

HİMALAY ƏNVƏROĞLU

**AZƏRBAYCAN
ROMANININ İNKİŞAF
PROBLEMLƏRİ**

HİMALAY ƏNVƏROĞLU

AZƏRBAYCAN ROMANININ
İNKİŞAF PROBLEMLƏRİ

BAKI - 2008

Elmi redaktoru: Nərgiz Arif qızı Paşayeva
filologiya elmləri doktoru, professor

«Ön söz»ün
müəllifi: Təyyar Salamoğlu (Cavadov)
filologiya elmləri doktoru, dosent

Rəyçilər: Elman Hilal oğlu Quliyev
filologiya elmləri doktoru, professor

Abbas Məhəmməd oğlu Hacıyev
filologiya elmləri doktoru, professor

H.Ənvəroğlu (Qasimov). Azərbaycan romanının inkişaf problemləri. Bakı, «Nurlan», 2008, 336 s.

Monoqrafiyada romanın bir janr olaraq nəzəri-estetik problemləri, inkişaf mərhələləri, çağdaş Azərbaycan romanının tipoloji prinsipləri, üslub zənginliyi, tarixi poetikası, janrın təkamülündə xüsusi mövqeyi olan bəzi sənətkarların yaradıcılığı yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü müstəvisində araşdırılır.

$\frac{4603000000 - 101}{N - 098 - 2006}$ **Qrifli nəşr**

© H.Ə. Qasimov, 2008

SİLSİLƏNİN UĞURLU DAVAMI VƏ YAXUD «NƏSRİN HƏRƏKƏTİ JANRIN YADDAŞINDA»

Azərbaycan romanının tarixi inkişaf yolunun öyrənilməsində iki əsas meyl qabarıq görünür. Birincisi, roman realist nəsrin üç əsas janrından biri hesab edilir və bu halda onun keçdiyi tarixi inkişaf yolunun başlanğıcı XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə düşür. «İbrahimbəyın səyahətnaməsi», «Bahadır və Sona», «Danabaş kəndinin əhvalatları» və yaxud bu illərdə yazılmış başqa bir əsərin ilk Azərbaycan romanı olması haqqında yekdil qənaət olmasa da, realist romanın tarixini XIX əsrin sonlarından başlamaq tendensiyası bir o qədər də mübahisə doğurmur. Bu məqamda yalnız M.Arif və S.Əsədullayevin «Aldanmış kəvakib»i roman hesab etmələri və beləliklə, janrın tarixini XIX əsrin ikinci yarısından başlamaq problemə fərqli yanaşma meyli kimi götürülə bilər.

Romanın tarixi inkişaf yolunun müəyyənləşdirilməsində epik növün janrı çərçivəsində onun tarixini mənzum romanın tarixi ilə eyniləşdirmək problemə ikinci fərqli baxış bucağını formalaşdırır. İndiki halda məsələyə konseptual baxışda üçüncü bir mövqeyi də fərqləndirmək mümkündür: Azərbaycan romanının tarixi realist nəsrin üç əsas janrından birinin tarixi kimi götürülür və klassik ədəbiyyatımızda özünə əhəmiyyətli yer alan mənzum roman epik növün folklor janrları ilə birlikdə romanın bir janr kimi formalaşmasına təkan verən bədii qaynaqlar hesab edilir. Prof. H.Ənvəroğlunun «Azərbaycan romanının inkişaf problemləri» monoqrafiyası roman janrının tarixi inkişaf yolunu bu cür konseptual yanaşma təzi ilə elmi təhlil müstəvisinə gətirilməsi baxımından xüsusi dəyər qazanır.

Girişdə müəllif, ilk növbədə, romana baxış bucağındakı bu fərqli mövqelərə münasibət bildirir. Tədqiqat tarixinə bu yığcam ekskursda F.Köçərlidən başlayaraq müasir tədqiqatçıların fikirlərinə qədər təhlil predmeti olmuş, nəticədə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında həm roman nəzəriyyəsi, həm də janrın inkişaf yoluna dair deyilənlərlə bağlı elmi panoram yaratmaq mümkün olmuşdur. Bu

«panoram»ın xarakterik cəhəti isə elmi-nəzəri baxışlara seyrçi və təsvirçi münasibətdən sərf-nəzər olunması, daha çox yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü ilə tənqidi yanaşma mövqeyinin önə çəkilməsidir. Fikrimizcə, tədqiqatçının «göründüyü kimi, Azərbaycan romanının tarixi tədqiqinin «klassik nümunələrində» ideologiya üstün tutulmuş, nəzəri konsepsiya yaratmaq tələbi unudulmuşdur. Bu isə öz nəticəsini sonrakı tədqiqatlarda aydın göstərmişdir. Ona görə də müasir roman haqqında dövrü mətbuat səhifələrində gedən yazılarda romanların konseptual təhlilindən çox, süjet xəttini izləmək, mövzunun aktuallığını sübut etmək, qəhrəmanların ideologiyası ilə müəllif fikri arasındakı müştərək və fərqli cəhətlər axarıb tapmaq cəhdi bədii-sənətkarlıq məsələlərinin həllini üstələmişdir» fikri romanla bağlı aparılmış tədqiqatların üzərinə kölgə salmaq cəhdindən yox, yeni elmi yanaşma tərzinin vacibliyini qabartmaq tendensiyasından qidalanır. Ən yaxşı cəhət isə budur ki, romanın keçdiyi inkişaf yoluna tarixi yanaşmadakı yanlışlıqların əsas istiqamətləri düzgün müəyyənləşdirilir və bu da məsələlərə müəllifin nəzəri-metodoloji baxışının aydınlığının ifadəsi hesab edilməlidir.

Monoqrafiya dörd fəsildən ibarətdir. Birinci fəsil «Roman janrının nəzəri-estetik problemləri və inkişaf mərhələləri» adlanır. Sırf nəzəri aspektdə işlənmiş bu fəsildə romanın janr estetikasına dair həm tarixi, həm də çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda özünə yer almış müxtəlif elmi mövqelərə aydınlıq gətirilir. M.Baxtinin, Veselovskinin və başqalarının romanın tarixi və çağdaş formaları, funksiyaları, roman və epos, roman-epopeya münasibətlərinə dair mülahizələri nəzərdən keçirilir, janrın estetik imkanları ümumiləşdirilir. Tədqiqatçının əsas qənaətlərindən biri budur ki, «romanın mükəmməl nəzəri konsepsiyası haqqında təsəvvürlər Azərbaycan romanının da inkişaf mərhələlərini nəzərdən keçirmək üçün müəyyən özü yaradır».

Monoqrafiyanın sonrakı fəsilləri məhz bu «özül»dən qidalanır. «Azərbaycan romanının bədii qaynaqları» adlanan ikinci fəsildə romanda milli folklor ənənələri tədqiqatın mərkəzinə gətirilir. Tədqiqatçı müasir Azərbaycan romanındakı milli özünəməxsusluğun köklərini, öncə, mənzum roman və folklor əlaqələrində axtarır. «Vis və Ramin», «Xosrov və Şirin», «Vərqa və Gülşar», «Leyli və Məc-

nun» mənzum romanlarının yaranmasında Şərqi folklorunun həlledici rol oynadığını əsaslandırır. Yazılı ədəbiyyatın bu böyük abidələrinin möhtəşəmliyinin əsas mənbəyini folklorla bağlayır. Bu estetik qənaət bədii nəsrin irihəcmli epik janrı kimi ərsəyə gələn çağdaş romanın təşəkkül və təkamül yoluna da işıq salır.

Çağdaş romanın çoxsaylı nümunələrinin Azərbaycan folklorunun dastan, mif, nağıl, əfsanə süjetlərinə söykəndiyini, təhkiyə tərzindəki folklor ladını, ümumiyyətlə, folklor poetikasının romana nüfuzunu açıqlayan tədqiqatçı sübut edir ki, bütün hallarda roman xalq təfəkkürünə söykənir. H.Ənvəroğlunun folklor və Azərbaycan romanı istiqamətindəki araşdırmaları son illərdə ədəbi döriyyədə özünə yer almış çox əhəmiyyətli bir tezis elmi sübutuna çevrilir: «Ədəbiyyat o zaman böyükdür ki, o güclü etnik-mədəni əsaslar üzərində dayanır. Eposa, epos mədəniyyətinə söykənməyən ədəbiyyat nəhəng ola bilməz» (35, səh.266).

Tədqiqatçı romanın təşəkkül və təkamül yolunu izləyərkən mövcud bədii nümunələrə roman təfəkkürünün ölçüləri ilə yanaşır. Bu «ölçülər»ə cavab verməyən əsərlərin Azərbaycan romanının təşəkkülünə təkanını şisirtməyin əleyhinə çıxır. Alim Z.Marağayinin «İbrahimbəyin səyahətnaməsi»ndən başlayan bir xronologiya təqdim edir və yazır: «Göründüyü kimi, məhsuldarlıq kəmiyyət mənasında ürək açandır. Lakin keyfiyyət baxımından bunu demək olmaz». Monoqrafiyada bu əsərlərin Azərbaycan romanının təşəkkülündəki rolu inkar edilmir. Məsələlərə ənənədən gələn yanaşma ilə yox, özünəməxsus nüfuz imkanları ilə seçilən tədqiqatçı ədəbiyyatşünaslığımızda romanın təşəkkülünün «XIX əsrin axırları»na aid edilməsi ənənəsinə tənqidi yanaşaraq, bu təşəkkül tarixində M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları» əsərinin yerini axtarır. «Dərinliyinə genişliyinə, struktur polifonizminə görə» «romana çəkən» «Məktublar» vasitəsilə realist romanın tarixini XIX əsrin ortalarına aparır. Bu mənada H.Qasimovun elmi mövqeyi realist romanın tarixini «Aldanmış kəvakib» hesabına XIX əsrin ortalarına apararı M.Arifin və S.Əsədullayevin mövqelərini tamamlayır. Tədqiqatın «M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları»nın roman poetikası» bölməsində əsər ideya-məzmun, janr-struktur keyfiyyətləri baxımından əhatəli

araşdırma obyektini olur; əsərə ən müxtəlif baxışlar qarşılaşdırılır. Dünya ədəbiyyatından analoji əsərləri də müqayisəli tədqiqatın predmetinə çevirən alim «Məktublar»ın roman xarakterini-məzmununu və strukturunu zəngin bədii faktlar əsasında araşdırır.

Tədqiqatın «Azərbaycan romanı ilk inkişaf mərhələsində» və «Roman janrının tipoloji prinsipləri» adlı sonuncu fəsillərində sovet dövrü Azərbaycan romanının keçdiyi mürəkkəb və ziddiyyətli inkişaf yolu tədqiqatın mərkəzinə çəkilir. Əvvəlki fəsillərdə olduğu kimi, bu fəsillər də tədqiqat obyektinin əhatə dairəsinin genişliyi, təsvirçilik və empirizmdən qaçmaq xüsusiyyəti, ayrı-ayrı romanlar haqqında deyil, ayrı-ayrı romanların janrın təkamül yolundakı «iz»lərini, «cığır»larını müəyyənləşdirmək və bu əsasda keçilən yolun ümumi miqyası haqqında təsəvvür yaratmaq məqsədi ilə diqqəti çəkir.

Üçüncü fəslin birinci bölməsində Azərbaycan romanının ilk inkişaf mərhələsi haqqında yaradılan panoramdan sonra Azərbaycan romanının inkişaf tarixində «Şamo»nun yeri və İ.Əfəndiyevin roman yaradıcılığında bəhs edən bölmələrin verilməsi də kifayət qədər elmi məntiqə söykənir və bu mənada başa düşüləndir. Tədqiqatçı yazır: «1930-cu ildə yazılmağa başlayan və yalnız 1974-cü ildə tamamlanan «Şamo» Azərbaycan romanının qüdrət ölçüsünə, milli roman təfəkkürünün meyarına çevrilmişdir». Əslində Azərbaycan romanının hər hansı bir nümunəsini və yaxud S.Rəhimovun romanını tədqiqatın obyektinə çevirmək tədqiqatçının başlıca məqsədi deyil. Burada bədii material elə seçilib ki, o, Azərbaycan romanının estetik prinsipləri haqqında nəzəri söhbət açmağa, nəticə etibarilə roman və roman təfəkkürü ilə gerçəkləşən həyat materialı haqqında qənaətlər irəli sürməyə imkan versin.

Üçüncü fəslin ikinci bölməsində İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq təkamülünün bəzi səciyyəvi məqamları aşkarlandıqdan sonra, yazıçının bədii nəsrində əhəmiyyətli mövqeyə malik olan iki romanında-«Söyüdlü arx» və «Körpüsəlanlarda» Nuriyyə və Səriyyə obrazları insana humanist münasibət və insanın təbii varlığı kontekstində araşdırılır.

Monoqrafiyanın dördüncü fəslində tədqiqatın ağırlığı 70-80-ci illərdə yaranan romanların üzərinə salınır. Fikrimizcə, milli

romanın tipologiyasını araşdırmaq məqsədinin önə çəkildiyi bu fəsildə 70-80-ci illərin tədqiqat predmeti kimi seçilməsi ciddi bir qanunauyğunluğa söykənir. O mənada ki, xüsusən 80-ci illəri hətta Azərbaycan romanının inkişaf tarixində xüsusi «mərhələ» kimi fərqləndirmək də mümkündür. Obrazlı demiş olsaq, bu onillikdə Azərbaycan bədii nəsrinin «roman dövrü»nü yaşayır. Bədii nəsrin «roman dövrü»nün tipologiyası ilə bağlı H.Ənvəroğlunun fikirlərini ümumi bir məcrəyə yönəltəndə onun bir neçə cəhəti əsas hesab etdiyini görmək mümkündür. Birincisi, tədqiqatçı romanı «çoxşəkilli və çoxnövli» bir janr kimi alaraq bu növ və şəkillərin «nəinki süjet, heç struktur dairəyə» də sığışmadığını etiraf edir və belə qənaətə gəlir ki, «çoxsahəli janr olan romanın predmetinə bütün mübahisələrə son qoyan birmənalı qiymət vermək çətindir». İkinci bir tərəfdən, H.Ənvəroğlu rus roman nəzəriyyəçilərinin fikirlərinə söykənərək janrın tipologiyasında «mərkəzdən qaçma» və «mərkəzəqaçma» və buna uyğun olaraq «roman-hadisə» və «roman-tale» bölgüsünə daha çox üstünlük verir və bu əsasda müasir Azərbaycan romanının «epik-obyektiv» və «lirik-subyektiv» tiplərini fərqləndirir.

Bu fəsildə İ.Əfəndiyevin, İ.Hüseynovun, S.Əhmədovun, Anarın, Y.Səmədoğlunun, Elçinin, C.Əlibəyovun, M.Süleymanlının və b. romanları həm tipoloji zənginlik, həm də bədii üslub müxtəlifliyi baxımından əhatəli təhlilini tapır.

Azərbaycan romanının problemləri Q.Xəlilov, B.Nəbiyev, S.Əsədullayev, N.Paşayeva, H.Quliyev, Y.Axundlu, A.Hüseynov, X.Əliyev kimi nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar və bu sətirlərin müəllifi tərəfindən monoqrafik tədqiqat obyektinə olmuşdur. H.Ənvəroğlunun araşdırmaları bu silsilənin uğurlu davamı kimi səslənir, daha çox janra müasir estetik yanaşma mövqeyini, onun poetika və tipologiyasına nüfuz imkanlarını predmetləşdirir və «nəsrin hərəkətini janrın yaddaşında izləmək» (Ş.Alışanlı) baxımdan xüsusi dəyər qazanır.

Təyyar Salamoğlu(Cavadov)
filologiya elmləri doktoru



GİRİŞ

Roman ədəbiyyatın elə janrıdır ki, onun güzgüsündə cəmiyyətin daxili halı da, tərəqqiyə səbəb olan və onu ləngidən amillər də aydın görünür. Çünki, onun başlıca predmetini cəmiyyət və şəxsiyyət münasibətlərinin dərin və hərtərəfli təhlili təşkil edir. Ona görə də struktur vahid kimi janrın özünün predmetləşmiş məzmunu deyil, həm də onun predmetinin (stixiyasının) keçdiyi inkişaf yollarının göstərilməsi də xüsusi məqsəd təşkil edir. Məsələn, F.Köçərli roman janrının Azərbaycan ədəbiyyatında inkişaf etməməsinin səbəbini əsasən, məişətdə, ictimai həyatda qadının hüquqsuz vəziyyəti ilə, onun "həyatda müəyyən rol oynamaq imkanından məhrum olması ilə", qadınların "haqqında azad adamlar kimi, müəyyən ideyalara, meyllərə malik olan qəhrəmanlar kimi danışmağın qeyri-mümkün olması ilə izah edirdi" (74,səh. 81-82).

Azərbaycan romanının keçdiyi tarixi yol özü bitkin bir mərhələdir və artıq tarixə çevrilmişdir. Başqa sözlə, ondan indi Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin müəyyən bir pilləsi kimi danışmaq olar. Bu, dövrün ədəbiyyatından bir xronoloji fakt kimi deyil, məhz inkişaf pilləsi kimi danışmağa haqq verir. Ona görə də kəmiyyət göstəricilərindən çıxış edib mərhələnin uğurlarını elan etmək olmaz. Cari tənqid, xüsusilə Bəkir Nəbiyevin, Yaşarın, S.Əsədullayevin, Akif Hüseynovun, N.Paşayevanın, T.Hüseynoğlunun, Y.Axundlunun, T.Salamoğlunun müasir nəsr prosesi və onun aparıcı janrı olan roman haqqında yazdığı əsərlər göstərir ki, ədəbi yaradıcılığın bu sahəsi elmi təfəkkürü özünə çəkə bilmişdir. Bundan əlavə Abbas Hacıyevin, Həsən Quliyevin, V.Yusiflinin, Nizaməddin Mustafanın və başqalarının dövrü mətbuatda, xüsusilə, "Azərbaycan" jurnalında müasir romanlarımızı müxtəlif baxımdan geniş təhlil edən əsərlərlə çıxış etmələri göstərir ki, bu "ədəbiyyat" artıq özünün həqiqi elmi tarixini və nəzəriyyəsinə yaratmaq prosesindədir. Düzdür, "Müasir Azərbaycan romanı" (1) adı altında monoqrafiya yazılıb. Burada

Azərbaycan romanının XIX əsrin sonlarından başlayan tarixi "Budağın xatirələri"nə qədər (Əli Vəliyev) "ardıcıl" şəkildə qeyd edilir. 70-ci illərdən başlayaraq buraxılan "Ədəbi proses" məcmuəsi Azərbaycan romanının tarixinin yaradılmasında, onun nəzəri-tipoloji anlamında az rol oynamır. Əgər biz müasir Azərbaycan romanının tarixini bütöv bir mərhələ kimi təsəvvür ediriksə (bu həqiqətən də belədir), onda əvvəlki dövrlərlə bunun tarixi-varislik və tipoloji əlaqələrini nəzərdən keçirmək lazımdır ki, müasir dövrün başlıca xüsusiyyətləri dərinədən dərk edilsin. Bu mənada ümumiyyətlə, Azərbaycan romanının tədqiq tarixini yığcam xülasə etmək predmetin elmi anlamı üçün faydalı olar.

Azərbaycan romanının sözüən həqiqi mənasında tədqiqi əsrimizin 70-ci illərində başlamışdır. Qulu Xəlilovun 1973-cü ildə çap etdirdiyi "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" adlı monoqrafiyada adından göründüyü kimi janrın bütün "tarixi"i deyil, bu tarixdən müəyyən hissə (XIX əsrin sonunda yazılan məlum əsərlər və əsasən sovet dövrü Azərbaycan romanının aparıcı nümunələri) tədqiq edilir. Əslində romanın ləyaqətinə elmi-tənqidi münasibət XIX əsrin ikinci yarısından yaranmağa başlamışdır: "Bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər dram və romandır» (20, səh.241). "Məlum olduğu kimi, F.Köçərli romana mövzu-ideya baxımından qiymət vermişdir. Seyid Hüseyn: "nəsr bəbində qeyrilərə nisbətən geri qaldığımızdan romançılıq sənətinin bizdə yoxluğu bir həqiqətdir. Halbuki romanın təhzi-bi-əxlaq üçün əhəmiyyəti çoxdur. Bu gün bir fikri söyləmək üçün romandan gözəl bir alət olmaz" (133, səh.473). Tənqidçinin roman haqqında geniş mülahizəsindən verdiyimiz bu nümunə göstərir ki, o, janrın daha çox estetik-idraki imkanlarını əsas götürür. "Azərbaycan bədii nəsr (XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri)" monoqrafiyasında (1985) Ə.Məmmədov da "ənənəvi nəsr janrlarının təkamülü", Azərbaycan romanının meydana gəlməsi, ilk romanlar haqqında "mübahisələr və həqiqətlər", "janr şəkilləri", onun "mövzu və problematikası", "ideya-estetik xüsusiyyətləri" haqqında söz demişdir. Həmkarı X.Əliyev kimi, o da belə fikirdədir ki, "Roman

Azərbaycan ədəbiyyatında ən gənc janrlardandır. Onun yaranması XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir (89, səh.146).

Düzdür, tədqiqatçı "mənzum dastanlar" adlandırdığı "Xosrov və Şirin" və "İsgəndərnamə"də "roman ünsürləri" axtarır, "Kitabi-Dədə Qorqud", "Koroğlu", "Qaçaq Nəbi", "Aşıq Qərib" kimi dastanların isə "bu yolda gözəl vasitə" olmasını və ilk romanların yaranmasında məhz bu əsərlərin təsirini qeyd edir. Müəllif milli romanın Avropadan və Rusiyadan geri qalmasını Şərq despotizmində, dini-xurafat və qadın hüquqsuzluğunda və ideoloji üstqurumun zahiri atributlarında axtarır. Maarifçiliyin təsiri ilə XVIII əsrdə ilk dəfə Fransada (1721-ci ildə) Monteskye macərə və fantastikadan uzaqlaşaraq bədii nəsrin məktub formasına ("Iran məktubları") keçmişdir. Bundan sonra Avropada və Rusiyada, o cümlədən Azərbaycanda bu "məktub"ların, "səyahət"lərin, "səfər"lərin və "əhvalat"ların nümunələri meydana gəlir (89, səh.19, 30).

Lakin nədənsə Yaşar (78, səh.155-156). istisna edilməklə tədqiqatçıların böyük əksəriyyəti M.F.Axundovun məşhur "Kəmalüddövlə məktubları..." əsərini nəinki roman janrı imkanları baxımından, heç olmazsa, XIX əsr Azərbaycan bədii nəsrinin hüdudunda nəzərdən keçirməmişlər. Halbuki, bu əsər folklor təhkiyə üslubunda (bioqrafik) yazılan ilk realist Azərbaycan romanıdır. Bizə belə gəlir ki, XX əsrin əvvəllərində bədii-sənətkarlıq baxımından son dərəcə zəif olan iqtibas əsərləri sadalamaqdansa, (89, səh.172-173) "Kəmalüddövlə məktubları", "Məktubati-Şeydabəy Şirvani" kimi əsərlər geniş təhlil edilib janr-struktur qiymətini alsa idi, daha faydalı olardı. Müasir Azərbaycan romanının tanınmış tədqiqatçılarından olan S.Əsədullayev "Nəyə görə "gənc janr (roman-H.Q.) "qüvvətli" və aparıcı oldu?" sualına onun problemlərini ciddi tədqiq edib sonrakı inkişaf istiqamətlərini meydana çıxarmaqla cavab verməyin mümkün olduğunu bildirir (2, səh.47).

Əlbəttə, tədqiqatçının vaxtı ilə Azərbaycan sovet romanını sosialist realizmi metodunun övladı adlandırmasını, həm də zamanın ideoloji təxribatının etirafı kimi başa düşmək lazımdır.

Çünki həmin dövrün romanlarına mövzu və ideya baxımından yanaşanda bunlar həqiqətən də "sovet romanı" hesab edilməlidir.

S.Əsədullayev də Azərbaycan "romanının yaranmasını XIX əsr"ə (2, səh.50) aid edir. Maraqlı burasıdır ki, Qulu Xəlilov da "...roman ədəbi janr olaraq ən çox XII-XIII əsrlərə təsadüf edir. Hələ XII əsrdə dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi özünün "Xosrov və Şirin" adlı ölməz mənzum romnını yaratmışdır" (58, səh.4) qəanətindən sonra XIX əsri xüsusi vurğulayır. Əsasən isə "sovet dövrü" Azərbaycan romanının tarixindən danışır, ümumi inkişaf xəttindən bir mərhələni ayıraraq geniş təhlil verir.

S.Əsədullayev də, Q.Xəlilov da "Azərbaycan bədii nəsrinin ilk nümunəsinin XII əsrə - "nəsrin ustası" hesab edilən Xaqani Şirvaninin qələminə məxsus olduğunu" (2, səh.52) bildirirlər. Sonra nəsrin yeni inkişaf mərhələsi Füzulinin, XIX əsrin birinci yarısında A.Bakıxanovun və I.Qutqaşınlının, ikinci yarısında isə M.F.Axundovun adı ilə bağlanılır. Hər iki tədqiqatçı romanın yaranmasında folklor əsasının rolunu xüsusi qeyd edir. Lakin fərq ondadır ki, S.Əsədullayev bu başlanğıcı "Azərbaycan sovet romanı"na (2, səh.53-54), Q.Xəlilov isə ümumiyyətlə, "Azərbaycan romanı"na (58, səh.4) təbiiq edir.

60-cı illərin tədqiqat üsulu, ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü, xronologiyaya, mövzu və ideyaya üstünlük verdiyinə görə problemlər daha çox üfüqi istiqamətdə öyrənilirdi. Xronologiya və ideologiya tədqiqatın imkanlarını məhdudlaşdırır, onu mövzu və süjetə, bunların zaman-zaman əvəz edilmələrini təsvir etməyə yönəldirdi. Başqa sözlə bu, problemin şaquli həllinə, dərin qatlara enməyə mane olurdu. Belə olmasa idi, "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" adlı çox faydalı və fundamental bir tədqiqatda Lonqun "antik dövrün məhsulu" olan "Definis və Xloya", Apuleyin "Qızıl eşşək" əsərləri romanın "rüşeym"i, Nizaminin "Xosrov və Şirin", Firdovsinin "Şahnamə", Rustavelinin "Pələng dərisi geymiş pəhləvan", Ə.R.Caminin "Yusif və Züleyxa" əsərləri "mənzum romanlar" (89, səh.28), "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu" başda olmaqla dastan əsərləri "xalq romanları" (89, səh.31), yaxud "folklor romanları"(4, səh.32) kimi vurğulandığı

halda, böyük bir epoxa (XIX əsr) "sovet dövrü" Azərbaycan romanının təşəkkülü üçün "roman ərəfəsi" mərhələ hesab edil-məzdi.

Oxşar vəziyyət R.Azadənin "Azərbaycan epik şerinin inkişaf yolları" (XII-XVII əsrlər) monoqrafiyasında da (1975) müşahidə olunur. Əfsanə, rəvayət və nağılların, ümumən folklor materiallarının epik şerin formalaşmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini kifayət qədər inandırıcı əsaslandırın tədqiqatçı monumənal "qəhrəmanlıq eposu" (4, səh.62, 83) "Şahnamə"dən tutmuş üzü bəri epik şerin mühüm qaynaqlarını təhlildən keçirir.

Lakin "Şahnamə" bir yerdə "klassik dövrün milli qəhrəmanlıq eposundan roman-epopeya keçid mərhələsi" (4, səh.118) kimi, başqa bir yerdə "milli qəhrəmanlıq epopeyası" (4, səh.118) kimi göstərilir. Müəllif eposla romanın müştərək və fərqli cəhətlərini axtarsa da, buna Firdovsinin şəxsində tam nail ola bilmir. Bu mənada Nizami geniş təhlilə cəlb edilir. Tədqiqatçı təbii olaraq kitabının böyük bir fəslini Azərbaycan epik şerinin inkişafında Nizami zirvəsinin təhlilinə həsr etmişdir. Fəslin müxtəlif səhifələrində Nizaminin əsərləri bu və ya digər formada "roman" adlandırılır (4, səh.118). O, çox doğru olaraq janr xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq epik şer nümunələrini epos) – çox zaman isə poema kimi təqdim etməyin əleyhinə çıxır. Çünki poema epik əsər olsa da, onun təhkiyəsində lirik ünsürlər fəal iştirak edir. O, yalnız, "fövqəladə" hadisəni psixoloji gərginlikdə oxucuya təqdim edir. Ona görə də tədqiqatçı o fikirdədir ki, "Nizami "Xəmsə"sində daxil olan əsərlərin heç birini poema adlandırmaq olmaz. "Onun fikrincə "Sirlər xəzinəsi" fəlsəfi-didaktik traktat, "İsgəndərnamə" fəlsəfi-qəhrəmanlıq "eposu", "Xosrov və Şirin", "Leyli və Məcnun", "Yeddi gözəl" isə daxili səciyyələri, təqdim olunan obraz və xarakterləri şərh və ictimai qayə baxımından orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatında roman janrının rəngarənglikləri kimi qəbul edilə bilər.

Epik şer tariximizdə janr baxımından sonuncuların yeni mərhələ təşkil etdiyini müəllif etiraf etsə də, bəzi təhlillərdə bu əsərlər "aşıqanə romanlar", "məhəbbət romanları" adlandırılarsa da,

janr kimi romanın bədii-struktur tərəfləri deyil, daha çox mövzu, süjet və ideya xüsusiyyətləri ön plana çəkilir, qənaətlər dəlil-sübutdan daha çox təsdiq, hökm formasında verilir. Nizamidə isə biz artıq dolğun roman formalarını görürük. Bu romannlar fikri vüsəti, bədii amalı, psixoloji çalarları və əhatə dairəsinə görə Qərbin XII-XV əsrlərdə yaranmış cəngavərlik romannlarından da, özündən əvvəl Şərqdə yaranmış aşiqanə epik nümunələrindən də (Fəxrəddin Gürgəninin "Vis və Ramin", Əyyuqinin "Vərqa və Gülşə") köklü surətdə seçilir və bu həqiqətən də belədir. Lakin tədqiqatda epik şer, epos və roman tipoloji konsepsiya əsasında müəyyənləşdirildiyi üçün sonuncunun epik sistemdə yeri görünür. Ona görə də Füzulinin "Leyli və Məcnun"u psixoloji romandır" (4, səh.120) mülahizəsi kifayət qədər predmetləşdirilə bilmir, ümumi və mücərrəd mülahizə təsiri bağışlayır.

Müasir Azərbaycan romanının tədqiqi tarixi M.Hüseynin və M.Arifin elmi yaradıcılıq axtarışları ilə sıx bağlıdır. Azərbaycan romanının problemlərini dərinləndirən və onun inkişaf prosesində fəal iştirak edən bu görkəmli şəxsiyyətlər təxminən eyni vaxtda janrın "tarixi"nin, hazırki vəziyyətinin geniş təhlilini vermiş və öz zamanına görə son dərəcə sanballı məqalə çap etdirmişlər. M.Hüseynin məqaləsi "Azərbaycan romanı haqqında" (1954) M.Arifin əsəri "Azərbaycan sovet romanı" başlıqları ilə çap olunmuşdur.

Zamanın ideoloji doqmalarnın ifrat təzyiqinə baxmayaraq məqalələrdə xalq həyatına dərinləndirən nüfuz edən romanlar təqdim edilir. M.Hüseyn M.Axundovun "Aldanmış kəvakib" povestini, M.Arif isə N.Nərimanovun "Bahadır və Sona"sını roman janrının ilkin nümunələri kimi qiymətləndirmişlər. İdeoloji tərəfə üstünlük verən M.Hüseyn bu fikirdə idi ki, "roman xalqın tarixində müəyyən ictimai amillər olmadan meydana gələ bilməz" (88, səh.229).

Azərbaycan romanını yaratmaq vəzifəsinin "sovet nasirlərinin", "bilavasitə inqilabın tərbiyə edib böyütdüyü gənc sovet nasirlərinin" öhdəsinə düşdüyünü iddia edən M.Hüseyn janrın tarixini çox da dərin qatlarda axtarmır, "ictimai amilləri" əsas

götürərək onun təməlini M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov və Ə.Haqverdiyev yaradıcılığında axtarır. Ədəbi hadisələr məfkurə və "sosialist realizmi prinsipinə sədaqət" (88, səh.230) əsasında qiymətləndirildiyi üçün "Bir gəncin manifesti" əsəri otuzuncu illərdə yaranan Azərbaycan romanının ən yüksək mərhələsi (21, səh.20) hesab olunurdu. Çünki bu əsərdə "hər şeydən çox nəzəri cəlb edən mövzu vüsəti" idi. Məqalə bu gün Azərbaycan romanının müəyyən mərhələsinin yığcam xronikası təsirini bağışlasa da, vaxtı ilə janrın tarixini, onun estetik-nəzəri prinsiplərini öyrənən çox faydalı əsərlərdən biri kimi qiymətləndirilmişdir.

"Azərbaycan ədəbiyyatında keçmişdə roman janrı inkişaf etmədiyi üçün sovet romanları bu sahədə milli ənənələrdən, demək olar ki, məhrumdurlar. Azərbaycan klassik nəsrində roman olmamışsa da, yüksək sənətkarlıqla yaradılmış hekayə və povestlər olmuşdur" (90, səh.418) deyən M.Arif məqalənin bütün gücünü "Daşqın", "Şamo", "Yoxuşlar", "Dünya qopur", "Abşeron", "Səhər" romanlarına sərf edir və son anda I.Şıxlının "Ayrılan yollar" romanına münasibətini bildirir.

M.Arif Azərbaycan romanının "tarixini", "bünövrəsini" məqalənin ilk cümləsindən qoyur: "N.Nərimanovun "Bahadır və Sona", M.S.Ordubadinin "Bədbəxt milyonçu" kimi roman adlanan povestləri nəzərə almasaq, Azərbaycan ədəbiyyatında bu, yeni janrdır və sovet ədəbiyyatının ən böyük nailiyyətlərindəndir" (90, səh.417).

Göründüyü kimi, müasir Azərbaycan romanının tarixi tədqiqin "klassik nümunələrində" ideologiya üstün tutulmuş, nəzəri konsepsiya yaratmaq tələbi unudulmuşdur. Bu iş öz nəticəsini sonrakı tədqiqatlarda aydın göstərmişdir. Ona görə də müasir roman haqqında dövrü mətbuat səhifələrində gedən yazılarda romanların konseptual təhlilindən çox süjet xəttini izləmək, mövzunun aktuallığını sübut etmək, qəhrəmanların ideologiyası ilə müəllif fikri arasında müştərək və fərqli cəhətlər axtarılıb tapmaq cəhdi bədii-sənətkarlıq məsələlərinin həllini üstələmişdir. Bütün bunları inkişaf çətinlikləri də hesab etmək olar. Başqa

sözlə, müasir Azərbaycan romanının tədqiqi tarixini prosesdə olan tarix hesab etmək olar. Bu mənada onun hazır modeli, bitkin komponentləri yoxdur. Ona görə də, predmetsiz, əsaslandırılmamış, mücərrəd fikirləri konsepsiya kimi qiymətləndirmək mümkün deyil.

Bununla belə, son illərdə meydana çıxan bəzi tədqiqatlar janrın nəzəriyyəsi və poetikasına konseptual yanaşma istiqamətində ciddi axtarışlar kimi maraq doğurur. Bu mənada N.Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyektini kimi» (2003), «Yeniləşən ədəbiyyatın yeni insanı» (2004), «İnsan, xarakter-ədəbiyyat» (2004, rüs dilində), T.Salamoğlunun «Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» (2005), «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri)» (2007) monoqrafiyalarını fərqləndirmək mümkündür.

Doğrudur, prof. N.Paşayevanın araşdırmaları bilavasitə roman probleminə həsr olunmamışdır. Monoqrafiyada Azərbaycan ədəbiyyatında insan konsepsiyası məsələsinə elmi baxış ön plandadır. Tədqiqatçı bu son dərəcə ciddi və aktual məsələni Elçinin yaradıcılıq yoluna münasibət kontekstində gerçəkləşdirir.

Monoqrafiyanın «Müasir Azərbaycan romanı və qəhrəman problemi» fəslində Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında roman nəzəriyyəsinə, tarixi və çağdaş poetikasına, tipologiyasına yeni elmi və metodoloji baxış kimi dəyərləndirilə bilər. Romanı dünya ədəbiyyatının ən aparıcı janrı hesab edən tədqiqatçı son dövr ədəbiyyatşünaslığında ona yeni münasibətin əsas konturlarını ümumiləşdirməyə nail olmuşdur. Onun araşdırmalarında «sərbəst forma» və «dünya modeli» olaraq bu janra xas olan estetik prinsiplər şərh olunur. Romanın fəlsəfiləşməsi və dünyanı öz içinə ala bilmə imkanları-texnologiyası aydınlaşdırılır. Tədqiqatçı Elçinin romanlarına da bu meyarlarla yanaşır, konkret elmi təhlil nümunələri verir, «dünyanın ən böyük, etiraf edilmiş roman ustaları»ndan biri hesab etdiyi U.Folknerlə Elçin yaradıcılığını müqayisəli təhlilə cəlb edir. Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq istiqamətindəki bu təhlillər Azərbaycan romanının dünya ədəbiyyatına inteqrasiyasındakı uğurlu təşəbbüslərin elmi təsdiqinə çevrilir.

T.Salamoğlunun tədqiqatlarında isə Azərbaycan romanının on illik bir mərhələsi -80-ci illər əsas araşdırma obyektidir. 80-ci illər Azərbaycan romanının tarixində zəngin bir mərhələdir.

Tədqiqat obyektinin düzgün seçilməsi janrın təkamül prosesi haqqında ona yeni elmi qənaətlərə gəlmək imkanı verir. 80-ci illərin romanı bu monoqrafiyalarda mövzu və problematika, süjet və kompozisiya, həyatı inikas və idrak üsullarının müxtəlifliyi, üslub təmayülləri və s. problemlər işığında ciddi araşdırma obyektinə olmuşdur. Azərbaycan romanının poetikasındakı təkamül prosesi, «məhəlli mövzulardan milli problemlərin hərtərəfli inikasına, bəşəri, qlobal məsələlərin idrakına doğru» istiqamətlənən janr axtarışları T.Salamoğlunun tədqiqatlarının müasirliyini şərtləndirən əsas keyfiyyətlər kimi nəzərə çarpır.



I FƏSİL

ROMAN JANRININ NƏZƏRİ-ESTETİK PROBLEMLƏRİ VƏ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Özünə yol açıb forma yaradan hər bir ədəbi növ gerçəkliyin tələblərinə əsaslanır. "Həyatın tələbi" (5, səh.48) ilə meydana çıxan ədəbiyyat özünə bu tələbə uyğun gələn növ forması axtarır.

Janr forması dövrün ideya mübarizələri, yazıcının yaradıcılıq üslubu və ədəbi ənənə ilə vəhdət təşkil edir. Ideoloji şərait, dövrün estetikası və yazıcının mövqeyi də janr formasının yaranmasında mühüm rol oynayır. Bədii forma ədəbiyyatın sabit və təkrar olunan tərəfidir. Lakin o, predmetləşmiş bədii məzmun kimi gec dəyişir. Janr isə bədii forma kimi məzmunun bərkimiş konstruksiyasıdır. Janr strukturu həyat və bədii tələbat nəticəsində yaranır, dövrdən-dövrə, yazıcıdan-yazıcıya keçir. Aristotelin fikrincə şairlər öz fabulalarının işləmək üsulunu sənət yolu ilə deyil, təsadüfi olaraq tapıblar və həyat sonradan bədii məzmun, "fabulanın işləməsi üsulu" olub. Aristotelin zamanında sənətlə həyat arasında hüddud qeyri-müəyyənliyi qalırdı və bunlar çox asanlıqla bir-birinə "axır"dı.

Bizim zamanəmizdə bədii strukturu oxşar həyat hadisələrindən ayırmaq meyli güclüdür. Məsələn, "dram", "roman", "idilliyə" terminlərini fərqləndirmək çox da zəhmət tələb etmir.

O cümlədən, "bu ailə dramıdır", "bütöv bir romandır", "necə də idilliyədir" ifadələri həm janr stixiyasını, həm də onun konstruksiyasını bildirir. Ona görə də zaman-zaman formalaşan janr sabit bədii forma kimi meydana çıxır. Təsadüfi deyil ki, M.M.Baxtin janrı "Sənətin yaddaşı" (33, səh.142) hesab edirdi. Bu, o deməkdir ki, konstruksiyada yaradıcılıq təcrübəsi, sənətin inkişafı və varlığı saxlanılır.

Hegel inkişafın tarixi mərhələsini janrların tipologiyası baxımından qiymətləndirirdi. Onun fikrincə janr idrak mərhələsinin bitkin əksi, estetik həqiqət əldə etmək formuludur.

Janr yalnız ədəbi prosesdə cilalanır. Ona görə də janr ənənəsi çərçivəsində qalmaqla varisliyi dərk etmək olmaz. Janr kateqoriyasında əsas məna epoxanın özünü ədəbi dərk mənasıdır. Məsələn, klassistlər janra bədii inkişafın modeli kimi baxdıqları üçün "yenidən müəyyənləşdirməkdə", "zənginləşdirməkdə" heç bir məna görmürdülər (135, səh.328). Belə mütləqləşdirmək janr ənənəsinin rolunu qiymətləndirməməkdir. Lakin ifrat sərbəstliyə çağırış, janrın hökmündən mütləq uzaqlaşmaq meyli də aldadıcı ola bilər. Bu mənada Hegel konsepsiyasını poeziyanın sinkretizmi və növlərin differensiasiyası əsasında qurması təsadüfi deyil. O, janrların formal, embrion (rüşeym) dövrünə yalnız ötəri nəzər salır. Çünki Hegel onlara tarixi inkişaf baxımından deyil, məhz sənət nəzəriyyəsi nöqtəyi-nəzərindən yanaşır və ona görə də "substansional" və "subyektiv" anlayışları üzərində geniş dayanır. Hegel "qəhrəmanlar əsri"nə (84, səh.189) və inkişaf etmiş dövlətdə substansional və subyektiv kateqoriyalardan çıxış edib qiymət verir və epopeya, satira və romanı "dünyanın müəyyən tarixi dövrünə uyğun gələn janrlar" kimi qiymətləndirirdi. Yəni janrı "dünyanın ümumi vəziyyəti"nin ona münasib təzahürü hesab edirdi.

Başqa sözlə, "dünyanın ümumi vəziyyəti janrın məzmununun ilkin şərti" hesab edilir. Onun fikrincə, roman "prozaik nizama salınmış gerçəklik" kimi poeziyanın itirilmiş hüququnu bərpa edən janrdır. O, "qəhrəmanlar əsri"ni ("qanuna qədərki əsr") epopeyanın zəmini, qayda-qanun yaradan, inkişaf etmiş dövlət epoxasını ("prozaik nizama salınmış gerçəklik") isə romanın zəmini hesab edirdi. Göründüyü kimi, epopeya ilə roman onlarda əks olunan "dünyanın halı"na görə fərqlənirlər. Eposda qəhrəman möhkəm substansional zəmində dayanır. Lakin onu Homer poemalarında əks olunan "qanuna qədərki əsrlər" məhdudlaşdırmaq olmaz. Qəhrəmaniliyin bəzi əlamətləri hətta orta əsrlər ritsarlığında da özünü göstərmişdir. Sənətin müəyyən üstünlüyə malik olan zümrəni obyekt seçməsi məhdudluq hesab edilir.

Epos və romanın janr müxtəlifliyi kolliziya əsası ilə bağlıdır. Məsələn, epos üçün bütün millətin iştirak edib, hərəkətə gətirdiyi hərbi konflikt daha münasibdir. Çünki "müharibə millətin substansional birliyi naminə aparılır" (84, səh.243).

Yad millətlərin düşmənçiliyi də epos üçün əlverişli konflikt-dir. Çünki özlüyündə ümumtarixi bəraətə malikdir. Qəhrəman qarşısında substansional ideya qoyur, onun uğrunda mübarizə aparır, igidlik göstərir. Burada qəhrəmanın və kollektivin vəhdəti yalnız substansional mənaya malik olan ümumi hərəkət əsasında mümkün ola bilər.

Romanda isə kolliziya bir o qədər də kəskin olmur. Çünki onda qəlbin poeziyası ilə həyatın prozasının qarşıdurması və xarici şəraitin təsadüfləri əsas rol oynayır. Bu kolliziyada artıq şəxsi və ictimai tərəflər ayrılır, insanların hərəkətləri nizamlanır, subyektin söyləri "şeylərin qaydasına" əsaslanır. Romanın kolliziyası qəhrəmanın yaşadığı aləmlə barışmasını həll edir. Çünki burada qəhrəmanla onu əhatə edən mühit qarşı-qarşıya qoyulur. Qəhrəmanın hərəkəti subyektiv söylərə əsaslanır və dünyanı dəyişdirmək, islah etmək, yaxud da şəxsi həyatını yaxşılaşdırmaq və s. kimi nəticələr doğurur. Romanda xarakterin inkişafı antik xarakterlərin "bilmədiyi" səmtə doğru gedir. Yəni hadisənin zahiri hərəkəti deyil, subyektin daxili həyatının inkişafı üstünlük təşkil edir. Hegelə görə epopeya və romanın kolliziyası "həyat kolliziyalarının güzgüsüdür", Aristotel isə "fabulaların bəziləri sadə, bəziləri isə dolaşq olur, çünki fabulaların təqlid etdiyi hərəkətlər də belə olur" (5, səh.67) demişdir.

Hegelin "qəhrəmanlar əsri"ndən kənarda qəhrəmanlıq situasiyalarını inkar etməsi ilə razılaşmaq olmur. Çünki sonrakı dövrlərdə millətin qüdrətinin simvolu olan qəhrəmanların sənətdə görünməsi epopeyaya bədbin münasibəti aradan qaldırdı. Bizə belə gəlir ki, bu məsələyə yenə tarixilik baxımından yanaşmaq lazımdır. Hegelin təsvir etdiyi "həqiqi" epopeya onun öz yaşadığı dövrdə də mümkün ola bilərdi. Daha doğrusu inkişaf etmiş sınıflı cəmiyyətdə də kütləvi qəhrəmanlıq halları istisna edilmir. Milli azadlıq müharibəsi, substansional məqsəd olan vətəni qorumaq və

s. buna misal ola bilər. Burada söhbət epopeyanın yeni növünün yaranmasından və bunun üçün tarixi şəraitin meydana olmasından gedə bilər. Görünür, Hegelin siyasi mühafizəkarlığı sənət hadisələrinə ideoloji münasibət göstərməsinə səbəb olmuş və inqilabi hərəkətlərin obyektiv qiymətləndirilməsinə mane olmuşdur. O, milləti parçalayan vətəndaş müharibəsini də "həqiqi" epopeya üçün "predmet" hesab etmir. Bunu o, "qəhrəmanlar əsri"nin hüdudlarından kənar dövrlərə də şamil edirdi. Burjuaziya cəmiyyət qaydaları da ("Estetikadan mühazirələr" dövrü – H.Q.) substansional hesab edilirdi. Yəni burjuaziya cəmiyyətinin də əsasını, başqa sözlə, substansionallığına daşımaq olmazdı. Göründüyü kimi, burjuaziya cəmiyyətinin substansionallığı açıq müdafiə edilir və onu hər cür vətəndaş mübaribəsilə daşımaqın əleyhinə çıxılır.

A.N.Veslovski də janrların tarixini şəxsiyyətin inkişafı ilə əlaqələndirmiş, epopeya və romanın cəmiyyətlə şəxsiyyət əlaqələrinin müəyyən mərhələsində meydana gəldiyini qeyd etmişdir. Veslovskinin fikrincə məzmun sinkretizmdən ayrılır, məhz tədriclə doğulur. Başqa sözlə, epos, lirika, drama şəxsiyyətin tarixi inkişafının birbaşa əlaqəsindən yaranmışdır. Bu, yaradıcılığın həm obyektiv (mövzu), həm də subyektiv (ideya) tərəfi ilə müəyyən olunur. Göründüyü kimi, Veslovskidə növlərin forma və məzmunu üst-üstə düşür. O, formanı məzmundan ayırır. Onun fikrincə dramın məzmunu eposdan sonra meydana gəlir. Lakin başqa bir yerdə isə əlavə edir ki, "şəxsiyyətin yeni inkişafı ilə bağlı olaraq forma kimi onlar (lirik, dramatik növ –H.Q.) epos çağında meydana gələ bilərlər" (141, səh.12).

A.N.Veslovskiyə görə sinkretizmdən ilk ayrılma lirik-epik ayrılma olub. Yəni forma ayrılması olub. Epik hissə hərəkətin əsası, lirik hissə isə gah yavaşıtma, gah sürətləndirmə forması kimi ayrılıb. Göründüyü kimi, Veslovski öz konsepsiyasını sinkretizm və epik, lirik, dramatik formaların ondan qopması üzərində qurur. Lakin Veslovski də növlərin sonrakı tarixi inkişafını deyil, onların məzmununun genezisini tədqiq etdiyi

üçün onda da növləri fərqləndirən meyar məsələsi açıq qalır. Veslovskini təkamül prosesində bir tərəf-eposun kollektiv "subyektivliyi, yəni qəbilə, tayfa üzvlərinin eyni "psixoloji səviyyədə" olub-olmaması maraqlandırmışdır. Hegeldə substansiya, Veslovskidə kollektiv psixologiya təxminən eyni funksiyaları daşıyır. Hegeldə epos yaratmaq üçün tayfa üzvlərinin eyni hüquqda olması əsas götürülürsə, Veslovski onların psixoloji səviyyəsinin eyniliyinə əsaslanır. Özünüdərk eposa və lirikaya, eyni vaxtda daxil olma sa, subyektiv məzmun – şəxsiyyətin daxili aləmi təkcə lirikaya aid ləyaqət deyil. Veslovskinin fikrincə roman öz məzmununa görə eposdan daha çox lirikaya yaxındır. Ona görə də rıtsar romanını bilavasitə lirik zəminlə bağlayır. Bu mənada romanın hansı növə mənsub olması məsələsi meydana çıxır. Əgər epik məzmunu epopeyanın "kollektiv subyektivliyi" ilə məhdudlaşdırsaq, onda aydındır ki, burada romana yer yoxdur. Veslovski isə növlərin nəzəriyyəsi haqqında mülahizələrində həmişə epos, lirika, dram, roman ardıcılığını gözləmiş və nədənsə eposla romanın yaxınlığı ideyasından imtina etmişdir. Ümumiyyətlə, "Tarixi poetika"da ədəbi növlər cəmiyyət və şəxsiyyət münasibətlərinin üç ardıcıl inkişaf mərhələsi ilə əlaqələndirilir. 1. Qəbilə və tayfanın idraki və mənəvi meyillərinin ümumiliyinə əsaslanan epos mərhələsi. 2. Şəxsiyyətin qrup hərəkəti zəminində tərəqqisi, zümrə bölgüsü çərçivəsində fərqləndirilməsinin doğurduğu qədim yunan və orta əsrlər lirikası və rıtsar romanı mərhələsi. 3. İnsanın etirafı, zümrənin dağılması və şəxsiyyətin təntənəsinin yaratdığı intibah: novella və roman mərhələsi.

Romana qədim yunan eposunun ölçüləri ilə yanaşmağı tarixilik baxımından yanlış hesab edən Veslovskinin fikrincə janrın əsasını tarixən müəyyən olunmuş məzmun və onun çərçivəsi təşkil edir. Tarixən müəyyən olunmuş məzmun geniş və dar mənada başa düşülə bilər. Məsələn, ayrı-ayrı janrları özündə birləşdirən "Salnamə"də əsər forması hesab edilirdi. "Çünki orta əsrlərdə bədii metod əsərin janrı ilə sıx bağlı idi" (85, səh.51).

Bəzən hətta "bir əsərdə müxtəlif metodun prinsipləri özünü göstərirdi" (85, səh.51).

Veselovskinin fikrincə epik sistemin dağılmasına şəxsiyyətin ruhi həyatını mürəkkəbləşdirən intibah epoxası səbəb olmuşdur.

Hegel eposun və romanın kolliziyasının müəllif iradəsindən asılı olmadığını bildirirdi. Yəni bir tərəfdən "rəvayətlərin hiif elədiyi mifləri pozmaq olmazdı" (5, səh.76) deyən Aristotellə eyniyyət təşkil edirdisə, digər tərəfdən onun "şair də ixtiraçı olmalıdır və rəvayətlərdən lazım gələn şəkildə istifadə etməlidir" (5, səh.76) mövqeyi ilə ziddiyyət təşkil edirdi.

Məlum olduğu kimi hələ "eramızdan əvvəl VII əsrdə yunan ədəbiyyatında qəhrəmanlıq eposu aparıcı rolunu itirir. Bu, yunan xalqının həyatında ciddi dəyişikliklərin baş verdiyi dövrə təsadüf edir" (115, səh.122). Ona görə də eramızdan əvvəlki VII-VI əsrləri Yunanıstanda inqilablar epoxası adlandırırlar. Məlum olduğu kimi ədəbi növ və janrların taleyi həm də müəyyən tarixi dövrlərin ictimai-siyasi münasibətlərindən də asılı olub: qəbilə və tayfanın idraki və mənəvi meyillərinin meydana gətirdiyi epos özünün ən yaxşı ifadəsini tayfa quruluşundan dövlət quruluşuna keçid dövrünün böyük sənətkarı Homerin yaradıcılığında tapmışdır. Onun "Iliada" və "Odiseya"sı nəinki ayrı-ayrı ədəbi janrın tarixində, o cümlədən insanlığın bədii təfəkkürünün intibahında mühüm rol oynamışdır. İri həcmli ədəbi forma olan romanın da bir janr kimi taleyinin başlanğıcını müəyyən mənada eposun varisi hesab edənlərə qoşulmasaq da, qeyd etməliyik ki, müəyyən mərhələdə eposla roman arasında tipoloji yaxınlıq olmuşdur. Bunu həmin janrların poetikası və struktur tərəfləri sübut edir. Homer təfəkkürünü "mifik" adlandıranlar və mifik təfəkkür altında "həqiqi", məntiqi-anlayış təfəkkürünün əksinə olan obrazlı təfəkkürü təsəvvür edirlər. Əgər mifik təfəkkür obrazlı təfəkkürün xüsusi tipidirsə, onda mifoloji təfəkkür saf halında ibtidai sadələşmədir. Bizim eramın birinci əsərində yaşamış Strabon "Coğrafiya" əsərində elmin poeziyadan ayrılmasından bəhs edir. Strabonun fikrincə Homer poemalarında xəyal

real mövcud olanın əsasında yaranır. Yəni poemaların fabulası şair və salnaməçilərin xronikasıdır. Homerin epik sistemində hissə bütövün bütün xüsusiyyətlərini qəbul edir və onun hüduduna yüksəlir. "Hamısı" anlayışı epik ölçüdür. "Hər kəs" də epik mənə ifadə edir. Başqa sözlə, "hər biri" nə düşünürsə "hamısı"na aiddir. Homerdə "hər biri"si "hamısı"dır. Yaxud, əksinə, "hamı", "hər biri" deməkdir. "Hər adam"da epik insanın "hamısı"dır. Bundan əlavə "bütün" epik xalqı, "hamı" epik tayfanı bildirir.

Eposun "hər adamı" və epik insanın "hamı"sı mahiyyət etibarilə bir-birini tamamlayır. "Hər adam"la "hamı" arasında epik qəhrəman dayanır. Qəhrəman isə tayfanın "hər adamı"dır və kəmiyyət etibarilə tayfa çoxluğundan ayrılan, eyni zamanda tayfanın bir hissəsi, çoxluğun zərrəsi kimi ümumi, epik keyfiyyətdir. Yəni epik qəhrəman həm hissə, həm də bütövdür, tayfanın "hamı" adamıdır. Bu onun həm xalqa başçı olmasını, həm də ondan asılı olmasını göstərir. Çünki hər bir epik qəhrəman tayfaya uyğunlaşdırılıb. Homer eposunda "tayfa"sız, tayfadan kənar qəhrəman, qəhrəmansız da tayfa yoxdur. Bu, eposun etnik mənşəyə və qəhrəmanların geneologiyasına olan marağı ilə izah edilməlidir. Çünki epik qəhrəmanların döyüşləri tayfanın döyüşlərini əvəz edirdi. Bu, o deməkdir ki, kütlənin çoxluğunun bir insanda ifadəsi vahidin fəvqəladəliyi ilə şərtlənir. Daha doğrusu, epik qəhrəman döyüşçüdürsə, həddən artıq igid, şüaranın ağısaqqalıdırsa, müdrik olmalıdır. Məsələn, troyalı Aqamemnon Axilles haqqında deyir ki, "bu insan bütün insanlardan müqayisə edilməz dərəcədə qüdrətlidir". Epos qanunlarına görə xalq çoxluğunun ən yaxşı keyfiyyətlərini ifadə edən qəhrəman mahiyyət etibarilə ağıllı və qüdrətli olmalıdır. Əks halda, qəhrəmanlığını itirir. Tayfa kollektivinin hər bir üzvü "yaxşı" da ola bilər, "yaramaz"da. Lakin eposun qəhrəmanı həmişə "yaxşı" və "əla" olmalıdır. O, mütləq müsbət başlanğıcdır, tayfanın adi üzvləri ona çatmağa çalışsalar da, qəhrəman əlçatmaz olaraq qalır. Çünki xalq, tayfa bütün gücünü ona verdiyi üçün kollektivin "hər biri" keyfiyyət etibarilə tayfa qəhrəmanından zəifdir.

Sinkretik bədii təfəkkürün spesifikasına tam uyğun olan epik qəhrəman tayfa döyüşçüsü kimi iki əks qütbü özündə birləşdirir. O, həm tayfanın ucalığını təcəssüm etdirir, həm də onu gücdən salır, obyektiv gücsüz edir. Eposda həyat gücü üstünlüyünü saxlayır. Hərəkət, hücum və xalq gücü ümumi gücün vəhdəti kimi meydana çıxır və epik qəhrəmanın fəvqəladəliyi spesifik dünya duyumuna çevrilir.

Əlbəttə, bununla belə Homer eposunun struktur modelini və ideoloji konsepsiyasını sonrakı dövrlərin eposlarına, o cümlədən milli eposlara bilavasitə şamil etmək olmaz. Lakin həmin eposun elə tərəfləri var ki, bunlar zamanı və milli sədləri aşar. Bu, ilk növbədə janr stixiyasına və sinkretikliyə aiddir. Bunu Firdovsinin Sultan Mahmuda həsr etdiyi "Şahnamə" eposunda da aydın görmək olur. Bunu "İnsanların ən qüdrətli" olan Axilleslə tipoloji qohumluğu olan "Cahan pəhləvanı": "Iran eposunun və bir sıra başqa türkdili xalqların məşhur qəhrəmanı zal oğlu Rüstəmin" (67, səh.101) obrazında da görürük. "Şahnamə"də və başqa mənbələrdə Rüstəm ulu tanrının özü üçün yaratdığı ən sadıq qul hesab edilir. Müxtəlif tarixi və əfsanəvi mənbələri özündə əks etdirən "Şahnamə"də mifologiya mühüm yer tutur. Biz mifologiyayı və sinkretizmi bu eposda müəllif təfəkküründən daha çox janrın və təsvir materialının xarakterinə aid edirik. Məsələn, poemada ümumiləşmiş düşmən obrazı kimi yaradılan Zöhhakın tarixi izləri hətta qədim hind mifologiyasına gedib çıxır (67, səh.78).

Burada əjdaha mifik obrazının Zöhhaka çevrilməsi qeyd edilir. Bu, sonradan epik xüsusiyyət kəsb edərək "Şahnamə"də Cəmşidin Ərəbistanda hökmran olduğu vaxtda Mardas adlı xeyirxah bir kişinin oğlu olan Zöhhakın çirkin, ağıldan yüngül, lakin hakimiyyətə həris simasında göstərilir. İranın əfsanəvi-mifik qəhrəmanı Feridunun haqqında məlumatın izləri "Avesta"dən gəlir. Poemada surətə çoxlu eyni fəaliyyət növü yazılır. Bu təkrarların səbəbini həm qədim pəhləvanlar haqqında mif, əsatir, əfsanə və rəvayətlərin şifahi xalq yaradıcılığı ənənələri ilə bağlı olmasında axtarmaq, həm də eposa xas xüsusiyyət kimi qiymət-

ləndirmək lazımdır. Doğrudan da, təhkiyəçi bir neçə hadisəni bir-birinə qarışdırır, köhnə miflərin, əsatir, əfsanə və rəvayətlərin süjetlərindən, eləcə də olmuş hadisələrin motivlərindən istifadə edərək yeni əsər yaradır. Məsələn, "Avesta"da və "Şahnamə"də müəyyən epizodlar təşkil edən Feridunun "hökmranlıq bioqrafiyasının 500 il davam etdiyi" göstərilir. Feridun əfsanəsinə epizodik münasibət İran epik poeziyasının mifdən azad olmağa başladığını göstərir. Bununla belə, hələ rəvayətlərdə mifologiya müəyyən yer tuturdu. Poemada Zöhhak əfsanəsinə, Feridunun onunla mübarizəsinə, eləcə də dəmirçi Gavəyə müəyyən yer verilməsi bunu sübut edir. Məsələn, Gavənin dəmirçi döşlüyünü bayraq edərək xalqı müstəbidə qarşı aparması sözün həqiqi mənasında epik igidlikdir. Bu şəxsi intiqamdan daha çox qəbiləni, tayfanı, vətəni müstəbiddən xilas etməkdir. Çünki Zöhhak yadelli idi və İran padşahlarının tacını ələ keçirmək istəyirdi.

İran-türk nağıllarında geniş yayılmış atanın oğlanları ilə yoxlama döyüşləri Feridun əfsanəsində də vardır. Feridun əjdahaya çevrilib oğlanları ilə vuruşur. Kiçik oğlu epik nağıl ənənəsinə uyğun olaraq adını deyir, özünü tərif edir, düşməni gözləyən təhlükə haqqında xəbərdarlıq edir. Bu, sırf nağıl-igidlik motividir. "Şahnamə"də Simurq da şəxsləndirilmişdir. O, şüurlü hərəkət edir və düşünülmüş qərarlar qəbul edir. İran eposunda Simurqun şöhrəti yalnız Rüstəmlə müqayisə edilə bilər. Maraqlıdır ki, Rüstəmin özünün doğulması da bu quşun müdrikliyi ilə bağlıdır. Epik təhkiyə qanunlarına əsasən baş qəhrəmanın (Rüstəmin) doğulmasının təfsilatı nəql edilməli idi. "Şahnamə"də geniş yer tutan Rüstəm İran eposunun ən sevimli qəhrəmanı Səyavuşun tərbiyəçisi, ən tragik qəhrəmanı Zöhrabın atası, qüdrətli İran şahı Keykavusun və yenilməz pəhləvan Bijanın xilaskarı kimi göstərilmişdir.

Başqa əfsanəvi-mifik hökmdar və pəhləvan obrazlarına nisbətə Rüstəmin genezisi daha mürəkkəbdir. Məsələn, "Avesta"da Rüstəmə və atasına yer verilməməsi guya Rüstəmin məbədlərə zidd baxışlarının "Avesta"nın müəlliflərinin xoşuna gəlməməsindən irəli gəlmişdir. Bütün bunlar onu göstərir ki, Rüstəmin

tarixi şəxsiyyətdən epik qəhrəmana çevrilməsi "Şahnamə"yə qədər xalq təfəkküründə baş vermişdir. Bunu onun şirlər, pəhləvanlar, divlər, cadugərlər və fillərlə təkbətək döyüşlərdə keçən 500 illik əfsanəvi ömrü də sübut edir (67, səh.101).

Bəzi rəvayətləri qədim oğuz materialları əsasında qurulan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında da qədim əfsanə və eposların təsiri hiss olunur. Tanınmış şərqşünas X.Koroğlu Azərbaycan dastanlarına yunan əfsanələrinin təsirini "Qərbi oğuzların yunan və bizanslarla sıx əlaqədə yaşamaları" (67) ilə izah edir. Məsələn, elə götürək ölümdən qaçmaq motivini. Bu, qədim eposlarda da, "Avesta"da da var. Firdovsi ölümdən qaçmağın bir epizodunu tarixi şəxsiyyət olan I Yezdigürdün şəxsinə göstərir. Belə ölümdən qaçmaq motivinə biz "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının V rəvayətində də rast gəlirik. "Normativ" əxlaq və qanuna, ictimai buxovlara, öz zahiri qlafına, yəni epik ideala qarşı üsyan etməsi "Beyrəyin hünəridir" (51, səh.166) etirafına görə Beyrək artıq "janrını" dəyişir, başqa bir janr stixiyası zəminində yetişir. Lakin epik təfəkkürün məhsulu olan Beyrək, həmin sistemi dağıda bilməzdi. Çünki epik sistem heç vaxt o dairədə, həmin orbitdə dolanan qəhrəmana "buxov" və "qlaf" olmur. Yəni ədəbi qəhrəman öz mühitinin və "janrı"nın yetişdirməsidir. "Ölümdən çəkinmək" epik süjetdə sabit yer deyil.

Ən qüdrətli epik qəhrəman olan Axilles də yeri gələndə ölümdən çəkinirdi. Odissey də müharibəyə getməmək üçün bəhanələr gətirirdi. Səyavuş da oddan salamat çıxır. Gürgani də Ramini ölümdən alır. "Ölüb dirilmə" motivi mifoloji təfəkkürlə bağlıdır və folklorda oxşarlığı çoxdur. Hətta XI əsr şairi Əyyuqinin "Vərqa və Gülşə"sində Məhəmməd peyğəmbər qəhrəmanları yenidən dirildib həyata qaytarır. Epos dünya ilə ünsiyyətin spesifik formasıdır. Çünki gerçəkliyi hadisə vasitəsilə idrak etmək mahiyyət etibarilə təfəkkürün obyektivliyidir. Ç. Aytmatov demişkən, "dərinə getdikcə, mifologiyaya daxil olduqca orada ümuminsani saflıq, bəşərlik və daxili əlaqə görürsən." Ona görə də formalaşdığı tarixi dövrün xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq epos özünün başlıca xüsusiyyətlərini saxlayır. Məsələn, XVII

əsrə formalaşan Azərbaycan eposu "Koroğlu"da da talelər baş qəhrəmanın hərəkətindən asılıdır. O, tipologiyasını qədim türk qəhrəmanlığı eposu olan "Dədə Qorqud" dastanlarından almışdır. "Kitabi-Dədə Qorqud"dan çoxlu süjet ünsürləri dəyişilmədən "Koroğlu"ya daxil olub" (67, səh.20).

Məlum olduğu kimi, ədəbi növ hər şeydən əvvəl ölçünü, tərkib və ünsürlərin əlaqəsini ifadə edir. Epos isə varlığı bütövlüklə dərk etmək istəyir. Ona görə də yalnız hərəkətlərin təsiri ilə məhdudlaşmır, onu çoxtərəfli varlığın ayrıca təzahürü kimi dərk edir. "Eposda gah irəli, gah da geri getmək: ümumiyyətlə, bütün yavaşıdan motivlər epik hesab edilir" (83, səh.259). Burada əsas xüsusiyyət hadisələrin müstəqilliyində, hərəkətlərin onların təbiətinə uyğun tərtib edilməsində, "son məqsədin hərəkətin hər bir nöqtəsinə bağlanmasıdır" (5, səh.88).

Eposda müəllif son məqsədə çatmaq üçün səbirsizlik göstərmir, hər addımda dayanır və oxuculara qəlb sərbəstliyi verir. O, klassik dramlara məxsus zaman, məkan və hərəkət birliyindən azaddır. "Epik tərkibli dedikdə mən çoxfabulalığı nəzərdə tuturam" (5, səh.88)—deyən Aristotelə görə eposda "şairin şəxsiyyəti gərək az görünsün."

Roman janrı yetkin dövlət epoxasında başqa formada inkişaf etməli olur. Məsələn, eposun klassik formasında bir daha görünməməsi, orta əsrlərdə geniş yayılan cəngavərlik romanının epos səviyyəsinə qalxıb dünya əhəmiyyətli monumental əsərlərə çevrilməməsi, onun geniş milli əsasa söykənə bilməsi və əyləncəli janra meyl göstərməsi bunu sübut edir.

Klassik eposlardakı həcm, qəhrəmanın müəyyənediciliyi, "varlığın bütün tərəflərini" (Aristotel) əhatə etməsi romanda arxa plana keçir. Burada xarakter, həyat münasibətləri əsas götürülür.

Romanın əlamətləri ilk dəfə şifahi xalq yaradıcılığında özünü göstərir (70, səh.100). Şəxsiyyət və cəmiyyət məsələlərini əks etdirən roman folklorun dəyişməz qanunlarına görə yeni janr kimi köhnə, bəzi hallarda isə qədim ünsürlərdən yaranır (70, səh.100). İnsanın roman obrazının yaradılması ehtiyacı klassikadan, o cümlədən folklordan bəhrələnməklə mümkün ola bilərdi.

Klassik eposdan fərqli olaraq romanın janr stixiyası antik poetikada öz əksini tapmamışdır.

V.Kojinvun fikrincə guya "Roman yalnız intibah dövrünün axırlarında meydana gəlib" (70, səh.100). Əlbəttə, janrdan qabaq onun ilkin şərti (stixiyası) meydana gəlir. Yeni janr stixiyasının roman formasında təşəkkülü romanın ədəbiyyat aləminə ilk dəfə çıxması idi (70, səh.102). Romana qədər bu məlum janr stixiyası sözün həqiqi mənasında stixiya kimi özünü göstərmişdir. İlk vaxtlar romanda kəskin hədd, bədii qüvvələrin özünəməxsus "oyun" istiqaməti yox idi. Bu stixiyayı prozaik planda ilk dəfə Rable ifadə edir. Renessans dövründə isə "kitab-novella" formasında özünü göstərir. Silsilə hekayəni bir qəhrəman ətrafında toplamaq da folklor ənənəsi ilə bağlıdır. Romanı sənətin müəyyən nümunəyə meylinin forması kimi qiymətləndirmək onu bitkin bir sistem kimi qəbul etmək deməkdir. Məsələn, bir janr kimi nəsrin tipologiyasına daxil olan roman formasını nə qədər sabit saxlasa da, hər dəfə xüsusi məzmunla "dölür". Janrın tələbini izləyən yazıçı ona müasirlik üçün vacib olanı, daha çox reallaşa bilən imkanı axtarır. Bu mənada, o, mücərrəd təsəvvür deyil, fərdi yaradıcılıq aktıdır.

Romanın tipologiyası konkret zaman və epoxa ilə də "çarpazlaşır". Məsələn, müasir Azərbaycan romanı dedikdə zaman və onun problemləri də bilavasitə tipologiyanın predmeti olur. Çünki janrın tipoloji forması həm mütləq, həm də nisbidir. Ona görə də roman əsas janr əlamətlərini saxlasa da, özündə prozaik janrların tipoloji dəyişikliyi də əks etdirir. Məsələn, yazıçıların psixoloji, publisistik nəsrə, fəlsəfi və tarixi romana meyilləri həm fərdi yaradıcılıq imkanı ilə, həm də epoxanın ümumi vəziyyəti ilə bağlı olur. Ona görə də 20-ci illərdə bir tərəfdən V.Şklovski romanı "Sönən ulduz"a (100, səh.28) bənzətdirdisə, digər tərəfdən A.Lejnov kimi tənqidçilər isə "formalizmdən uzaqlaşan roman öz işığını artırır və biz hər cəhətdən romana doğru gedirik" (116, səh.10) deyirdi. Gerçəkliyin yeni qatlarını açan, daxili əlaqələri çılpaqlayan roman tarixiliyi dərinləşdirməklə macəra süjetinin immunitetini dağıtdı, epik şüuru, zaman duyğusunu, tarixi

dəyişikliyin dinamikasını janrın tipoloji xüsusiyyətlərinə çevirdi, bədii məkanı ilə nəsrin estetik strukturunu genişləndirdi. Lakin sənət ideologiyasına zahiri yanaşma, ifrat siyasilik bədii yaradıcılığın başqa sahələrində olduğu kimi romanın da taleyində mənfi rol oynamışdır.

Janrların müqayisəsi bu və ya digər epoxada onlardan hər hansı birinin və müəyyən qrupunun aparıcı rolunun meydana çıxarılmasını şərtləndirir. Çünki janrların bir ədəbi epoxa müddətində özəlliyini qoruyub saxlayanları və müəyyən şəkil dəyişmələrinə məruz qalanları olduğu kimi özünə müxtəlif ədəbi epoxaların yaşarlı motivlərini daxil edərək inkişaf edənləri də vardır. Bu sonuncu, romanın bir janr kimi keçirdiyi tarixi inkişaf yolunda özünü aydın şəkildə göstərir.

Məsələn, 1515-ci ildə Almaniyada "Til Eylenspiqel haqqında əyləncəli oxu" adı ilə çap olunan xalq romanı bu baxımdan diqqəti cəlb edir. Til əjdahaları, cadugərləri, nəhəngləri olmayan prozaik aləmdə hərəkət edir. Bu, öz adətləri və qanunları olan şəhər həyatıdır. Qəhrəmanın, dəyişməzliyi isə sərgüzəşt üçün zəmin yaradır. Məsələn, Odissey onu gözləyən vətəninə, Tristan Izoldaya, Şirin Xosrova, Məcnun Leylisinə sədaqətli qalır.

"Til..."də həyatın elə stixiyası verilir ki, onu "proza" adlandırmaq olar. Bu əsər "roman" prozasının formalaşmasının ilk mərhələsinin məhsuludur. Əsərin təhkiyəsi roman estetikası üçün vacib şərt olan poetik və prozaik ünsürləri özündə birləşdirir. "Til..." "primitivliyinə" görə "yüksək sənətdən" kənara çıxır. Ona görə də V.Kojinova elə gəlir ki, roman burjua epoxasının başlanğıcında, sanki "boş yerdə" yaranır (70, səh.109).

Bəzi nəzəriyyəçilər isə, əksinə, antik povestləri, cəngavərlik eposunu, ilkin intibah novellalarını çəkib romana gətirərək onda əsrlərin ədəbi ənənələrinin izlərini axtarırdılar. "Til..." janrın məzmununu haqqında çox şey deyir. Məsələn, lətifələr arasında gözlənilməz əlaqə, səyahət motivi və s. janrın struktur məzmununa səbəb olur. Hətta qəhrəmanın ölümü də macəra zəncirini qıra bilmir. "Til..."də janr "bitkinlik"dən "azad olur". Başqa sözlə, "Til..."in janrı qəhrəman haqqında materialdan yaranır.

Folklorun, həyatın, ədəbiyyatın kəsişdiyi məqam "Til..." haqqında kitabın roman prinsiplərinə cavab verdiyini əks etdirir. XVII əsrin hiyləgərlik romanı (plutov) eposun əvvəlki inkişaf mərhələsinə əsaslanırdı. Bu janrda dialoq, təsvir əsas təhkiyə forması hesab edilirdi. Onun şəxsində roman sanki antik prozaya, cəngavərlik eposuna, mürəkkəb fabula quruluşuna, təhkiyə mədəniyyətinə qayıdır. Göründüyü kimi, roman bir ənənəni qəbul edirsə, sanki digərindən uzaqlaşır. Ümumiyyətlə, nəsr və nəzmlə yazılmasından asılı olmayaraq iri həcmli əsərləri roman adlandırmaq olmaz. Onda bütün antik yunan və Bizans prozası, cəngavərlik eposları, orta əsr alleqorik povestləri (məsələn, Roma haqqında roman" və s.), intibah dövrünün utopik eposları ucdantutma roman hesab edilərdi. Göründüyü kimi, orta əsrlərdə "roman" adlandırılan əsərlər sonralar janr mənasını bildirib. Məhz bu mənada "roman" termini indi predmetləşən stixiyadan əvvəl meydana gəlib. Lakin nə zamansa "roman" adlandırılanların hamısını janr anlamında roman hesab etmək olmaz. Eyni zamanda "roman" sözünün roman dillərindən keçməsinə və janr ifadə etməsinə mütləqləşdirmək olmaz. Məsələn, ingilis dilində "roman" sözü (çəttapse) orta əsrlər təhkiyə tipini bildirirdi.

Romanın estetik mühitində prozaik qəhrəmanın taleyi, qəlbinin aramsızlığı öz əksini tapır. Əyləncəli romanda isə psixoloji məqam kifayət qədər özünə mövqə qazana bilmir. Əyləncəli romandan fərqli olaraq psixoloji romanda hadisə deyil, daxili iztirab, qəlb həyatı ön plana çəkilir. XVIII əsrdə "psixoloji roman"la yanaşı "hadisə romanı" da özünü göstərir. Lakin "hadisə romanı"nı da XVII əsrin əyləncəli romanının məhdud çərçivəsi baxımından qiymətləndirmək olmaz.

Mopassanın fikrincə Antuan Prevonun 1731-ci ildə İngiltərədə çap olunan "Deqrio və Manon Lesko"su müasir roman üçün mütləq formadır" (82). Doğrudan da, "Don Kixot" intibah epopeyası kimi dövrün bədii idrakını bir yerə yığdısa, "Manon Lesko" yetkinliyinə görə əsas klassik janrlarla bir sırada durdu. Prevo burjua cəmiyyətinin psixologiyasını, düşüncə tərzini sənətə gətirdi. Bununla da janrın tarixi mərhələsinə başa çatdırdı. Prevo

qəhrəmanlarının daxili aləmini, əyləncə və gərgin həyatını göstərməklə sübut etdi ki, roman da bir janr kimi faciə və poema ilə bir sırada dura bilər. O, roman haqqında məlum nəzəriyyənin arxasınca getmədi. Əgər eposda "əvvəlcədən düşünülmüş hərəkət birliyi", kompozisiya hissələrinin qanuniləşdirilmiş yerləri eposun substansional tələbi idisə, ülvilik və gözəllik irəlicədən müəyyənləşdirilmiş forma kimi poeziyanın xarakterini ifadə edirdisə, roman süjet mənasında bitməyən, strukturu əvvəldən müəyyənləşdirilməyən bir forma kimi meydana çıxdı. "Don Kixot" fabulası artıq haçansa baş vermiş hadisədən deyil, müəllif təxəyyülündən doğur. Əfsanəvi və tarixi fabulanın yerini "naməlum", düşünülmüş adam tutur. Ona görə də romanın kompozisiyası mürəkkəb "bədi oyun"a, motivlərin kombinasiyasına çevrilir. Servantes "əvvəldən yığılmış çərçivə (fabula) əsasında: məlum özüldən "Don Kixot"un mərtəbələrini ucaldır" (127, səh.77) deyən, V.Şklovski romandakı məzmunlu gedişləri, qəhrəmanların sərbəstliyini, geniş dairədə hərəkət etmək imkanını qiymətləndirə bilməyib. Hərəkətin qapalı dövrəsi yalnız hiyləgərlik romanının strukturu üçün məqbul sayıla bilərdi. Prevonun romanında da, əvvəldən düşünülmüş süjet məhdudluğu var. Lakin məqsəd hüdudsuzdur.

Eposda hərəkətin qurtarması: "sevgililərin ayrı salınması" forma və məzmunun sonunu, əsərin estetik xüsusiyyətlərini ifadə edirdisə, romanda əksinə, hadisə axıra çatmamış artıq əsas ideya həll olunur. Prevonun da romanı ənənəvi olaraq qəhrəmanın ölümü ilə bitir. Lakin bu "min bir iztirabdan keçən" ömrün sonluğu deyil, "sevinc mənim iztirablarımdır", "mənim səadətım iztirablarımla yanaşıdır" deyən qəhrəmanın ömrü sonluqla məhdudlaşa bilməz. Burada estetiklik məqsədə doğru irəliləyişdədir. Əks halda Manonun sağ qalması romanın məzmununda əhəmiyyətli dəyişiklik əmələ gətirməzdi. Çünki hadisələrin ziddiyyətinə, fikir və hissin axırını məhəbbət stixiyası müəyyən edir. Ona görə ki, roman açılan, lakin yekunlaşdırılmayan epizodlara meydan verən janrdır. O, klassik formasında həyata "uyğunluğa" daha çox meyl etmiş olsa da, sənətin yeni təzahürü kimi diqqəti

cəlb edirdi. XVIII-XIX əsrlərdə romanlar əsasən gündəlik, memuar, məktub, dialoq, avtobiografik hekayə və s. formada yazılırdı. Bunlar "qeyri-bədii" forma kimi yeni proza sənəti üçün tarixi zərurət idi.

XVIII əsrdə roman yenidən aparıcı janra çevrilərək epik əsasda əsrlərin sınağından keçən janrların sistemində özünün forma üstünlüyünü nümayiş etdirirdi. Bununla belə, XIX əsrə qədərki janr nəzəriyyəsində romanın predmeti müəyyənləşdirilə bilinməmiş və yalnız XIX əsrin ortalarından başlayaraq roman janr mənasında spesifik predmetini müəyyən edə bilmiş, estetika və ədəbiyyat nəzəriyyəsi tərəfindən dərk edilməyə başlanmışdır. Roman mahiyyət etibarilə epik poemanın yerini tutur (129, səh.38) iddiası ciddi tənqiddə dözmür.

Romanın təşəkkülü təkcə prozanın yox, həm də ümumiyyətlə, dar mənada ədəbiyyatın təşəkkülü deməkdir. XVI əsrdə cəngavərlik romanı ilk dəfə oxucuya müraciətlə yazılan əsər kimi meydana gəlir, "səs" sənəti "hərflər" sənətilə əvəz edilir, poeziyadan ədəbiyyata mürəkkəb keçid başlayır. Ona görə də "roman sivilizasiyamızın – çap dəzgahının yaranmasının nəticəsidir" (114, səh.38) deyənlər bir mənada haqlıdırlar. XVIII əsrdə geniş çap mahiyyət etibarilə romanın yeni növlərini yaratdı, hətta "roman çap dəzgahından yaranıb" deyənlər də tapıldı. Bu mənada cəngavərlik kitabları tipografik dəzgahdan keçən ilk kütləvi prozaik əsərlərdir. Yəni roman çap vasitəsilə öz həqiqi həyatının prosesini meydana çıxardı.

XVIII əsrdə romanın müəyyənəddici janra çevrilməsinə baxmayaraq ona romantik poeziyanın sinonimi kimi baxanlar da olmuşdur. Bütünlüklə poeziyanın romantik olmasını arzu etməklə yanaşı, romanın bir janr kimi müstəqilliyinə qısqanclıq hissi də var idi. XVIII-XIX əsrlərdə romanın inkişafında fasilə yaranması Avropa cəmiyyətində dağılma və qeyri-sabitliyin nəticəsi idi. Bununla belə, romanın ölümü baş vermir, əsrin II yarısına doğru fırtına çəkilir. Stendal, Balzak, Flober, Dikkens və başqalarının şəxsində Qərbi Avropa romanının klassik epoxası meydana gəlir. Belinski demişkən ədəbiyyat romana çevrilir. Yalnız əsrin

sonunda dram romanın təsirindən xilas ola bilir. Həmin dövrdə romanda psixologizm qüvvətlənir, epik, lirik və dramatik meyllərin qovuşması əlaməti – sintetiklik təmayülünü özünü göstərir. Bununla roman heç də özünün epik əsasından uzaqlaşmır. XIX əsrin ortalarına qədər roman üç mərhələdən keçib. 1. Birinci şəxsin dili ilə təhkiyə edilən hiyləgərlik romanları (XVIII əsrin əvvəllərinə qədər). 2. Dialoq, məktub, gündəlik formasında yazılan maarifçi, sentimental və romantik əsərlər (XVIII əsr və XIX əsrin əvvəlləri). 3. Üçüncü şəxsin dili ilə edilən obyektiv təhkiyə mərhələsi (XIX əsr).

Hiyləgərlik romanının qəhrəmanı özünə yad olan mühitdə, tilsimli aləmdə, qapalı bir orta əsr mühitində olduğuna görə təhkiyənin birinci şəxsin dilindən verilməsi qanunidir. Qəhrəmanın dili ilə nəql forması onun fərdi obrazının yaradılmasına kömək edir. Çünki, bu tipli romanda şəxsiyyət hələ yenicə təşəkkül tapır, hadisələrin zənciri fərdin hərəkətinə imkan vermir. Məhz "üçüncü mərhələdə klassik eposun epopeya kimi varisi" (129, səh.139) meydana gəlir.

Romanın mükəmməl nəzəri konsepsiyası haqqında təsəvvürlər Azərbaycan romanının da inkişaf mərhələlərini nəzərdən keçirmək üçün müəyyən özüylə yaradır. Çünki romanın ümumi elmi konsepsiyasını bir milli ədəbi-nəzəri qənaət əsasında ümumiləşdirmək mümkün deyil. Xüsusilə janrın tipologiyası problemlərin dairəsinin genişləndirilməsini tələb edir.

«Roman janrı qədər insanın daxili ehtiyac və hissiyatını, xarakter və səciyyəsinə zəngin və çoxplanlı şəkildə təsvir edən ikinci bir janr mövcud deyildir. Bu ona görə belədir ki, roman ayrıca bir janr kimi həm də özündə, daxilində bütün digər janrların daxili təcrübəsini əridərək ümumiləşdirmişdir» (102, səh.107).

Məsələn, məlum olduğu kimi, Azərbaycan romanının tarixi təkamülü bilavasitə poeziyadan, poemalardan baş qaldırıb. Bir sıra başqa xalqların, o cümlədən, rus xalqının da romanının başlanğıcı poeziya ilə sıx bağlı olub. Roman tipologiyası da məhz bu baxımdan bitkin bir mərhələ kimi tədqiqata kifayət qədər

predmet verir. Doğrudan da, Azərbaycan romanının strukturasının poeziya zəminində yaranması onun gələcək taleyinə son dərəcə müsbət təsir etmiş və daxilindəki qüvvətli potensialı janrın pafosuna çevirmişdir. Bu baxımdan təsadüfi deyil ki, rus romanının da mənbəyi Narejninin nəsrində deyil, bilavasitə Derjavinin şerlərində axtarılır. Təbiidir ki, "sərbəst romanın" poetikasında bu poeziya genesis rolunu oynayır. 1807-ci ildə Derjavin "Yevgeni Zvanskiinin həyatı" adlı sərbəst mənzum romanını yazdı. Bu, rus ədəbiyyatında ilk lirik və sərbəst roman idi. Puşkin də romanı "cürbəcür sərbəst başlıqlı" əsər adlandırır. Özünün dediyi kimi, bu başlıqlar "sadə, xəlqi", "ideal" və "səliqəsiz" idi. Karamzin də "roman-məktublar"ının girişində özünü "əлиндə əsa olan adam" adlandırır.

"Məktublar"da səyyahın gördükləri, eşitdikləri, fikirləşdikləri və duyduqları qələmə alınsa da, nəticədə "özündə bütün bu zəruriləri birləşdirən" əsər kimi meydana çıxmışdır. N.A.Karamzinin birinci şəxsin dili ilə yazdığı "Rus səyyahının məktubları" əsəri Puşkinin mənzum romanında səyyah obrazının (Onegin) yaradılmasına mühüm təsir etmişdir. Radişşevin də "Peterburqdan Moskvaya səyahət" romanı Puşkinin diqqətini cəlb etmişdir. Bütün bunlar ümumiləşdiriləndə Puşkinin "Yevgeni Onegin" in "janrını dəyişməsi" və romandan tarixi məktuba keçmək istəyi təsadüfi görünməz. Çünki roman zamanı, psixologiyayı göstərməyə meyl edirdisə, tarixi məktublar polemikaya, xronologiyaya meydan verirdi. Mənzum roman forması şairə mane olurdu. O, polemikaya, müqayisəyə, hətta xatirəyə geniş meydan açan başqa bir janrın zəruriliyini hiss edirdi. Ona görə də Puşkin "Kapitan qızı" nı "roman kimi deyil", məhz xatirə kimi yazmışdı.

XVIII əsr rus ədəbiyyatında klassik poema əsri idisə, XIX əsr klassik roman əsri oldu. "Yevgeni Onegin" "rus həyatının ensiklopediyası" (Belinski) olmaqla bərabər, "roman janrının da ensiklopediyası" (22, səh.44) oldu. Yəni ilk dəfə Puşkin bir janr daxilində ailə romanı, sosial roman, tarixi roman, xatirə romanını yaratdı və bunları qəlb həyatı ilə bağladı. Ona görə də bu romanın

inkişaf xətti təbii olaraq janrı "Olmuşlar və düşüncələr"ə (Gertsen), "Anna Karenina"ya (L.Tolstoy) aparırdı. Puşkin romanını "qarmaqarışq fəsillərin yığını" hesab edirdi. Yəni ensiklopediya Puşkinin zamanında təkə faktların cəmi kimi deyil, həm də ideyaların sistemi kimi başa düşülürdü. Bundan əlavə o, "fəlsəfi fikrin təşəkkülünü və inkişafını, birliyi və müxtəlifliyi" də ifadə edirdi. Məhz bu mənada "Yevgeni Onegin" inin qəhrəmanlarının roman həyatı qurtarmırdı, əsərin sonu görünmürdü. Belinski Puşkinin poetikasını həyatın tələbi, qəhrəmanların taleyi və epoxanın xarakteri ilə əlaqələndirirdi. Tənqidçinin fikrincə bu "roman rus cəmiyyətinin təfəkkürünün hadisəsi idi."

"Tarixi xatirə", "məntiqi roman" kimi qiymətləndirilən "Olmuşlar və düşüncələr" də janr sərbəstliyi ənənəsini "Yevgeni Onegin" dən almışdı. Gertsen özü bu "romanın yanına, üstünə tiki-lənlərin" hamısında bir vəhdət görürdü. Bu roman "əsrin oğlunun etirafını, onun xatirələrini, şəxsi bioqrafiyasını" "insan nəslinin bioqrafiyası" ilə, onun qəlbini "tarixi" ilə, "tarixin insanda əksi" ilə qovuşdururdu. "Hər hissəsi müstəqil mənə daşıyan" mürəkkəb kompozisiyalı bu əsəri "bizim həyatımız kimi hər yerindən dayandırmaq və başlamaq olar" (Gertsen). Bu, o deməkdir ki, "kitab" ın kompozisiyası onun mövzusuna uyğun qurulub. Çünki xatirələrin səbəb və nəticələri, onların daxili əlaqələrinin açılması yolları yalnız müəllifə məlum idi. Ona görə də "məntiqi roman" strukturası ilə "müasirlik tarixi" burada vəhdət təşkil edir. Əslində "tarixi inkişaf qanunları ilə məntiq qanunları ziddiyyət təşkil etmir. Lakin sadəcə olaraq yolları üst-üstə düşür" (Gertsen). Gertsenin romanında məktub, gündəlik, povest, oçerk həm də publisistika var. Bu janrların vəhdəti onu sənətkar və tarixçi, filosof və siyasətçi kimi meydana çıxarır. Ona görə də roman qədim salnamə, xatirə, məktub, məqalə və müxtəlif mənalı mülahizələrin sintezi kimi meydana çıxır.



II FƏSİL

AZƏRBAYCAN ROMANININ
BƏDİİ QAYNAQLARI

Epik təhkiyə üstündə köklənən ədəbiyyatın mifoloji- tarixi motivlərin təsvirindən imtina edib, təxəyyülə, bədii axtarışlara meydan verməsi ilk dəfə məhz roman formasında özünü göstərmişdir. Başlanğıcda o, mif, qəhrəmanlıq nəğməsi, tarixi əsatir və bəzi didaktik janrlarla sinkretik əlaqədə olmuşdur. Bu həm də təfəkkürün mifdən aralanması və öz sərbəstliyini nağılda tapması mərhələsi idi. Bununla yanaşı, romanın formalaşması və mənbəyi müxtəlif şəkildə qiymətləndirilir. Məsələn, o, mənsub olduğu milli eposun transformasiyası, nağılın yenidən işlənməsi, "qabarması" və eyni zamanda əsatir və əfsanələrin inkişaf məhsulu kimi də mənalanır. Bunlarla yanaşı, romanın bir janr kimi yetişmə prosesində əlbəttə ki, lirik, lirik-dramatik və ritorik janrların da mühüm rolu olmuşdur.

Romanın eposdan fərqi təkcə ikincinin etibarlı "müttəfiqi" olan əsatirdən uzaqlaşmasında deyil. Çünki "qocalıq" müqəddəs keçmiş kimi qəbul edilə bilər. Məsələn, qəhrəmanlıq eposundan fərqli olaraq roman etnik kollektivə birbaşa bağlı olan şəxsiyyəti deyil, müstəqil subyekti təsvirini əsas götürür. Qəhrəmanın şəxsi həyatına maraq bir növ romanı nağılla doğmalaşdırır. Lakin qəlb həyatının təsviri sırf roman dairəsinə aiddir. Bunun aydın təzahürünə ilk dəfə dünya ədəbiyyatında təhkiyəli janrların tarixində mühüm mərhələ təşkil edən orta əsrlər romanında rast gəlirik. Bu roman özünün antik sələfinə söykənsə də "getrogen mənbələr"də (91, səh.4) (tərkibinə və mənşəyinə görə müxtəlif cinsli – H.Q.) yenidən formalaşır. Orta əsrlər romanı Şərq və roman-german xalqlarının ədəbiyyatında "yunan romanına xas olan mənzum formada meydana gəldi" (91, səh.5). Bu, ilk dəfə saray romanı (nəzakətli roman) formasında X-XI əsrlərdə Uzaq

Şərqdə, mənzum roman - epos şəklində isə XI-XII əsrlərdə öncə Yaxın və Orta Şərqdə özünü göstərmişdir. Avropa da daxil olmaqla orta əsrlərin roman forması XVI əsrə qədər yaranmaqda davam etmişdir. XVII əsr fransız Barokko romanı bu mərhələnin tamamlandığını və artıq əvvəlki "yüksəkliyə" çatmağın mümkün olmadığını, roman janrının bundan sonra həmin formada «dərinləşə» bilməyəcəyini göstərdi.

Orta əsrlər romanının genezisində və onun klassik formasının meydana gəlməsində Firdovsi və Əyyuqinin, Gürgani və Nizaminin, Barul və Tomun, Kreten de Trua və Volframın mühüm rolu olmuşdur.

Bir çoxları XIX-XX əsrlər romanını orta əsrlərdən kəskin şəkildə ayıraraq, yalnız yeni dövrü janrın mükəmməl təzahürü mərhələsi hesab edirlər. Hegel romanı burjuaziya epopeyası adlandırmışdır. Çünki romanın orta əsrlər formasını şərti mənada roman hesab edirdi. Guya bu romanın embrional (rüşeym) halı imiş. Hegel və onun ardıcılıarı burjua cəmiyyəti şəraitində qəhrəmanlıq epopeyası yaratmağın mümkün olmamasını, ictimai məqsədləri həll etməkdə yalnız romanın aparıcı janr olduğunu irəli sürürdülər. Şəxsi həyatın eposu adlandırılan roman ictimai münasibətləri şəxsi maraq dairəsində həll etmək imkanına malik janr kimi diqqəti cəlb etməyə başladı.

V.V.Kojnov da "Romanın mənşəyi" (1963) əsərində yeni romanı orta əsrlər romanına qarşı qoyur. "Roman" orta əsrlərdə əfsanəvi və tarixi təhkiyələri ifadə edirdi. Şərq romanı eposları isə poema janrı (məsnəvi) çərçivəsində mənzum didaktika ilə birləşirdi. Ümumiyyətlə, orta əsrlər janrında "uydurma", "müəllif bəzəyi" üstünlük təşkil edir.

Orta əsrlər romanının genezisindəki janr ərəfəsi formanın əhəmiyyətini qeyd etməklə bərabər, onun janr spesifikasiyası baxımından müəyyən məhdudluqlarını da göstərmək lazımdır. Roman ərəfəsi formada nağıl və nağıl-macəra stixiyası üstünlük təşkil etmişdir. Məsələn, "Iliada"dən "Odyssey"ə, "Maxabxarata"dən "Romiana"ya keçid romana doğru ilk addım idi. Orta

əslər romani eposu artıq qəhrəmaniliyin və nağlın hüdudlarını genişləndirirdi.

Rıtsar romanını macəra romanına bərabər tutmaq olmaz. Çünki macəra romanı "calaq" quruluşuna əsaslanır. O, ya roman ərəfəsi formada, ya da orta əslər romanının klassik təşkilində özünü göstərir. Orta əslər romanının klassik forması bilavasitə Nizami və Kreten de Trua kimi böyük sənətkarların yaradıcılığı ilə bağlı olub.

Eposda və nağılda olduğu kimi orta əslər romanının da qəhrəmanı çətin sınaqlardan keçir, şücaət, cəsarət göstərərək özünü təsdiq edir. O, daxilindəki ziddiyyətlərin və zahirədəki rəqiblərinin qarşısını almalı idi. "Dön Kixot"dan başlayan yeni roman qəhrəmanları birdən-birə məişət prozasına qoşula bilmirdilər. Məsələn, öz zamanında Avropada geniş şöhrət qazanan rıtsar romanı gerçəkliyi tam əhatə etmirdi. O, yalnız rıtsarlıq çərçivəsində igidlik və məhəbbət mövzusu ilə məhdudlaşır, poetik idealla real ictimai funksiyanın qarşısını kəsir və daim nağıla qaçmağa tələsirdi. Rıtsar romanı da orta əslər ədəbiyyatı kimi "gerçəkliyin təqlidinə" istiqamətlənmədi. Çünki orta əslər sənəti xarici mühitdən daha çox ruhi mənaya, sözün hökmranlığına üstünlük verirdi. Marağı zahiri macərələrdən daxili həyəcanlara keçirmək orta əslər klassik romanında psixoloji təhlilə imkan yaratsa da, hələ mücərrəd xarakter daşıyırdı.

Müxtəlif ədəbi ənənələrdən və "bədi stixiyalar"dan istifadə müəyyən janr kəsişmələri əmələ gətirir. M.M.Baxtin "bədi stixiyalar"ın toqquşmasını roman üçün xarakterik hesab edirdi. Lakin orta əslər romanında birləşən stixiyalar hamarlanır, onda hökmranlıq edən təhkiyə "vurgusu"na müvafiq olaraq vahid formaya salınır.

Ellin dövründə meydana çıxan, roman epoxasında möhkəmlənən, bizim eramızın I əsrində çiçəklənən yunan romanı janrın ən qədim forması hesab edilir. Belə romanlarda adətən müəyyən süjet sxemlərindən, şablon motivlərdən istifadə edirdilər. Məsələn, gənc oğlan və qız bir-birini sevir, nişanlanır, birlikdə valideynlərindən qaçaraq səyahətə çıxır, min cür əzab-əziyyətə

düşür, bir-birini itirir və yenidən tapırlar. Süjet sxemi kimi gəminin fəlakətə uğraması, dəniz quldurluğu, məhəbbətin "oğurlanması", qul olmaq, qızın qurbanlığa gətirilməsi, tədrici ölüm, məhkəmə araşdırmaları, "tanıma" və s. ənənəvi motivlər buna misal ola bilər. Ən qədim romanlarda tarixi şəxsiyyətlərlə uydurma motivlər "hallandırılırdı". Bu, tarix ərəfəsi təhkiyə idi. Sonradan tarixi motivlərdən ayrılan məhəbbət romanı yaranmağa başladı. Bu baxımdan yunan romanının genezisi müxtəlif janrların sintezi və transformasiyası kimi izah edilməlidir. Romanın ilk forması da Homerin klassik eposu kimi məhz bu tipli sintez nəticəsində meydana gəlmişdir.

Romanın formalaşmasında ellin məhəbbət poeziyası, mərsiyə, idilliyanın lirik-epik stixiyası və bilavasitə lirika mühüm rol oynamışdır. Romani şəkildə daxil olan bütün "mənbələr" sonradan tarixi inkişaf prosesində yenidən işlənmiş və cilalanmışdır. Məsələn, qəhrəmanlıq romanının mənbələri içərisində qəhrəmanlıq eposunun adının nadir hallarda çəkilməsi təsadüfi deyil. Çünki yunan romanı özü də qəhrəmanlıq eposunun transformasiyası yolu ilə deyil, məhz, sintez yolu ilə, başqa janr qaynaqlarından yarandığı üçün eposa qarşı durur və onunla kəsişmir. Bunu rıtsar romanlarından da görürük.

Yunan qəhrəmanlıq mifində və qəhrəmanlıq eposunda qəhrəman fəal və daim hücumdadırsa, romanda müdafiə olunanıdır. Eposda qəhrəmanın fəaliyyəti qəbilənin, tayfanın şöhrəti və kollektivin taleyi ilə substansional vəhdətdə verilsə, romanda fərdi tale üstünlük təşkil edir. Bu mənada yunan romanı da şəxsi həyat haqqında təhkiyə kimi saf halında öz qarşısında ümumepik məqsəd qoymayıb. M.M.Baxtin yunan romanını mücərrəd, yad bir aləmdə təsadüfi, qeyri-rəsmi adam kimi xarakterizə edir. Çünki yunan romanı şəxsi tale naminə fəvqəlnə qəhrəmanlıqdan və kollektiv taledən imtina etməyin ilk nümunəsi idi. Bu mənada, o, nağıldan çox uzağa getmirdi. İlk dəfə Lonq "Defins və Xloya" romanında qəhrəmanın daxili həyatına, onun psixologiyasına güzgü tutdu. Lakin geniş mənada təhkiyə ədəbiyyatında şəxsi həyat səhifəsi açmaq, insanın daxili aləmini

struktur planda göstərmək mürəkkəb proses idi və onun birdən-birə həyata keçirilməsi mümkün deyildi. Bəzi mənbələrdə yunan məhəbbət romanının ənənəsi ilə əlaqənin sonrakı dövrlərdə tamam qırılması və yalnız XII əsrdə Bizans aristokrat mədəniyyətinin yüksəldilməsi şəraitində əvvəlcə ritmik əsasda, sonra isə mənzum formada məhəbbət romanlarının yenidən yazıldığı qeyd edilir (91, səh.13).

Belə romanların əsas tədqiq obyektini əzabkeşin taleyi yox, məhəbbət hissi, cənnətin "məhəbbət bağı", məhəbbət və borc motivi arasındakı konfliktin açılması təşkil edir. Antik dövrdən fərqli olaraq orta əsrlər romanı epik başlanğıcı saxlamaq iddiasında olub. Məsələn, Zevs "əxlaqi" başlanğıcı deyil, vətəndaşlıq başlanğıcını ifadə edib. Bununla yanaşı, lirizm "məhəbbət xəstəliyi" kimi orta əsrlər romanının xarakterik xüsusiyyətlərindən olub.

Eyni zamanda, nağılda olduğu kimi yunan romanında da qəhrəmanın imkanları şişirdilmişdir. Bəzi tədqiqatçılar yunan romanının farsdilli romani eposa da birbaşa təsirini qeyd edirlər. Məsələn, mötəbər iranşünas E.Bertels fars-tacik ədəbiyyatına dair əsərində yunan romanının ("Levkina və Klatofont", "Dafnis və Xloya") farsdilli romani eposun inkişafında xüsusi rolundan bəhs edir (23, səh.314). Bununla yanaşı, "Vamiq və Əzra", Əyyuqinin "Vərqa və Gülşa", Gürğaninin "Vis və Ramin", Nizaminin "Xosrov və Şirin", "Leyli və Məcnun" əsərlərinin qoşa qəhrəmanlı olması yunan məhəbbət romanı ilə tipoloji baxımdan əlaqələndirilir. Kişi adına "namə" sözünün əlavə edilməsi də E.Bertelsin fikrincə XI əsrdə baş verib. Bu, "qəhrəmanlıq" və "romani" eposun differensiasiyasını (ayrılmasını) göstərir. Bertelsin farsdilli romani eposun formalaşmasında yunan romanının imkanlarını mütləqləşdirməsi ilə razılaşmaq olmaz.

Yunan eposunun milli izlərini yalnız Ünsürünün bizə gəlmiş qatan fraqmentlərində, Əyyuqinin "Vərqa və Gülşa"sında, Nizaminin isə "Xosrov və Şirin"inin yalnız başlanğıc hissəsində görmək olar. Antik romanın ənənəsi etiraf edilsə də, Şərq təhkiyəsinə (Əyyuqi və Nizami) sevgililəri ayıran motivlər

başqadır. Beləsinə qəhrəmanın (qızın) valideynlərinin müqavimətini aid etmək olar. "Xosrov və Şirin"də yunan romanından və nağılından fərqli olaraq əsas hadisələr daxili konfliktə açılır. Qəhrəman şəraitin qeyri-fəal qurbanı deyil. Məhz şahdır. Yunan romanlarından fərqli olaraq qəhrəmanın sosial mənsubiyyəti Nizamini daha çox düşündürmüşdür. Problemə mərhələlərlə yanaşma tipoloji tədqiqata yol açır. Lakin məsələnin geniş miqyasda tədqiqi xüsusi bir tədqiqatın predmeti olduğundan biz yalnız ümumi-tipoloji cəhətləri göstərməklə kifayətlənirik.

Yaxın və Orta Şərqdə mənzum rıtsar romanına uyğun gələn janr forması romani eposdur (poema). Klassik forması farsdilli ədəbiyyatda özünü göstərmişdir. Farsdilli romani eposun inkişafında ərəb mənbələrinin mühüm rolu olmuşdur. Məsələn, VI əsrin sonu və VII əsrin əvvəllərində yarımfolklor şair və döyüşçü Antar haqqında əfsanə qəhrəmanlıq romani eposun tipoloji oxşarlığı hesab edilə bilər. Məhəbbət yolunda cəfalara dözmək, rıtsarlara məxsus igidlik və xeyirxahlıq, qadınlara və zəiflərə kömək etmək meyli Antarı romani eposun qəhrəmanı kimi qiymətləndirməyə əsas verir. Onun obrazında epik qəhrəman rıtsara üstün gəlir. Bunu qaba qüvvənin mübaligəli şəkildə verilməsi, düşməne qarşı barışmazlıq, tayfaya sədaqət aydın şəkildə göstərir. Həmin dövrün tarixi-əfsanəvi şəxsiyyəti şair Qeys (Məcnun) isə tayfaya sədaqəti fərdi məhəbbətlə əvəz edir. Zamanın həmin çağlarında poeziyada, idrakda, mənəviyyatda, dünyəvi ruhi eşqə münasibətdə çılğınlıq, cərəyançılıq hökm sürürdü. Bir tərəfdən hissini, məhəbbətin poeziyası yaranır, digər tərəfdən insanın qəlbini "dünyəvi meylədən" uzaqlaşdırıb "ideala", "ülvi başlanğıca" yaxınlaşdırmaq təşəbbüsləri edilirdi.

I.Kraçkovski "Rannə istoriə povesti o Medjnune i Leyli v arabskoy literature" (65, səh.582-632) məqaləsində Qeysin tarixi şəxsiyyəti, siması haqqında geniş bəhs edir. "Məcnun" ("divanə") çağırılan bu insanın VII əsrin sonunda yaşadığını göstərir. Əfsanədə iki personajın görünməsi ənənəsinin izahını verir.

Əmir tayfasına məxsus olan Qeysin şerləri əsasən Məkkə, Mədinə şəhərinə aid idi. Lakin Qeys Abbasilər epoxasında bir o

qədər məşhur olmayıb. Urva adlı şair ondan daha çox tanınıb. Urva Afranı, Qeys Ibn Zarih Lubnanı, Küləyir Azzanı, Qeys Ibn-Əl Mülliyauvah (Məcnun) Leylanı (Leylini) tərənnüm edirdi. Uğursuz, lakin ülvü məhəbbət haqqında əfsanələr məhz belə yaranıb. Lakin bunlar sonradan bir sıra romani poemaların yaranmasına da səbəb oldular. Məsələn, Əyyuqi "Urfa və Afra" əfsanəsinin əsasında özünün "Vərqa və Gülşa"sını yaratdı. Qeys əfsanəsi Nizaminin məşhur "Leyli və Məcnun"una mövzu verdi (91, səh.153).

Ülvü məhəbbət mövzusunda meyl ondan irəli gəlir ki, bu, şairlərə gözəlliyi ilahi ruhun parıltısı kimi tərənnüm etməyə imkan verirdi. Çünki platonik məhəbbət Allaha məhəbbətin nümayişi idi. Qadına məhəbbət obyekt və subyektin əksliyini aradan qaldırır, həm də özünə məhəbbət kimi qəbul edilirdi. Məsələn, Leyli özünü Məcnun vasitəsi ilə sevir, Allah da özünə məhəbbəti Leyli və Məcnunda tapır. Məcnun Leylidə "əriyir", Leyliyə çevrilir. Lakin o Leyli dilində danışmaq üçün məhəbbətdən mistik ölümə keçməlidir. Ənənələri fars və türkdilli ədəbiyyatda XVI əsrin sonuna qədər davam edən ("Dəratnamə", "Əmir Həzə haqqında kitab", "Gövhərtac" və s.) romanının sonrakı taleyində müsbət rol oynamış, Əyyuqi, Gürgani və hətta Nizami üçün də müəyyən mənada mənbə olmuşdur. Ərəb xəlifəliyinin zəiflədiyi çağlarda fars, türk dastanları yaranmağa başlamış, Sasanilər dövründə (X əsr) Şərqi İranda və Orta Asiyada qəhrəmanlıq kitab eposu meydana çıxmışdır. Firdovsinin məşhur "Şahnamə"si bu janrın zirvəsi olmuşdur.

Lakin qəhrəmanlıq eposu sonralar romani epos tərəfindən sıxışdırılmağa başladı. Məhmud Qəznəvinin zamanında Əyyuqinin "Vərqa və Gülşa" romani poeması meydana gəldi. Yəne Qəzvinlər sarayında "Şairlər hökmdarı" rütbəsi alan Ünsürü "Vamiq və Əzra" poemasının fraqmentləri əsasında bir sıra məhəbbət poemaları yazdı. 1050-ci ildə Gürganda Fəxrəddin Gürgani "Vis və Ramin"i meydana gətirdi. Bununla belə "romani epos böyük Azərbaycan şairi Nizaminin yaradıcılığında "roman" adını tam doğruldur" (69, səh.16). Bəzən zaman fərqiindən, milli

mənsubiyyətindən asılı olmayaraq müxtəlif sənətkarların yaradıcılığında mövzu, süjet, hətta aparıcı qəhrəmanların talelərinin müəyyən mərhələləri arasında yaxınlıq, "bənzərlik" ola bilər. Bu mənada "Vis və Ramin" (Gürgani), "Tristan və Izolda" (Kreten), "Xosrov və Şirin" (Nizami) arasındakı "qohumluq" tipoloji yaxınlıq hesab edilmişdir (64, səh.44-45).

Mənzum romanın genezisində yunan romanının ünsürlərinin və kitab qəhrəmanlıq eposunun fəal iştirakını Firdovsinin "Şahnamə"sində aydın görmək olar. Əsərin əsasını tipik kitab mənbələri və folklor motivləri təşkil edir. Burada məhəbbət epizodları mifoloji və qəhrəmanlıq ənənələri fonunda verilir.

Bəzi mənbələrdə "Şahnamə" romani eposun inkişafı üçün çıxışlıq nöqtəsi kimi izah edilir və eyni zamanda onun yunan romanına və romani eposun yerli Şərq ənənəsinə meyl etdiyi fikirləri meydana çıxır. Məsələn, E.Bertelsin "Leyli və Məcnun"un mənbələri (25) məqaləsi ilə Kraçkovskinin "Rannə istoriə povesti o Medjnune i Leyli" məqaləsi arasında müəyyən fərqlər vardır.

Əfsanənin tarixi dəqiqliyi Kraçkovskidə daha qabarıqdır. Bertels isə daha çox ədəbi mənbələrə söykənir. Əfsanənin tarixi kökündə və genezisində Məcnun, sənət idealında isə Leyli ön plana çəkilmişdir. Bunu hətta məqalələrin adlarından da görmək olar. Biz isə yuxarıda Məcnun əfsanəsinin yaranmasının yığcam təsvirini vermişik. Ona görə də mənbələrə diqqətlə yanaşmaq lazımdır. Məsələn, məhəbbət mövzularının işlənməsi keyfiyyət baxımından Nizamini razı salmasa da, Firdovsi Azərbaycan şairi üçün əsas mənbələrdən olmuşdur (68).

Əlbəttə, məhəbbət mövzusunda üstünlük verilməməsi təkcə "qocalığın" günahı deyildi, həm də "qəhrəmanlıq eposunun normativ poetikasının "günahı" idi. Romani epos isə şəxsi meyllərə üstünlük verən janr idi. Əlbəttə, bu məsələdə müəllifin şəxsiyyəti və yaradıcılıq üslubu da mühüm rol oynayır.

Məsələn, "Şahnamə"də məhəbbət epizodları müstəqil janr mənasına malik deyil. Çünki bunlar hökmdarların və pəhlivanların bioqrafiyasının yalnız ayrılmaz tərkib hissəsidir. Başqa

sözlə, janrdə həmin epizodlar bilavasitə məlum bioqrafiyalardan keçərək özünə yer tapır. XI əsrin epik abidəsi olan "Gərşasib-namə" də Firdovsi xəttini bu mənada davam etdirdiyinə görə roman epos adlandırılı bilməz. Hərçəndi E.Bertels buradakı macərə, fantastika ünsürlərini əsas götürərək həmin əsəri "roman" (23, səh.265) adlandırmışdır. Halbuki bunlar qəhrəmanlıq və ya nağıl-qəhrəmanlıq eposu hüdudlarından kənara çıxmır. Göründüyü kimi, Bertels romani eposun macərə əlamətlərini rıtsar romanına aid edənlərə yaxınlaşır. Ona görə də "Xosrov və Şirin"də Nizaminin "rıtsar romanının şablonunu" (24, səh.223) aradan qaldırdığını bildirir. "Leyli və Məcnun" mənbələrinin görkəmli tədqiqatçısı kimi tanınan Bertels nədənsə, şairlər haqqında ərəb əfsanələrinin romanın genezisində oynadıqları rolunu prinsipial şəkildə qiymətləndirə bilmir. Məsələn, Qeys və onun sevgilisi Leyli haqqında əfsanəni işləyərkən Əyyuqinin "Urfa və Afra" əfsanəsi əsasında "Vərqa və Gülşa" adlı romani poema yazmış olduğunu bilərdi. Bütün bu əfsanələr özləri də ərəb nağılından və yunan romanından təsirlənə bilərdilər. Hər halda şairlər haqqında ərəb əfsanələri şərq romani eposunun genezisinin mühüm ünsürü hesab edilməlidir. Bundan əlavə, kitab qəhrəmanlıq eposunda saxlanılan tarixi və qeyri-tarixi əfsanələr romani epos üçün əsas mənbə rolunu oynayır. "Vis və Ramin", "Xosrov və Şirin", "Vərqa və Gülşa", "Leyli və Məcnun" isə mənbələrini bilavasitə şairlər haqqında ərəb romani əfsanələrindən almışdır.

Qədim hökmdarlar haqqında qəhrəmanlıq əfsanələrinin romanlaşdırılması, şairlər haqqında qırıq-qırıq yarımfolklor əfsanələrin epikləşdirilməsi isə paralel şəkildə baş verir. Romani epos abidələrini mənbələri ilə araşdırmaq janrın genezisini meydana çıxarmağın zəruri şərtlərindəndir. Məsələn, XI əsrin birinci yarısında Əyyuqinin "Vərqa və Gülşa"sı "roman" tələblərinə cavab verən ilk əsər hesab edilə bilər. Lakin nağılda və yunan romanında olduğu kimi burada da macərə ünsürləri mühüm yer tutur. Ona görə də, Əyyuqinin qəhrəmanları psixoloji baxımdan durğun və adi görünür. Eyni zamanda şair məhəbbət əfsanəsinə çoxlu təhkiyə təfsilatı, geniş epik fon təşkil edən hərbi

qəhrəmanlıq epizodları daxil edir. Məsələn, Gülşaya vurulan kənar tayfanın başçısı Rabi Ədnan onun tayfasına hərbi elan edir, Vərqaya qalib gəlir, onun qoca atasını öldürür. Firdovsidə olduğu kimi Gülşa da mahir döyüşçü kimi Ədnanı və onun böyük oğlunu öldürür, kiçiyə isə məğlub olur. Son anda Vərqa onu xilas edir.

Personajın "sosial statusu"nun hökmdara və sərkərdəyə qədər yüksəlməsi, döyüş səhnələrinin təsviri epikləşdirmə üsuludur. Təkrarlar, müqəyyəd epitetlər ("qaranlıq", "zalım", "yırtıcı", "aslan", "qartal", "şanlı qəhrəman" və s.), standart müqayisələr aydın epik üslub yaradır və romani eposda folklor-epik mənbəyin rolunu göstərir. Bu kimi folklor-epik mənbələr Əyyuqinin çıxış yolunu xoşbəxt sonluqda görməsinə gətirib çıxarır. Məsələn, Məhəmməd peyğəmbər sevgililəri yenidən dirildir ki, əvəzində Suriya hökmdarı Dəməşqdə yəhudiləri islamı qəbul etməyə razı salsın. Lakin bu sonluq romani poemadan daha çox yunan eposu üçün məqbul hesab edilə bilər. Təhkiyənin mənzum forması düşünülmüş bədii tapşırığı ifadə edir. Ərəb süjetini "Iranlaşdıran" bu romani poema macərəyə meylinə görə farsdilli mənzum formanın özünəməxsus müqəddiməsi hesab edilə bilər. Bunu "Vərqa və Gülşa"nın müəyyən motivlərinin "Vis və Ramin"də (Gürgani) və "Leyli və Məcnun"da (Nizami) görünməsi də sübut edir. Eyni zamanda Vis və Ramin haqqında süjetin mənbəyinin bəlli olması onun nüvəsini yunan mənbələri ilə bağlamağa əsas vermir. Çünki "Vis və Ramin" məhəbbət və macərə romanından daha çox bibliya: "hökmdarlar kitabı"na yaxındır. Məlum olduğu kimi süjetdə hakimiyyət ehtirası sevgi hisslərini üstələyir və nəticədə məhəbbət motivi əsas xətdən sanki vurulub çıxarılır. Xüsusilə, Mubadın ovda qabanın köpək dişindən ölməsi və onun adı ilə bağlı mifoloji süjet bunu xatırladır.

Sufizmə qədərki mərhələdə meydana gəlmiş üçün Gürganidə sevgililərin ilahiləşdirilməsi metaforik xarakter daşıyır. Mahiyyət etibarilə müqəddəs hesab edilən, əslində təhqir edilir. Ümumiyyətlə, orta əsrlər romanlarının ilk inkişaf mərhələsi müəyyən süjet sxemləri əsasında məhəbbət mövzularının açılması ilə müşayiət olunur. Bunu romani eposun Nizami

yaradıcılığında klassik nümunələri də göstərir. Bu, ilk növbədə "Xosrov və Şirin" və "Leyli və Məcnun" "romani" poemalarına aiddir. "Xosrov və Şirin" in aparıcı qəhrəmanlarının tarixi bioqrafiyası qədim xronikalarda qorunub saxlansa da, Nizaminin özünün tarixə milli, humanist, vətənpərvər və ən başlıcası isə sənətkar baxışı olmuşdur. Bizans imperatoru İraklinin VI əsrin sonu, VII əsrin əvvəllərində yaşamış katibi Simokatın "Tarix" əsərindən, Təbəri'nin 923-cü ildə "bizim xanım" adlandırdığı Şirin haqqında yazdıqlarından, Firdovsidə göstərilən mənbələrdən və bu mövzuda bir sıra xronikalardan xəbərdar olan Nizami özünün tarixlə səsleşən canlı, bədii obrazlarını yaratdı. O, əkinçilik ilahəsi İştarla bağlı əfsanələrdə mifoloji obraz kimi verilən Şirini həyatla nəfəs alan real qəhrəmana çevirdi. Ümumiyyətlə, Nizami Şirinin ilk mənbələrdə olan bütün mifoloji parıltılarından imtina edir. Bu, qəhrəmanın roman obrazını yaratmaq meylidi. Məsələn, ərəb coğrafiyaçıları Şirin qəsrindən və Büsütun dağından danışarkən Fərhadın adını çəkmirlər. Ümumiyyətlə, Nizamiyə qədər Fərhad əfçəsanəsi hətta folklorlarda da bitkin xarakterdə olmayıb. İlk dəfə Fərhadı ideal aşiq kimi Xosrova qarşı qoyan Nizami olub.

Nizami Şirini Xosrovun qəhrəmanlıq bioqrafiyasında bir epizod kimi deyil, müstəqil roman süjeti kimi verir. Romanın əvvəlində janrın poetikasının tələb etdiyi kimi Xosrovun doğulması, uşaqlığı və gəncliyi verilir. Məhəbbət əsərdə mənəvi təmizləmə rolunu oynayır. Firdovsidə Xosrov hakimiyyətinin qanuniliyi, hakimiyyəti müharibədə qalib gəlməklə əldə etmək meylidi əsas götürülürsə, Nizami şəxsi və mənəvi məqamları ilk plana çəkir. Bunun üçün də mənəvi normaların başlıca daşıyıcısı kimi Şirinə üstünlük verir. Ona görə də Şirinin əfsanədə verilən "xain hərəkətini" (Məryəmi zəhərləməsini) çıxarmışdır. Lakin o, bu hərəkəti Fərhadın aldadılması mənasında Xosrovun ünvanına yazır. Fərhadın süjeti Xosrovun eqoizmini, Şirinə xudbin məhəbbətinin mahiyyətini açmaq üçün mühüm rol oynayır. "Xosrov və Şirin" romani eposunun ilk hissələri sanki nağılı və yunan romanını xatırladır. Bunu hekayə və şəkil əsasında sevməyin ənənəvi üsulları aydın göstərir. Eyni zamanda rastlaşarkən

manea olan "təsadüflər" romanda struktur rol oynayır. Qəhrəmanların görüşü üçün bu "əlverişli" təsadüflər "yığımı" çox vaxt yunan romanının süjet sxemini xatırladır. Orta əsrlər tipində həqiqi roman ikinci hissədən, xarici maneələr kənarlaşdırıldıqdan sonra başlayır. Burada artıq daxili kolliziya baş qaldırır.

Nizaminin novatorluğu "rıtsar romanının ənənəsinin aradan qaldırılması" da deyil, əksinə, orta əsrlər romanını nağıl-qəhrəmanlığın epik ənənəsindən ayırmadan onun klassik formasını yaratmasındadır. Gürganinin Ramini ilə Nizaminin Xosrovunun uğursuz cəhdləri oxşardır. Bu, yeni nığahda, sonrakı küsüsmə və barışmalarda özünü aydın şəkildə göstərir. Həmin epizodların bəziləri Xosrov haqqında mənbələrdə yoxdur. Məsələn, əfsanədə Xosrovun Şəkərlə evlənməsi verilməyib. Nizami bu obrazı Şirinə qarşı qoymaq və fərdi məhəbbət obyektinin dəyişilməzliyini nümayiş etdirmək məqsədilə yaratmışdır.

Nizaminin bu romani eposunda lirika janrın formalaşmasında iştirak edən mühüm stixiyadır. Xosrovun Şəkərlə evləndəndən sonra da Şirini unuda bilməməsi, uzun sürən barışıq dövrü, hər iki tərəfin məğrurluğu, güzəştə getmək istəməmələri Raminin Gülə evləndəndən sonra Visin həsrətini çəkməsi, onunla barışmaq arzusu ilə çırpınması motivlərini xatırladır. Nizaminin bəzi lirik "partiyaları" Gürgani ilə səsleşsə də, kəskin fərqlər də çoxdur. Nizamidə zahiri maneələrin aradan qaldırılmasından sonra daxili-mənəvi həyatın yaradılması prosesi başlayır. Bu uzun və əzablı proses Xosrovla Şirinin münasibətlərinin sahmanlanması, xarakterlərdə köklü dəyişikliklərin yaranması ilə nəticələnir. Burada məhəbbət də sufi dairədən çıxarılaraq dünyəvi səmtə aparılır. Raminin "strukturu" janrın təkamül prosesində olduğunu göstərir. Haqq dərğahına əl tutub övlad diləmək kimi geniş yayılmış nağıl-epos motivindən sələfləri kimi Nizami də bəhrələnmişdir. Xosrovun Şirinə vurulması motivi forma etibarilə Raminin Visə vurulmasının ilk səhnələrini xatırladır. Qəhrəmanların yolda rastlaşarkən bir-birini tanımamaları, bir-birlərinə qovuşmağa əngəl olan maneələri aradan qaldırmaq üsulları ilə səsleşir. Çünki romanın birinci hissəsində kənar maneələrin

aradan qaldırılması və qəhrəmanların əbədi birləşməsi imkanı meydana gəlir və sanki nağılın və yunan romanının məqsədi yerinə yetirilir. Lakin sonra romanın konfliktini nəzarətdə saxlanılaraq ikinci hissəyə körpü atılır və həmin yol sanki yenidən keçilməyə başlanır. Bu dəfə artıq o, daxili maneələri aradan qaldırmaqla edilir.

"Xosrov və Şirin"də "beynəlxalq" folklor motivlərindən də istifadə edilir. Məsələn, Bəsütun dağı yarım keçməkdə olan Fərhadın Şirin haqqında acı xəbəri eşidəndən sonra qəmdən ölməsi, Xosrovun bir gözəli digəri ilə əvəz etməsi, adın semantik mənası (Şirinin Şəkərlə "əvəzlənməsi") bunu aydın göstərir. "Tristan və Izolda"da da birinci və ikinci Izolda obrazları verilir. Bu, "eramızdan əvvəl VI-V əsrdə baş verən, Heradot və Aristotel tərəfindən yazıya köçürülən "Pisistratın Afinanı aldatması" adlı rəvayətin motivlərinə gedib çıxır. Vüsal gecəsində Xosrovu sərxoşluqdan ayılmaq üçün Şirinin onun yatağına qoca qarı uzandırması motivi "Vis və Ramin"də, "Tristan və Izolda"da da vardır. Şirinin ərinin qəbri üzərində özünü öldürməsi, başqa sözlə, "məhəbbət ölümdən güclüdür" inamı ilə hərəkət etməsi motivi şairlər haqqında ərəb əfsanələrində və o cümlədən "Tristan və Izolda" mənşəm romanında da özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, nağıl məhəbbətindən həqiqi, real məhəbbətə yol insanın formalaşması yolu kimi sonda hökmdarın ədalətli olması ilə nəticələnirsə, bu, Nizaminin humanist sənətinin qələbəsidir. Eyni zamanda, ərəb lirikasından fərqli olaraq Nizami qadın kultuna sufi boyalar gətirir. "Xosrov və Şirin"ə nisbətən "Leyli və Məcnun"da o bu meyli həтта xeyli gücləndirir də. Təsədüfi deyil ki, Platon, Homer də daxil olmaqla, bütün böyük şairləri sufi hesab edirdi.

Nizami epik pafosu zümrə çərçivəsindən çıxarıb, ona ümüminsani xarakter verdi, qəhrəman rıtsar igidliyindən, səfər və macərələrdən, nağıl-fantastik gedişlərdən azad edildi. Məsələn, "Şahnamə"də mühüm yer tutan müharibə səhnələrinin hələ "Vis və Ramin"də kənar edilməyə başlandığını müşahidə edirik. Müvafiq olaraq Nizamidə də igidliyin geniş təsviri yoxdur,

müharibə isə zəruri hallarda arzu olunmadan aparılır. Nizami məhz bu mənada sələflərinin epik ənənəsindən uzaqlaşır və öz zamanının milli eposuna yaxınlaşır. Məsələn, Xosrov obrazında özbaşınalığa öyrənmiş real şah cizgiləri (despotizm, məşuqə hərisliyi, "sevgi" istəyini asanlıqla yerinə yetirmək səyi, insanlar qarşısında məsuliyyətsizlik və s.) verilir. Təربiyələndirmək, daxildən dəyişdirmək, ən son anda ədalətli hökmdara çevirmək müəllif idealının romani eposda görünməsi idi. Məsələn, əgər Ramin məhəbbət divanəliyindən asılı olmayaraq sonda ədalətli olursa, Xosrov adil şaha çevrilməsində bilavasitə Şirinin məhəbbətinə borcludur.

Nizami əsərlərində şahları ədalətə çağırır. Çünki onlar da bir insan kimi zəif cəhətlərə malikdir. Göründüyü kimi, belə "kiçik" məsələlər eposda özünə daim yer ala bilmədiyi üçün romanda görünməli olmuşdur. Məsələn, Şirinin xalq (folklor) bədii zövqünün qəhrəmanı olan ideal Fərhadı deyil, Xosrovu sevməsi təkcə mənbələrə sədaqət göstərilməsi kimi izah edilə bilməz. Çünki roman müəllifə qəhrəmanın qəlbinə daxil olmağa, ürəyinin döyüntüsünü dinləməyə, könlündən keçənlərə münasibət göstərməyə imkan verir. Burada məsələni irəlicədən məlum "normativ" ideal həll etmir. Şair qəhrəmanını həmin ideala qurban verməyib, onu öz təbiiliyində və öz xarakterində yaradıb. Bu isə qəhrəmanın qəlb həyatının axarını təbii olaraq aparıb Xosrova bağlayır. Folklorun səsinə qulaq asıb üstünlüyü Fərhadı vermək ilk növbədə təbiiliyi, xarakterin məntiqini pozar və Şirinin qəlbini təbii istəyi ödənilməzdi. Ümumiyyətlə, Nizamidə sələflərindən dolğun və aydın olan lirik stixiya təbii olaraq "Leyli və Məcnun"da daha da genişləndirilir.

I.Kraçkovskinin yuxarıda göstərilən əsərində (s.69) IX əsrdə yaşamış İbn Küteybanın "Mahnılar kitabı", XI əsrdə yaşamış Əbu-l Fərəc əl-İsfahaninin "Nəğmələr kitabı" bu əfsanəni saxlayan əsas mənbələr kimi qiymətləndirilir. O, əfsanənin ilk "redaksiyalarında" vahid süjet xəttinin olmadığını, ayrı-ayrı epizodların mexaniki şəkildə birləşdiyini qeyd edir. Leyli və Məcnunun macərələri ilə bağlı I.Kraçkovski ilə E.Bertels arasında

fikir ixtilafı vardır. "Leyli və Məcnun" poemasının süjet xəttinin əsas motivləri əfsanə ilə səsleşsə də, qəhrəmanların ilk tanışlığının əfsanədəki xətləri (buzovların birlikdə otarılması, yaxud Qeysin Leylinin gözəlliyindən xəbər tutub onu görməyə getməsi) məktəbdə tanışlıqla əvəz edilmişdir. Nizami əfsanənin epizodlarını əlaqələndirmiş, onlara dinamizm vermişdir. "Xosrov və Şirin"dən fərqli olaraq burada məhəbbət mövzusu lirika ilə bağlıdır. Ona görə də şair belə bir əfsanəni romana transformasiya etmək üçün gedişləri əks istiqamətə çevirməli idi. O, Əyyuqi kimi hərəkət edərək əsərin çərçivəsi üçün sırf epik motivdən istifadə edir. Bu, övladsız valideynlərin oğul atası üçün həqqə üz tutub yalvarmalarıdır. Qəhrəmanlıq eposu, İran və türk xalq romanları (dastanları) üçün xarakterik olan həmin motiv romana epik pafos gətirir. Bundan əlavə, Nofəlin hər b gücünə Leylini Məcnuna almaq səyi də epik gedişdir.

E.Bertelsin qeyd etdiyi kimi, Nizaminin qəhrəmanların ilk tanışlığını məktəblə əlaqələndirməsi bir tərəfdən epik fonu inkişaf etdirmək cəhdi ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən şairə yaxın olan tərbiyə mövzusunun (Xosrovun tərbiyəsi) ön plana çəkilməsidir. Belə epik fon sonradan məhəbbətdən aqlını itirən şairlə (Qeys) mühit arasındakı tragik konflikti gərginləşdirir, valideynlərə sağalmaz yara vurur. Məcnun səhraya qaçır. Çünki platonik mənada o, artıq çoxdan Leylisinə qovuşub, real Leyli indi ona lazım deyil. Sufi mistikası ilə yoğrulmuş məhəbbət konsepsiyasında çox təsirli səhnə olan bu epizodu E.Bertels sonradan "qondarma motiv" hesab edir. Çıxışlıq mənbələrinin təşkili "Xosrov və Şirin"dən fərqli olaraq burada tərsinədir. Yəni süjet tarixi-epik başlanğıcın romanlaşdırılması əsasında deyil, məhz lirik-romani başlanğıcın epikləşdirilməsi planında təşkil edilir. Lakin burada başlanğıcların möhkəm sintezi də vardır. Əgər Gürgani "daxili" insanı sosial şəxsə əks kimi götürürsə, Nizamidə bu tərəflər bir-birini tamamlayır. Xosrov tez bir zamanda atasının etimadını doğrulda bilmir. O, yalnız Şirinin məhəbbəti ilə ədalətli hökmdar olursa, Məcnun nəinki atasının etimadını doğrultmur, eyni zamanda

məhəbbəti ilə onu rüsvay edir. Məhəbbət Xosrova iqtidar verirsə, Qeysə "divanəlik" gətirir.

Qeysi məhəbbətdən ayıraraq cəmiyyətə qaytarmaq cəhdi uğursuzluqla nəticələnir. Qeys Kəbədə də məhəbbətin azaldılması üçün deyil, əksinə, onun çoxaldılması üçün Allah dərgahına əl qaldırır. E.Bertels bunu Nizamidə sufizmin zəifliyi ilə izah edir. "Leyli və Məcnun"da ilk baxışda Gürgani mərhələsinə qayıtmaq var. Gürganidə də qəhrəmanlar məktəbdə tanış olurlar. Məhəbbət divanəliyi Qeysi cəmiyyət həyatından təcrid edir, onu atasının və tayfasının etimadını doğrultmağa qoymur. Lakin burada məhəbbət mövzusu zahiri cəhətlərdən təmizlənir və o, daha dərin tragik ovqat əldə edir, lirik motivi ilk plana çıxarır. Panteist meyllərin köməyi ilə dünyəvi məhəbbət haqqında sufi konsepsiya yaradılır, ilahi məhəbbət və ona yüksəlmək pilləsi əks etdirilir. Sevgi hissənin sufiyanə ideallaşdırılması idrak yolu ilə deyil, məhz vəcd yolu ilə olur ki, bunun nəticəsində qəhrəmanlar ruhən qovuşurlar, məhəbbət yanğılarını mənəvi mənada söndürürlər. Qeysin məhəbbət divanəliyi yüksək ruh, ilahi vergi, müqəddəs divanəlikdir. Leyliyə məhəbbəti onu qəbilənin real həyatından ayıran dağıdıcı qüvvə deyil, əksinə, ilham mənbəyinin yaradıcısıdır. Məhəbbətin bu tipinə nə Gürganidə, nə də Nizaminin başqa Qərb müasirlərində rast gəlmirik: Qeys maddisə hətə hətə yüksək məhəbbətə qurban verir.

"Leyli və Məcnun"dən sonra yazılan "Yeddi gözəl"i və "İsgəndərnamə"ni bəzi tədqiqatçılar didaktik romanda romani eposun "cırılması" (69, səh.21) məhsulu kimi izah edirlər. Makedoniyalı İsgəndər haqqında xronikalarda Qərbdə rıtsar romanına geniş yol açdığı bəllidir. Nizaminin şəxsində isə Yaxın və Orta Şərqdə İsgəndər mövzusu tamamlanır. Lakin eyni zamanda romani eposun inkişafını "qırır". İsgəndər haqqında Firdovsi "reaksiyası"nı Qərb versiyaları ilə tutuşduranda sinkretikliyi: romana deyil, məhz eposa yaxınlığı meydana çıxır. Çünki İsgəndər zamanında hələ həm təkəkkürdə, həm də elmin özündə sinkretizm qalırdı. Ona görə İsgəndər özü də etiraf edirdi ki, "indiki biliklə yaradana yol tapmaq mümkün deyil."

Ümumiyyətlə, "İsgəndərnəmə" romani janrın klassik "yekun" əsəri olmaqla bərabər, məhəbbət mövzusunun arxa plana, dini-mənəvi tərəfləri ön plana çəkən fəlsəfi-alleqoriya və ya sosial utopiyadır. Bütün bu tipoloji təhlillər göstərir ki, milli-zamanın özünəməxsusluqlarına baxmayaraq romani epos müəyyən mərhələlərdə "oxşar" inkişaf yolu keçmişdir.

2.1. Janrın folklor qaynaqları

N ağıl, dastan və roman epik növə daxil olan qohum janrlardır. Nağıl və dastan öz stixiyasına görə folklor əsasına malik olub rəvayətə, əfsanəyə, xatirə və əhvalata əsaslanır. Romanın bir janr kimi mühüm komponentləri bunlarla səsleşməsə də, epik əsas tipoloji rol oynayır. Epikliyə şəxsiyyəti kütlə, cəmiyyət və xalqla vəhdətdə təsvir etməyin xüsusi tipi kimi baxdıqda və onu dünya ilə obyektiv əlaqə forması kimi götürdükdə bu janrların ierarxiya bağlılığı aydın görünür.

Puşkin yazırdı: "Roman" sözü altında tarixi epoxanın uydu-rulmuş təhkiyədə inkişafını nəzərdə tuturam» (103, səh.92). Həyat hadisələrinin mürəkkəb gedişlərini əhatə edən, yazıçı tərəfindən hərtərəfli şəkildə göstərilən çoxsaylı personajları birləşdirən roman müxtəlif vaxtlarda cəmiyyət və şəxsiyyət münasibətlərinin təsvirinin xarakterinə görə epik növün ayrı-ayrı janrları ilə müqayisə edilmişdir.

Hələ vaxtı ilə Strabon Homer poemalarında xəyalın real mövcud olanın əsasında meydana gəldiyini və şairin "özü quraşdırmaq", "özünüşünmək" imkanını xüsusi qeyd edirdi (128, səh.57).

O, Eratosfeni Homerdə quraşdırmaya qədər mövcud olan əhvalat və şəxsiyyətləri axtardığına görə tənqid edirdi. Məsələn, Odissey həqiqətənmi səfərlər edib, yaxud Homerin uydurmasıdır. Strabonun fikrincə hadisələrin həqiqiliyini yalnız salnamə və xalqda mövcud olan rəvayətlərlə bir sırada qoymaq olar. Göründüyü kimi, real mövcud olanla xəyalın bədii əsərdəki nisbətini araşdırılmasının tarixi qədimdir. Əgər "uydurma" eposda özünəməxsus yer tutursa, deməli, ona qohum olan romanda da görünməsi təbiidir. Bu mənada bəzən romanı romantik, yaxud romantizm başlanğıcı ilə əlaqələndirir, real həqiqətlə roman "həqiqəti" arasında kəskin fərq qoyur və "romanda olduğu kimi" anlayışı uydurma ilə eyniləşdirilirdi. Roman ibtidai, rüşeym formasında gənc oğlanla qızın məhəbbət hadisələri əsasında qurulanda

da "uydurma"ya meyl edib, romanın stixiyasında həmin meyl bu gün də saxlanılır. Epos nəzəri mənada insan xarakterlərinin dərinə təsvirini verən janr kimi qiymətləndirilsə də, tarixi-ədəbi qiymətdə xalq poeması və nağıl başlanğıcı üstünlük təşkil edir.

R.Azadənin fikrincə epos janrından asılı olmayaraq bütün epik əsərlərə verilən ümumi addır. Bununla belə o, epos dedikdə xalq şerindəki epos növünü deyil, yazılı ədəbiyyatdakı ədəbi növü nəzərdə tutur. Məsələn, deyək ki, Nizaminin əsərləri epos növünün hansısa bir janrında yazılmışdır. Ona görə də İran tədqiqatçıları içərisində Nizaminin əsərlərini "dastan" və "əfsanə" adlandıranlar da olmuşdur.

Azərbaycan folklorunun iri həcmli janrlarından olan "dastan" sözü hadisə, əhvalat, tərcümeyi-hal, tarix mənalarını bildirir. O, eyni zamanda bacarıq, məharət, igid qəhrəman (məsələn, Rüstəmi-dastan - "Şahnamə") deməkdir. B.V.Millerin verdiyi məlumata görə, "dastan həm nağıl, həm povest, həm də roman deməkdir" (97, səh.30). Ona görə də müasir fars dilində yazıçıya dastanəvis (97, səh.30) deyilməsi təsadüfən deyil. Çünki burada ümumiyyətlə, bədii əsər mənası vardır. Bu söz macərə, rəvayət və hətta xalq romanı, xalq kitabı (24, səh.79-80) mənalarını da daşmışdır.

M.Təhmasibin fikrincə, dastan şifahi ədəbiyyatda böyük həcmli mənzum macərə, tərifnamə, əslə olmayan yalan mənalarında işlədilmişdir. Ona görə də janr əlamətləri, qəhrəman və müəllif münasibətləri vəhdət halında qiymətləndirilməlidir. Şerlə nəsrin növbələşməsinə əsaslanan dastanın bu xüsusiyyətini bəzən bəsitlik kimi başa düşürlər. Bu dastanın janr formasıdır, onun məzmunlu strukturudur. M.Təhmasibdə də dastanları yazılı və şifahi deyə iki yerə bölmək meyli özünü göstərir. Onun fikrincə yazılı ədəbiyyat dastanları Nizamidə olduğu kimi ancaq məsnəvidən ibarət olur. Bəzən Xətəidə, Füzulidə və başqalarında olduğu kimi hadisə məsnəvi ilə verilsə də, qəzəl və başqa şer şəkillərindən də istifadə edilir. M.Təhmasib H.Araslıya istinad edərək qeyd edir ki, yazılı ədəbiyyatda bu şerlər dastandakı əhvalatla əlaqədar olmur. Hətta Füzulinin "Leyli və Məc-

nun"undakı qəzəllər ixtisar edilsə, məzmununa heç bir xələl gəlməz. Xalq dastanlarında isə qoşmalar hadisə ilə o dərəcədə bağlı olur ki, təkcə birinin yerini dəyişməklə məzmun pozulur (134, səh.58-59).

Məsələni belə qoymaq düzgün deyil. Əgər biz "yazılı ədəbiyyat dastanları" və "xalq dastanları deyiriksə, onda hər bir janrın öz məzmunundan, spesifik formasından çıxış edib qiymət verməliyik. Biz o fikirdəyik ki, həm də folklor dastanlarının şer parçaları janr məzmunu və ideya-bədii məzmunla birbaşa bağlıdır. Bu, Məcnunun və Leylinin dilindən verilən qəzəllərdə də, Koroğlunun dilindən deyilən qoşmalarda da belədir. "Nizami poemalarındakı qəzəllər hadisələrin inkişafı ilə bağlıdır, onların üzvi tərkib hissəsidir" (143, səh.215). Füzulidə də belədir. Konkret hadisənin doğurduğu əhvali-ruhiyyənin təsiri və tələbi ilə meydana çıxan qəzəl necə ola bilər ki, əsərin məzmunu ilə vəhdət təşkil etməsin. Çünki janr məzmunu daxili parçalanmaya heç vaxt imkan verməz, sadəcə olaraq zahiri forma "dağınıq" təsəvvür verə bilər. Ona görə də hətta bəzən nağıllardan istifadə edilərək yaradılan dastanlarda şer (qoşma) verilmədiyinə görə onları nağıldan fərqləndirmək çətindir. Dastanla nağıl bir-birinə ruhən nə qədər yaxın olsalar da, birincinin şerlə nəsrin sintezindən, ikincinin isə yalnız nəsrindən ibarət olması elə ilk baxışdan mühüm janr fərqi hesab edilir.

Dastan olmuş hadisə, tarixi həqiqət, nağıl isə əslə olmayan "uydurma", "yalan", "quraşdırma" kimi danışılır. Nağılı danışanlar da, dinləyənlər də onun "uydurma" olduğunu bilirlər. Məsələn, nağılın sonunda "göydən üç alma düşdü" və s. "uydurma" olması hamıya bəllidir.

Romanın rüşeym haqqında başlayaraq formalaşmağa doğru irəlilədiyi prosesi izləyəndə aydın görünür ki, o, heç də bəzilərinin iddia etdiyi kimi eposun yaxud epik poemanın yeni dövrdə əvəzlənməsi deyil. Mifoloji epos, nağıl eposu, pəhləvan nağılı bir-birinə yaxın olduğu kimi ümumən eposun sinkretizminə daxildirlər. Qəhrəmanlıq eposundan romani eposa keçid mərhələsi də sinkretizmindən ayrılma kimi müşayiət olunur. Məsələ

burasındadır ki, roman bilavasitə eposun sinkretizmdən doğmasa da, bu, heç də onun eposla tipoloji qohumluğunu inkar etmir. Hər iki janr sinkretizm üzərində köklənir. Eposun sinkretizmində arakəsmələr, boşluqlar olduğu halda romanda "sinkretizm" mürəkkəb situasiyalarla, assosiativ təhkiyə üsulları ilə doldurulur. Başqa sözlə, roman eposun sonrakı inkişaf forması deyil, özünün qədim təşəkkül və təkamül tarixi olan, müstəqil inkişaf yolu keçən janrdır. Lakin bu heç də o demək deyil ki, roman öz tarixi inkişafında eposun janr komponentlərinin imkanlarından, onun stixiyasından və pafosundan bəhrələnməyib. Tarixi və tipoloji paralellər göstərir ki, bu janrlar arasında genetik varislik əlaqəsi olmuşdur. Əlbəttə, bir janr kimi eposun tarixi çox qədimdir. Bununla belə, eposun özünün də embrional dövründə roman üsürləri mövcud olmuşdur. Bu, eposun həm də epik növün başlıca əlamətlərini ifadə edən genetikası ilə bağlıdır. Biz yenə də bu fikirdəyik ki, epos və romanda gen yaxınlığı onların eyniliyini iddia etməyə haqq vermir. Bizim fikrimizcə folklor qaynaqları romanın təşəkkülündə daha mühüm rol oynayıb. Roman bir janr kimi öz stixiyasında nağıla və dastana xas olan amilləri üzvi şəkildə qovuşdurur. Məlumdur ki, dastanda aşiq danışmağa başladıqdan sonra süjetin maraqlı bir yerində onu dayandıraraq yenidən dastanı davam etdirir. Dinləyicilərin əhval-ruhiyyəsini hiss edən gülməli nağıla keçir və sonra yenidən dastana qayıdır. "Dastana qayıdır", yəni "süjetə qayıdır" mənasında başa düşülməlidir. Daha başqalarının iddia etdiyi kimi "əsas məzmunu" yox. Çünki əhval-ruhiyyəni ağırlaşdıran üsürlər: məclisi kədərləndirmə və "gülməli nağıla" keçmək kimi struktur atributlar janrın daxili məzmununa daxildir. Məsələn burasındadır ki, bu kimi kompozisiya gedişləri romanda birdən-birə meydana çıxmamışdır. Çünki roman təfəkkürünün özü hələ rüşeym halında idi. Onun süjetində retronun, ricətlərin təzahürü oxucuları və dinləyiciləri çaşdırırdı. Çünki dastandan fərqli olaraq 80-100 səhifədən sonra əvvəlki hadisəyə qayıtmaq çətinlik yaradırdı. Təfəkkürü sakit ənənənin axarından döndərmək ilk romanlar üçün mühüm problemə çevrilirdi. Roman isə şüurun sərbəst axınına, genişliyə, dərinliyə

meyilli janr idi. Başqa sözlə, janrın daxili təbiətindən gələn sərbəstliyin qarşısını almaq deyil, ona imkan və şərait yaratmaq lazım idi. Əlbəttə, bu, müxtəlif səbəblərlə, həyatın və təfəkkürün, o cümlədən roman poetikasının özündə baş verən çox mürəkkəb proseslərdə bağlı idi.

Qəhrəmanın anadan olması, ilk təlim-tərbiyəsi, aşıqla məşuqənin sevimləri, qabağa çıxan maneələrə qarşı mübarizə aparmaqları, çətinlikləri və qələbələri təkcə nağıl və dastanlar üçün deyil, romanlar üçün də əsas mövzu ola bilər. Bunu biz qədim xalq dastanı "Kitabi-Dədə Qorqud"da, orta əsrlərin bir sıra məhəbbət dastanlarında, məşhur "Koroğlu" qəhrəmanlıq eposunda, Nizaminin və Füzulinin klassik romanlarından tutmuş müasir romanlarımızın da süjetində müşahidə edirik. Yəni bu janrları həyatın elə ümuminsani stixiyası birləşdirir ki, özündə ədəbi başlanğıcları ifadə etsin. Bu mənada romanda özünü göstərən nağıl və dastan başlanğıcı janrın təbiətini özünü külləşdirmir, əksinə, onu zənginləşdirir. Onlarla roman göstərmək olar ki, burada gənclərin ilk tanışlığı, sevgi hadisələri, nağıl, dastan və klassik məsnəvi epik poemalarında müşahidə etdiyimiz qəhrəmanların məhəbbət hadisələrinin və talelərinin əsas gedişlərini xatırladır, onları "təkrar edir", başqa sözlə, "üst-üstə düşür". Bəzən tədqiqatçılarımız özləri də bilmədən, yaxud diqqətsizlikdən janr adlarını, terminləri son dərəcə sərbəst şəkildə işlədirlər. Məsələn, M.Təhmasib "Azərbaycan dastanları" kitabında, R.Azadə "Azərbaycan epik şerinin inkişafı" əsərində sanki bütün iri həcmli epik əsərləri ya dastana, ya da ki, romana aid edirlər. Hər iki müəllif "dastan"ın janr poetikasını, onun estetik prinsiplərini dəqiq müəyyənləşdirmədən eyni vəziyyətdə yazılı ədəbiyyat nümunələrini şifahi xalq ədəbiyyatının doğma janrı olan dastan strukturu əsasında qiymətləndirirlər. Yəni vahid model, eyni "normativ" prinsip iki müxtəlif üslublu janra tətbiq edilir. Məsələn, M.Təhmasib kitabının eyni səhifəsində (163) "Koroğlu"nu həm "epos", həm də "dastan" adlandırmışdır. Bu sərhədlərin hətta klassik sənət nəzəriyyəsində də pozulduğunu görürük (5). Aristotel öz zamanında "Iliada"nı hətta epik növlə eyniləşdirirdi.

Lakin Aristotelin zamanından çox keçib, eposun klassik və müasir anlamında da müəyyən fərqlər özünü göstərib. Yəni klassik epos anlamında, Axill, Rüstəm, Qazan xan, Beyrək, Koroğlu normativi eynidir. Lakin hər bir epos, həm də öz zamanının, konkret milli zəminin, "dünyanın mövcud halının" (Hegel) məhsuludur. Belə olan təqdirdə onun nəzəriyyəsi də tarixi və tipoloji amillərdən yan keçə bilməz.

Zaman və şəraitdən asılı olmayaraq hər hansı bir milli eposun klassik formasında tayfa, xalq və qəhrəman bir-birini tamamlayır. Xalq öz gücünü qəhrəmana verir, taleyini ona tapşırır. Bunu "Koroğlu" milli eposu haqqında da demək mümkün olduğu kimi ümumiyyətlə, epos haqqında da demək olar. Lakin dastan haqqında demək olmaz. Məsələn, orta əsrlərin "Tahir-Zöhrə", "Əsli və Kərəm", "Aşıq Qərib", "Abbas və Gülgəz", "Leyli və Məcnun", "Valeh və Zərnigar" və s. kimi Azərbaycan dastanlarının eposla yalnız folklor bağlılığı var. R.Azadə yuxarıda göstərilən kitabında Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərini "Ölməz məhəbbət" dastanı, lirik-psixoloji roman" başlığı altında təhlil edir. Buradan görüldüyü kimi tərəflər: dastan və roman bir-birinə nisbi "bərabərdir". Yəni məhəbbət dastanı olan "Leyli və Məcnun" özü də lirik-psixoloji romandır. Başqa sözlə, dastanın roman olması üçün onda lirik-psixoloji başlanğıc üstün olmalıdır. Məsələn, "Leyli və Məcnun" poemasının məhəbbət stixiyası kimi mənbəyi məlum əfsanədən ("dastan"dan) gəlir. Deməli, məhəbbət dastanlarında bu mənada (lirik-psixoloji) romanla qohumluq əlaqəsi çoxdur. Füzulinin "Leyli və Məcnun"unun janr forması ilə folklor dastanı arasında yaxınlıq vardır. Məsələn, Füzuli Leylinin və Məcnunun dilindən qəzəllər verirsə, qəzəlin sonunda öz təxəllüsünü deyirsə, bu, folklor dastanında da belədir. Lakin Füzulidə bu polifonizm daxili formaya tabe edildiyi üçün zahirdə "qoşa müəlliflik", "çox müəlliflik" açıq hiss olunmur, "Yazılı ədəbiyyat dastanlarındakı qəzəllər əsasən şair-müəllifin adından deyildiyi halda, xalq dastanlarında hər bir qoşma onu söyləyən surətin adına bağlanır. Buna görə də bəzi hallarda ayrı-ayrı dastanların kim tərəfindən yaradıldığını təyin etmək çox çətin

olur" (134, səh.59)). Əlbəttə, bu o demək deyil ki, dastandakı qoşmalarda nə qədər qəhrəman adı çəkilirsə bir o qədər də dastan-qoşma müəllifi var. Məsələn, "Leyli və Məcnun" folklor dastanının nəzm hissələrində qəhrəmanların "müəllifliyi" qorunub saxlanılır. Diqqət yetirilsə, Qeysin dilində də lirik təhkiyə üstünlük təşkil edir. Çünki Qeys əfsanə qəhrəmanından dastan qəhrəmanına çevrilərkən məhəbbət odunu, lirik yanğının şiddətini də gətirir. Başqa sözlə, epik qəhrəmandan daxili qəhrəmana – lirik qəhrəmana çevrilir. Bu mənada da dastan qəhrəmanı eposun qəhrəmanından fərqlənir. Çünki o, fərdi, şəxsi hissləri ifadə edir. Lakin zahiri formasında eposla tipoloji qohumluğunu saxlayır. Yəni qəhrəman – müəllif müstəqil epik obyektivliyini saxlayır. Füzulidə isə "Məcnunun qəzəli"nin son beytində şairin təxəllüsü verilir. Maraqlı bir vəziyyət yaranır. Obyektiv qəhrəman olan Məcnunun qəzəli müəllifin – lirik qəhrəmanın yaşadığı əhval-ruhiyyənin, hicran dəmlərinin, vüsal həsrətinin subyektiv qəhrəmanda predmetləşməsi kimi meydana çıxır. Aparıcı qəhrəmanların dilindən verilən bu qəzəllərin hamısı qeydsiz-şərtsiz Füzulinin şəxsi lirik hissləridir, yaxud qəhrəmanların hadisənin obyektiv gedişlə bağlı daxili iztirablarının lirik ifadəsidir? Bizə belə gəlir ki, Füzuli nə qədər "Aşıqi-sadiq mənəm Məcnunun ancaq adı var", "Sürdü Məcnun növbətin, indi mənəm rüsvayi-eşq"dəsə də, poemanın qəhrəmanı Məcnunun tragik taleyinin, şəxsi kədərinin doğurduğu lirik duyğuların hamısını müəllifin ünvanına yazmaq olmaz. Digər tərəfdən qəzəl janrının özünün də poetik tələbi var. Orada predmentin xarakterindən asılı olmayaraq sonda mütləq müəllifin təxəllüsü verilməlidir. Ayrı cür mümkün də deyil. Başqa sözlə, "Leyli və Məcnun" əsərində verilən qəzəllərdə qəhrəmanların da, Füzulinin də müəllif payları vardır. Bundan sonra R.Azadənin yuxarıda dediyi fikrə qayıtmaq olar ki, həqiqətən də dastanda lirik-psixoloji başlanğıc roman meyillidir. Çünki belə bir fikir var ki, roman eposdan çox lirikaya meyillidir. Başqa sözlə, romanın stixiyasında eposdan çox lirik başlanğıc üstünlük təşkil edir. Füzuli hadisəyə və qəhrəmanların

taleyinə müdaxilə edir, dastanı romaniləşdirir. Xalq dastanlarının poemaların süjetinə təsiri Nizamidə aydın görünür:

***Köhnə dastanların böyük ustadı,
Öz hekayətinə belə başladı (99, səh.31).***

Nizami bu hissəni "Xosrov və Şirin" dastanının başlanması" adlandırmışdır. Məlum olduğu kimi, "dastan" anlayışı burada həm köhnə, həm də yeni başlanan əsəri bildirir. Başlanğıcdan folklorla söykənməsi göstərir ki, şair ilk təkanını xalq qaynaqlarından almışdır.

***Xeyli nəzir verdin, bir xeyli qurban
Lütf etdi nəhayət Allah bir oğlan (99, səh.31).***

Nəzir-niyazla doğulan uşaq motivinə dastanlarımızın əksəriyyətində rast gəlmək mümkündür. 30 beytdən ibarət olan həmin o "dastanın başlanması" hissəsində "ayla-illə" deyil, "saatla, günlə" böyüyən bu uşağın "beş yaşına çatanda" hər kəsdən ibrət götürməsi, yeddiyə çatanda gözəlliyi ilə məşhur olması, doqquzda şir üstə qolunun gücünü sınaması, on yaşda otuz yaşlıları heyran qoyması, yaşı on üçü aşanda bilik quşunun qol-qanad açması" dastanlarımızdakı "orda- ayla, illə, burda şirin dillə" təhkiyə sürətini xatırladır.

Q.Xəlilov da "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" monoqrafiyasının "Azərbaycan sovet romanının mənbələri və tarixi şərait" fəslində xalq yaradıcılığı üzərində xüsusi dayanır və romanın inkişaf tarixində onu mümkün yollardan biri kimi qiymətləndirir. Doğrudan da, xalq yaradıcılığı romana təkcə mövzu, süjet, ifadə tərzini vermir, eyni zamanda onu həyata daha da yaxınlaşdırır. Ona görə də V.Kojinov "Romanın mənşəyi" (1963) əsərində nəsr janrlarına aid xüsusiyyətlərin kökünü xalq yaradıcılığında axtarır. Hətta vaxtı ilə Homer əsərlərinin kompozisiyasında xalq eposunun prinsiplərindən olan paralellərdən, dönmələrdən və yavaşıtmalardan istifadə etmişdir. Ona görə də epik üslubu formal-genetik məhdudluq kimi başa düşmək olmaz. Qəhrəmanlıq eposunda olduğu kimi romanda da folklor təhkiyəsi xalqın tarixi həyatının milli ənənəsinə geniş meydan açır. Bu,

tipoloji mənada romanın ahənginə qəhrəmanlıq ənənəsi gətirməkdir. Təhkiyənin birinci şəxsin dilindən verilməsi də romana folklor janrından keçib. Ona görə folklor stixiyası üstündə köklənən avtobioqrafik romanda sənəd, xatirə, publisistika, sosial xronika epik ənənə ilə bağlı olsa da, müəllif süjetinə tabe vəziyyətdədir. Lakin epik rəvayəti danışan nağılıdan fərqli olaraq burada müəllif mövqeyi ehtiraslı olur. Romanın təsvir meydanına müəllif vəziyyətində çıxıb hadisələrin gedişinə qarışması "epik ierarxiyanın" (32, səh.460) aradan qaldırılmasının nəticəsidir. Nağıldan, xalq eposundan fərqli olaraq romanda fəlsəfi düşüncələrə, qəlbin dialektikasına, qəhrəmanların özünütəhlilinə geniş meydan verilir. Bununla belə, nağıl, əfsanə, mif və s. folklor janrlarının romanda görünməsi poetik təfəkkürün imkanlarını artırır. Çünki folklor təfəkkürü milli şüurun obrazlı forması kimi romanın həm məzmununu, həm də strukturunu genişləndirmək imkanına malikdir.

İctimai şüurun inkişafının ilk mərhələsində dünyadərki mifologiya ilə sinkretik vəhdətdə idi. Çünki mifologiya cəmiyyətin həmin pilləsinin təfəkkür tipi idi. Ona görə də ibtidai təfəkkür sistemində sərbəst hərəkət imkanına malik olan mifologiya reallığı dərk etmək üsulu olduğu kimi, həm də bunları folklorla əks etdirmək vasitəsi idi. Substansional mənşə əsası nəzərə alındıqda nağıl və dastanların mifologiya meyli təbii hesab edilməlidir. Bu epik qohumluq əlaqəsinə malik olan nağıl, dastan və əfsanənin mənbələrinin də tipoloji yaxınlığını göstərir.

Məsələn, romanın materiyasına nağıl stixiyası daxil etmək onun ideyasına sarsılmaz inam, xeyirxahlıq, güc və qəhrəmanlıq dəyanəti, həyatın məhv edilməzliyinə yəqinlik aşılamaqdır. Nağıl süjet tipi romanda personajların vəziyyətinin yaxşılaşması və pisləşməsi prosesini göstərməyə imkan verir. Lakin bu tipoloji tendensiya zahiri qəbul edildikdə real həyat faktlarından uzaqlaşmaq kimi də qiymətləndirilə bilər. Qəhrəmanın şəxsi həyatına meyl bilavasitə nağıldan keçmişdir.

Inkişafın sonrakı mərhələsində yunan arxaik nağıllarından və qəhrəmanlıq mifindən romanın ilk formasına keçid qanunauy-

ğunluq kəsb edir. Burada söhbət nağıla qovuşmaqdan deyil, məhz transformasiya əsasında romanda nağılın imkanından, strukturun predmetin mahiyyətinə uyğunluğundan gedir.

Tarixi-əfsanəvi nağılları, eləcə də müxtəlif mənbə və süjetləri mənimsəyən dastan romanda nağıl-macərə başlanğıcının meydana gəlməsinə əlverişli şərait yaratdı. Dastana gəldikdə demək lazımdır ki, o özü də müəyyən həddi aşmağa bilmədi və epik idealın xalq təfəkkürünə sadıq qaldı. Romanın genezisində müəyyən rol oynayan hökmdar haqqında əfsanələr janrda qəhrəmanın bioqrafiyasına meylin meydana gəlməsinə, ona morfoloji-fantastik ünsürlərin daxil olmasına mühüm təkan verdi. Bu tipli romanlar pəhləvanlıq nağılını xatırladır. Məsələn, "Şahnamə" qəhrəmanlarından olan Zalın Rüdabə ilə evlənməsi, Rüstəmin möcüzəli doğulması tipik nağıl gedişləridir. Nağıl motivlərinə Nizami əsərlərində sıx müraciət təkcə mövzuların stixiyasının, klassik ənənəvi tələbin nəticəsi deyil, həm də yeni janrın – romani eposun (yaxud romani dastanın) poetikasının zəruri ehtiyacı idi.

Dastan roman ərəfəsi forma mərhələsinə aid olmaqla bərabər, həm də romani süjetlərin nağıl – macərə şərhinə meyl edəndir. Ümumiyyətlə, bu janrın konstruksiyası yalnız kitab – müəllif ədəbiyyatı çərçivəsində (Firdovsi, Nizami və b.) dərk edilməyə başladı.

V.Kojinovun "Romanın mənşəyi" əsərinin konsepsiyasına əsaslanan novellik hekayələrin xalq arasında dolaşan rəvayətlərdən qidalandığını, realist hekayələrlə birləşərək bir şəxsin ətrafında dolaşmış tədrisən onun aparıcı qəhrəmana çevrilməsini xüsusi qeyd edir. V.Kojinov belə əsərləri roman janrının ilk proobrazları hesab edir (58, səh.22).

Q.Xəlilov "proobraz" anlayışını qeydsiz-şərtsiz qəbul etmək fikrində deyil. Onun fikrincə roman prinsip etibarilə yazılı janr olduğu üçün "proobraz" burada eyniyyət bildirmə bilməz. Çünki roman, "folklordan gələn şifahi zəmin üzərində kamilləşmə bilməz"(58, səh.22). Tədqiqatçının axırıncı fikri qəti şəkildə ifadə etməsi onun şəxsi mövqeyini bildirir. Əgər o, "yalnız şifahi zəmin üzərində kamilləşmə bilməz" desə idi bu daha düzgün olardı. İkinci

tərəfdən "kamilləşmə" ifadəsi də müəyyən assosiasiya doğurur. Ona görə ki, romanın folklor mərhələsi daha çox janrın təşəkkül dövrünü əks etdirir. "Kamilləşmə" isə inkişafın aramsızlığının nəticəsində meydana çıxır.

Məsələn, Azərbaycan nağıl və dastanları üçün xarakterik xüsusiyyətlərdən biri qəhrəmanların tilsimli, mürəkkəb çətinliklərlə qarşılaşması və şəxsi qüvvələri məğlub etməsidir. Xeyrin mütləq qələbəsi də bu janrların humanizmindən, demokratik mahiyyətindən irəli gəlir. Lakin yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, bəzən bu kimi əzəli və əbədi xüsusiyyətlər zahiri mənada qəbul edilərək siyasi-ideoloji tapşırıqqa tabe edildiyi üçün deformasiyaya uğrayır. Məsələn, əsrimizin 30-40-cı illərinin Azərbaycan romanında şəxsi qüvvə hesab edilən "sınıf düşmənlərə" mütləq qalib gəlmək "ehtirası" sənət prinsiplərinə kəskin zərbə vurmuş və nəinki qəhrəmanı, eyni zamanda müəllifi ideoloji cəbhənin təəssübkeşinə çevirmişdir. Başqa sözlə, romanların qəhrəmanları konkret zamanın sırf ideoloji cəbhəsində hazırlanırdı ki, bunun nəticəsində obrazlardan daha çox ideyaların daşıyıcısı olurdular. Roman qəhrəmanlarını maneələr silsiləsində göstərmək hələ janrı bütünlüklə nağıl sxemi üzərində qurmaq demək deyil. Əgər burada söhbət nağıl və dastan poetikasından yaradıcılıqla bəhrələnməkdən gedirsə, bunu hətta alqışlamaq olar. Lakin nağıl sonluğunu romana gətirib bütöv bir bədii metodun normativ ideoloji tapşırığına tabe etdirmək artıq həqiqi sənət yolu deyil. Vaxtı ilə L.Tolstoy Avropa tipli romanlar yazmağa bilmədiyini qeyd edirdi. Onun fikrincə həmin romanlarda əsas ideyaların, xüsusilə sonluğu məlum sxem üzrə davam etdirmək rus bədii təfəkkür tipinə əsaslanan romançı üçün çətin olur. Bu, Avropa roman təfəkkürünün sadəliyini, primitivliyini deyil, məhz milli spesifikliyin nağıl kökünə bağlılığını göstərir.

"Roman" sözü XVIII əsrə qədər bəzi ölkələrdə "nağıl" istilahına sinonim kimi işlədilir. Fərqi yalnız həcm müəyyən edirdi. "Rus romanının tarixindən oçerklər" əsərinin müəllifi V.V.Sipovski qeyd edirdi ki, "mən romanla nağıl arasında, xüsusilə keyfiyyət məsələsində əsaslı fərq görmürəm. Bunların ara-

sında nəzərə çarpacaq kəmiyyət fərqi bundan ibarətdir ki, roman geniş məzmunla malik olur, bir çox hadisə və surətləri əhatə edir, hekayədə isə yalnız bir və ya bir neçə epizodun təsviri verilir və iştirak edən şəxslərin sayı o qədər çox olmur. Ancaq hekayə mahiyyət etibarilə başqa heç bir şeylə romandan fərqlənmir (71, səh.43).

Aşıq-məşuq macərəsi əsasında əmələ gələn süjet oxşarlıqları haqqında da geniş danışmaq olar. Məsələn, öz aşnasını öldürən qız haqqındakı süjet "beynəlxalq nağıl" kimi uzun zaman müxtəlif ölkələrə səyahət edib (142, səh.14).

Bununla belə, nağılla romanı yalnız kəmiyyətə görə fərqləndirənlərin (V.Sipovski, V.Kojinov, Q.Xəlilov) mövqelərilə razılaşımaq olmur. Əvvəla, hər bir janr nisbi sabit tərəfləri olan kamil bədii strukturdur. Romanın janr təfəkkürü, ideya-mövzusunun predmetləşdirmək üsulları spesifikdir. Bu isə köklü keyfiyyət fərqi deməkdir. Təhkiyə yaxınlığını (nəsr mənasında) janr-struktur eyniliyi kimi qiymətləndirmək olmaz. Digər tərəfdən həcmi də keyfiyyətə təsirini inkar etmək olmaz. Müəllif ədəbiyyatı olan romanda həcm geniş olsa da, kompozisiya ustalığı normativ poetikaya əsaslanır. Onun bütün estetik-idraki qüdrəti də məhz bu poetika dairəsində meydana çıxır. Nağıl təfəkkürü onun öz spesifikasiyasının məhsuludur. Həmin meyarla romana yanaşmış insan və cəmiyyət məsələlərini geniş sosial-mənəvi qatlarda tədqiq edən janrın imkanlarını meydana çıxarmaq mümkün deyil. Eyni zamanda, bu janrlar arasında daxili, genetik bir qohumluğun olmasını da inkar etmək olmaz. Lakin bunu zahirdən daha çox iç qatda, stixiyada, pafosda, daxili-məzmununda axtarmaq lazımdır. Məsələn, "Şahnamə", "Pələng dərisi geymiş pəhləvan" kimi əsərlərin pafosunu pəhləvan – nağıl eposlarının ruhunda axtarmaq lazımdır. Bununla yanaşı, "Min bir gecə nağılı" süjetlərinin Şərq və Qərb romanlarına zəngin material verdiyi və ümumən macəra romanlarının yaranmasında mühüm rol oynadığı bəllidir. Akad.V.V.Vinoqradov V.Sipovskiyə əsaslanaraq nağıl süjetinin inkişafını "xalq romanlarının yaranmasına aparıcı yol kimi qiymətləndirir. Doğrudan da, nağıl təkcə roman süjetində müəyyən

intibah yaratmır, eyni zamanda, janr üslubuna da ciddi təsir göstərir. Bəziləri hətta belə fikirdədir ki, ədəbi proses nağıldan povest və novellaya, oradan da romana doğru tarixi inkişaf yolu keçmişdir (123, səh.26). Romanın bir janr kimi məhz bu sxem üzrə inkişafını qeydsiz-şərtsiz qəbul etmək olmaz. Q.Xəlilov da belə mülahizələrin birtərəfliliyini qeyd etsə də, müəyyən həqiqətin də olduğunu etiraf edir. Lakin "həqiqətlər" müəyyən suallar da doğurur. Məsələn, nağılla romanın birbaşa formal-genetik əlaqəsini qəbul etməyib onu nəsr ierarxiyasının aşağı pilləsində dayanan povest və novelladan təşəkkül tapan janr kimi qiymətləndirmək düz deyil. Digər tərəfdən romanın bilavasitə nağıl kökünü mütləqləşdirməklə də razılaşımaq olmaz. Janrın rüşeymində nağıl, dastan və əfsanələrlə yanaşı kitab eposunun da hibriti mühüm rol oynamışdır. "Bir qədər dərinə getsək, görmək olar ki, roman janrının ulu babası, əcdadı xalq nağıllarıdır" (58, səh.27). Nağıl təkcə romanın deyil, başqa iri həcmli epik janrların da "ulu babası" və "əcdadı" ola bilər. Məsələn, pəhləvanlıq nağılı qəhrəmanlıq eposu üçün sələf olanda roman üçün də "ulu baba" ola bilər. Lakin ifadənin özü dumanlı təsəvvür yaradır və janrı bütün komponentləri ilə tam əks etdirmir. Hər bir hekayəyə, romana nağılın yetişdirməsi kimi baxmaq olmaz. Ənənəvi "biri var idi, biri yox idi" və ya "onlar şən və fərəhli yaşamağa başladılar" kimi başlanğıcın və sonluğun tədricən gündəlik həyat müşahidələri ilə dolub zənginləşməsi, mələklərin yerini canlı insanların tutması "bu uşağın (romanın – H.Q.) nağılın bələyindən çıxarıb daim inkişaf edərək əcdadından uzaqlaşmasının və son mənzilə can atmasının nəticəsidir" (136).

Q.Xəlilovun fikrincə, "bu uşaq" nağılın bələyindən çıxsa da, qayğıkeş bir ana olan aşıq şerinin və dastanların himayəsi altında böyüyüb "boya-başa çatacaq Antey qüdrətli pəhləvana çevrilmişdir" (58, səh.27).

Göründüyü kimi, romanın meydana gəlməsində nağıl əsası mütləqləşdirilir, aşıq şerinə və dastanlara isə himayədarlıq rolu verilir. Bununla yanaşı, folklorun geniş yayılmış janrlarından olan əfsanənin və əsatirin adları çəkilir. "Qoşa janrlı" forma olan

dastanın hadisələri eyni vaxtda realist və romantik üslubda inkişaf etdirməsi romanın formalaşmasına mühüm təsir etmişdir. "Xalq dastanları" və ya "folklor romanları" adlandırılan dastan möhkəm süjeti, çoxplanlılığı və xəyala, mübaligəyə, genişliyə və dərinliyə meylinə görə ümumiyyətlə roman janrı üçün, eyni zamanda müasir milli Azərbaycan romanı üçün də xarakterik formalardan sayılır. Məsələn, monumentallıq nümunəsi olan "Koroğlu" dastanında müasir iri həcmli romanlarımızda (I.Şıxlının "Dəli Kür") olduğu kimi xalqın həyatı geniş, canlı, rəngarəng lövhələrlə rəsm edilmiş, böyük tarixi hadisələr epik lövhələrlə təsvir və tərənnüm edilmişdir. Düşməyə qarşı amansız olmaq kimi müqəddəs qanun milli romanlarımızın qəhrəmanlarına Dədə Qorqud, Koroğlu, Nəbi ruhundan süzülüb gəlmişdir. Eposla roman arasındakı tipoloji yaxınlığın əsas səbəbləri məhz bu kimi daxili əlaqələrlə bağlıdır. Bununla belə, romani eposdan (Nizaminin romani poemaları) fərqli olaraq dastan qəhrəmanları igidlik göstərsələr də, fəthlik etmir. Əjdahalarla vuruşmur, yalnız düşmənlərə qarşı mübarizə aparır və xalqın ləyaqətini qoruyurlar.

Qaraca Çobanın ("Kitabi-Dədə Qorqud") sapandının üç yaşar dana dərisindən olması, hər dəfə atanda on iki batman daş atması, daşın düşdüyü yerdə üç il ot bitməməsi kimi ifadələr həm də xalq təfəkkürünün yaratdığı dastan qəhrəmanlarının reallığına inam yaradır. Bütün bunlar roman janrının məzmunu üçün əlverişli ünsürlərdir. "Folklor romanları" tarixi faktların göstərdiyi kimi yazılı ədəbiyyatı qədim olan xalqlarda daha tez formalaşır. Dastanın özündə də "romaniləşmə" prosesi gedir. Məsələn, əvvəlki dastanlardan fərqli olaraq sonradan yarananlarda məzmun və formanın reallığı, dil və ifadə zənginliyi özünü göstərir. "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu"dan fərqli olaraq "Qaçaq Nəbi"də demək olar ki, az inandırıcı, "qəribə" hadisələr yoxdur. Epik forması, bədii quruluşu ilə fərqlənən "folklor romanların"da qəhrəman mərkəzi epik sima kimi əsas hadisələri özündə birləşdirir və tipoloji cizgilərini hətta sonrakı obrazlarda da inkişaf etdirir. Bu mənada Şamo, Cahandar ağa, Vəfadar, Fərzəli, İlyas Əfəndiyevin Valeh və Almuradı xalq qəhrəmanlıq dastanlarının

aparıcı şəxsiyyətlərinin başlıca xüsusiyyətlərini ifadə edirlər. Onları mərdlik, cəsurluq, xalq işi uğrunda hər cür fədakarlığa təmənnaşız hazır olmaq sifətləri birləşdirir. "Xalq romanları"nın bu xüsusiyyətləri romanlarımızın sonrakı tarixi inkişafında bu və ya digər şəkildə özünü göstərmişdir.

Dastanla müasir romanın mövzu, qəhrəman və ideya-məzmun kimi mühüm komponentlərində hətta bədii forma və təhkiyə üslubunda da tipoloji yaxınlıq özünü göstərir. Bunu "Valeh və Zərnigar" dastanından və I.Əfəndiyevin "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanından gətirilən aşağıdakı nümunələrdə görmək olar:

"Zərnigar xanım xəbər aldı,

- Abdal Gülablı Aşıq Valeh sənsən?

Valeh dedi:

- Bəli, xanım.

Zərnigar xanım dedi:

- Aşıq Valeh indi de görüm, mənə nə meydana girişəcək-sənmi?

Valeh dedi:

- Necə ki, canımda can var, sənə nə varam. Gərək sənə bir dövrən eyləyəm ki, bu dövrənin sədəsi intiqrazi-adimə qədər getsin.

Zərnigar xanım bu sözü eşidən kimi həməni Reyhan bağını zərli xalılarla döşədirib, behiştə döndərdi (6, səh.374).

"Aldı Valeh:

Sarıköynək əlimdən tutaraq üzümə baxmadan kədərli səsle mənə, yatsam yuxuma da girməyən bir şey dedi:

- Valeh sənə bir söz deyəcəyəm, amma incimə!

- Incimərəm nə olub?

- Elə bil sən məndən soyumusan...

- Dəlisən, nədir?

Mən onu öpdüm, o, sinəmə qısıldı.

- Bilsən ki, sən mənə əvvəlki kimi istəmirsən, bir gün də yaşamaram.

- Niyə sənənin ağına belə şeylər gəlir?

- Bilmirəm, sən son vaxtlar bir təhər olmusan.
 - Hər nə olursa-olsun mən bu dünya işığına səninlə baxıram.
- Ancaq qəsəbədə eşidəndə ki, Məcidovu həbs ediblər, əvvəl inanmadım" (43, səh.148).

Hər iki nümunənin təhkiyə tərkibi bütün komponentləri ilə üst-üstə düşməsə də, sevgililərin məhəbbət andı mükəllimə formasının yaxınlığına səbəb olmuşdur. "Oxşar stixiya" ifadə və təhkiyə formasının da "oxşarlığını" şərtləndirmişdir. Fərq folklor üslubunda və yazılı ədəbiyyatın müəllif təhkiyəsindədir. Məsələn, Valeh "- hər nə olursa-olsun, mən bu dünya işığına səninlə baxıram" deyəndən sonra birdən-birə təhkiyənin istiqamətini assosiativ formada dəyişdirib Sarıköynəklə bir qədər əvvəl etdikləri söhbətə sanki qətiyyənlə daxil olmayan "Ancaq qəsəbədə eşidəndə ki, Məcidovu həbs ediblər, əvvəl inanmadım" deməsi artıq romanın struktur xüsusiyyətindən irəli gəlir ki, dastanda belə kəskin keçidlər etmək mümkün deyil. Bu mənada romanın rüşeymlərini qədimlərdə axtarmaq metodoloji baxımdan düzgün hesab edilməlidir. Çünki bünövrəsi dərinliklərə dirənməyən hər hansı bədii formanın normal inkişaf prosesi keçməsi inandırıcı görünə bilməz. Məsələn, epik təfəkkür sistemi prinsiplərinə və substansional əsasla söykənən "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu" kimi Azərbaycan dastanlarının qəhrəmanları müvafiq olaraq "qanun xaricində" olan qəhrəmanlar idi. Bu, epos xüsusiyyəti olsa da, onları fəaliyyətə sövq edən amillərin şəxsi səbəblərdən doğması romanın dastana meylinin nəticəsi idi. Lakin təəssüf ki, bu təbii ruhi keyfiyyətlərin sonradan "inqilabi" romanlarımızda süni pafos kimi bayağılaşdırılması halları da olmuşdur. Bununla belə, roman janrında elə surətlər yaranırdı ki, onlar heç də nağıl və dastan qəhrəmanlarına bənzəməzdi. Həmin romanlar həyatı həm romantik daxili ziddiyyətləri ilə, həm tənqidi-realist sərtliyi ilə, həm də geniş epik təsvir üsulunda tədqiq etməsinə görə diqqəti cəlb edirdi. Roman müasir və tarixi hadisələrlə, xarakterlərlə zənginləşirdi ki, bu da janrın qarşısına həyatı bütün dərinliyi, genişliyi ilə əks etdirmək kimi daha çətin tələblər: həm romanın yeni estetikasını, həm də müasir roman təfəkkürünü

formalaşdırmaq kimi ciddi sənətkarlıq axtarırları tələbi qoyurdu. Bu baxımdan xalq yazıçısı I.Əfəndiyevin 1978-ci ildə "Azərbaycan" jurnalında, 1979-cu ildə isə kitab şəklində çap etdirdiyi "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanı yaradıcılıq axtarırları sahəsində janrda estetik-idraki imkanları genişləndirməyin, folklor stixiyası üslubunu saxlamaqla son dərəcə narahat, sarsıntılı müasir həyatımızın "nağıllarında" müxtəlif qüvvələri və taleləri göstərməyin mümkünlüyünü nümayiş etdirdi. Roman son dərəcə mürəkkəb daxili bir quruluşa malikdir. İlk baxışdan adama elə gəlir ki, əsər iki gəncin sevgi həyatının nağılıdır. Əsərin bir yerində Sarıköynək müstəntiq Yusifovun "Jiquli"sində gedəndə Zeynəbin "Segah"ını dinlərkən, həqiqətən də Valehlə özünün Leyli və Məcnun məhəbbətini yada salır. Lakin gənclərin həyat taleləri daha mürəkkəb ictimai-mənəvi proseslərlə bağlıdır ki, bunun üçün müasir həyatın nağıllarını danışmaq və ümumiyyətlə, onun nağıl dünyasından keçmək lazımdır. Müəllif qəhrəmanlarını müasir həyatın nağıllar aləminə salır. Bu həyatın ilk çağları gənc qəhrəmanlara dumanlı və əsrarəngiz, romantik bir tülde görünür. Bu aləmdə hələ hamı xeyirxah və əməlpərvər görünür. Orada Məcidovlar, Yusifovlar, Balaəmi Babaşovlar yoxdur, hələ Sarıköynəklə Valehin nağıl dünyasında bu kimi şər qüvvələr yuva salmayıblar. "Sarıköynəklə Valehin nağılı" on beş nağıldan ibarətdir. Romanda elə nağıllar vardır ki, bilavasitə aparıcı qəhrəmanların nağılı deyil ("Gül Sənubərin nağılı"). Lakin orada da nağılı danışan aparıcı qəhrəmandır ("Aldı Valeh"). Müəllif bəzən "nağılların" əlaqələndirilməsində də "nağıl", "dastan" təhkiyə üsulundan istifadə edir. Məsələn, on dördüncü nağıldan on beşinciyə keçmək üçün belə bir "körpü" atılır: "Göydən bir oğlan düşdü ki, "Gül Sənubərin sevgilisi" onun yanında yalan oldu.

"Qoyun buradan gerisini Valeh danışsın" (43, səh.277). Bundan sonra romanın həcm etibarilə ən böyük nağıllarından olan yuxarıda adını çəkdiyimiz həmin o "Gül Sənubərin nağılı" (on beşinci nağıl) verilir. Valeh isə hadisələri adi roman təhkiyəsində deyil, dastan təhkiyə üslubunda ("Aldı Valeh") danışmağa başlayır. Dastan deyim tərzini I.Əfəndiyevin yaradıcılığında yeni

ifadə üsulu deyil. Hələ 1960-cı ildə yazdığı "Körpüsəlanlar" romanında da müəllif qəhrəmanlarının obrazını məhz bu üsuldən istifadə edərək yaratmışdır. Folklorun doğma üslubunda: hadisələrin birinci şəxsin dili ilə nəql edilməsi şəxsiyyətin ön plana çəkilməsinə, lirik-psixoloji məqamların qabarıq verilməsinə, aparıcı qəhrəmanların öz taleləri ilə bağlı olan əhvalatlarda yaxından iştirak etmələrinə geniş imkan yaratmışdır. "Körpüsəlanlar"da "Aldı Səriyyə", "Aldı Adil" deyim tərzləri daha çox aparıcı qəhrəmanlarının "şəxsi" romanlarının təhkiyə vasitəsi kimi diqqəti cəlb edirdisə, "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanında həmin ünsürlər eyni zamanda əsərdəki digər qəhrəmanların da əhvalatlarının təhkiyəsinə xidmət edir. Nəticədə bütün bunlar nağıl – dastan üslubunun möhkəm lirik-epik sintezini əmələ gətirir. Müasir həyatın çətin yollarından keçən, ömür karvanlarına xeyirin və şərin ölüm-dirim çarpışmalarını qoşan bu işıqlı qəhrəmanlar qara qüvvələrlə qeyri-bərabər döyüşdə nağıl-dastan igidliyi, dözümlü və həyat eşqi nümayiş etdirərək qalın zülməti yarıb çıxmağa bilirlər. Əsərin başlıca ideyalarından biri budur ki, nağıl tarixi qəhrəmanlıq keçmişimizin yaşarlı yaddaşı kimi bu günkü həyatımızdan heç də uzaqda deyil. İnsanların mifoloji – nağıl şüurunun yaratdığı xeyir və şəh qüvvələr indiki həyatımızda da vardır. Onların bir qismi müsbət qəhrəmanlara xeyirxahlıq edirsə, digəri (şər) onları uçuşurama, zülmətə, Balaəmi Babaşovların qorxulu nağıllar dünyasına çəkir. Romanın nağıllarının bəzi başlıqlarında verilən "başqa əhvalatlar", "qəribə işlər" özləri də əlavə folklor stixiyası əmələ gətirir. Romanın ilk səhifəsi də Aşıq Ələsgərin məşhur "Sarıköynək" qoşmasının birinci bəndi ilə başlayır və aşağıdakı şəkildə davam etdirilir: "Aşıq Hüseyn (Aşıq Ələsgərin şagirdi, Sarıköynəyin babası – H.Q.) nağıl eləyirmiş ki, ustad (Aşıq Ələsgər–H.Q.) elə həmin toyda o, gözəlin (Sarı köynəkli qızın – H.Q.) şəninə bədahətən bir mahnı qoşub sazla oxudu. Sonra Aşıq Hüseyn də ustadının xatirəsinə nəvəsinin adını qoyub Sarıköynək" (43, səh.3-4). Göründüyü kimi, folklor-nağıl stixiyası aparıcı qəhrəmanı anadan olandan izləyir və çətin, sarsıntılı yollardan keçirərək uğurlu taleyə qovuşdurur.

Romanın ən böyük nağılı olan altıncı nağıl hadisələrin daxili dinamikasında, qüvvələrin qütblənməsində mühüm rol oynayır. Bunu elə nağılın başlanğıcına yığılan "məzmunadan" da görmək olur. "Cavan şoferlərin köməyə getmələri, Rövşənin əhvalatı, Musanın şahidliyi, Valehin həbsə alınması, Muradzadə". Yaxud, beşinci nağılın adına diqqət yetirək: "Valehlə Sarıköynəyin səyahətə çıxmaları və Qədirxan qocanın qəribə işləri." Göründüyü kimi, "nağılların" adlarında bir nağıl, macəra stixiyası vardır. Bu başlıqlar məşhur türk dastanı "Kitabi-Dədə Qorqud"un boyalarının və böyük Füzulinin "Leyli və Məcnun" romani dastanının fəsilələrinin başlıqlarını yada salır: "Salur Qazanın evinin yağmalandığı boyu bəyan edər" və ya "Bu, Leylinin çıraq ilə macərəsidir və ondan çareyi-dər-di-dil təmənnasızdır."

Dünyalara da dəyişməyəcəyi Valehindən ayrıldığını ürək ağrısı ilə, əzabla, yana-yana hiss edən Sarıköynək an-baan müasir həyatın nağılında fəal qüvvəyə çevrilirdi. Bu aləmə daxil olmağın ilk məqamını o, özü belə etiraf edir: "Mənə elə gəlir ki, yoldaş Yusifov bu qaranlıqda gülümsəyə-gülümsəyə məni nağıllarda eşitdiyim tilsimli qalaya çəkir" (43, səh.126). Sarıköynəyin Yusifovun göy gözlərinin dərinliyində qəddar və soyuq amansızlıq duyması uğurlu obrazlı ifadə olmaqla yanaşı, həm də nağıl aləminin qara qüvvələrinin zahiri portretinin mahiyyətə tuşlanan realist cizgiləridir. Bunun ardınca qəhrəmanın "onun gülən gözlərinin baxışlarında arxayın, yırtıcı bir hal" hiss etməsi də həmin şəh obrazını tamamlamağa yönəldilir.

Sarıköynəyin müstəntiq Yusifovun dəmir darvazalı, hündür barıllı daçasından gecə ikən qaça bilməsi də nağıl qəhrəmanlığının milli qeyrətlə necə möhkəm qovuşduğunu nümayiş etdirir: "Bu qaranlıq çöllərdə qurd-quşun, ilan-çayanın məni basıb yeməsinə razı olardım, amma Valeh kimi oğlanın nişanlısının namusunun Yusifovun ayaqları altına salınmasına razı olmazdım! "Razı olmazdım!" – deyə birdən dəli kimi qışqıraraq təkrar etdim" (43, səh.130).

Sarıköynəyin öz dili ilə, son dərəcə həyəcanlı və çılğın bir şəkildə danışdığı "nağıl" – romandan verilən bu kiçik parça qəh-

rəomanın düşdüyü mühitin son dərəcə kəskin olduğunu göstər-məklə bərabər, daxili aləmin böyüklüyünü, Leyli sədaqətinin reallığını nümayiş etdirir. Eyni zamanda bədii tarixi yaddaşımızı tərpadir, oxşar tipli və taleli bir çox qəhrəmanları yada salır.

Məsələn, Salur Qazanın arvadı Burla Xatun oğlu Uruzun ölümü bahasına olsa da, namusunu qoruyur. Şirin, Leyli məhəb-bəti ölümdən üstün tutur. Həcər Nəbiyə daim baş ucalığı gətirir, Şamonun sevimli Qəməri də Sultanın əlindən Sarıköynək kimi xilas olur. Göründüyü kimi, I.Əfəndiyev qəhrəmanına xas olan ən layiqli keyfiyyətləri çox dərinliklərdən çəkib gətirir. Başqa sözlə, Sarıköynəyin yüksək iradi-mənəvi dəyərlər nümayiş etdirməsi, zamanın qalın sədlərini yarması şəxsiyyətin daxili məzmununun bütövlüyü ilə yanaşı, həm də milli ənənə ilə sənətin qəhrəman tipologiyasında varisliyə söykənməsini də nümayiş etdirir. I.Əfəndiyevin qəhrəmanlarının düşdüyü şəraitin xarakteri elədir ki, buradan ("dərin quyudan") yalnız Məlikməmməd igidliyi, Həcər qeyrəti ilə xilas olmaq mümkündür. Bunu Sarıköynəyin, Valehin dünyalara sığmayan nağıl ömürlərindən də görmək olar: "Tərcümeyi-halımı üç-dörd cümlə ilə deyib qurtarmaq olardı. Amma mənim Valehlə bağlı ömrüm dünyalara sığmayan bir aləm idi. Bir nağıl idi. Sözlə-sazla deyilib qurtarmayan bir nağıl..." (43, səh.195)

Nağıl həyatı qəhrəmanları daim izləyir. Çünki onlar möv-cud münasibətləri: Məcidov, Yusifov, Babaşov dünyasının "har-moniyasını pozmağa cəhd etdikləri üçün özlərini "nağıl qəhrə-manları" pərdəsində kökləməli idilər. Bunu yaşamaq uğrunda mü-barizə özü də tələb edirdi. Əks halda "Min bir gecə" nağılındakı kimi "bir xəzinənin üstündə oturan", "dəniz kənarındakı bağında olan iki mərtəbəli evinin divarından otuz kilo qızıl, bir torba brilyant – olmaz, yüzlərlə üzük, nə qədər mirvarı çıxan", "evindəki seyfində iki yüz min manat pulu tapılan", "dəniz kənarındakı yaylaq mülkünə yarım milyondan artıq xərc çəkən", "hovuzunda rəngarəng balıqlar üzən, fin hamamına qədər hər şeyi olan" (43, səh.195). Balaəmiyə qalib gəlmək qeyri-mümkün olardı.

Maraqlı burasıdır ki, yazıçı nağıl "müəllifi"ndən fərqli ola-raq qəhrəmanlarının taleyində, tərcümeyi-halında yaxından iştirak edir. Əsərin müəyyən yerlərində "Muradzadənin müəllifə dedik-ləri" formasında süjetə daxil olmaq formal-üslubi əlamət deyil, yazıçı-vətəndaşın zamanın taleyüklü hadisələrində yaxından iştirakıdır. Əsərin tarixilik, müəllif lirikası, nağıl-dastan təhkiyə komponentləri əsasında qurulması hadisələrin tələb etdiyi ideal formanın tapılması kimi qiymətləndirilməlidir. Ona görə də "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanı bir tərəfdən nağıl kökünə qayıtmaq, yaddaşı yaşatmaq və qəhrəmanları bu ruhda kökləndir-mədirsə, digər tərəfdən uğurlu müəllif axtarışları və tanıtılarının nümayişidir. Bu, onu göstərir ki, roman müasirlərimizin narahat həyatından bəhs edəndə də mənbəyindən bəhrələnmə bilər. Bu, sadəcə olaraq roman təfəkkürünün verdiyi imkandır ki, hər bir sənətkar onda öz sözünü deyir. Çünki bədii idrakın xarakterində həqiqi dönüş yaradan bir janr kimi roman həm də reallığın "öz inkişafına" yol açmaq, şüurda mühüm dəyişiklik əmələ gətirmək və dünyanı mənimsəmək üçün son dərəcə əlverişli üsullar yaratmaq imkanına malikdir. Roman təfəkkürü çox mürəkkəb bir prosesdir və daim mənbəyə enməyi tələb edir. Roman təfəkkürü janr tipləri vasitəsilə özünün genetik inkişafını izləməyə, müəyyən başlanğıcları (epik, lirik, romani, nağıl və s.) yazıçının roman şüurunun əlamətləri kimi başa düşməyə imkan verir. Gerçəkliyi janrın gözü ilə görməkdə roman müstəsna rol oynayır. O, həyatı yalnız fabula mənasında deyil, daha dərin əlaqədə, geniş miqyasda görmək bacarığıdır.

Romanı keçmiş, gələcək döngələri əsasında qurmaq janrın təfəkkür imkanlarının zənginliyini meydana çıxarır. Bu, "hüduzsuz", "daim axtarışda olan, özünü tədqiq edən və öz formasına hər dəfə yenidən baxan" (32, səh.482) janr kimi roman-epopeyada daha aydın görünür. Məsələn, S.Rəhimovun "Şamo"sunda epos təfəkkürünün xüsusiyyətləri romaniliklə və müasir epik düşüncə ilə sintez təşkil edir. Burada roman janrının müxtəlif tipləri – ailə, sosial-tarixi, tarixi-inqilabi, psixoloji, pub-lisistik, fəlsəfi, mərkəzdənqaçma və s. birləşir. "Şamo" kimi mo-

numental bir epopeyanı "saf" roman təhkiyəsi ilə axıra kimi aparmaq qeyri-mümkündür. Çünki "Şamo" bir şəxsin, bir nəslin, hətta bir millətin konkret tarixi mərhələsinin də romanı deyil. Zahirə mənada burada tarixi dövr də var, onu yaşayan və daşıyan şəxslər də. Lakin roman öz ideyasını xalqın tarixi taleyinin dərin qatlarından alır. Ona görə də əsərin ləyaqəti "vətəndaş müharibəsi" və "inqilabi hadisələrin" təsvirində deyil, roman təfəkkürü sahəsində aparılan axtarışlardadır. Roman təfəkküründə nağıl, dastan, mifologiya, əfsanə və rəvayətlər təhkiyəyə çox möhkəm şəkildə qaynaq edilmişdir. Ona görə də nağıl, dastan və hətta mifoloji təfəkkürə söykənmədən, qədim "Avesta"nın idrakı imkanlarına yiyələnmədən bədii fikri belə geniş üfüqlərdə dolandırmaq olmazdı. Əks halda, kənkan Qeybəlindən danışan müəllif Zöhhak və dəmirçi Kavə əhvalatının assosiasiyasına necə nail ola bilərdi? Yaxud, Qəmər Sultanın caynağından qurtarmasını və uzun müddət "qeyb olması"nı zamanın nağılı ilə necə əlaqələndirirdi? Bir sözlə, həcminə onlarla nağılın, dastanın, əfsanə və rəvayətlərin sığıdığı bu əsərin ayrı-ayrı qəhrəmanlarının romanı son anda sanki nağılla qurtarır. Bu, aparıcı qəhrəmanların – Şamo və Qəmər taleyindən tutmuş, romanda az görünən, lakin uzun zaman unudulmayan, canavarlara yem olan zavallı Alagözə də aiddir. Gözəlliyinin və məsumluğunun müsibətini çəkən bu nakam qızı "canavarların parçalaması"nın göynərtisi yalnız nağıl üslubunda verilə bilərdi ki, bunu da S.Rəhimov çox ustalıqla edir. Nağıl təfəkkürünə malik olmayan oxucu Alagözün hansı canavarlar tərəfindən parçalandığını çətin ki, dərinəndən duyar. Yaxud Leylək Ələmdarın Leyləkliyini, şəhər mağazalarını gəzərkən bəzək şeylərini alıb ağası Müqüm bəyin "maya bud" arvadı Zərrintaca hədiyyə vermək üçün daha nələrə hazır olduğunu nağıl təfəkküründə yoğurmadan anlamaq qeyri-mümkündür. Doğrudan da axı bu Leylək Ələmdar hansı qorxulu nağılın qəhrəmanıdır ki, xüsusi tapşırıqla günahsız adamları öldürüb Qarabağın kəhrizlərinə doldurub əldə etdiyi qazancı Zərrintacın əndamına "qurban" verməyə hazırdır. Sözü həqiqi

mənasında yalnız "birtipli" təfəkkürlə bu kimi obrazların yaratdığı assosiasiyaları yığışdırmaq mümkün deyil.

Elə götürək Göyərçini. Bu obrazın zahirə "qabığı" ilə daxili məzmunu arasında sirlə bir nağıl yatır. Yoxsa ona nə düşmüşdü ki, öz şəxsi-intim hissələrini Şamo ailəsinin faciəsində, "yeraltı zoğanın tüstüsünün kəsilməsində" ovundursun. Ağızdan "qətran iyi" gələn əri yasavul Kəlbəli ilə "axıra kimi yaşasın", hətta onu Maroya "atdırsın" və özünü Sultanın ehtiraslarından xilas etmək üçün Qəməri qurban versin. Tilsimli nağıllardakı kimi zahirə gözəlliyi ilə insanları aldadıb şəhər dünyasının övladlarının sayını artırmaq və bu istiqamətdə düşüncə meydanını genişləndirmək "adi roman" işi deyil.

S.Rəhimov klassik nəsr irsinə nə qədər bağlı olsa da, öz mayasını folklordan alan sənətkar olmuşdur. Bunu onun bilavasitə dastan və nağıl mövzusunda yazdığı əsərlərdən də görmək olur. Hələ 40-cı illərdə "Aynalı" povestində xalq qəhrəmanı Nəbinin sevgilisi Həcər əfsanəvi obrazını yaradan sənətkar hiss edir ki, mövzu onu daxilə, bədii nəsrin daha iri formasına çəkir. Mövzunu qəlbində, təfəkküründə və təxəyyülündə zaman-zaman yaşadan yazıçı nəhayət 60-70-ci illərdə öz sevimli qəhrəmanlarının tarixi-əfsanəvi talelərinin romanını yaratdı. Bu, üç cildəndən ibarət iri həcmli "Qafqaz qartalı" romanı idi. Onu sözün həqiqi mənasında roman-əfsanə adlandırmaq olar. Çünki romandakı hadisələrin realizmi daxildən folklorun romantik stixiyası ilə ruhlandırılır. Ona görə də empirik şüurla romanın ruhi mənasını dərk etmək çətinidir. Çünki burada müəllifin romanantik xəyalı əfsanəvidir.

S.Rəhimovun övlad itkisinin, qəlb yangısının, şəxsi kədərinin göynərtisinin bədii etirafı və müəyyən mənada təsəllisi olan "Kəsilməyən kişnərti" (1962) romanı eyni zamanda oxucunu mifik təfəkkürün qaynaqlarına aparır. Çünki "göz-nəzər" fəlsəfəsi öz mənbəyini oradan götürür. Əgər "göz-nəzər" yoxdursa, niyə Şüküran kimi bir oğul özünün sevimli Ulduzunun (atın adıdır) qurbanı oldu? Eyni zamanda Şüküranın mifik-əfsanəvi ölümü bir tərəfdən labüdlük kimi təlqin edilirsə, digər tərəfdən ruhun ölməzliyi inamı aşılır.

Bununla yanaşı, nağıl-dastan təhkiyəsi və təfəkkürü nə qədər mifoloji-fantastik imkanlara malik olsa da, o, əgər müasir roman üslubuna qovuşmursa, struktur məzmun komponentləri sayıla bilməz. Ona görə də folklor motivlərinin romana yalnız stixiyası, cövhəri, şirəsi gətirilməlidir, ta hazır süjet sxemi yox. Folklor roman qəhrəmanına narahat düşüncə, dünyanı yaxşılaşdırmaq və özünü saflaşdırmaq imkanı verir.

Poeziyanın bir növü olan romanda xəyal həqiqətlə daha yaxşı qovuşur" (26, səh.328). Doğrudan da, istedadın hədsiz sərbəstliyinə imkan verən roman "poeziyanın hər şeyi əhatə edən ən geniş növü" kimi özündə lirik və dramatik formaların imkanlarını üzvi şəkildə birləşdirir. Belinski uydurma və həqiqətin nisbətini tarixi romanın əsasında göstərir. Bu mənada "romançılıq və hekayəçilik həyatı və tarixi təhrif etmək deyil, əksinə, onu bədii şəkildə vermək deməkdir" (7, səh.497).

Həyatı və tarixi bədii şəkildə verməklə xəyalın uydurmaları və həqiqətin olmuş hadisələri ciddi tarixi surətdə təsvir etmək arasında ümumi əlaqə vardır. Çünki "tarixçiləri əbəs yerə sənətkar adlandırmırlar" (26, səh.329).

Ona görə də romanın janr stixiyasında tarix də, "uydurma" da, əfsanə də struktur şəkildə predmetləşə bilirlər. Romanın təşəkkülündə folklor janrlarından olan əfsanələrin, o cümlədən tarixi əfsanələrin mühüm rolu olmuşdur. Məsələn, "tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı əfsanələrdə müxtəlif dövrlərdə yaşamış qəhrəman, sərkərdə, sənətkar və başqalarının həyatı ilə bağlı əhvalatlar əfsanələşdirilirdi. Xalq içərisində Midiya hökmdarları Astiyaq, Dara, Ənuşiravan, Babək, Cavanşir, Cavidan və başqa tarixi şəxsiyyətlərin adı ilə bağlı çox əfsanə dolaşmaqdadır" (44, səh.138).

Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Xalq yazıçısı Mirzə İbrahimovun baş redaktorluğu ilə buraxılan 20 cildlik "Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası"nın "Xalq ədəbiyyatı" adlanan birinci cildi mif, əsatir, əfsanə, rəvayət və s. xalq ədəbiyyatı janrlarına həsr edilmişdir. Roman janrı ilə genetik qohumluğu olan mif, əsatir, əfsanə, rəvayətlər həcmi və təhkiyə tərzilə diqqəti cəlb edir. Nəsr dili ilə

tərtib edilən bu janrların həcmi son dərəcə yığcamdır. Ona görə də üç min səhifəlik "Şamo" romanının bütün struktur xüsusiyyətlərini nəzərimizdə canlandıraraq düşünəndə ki, janr öz mənbəyini əfsanə, əsatir və rəvayətlərdən almışdır, nağıl və dastan romanının inkişafında genezis rolu oynamışdır, ilk baxışdan qərribə görünür. Lakin hər bir janrın embrion halı da olur. Roman da vaxtı ilə rüşeym, "hüceyrə" dövrünü yaşayıb. Bununla belə, xalq ədəbiyyatının yazıya köçürülmüş mövcud mənbələrindən çıxış edib fikir söyləmək çətin olsa da, fakt faktlığında qalır ki, bunların mətnlərinin formasını, fikrin əsaslandırılması üsulunu nəzərdən keçirdikdə aydın görürsən ki, müasir romanlarımızın mətn tərtibindən kəskin şəkildə fərqlənir. Aydın olmaq üçün "Nadir şah" rəvayətini olduğu kimi veririk:

Nadir şah çətin keçidləri öyrənmək üçün başının dəstəsilə birlikdə alçaqlı-ucalı dağlara gəzməyə çıxır. Yolu Çənlidağın ayağına düşür, oradan da Qoşqarçay dərəsinə enir. Şah qəflətən qarşısına çıxan mənzərəni görəndə gözlərinə inanmır, onu heyrət götürür. Görür ki, gənc bir oğlan iki qaya arasında kəndir üstə oynayıb, altında da qıjhaqıjla dağ çayı axır.

Şah ətrafdakılardan soruşur:

- Bu kimdir? Haralıdır?

Hamıdan əvvəl Elat kişi dillənir:

- O bizim pəhlivanımız Xanoğlandır.

- Sizin xanınız, Xanoğlanınız da var?

Sözün kinayə ilə deyildiyini başa düşən Elat kişi şahı cavabsız qoymur:

- Bəli, bu dağlarda hər kəs özündə xandır.

Şah qəzəbindən dodağını çeynəyir. Elat kişinin yaxasından tutub, onu bərk-bərk silkələyir. Bunu görən Xanoğlan kəndirin üstündə oynaya-oynaya barmağı ilə şahı hədələyir.

Şah buna dözə bilmir, Xanoğlan oynaya-oynaya çayın ortasına çatanda namərdlik edib xəncərlə kəndiri doğrayır. Gənc pəhləvan Qoşqarçayın sal daşlarına çırpınıb parça-parça olur. Qoşqarçayın zümrüd suları al qana boyanır, qayalardan sallanan kəndirin ucları suya düşür (8, səh.96).

Göründüyü kimi, rəvayətdə təsvir edilən hadisə yığcam olsa da, əhvalatın konkret başlanğıcı, davamı və sonu vardır. Mükəllimələr, təbiətin ahənginin təsvirindəki ardıcılıq, hərəkətlərin motivləndirilməsi və s. sanki romandan qoparılmış bir parçanı (Belinski) xatırladır. Lakin bu hissənin öz janrına məxsus olan bütün xüsusiyyətləri (əhvalatı xüsusi vurğulamaq) yerli yerindədir.

Burada yığcamlıq, həm keyfiyyəti, həm də janr meyarını əks etdirir. Məsələn, birinci cildə daxil edilən 21 əfsanə (mif və əsatir) kitabda cəmi 15 səhifəlik bir yer tutur. Bunu "toponimik rəvayətlər", "Əfsanəvi və tarixi şəxsiyyətlər haqqında rəvayətlər" üçün də demək olar. Eyni vəziyyət "Azərbaycan nağılları" (1976) kitabında toplanan nümunələrdə də müşahidə edilir. Həcm bir qayda olaraq 3-5, nadir hallarda isə 8-10 səhifəni əhatə edir. Məsələn, "Tənbəl qızın nağılı", "Əyyarın nağılı", "Sədaqətli arvad", "Şirlə tülkü" və s. hətta 2 səhifədən də azdır.

Lakin süjetin bütün ünsürləri və kompozisiya bu janrlarda öz poetik funksiyalarını tam yerinə yetirirlər. Bütün nağıllar demək olar ki, eyni şəkildə başlayır: "Bir bağbanın gözəl bir bağı var idi" ("Bağbanla padişah"); "İki qonşu var idi" ("Ər-arvadın nağılı"); "Biri var idi, biri yox idi, bir qız var idi" ("Padişahla arvad"); "Bir şəhərdə üç sənətkar yaşayırdı" ("Üç sənətkar") və s. Sonluq isə çox vaxt xoşbəxt, yaxud ibrətamiz olur. Romanla nağılın sonluğunda bir süjet oxşarlığı var. Buna poetikada "novelik sonluq" deyilir. Əgər nağılda sonluq bitirsə, romanda o, "qurtarmır", fikirdə, daxili süjetdə davam etdirilir.

Dastanın isə öz xüsusi poetikası var. Başlanğıcda bir qayda olaraq 7-14 bənddən ibarət "Ustadnamə" verilir. "Ustadnamə"lər adətən qoşma şer şəkildən ibarət olur. Məsələn, "Tahir və Zöhrə" məhəbbət dastanının "Ustadnamə"sində Xəstə Qasımın üç qoşması verilmişdir. "Ustadnamə" qurtardıqdan sonra ənənəvi şəkildə başlayan nəsr hissəsi gəlir: "Belə rəvayət edirlər ki...", (6, səh.24), ("Tahir və Zöhrə"); "Nəql edirlər ki..." ("Əsli və Kərəm") (6, səh.71).

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında və "Koroğlu"da romani başlanğıc bilavasitə üstünlük təşkil edir. Bunu onun nağıl və məhəbbət dastanları ilə müqayisədə bəzi komponentləri də aydın göstərir.

Tarixi kökləri çox dərinlərə gedən "Dədə Qorqud" boyları şübhəsiz ki, yarandığı ilkin əsas üzərində qalmamışdır. Zaman keçdikcə, həm də yazıdan-yazıya köçürüldükcə dəyişmiş, yeni həyat materialı ilə zənginləşmiş və şifahi xalq ədəbiyyatının yaradıcı ənənəsi ilə təkmilləşmiş, daha doğrusu, romani bir inkişaf yolu keçmişdir. "Dədə Qorqud"un "giriş" hissəsi əsas mətn ilə eyni vaxtda yazılmasa da, ənənəvi roman poema (məsnəvi epik poema) "girizgah"larını xatırladır. Burada da süjet əhvalatına qədər Dədə Qorqud obrazı, onun şəxsiyyəti və fəaliyyəti ilə bağlı fraqmentlər verilir: "Rəsul Əleyhissalam zamanında yağın Bayat boyundan, Qorqud ata diyərlər, bir ər qopdı" (72, səh.31). "Dədə Qorqud"un "Dirsə xan oğlu Buğac xan boyunu bəyan edər, xanım, hey!" başlığı ilə verilən birinci boyu aşağıdakı şəkildə başlayır:

"Bir gün Qam Gan oğlu xan Bayandır yerindən turmuşdu. Şami günlüğü yer üzünə dikdirmişdi. Ala sayvanı kök yüzünə aşanmışdı. Bin yerdə imək xalicəsi döşənmişdi. Xanlar xanı xan Bayandır yildə bir kərrə toy edib, oğuz bəklərin qonaqlardı. Genə toy edib, atdan-ayğırdan, dəvədən buğra, qoyundun qoç qırdırmışdı. Bir yerdə ağ otaq, bir yerə qızıl otaq, bir yerə qara otaq, qırdırmışdı" (72, səh.34).

Göründüyü kimi, bu başlanğıc nağıllarda və məhəbbət dastanlarında olduğu kimi "normativ poetika"nın ənənəvi ünsürləri ilə deyil, əksinə, təbii bir məntiqlə hadisənin təhkiyəsi başlanılır və hadisələr ardıcıl şəkildə bir-biri üçün zəmin yaradaraq zəncirvari rabitə əmələ gətirir. Bu, müasir anlamda hadisə və qəhrəmanların roman əlaqəsi deməkdir.

Eyni vəziyyəti "Koroğlu" eposunun "Alı kişi" qolunda da (ilk qolu) müşahidə edirik: "Alı kişi neçə illər idi ki, Həsən xana ilxı otarırdı. Ömrünü, gününü onun qarısında çürüdü, saçını-saqqalını ilxılıqla ağartmışdı. Hər gün səhər dan yeri ağaranda Alı

kişi ilxını çölə aparar, bütün günü otarar, gecədən bir pas keçəndən sonra gətirərdi. Dağlarda, daşlarda, kövşənlərdə Alı kişinin ayağı dəyməmiş bir yer qalmamışdı.

Bir gün Alı kişi ilxını sürüb derya kənarına aparmışdı. Alı kişi özü də bir tərəfdə daşa söykənib oturmuşdur (73, səh.5).

Bu parça epik təsvir üsuluna, hadisələrin realist təhkiyəsinə görə bilavasitə roman girişidir. Lakin bundan sonra "Dan yeri yenicə ağarmışdı, qoca ilxıçı bir də baxdı ki, budur, deryadan iki ayğır at çıxdı. Atlar gəlib ilxıya qarışdılar (73, səh.43) cümlələrinin verilməsi artıq romani təhkiyənin ideya mənasını mifoloji, nağıl eposu istiqamətinə yönəldir. Az sonra əsər yenidən romani epos xəttinə gətirilsə də, ara-sıra yeri gəldikcə nağıl xüsusiyyətlərindən də istifadə edilir. Məsələn, Dəmirçi oğlunun Çənlibelə gəlməyi" qolunun ilk cümlələrinə diqqət yetirək: "Çənlibeldə dəlilərin sayı günü-gündən artırdı" roman tərzində verilən məlumatdan dərhal sonra kəskin mübaliğə ilə ("iş gəlib o yerə çatmışdır ki, Koroğlu hay vurub düşmən üstünə gedəndə yeddi yüz yetmiş yeddi qılinc birdən çəkildir") qəhrəmanlıq eposuna keçəndə meydan açılır. "Koroğlu" eposunda qəhrəmanlıq eposlarına xas olan xüsusiyyət vardır. Lakin onu klassik eposlarla eyniləşdirmək olmaz. Burada nəinki romanı meyl, hətta onun başlanğıcı özünü aydın şəkildə göstərir.

"Koroğlu" eposu ilə müasir Azərbaycan romanının müəyyən nümunələrini tipoloji baxımdan nəzərdən keçirəndə məlum olur ki, bu əsərlərin başlıca ideyalarında, qəhrəmanların xarakterik cəhətlərinin xalq taleyinə qovuşmalarında, bədii təsvirin və süjetin inkişafının formasında yaxınlıq və "yenilik" vardır. Məsələn, S.Rəhimovun "Şamo" romanının birinci cildinin ilk səhifəsinin təsvir-təhkiyə üslubu yuxarıda "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu" eposlarının başlanğıc səhifələrindən gətirdiyimiz parçalarla "səsləşir". "Şehli kəndinin axşamı çökürdü. Günəş öz sarı tellərini yığıb, kəndin qabağındakı dağın arxasına enirdi. Qız və gəlinlər kövşəndən qayırdılar.

Safo kişi kəhanın üstünə çıxıb, intizarla boylandı, ancaq qızı Gülsənəmi görə bilmədi. O, kəhanın üstündən düşüb, tələsik

kəndə getdi, qızlardan Gülsənəmi soruşdu, hamı onun Cırcır bulağında birdən yola çıxdığını söylədi. O, tez geriye kəndin ucqarına qayıdıb, yeraltı kahasına girdi, köhnə zoğal ağacını əlinə alıb, qızını axtarmaq üçün tərələrin arası ilə Cırcır bulağına tərəf yollandı.

Qaranlıq qarışırdı. Safo kişi meşəni gəzdi, dağa-daşa çıxdı, "Gülsənəm, Gülsənəm!" deyə-deyə qəhərli səslə qızını çağırırdı. Lakin onun səsinə şırıltı ilə axan sular, bir də sakitcə dillənən meşə eşitdi" (106, səh.3).

Göründüyü kimi, "Şamo"da da hadisələr üçüncü şəxsin ətrafında cərəyan edir. S.Rəhimov başlanğıcdan bilavasitə hadisəni və insan talelərini göstərməyə çalışmışdır. Məlum olduğu kimi bu, "Dədə Qorqud"da, "Koroğlu"da və Azərbaycan nağıllarında da belədir. Vaxtı ilə Aristotel "Poetika"da Homer eposlarını geniş təhlil edərkən onun bir neçə kəlmə girişdən sonra dərhal hadisəyə, "kişi və ya qadın xarakterlərini göstərməyə keçməsi"ni sənətkarın xüsusi məziyyəti kimi qeyd etmişdir.

Müasir Azərbaycan romançılarının tanınmış nümayəndəsi Mövlud Süleymanlı da "Köç" romanını folklor-fantasmaqorik qaynaqlar üzərində kökləmişdir. Roman öz süjetinə belə başlayır: "Altı yaşlı İmir bir il idi yuxusunda burulğana düşmüşdü. Göyüdüümü, suyudumu, quruydumu, haraydısa, bir quyunun ağzıydı, min bir boya bir-birinə qarışa-qarışa İmir də içində yumurlanıb-yumurlanıb dörd oynayırdı. Əlləri-ayaqları, üzü-gözü, əylənə kimi fırlanırdı. Nəsə deşilirdi, bir-birinə qarışa-qarışa burulan rənglərin qanı axırdı. İmir yavaş-yavaş yerindən dururdu, yatağından qalxırdı, iri-iri açılan göyümsov gözləri ilə yox, bütün canı ilə görə-görə dünyanın üstü ilə addımlayırdı" (122, səh.7).

Bu kiçik girişdən sonra romanın I fəslə verilir. Əslində "Giriş"lə I fəsil eyni bir hadisənin (İmirin yuxusu və yuxudan oyandırılması) başlanğıcı və davamıdır. Lakin "Giriş" hissə romanın süjet ideyaları üçün sanki bir assosiasiya mənbəyidir. Roman öz təkanını buradan alır. Bu ona görə mümkün olur ki, müəllif qəhrəmanlarına "d ünyanın üstüylə addımlamaq" imkanı yaradır. "Dünyanın üstü ilə rahat və geniş addımlamaq üçün

"Köç" romanının ideya və obrazlar aləmində dolaşmalısan. Onun köhlən atı bu sərhədləri özünə maneə hesab etmir. Müəllif başlanğıcından hərəkəti folklorun və fantasmaqoriyanın doğma stixiyası olan yuxu üzərinə keçirməklə dünyamızın üstündə bir mifoloji-fantasmaqorik aləm yarada bilir ki, Dəli Domrul, Beyrək, yüz yaşlı dədələr və nənələr (Dədə, Hürü və s.) burada sakin ola bilirlər.

Ümumiyyətlə, köçəri həyat, əkinçilik, maldarlıq, tayfa və qəbilə arasında yüz illərlə davam edən qan intiqamları bir stixiya kimi epik keçmiş təsəvvürləri yaradır. Bu mənada hadisələrə zaman və məkan sərbəstliyi vermək, şüur axınına yol açmaq, əhvalatları psixoloji məqama qaldırmaq təhkiyənin folklor adası ilə mümkün ola bilərdi. Əsərin uğurlarından biri elə məhz ondadır ki, müəllif "Köç" roman tipi üçün müvafiq təhkiyə üsulu tapa bilib. Çoxfabulalı bu romanın vahid süjet xətti sanki yoxdur. Lakin roman "köç"ü gedir, şüur axını davam edir, hadisələr əvəzlənir, "qarşılaşdırılır", qəlb və şüur isə daim gərgin və tarım vəziyyətdə saxlanılır. Müəllif yaxın keçmişimizin acılı-şirinli illərinin romanını (nağılı) danışır, tarixin yaşadığımız əsrin astanasına dirəndiyi hiss olunur. Lakin Qarakəllə kökünün tarixinə enməklə yenidən tarixin "kələfini itiririk". Çünki İmirin gördüyü yuxuda "gələcəyə gedənlər"lə, Dədənin, Hürünün, Dəli Domrulun, ümumiyyətlə, Qarakəllə kökünün torpağa çevrilməsi, keçmişə "qayıtma" romanda izlənilən tarixin "izini itirir." Romanda Dəli Domrulun faciəsi də ürək ağrısı yaradır. "Dədə Qorqud"un ozanlar, dədələr, dastanlar zamanında qəhrəman igid olan Dəli Domrul bu dövrdə artıq gücünü itirir, zahiri əzəmətilə indi camaatı yalnız əyləndirə bilirdi.

Romanın bir yerindən Bəkilin qardaşı İmirin halına yanmasını təsvir edən müəllif heç gözlənilmədən yazır: "Üç yüz ildən çox idi Qarakəllə kökü ilə Qanıq nəslinin arasında qan axırdı. Üç yüz il idi ki, kök arasında döyüşlər gedirdi. Üç yüz il idi yan-yana, qırıla-qırıla təzədən cücərə-cücərə yol gedirdilər. İmirin atası axırıncı Qarakəllə idi" (122, səh.28). Bu parça tariximizin qan yaddaşının qatlarını qaldıran müəllifin bədii

təfəkkür xüsusiyyətlərinin özünəməxsusluğunu və keçmişimizə retronun uğurlu ifadə üsulunun tapıldığını göstərir. Burada bir-birinin ardınca gələn üç cümlədə cəmi 35 söz vardır. Üçü də fellə (xəbərlə) qurtarır. 13 söz eynitərkibli ("üç yüz il idi") olub anaforma məqamında işlədilmişdir. Üç söz qoşa şəkildə işlədilmişdir. "Köç"də olan bütün anaforalar, epiforalar, təkrirlər, parallelizmlər, mübaliğələr bədii ideyanı mücərrəd simvolik ifadə vasitələri ilə predmetləşdirir. Ona görə müəllif "Bəkilin iki adam bir boyu olan boy-buxunu, enli pələ biləkləri, düyünlü əlləri Saracı qurudub yəhərə yapışdırdı" (122, səh.39), deyəndə bu artıq folklor ədəbiyyatının, eyni zamanda eposun ənənələrini və epik qəhrəmanının obrazını xatırladır. "Dəli Domrulun ruhu tutub dedilər Bəkili" (122, səh.42) ifadələri də insanın əzəli inamlarını yada salsada, yenə folklordan keçib gəlir.

Romanın II fəslə belə başlanır: "Yüz yaşlı Hürü qarının bildiklərindən, yaddaşından da yaşlı, qədim bir keçmiş vardı" (122, səh.42). Bir neçə cümlədən sonra elə həmin səhifədə oxuyuruq: "Yüz yaşlı Hürü qarının yaddaşının, bildiklərinin qurtardığı bir vaxt, yaz ağzı idi." Bu təkrar deyil, məhz sözlərin oyunu ilə eyni fikri müxtəlif bucaq altında ifadə etməklə ideyanı dərinləşdirməkdir. Göründüyü kimi, birinci cümlə ilə ikincini fərqləndirən cəhət "bildiklərindən" sözünün "yaddaşının" ifadəsi ilə yerinin dəyişməsidir. Bununla da, fikrin əvvəlki axarı məqsədli qırılaraq bədii nitq ahəngin dəyişməsinə xidmət etdirilmişdir. "Üç gün üç gecəydi toy çalınırdı. Qarakəllər hələ toy havasında idilər" kimi deyimlər də həmçinin "Dədə Qorqud" və nağıl stixiyasının müasir romanda yeni görünüşüdür. Romandakı "dünyanı çox dişinə vuran" Dədə obrazı da böyük səlafi Dədə Qorqud müdrikliyinə assosiativ fikri körpü salır.

"Kitabi-Dədə Qorqud" boylarında oğuz igidləri Dədə Qorquda necə ehtiram bəsləyirdisə, "Köç" romanında da Qarakəllə kökü Dədədən yurddan ayrılırlarmış kimi ayrılırdılar" (122, səh.67). Bu epik stixiya müdrikliyi tayfa başçısına tapılmağı aşılayır. Göründüyü kimi, o ideyalar ki, insanlığın əzəli, saf varlığından doğub, bunlar zaman, ideologiya, janr "sərhəddi" ilə məh-

dudlaşmır. Bu mənada Mövlud Süleymanlı romanında insanın həyat fəlsəfəsinin, mənəviyyatının elə məqamlarını verir ki, bunlar daimidir, yaşarlıdır.

Müasir Azərbaycan romanında tənqidin diqqətini cəlb edən nümunələrdən biri də görkəmli yazıçı Elçinin "Mahmud və Məryəm"idir. Burada Azərbaycanın "1514-cü il iyun ayının 28-indən" (39, səh.7) sonrakı dövrdə siyasi, iqtisadi, coğrafi və hərbi qüdrətinin tarixilik baxımından göstərilmiş folklordan bəhrələnilərək məlum əfsanəvi məhəbbət macərəsinin əsas motivləri roman süjeti ilə ustalıqla əlaqələndirilmişdir. "Əsli və Kərəm" məhəbbət dastanı ilə "Mahmud və Məryəm" romanını tipoloji paralellər əsasında tədqiq etmək də, bu əsərlər arasında həm stixiya, həm də kompozisiya əlaqələrini meydana çıxarmaq imkanı verir. Ümumiyyətlə, "Əsli və Kərəm" məhəbbət dastanları içərisində həcm etibarilə ən böyüyü, kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə ən mürəkkəbidir. Bu dastan tarixilik baxımından da müasir Azərbaycan romançısının maraq dairəsinə daxildir.

Həqiqətən də romanda danışılan dövrün tarixi hadisələri, eyni zamanda Azərbaycan dövlətçiliyinin taleyi ilə bağlı maraqlı süjetlər verilir. Əlbəttə, bu əsər nə sırf tarixi romandır, nə də məhəbbət əfsanəsinin romana çevrilməsi. Lakin elə həqiqətlər vardır ki, yazıçı bundan imtina edə bilməzdi. Məsələn, Mahmud və Məryəmin "Əsli və Kərəm"dən bizə məlum olan son taleyini dəyişdirə bilməzdi. Vaxtı ilə böyük Azərbaycan şairləri Nizami və Füzuli də məlum süjetlərin motivlərinə dəyişikliklər etməmişlər. Təfəkkürdə möhkəm qərar tutan mövzuların ülviliyi, insan ruhunun ən incə və əzəli duyğularından yaranan motivləri dəyişdirmək, onları zamana və müəllif niyyətinə tabe etdirmək əsil sənət yolu olmamışdır. Əsil ustalıq isə məlum strukturun gözəlliyini, ilkinliyini, saflığını, ülviliyini və bəşəriyyətini saxlamaqdır. "Bu mənada müasir ədəbiyyatda dəb halını almış folklorlaşdırma üsulundan çox uzaq olan yazıçı (Elçin – H.Q.) el ədəbiyyatının imitasiyası yolunu deyil, xalq ədəbiyyatını, xalqın yaratdığı süjeti simvol kimi alaraq müasir fəlsəfi roman yaratmışdır" (138, səh.5). Doğrudan da, danışılan tarixi dövrün

xüsusiyyətlərinin dərin təhlili romantik-əfsanəvi məhəbbət roman qiymətində: müəllif konsepsiyasında birləşdirilmişdir. Çox yığcam şəkildə Sultan Səlim və Şah İsmayıl münasibətlərini, həmin dövrün ziddiyyətli, dumanlı, mürəkkəb, məsuliyyətli, lakin eyni zamanda, şərəfli bir tarixini bədiilik qanunları əsasında, lirik, romantik məqamlardan sərt sosioloji məqamlara keçməklə realist mənzərəsini yaratmaq gərgin sənətkarlıq axtarışlarının nəticəsində mümkün olmuşdur. Tragik qəhrəmanların dastan-roman həyatlarının tipoloji oxşar motivlərinin ümumi yerlərini bir-bir göstərmək məqsədində olmasaq da, qeyd etməliyik ki, belə yaxınlıqların olması heç də təəccüblü deyil. Əksinə, tipologiyanın pozulması romanın xeyrinə olmazdı. Lakin yeri gəldikcə roman müəllifi bəzi gedişlərə özünün əlavələrini də edir. Belə "fərqlər" roman poetikası baxımından mümkün hesab edilə bilər.

Məsələn, "Alov Mahmudun paltarını, saçlarını bürüdü. Məryəm əvvəlcə başa düşmədi ki, birdən-birə gözlərinin qabağında alovlanan bu məşəl nədi belə, sonra başa düşdü ki, Mahmud alışıb yanır və özünü bu yanan məşəlin üstünə atdı, əlləri ilə, bədəni ilə bu yanan məşəli söndürmək istədi, bu yanan məşəli yalnız əllər ilə qucaqlayıb sinəsinə sıxdı və özü də alışıb yanmağa başladı və nəhayət ki, bədəninin buz soyuğu getdi. Məryəm bir gözəl isti hiss etdi..."

...Saray adamları su daşıyıb gətirənəcən o məşəl tamam yanıb qurtarıb bir ovuc külə döndü və saray adamları həmin məşəldən alovlanmış otağı güclə söndürdü..." (39, səh.181-182)

Dastanda isə qəhrəmanların talelərinin faciəli sonluğu aşağıdakı kimi verilmişdir:

"Alov" tərədən dırnağına Kərəmi bürüdü. "Əslinin dad-fəryadına camaat tökülüb gəldi. Hamıdan qabaq Əslinin taytuşları içəriyə doluşdular. Ancaq Kərəmin alovunu söndürmək mümkün olmadı. Tamam yanıb kül oldu..."

...Əsli tam qırx gün Kərəmin külü yanında dayanıb ağladı. Qırx birinci gün öz saçlarını süpürgə edib, külü süpürərkən o da kül içərisində qalan oddan alovlandı, yanıb külə döndü" (6, səh.163-164). Qəhrəmanların belə dəhşətli ölümü hər iki əsərdə

süjetin sürətlə sona yetməsinə səbəb olmuşdur. Dastanda olduğu kimi, roman müəllifi də bu qəmli taleyi sona çatdırandan sonra əlavə söhbət açmağa ehtiyac görməmişdir. Vaxtı ilə S.Rəhimov da uzun müddət Şamosundan ayrılı bilməmiş, bu sevimli qəhrəmanının ölümünə qiymamışdır. Lakin taleyin də yazılmamış qanunları vardır. Şamodan ayrılmağın müəllifi, şəxsi kədərə, Sarsıntılara saldığını sonralar yazıçı bir daha etiraf etmişdir. Lakin Şamonun ölümündən sonra müəllifin ömrünün 45 ilinə sahib olan bu roman dərhal axıra çatdı.

Elçinin Mahmudla Məryəmin təsvirini verdiyi yuxarıdakı birinci cümlə 66 sözdən ibarətdir. Hadisənin təsiri altında meydana gələn belə cümlə quruluşu həm müəllifin bədii təfəkkürünün analitik təhlilə meyli olduğunu, həm bədii üslubun özünəməxsusluğunu, həm də roman xüsusiyyətini ifadə edir. Dastanda isə Kərəmin yanması əhvalatı 28 söz (5 cümlə) vasitəsilə ifadə edilmişdir.

Romanın son cümlələrində oxuyuruq: "Süleyman paşanın əmri ilə o bir ovuc külü dəfn elədilər... qarabasma dərdinə tutulmuş Sofi bütün var-dövlətini atıb Mahmudun sorağı ilə Ərzuruma gəldi və o vaxtdan bəri Mahmud ilə Məryəmin qəbrinin yanında mucəvir idi" (39, səh.182-185).

"Kərəm ilə Əslinin külünü sandığa yığdılar, hər ikisini birlikdə dəfn etdilər. Üstündə də bir künbəz tikiydilər. Sofi də öncə bu künbəzə mücavir oldu" (6, səh.165).

Bu qəmli məhəbbət əfsanəsinin müəyyən motivlərinin romanda fərdi üslubdan keçirilərək verilməsi müəllif konsepsiyası üzərində köklənir. Üslubdan keçirilməsi təbii olaraq hadisələrə təzədən, fərdi yanaşma ilə bağlıdır. Əlbəttə, dastanda xalq təfəkkürü "toplu" halındadır. Şifahi xalq üslubu, müvafiq bədii sintaksis burada dastan struktur ahəngi ilə səsləşir. Romanda isə yazılı nitq, müəllifin fərdi bədii təfəkkürü mühüm rol oynayır. Biz əfsanənin sonluğunu xüsusi vurğulayıb onu dastan sonluğuna qarşı qoymaq fikrində deyilik. Lakin qəti fikirdəyik ki, hər janrın öz məntiqi təfəkkür qənaətləri və bədii metod prinsipləri vardır ki, bunlar süjetin bütün gedişlərinə təsir etmək imkanına malikdirlər.

Bura zamanın estetik tələbini, sənətkarın baxışlarını da əlavə etsək onda vəziyyət tam aydınlaşar. Hələ vaxtı ilə Aristotel "rəvayətləri dağıtmamağı", onlara yalnız "yaradıcı yanaşmağı" məsləhət görürdü. Məhz bu mənada Elçinin romanını sözün həqiqi mənasında yaradıcı fəaliyyətin məhsulu hesab etmək olar.

Bədii təfəkkürün hələ mürəkkəb struktur gedişlər etmək imkanına malik olmadığı bir dövrün yetişdirməsi olan nağıl və dastan roman şüurunun yaranmasında ilkin rol oynayan janrlardandır. İlk romanlarda hərəkətin birxəttli davamı, kompozisiya əlaqələrinin zahiri xarakteri, süjetdəki ümumi yerlər nağıl və dastan stixiyasının strukturundan uzaqlaşmağın heç də asan olmadığını göstərir. Ona görə də janrın formalaşması məsələsinə sırf tarixi yanaşmaq (xronoloji mənasında) həmişə səmərəli nəticə verə bilməz. "Mahmud və Məryəm" romanının dastan kökü, onun romantik cazibəsi realist yazıçının sənətkarlıq imkanları ilə birləşərək janrda yeni bir bədii forma kimi meydana çıxmışdır.

Hər bir bədii janrın, o cümlədən romanın imkanlarını yalnız sənət meyarları ilə qiymətləndirmək düzgün olmaz. Bəzən sənət tarixin, ictimai həyatın, insan psixologiyasının dərin qatlarında gizlənən elə meylləri meydana çıxarır ki, bu, elmin müvafiq sahələrinin gələcək inkişafına müsbət təsir edir. Yəni sənətin fayda vermək qabiliyyəti janrın təbiətindədir.

Məsələn, qəzəlin janr stixiyasının əsasını aşiq və məşuqənin vüsəl həsrəti və hicran dərdi təşkil edir. Bunu Füzuli fars dilində yazdığı divanın "Dibaçə"sində də qeyd edir. Lakin eyni zamanda şair qəzələ marağın geniş yayılmasının səbəbini həm də oxumaq və yazmaq, ünsiyyət və rəbitə üçün faydalı olması ilə də əlaqələndirirdi. Ona görə də bu və ya digər janr təkcə bədii ehtiyacın deyil, zamanın irəli sürdüyü bir sıra zəruri ehtiyacların nəticəsində meydana gəlir. Zəruri tələb nəticəsində yaranmayan bir sıra siyasi nağılların (Lenin və Nərimanov haqqında) tez unudulması buna sübutdur. Çünki müasir təfəkkür nağıl və dastan poetikasından yaradıcılıqla bəhrələndəndə faydalı ola bilər. Əks halda son dərəcə bayağı və primitiv görünəcək. Məsələn, Çingiz Aytmatovun müasir insanın bədii xarakterini mifoloji-fantasma-

qorik təsəvvürlər zəminində yaratması onun bir yazıçı kimi geniş şöhrət qazanmasına mane olmamış, əksinə yaradıcılığının dərin qaynaqlara bağlılığını nümayiş etdirmişdir. Bu mənada həqiqətən də romanla nağılı bir-birindən heç bir çin səddi ayırmır. Burada əsas məsələ mövzu və ideyanın hansı formada və nə kimi vasitələrlə predmetləşdirilməsidir. Təbiidir ki, burada müasir dünyamızın "nağılı"ni klassik nağıl stixiyası ilə deyil, onun transformasiyasında mühüm rol oynayan romanla göstərmək nəzərdə tutulur.

Nağıl və dastanlarımıza romanın təşəkkülünün əsas mənbələri kimi baxmaq bu janrda nəsrin mühüm rolunu xüsusi vurğulamaqdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi romanın mənbələrinin məlum olması hələ janrın birdən-birə meydana gəlməsi demək deyil. Məlum olduğu kimi, uzun və "ağrılı" bir prosesdir. Xalq yaradıcılığının milli forması, təfəkkür incəliyi folklor üstündə köklənən yazıçıları yeni formalar yaratmağa sövq etmişdir. Ona görə romanın daxili yollardan keçib gələn inkişafı haqqında söz yalnız onun bir janr kimi yetişmiş olduğu vaxt deyilmişdir. Lakin "bir çox romanlarımızın xəmrəsi məhz aşiq şerindən "folklor romanları"ımızdan tutulmuşdur" (58, səh.37) fikri bu baxımdan birmənalı görünür. Söhbət ümumiyyətlə, romanın bir janr kimi "xəmrəsi"nin yoxulmasından gedir. Daha bir çox romanlarımızın "xəmrəsi"ndən yox. Buradan belə çıxıb bilər ki, folklor bir çox romanlarımıza janr stixiyası, struktur deyil, yalnız mövzu verir. Biz isə yuxarıda gördüyü kimi, sonuncunu başlıca meyl kimi izləmişik. Bizə belə gəlir ki, "zəif bulaqlar" (9, səh.96) hesab edilən "nəsr parçaları"ni bilavasitə Azərbaycan romanının janr kökündə mənbə kimi xüsusi qeyd etmək çətindir. Hətta "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində Xaqani ilk nasirdir" (92, səh.14), "həqiqətüssüada" nəsrimizdə birinci böyük tarixi povestdir" (92, səh.12), "Füzulinin "Nişançı Paşaya" yazdığı və "Şikayətnamə" adı ilə məşhur olan əsəri yaxşı, həm də ilk bədii satirik nəsrdir" (92, səh.12) deyilsə də, nə "satirik nəsr" ("Şikayətnamə"), nə də "ən adi hadisələri" belə "şerləşdirən" (92, səh.17) nəsr roman üçün proza kökü ola bilməzdi. Lakin romanda nəsr

başlanğıcının rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Məhz bu janrın stixiyası həyat xırdalıklarına, adi, gündəlik hadisələrə, insan psixologiyasının incəliklərinə, daha doğrusu, prozaiyaya yol açdı və onun sonrakı formalaşmasında müstəsna rol oynadı. Çünki romanın mənzum forması sonrakı dövrlərin tələbləri ilə ayaqlaşma bilmirdi. Bunu yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi vaxtı ilə Puşkin də etiraf etmişdir. Bu mənada müasir Azərbaycan romanı kök və şirəsini klassik bədii nəsrədən, öncə klassik poeziyadan, onun mənzum roman janrından, əfsanə, nağıl və dastanlarımızdan alır. Məlum olduğu kimi klassik nəsr qaynağı romana sonradan daxil olmuşdur. Ona görə Mir Cəlalin "İsmayıl bəy Qutqaşının 1895-ci ildə Varşavada çap olunan fransızca hekayəsi, bədii nəsr tariximizdə Avropa səpgisində yazılmış ilk hekayə sayıla bilər və "Rəşid bəy və Səadət xanım" ("Şərq hekayəsi") adlanan bu əsər eşq, sevgi mövzusunda qismən Şərq romantik nağılları ruhunda yazılmışdır" (92, səh.17) deməsi təsadüfi hesab edilə bilməz. Lakin burada Mir Cəlalin əsərin janrını müəyyənləşdirməməsi, "Avropa səpgisində yazılmış ilk hekayə" –deyə janrı milli kökdən uzaqlaşdırması tənqiddə dözmür. Əgər o, "Rəşid bəy və Səadət xanım" əsərinin stixiyasını nağıl kökü ilə daha geniş əlaqələndirərdi, faydalı görünərdi.

V.Kojinov ingilis alimi Con Danlonun "Təsviri ədəbiyyat tarixi" (1814) əsərindən belə bir sitat gətirir: "Biz roman deyəndə bədii yazıdan uydurulmuş məhəbbət macərələrinin nəslə təsvirini nəzərdə tuturuq. Mən ona görə uydurulmuş deyirəm ki, onları tarixi həqiqətlərdən fərqləndirmək mümkün olsun. Çünki romanın əsas süjetini məhəbbət macərəsi təşkil edir. Bunlar gərək ümumi qayda ilə-nəslə və bədii yazılmalıdır və zamanın zövqünə uyğunlaşdırılmalıdır" (71, səh.93-94).

Vaxtı ilə F.Köçərli də maarifçilik ideologiyasının təsiri altında roman janrının predmeti haqqında sadələşmə mühakimələri irəli sürmüş, onun tarixini, taleyini cəmiyyət həyatında qadının rolu ilə əlaqələndirmişdir. 1670-ci ildə fransız nəzəriyyəçisi və yepiskopu Yuein "Romanın mənşəyi haqqında" əsərində "məhəbbət duyumu"nu, sevgi macərələrini ön plana çəkmişdir. Q.Xəlilov

çox haqlı olaraq "Robinson Kruzo" və "Danabaş kəndinin əhvalatları" kimi romanları nümunə gətirərək onlarda heç də məhəbbətdən, sevgi macəralarından söhbət getmədiyini bilmişdir (58, səh.43). O, eyni zamanda F.Köçərlinin Şərq ədəbiyyatında poeziyaya nisbətən nəsrin zəif inkişafı barəsindəki mülahizələrini təkzib etmir və "M.F.Axundova qədər Azərbaycan ədəbiyyatında nəsrin inkişafının xeyli ləng və zəif"(58, səh.43) olduğunu bildirir.

V.Kojinovun Yuenin roman janrı haqqında görüşlərinə dair yuxarıda gətirdiyimiz mülahizəsindən aydın görünür ki, Q.Xəlilov da həmin mövqeyə tərəfdardır. Vaxtı ilə M.F.Axundov kimi F.Köçərli də Azərbaycan romanının tarixi taleyini XIX əsrin II yarısında ictimai-siyasi həyatda baş verən dəyişikliklərlə və nəsrin inkişafı ilə əlaqələndirmişdir. M.F.Axundov 1871-ci ildə Mirzə Mülküm xana göndərdiyi məktubunda yazırdı: "Bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər dram və romandır. Roman da dram fənninin bir qismidir ki, izahı üçün şərhə möhtacdır. Bunu səfərxanalarda işlədiyimiz firənglərdən şifahən soruşun sizə bəyan edərlər" (19, səh.101).

Göründüyü kimi, M.F.Axundov romanın poetikasından, estetikasından daha çox faydalanmaq prinsipini əsas götürür. Çünki "o hələ dram fənninin bir qismi kimi" düşünüldü, əsil izahını isə "səfərxanalarda işləyən firənglər" bilirdi. Başqa sözlə, roman böyük tənqidçimizin nəzəri təfəkküründə hələ stixiya formasında idi. Ona görə də klassik təcrübə, varislik, Nizami və Füzulinin mənzum roman ənənəsi nəzərə alınmırdı. Yalnız nəsr ənənəsi mütləqləşdirilirdi.

M.F.Axundovun bu mövqeyi sonrakı dövrlərdə ideologiyalaşdırıldı. "Materialist filosof, yazıçı M.F.Axundovun şəxsində Azərbaycan ədəbiyyatı o vaxta qədər görünməmiş yeni tərəqqi yoluna qədəm qoyur" (58, səh.43). Əsas motiv "Rəşid bəy və Səadət xanım", "Aldanmış kəvakib" əsərlərindən sonra Azərbaycan ədəbiyyatında ciddi dönüş əmələ gəlməklə bərabər, nəsr sahəsində də dolğun, məzmunca böyük əsərlərin yaranması iddiasıdır. Göründüyü kimi, "materialist filosof", "nəsr sahəsi" ifadələri

xüsusi vurğulanır. Bu isə metodoloji əsasa çevrilərək Nizaminin "Xosrov və Şirin", "İsgəndərnamə", Fələkinin "Bəxtiyarnamə" kimi mənzum romanlarını (58, səh.46) "XIX əsrin axırlarından etibarən yaranan realist Azərbaycan romanından" (58, səh.96) kəskin fərqləndirməyə yönəldilmişdir. Görünür realist roman ierarxiyasında "mənzum roman" keyfiyyətə aşağı pilləni, "realist roman" yüksək pilləni təşkil etmiş. Hər halda poetika meyarında ideologiya, inqilabi-demokratik ideyalar və görüşlərin genişləndirilməsi öz rolunu oynamışdır. Ona görə də romanın janr poetikasından daha çox onun ideoloji zəmininə diqqət yetirilib.

"Yeni tipli realist romanın yaranması üçün Azərbaycanda obyektiv şərait yetişmişdir" (58, səh.46) hökmündən belə çıxır ki, bu şərait məhz XIX əsrin ikinci yarısında yaranmış və demokratik fikirlərin inkişafına böyük təsir göstərmişdir. "Yeni tipli realist roman" (58, səh.66) təsnifini iki mənada başa düşmək olar. Birincisi, bu tipli romanlara qədər mövcud olan romanları inkar etmək, ikincisi, əgər onların mövcudluğunu qəbul ediriksə, realist tipdə olmadıqlarına, başqa sözlə nəsrə yazılmadıqlarına görə ya roman kimi qəbul etmirik, əgər qəbul ediriksə, onda realist tipdə olmadıqlarına görə ciddi qəbul etmirik.

"XIX əsrin axırları"nın xüsusi vurğulanması da "öz bəhrəsini" vermiş və M.F.Axundovun 1864-cü ildə yazdığı məşhur "Kəmalüddövlə məktubları" sadəcə olaraq kənar qalmışdır. Bunun da iki yozumu ola bilər. Birincisi, həmin o yuxarıda dediyimiz "XIX əsrin axırı" məsələsidir. Məlum olduğu kimi "Kəmalüddövlə məktubları" "XIX əsrin axırları"ndan əvvəl yazılıb. İkincisi, ənənəvi olaraq "Kəmalüddövlə məktubları"nın roman janrına daxil edilməməsidir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, bəzi tədqiqatlar Azərbaycan romanının xronologiyasını (XIX əsrin axırları, XX əsrin əvvəlləri) təxminən aşağıdakı kimi düzlər:

Z.Marağalının "İbrahim bəyin səyahətnaməsi" (1887), C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları" (1894), N.Nərimanovun "Bahadır və Sonra" (1896-1899), S.M.Qənizadənin "Şeyda bəy Şirvaninin məktubları" (1899), M.S.Orudabadının

"Bədbəxt milyonçu" yaxud, "Rzaquluxan Firəgməib" (1914), A.Şaiqin "Əsrimizin qəhrəmanları" (1909-1918) və s. Bundan əlavə, Divanbəyoğlunun "Can yangısı" (1913), İbrahimbəy Musabəyovun "Gözəllərin vəfası" (1914), "Xoşbəxtlər" (1917), Əlabbas Müznibin "Yusif və Züleyxa" (1914), Hacı Cabbarzadənin "Aşıq Qərib (1913), Əli Səbri Qasimovun "Solğun çiçək" (1913), Ağababa Yusifzadənin "Həyatın qəhri altında, yaxud xainin sonu" (1912), Zəki Razinin "Nakam qız" (1916), Balı Cavid (1912), Bəsir Nemətin "İki nakam" (1916), Bağır Cabbarzadənin "Bir yetimin naləsi və yaxud qardaş qardaşa etdiyi xəyanət" (1915) və s. əsərləri həcminə, mövzusunə və qəhrəmanlarının xarakterinə görə "roman" adı ilə çap olunmuşdur. Göründüyü kimi, məhsuldarlıq kəmiyyət mənasında ürək açandır. Lakin keyfiyyət baxımından bunu demək olmaz. Hətta bunların bəzilərinə tərcümə, iqtibas açıq şəkildə özünü göstərir.

Vaxtı ilə bu əsərlər "Azərbaycan sovet romanının inkişafı üçün zəruri mənbələr", "30-cu illərə, yəni Azərbaycan sovet romanı yaranana qədər mövcud olan" (58, səh.58) nümunələr kimi qiymətləndirilmişdir. Məsələnin bu cür qoyuluşu görünür bir nəfərin "günahı" deyil, ənənəvi tədqiqat üsulunun ümumi "nöqsanı" idi. Göründüyü kimi burada söhbət yalnız romanın nəsr formasından, onun realist tipindən gedir. Əgər şərti olaraq biz də həmin əsərləri sonrakı mərhələ üçün "mənbə" hesab etsək və nəzərə alsaq ki, yuxarıda adları çəkilən romanların bəziləri müxtəlif vaxtlarda ayrı-ayrı tədqiqatlarda tarixilik və janr baxımından bu və ya digər səviyyədə təhlil olunubsa, onda sual olunur: XX əsrin 30-cu illərinin Azərbaycan romanında orijinal təhkiyə üslubuna malik olan "Kəmalüddövlə məktubları" əsəri nəyə görə yeni münasibətlərdən keçməməlidir?

"Kəmalüddövlə məktubları"nın "fəlsəfi traktat", "satirik pamflet", "publisist povest", "siyasi satira", "povest-pamflet" (78, səh.109-111) kimi qəbul edilməsi "onun ("Məktubların" –H.Q.) həqiqi qiymətini axıra qədər üzə çıxarmaq məqsədinə kömək etmir" (78, səh.110). Yaşar "Məktublar"ı yeni, novator janr, poetik xüsusiyyətləri qabarıq ifadə edilən povest hesab etsə də,

onun "satirik pamflet" olmasına da şübhə etmir. "Məktubların" sxemi, "dialoq modeli" və "polemika forması" belə qənaət yaradır ki, "müəllif öz "mən"ini iki yerə bölüb üzləşdirir", yəni hər iki şahzadənin dili ilə danışan müəllif özü olsa da, onların heç birinə çevrilmir. Lakin "Kəmalüddövlə daha çox Axundovun özüdürsə, Cəlalüddövlə həm də oxucunun timsalı və surətidir" (78, səh.111).

Bu baxımdan "Məktublar"ın janr – struktur əlamətlərini müəyyənləşdirmək, orijinal xüsusiyyətlərini açmaq mühüm əhəmiyyət kəsb edir. "Kəmalüddövlə"nin normativ estetikasının Ölçülərini dağıtması", hüdudları xeyli genişləndirməsi təsadüfi deyil.

Roman komponentlərinin sintezinə əsaslanan "Məktublar"ın qüdrətini sırf fəlsəfiliyində, elmiliyində, publisistliyində və siyasiliyində axtarmaq düzgün deyil. Hələ nəzəri təfəkkürün ilk mərhələsində Aristotel poeziyanı "tarixdən qat-qat fəlsəfi" hesab etmişdir.

Bu mənada poeziya və publisistika "Məktublar"ın poeziyasında, romanın spesifik təhkiyə xüsusiyyətlərinin özündədir.

M.F.Axundovun bu roman prinsipləri həm janrın milli tipologiyası, həm də onun əsrin sosial-mənəvi həyat problemlərinə yaxınlığı mənasında inkişaf idi.

Məlumdur ki, məzmunu dərk etmək üçün birinci növbədə formanı dərk edib, onu axıra kimi duymaq gərəkdir. Ona görə də M.F.Axundovun "Məktublar"ının forması və məzmunu sələflərinin –XVIII əsr fransız maarifçi realistlərinin "Məktublar"ından özünəməxsusluğu və orijinallığı ilə seçilir. Axundovun "Məktublar"ı daha dərin sosial-mənəvi qatlara enir. Bu mənada "Məktublar"ın tipoloji təhlilini vermək, onun janr modelini "tapmaq" çətinidir. Dərinliyinə, genişliyinə, struktur polifonizminə görə M.F.Axundovun "Məktublar"ı romana çəkir. XVIII ərs fransız maarifçi-realist yazıçısı Monteskyenin "Iran məktubları" əsərini tədqiqatçılar fəlsəfi roman adlandırmışlar. Əsasən məktublardan ibarət olan bu romanın süjeti iki gəncin mədəniyyət və əxlaq qaydaları öyrənmək üçün Avropaya gəlməsilə başlayır. M.F.Axundov "Məktublar"da "Min bir gecə nağılı"nı xatırladır,

ərəblərin bu nağılın yalanından ləzzət almalarını xüsusi qeyd edir. "Min bir gecə nağılı" şöhrətpərəstliyin kəskin ifşası üzərində qurulmuşdur. Əlbəttə, sosial-fəlsəfi planda yazılmış bir romanda "Min bir gecə nağılı" motivlərini folklor qaynağı kimi axtarmaq fikrindən uzağıq. Lakin "Məktublar"da folklorun iri janrlarının təhkiyə ünsürlərini görməmək, onu nəzərə almamaq mümkün deyil. Məsələn, "1280-ci ilin ramazan ayında" "İngiltərə, Fransa, Amerika səfərindən sonra İrana gələn" Kəmalüddövlə "Kaş gəlməyəydim". "Ey İran! Hanı sənin cahucələlin, Səadət və əzəmətin?!" –deyə təhkiyəni folklor üslubunda davam etdirərək keçmiş zamanla indini müqayisə edir. İranın bütün keçmiş Kəmalüddövlənin birinci məktubunun –romanın ilk fəslinin mətn məzmununu təşkil edir. Romanın təhkiyəsi prosesində zaman və məkanın tez-tez dəyişməsi klassisizmə məxsus olan zaman və məkan məhdudluğunu aradan qaldırır. Hadisələrin meydanagəlmə səbəbləri və yeri məsələsi də XIX əsr realist romanın kompozisiya prinsiplərinə uyğundur. Onların motivləndirilməsi də "Məktublar"ın üslubi xüsusiyyətlərlə sıx bağlıdır. Birinci məktubda "Ey, İran", "Hanı sənin"..., "O zamanlar ki, sənin" müraciət ədası folklorlardan gəlir. Bu, İranın sosial-faciəsinin tarixini epik dərinlikdə göstərmək imkanı yaradır. "Kəmalüddövlənin birinci məktubu" İran ictimai həyatı haqqında ümumi mənzərə yaratmaq-la sonrakı məktublar üçün fabula rolunu oynayır. Bu məktubunda möhkəm dayaq nöqtəsi, ideya mərkəzi yaradan Kəmalüddövlə sonrakı məktublarında İranın yaralarının qaysağını qoparır. İctimai ziddiyyətlərlə dolu olan həyat isə bütün əlaqələrlə qavranılır və qiymətləndirilir. İkinci, üçüncü məktublarda süjet hadisələrin sistemə çevrilərək konfliktə həm gərginləşdirir, həm də onu daxildən zənginləşdirir.

Ümumiyyətlə, "Məktublar" janr forması kimi, maarifçi realizmin Monteskye kimi nümayəndəsində təşəkkül, formalaşma dövrünü keçirirdisə, M.F.Axundovda o, özünün kamil formasını əldə edir. Gördüyümüz kimi, Axundovda "məktublar"ın sayı son həddə endirilmişdir. Bunlardan üçü Kəmalüddövlənin, biri isə Cəlalüddövləninindir. Lakin bu məktublardan hər biri ayrılıqda

romanın konkret bir fəslini, kompozisiyasının bitkin qolunu təşkil edir. Monteskyenin "Məktublar"ında süjet zahiri, M.F.Axundovda isə o, daxili plandadır. "Məktublar"ın qəhrəmanları idraki imkanlarına, ictimai mühiti bədii-fəlsəfi dərk və ümumiləşdirmə səviyyələrinə görə dövrün qabaqcıl, humanist meyillərinin daşıyıcısı kimi müəlliflə birləşirlər. Monteskyenin "Məktublar"ının aparıcı qəhrəmanları, o cümlədən Uzbək sadələvhlük edir. Hətta Raksananın təbiətini duya bilmir və "sırf maarifçi" olaraq qalır. M.F.Axundov isə öz qəhrəmanının məntiqinə, idraki qabiliyyətinə inandığı üçün sözü qəhrəmanına verir. "Məktublar"ın mətn ideyasında qəhrəmanların romanı ilə müəllifin romanı üzvi şəkildə birləşirsə də, bunları eyniləşdirmək olmaz. Hətta çox ağıllı mühakimələri və sosial tarixi təsəvvürlərlə insanı heyran edən və əsərdə mühüm yer tutan Kəmalüddövləni də M.F.Axundovla eyniləşdirmək olmaz. Halbuki əsərin spesifik ideya-bədii mənasında onlar arasında bir düha qohumluğu müşahidə edilir.

Sənətdə realizm prinsipini rəhbər tutan Axundov inkişafa buxov olanı zəngin və inandırıcı faktlar əsasında bir yazıçı-filosof kimi təşrih etməklə qəhrəmanlarının ideya-mənəvi, sosial-şüuru varlığına da təkan verir. Bu baxımdan Axundovun "Məktublar"ının qəhrəmanları müəllifdən mənəvi təkan alır. Halbuki biz romanda aparıcı qəhrəman olan Kəmalüddövlənin dialektikasını görmürük. Sanki onun süjetinin inkişafı və yüksəliş tarixi yox, yalnız təşkili vardır. O, romanın ilk səhifəsindən ağıllı, mühakiməli, möhkəm ideya inamlı, əqidəli maarifçi-filosof və vətəndaş kimi diqqəti cəlb edir. İnsan aqlının uğurları da, bəlası da sosial-fəlsəfi baxımdan Kəmalüddövləyə bəllidir. O, həm sosioloq, həm maarifçi, həm də dini qnoseoloji cəhətdən qiymətləndirə bilən filosofdur. Lakin bununla belə yazıçının özü deyil. Əsərdə müəllifin obrazına yer vermək obyektiv qəhrəmanların mövqeyini, onlara inamı sarsıtmır. Əksinə, onların mövqeyi müdafiə edilir, müəllif qəlbinin hərarətindən qızınır, idrakından ideya-fəlsəfi qida alırlar. Müəllifin iştirakı qəhrəmanların idarəsini artırır, ictimai mübarizələrinə geniş meydan verir. Onlar müəllifin qüvvətli əlini öz üzərlərində hiss edir, onun şəxsində ən inamlı

mənəvi dayağı duyurlar. Əsərdən aydın görünür ki, müəllifdə olan möhkəm və sarsılmaz ideya inamı sanki irsən, ruhən qəhrəmanlara keçmişdir. Qəhrəmanların hərəsi ictimai inkişafın müxtəlif qütblərində dursalar da, ümumi meylləri arasında antoqonizm yoxdur. Onları bir-birinə dostlaşdıran, məktublaşmalarına səbəb olan amillər çoxdur: məslək, əqidə, etiqad, tənqidi idrak pafosu, dinin təbiətini şüurlu dərk, vətəndaşlıq, sosial həyatda şəxsən iştirakları və s. Bütün bunlar və Süəllifin ictimai-idraki konsepsiyası imkan verir ki, qəhrəmanlar dindən, tarixdən və müasir sosial-mənəvi həyatdan gətirdikləri saysız-hesabsız faktları tənqidi dərk etsinlər, onları fərdi və ümumi mənada qiymətləndirə bilsinlər. Ona görə də təhkiyəçilər şahidi, iştirakçısı və səbəbkarı olduqları hadisələrin fəvqündə dura bilmişlər. Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, Kəmalüddövlə və Cəlalüddövlənin qəlbləri və idrakları M.F.Axundovla birbaşa bağlıdır. Bununla belə, müəllif təxəyyülünün məhsulu olan bu qəhrəmanlar ictimai-tarixi inkişafın obyektiv daşıyıcıları, mükəmməl işlənmiş canlı insan surətləri və bədii xarakterlərdir. Bu baxımdan "İbrahim bəyin səyahətnaməsi"ni bədii nəsrimizin tarixində roman janrının ilk nümunəsi" (93, səh.4) hesab etmək düz deyil. Çünki tarix qalsın bir yana, eyni zamanda , janr, təhkiyə xüsusiyyətinə görə də "İbrahim bəyin səyahətnaməsi" öz tipoloji başlanğıcını "Kəmalüddövlə məktubların"dan alır. "Kəmalüddövlənin birinci məktubu: "Ey mənim əziz dostum Cəlalüddövlə! Nəhayət sənin sözünə baxdım, İngiltərə, Fransa və Amerika səfərindən sonra İrana gəldim" (10, səh.19).

Zeynalabdin Marağayinin romanında da "məktub"dan istifadə edilir. Lakin burada məktub M.F.Axundovda olduğu kimi müstəqil komponent deyil, ümumi süjetin tərkib hissələrindən biridir.

Müəllif məktubaqədərki hadisələri hazırlayır, məktubun məzmununu açıqlamaq üçün İbrahim bəyə həmsöhbət axtarır: "Çayxanaya getdik. Oturan kimi çay, qəlyan sifariş elədi. Sonra dedi: -İndi oxu görək nə xəbər var? Mən də məktubun əvvəlindən oxumağa başladım.

Məktubun məzmunu:

"Mənim əziz qardaşım! Məktubunu aldım salamatlığınızdan xəbərdar olub, çox-çox sevindim. Az qalmışdı ki, şəni yüksək İran dövləti İngiltərə hökumətinə müharibə elan etsin" (145, səh.29).

Bizə belə gəlir ki, hər iki sənətkarın məktublarının mətn məzmununu geniş şəkildə, bütün komponenti və ünsürləri ilə müqayisə etmədən də aydın görmək olur ki, M.F.Axundovun spesifik roman üslubu "səyahətnamə"nin bədii süjetinə müsbət təsirini göstərmişdir. Təbiidir ki, "Səyahətnamə"nin roman janrı tipi kimi bədii imkanı "Məktublar"dan genişdir. Burada müəllif daha sərbəstdir, qəhrəmanlarını geniş dairədə hərəkət etdirmək, dramatik mükəllimələrə meydan vermək imkanına malikdir. "Məktublar"ın məlum modeli hadisələrin sərbəst axınının qarşısını alır. Müəllifin və qəhrəmanların zahiri obyektiv forma almaqlarına imkan vermir. Bununla belə, hər iki roman tipi təsvir predmetinin xarakterinə uyğun forma kimi meydana çıxmışdır. İran mühitinin bütün ziddiyyətləri və dərinliyi ilə inandırıcı göstərmək üçün müəllifin birinci şəxs formasında iştirakı həqiqətən də zəruridir. Bu, eyni zamanda janr tələbi kimi də qiymətləndirilə bilər. Lakin belə əsərlərin janr tipi: "məktub" və "səyahətnamə" sanki əvvəldən seçilmiş olur. Hər iki tipdə Azərbaycan ədəbiyyatının zəngin ənənəsi vardır. Hələ XII əsrdə Xaqani "Töhfətül-İraqeyn" əsəri ilə "səyahətnamə", XVI əsrdə Xətayi "Dəhnamə"si, Füzuli isə "Nişançı Paşaya" məktubu ilə "məktublar"ın bir bədii üsul kimi əsasını qoymuşlar. Ona görə də hər hansı bir novatorluq axtarırlarının izinə düşəndə mütləq milli-bədii kökə, folklorə və klassikaya gedib çıxırsan.

2.2. M.F.Axundovun "Kəmalüddövlə məktubları"nın roman poetikası

Səxsiyyəti xalqının taleyi ilə sıx bağlı olan M.F.Axundov haqqında dərin tədqiqat əsərləri yazılsa da, bunların hər biri nisbi mənada o deməkdir ki, aşkarlıq davam edir. Şair, dramaturq, nasir, tənqidçi, pedaqoq, filosof, görkəmli ictimai və dövlət xadimi, başlıcası isə böyük vətəndaş olan M.F.Axundov XIX əsrdə Şərqi dünya miqyasında düşünən ən böyük mütəfəkkiridir. Tarix həm də onun üzərinə öz əsərində xalqının müqəddəratı üçün cavabdehliyin ağırlığını da qoymuşdu.

M.F.Axundovun Azərbaycan ədəbiyyatında yeni və bütöv bir mərhələ təşkil edən yaradıcılığı bədii düşüncənin üfqlərini xeyli genişləndirmişdir. Məsələn, "Kəmalüddövlə məktubları" əsərinin poetikasının özünəməxsusluğu "satirik pamflet", "publisist povest", "siyasi satira", "povest-pamflet" kimi açıqlamalar meydana gətirmişdi. Yaşar "Məktublar"ı yeni, novator janr, poetik xüsusiyyətləri qabarıq ifadə edilən povest hesab etsə də, onun "satirik pamflet" olmasına da şübhə etmir. Tənqidçi, dramatik antiqütbləri və təzadları haqlı olaraq "Məktublar"ın "kompozisiyanın struktur əlaməti" kimi qiymətləndirərək belə bir qənaətə gəlir ki, bunlar müəllifin fəlsəfi, polemik və publisist sənətkarlığına dəlalət edir. O, "Povestdə elmi-fəlsəfi", dini-ruhani arqumentlərdən bəhs edərək bədii strukturda "dialoq modeli"ni xüsusi vurğulayır (78, səh.110). Aydın olur ki, M.F.Axundov "Məktublar"da "satirik-publisist məntiqin köməyindən", "bədii-publisist üslubdan" geniş istifadə etmişdir. Yaşar "Kəmalüddövlə məktubları"nın "sxemi"nin dəyərini "dialoq modeli" və "polemika forması" anlayışları ilə əlaqələndirərək belə qənaətə gəlir ki, bunlar vasitəsilə "müəllif öz "mən"ini iki yerə bölüb üzləşdirir". Yaşarın fikrincə "Kəmalüddövlə daha çox Axundovun özüdürsə, Cəlalüddövlə həm də oxucunun təmsali və surətidir" (78, səh.111).

Yaşar əsərin poetikası üçün söylədiyi çox əhəmiyyətli mülahizəsində deyir: "Cəlalüddövlə məktubların əsas ideyası ilə möhkəm bağlı surətdir və şübhəsiz, hər iki şahzadənin dili ilə danışan Axundov özüdür" (78, səh.111). Doğrudan da, Kə-

malüddövlə bir bədii surət kimi tək-cə müəllifin sözlərini deyil, öz sözlərini də deyə bilər. Deməli, qəhrəmanları danışdıran, onlara dil verən müəllifdir. Söhbət canlı, bədii obrazlardan, xarakterlərin realizmindən getdikdə demək lazımdır ki, müəllifin onların iradəsini, mənəvi psixoloji varlığını, dünyagörüşünü, sinfi ideologiyasını nəzərə almalı, qəhrəmanları rüpa çevirməməlidir. Lakin bu, "Kəmalüddövlə məktubları" tipli əsərlərdə bir qədər fərqlidir. Bu tipli əsərlərin strukturu, "poetik sxemi" şəxslərin canlı psixoloji varlığının dərin qatlarına enməyə imkan vermir, çünki pafos xarakteri üstələyir. Bu baxımdan "Məktublar"ın poetikası şərh edilərkən təbii olaraq birinci tərəfə "fəlsəfə", "satirik", "publisist", "siyasi" və s. kimi anlayışların tətbiq edilməsi təsadüfi deyil.

Ona görə də "Məktublar"ın janr-struktur əlamətlərini müəyyənləşdirmək, poetik xüsusiyyətlərini açmaq da bu baxımdan mühüm əhəmiyyət kəsb edir. "Məktublar" mürəkkəb quruluşlu əsərdir. Bu mürəkkəblik məzmunla, sənətkarın yaradıcılıq fərdiliyi və dünyagörüşü ilə möhkəm bağlıdır. M.F.Axundovun həyatı, tənqidi dərk etmə imkanı, ideali təsdiq yolunda axtarışları "Məktublar"ın bədii sənətkarlığında, ideya-estetik məzmununda, siyasi-fəlsəfi mənasında, publisist kəşərində özünü göstərir. Ona görə də "Kəmalüddövlə məktubları"nın normativ estetikası, onun ölçülərini "dağıtması", hüdudları xeyli genişləndirməsi təsadüfi deyil. Məsələn, M.F.Axundov bu əsərində elə bir ifadə forması: sintez əldə etmişdir ki, burada publisistikanı bədiiilikdən ayırmaq "olmur". Hörmətli tənqidçimiz Yaşara görə "M.F.Axundov bu əsərlə publisistikada, elmi fəlsəfi düşüncənin tərzində realizmin əsasını qoymuşdur" (78, səh.109).

Lakin bizə belə gəlir ki, "publisistikada da" deyilsəydi daha dəqiq olardı. Çünki əks halda, "Məktublar"ın bədiiiliyi publisistikadan ayrılır. Halbuki Yaşarda "Məktublar"ı bədii əsər kimi təsnif etməyə güclü meyl vardır. Fikrimizcə, yalnız "pamflet", "traktat" anlayışları ilə "Məktublar"ın hədəfini düz nişan almaq olmaz. Əsərin poetikası əslində bu "təyinedici ölçülər"dən çox kənara çıxır. M.F.Axundovun idrakında mühüm yer tutan publisistika və

pamflet tərzli "Məktublar"ın yeganə keyfiyyət ölçüsü deyil. Ona görə də "Məktublar"ın qüdrətini sırf fəlsəfiliyində, elmiliyində, publisistliyində, siyasiliyində axtarmaq düzgün olmadığı və Aristotelin poeziyanı "tarixdən qat-qat fəlsəfi" hesab etməsi əvvəlki mülahizələrimizdə də nəzərə çarpdırılmışdır.

"Məktublar"da predmetləşən fəlsəfi-publisistik konsepsiya eyni zamanda bədiiliyin də konsepsiyasıdır. M.F.Axundovun şəxsiyyəti, onun sosial-tarixi meydanda oynadığı rol ona mövcud ictimai cəmiyyətin daha dərin qatlarına enməyə imkan verən çevik "ünsiyyət" formaları tapmağı tələb edirdi. 50-ci illərdə "Aldanmış kəvakib" və "Komediyalar", 60-cı illərdə "Məktublar" M.F.Axundovun xalqla, tarixlə orijinal, əsrin tələblərinə cavab verən tərzdə danışmaq "vasitələri" idi. O, əsri ilə bədii yaradıcılığa, sənətkara geniş imkan verən dram və roman dilində danışmağın zəruriliyini dönə-dönə qeyd etmişdir. Əgər V.Q.Belinski "XIX əsr tarixi əsr", "roman əsri idi" deyirdisə, M.F.Axundov "İndi millətin karına dram və roman əsərləri gələ bilər" inamında idi. Ona görə də. sənətin güzgüsündə, "publisistikanın realizmində" (Yaşar) millətin əhvalını dərin göstərməyə üstünlük verirdi. Onun maarifçi realizmi özü də bir "inqilab" idi.

Əsrinin sosial-mənəvi tapşırığını rəhbər tutan M.F.Axundov bədii sərvətlərə maarifçi realizmin, materialist fəlsəfənin tələbləri səviyyəsindən qiymət vermiş və modelə uyğun gəlməyən estetik-bədii prinsiplərlə sərt rəftar etmişdir. Halbuki, o, öz sənətində əsrinin tarixi inkişafını əks etdirmiş. Tarixi düşüncə, dialektika dünyagörüşünün başlıca əsası olmuşdur. Bu, həm təbiət, həm də cəmiyyət hadisələrinə münasibətdə özünü göstərirdi. Onun tənqidi "xıtlardan" və metafizikadan təmizlənmiş dialektik materialist fəlsəfi tənqid idi. İnqilabi siyasi baxışları böyük rus inqilabçı demokratlarının görüşləri ilə "üst-üstə" düşən M.F.Axundov inqilabçı demokratlar kimi ədəbiyyatı "ictimai dərdləri demək üçün xitabət kürsüsü" hesab edirdi. Məsələyə yalnız baxımdan yanaşanda Füzuliyə subyektiv münasibətin "obyektiv" qiyməti aşkar olur.

Məlumdur ki, maarifçilik estetikasının bayrağını M.F.Axundov Şərqdə çox yüksəklərə qaldıraraq, bu estetikanın modelini, onun normativ ölçülərini regional tipoloji çərçivədən kənara çıxararaq zənginləşdirmişdir. O da bəllidir ki, M.F.Axundov özünün böyük sələfi A.S.Puşkinə dərin ehtiram bəsləmişdir. Sonralar M.F.Axundov Puşkinin professional tənqidçi-ədəbiyyatşünas tənqidi tənqidi qənaətləri ilə, onun "Rus ədəbiyyatının miskinliyi haqqında" məqaləsinin ruhu və məzmunu ilə yaxından tanış olmuşdur. O, Puşkinin "Fransız ədəbiyyatı haqqında" məqaləsində müəllifin nə demək istədiyini çox gözəl duymuş, Belinskinin "Bizdə ədəbiyyat yoxdur" tezisinin mənasını dərinləndirən dərk etmişdir. Puşkin yazırdı: "Çox təəssüf ki, bizdə qədim ədəbiyyat mövcud deyil. Arxamız qaranlıq səhradır". Şairin sərt mövqedən belə bir qiymətini Rusonun odalarına münasibətində də görürük. Ona görə də Puşkin fransız ədəbiyyatını təqlid etməyi, odalara meydan verməyi tənqid edirdi.

Müasir nəzəri tədqiqatlar, xüsusilə üslub nəzəriyyəsi və üslubun tipologiyası ilə məşğul olan bəzi alimlər belə fikirdədir ki, Puşkinin tənqidi şübhəsiz, tam tarixi deyil. Çünki o dövrdə rus ədəbi dilinin özü tam formalaşmamışdı. Derjavin klassik "üslub", "ahəngdarlıq" anlayışlarını dərk edə bilməzdi. Çünki fenomen özü yox idi (76, səh.70). V.V.Kojinovun fikrincə Puşkinin haqsızlığı nisbidir. Çünki həmin halda onu sözsüz yüksək, özündə qiymətli olan Derjavin poeziyası deyil, klassik üslubun təşəkkülü maraqlandırır (76, səh.70).

Məsələyə bu baxımdan yanaşdıqda M.F.Axundovun da Füzulini "Ustadı-nazim" hesab etməsinin kökləri meydana çıxır. M.F.Axundov da Puşkin kimi ədəbi hadisələrə dövrün üslubu baxımından yanaşırdı. M.F.Axundovun Füzulinin yeni üslub üçün möhkəm əsas olduğunu duyması çətin idi. Puşkinin maarifçilik naminə ulu babalarının, atalarının şöhrətindən üz döndərməsinə oxucunun gülməsini Belinski "sadələvlük" (130, səh.104-105) hesab etmişdir. Maarifçilikdən bu mənada görünür nə Puşkin, nə də Axundov tam yaxa qurtara bilməmişlər.

Bütün bunlar nəzərə alındıqda "maarifçi" estetikanın və onun fəlsəfi-sosial məntiqinin "səhvi" (78, səh.115) yalnız Puşkinin və M.F.Axundovun "səhvi" kimi birmənalı qəbul edilməz. Bəziləri bu "ümumiliyi" Axundovun subyektivizmi kimi qəbul edirlər. M.F.Axundov sadəcə olaraq maarifçi realizm konsepsiyasının təsiri altında özünün sənət prinsiplərini müəyyənləşdirib ona itaət etməklə kifayətlənə bilməzdi. O, yaradıcı filosof və maarifçi realizmin nəzəriyyəçilərindən idi. O, milli ədəbiyyatı, sənət prinsiplərini maarifçi realizmin modelinə, "normativ ölçülərə" daxil etmədi, əksinə, maarifçi realizmi milli ədəbiyyatla zənginləşdirirdi. Onun sənətilə nəzəriyyəsi bir-birini tamamlayırdı. M.F.Axundovun məntiqində bunlardan birinin digərini üstələməsinə iddia etmək düz deyil.

"Kəmalüddövlə məktubları"nda M.F.Axundov Quranı da bütün mizan və ölçülərlə tədqiq obyektinə çevirmir. "Məktublar"da Quran özünün poetik, bədii qiymətini deyil, fəlsəfi-sosial dəyərini "alır". Quranın müəllifi və onun baş qəhrəmanı Məhəmməd peyğəmbər əsasən Kəmalüddövlənin ikinci məktubunda Molla Sadığın moizələri ilə "Məktublar"ın kompozisiyasında görünür. Əsərdə islam dininin, o cümlədən xristian və başqa dinlərin genezisi, sosial-tarixi və fəlsəfi mahiyyəti, izlənilən məslək bədii-fəlsəfi və publisist ümumiləşdirmələr əsasında əks olunur. "Kəmalüddövlə məktubları" şərq mütəfəkkirinin dünya fəlsəfəsinin əsas məsələlərinə dahiyənə nüfuz etdiyini, şərq materialları əsasında dialektik materializmin tələblərini dərk etməyin metodologiyasını göstərir. Şərq ruhunun bütün incəliklərinə bələd olan, şərqlinin dini görüşlərinin qaynaqlarını dərinləndirən M.F.Axundovun bütünlüklə şərq aləmi ilə bağlı olan Quranı axıra qədər oxumamasına inanmaq çətindir.

"Kəmalüddövlə məktubları" islam dininin köklərini qazıyan traktat deyil. Bu, qüdrətli zəkanın, yaradıcı qələmin məhsulu, insanlığın sosial-tarixi və mənəvi-idraki təkamülünün parlaq ifadəsidir. Burada tarix də, fəlsəfə də, sosial-mənəvi varlığın təhlili də, dinin kəskin tənqidi də və daha bir sıra məsələlər vardır. "Məktublar"ın maddi-ruhu, varlığı sənətkarın dünyagörüşü, şəx-

siyyəti və əsrin ideyası ilə elə sintez təşkil edir ki, onların birini digərindən ayrılıqda qiymətləndirmək olmaz. Ona görə də bəzi alimlərin göstərdiyi kimi burada söhbət təkcə Quran problemlərindən gedə bilməz. M.F.Axundov Quranı, "vəhdəti-vücut"u dialektik materializm fəlsəfəsinin işığında təhlil edir, maddənin yoxdan əmələ gəlməsi, çıraq, od, şölə və s. anlayışlarından çıxış edib Allahın əzəli olmasını iddia edən vaizin (Molla Sadığın – H.Q) "məntiqini" maddi-realist əsasda, dialektik materializm konsepsiyası ilə rədd edir.

M.F.Axundov "vəhdəti-vüxudun" – allah-təala ilə imam övladının vəhdəti etiqadının kəskin tənqidini verir. "Məktublar"dan bəlli olur ki, bu etiqada görə "bütün kainat şüalardan və kölgələrdən ibarətdir, bütün şüalar və kölgələr də çıraqla birlikdə varlıq aləminə" gəlib yaradılmışdır: yəni onlar çıraq vasitəsilə zahir olmuşlar və çıraq imam övladlarından biridir. Çırağın mənbəyi isə oddur ki, bu da Allahın diləyindən ibarətdir. Belə olduqda, şüalardan və kölgələrdən ibarət olan biz və habelə şölə sayılan imam övladı odun əsl tələbatından başqa bir şeydən meydana gəlməmişdir" (10, səh.126).

"Məktublar"da adı çəkilən Şeyx Əhməd Bəhreyinin "vəhdəti-vücut" əqidəsinə görə kainat oddan vücuda gəlmiş və hazırda şölə və şüa ilə birlikdə onu təmsil edir. Şölə imam övladı fərz olunur, şüalar və kölgələr şəklində vücuda gəlmişlər isə "bizim simamızda fərz olunur" (10, səh.127). M.F.Axundov yazır ki, "vəhdəti-vücuda" görə biz oddan əmələ gəlmişik. Guya od Allahın diləyidir və dilək Allah-təalanın vücutundan başqa bir şey deyil (10, səh.127). M.F.Axundov: "Bu surətdə dilək şölə üçün, şüalar üçün və kölgələr üçün maddə ola bilməz. Çünki dilək mənəvi bir məfhumdur ki, iradə mənasında işlənir və bizim yaranmağımızın əməli onunla bağlı olur. Bəs belə olduqda, maddə haradan əmələ gəlir? Mərhum Şeyx buyurmuşdur ki, hər şey heyətdən və maddədən ibarətdir. Bizim heyətimiz məlum olur. Axır maddəmiz də olmalıdır.

Əgər şeylər desələr ki, maddə yoxluqdan əmələ gəlmişdir, bu iddia sırf qələtdir. Yoxluqdan varlıq-maddə əmələ gələ bilməz.

Bir halda ki, özləri deyirlər ki, çırağın maddəsi oddur, şölə onun bəndəsidir. Əgər od Allahın öz vücudu deyil, onun diləyi sayılırsa, bəs necə olur ki, bu dilək çıraq üçün maddə olur. Necə ola bilər ki, şölə Allahın vücudundan başqa bir şeyə bəndə olur?

Xülasə, şeyxlərin əqidəsi çox cəncəlli bir əqidədir. Bilmi-rəm onlar bunu şəriət əqidələrinə necə uyğunlaşdırı bilirlər" (10, səh.127). Bu parçada diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri M.F.Axundovun mətni çox mürəkkəb kompozisiya-struktur əsasda qurmasıdır. M.F.Axundovu qəzəbləndirən müsəlmanın "anlayıb" inanmasıdır. Bütün ictimai köklərin sosial ədalətsizliyə bağlı cəhətlərini "Məktublar"ın baş qəhrəmanı xüsusi qeyd edir: "Bu əsasda yoldaşlardan biri dedi ki: Bəlkə də "Rüknü-rabə"nin əqidələri sizin zövqünüzə uyğun gələ?

Soruşdum ki, "Rüknü-rabə" – kimdir və bu nə sözdür?

Cavabında dedi: Axır bir "Rüknü-rabə"də vardır. O Kirman-da olur. Adına Kərim xan deyirlər. Dünya dörd rüknün üzərində qərar tutmuşdur. Birinci rükn Allah-təalanın özüdür, ikinci rükn peyğəmbərdir, üçüncü rükn imamlardır, dördüncü rükn isə Kərim xanın özüdür ki, imamlar tərəfindən nayibdir və bütün kainat onun üzərində bərqərarlıdır. Bütün insanların haman Kərim xana itaət etməsi vacibdir. Dünya heç zaman dördüncü rükndən xali ola bilməz" (10, səh.127).

Kəmalüddövlə Kərim xanın "İrşadül-əvam" kitabında toplanan əqidələrinə aid mətləbləri "mənasız və puç şeylər" hesab edir. Lakin M.F.Axundovu düşündürən "Bütün insanların haman Kərim xana itaət etməsi vacibdir. Dünya heç bir zaman dördüncü rükndən xali ola bilməz" kimi mülahizələrin mənasıdır. Məsələn, birinci üç rüknün mənası dini-mistik təsəvvürlərlə bağlıdır. "Çıraq imam övladıdır, onun mənbəyi oddur, bu da Allahın diləyidir. Belə olduqda, şüalardan və ya kölgələrdən ibarət olan biz (adi insanlar) və habelə şölə sayılan imam övladı (Məsələn, Kərim xan) onun əsl tələbatından başqa bir şeydən meydana gəlməmişik (10, səh.126). Deməli, Allahın diləyi onun və onun tələbindən yarananlar irəlicədən fərqləndirilir. "Biz və imam övladı bir mənbədən" oddan-Allahın diləyindən yaranmışıq. Belə olan

təqdirdə dördüncü rükn olan Kərimxana niyə görə bu qədər ixtiyarat və üstünlük verilir. Kölgələr və şüalar (bəndələr – H.Q.) da çıraqla (imam övladı – H.Q.) birlikdə varlıq aləminə gəlmişdir. Allah niyə vücudi-küllü təşkil edənləri ədalətsizliklə bir-birindən kəskin fərqləndirmişdir. Məsələn, onun diləyi olan imam (üçüncü rükn) nəyə görə Kərim xana itaət etməyi tələb edir. İtaət anlayışı cəbri, zorakılığı, despotluğu ifadə etmir. Çünki Kərim xan ictimai zülmü təmsil edir, onun başında durur. Halbuki, imamın naibidir. Əks halda Allahın diləyindən törənən qeyri-bərabər-hakim və məhkum olmazdılar" deyən qəhrəmanın tənqid hədəfi Molla Rəhim yox, İranın, Hindistanın şəxsində tipikləşdirdiyi ədalətsiz cəmiyyətdir.

Ümumiyyətlə, "Məktublar" müəllifin öz əsri ilə bir filosof, sənətkar, sosioloq və pedaqoq kimi söhbətidir. Bu söhbət və onun mövzusu çox geniş olub, uzaq keçmiş, tarixi, ədibin yaşadığı əsrin mənasını, bir sıra elmi-tarixi faktların şərhini və dini mənbələrin açıqlanmasını ifadə edir. "Məktublar"dan aydın görünür ki, moizələrin və söhbətlərin böyük bir qismi bilavasitə Quranın mətni ilə (surələr və ayələr) bağlı deyil. Ondən çox sonra meydana gələn etiqadlar, əqidələr və dini rəvayətlərdir. Xüsusilə, Kəmalüddövlənin birinci məktubu bu baxımdan xarakterikdir. Burada İranın keçmiş əsrarəngiz tarixi, füsunkar gözəlliyi, tələyin dönmə və döngələri Kəmalüddövlənin "kaş gəlməyəydim.. ciyərim kabab oldu" sözlərində aydın ifadə edilir. "Məktublar"ın əsas ideyasını Quranın ateizm, yaxud maarifçilik fəlsəfəsi konsepsiyasından tənqidi ilə bağlamaq olmaz. M.F.Axundov "Məktublar"da dərin sosial-mənəvi qatlara enir. "Məktublar"ın janr modeli dünya ədəbiyyatının təcrübəsinə bağlanır. Struktur xüsusiyyətləri "Məktublar"ı roman poetikasına çəkir.

M.F.Axundovun bu əsəri maarifçi realist sənətin XVIII əsrdə geniş yayılmış janr formalarından olan "Məktublar"la səsleşir. "Məktublar" bir qayda olaraq həyatı roman əhatəsində, bu janrın problemləri miqyasında tədqiq etməyi əsas götürür. Ona görə də milli mövzudan və sənətkar fərdiliyindən asılı olmayaraq bunlarda bir qayda olaraq məzmun-struktur cəhətlərin yaxınlığı mü-

şahidə olunur. Fikrimizcə, M.F.Axundovun "Məktublar"ının poetikası formal əlamətlərinə görə XVIII əsrin məşhur fransız maarifçi realist yazıçısı Monteskyenin "Iran məktubları" əsərilə "səsləşir". Tədqiqatçılar bu əsəri fəlsəfi roman adlandırırlar. Müəllif ictimai-fəlsəfi fikirlərini vermək üçün bədii nəsrin bu formasından istifadə etmiş, mükəllimələr vasitəsilə o, özünün dövlət və cəmiyyət haqqında mülahizələrini söyləmiş və həm Şərq müstəbidliyini, həm də Qərb mütləqiyyət üsul-idarəsini tənqid etmişdir. Əsasən məktublardan ibarət olan bu romanın süjeti iki gəncin mədəniyyət və əxlaq qaydalarını öyrənmək üçün Avropaya gəlməsiylə başlayır. Əsərdə müstəbidliyin törətdiyi dəhşətlərdən, onun insanların təbii hüquq və azadlıqlarını əllərindən almasından geniş danışılır. Qorxu olan yerdə insanlar öz hisslərini gizlədirlər. Buna görə də əsərdəki qadınlardan biri –Rok-sana özünü zahirən müti, utancaq göstərir. Həqiqətdə isə, başqa birisi ilə gizli görüşür. Qəhrəmanın qanunları pozması, "ayaqlarını namus dairəsindən kənara qoyması" (10, səh.96) ehtirasın tələbi deyil, ictimai zülm və konkret həyat şəraitinin nəticəsi idi. "Min bir gecə nağılı" bu tipli görüşlərin silsiləsi üzərində qurulmuşdur. Məhz belə görüşlər qanlı hadisələrə səbəb olur.

M.F.Axundovun "Məktublar"da "Min bir gecə nağılı"nın xatırlaması təsadüfi deyil. Hərçəndi, M.F.Axundov ərəblərin "Min bir gecə nağılı"nın yalanından ləzzət almalarını xüsusi qeyd edir. Lakin bu nağılın süjetlərinin Avropa və Şərq ədəbiyyatına təsirini unutmamaq olmaz. İndi çoxları "Min bir gecə nağılı"nın süjetlərinin Avropaya yayıldığını etiraf edir.

"Iran məktubları"nda Şərq müstəbidliyi ilə bərabər Qərb mütləqiyyət üsul-idarəsi də kəskin tənqid edilir. Romanın ikinci xətti bu nöqtəyə, dəqiq desək, feodal Fransasının tənqidinə həsr olunmuşdur. Diqqət yetirilsə, M.F.Axundovun "Məktublar"ında da Şərq və Qərb, İran və Hindistan, onların ictimai quruluşları müqayisəli təhlil edilib qiymətləndirilir. Məsələn, "1280-ci ilin ramazan ayında "İngiltərə, Fransa və Amerika səfərindən sonra İrana gələn" Kəmalüddövlə qəti şəkildə "Kaş gəlməyəydim" deyəndən sonra "Ey İran! Hanı sənini.. cahü-cəlalın, səadət və

əzəmətin?!" – deyə keçmişlə indini müqayisə edir. İranın bütün keçmiş Kəmalüddövlənin birinci məktubu kimi romanın ilk fəslini təşkil edir. Roman təhkiyəsində zaman və məkanın tez-tez dəyişməsi bu formanın xüsusiyyətləri kimi dəyərləndirilməlidir. Hadisələrin motivlənməsi "Məktublar"ın üslubi xüsusiyyətlərlə bağlı olub orijinal kompozisiya vəhdəti əmələ gətirmişdir. Birinci məktubda "Ey İran", "Hanı sənini", "O zamanlar ki, sənini" müraciət formasından tez-tez istifadə edən ədib İranın indisində iştirak edən, bu günkü uğursuz taleyində az rol oynamayan qəhrəmanları da unutmur. Onlara maarifçi realist estetikanın, inqilabi demokratik ideyaların işığında baxaraq qiymətləndirir. Başqa sözlə İran həyatın epik dərinliklərində, "Məktublar"ın fəlsəfəsi üslubunun verdiyi imkanlar əsasında göstərilir. "Iran məktubları"nın iyirmi yeddinci məktubunda Monteskye XIV Lüdoviki kəskin tənqid edir. O göstərir ki, Lüdovik İran və Türkiyə hakimiyyət üsulunu, yəni despotizmi ən yaxşı dövlət forması hesab edirdi.

M.F.Axundovun Kəmalüddövləsi isə, əksinə, İran cəmiyyətini, despotizmi kəskin tənqid edərək birinci məktubunda tutarlı faktlar gətirir. Kəmalüddövlənin birinci məktubu İran ictimai həyatı haqqında ümumi mənzərə yaratmaqla sonrakı məktublar üçün fabula rolunu oynayır. Bu məktubunda möhkəm dayaq nöqtəsi, ideya mərkəzi yaradan Kəmalüddövlə sonrakı məktublarında İranın yaralarının qaysağını qoparır, ictimai ziddiyyətlərlə dolu olan bu həyatın sosial qatlarına enir. "Məktublar"ın üslubu qəhrəmana ictimai həyatı bütün əlaqələrilə qavramağa, qiymətləndirməyə kömək etmişdir. İkinci, üçüncü məktublarda süjetin daxili konflikti dərinləşir, faktlarla xeyli zənginləşir. Dramatik konflikt M.F.Axundovun materialist fəlsəfəsi və maarifçi realist sənətinin ictimai-estetik ideali ilə "Məktublar"ın faktları və müəllifin əsri arasında gedir. M.F.Axundovun inqilabi demokratik mövqeyi şərq materiallarının sənət dilində daha inandırıcı təhlil edilməsinə xüsusi təkan vermişdir. "Iran məktubları"nda aləmin maddiliyini və maddənin daim hərəkətdə olduğunu qəbul edən Monteskye də din haqqında öz mülahizə-

lərini söyləyir. Monteskye elm və mədəniyyətin inkişafı məsələsinə də toxunur. O, XVIII əsr maarifçiləri kimi belə əqidədə olmuşdur ki, guya kral maarifçi, savadlı və elm adamı olsa, dövləti idarə üsulu dəyişər, yaxşılaşar. Təsadüfi deyil ki, Monteskye iyirmi dördüncü məktubda kralların toxunulmaz və müqəddəs nəsələ mənsub olması iddiasını ciddi tənqid edir. Onun fikrincə romalıllar azadlığı sevəndə güclü idilər. Elə ki, bu yoldan uzaqlaşdıq despotizmə meyl etdilər, o vaxtdan da məhv oldular.

Monteskye ilə M.F.Axundovu "Məktublar"da bir-birinə yaxınlaşdıran mövzu və təhlil materiallarının xarakterindən əlavə həm də materialist məsləki izləmələri və maarifçi realist cərəyana mənsub olmaları idi. Hər iki mütəfəkkir milli, spesifik həyatın humanist və bəşəri dəyərlərlə bərabər, mühafizəkar, mürtəcə cəhətlərini də özünəməxsus şəkildə əks etdirirdilər. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, "Məktublar" milli janr forması deyil, öncə maarifçi realizmin geniş yayılmış ədəbi priyomudur. Monteskyedə bu forma hələ təşəkkül, inkişaf dövrünü keçirirdisə, M.F.Axundovda özünün kamil şəklini alır. Məlum olduğu kimi, M.F.Axundovda məktublarnın sayı son həddə endirilmişdir. Lakin bu məktublarnın hər biri ayrılıqda romanın bir fəslə olub, kompozisiya ideyasını ifadə edir. Formal baxımdan Monteskyenin "Məktublar"ı romana daha çox oxşayır. M.F.Axundovda isə roman poetikası daxili məzmunu, kompozisiyanın bədii-fəlsəfi mənasına tabe edilmişdir. "Məktublar"ın qəhrəmanları idraki imkanlarına, ictimai mühiti bədii-fəlsəfi dərk və ümumiləşdirmə səviyyələrinə görə dövrün qabaqcıl, humanist meyllərinin daşıyıcısı kimi müəlliflə birləşirlər.

Monteskyenin "Məktublar"ının aparıcı qəhrəmanları, o cümlədən Uzbek sadələvhlük edir, hətta Roksananın təbiətini duya bilmir. Ona görə də müəllif əsrin ideyası səviyyəsində durmağı öz üzərinə götürür və "sırf" maarifçi kimi çıxış edir. M.F.Axundov isə öz qəhrəmanlarının məntiqinə, idraki qabiliyyətinə, tarixi təsəvvürlərinin sosial mənasına inanır. Ona görə də, əsasən sözü, əsrin səviyyəsini ifadə etməyi, humanistlik və vətəndaşlıq rolunu qəhrəmanlarına verir. "Məktublar"ın mətn

ideyasında qəhrəmanların "romanı" ilə müəllifin "romanı" üzvi şəkildə birləşirsə də, bunları eyniləşdirmək olmaz: hətta çox ağıllı mühakimələri və sosial tarixi təsəvvürlərlə insanı heyran edən və əsərdə mühüm yer tutan Kəmalüddövlə ilə də. Halbuki əsərin spesifik ideya-bədii mənasında onlar arasında ruhi-mənəvi yaxınlıq daim müşahidə edilir.

Sənətdə realizm prinsipini rəhbər tutan Axundov inkişafı və ona buxov olanı zəngin və inandırıcı faktlar əsasında bir yazıçı-filosof kimi təşrih etməkdə qəhrəmanlarına ideya verir. Yəni M.F.Axundovun "Məktublar"ının qəhrəmanları müəllifdən mənəvi-idraki təkan alır. Halbuki biz romanda zahiri cəhətdən aparıcı qəhrəmanın: Kəmalüddövlənin inkişafını görmürük. Sanki onun süjetinin inkişaf və yüksəlişinin tarixi yox, yalnız təşkili vardır. O, romanın ilk səhifəsindən ağıllı, mühakiməli, möhkəm inamlı, əqidəli maarifçi-filosof və vətəndaş kimi diqqəti cəlb edir. İnsan aqlının uğurları da, bəlası da sosial-fəlsəfi baxımdan Kəmalüddövləyə bəllidir. O, həm sosioloqdur, həm materialist maarifçidir, həm də dini ictimai və qnesoloji cəhətdən qiymətləndirə bilən filosofdur. Lakin yazıçı deyil. Əsərdə bu "rolun" qəhrəmanı müəllif – M.F.Axundov özüdür. Əsərdəki müəllif obrazı obyektiv qəhrəmanların mövqeyini, onlara inamı sarsıtmır. Əksinə, onların mövqeyi bu yolla müdafiə edilir, müəllif qəlbinin hərarətindən qızınır, idrakından ideya-fəlsəfi qida alırlar. Müəllifin iştirakı qəhrəmanların iradəsini artırır, ictimai mübarizələrinə geniş meydan verir. Onlar müəllifin qüvvətli əlini öz üzərlərində hiss edir, onun şəxsində ən inamlı mənəvi dayağı duyurdular. Əsərdən aydın görünür ki, müəllifdə olan dərin və sarsılmaz ideya inamı sanki irsən, ruhən qəhrəmanlara keçmişdir. Qəhrəmanların hərəsi ictimai inkişafın müxtəlif, yaxud əks qütblərində dururlar və onların meylləri arasında antoqonizm yoxdur. Əsərdə onların şəxsində meydana çıxan ictimai antoqonizm vardır. Onları biri-birinə dostlaşdıran, məktublaşmalarına səbəb olan amillər çoxdur: məslək, əqidə, etiqad, tənqidi idrak pafosu, dinin təbiətini şüurlu dərk, vətəndaşlıq, sosial həyatda şəxsən iştirak və s.

Bütün bunlar qəhrəmanlara imkan verir ki, dünyanın müxtəlif rayonlarında yerləşən İran və Hindistanın, o cümlədən Şərq və Qərbin dini, tarixi və müasir sosial həyatından gətirdikləri saysız-hesabsız faktları tənqidi dərk etsinlər, onları fərdi və ümumi mənada qiymətləndirsinlər. Gah hadisələrin təhkiyəçisi, gah şahidi və iştirakçısı, gah da səbəbkarı olsalar da, "zəmanə ideyasının tələbini" nəzərə almışlar, hadisələrin fəvqündə dura bilməmişlər. Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, "Məktublar"ın bu qoşa aparıcı qəhrəmanının: Kəmalüddövlə və Cəlalüddövlənin qəlbi, idrakı M.F.Axundova birbaşa bağlıdır. Kök, gövdə M.F.Axundovdur. Kəmalüddövlə və Cəlalüddövlə həmişəcavan iki qoldur – budaqdır. Bununla belə, müəllif təxəyyülünün məhsulu olan bu qəhrəmanlar ictimai-tarixi inkişafın obyektiv daşıyıcısı, mükəmməl işlənmiş canlı insan obrazı və bədii xarakterlərdirlər. Onların iti publisistik tənqidləri bədii ölçü və mizanlarla elə köklənib ki, müəllifin realist qələminin kəsərini, qüdrətini üzə çıxarırlar. Monteskyenin "Məktublar"ında məhz bu cəhət-qəhrəmanlara sərbəstlik vermək çatmırdı. Bu, əlbəttə Monteskyenin, yaxud onun realizminin nöqsanı deyildi. Bu, XVIII əsr Avropa həyatının, maarifçi realizm pafosunun dövrün romanında ifadəsi idi. M.F.Axundovun tarixi şəxsiyyəti əsrinin qabaqcıl ideyaları ilə daha möhkəm bağlı idi. Onun ictimai idealını daşıyan qəhrəmanlar da XVIII əsr Avropasındakı sələflərindən irəli getməli idi.

Səyahət, səyyahlıq maarifçi realizm qəhrəmanlarını bir tipologiyada birləşdirir. Düzdür, antik ədəbiyyatın (Odyssey), romantizmin (Azər) qəhrəmanları da bəzi hallarda səyahət edirlər. Lakin bu "seyrək" səyahətdən fərqli olaraq maarifçi-realist sənətin qəhrəmanının səyahətində niyyət başqadır. Vaxtilə Şarl Monteskyenin "Məktublar"ının aparıcı qəhrəmanları Uzbek və Rika əxlaq və mədəniyyət qaydalarını öyrənmək üçün Avropaya gedirlər. Hələ XIX əsrin 50-ci illərinin əvvəllərində Şahbaz bəy ("Müsyö Jordan") bu niyyətlə Parisə getməyə hazırlanırdı. Ümumiyyətlə, maarifçi realistlərin şərqli qəhrəmanları Qərbə,

qərblə qəhrəmanları Şərqə "səyahət" etmək arzularını imkan daxilində həyata keçirmişlər.

Maarifçi realistlərin öz elini, obasını kənd-kənd, şəhərbəşəhər gəzib dolaşan, səyahət edən qəhrəmanları çox olmuşdur: (Radişşev, "Peterburqdan Moskvaya səyahət"). Klassisizm və sentimentalizm də qəhrəmanlara səyahət etmək imkanı vermişdir. Lakin bu cərəyanların heç birində qəhrəmanın səyahəti maarifçi realizmdəki kimi ardıcıl, məqsədli olub, cəmiyyət hadisələri və xalq problemi ilə sıx bağlanmamış, poetikada bu dərəcədə möhkəm yer tutmamışdır. Bu baxımdan Kəmalüddövlənin və Cəlalüddövlənin səyahətləri sadəcə müvafiq ölkələri gəzmək və əldə edilən təəssüratı məktub vasitəsilə bildirmək deyil. Əsas məqsəd xalqın ictimai içərilərinə daxil olmaq, onun qəlbini dinləmək, istək və arzuları ilə tanış olmaq, əsrin qabaqcıl ideyalarını təlqin etməkdir. Məsələn, "Kəmalüddövlə Faust kimi kabinetdə təklikdə düşünür. Hamlet kimi sarayda, daxili düşüncələrin səssizliyində tənha qalmır. Yox, o, Odisey kimi səyahətə çıxır. Səyyah Kəmalüddövlə Təbrizin "içi" və çölü ilə, gizli və açıq guşələri, hücrələri, hamamları, meyxanaları ilə hərəkət edir və səfərini İranın yaxın və uzaq keçmişinə, tarixinə aparan yollarda başa çatdırır" (78, səh.112)

Səyahət, məkan dəyişmə nəinki M.F.Axundovun "Məktublar"ının estetik-bədii prinsiplərinə, məzmununa təsir etmiş, həm də əsərin spesifik formasını meydana gətirmişdir. Əsərin forması, strukturu sanki səyahət zamanı yaranır. "Məktub", "səyahət" süjet "modeli" XVIII əsr maarifçi realist ədəbiyyatında ardıcıl şəkildə özünü göstərirdi. Çünki bu forma sənətkarın fəlsəfi düşüncəsinə, elmi-publisist idrakına geniş meydan verirdi. Q.Yaşar kitabında, M.F.Axundovun "Məktublar"ından sonra Şərq ədəbiyyatında yaranan "Məktublar"ı və "Səyahətnamələr"i xüsusi qeyd edərək Zeynalabdin Marağayinin "Səyahətnaməyi İbrahim bəy" romanının, Mirzəağa xan Kirmaninin "Se məktub" və "Səd kitabə" əsərlərinin "Kəmalüddövlə"nin təsiri və bilavasitə onun ənənələri əsasında yazıldığını göstərir. Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, M.F.Axundovun tədqiqatçıları bu məsələdə

əsasən yekdil mövqə tuturlar. Hətta Yaşar "Molla Nəsrəddin" jurnalının publisistikasında "Kəmalüddövlə.." qaynaqlarını da nəzərdən qaçırmır.

Göründüyü kimi, yığcam halda olsa da, M.F.Axundovun xələflərinin "məktub" və "səyahətnamələri"lə bağlı ənənə nəzərdən keçirilir. Bədii metod və dünyagörüşü mənasında M.F.Axundovun Şərq müasirlərinə və xələflərinə təsiri şeksizdir.

Axundovşünaslıqda "Məktublar"ın xələflərlə bağlanması ənənəsi olduğu halda, onun sələflərlə bağlanmaq ənənəsi olmamışdır.

Məlumdur ki, hər bir milli ədəbi proses dünya ədəbi əlaqələrindən xüsusi təkan alır. Bunu maarifçi realizm cərəyanı baxımından qiymətləndirsək, onda M.F.Axundovun maarifçi realizmini, sənət prinsiplərini müəyyən etməzdən əvvəl, onun bu realizmə münasibətini müəyyən etməliyik. Çünki o, gərək realizmin "modeli"nə: tipologiyasına daxil olsun ki, özünükünü yaratsın. Bundan sonra realizmin milli və dünya tipologiyasından, M.F.Axundovda ifadəsindən, başqa sözlə onun özünün realizmindən danışmaq olar. Bu, o deməkdir ki, M.F.Axundov XVIII əsr maarifçi realizmin estetik prinsiplərini, ümumiyyətlə, bu metodda sələflərinin sənət görüşlərini ehkam kimi qəbul etmədi, onlara yaradıcı yanaşmaqla əsrinin materialist fəlsəfəsinin tələbləri səviyyəsində dayandı. Bu, "Məktublar"a da aiddir. XVIII əsr fransız maarifçi realist ədəbiyyatında nə qədər "Məktublar" yazan vardır: Volter, Andro, Russo, Lammetri, Holbax və Helvetsi və b. Materialistlər bu formanın vasitəsilə fəlsəfi düşüncələrə geniş meydan vermişlər. Bu yazıçıların əsərlərindən aydın görünür ki, bunlarda sənətlə fəlsəfə, bədiiliklə publisistika, elmi idrakla bədii təfəkkür necə də birləşdirilib əsrin ideyalarının ifadəsinə yönəldilmişdir.

Məsələn, Volter həm filosof, həm tarixçi, həm ədəbiyyatşünas, həm şair, həm nasir və dramaturq, həm də tənqidçi-alim idi. Bu keyfiyyətlər demək olar ki, eynilə M.F.Axundovda da var idi. Lakin M.F.Axundov materialist filosof kimi daha ardıcıl və sabitqədəm idi. Volter maddənin özünü qəbul etsə də, onun

əzəlini allaha bağlayırdı. Onun fikrincə allah kainatı yaradıb indi onun işinə qarışmır. M.F.Axundovun görüşləri tarixi materializmə əsaslanırdı. Görüşlərinə görə onu Qafqaz ruhani idarələri, din "naşirləri" təqib edirdi. Belə bir münasibətə vaxtı ilə Volter də kilsə tərəfindən məruz qalmışdır.

Volter belə bir iddiada idi ki, allah yoxsa da, onu yaratmaq lazımdır. O, camaatı itaətdə saxlamaq üçün allahın olmasını zəruri hesab edirdi. M.F.Axundov "itaət fəlsəfəsini" kəskin tənqid etmiş və inqilabi azadlıq məsələsinə qəti şəkildə irəli sürmüşdür. Digər tərəfdən, əgər Volter "Məhəmməd" əsərində islam Dinindən çıxış edərək xristianlığı tənqid edirsə, "Kəmalüddövlə.."də Şərq despotizmi də Qərb mütləqiyyəti kimi eybəcərdir. Çünki hər ikisi istibdada əsaslanır. M.F.Axundov itaəti əsaslandıran islam dinini də, xristianlığı və bütperəstliyi də eyni mövqedən tənqid edirdi.

Fransız materialist filosoflarının xələfi kimi M.F.Axundov özünün ədəbi-nəzəri görüşlərinə görə D.Didroya daha yaxındır. Didro fəlsəfə ilə dərinədən, ciddi və ardıcıl məşğul olmuşdur. Mütəfəkkir yazıçı kimi hətta o, bədii əsərlərində elmi-fəlsəfi görüşlərini ifadə etmişdir. Məsələn, "Fəlsəfi düşüncələr", "Şəkkəkin gəzintisi", "Korlar haqqında məktub" və s. elmi-publisist və fəlsəfi aspektdə yazdığı əsərlərində bədii üsullardan istifadə etdiyi halda, "Salonlar", "Ramonun qardaşı oğlu" və s. kimi bədii əsərlərində maarifçi realist fəlsəfə fəal fon təşkil edir. Məsələn, "Ramonun qardaşı oğlu" romanında bədii-fəlsəfi məzmun yüksək əxlaqi və ictimai fəlsəfi görüşə malik olan, bilavasitə müəllifin prototipi kimi diqqəti cəlb edən şəxslə insani keyfiyyət və ləyaqətini itirmiş bir tipin dialoqu əsasında meydana çıxır.

Məlum olduğu kimi hələ Monteskye 1721-ci ildə yazdığı "Iran məktubları" romanına Fransanın dövlət quruluşu, din, məişət, əxlaq məsələlərini çıxarır, eyni zamanda iki mədəniyyətin müqayisəli təhlilini verir.

Tanınmış Fransız maarifçisi markiz d"Arjan da "Yəhudi məktubları" (1736-1737), "Çin məktubları" (1739-1740) çoxcildli fəlsəfi romanları ilə Monteskyenin "Iran məktubları" roman-traktatının ənənəsinə qoşulur (113, səh.16).

"Müəmmalı məktublar"ın materiallarının haradan götürüldüyünü, hansı dildə yazıldığını markiz d'Arjan ehtiyat üçün bildirmir. Sonra markiz d'Arjan dərc olunan sənədlərin orijinallığını mühafizə etmək üçün məktublara müəllifi ilə öz əlaqəsini bildirir (113, səh.44).

M.F.Axundov da vaxtı ilə ehtiyat üçün "Kəmalüddövlə..."nin müəllifi olmasını bir müddət bildirməmişdir. Guya onomastika, bu məktublara yalnız üzünü köçürmüşdür. Lakin məlum olduğu kimi sonralar M.F.Axundov təkcə məktublara deyil, onların qəhrəmanlarının da müəllifi kimi Şərqdə böyük şöhrət qazanmışdır. Onun məktubları təkcə sənədləri, faktları və yol qeydlərini real əks etdirmir, həm də sənətkarın yaradıcı təxəyyülünün məhsulu olan xarakterləri formalaşdırır. Bu cəhət "Kəmalüddövlə..."ni yalnız fəlsəfi, sosioloji, tarixi, elmi-publisistik əsər kimi deyil, eyni zamanda sənət əsəri kimi qiymətləndirməyi şərtləndirir.

Markiz d'Arjan bu fikirdə olmuşdur ki, roman həyatın düzgün təsvirini verməlidir. Burada hadisələri bəzəmək və həqiqəti gizlətmək olmaz. Roman müəlliflərinin öz əsərlərini tarix hesab etmələri təbiidir, çünki onlar tarixçinin qərəzsizliyinə can atırlar; buradan romanın xüsusiyyətləri birinci şəxsin təhkiyəsi, memuar və ya məktub forması meydana çıxır (113, səh.62).

Ümumiyyətlə, avtobiografik forma markiz d'Arjanın sevimli üsulu idi və o, Monteskyenin "Iran məktubları"nın ənənəsini davam etdirərək silsilə roman-məktublar yaratmışdır ki, bunlarda da aparıcı qəhrəmanlar bir qayda olaraq ifşaçı-filosof alimlər olurdular.

Müəllifin fikrincə (markiz d'Arjan – H.Q.) "Yəhudi məktubları", "Müəmmalı məktublar" və "Çin məktubları" bir vəhdət təşkil edirlər. Çünki onlarda müxtəlif xalqların qədim və yeni adət və xüsusiyyətlərinin geniş mənzərəsi verilmişdir. Markiz d'Arjan özü bu məktublara tərcüməçisi və naşiri maskası altında gizlənirdi (113, səh.63).

M.F.Axundov da "Məktublar"ında belə bir mövqedə dururdu. Çünki onun ictimai vəziyyəti "gizli" dolanmağı tələb edir-

di. Bunu onun "Məktublar"la əlaqədar yazışmalarından aydın görmək olur. Məsələn, "Bu məktubları əsil nüsxədən köçürəkən..."(10, səh.15) dedikdə o məhz ehtiyatlı olmağı əsas tutmuşdur. Məlumdur ki, M.F.Axundov "Kəmalüddövlə..." ilə əlaqədar olaraq Şərq müasirləri ilə xeyli məktublaşmışdır: "Kəmalüddövlə..."nin müəllifi də Avropa mütəfəkkirlərinin əqidəsindədir" (10, səh.149). Elə buna görə də M.F.Axundov "Mirzə Melkum xana" məktubunda "Ancaq "Kəmalüddövlə..."ni çap edərkən, olmaya, mənim adıma qeyd edəsiniz" – deyə xəbərdarlıq edir. Yaxud, "Əli xana" məktubunda yazır: "...bəzi səbəblərə görə, məlumunuz olan nüsxəni ("Kəmalüddövlə..."ni – mütərcim) sizə göstərib özümü isə tanıtdıra bilmədim. Ancaq xahiş edirəm fikrinizə ayrı şey gəlməsin, mən sizdən deyil, başqalarından qorxuram" (10, səh.170). "Məktublar" ideyasına görə müəllifin "müasirlərinin" canına qorxu salmışdı. Lakin müasiri olduğu cəmiyyətin kəskin satirik tənqidini verən bu əsərin müəllifinin məhz M.F.Axundov olduğunu çoxları bilirdi.

Roman-traktat maarifçilik ideyasının ifadəsi üçün əlverişli forma idi. M.F.Axundovun maarifçi realist estetikası üçün xarakterik olan qəhrəmanı Monteskye və markiz d'Arjanın XVIII əsr Avropasının real şəraitinə müvafiq olaraq idarəetmənin maarifçi monarxiya formasına tərəfdar olan tiplərinə oxşamır. M.F.Axundov maarifçi monarxiya idarə formasını hələ "Aldanmış kəvakib" (1857) povestində kəskin tənqid etmişdir. O belə bir fikri əsas götürmüşdür ki, inqilab etmədən, təsadüf nəticəsində hakimiyyət başına gələn maarifçi monarx cəmiyyət həyatında köklü dəyişiklik edə bilməz və Yusif Sərrac kimi mütləq məhv olar. Bu, azadlığın yuxarıdan verilməsi deyil, onu aşağıların zorla alması idi.

Aləmə "Kainatın vətəndaşı" gözü ilə baxan bir sıra XVIII əsr fransız maarifçi realistikləri katolik kilsəsinə mühakimə edirdilər. Hətta markiz d'Arjan "Yəhudi məktubları"nın və "Müəmmalı məktublar"ın bir çox səhifələrində müsəlmanlığın (islamın) və iudaizmin (yəhudi dini) tənqidini vermiş, katolik kilsəsinin

fanatizminə, inkvizisiyanın barbarlığına, yezuitlərin (katolik monaxı) hökmranlığına qarşı kəskin çıxış etmişdir.

Ümumiyyətlə, maarifçiliyi müdafiə yolu ilə möcüzələri rədd etmək, sxolastikaya qarşı çıxmaq, azad düşüncəyə və qabaqcıl elmi kəşflərə meydan açmaq bu dövrün realistlərinin materialist görüşlərinin əsasını təşkil edirdi. Məsələn markiz d'Arjanın yeddi cildlik bir romanında pərilər, cinlər, şeyətinlər, müdrik müəmmaçılar, cəhənnəmdən gələnlər iştirak etsələr də əsər boyu heç bir möcüzə baş vermir, onlar yalnız müşahidə edir və fikir yürüdürlər. Onun qəhrəmanları: yorulmaq bilməyən səyyahlar dünyanın bir sıra ölkələrinə səfər edərək müxtəlif xalqların həyatını, müxtəlif cəmiyyət quruluşlarını öyrənir və müqayisə edirlər. O, XVIII əsrdə tarixiliyin həqiqi inkişafı üçün mühüm amil olan nisbilik kateqoriyasını idraka gətirdi. İlk dəfə 1730-cu ildə aləmə belə baxış fransız romanında geniş şəkildə özünü göstərməyə başlamışdır. Hələ XVIII əsrin ortalarında markiz d'Arjan "Məktubları"nın təqlidçiləri meydana gəlmişdir. Məşhur romançı Oliver Qoldsmit "Çin məktubları" mənbələrindən qidalanaraq 1762-ci ildə özünün "Dünyanın vətəndaşı və ya çin filosofunun məktubu" əsərini yazmışdır. Monteskye və markiz d'Arjanın "Məktubları"nın təsiri təkcə janr ənənələri ilə məhdudlaşmır.

M.F.Axundov da "ədəbiyyatın ictimai dərdləri demək üçün xitabət kürsüsünə" çevrildiyi (Belinski) bir zamanda Şərqdə "Kəmalüddövlə məktubları"nı yazır. Lakin M.F.Axundovun "Məktubları" digər "Məktublar"dən təkcə məzmun, ideya fəlsəfi mündəricəsinə görə deyil, həm də estetik fikrin kompozisiya həlli baxımından da fərqlənirdi. XIX əsrdən çox-çox uzaq dövrləri Kəmalüddövlənin zamanı ilə əlaqələndirmək üçün müəllifin yaratdığı körpülər "Məktublar"da çox realist və orijinal görünür. "Məktublar"ın təsvir obyektı, tarix və talelərdir. Peyğəmbər, Quran, VII əsrin məzhəb və təriqətləri, dini söhbətlər "Məktublar"da bir o qədər də mühüm yer tutmur. Kəmalüddövlə bu məsələlərdən 2-ci məktubunda söhbət açır. Lakin bunlar bütün əsər boyu Kəmalüddövlənin və Cəlalüddövlənin diqqətini çəkir.

Əsərin kompozisiyası dörd məktub əsasında qurulub. Başqa sözlə müəllif fikri bu məktublarda inkişaf etdirilir. Birinci məktubda sanki tezis irəli sürülür, ikinci, üçüncü məktublar birlikdə antitezis əmələ gətirir, dördüncü məktub isə sintez rolunu oynayır. Yəni son məktub həm yekun, həm də artıq ideyası bəlli olan əvvəlki məktublara sintezidir. Özünün xüsusi dəlilləri olan Cəlalüddövlə əsas məsələlərdə Kəmalüddövlə ilə həmfikiridir. "Məktublar"da ədəbi material fərqli olsa da, ideya-fəlsəfi yükün ağırlığını eyni dərəcədə hiss edir.

Məlumdur ki, Kəmalüddövlənin məktubları hicri tarixi ilə 1280-ci ilin Ramazan ayında, Cəlalüddövlənin məktubu ziqədə ayında yazılmışdır. Göründüyü kimi, məktublar çox sürətlə yazılmışdır. Bir ay ərzində Kəmalüddövlə təxminən 130 səhifədən ibarət olan üç məktub yazmışdır. Təbrizdə yazılan bu məktublar qəhrəmanın səyahət həyatı ilə eyni vaxta düşür. Məktublar məhz faktik şahidliyin nəticəsində yaranmışdır. Səyahət dövrü həmin aya düşmüş və təəssüratın yazıya köçürülməsini tələb etmişdir. Kimsə etiraz edə bilər ki, bu yalnız yazıçının priyomudur, heç bir Kəmalüddövlə və onun İran səyahəti olmayıb. M.F.Axundovun Şərq səfərləri bizə bəllidir. Lakin bu mənada da Kəmalüddövlə M.F.Axundovun "eyni" deyil. Birinci məktubda İranın keçmişini idealizə edən Kəmalüddövlə, təbiidir ki, şəxsi fikirlərini ifadə edir. M.F.Axundov öz təfəkkürünə və müşahidələrinə bu qədər sentimental, hissi meydan verməzdi. Sonrakı məktublarda da Kəmalüddövlənin iştirak etdiyi söhbətlərin "dinləyənçisi" ola bilməzdi. Bununla belə, o, bütün iş və əməllərini M.F.Axundovla "razılaşıdırır". Məktublar"da Kəmalüddövlə faktik tarixi qəhrəmana çevrilir. Çünki məktublardakı arqumentlər müəllifin real tarixi şəxs olduğunu düşünməyə haqq verir. Bu, M.F.Axundovdurmu, yaxud onun qabaqcıl şərq müasirlərindən biridirmi? Hər halda, müəllifin qəlbinə yaxındır ki, məntiqini qəbul edir. Onun vətənpərvərliyini duyur və kədərinə şərik olur.

Bu mənada M.F.Axundovun iranlı müasirləri ilə məktublaşmalarını unutmaq olmaz. "Məktublar"ın fəlsəfi-publisist başlanğıcı aparıcı şəxsləri M.F.Axundovla yaxınlaşdırırsa, bədii başlan-

ğic onları "uzaqlaşdırır". Bu mənada müəlliflə qəhrəman arasında fikir ayrılığı, tərcümeyi-hal fərqi mümkündür. Halbuki, fəlsəfi-publisit başlanğıcı birbaşa müəllif mövzusunun reallaşdırır. Bu baxımdan "Məktublar"ın poetikasını bədii ideya ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Hərçəndi qəhrəmanlar müəllifin canlı bədii təxəyyülünün məhsuludur və onların şəxsi zövqü, taleyi və meyilləri vardır. Hadisələrdə iştirakı, canlı müşahidələri və münasibətləri, səyahətlərinə verdikləri mənə, bütün bunlar bədii ideya ilə hərəkət etdirilən qəhrəmanlara aiddir. "Məktublar" qəhrəmanları müəllifdən uzaq düşməyə qoymur. Çünki bu qəhrəmanlar müəllifinə təbiətən yaxın olurlar.

Maarifçi realizmin qəhrəman konsepsiyası: bu cərəyanın estetikası müəlliflə onun müsbət qəhrəmanları arasında ideya-mənəvi yaxınlığı və doğmalığı əsas tutur. Şarl Monteskyedən üzü bəri maarifçi realistlərin aparıcı qəhrəmanlarının heç biri müəllif orbitindən uzaqlaşmamışdır. Hətta Şiller qəhrəmanlarını "müəllif ideyalarının carçısına çevirmişdir." M.F.Axundovun realizm məktəbində mükəmməl təhsil alan Zeynalabdin Marağayi, S.M.Qənizadə və başqaları Kəmalüddövləyə xüsusi maraq göstərmişlər. Əsərin bütöv bədii sisteminin müəllifin bioqrafik faktlarından törədiyini iddia edən bioqrafik metodun mövqeyilə razılaşmasaq da, əslində hər bir sənətkarın yaradıcılığı bu və ya digər dərəcədə onun tərcümeyi-halı ilə bağlıdır. Lakin estetik və sosial hadisə kimi o, daha geniş ictimai proseslərlə şərtlənir. Məhz belə bir konsepsiya ilə M.F.Axundovun "Məktublar"ına yanaşdıqda qəhrəmanla müəllifin münasibətlərinin realist xarakterini estetik və sosial meydanda bir-birini tamamladığının şahidi olursan. O, bu əsəri 50 yaşlarında yazdı. Qəhrəmanı da təxminən bu yaşda, dünyagörmüş bir şəxsdir. O, materialist fəlsəfəni, o cümlədən Şərq panteist fəlsəfəsini, müxtəlif məzhəblərin mənşəyini, sufizim və mistisizmi, islam dini etiqadının mənasını dərinləndirir. Bununla belə, Kəmalüddövlə bir ay Təbrizdə qalmaqla "Məktublar"da göstərilənlərin hamısını müşahidə edib yazıya çevirə bilməzdi. Belə bir dərin elmi-fəlsəfi, bədii publisist əsər zəngin həyat məktəbi keçmiş, fəlsəfənin bir çox məktəblərinə dərinləndirən

bələd olan şəxsin qələmindən çıxma bilərdi. Bu şəxs təbiidir ki, M.F.Axundovdur. Bəs Kəmalüddövlə və Cəlalüddövlə kimdir?

Sadəcə olaraq M.F.Axundov ideyalarının daşıyıcılarıdır? Hər şeyi M.F.Axundov özü həll etdikdən sonra məktubları yazdırmışdır? Məlumdur ki, qəhrəmanların prototipində müəllif özü dayanır. O, Kəmalüddövləni İrana gətirir, Təbrizi səyahət obyektinə çevirir. Kəmalüddövlə Hindistan şahzadəsi olsa da, İran həyatını çox gözəl duyur. Şərqlinin psixologiyasını, milli ruhunu və dini təəssübkeşliyini düzgün qiymətləndirir. M.F.Axundov sanki qəsdən qəhrəmanların yerini dəyişdirir. Kəmalüddövlənin məktubları sübut edir ki, yalnız az bir müddətdə İrana səyahət edən bu Hindistan şahzadəsi Kəmalüddövlə Övrəng Zib oğlu ölkənin "Məktublar"dakı mənzərəsini yarada bilməzdi. Müəllifin yaradıcı axtarışlarının parlaq qəhrəmanı olan Kəmalüddövlə İrani çox sürətlə, nağıl qəhrəmanlarının addımları ilə gəzir. O, sadəcə səyahət etmir, qeyd götürmür, "Məktublar" üçün fakt toplamır, müşahidə etdiklərinə materializm işığında baxır, onları maarifçi realist filosofun münasibətindən keçirir. Kəmalüddövlə məktublarının mətnini elə tərtib edir ki, Cəlalüddövlənin söz deməsinə və hətta etiraz etməsinə imkan qalsın. Cəlalüddövlə Kəmalüddövlənin məktublarını oxuyandan sonra ona birlikdə cavab verir. Zahir cəhətdən o sanki Kəmalüddövləni sərt qarşılayır. Məktubunun əvvəlində "Ey mənim mehriban qardaşım Kəmalüddövlə" – deyə onu salamladığı halda, az sonra "Sənin beynin xarab olub..." deyir.

Cəlalüddövlə onun vətəninə yazan Kəmalüddövlənin bəzi fikirlərini təkzib edirsə də, mahiyyət etibarilə hər ikisi eyni bir hədəfi nişan almışdır. Cəlalüddövlənin cavabında Kəmalüddövlənin məktublarının əsas ideyası onun özünəməxsus şəkildə təsdiq edilir. Elə məsələlər var ki, Kəmalüddövlə ya onların adını çəkmir, yaxud onlardan heç danışmır. Lakin Cəlalüddövlə onları da Kəmalüddövlənin fikirləri kimi təhlil edir. Təsdiq etdikləri təkzib etdiklərindən çoxdur. Məsələn, aşağıdakı fikri təkzibdə Cəlalüddövlə tamamilə haqlıdır: "Yazırsan ki, fars padşahlarının yaxşı qayda-qanunları var idi. Yazırsan ki, onların zamanında İran

xalqı xoşbəxt idi. Ərəblər padşahlarını, onların qayda qanunlarını məhv edib, İran xalqını səadətdən məhrum etdilər.

Ey zavallı, bir təsəvvür et ki, fars padşahları və bütün İran xalqı ərəblərin istilasına qədər hansı məzhəbə qulluq edirdilər? Məgər fars padşahları və fars xalqı atəşpərəst deyildilər?" (10, səh.134).

Cəlalüddövlənin razılaşmadığı bu fikirlərlə Kəmalüddövlə birinci məktubundan başlayaraq, qədim İran "padşahlarının "Peymani-fərhəng" prinsiplərinə əməl etmələrini" (10, səh.19) xüsusi qeyd edir. O, məktubunda yazır ki, guya, "Peymani fərhəng əhkamı" padşahı həmişə yaxşı işlər görməyə təşviq edirdi..."

Ümumiyyətlə, birinci məktub bu "Əhkam" əsasında idarə olunan keçmiş İran və bu "prinsiplərdən" uzaqlaşan padşahı despot edən müasir İran haqqındadır. Müasir İran haqqında Kəmalüddövlənin fikri belədir: "Despotun zülmünün təsiri və ruhanilərin fanatizminin gücü sənin xalqının zəifliyinə, bacarıqsızlığına və köləliyinə səbəb olmuşdur" (10, səh.23). Bu fikir maarifçi ziyalı təsəvvürü ilə birbaşa bağlıdır. İnqilabçı-demokrat M.F.Axundov bəlanın səbəblərini daha dərin ictimai qatlarda görürdü. Məsələn burasındadır ki, birinci məktubda despotizmin ifşası, ikinci, üçüncü məktublarda dini-fanatizm və bunun doğurduğu acı nəticələr təsvir predmetinə çevrilmişdir. Lakin bu bölgünü mütləqləşdirmək olmaz. Çünki "Məktublar"da publisistika bədii həqiqətlə birləşir. Birinci məktubda Kəmalüddövlənin bütün fikirlərini M.F.Axundova aid etmək olmaz. O, maarifçi səyyahdır. Müəllifin aparıcı qəhrəmanıdır. Məsələn, adları çəkilən fars padşahları, "Peymani-fərhəngin əhkamları" M.F.Axundovda rəğbət doğura bilməzdi. "Məktublar"ın baş qəhrəmanı Kəmalüddövlə roman qəhrəmanının hərəkət sürətinə malikdir. O, Avropanın bir sıra şəhərlərini gəzir, Şərqi ənənəvi ölkəsi olan İrana səyahət edir. Yəni roman qəhrəmanı kimi sərbəst hərəkət edir. İranın keçmişindən xeyli söhbət açır. Romanda epik vüsət: "olmuş və olan" (Aristotel), "müəllifdən əvvəlki hadisələr" (Belinski) üstünlük təşkil edir.

Bu prinsip "Məktublar"da da gözlənilmişdir. Romanda aparıcı qəhrəmandan kənar baş verən əhvalatlar üstünlük təşkil

edir. Bununla belə, M.F.Axundovla Cəlalüddövləni eyniləşdirən Yaşar Qarayev bir mənada haqlı olsa da, lakin Cəlalüddövlənin cavab məktubunda meydana çıxan siması ilə M.F.Axundovun tarixi şəxsiyyətinin tam səsleşdiyini qəbul etmək olmaz. Əvvəla, "Məktublar"ın əsas hissəsinin qəhrəmanı olan Kəmalüddövlənin fəaliyyəti və məntiqi ilə M.F.Axundov öz ateist və materialist konsepsiyasını ifadə edir. Belə olan təqdirdə yığcam bir cavab məktubunda bu konsepsiyayı dağıtmaq olmaz. İkinci tərəfdən, Kəmalüddövlə Cəlalüddövlənin vətənindən yazdığı üçün sonuncunun cavabı tendensiyasız olmaya bilməzdi. Məhz bu tendensiya M.F.Axundovun deyil, Cəlalüddövlənin özününkü idi. Müəllif isə qəhrəmanlarının mövqelərini barışdırmaq fikrində deyil. Lakin o qüdrətli bir sənətkar kimi, konflikti elə qurur ki, əsərin ideyası surətlərin qarşılıqlı əlaqəsində meydana çıxır. Çünki qəhrəmanlarının məktublarının məzmunundan görünür ki, onlar müəlliflə "razılaşdırılmamışdır." Lakin bununla belə, əsərin bədii-fəlsəfi konsepsiyasının baş qəhrəmanı müəllif özüdür. Kəmalüddövlə məktubunun bir yerində deyir: "Mən bütün dinlərə qarşı etinasızam və onların heç birinə meyl etmirəm və onlardan axirətdə nicat gözləmirəm. Mən belə bir dinə üstünlük verə bilərdim ki, onun vasitəsilə insan bu dünyada azad və xoşbəxt yaşaya biləydi" (10, səh.30).

Aydın görünür ki, bu, sırf qəhrəmanın mövqeyi idi. Lakin "Bütün dinləri puç və əfsanə hesab edən", xalqa müraciətlə "sən despotdan qat-qat güclüsən", "sənə yalnız təşkil olunmaq lazımdır və bundan sonra zalımın atasına od vura bilərsən" deyən M.F.Axundovun aydın və konkret inqilabçı-demokrat mövqeyi deyildi. Qəhrəmanın mövqeyində maarifçi ziyalının liberal görüşlərindən doğan əhval-ruhiyyə aparıcıdır. Xüsusilə, yuxarıdakı parçada qəhrəmanın "etinasızam", "dinə üstünlük" ifadələri maarifçi liberalın içində cərəyan edən ovqatın təzahürüdür. Deməli dövrün kamil materialist maarifçi konsepsiyasında yenə M.F.Axundovun şəxsiyyəti, onun bitkin bədii obrazı durur. Onun qəhrəmanlarının məktublarında görünməsi heç də onu göstərmir ki, yazıçı surətləri öz təbiətindən çıxarıb müəllif ideyalarının car-

çısına çevirməyə çalışmışdır. Əksinə, qəhrəmanlarının təkamülündəki özünəməxsusluğu, milli liberalizm meyllərini, maarifçi görüşlərinin hələ tam saflaşmadığını, liberal ziyalı psixologiyasını, maarifçi monarxiyaya meyl etmələrinin ictimai səbəblərini sənətin güzgüsündə göstərmişdir. Bəzən Kəmalüddövlə həyatın, elmin, poeziyanın, dinin vacib məsələlərini elə şərh edir ki, M.F.Axundov onun bu fikirlərilə tam razılaşır. Məsələn, Kəmalüddövlənin Firdovsi və Qaani haqqında fikirləri bizə müəllifinin ədəbi nəzəri konsepsiyasının məlum müddəalarını xatırladır. Kəmalüddövlə birinci məktubunda "Poeziyanın həqiqətə uyğunluğundan", onun nəsr əsərlərindən qat-qat təsirli olmasından" bəhs etdiyi halda, eyni zamanda: "Iran əhli hələ indiyə qədər kitab cildləmək sənətini öyrənməyibdir", "başqa xalqlar dəmir yolu salır, İran yollarından atlılar belə keçə bilmir" – deyir. Əlbəttə, bunlar maarifçi liberalın istəyidir və bu tipli fikirlərlə müəllif özü də şərikdir.

Yenə Kəmalüddövlənin birinci məktubunda oxuyuruq: "Ey Cəlalüddövlə! Əgər sən özün də despotun qəzəbinə gəlib vətəndən sürgün edilməsəydin və öz həmcinslərindən şikayətçi olmasaydın, mən heç bir zaman sənənin həmcinslərinin eyiblərini sənə yazmazdım və sənəni kədərləndirmək istəməzdim" (10, səh.45).

Kəmalüddövlə həmcins deyəndə həmyerli, həmvətənli anlayışını nəzərdə tutur. Məlum olur ki, Cəlalüddövlə despotun qəzəbinə məruz qalıb və vətənidən sürgün edilib. Göründüyü kimi, şəxsi tərcümeyi-halında Cəlalüddövlə də M.F.Axundovu tam ifadə etmir. İran-fars təəbbəsi olan Cəlalüddövlə öz müəllifinə şərqli duyğusu, psixologiyası və ruhu ilə yaxın ola bilər. M.F.Axundov isə dövrün inqilabi-demokratik ideyaları ilə silahlanmış, siyasi fikir aləmində sabit konsepsiyası olan ardıcıl materialist idi. Bununla belə, Kəmalüddövlə və Cəlalüddövləni M.F.Axundovla bağlayan tellər çoxdur. Hər üçü şərqlidir. Qabaqcıl şərqli təfəkkürü bunları birləşdirə bilər. Hətta qəhrəmanların deyim tərzləri də çox yerdə M.F.Axundovun şəxsi məktublarına oxşayır. Əsərdə müəlliflə onun qəhrəmanlarının ideya və baxışlarını birləşdirən və ayıran məqamlar çoxdur. Məsələn,

Kəmalüddövlə məktubunda yazır: "Sən sayca və qüdrətcə despotdan qat-qat artıqsan, sənə ancaq əlbir, könülbir olmaq lazımdır. Əgər sən bu məsələni həll edə bilsəydin, yəni əgər birlik sənə müyəssər olsaydı, öz işlərinə bir fikir çəkərdin, özünü puç əqidələrin zəncirindən və despotun zülmündən xilas edərdin. Fəqət nə fayda ki, belə bir iş sənə müyəssər olmaz..." (10, səh.46)

Birinci cümləyə diqqət verdikdə görürsən ki, o, məhz M.F.Axundov publisistikasına xas olan qəti və kəskin ruhda, daha dəqiq desək inqilabi məzmununda başlayır, müəllif xalqı təşkil olunub zalımın atasına od vurmağa çağırır. Lakin getdikcə cümlənin tonu dəyişir və qəhrəmanın təbiətinə müvafiq məzmun alır. Hətta ikinci cümlədə o bədbin ruhda çıxış edir, birliyə inanmır. Daha sonra Kəmalüddövlə birinci məktubunun sonunda yazır: "Ey Cəlalüddövlə! Sən bilirsən ki, idarə və siyasət elmlərini öyrənmək üçün İranda imkan yoxdur. Buna görə də Avropaya getmək mümkündürmü? Avropaya necə səfər etmək olar? Orada kafirlərlə necə görüşüb yaxınlaşmaq olar? Fanatik və şarlatan mollalar bu işə razılıq verərlərmiz?" (10, səh.48)

Hələ 50-ci illərin lap əvvəllərində M.F.Axundov öz qəhrəmanlarından birini – Şahbaz bəyi ("Müsyö Jordan...") bu niyyətlə Fransaya göndərmək istəyirdi. O vaxt buna imkan verilmədi. 60-cı illərdə bu məsləhəti məhz Hindistan şahzadəsi dostu İran şahzadəsinə verə bilərdi. Çünki İran xalqının həmin dövrdə buna görə böyük ehtiyacı var idi. Mənəvi köləlikdən, ictimai zülməndən qurtarmaq üçün maarifçi liberal iranlı dostuna bu tipli məsləhət verməkdə haqlı idi. Çünki "maarifçi oxumuşlar" İran mühitinin o zamankı tələbi idi. İnqilaba maarif yolundan keçməli idilər. Rus sosial-mənəvi mühitinin inqilabi gerçəklik aldığı bir zamanda bu tələb keçilmiş yol idi. M.F.Axundov isə qəhrəmanın görüşlərindən fərqli olaraq, inqilabi azadlığı, təşkil olunub hakimiyyəti zorla ələ almağı, məhz aşağıların əli ilə almağı zəruri hesab edirdi.

Romanda qəhrəmanların nitqini fərqləndirən zahiri əlamətlər də aydın görünür: "İndi də Axund Molla Sadığın adını eşidib özünü gözünün qarşısında təcəssüm etdir...", yaxud "Bu gün sizə cəhən-

nəmin əhvalatını izah edəcəyəm ki, qəflət yuxusundan oyanıb dünyaya bu qədər aludə olmayasınız" kimi cümlələrdə "indi də", "bu gün sizə" və s. ifadələr təhkiyədə təkcə rəbitə əlaməti deyil, həm də roman janrının "Məktub" forması üçün vacib priyomdur. Bu kimi priyomdan M.F.Axundov "Məktublar"da geniş istifadə etmişdir. Yeri gəlmişkən, demək lazımdır ki, şifahi xalq ədəbiyyatının iri həcmli epik janrlarından olan nağıl və dastan təhkiyəsində bu cür priyomlar struktur əlamət kimi sabitləşmişdir. Məsələn, "Yenə Molla Cabbar dedi" (10, səh.118). Yaxud "Bu gün yoldaşlarımla bərabər Cümə məscidinə gedib Molla Cabbar rövzəxanın mərsiyə məscidində əyləşdim" (10, səh.115).

Göründüyü kimi, bunlar sırf epik təhkiyə ünsürləridir və bilavasitə qəhrəmana aiddir.

Kəmalüddövlənin məktublarında nağıl poetikasından gələn xüsusiyyətlərin fəal iştirakı, qəhrəmanın tez-tez məkanı dəyişməsi, bir məclisdən digərinə keçməsi həm də onun səyyahlığı ilə bağlıdır. O qısa vaxt ərzində çox müşahidə etməli, onları məktubunda təhlil edib dostuna göndərməlidir. Nağıllarda "ayla, illə, şirin dillə" "Məktublar"da ayla, günlə "acı dillə" deyilir. M.F.Axundovun əsərin bir neçə yerdə "Min bir gecə nağılı"nın adını çəkməsi bu baxımdan təsadüfi deyil. Birinci məktubunun sonunda Kəmalüddövlə "Molla Sadığın moizəsini "cəfəngiyyat" adlandırır və qeyd edir ki, o (Molla Sadıq – H.Q.) "Min bir gecə nağılı"ndan betər əfsanələri quraşdırıb söyləyirdi" (10, səh.45). Yaxud, Kəmalüddövlənin ikinci məktubunda oxuyuruq: "İndi qoy bu mətləb burada qalsın..." "Ey Cəlalüddövlə! Mirzə Əbdüllətif Təsugulunun "Min bir gecə"ni çox təmiz, aydın və gözəl fars dilinə tərcümə etdiyini bilirsən. Sən bu kitabı oxuyarkən dönə-dönə deyirdin: "Təəccüb edirəm bu "Min bir gecə"nin müəllifi bu qədər yalanı görəsən haradan tapıbdır?" İndi mən sənə deyirəm ki, təəccüb etmə, Ərəb tayfasının yalan quraşdırma, əfsanə düzəltməkdə bütün tayfalar arasında misli-bərabəri yoxdur. İranlılar da yalana və əfsanəyə inanmada dünyada təkdirlər. Məşhur bir məsəl var ki, deyərlər: "Əgər islam dini ölkərdə ulduzlardan asılırsa, farslar onu da oradan əldə edərlər" (10, səh.45).

Doğrudan da, "Min bir gecə nağılı"na heyranlıq ərəb psixologiyasına, onun həyat tərzinə çox ustalıqla uyğunlaşdırılmışdır. Elə islam dinini ulduzlardan yerə endirməyə hazır olan iranlıların təbiətini bildiyi üçün axund Molla Sadıqlar, Molla Cabbarlar moizələrində "Min bir gecə nağılı"nı da arxada qoyurlar.

"Məktublar"ın təhkiyəsindəki dialoq forması drammatizmi, konflikti gücdəndirirsə, xitab (Ey Cəlalüddövlə, Ey Kəmalüddövlə) təhkiyəyə zaman və məkan ardıcılığı verməklə qəhrəmanları şəxsləndirir və xüsusi intonasiya mərkəzi yaradır. Daha doğrusu, folklor ədəbiyyatında geniş istifadə edilən bu kimi vasitələrlə şəxs süğətin fəal iştirakçısına çevrilir.

Deyilənlər "Məktublar"ın poetik xüsusiyyətlərini dərk etmək və onun bədii sisteminə daxil olmaq marağımızla bağlı mülahizələrimizdir.

III FƏSİL

AZƏRBAYCAN ROMANI İLK İNKİŞAF
MƏRHƏLƏSİNDƏ3.1. Azərbaycan romanının ideya-estetik
xüsusiyyətləri

30-cu illər Azərbaycan romanı özündə tək-cə xronoloji anlayışı deyil, həm də bütöv bir tipoloji mərhələni ifadə edir. Məsələnin həllinə 30-cu illərdən başlamağımız da təsadüfi deyil. Biz yuxarıda XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaranan romanlar haqqında ümumi məlumat verdik.

Məlum olduğu kimi, bu romanların heç də hamısı sənət və janr tələbinə cavab vermir. Ona görə də 20-ci illərdə Azərbaycan romanının məhsul verməməsinin amillərindən biri də bu idi. 1920-ci il aprel çevrilişindən sonra milli bədii təfəkkür özü də bir müddət roman yaratmaq imkanı itirmişdi. Ümumiyyətlə, əsrin əvvəllərindən ictimai-siyasi həyatda baş verən ciddi sarsıntılar, dünyanın halının pozulması roman yaratmaq üçün əlverişli şərait deyildi. Nəinki roman təfəkküründə, eyni zamanda ədəbi prosesin özündə meydana gələn daxili qırıqlıq və inamsızlıq, ideoloji ştampların sənət ölçüsünə çevrilməsi, çevrilişdən əvvəl yaradıcılığa başlayan yazıçılara ögey münasibət, yazıçılar içərisində sinfi düşmən axtarmaq söyləri ümumən yaradıcılıq sahəsinə ağır zərbə vurdu. Sənətkarları əsrin inqilabi surətinə qoşmağa, H.Cavid kimi dramaturqu, "inqilab qatarına oturmağa" (H.Zeynallı) tələsdirən və öz zəhmətinin "bəhrəsi"ni görəndən sonra "rahat" nəfəs alan tənqidçi və ədəbiyyatşünaslar da axına düşür, kəskin vulqar-sosioloji tələblər irəli sürürdülər. Bu proses hətta 40-cı illərdə də davam etdirilmişdir. 1948-ci ildə "Azərbaycan sovet ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri" məqaləsində M.Hüseyn yazırdı: "Bizcə Azərbaycan sovet yazıçılarının bir qismi arasında kök salmağa başlayan yanlış bir meyl artıq real təhlükə olmuşdur. Bu meyl ondan ibarətdir ki, əsl bədii lövhə guya artıq oturmuş

olan bir həyatdan alınan material əsasında yarana bilər. Mütləq gözləməli, hadisələrin sonunu gözləməli, hadisənin sonunu görməli, hər şey axır nöqtəyə çatdıqdan sonra əsər yazmalı və yalnız bu yolla uzun zaman yaşayan bədii lövhələr yaradılmalıdır" (88, səh.12).

Görkəmli tənqidçimizin o zaman tənqid etdiyi həmin meyl təbii meyl idi. Lakin yazıçıları da bir insan kimi başa düşmək olar. Zəmanə onları yelkənsiz qayığa çevirib fırtınalı deryaya atmışdı.

V.Belinski roman, epopeya yaratmaq üçün yaşamış, tarixə çevrilmiş mövzulara müraciət etməyi məsləhət görürdü. Belə olan təqdirdə tənqidçilərimizin "gözləməyi", "görməyi" yazıçılarımıza irad tutub bunu "yanlış meyl", "real təhlükə" kimi qələmə verməyi necə başa düşmək olar? "Cığırdaşlıq damğası" qorxusundan siyasi-ideoloji cəbhədə sayıq dayanmağa çalışan yazıçılarımız təbii olaraq yüksək sənət yaratmaq imkanlarını itirirdilər.

Leninin "Partiya təşkilatı və partiya ədəbiyyatı" yazısı süni şəkildə şişirdilib metodoloji əsas səviyyəsinə qaldırılaraq sənət meyarına çevrildə yazıçının sərbəstliyinin əlindən alınması təbii idi. Ona görə də "sənət sənət üçündür" mövqeyində dayanan yazıçılar təqib olundu, kommunist ideologiyasının sərt tələbləri ilə böyük sənət cismən məhv edildi.

Bu dövrdə müxtəlif ədəbi təşkilatlar yaranır, yazıçılar dünyagörüşünə, sinfi mənsubiyyətinə və hətta yaşına görə müəyyən qruplara bölünür, əsil sənət mövqeyində dayananlar gözümçixdıya salınır, müxtəlif bəhanələrlə yaradıcılıq birliklərinə yaxın buraxılmırdı. Məsələn, "Zəhmətkeş ədib və şairlər ittifaqı" (1922), "Ədəbiyyat cəmiyyəti" (1925), "Qızıl qələmlər ittifaqı" (1926), "Azərbaycan Proletar Yazıçılar Cəmiyyəti" (1928) kimi ədəbi təşkilatların elə adından da görünür ki, bunlar siyasi-ideoloji tapşırığı yerinə yetirmək üçün yuxarıların təşəbbüsü ilə yaradılmışdır.

PK (b)P MK-nın "Partiyanın bədii ədəbiyyat sahəsində siyasəti haqqında" qərarı da (1925-ci il 18 iyun) 1905-ci ildə "Partiya təşkilatı və partiya ədəbiyyatı" məqaləsində irəli sürülən

"Ədəbiyyatı siyasi işin, ümumpartiya işinin" "təkcəciyi və vintciyi" hesab edən ideoloji "konsepsiya"nın ən ifrat davamı idi. Həmin qərar sənəti tabe və asılı vəziyyətdə saxlamaqla bərabər, ədəbi döyüşlərə sinfi döyüş xarakteri verir, bədnam "ya bizdən, ya da bizə qarşı" şüarını yaradıcılıq cəbhəsinə gətirdi. 23 aprel 1932-ci il "Ədəbi-bədii təşkilatların yenidən qurulması haqqında" qərar da siyasi-ideoloji platformanı "doğma" və "yad" prinsipi əsasında qurmağa yönəldildi.

Yazıçıların 1934-cü ildə keçirilən birinci qurultayında tələbləri rəsmi şəkildə elan edilən sosialist realizm partokratiya xidmətində duraraq yazıçılardan bir qayda olaraq hadisələri "tarixi" konkret şəraitdə, inqilabi inkişafda göstərməyi tələb edərək sənətin romantik qanadını sındırmağa başladı. Belə bir özül boy artımında kəmiyyət üstünlüyünə meydan verdi ki, bunun da sonrakı ağır nəticələri hamıya bəllidir. Məsələn, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin axarından müəyyən xronoloji kəsik (1917-1930) fərqləndirilərək "Azərbaycan sovet ədəbiyyatının təşəkkül dövrü" (11, səh.6) adlandırıldı və C.Cabbarlı, H.Cavid və başqa böyük sənətkarların yaradıcılığında "sovet dövrü" xüsusi vurğulanaraq (86) ədəbi prosesin aramsızlığı, klassik ənənə və varislik kimi mühüm amillər yaradıcılıq arsenalından uzaqlaşdırıldı.

Bu kimi bünövrə ümumi nəticəyə mənfi təsir etmiş, həqiqi istedadın çiçəklənməsi yolunda əngələ çevrilərək yaradıcılıq axtarışlarını daha çox siyasi maraq üzərinə yönəltmişdir. Buna görə də "Ədəbiyyatın kamal attestatı" hesab edilən roman (126, səh.55) "Azərbaycan sovet ədəbiyyatının təşəkkülü dövrü"nin ilk mərhələsində (20-ci illər) qeyri-məhsuldar olmuşdur.

"Təşəkkül mərhələsi" adlandırılan həmin dövrdə "rus sovet romanı" özünün müəyyən nümunələrini meydana gətirsə də, burada da ilk illər (1917-1920) məhsul verməmişdir. Yalnız 20-ci illərin əvvəllərindən başlayaraq A.Tolstoy "Əzablı yollarla", A.Malışkin "Dairanın süqutu" (1921), D.Furmanov "Çapayev" (1923), "Qiyam" (1925), A.S.Serafimoviç "Dəmir axın" (1921-1924), M.Qorki "Artamonovların işi" (1926), Çapıgin "Razin Ste-

pan" (1927), A.Fadəyev "Tarmar" (1928), F.qladkov "Sement" (1928) və s. romanlarını çap etdirdilər.

Azərbaycan romanı isə XX əsrin əvvəllərində, daha doğrusu aprel çevrilişi ərəfəsində özünün yüksək keyfiyyətli nümunələri ilə xüsusi fərqlənmədiyi kimi "inqilab"dan sonra da bir müddət mövzu, ideya və qəhrəman axtarışlarında olur. Bədii nəsrimiz hələlik öz imkanlarını hekayə janrında nəzərdən keçirir. Bu janrdə fəaliyyət göstərənler isə əsasən "yaşlı" nəslin nümayəndələri idi. S.S.Axundov "Qatil cocuq", "Ümid çırağı", "İki dost, iki düşmən", "Molla Qasım", "Mister Qreyin köpəyi", C.Məmmədquluzadə "Bəlkə də qayıtdılar", "Şərq qadını", "Taxıl həkimi", "Xanın təsbehi", "Qoşa balınc", A.Şaiq "Əsəbi adam", "Anabacı", Ə.Haqverdiyev "Xortdanın cəhənnəm məktubları", "Koroğlu", "Qəndil", "Seyidlər ocağı", S.Hüseyn "Yatmış kəndin qış gecələri", "Həzin bir xatirə", "Gilan qızı", "Sarıköynək", "Kor kişinin arvadı", "İki həyat arasında", Y.V.Çəmənəminli "Qazanc yolunda", "Namussuz", "Yaramaz", Tağı Şahbazi (Simurq), "Ağanın kənizi", "Zərifə", "Azadlıq üçün cinayət", "Məşədi Qədimin evində bədbəxtlik", C.Cabbarlı "Aslan və Fərhad", "Gülzar", "Gülər", "Dilbər", "Dilərə", H.B.Nəzərli "120-dən ikisi", "Satqın", "Qəhrəmanın romanı", Qafur Sədrəddin oğlu Əfəndiyev (Qantəmir), "Ağıl dəryası", "Züleyxa", "Mənim tələbəm", "Hərçayi", "Sarı baba", "Aybikə xala", "Nisə xala", "Zeynəb Tükəzbanova", "Kolxozistan" (povest), Ə.Əbülhəsən "Öldürdü", "Boşandı" və s. hekayələrini bu dövrdə yazmışlar.

Doğrudan da, C.Məmmədquluzadənin, Ə.Haqverdiyevin, S.S.Axundovun hələ XIX əsrin sonunda formalaşan hekayə ustalığı əsrimizin 20-ci illərində öz ənənəsini yaşadaraq janrın daxili titulunun mövzu dairəsinin genişlənməsində mühüm rol oynayırdı. Əlbəttə, bu dövrün hekayələrinin hamısını ucdantutma bədii sənətkarlıq nümunələri kimi qiymətləndirmək olmaz. Xüsusilə cəmiyyət həyatında meydana gələn ciddi mənəvi Sarsıntılar dövründə bədii səviyyəni daim qoruyub saxlamaq çətin olurdu. Sənətin siyasi-ideoloji meyarlarla qiymətləndirildiyi bir çağda yazıçının "saf" sənət yaratmaq imkanı minimuma endirilir,

sərbəstliyi əlindən alınır, diqqəti dövrün tələb etdiyi mövzu dairəsinə yönəldilirdi. Ona görə də yuxarıda göstərdiyimiz hekayələrin bir çoxunda adından da bəlli olduğu kimi zahiri pafos və zamanənin nəbzini tutmaq üstünlük təşkil edir. Bununla belə, təkcə "keçid" mənasında deyil, həm də sənət və janr estetikası baxımından bu dövrdə yaranan hekayələrin böyük əksəriyyəti ədəbiyyat tarixində özünəməxsus yer tutmuşlar. Təkcə təsvir etdiyi tarixi-sosial problemlərə görə yox, həm də bədii təfəkkürdə müəyyən inkişaf stimulu əmələ gətirdiyinə və nəsrin daha iri formalarına keçmək üçün poetik zəmin yaratdığına görə hekayə həmin dövr üçün böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Əlbəttə, hekayə və roman başqa-başqa janrlardır, təsvir və təfəkkür imkanları müxtəlifdir. Lakin eyni zamanda təkcə növ əlamətinə və nəsr formasına görə deyil, məhz bir sıra daxili struktur komponentlərinə görə bu janrlar arasında tipoloji qohumluq əlaqələri vardır. Ona görə 20-ci illərin hekayə janrında tutumlanan Azərbaycan nəsrini 30-cu illərin lap əvvəllərində "birdən-birə" roman janrına keçə bildi. Bununla belə, Azərbaycan romanının klassik yaşarlı ənənəsinin, o cümlədən, XIX əsrin ikinci yarısı və çevriliş ərəfəsi yaradıcılıq imkanının 30-cu illər romanına daxili təkəni az olmamışdır. Başqa sözlə, müasir Azərbaycan romanı (30-cu illər) yenidən özünə qayıtdı, keçmişinə boylandı və imkanına inandı. Lakin indi artıq zaman və şərait başqa idi, mövzu, ideologiya və qəhrəman tipi dəyişmişdi, yazıçı istə-istəməz dövrün nəbzini tutmağa məcbur idi. Onun vətəndaşlığı, vətənpərvərliyi və nəhayət sənətinin xəlqiliyi bu "zəmanə ruhuna" bağlı idi.

Roman janrının inkişafı üçün həmin dövrün dramaturgiyasının və poeziyasının da mühüm rolu olmuşdur. Məlum olduğu kimi, vaxtı ilə M.F.Axundov romanı dramaturgiyanın bir növü hesab etmişdir. Roman doğrudan-doğruya dramın bir növü olmasa da, əslində bu formalar arasında müəyyən daxili yaxınlıq vardır. Hər ikisinin lirikaya, subyektivliyə, dramatizmə meyl etməsi, məhəbbət stixiyasına üstünlük verməsi, personajları daha çox daxili dinamikada, zahiri mükəllimədə göstərməsi tipoloji

yaxınlıq kimi mühüm rol oynayırdı. Ona görə də dramaturgiyanın çevikliyi, mövzu və qəhrəmanları zamanın tələblərinə uyğunlaşdırmaq imkanı romanda yalnız 20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində özünü göstərməyə başlayırsa, dramaturgiya aprel hadisələrinə "isti-isti" öz münasibətini bildirdi. Əlbəttə, belə "çevik" münasibətin nəticəsində meydana gələn pyeslər bədii sənətkarlıq baxımından arzu olunan səviyyəyə qalxa bilmirdi. Dramaturji konflikt çox vaxt sinfi antoqonizm, ideoloji-siyasi prinsiplər üzərində qurulurdu. Ona görə xarakterlər dərinədən açıla bilmir, obrazlar zamanənin ruhunun, müəllif ideyalarının daşıyıcısına çevrilirdilər. Çünki hadisələri dərinədən yaşamadan, tələsik dəstəkləmək dramaturqları əsil sənət yolundan uzaqladırdı. Məsələn, bunu 1921-ci ildə yazılan və Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasının birinci ildönümü münasibətilə elan olunmuş müsabiqədə mükafata layiq görülən "Laçın yuvası" (S.S.Axundov) pyesi haqqında demək olar. Əlbəttə, biz bu dövrdə yaranan pyesləri geniş təhlilə cəlb etmək fikrində deyilik. Lakin belə bir cəhəti qeyd etmək istəyirik ki, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində qüvvətli ənənəyə malik olan Azərbaycan dramaturgiyası çevrilişdən sonra büdrəmədi, müvəqqəti zahiri illüziyalara uysa da, əsasən sənət idealına sadıq qaldı.

Bununla yanaşı, 20-ci illərin lap əvvəllərində, çoxlarının zamanın siyasi-ideoloji burulğanından çıxma bilmədikləri çağda C.Məmmədquluzadə qatı qaranlığın arxasındakı aydınlığı görərkən özünün "Kamança" (1920), "Anamın kitabı" (1920), "Dəli yığıncığı" kimi klassik pyeslərini yazmışdır. O, "dəlilər" cəmiyyətini səhnəyə gətirərək dəlilər və ağıllılar, hakimlər və məhkumlar dünyasının daxili ziddiyyətlərini açıb göstərir və "dəlilər" ələ sahib gələn "ağıllıları" əsas tənqid hədəfinə çevirir.

H.Cavidin "Peyğəmbər" (1922-1923), "Topal Teymur" (1926), C.Cabbarlının "Aydın" (1919-1921), "Oqtay Eloğlu" (1923), "Od gəlini" (1928) romantik pyesləri həm ümuminsani meyllərin göstərilməsi, həm də milli tariximizin və mədəniyyətimizin dərin qatlarına enmək imkanının sənət uğurları kimi meydana çıxdı. Bu pyeslərin hər birində aparıcı qəhrəmanın "romanı"

dramaturji üsullarla özünün bədii həllini tapmışdır. Bizim fikrimizcə ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin, ədəbi simaların, ümumiyyətlə, ictimai şəraitin dramaturgiyasını belə sosial-psixoloji əsasda göstərən əsərlər 30-cu illər Azərbaycan romanının da tarixi inkişafında münbit ədəbi zəmin rolu oynamışdır.

Ümumiyyətlə, dövrün ictimai-siyasi hadisələrinə cavab verən tipləri ədəbi qəhrəmana çevirməkdə dramaturgiya nəinki romanı, o cümlədən, "kiçik epik forma" olan hekayəni də üstələmişdir. Məsələn, adi bir misal. Vaxtı ilə Cabbarlının "Sevil" (1928) pyesində toxunduğu problemə eyni vaxtda S.Hüseyn də "Gələcək həyat yollarında" hekayəsi ilə münasibət göstərmişdir. Hətta S.Hüseyn bir müddət C.Cabbarlını onun mövzunu mənimsəməkdə ittiham etmişdir. Sonradan yadına salanda ki, C.Cabbarlı ona belə bir mövzuda dram əsəri yazacağını söyləmişdir, onda ədibdən üzrxahlıq etmişdir. Göründüyü kimi, həyat şəraitinin eyniliyi süjet oxşarlığına səbəb olmuş və konkret hadisəni müxtəlif janrlarda göstərməyə imkan vermişdir. Burada çeviklik göstərən birincilik "qazanmaq" həm janrdan, həm də müəllifin fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətindən asılıdır. Bundan əlavə, müəyyən dövrlərdə dram əsərlərinin uğurlu-uğursuz romanlaşdırılması göstərir ki, bu janrlar arasında tipoloji yaxınlıq müəyyən hallarda belə "əməliyyat" aparmağa imkan verir.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi roman bir janr kimi eposdan daha çox lirikaya meyillidir. Lirik stixiya bu janra doğmadır. Məsələn, qeyd etmişdik ki, rus romanının təşəkkülündə Derjavin lirikası mühüm rol oynamışdır. Subyektin daxili-mənəvi aləminə, fərdi şəxsiyyətə psixologiyaya, özünü təhlil və özünü dərkə meyl poeziya ilə romanı bir-biri ilə yaxınlaşdırır. Bu, müəllif şəxsiyyəti ön planda olan lirik eposda və lirik romanlarda da belədir. Lakin bu illərdə V.Mayakovskinin "şer tamam siyasi-ideya gülləsi ilə dolu olmalıdır" prinsipini rəhbər tutan (11, səh.94) bəzi Azərbaycan şairləri "Tar səsə qoyulur", "Məscid - klub", "Konka - tramvay" tipli şerlər yazaraq vulqar sosiologizm meylinə yuvarlanırdılar. Buna görə də lirik "mən" kifayət qədər sərbəstlik əldə edə bilmir, zahiri pafos poeziyanın romantik ruhunu əzirdi.

Əsasən, 1925-1927-ci illərdə şerə gələn S.Rüstəm, S.Vurğun, R.Rza, M.Müşfiq, M.Rahim şəxsi lirikadan daha çox siyasi lirikaya üstünlük verirdilər. Bədii nəsrin roman formasında olduğu kimi, poeziyanın süjetin epik formalarında da məhsuldarlıq hiss olunmurdu. H.Cavid, Ə.Cavad kimi saf lirik şairlər demək olar ki, poema əsərləri yazmırdılar. C.Cabbarlının "Qız qalası" (1922), H.K.Sanılının "Aran köçü", "Zülmün sonu", "Turqut qaçaqları", "Namus davası" (1927) poemalarını nəzərə almasaq demək olar ki, Azərbaycan şerində ənənəvi qüvvətli qol olan poema bu illərdə kifayət qədər özünü göstərə bilməmişdir. Sanılının adını çəkdiyimiz poemaları janr estetikası baxımından bir o qədər də diqqəti cəlb etmədi. Ümumiyyətlə, poema poeziyanın aparıcı forması kimi yalnız 30-cu illərin əvvəllərindən özünü göstərməyə başladı.

20-ci illərin siyasi lirikasında çox fəallıq göstərən S.Rüstəm ilk poeması "Yaxşı yoldaş"ı 1933-cü ildə yazsa da, sonrakı illərdə bu janrdə xüsusi uğurlar qazana bilmədi. Müşfiqin poema yaradıcılığı 1935-36-cı illərdə gur inkişaf etdi. S.Vurğun da yalnız 30-cu illərin əvvəllərindən başlayaraq müxtəlif mövzularda poemalar yazmağa başladı: "Komsomol poeması", (1931-1956), "Ölüm kürsüsü" (1934), "26-lar" (1935), "Qız qayası" (1935), "Dar ağacı" (1935), "Bulaq əfsanəsi" (1935), "Ölən məhəbbət" (1935), "Üsyan" (1936), "Bəsti" (1937). 1926-cı ildə şerə gələn M.Rahim 1933-cü ildə "Ölməz qəhrəman" poemasında S.M.Kirovun siyasi-tarixi "portretini" yaradaraq bədii sənətkarlıqdan daha çox ideoloji saflığın qayğısına qalmışdır. Onun poema janrı sahəsində səsini bir də 40-cı illərin sonlarında eşidirik. R.Rzanın da "Almaniya", "Ana", "Hilal" kimi poemalarında cüzi təhkiyə ünsürlərini nəzərə almasaq poema yaradıcılığı onda əsasən 40-cı illərdən inkişaf etməyə başlamış və 50-60-cı illərdə gurlamışdır.

Məlum olduğu kimi süjetli janrın bəzi xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən poemanın strukturunda, imkanlarında daimi bir roman zəmini yaşayır. Çox zaman bunları bir-birindən fərqləndirən şərt kimi birincinin nəzm formasında olması, həcm baxımından yığcamlığını, poetikliyi, həyatın şairanə tərəflərini

predmetləşdirməsini əsas götürmüşlər. Lakin hər ikisində bir stixiya yaxınlığı vardır.

Romanın janr xüsusiyyətindən bəllidir ki, hadisələrin əhəmiyyətindən və əhatə dairəsindən asılı olmayaraq burada insan xarakteri ön planda verilir. S.Vurğun mənzum roman üslubunda yazdığı "Komsomol poeması"nda aşılmaq istədiyi ideologiya ilə yanaşı, sənət baxımını ön plana çəkmiş, geniş düşünən və dövrün adamlarının müəyyən xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən xarakterlər yaratmağa çalışmışdır. Poemada xarakterlər qarşılaşır, ehtiraslar toqquşur, əqidələr üz-üzə gəlir. Bunlar Furmanovun "Çapayev", Serafimoviçin "Dəmir axın", Qladkovun "Sement", N.Ostrovskinin "Polad necə bərkidi" "eyni mövzulu" romanlarında təsvir edilənlərdən qat-qat dərin və əhatəlidir. 20-ci illərdə ayrılan cəbhələrin və mənafələrin toqquşmasını bir-birinə zidd xarakterlərin əsasında əks etdirən, xalq həyatını, məişətini, adət və ənənəsini təsvir edən əsər, başqa sözlə "Komsomol poeması", "şübhəsiz epopeya adlanmalıdır" (139, səh.76).

B.Vahabzadə və rus tənqidçisi V.Oqnev Bəxtiyarı "ideal adam" (139, səh.77) olduğuna görə epopeya qəhrəmanı hesab etmirlər. Lakin bizə elə gəlir ki, əgər "Komsomol poeması"nı həqiqətən də epopeya hesab ediriksə, deməli, onda qəhrəmanın da ənənədən, janrın təbiətindən gələn ideal obrazını qəbul etməliyik. V.Oqnev bu əsəri eyni zamanda "hərtərəfli tədqiq edilmiş məhəbbət faciəsi" (101) hesab edir. Lakin burada məhəbbət faciəsinin roman stixiyası öz qaynaqlarını Nizamidən, Füzulidən və başqa romantik poeziya dühalarından alması amili unudulur.

Poemada Calalın, Humayın, Bəxtiyarın və hətta epizodik planda olmasına baxmayaraq Mirpaşanın xarakterlərindəki bütövlük və bunun üçün tətbiq edilən poetik vasitələr romani başlanğıcın əsas şərtlərindəndir. Məsələn, romantik Cəlalin müxtəlif psixoloji vəziyyətlərdən keçirilməsi, eyni zamanda hisslərinin əlində əsir olaraq əqidəsindən dönüb Gəray bəyə "yazığam, zavalıyam" – deyə yalvarması, həm "sevdalar düşkünü", həm də "komsomol" olan qəhrəmanın xarakterinin roman üstündə kökləndiyini göstərir. Belə süjeti "Kənddə teatr" fəslində də müşahidə

edirik. Həmin fəsildə retrodan istifadə edilərək bir neçə il əvvələ, Gəray bəyin "xanlıq" dövrünə qayıdırlar. Bu, xarakteri sinfi mənsubiyyəti ilə, yəni bir mülkədar kimi fəaliyyət göstərdiyi dövrdə təsvir etməyə imkan verir. Gəray bəyin öz sinfinin hüquq və imtiyazlarını bir döyüşçü və bir başçı kimi mübarizə yolu ilə qaytarmağa çalışması da romantik poeziyada xarakterin təbii inkişafının yalnız roman süjetində qiymətləndirilə bilmək imkanını göstərir. Ona görə də B.Vahabzadə "Komsomol poeması" həqiqi xalq dastanıdır (139, səh.102) deyəndə təbiidir ki, buradakı obrazların xarakterlərini, təsvir olunan hadisələrin səciyyəsinə tətbiq edilən vasitələri nəzərdə tuturdu: Humayın yuxusunda bir anaş qaranquşun onu caynağına alaraq qaçdığını görməsi, yuxunun yozulması, fal açması və s. "Komsomol poeması"na belə geniş münasibətimiz onunla bağlıdır ki, ilk dəfə bu əsərdə (1930-1931) prozaik romanın hələ predmetləşdirməyə səy göstərdiyi tarixi hadisələrin geniş dairəsi mürəkkəb süjet quruluşunda, struktur əsasda əks etdirilmiş və bununla müasir romanın (30-cu illər) nəinki mövzu hədudlarını, eyni zamanda poetik imkanlarını meydana çıxararaq zənginləşdirmiş və janrın lirik-romantik hərarətdən geniş istifadə etməsinə meydan açılmışdır.

Məsələn burasındadır ki, 30-cu illər ümumən Azərbaycan romanında müəyyən bir mərhələ kimi deyil, məhz "Azərbaycan sovet romanının təşəkkülü və inkişafı" (90, səh.419) mərhələsi kimi qiymətləndirilmişdir. Halbuki 20-ci illərin siyasi burulğanı ümumiyyətlə, Azərbaycan romanının inkişafını ləngitmişdir. "Azərbaycan sovet romanı" anlayışında "sovet sözünün "təyin edici rolu" isə zahiri xarakter daşıyır. Burada söhbət xronologiyadan və mərhələdən gedə bilər. Bu baxımdan 30-cu illər Azərbaycan romanında konkret mərhələ hesab edilə bilər. Çünki bu illərin romanının öz tipoloji xüsusiyyətləri, mövzu, ideya və qəhrəmanları olub. Bunlar isə həm dövrün, həm bədii təfəkkürün, həm də ədəbi prosesin faktları olan ayrı-ayrı romanlarda özünü göstərib.

M.Arif 1957-ci ildə yazdığı "Azərbaycan sovet romanı" adlı iri həcmli, o zaman üçün metodoloji xarakter daşıyan məqaləsində üç onilliyin (30-50-ci illər) roman təsərrüfatının üfqi təhlilini verir. Məqalədə öz zamanında ədəbiyyatşünaslıq elmimizin, o cümlədən roman nəzəriyyəsinin aktual problemlərini qaldıraraq müxtəlif roman nümunələri əsasında ümumiləşdirmələr aparılmışdır. Lakin məqalənin ideya-siyasi ruhu bu günümüzlə səsləşmiş, bu da müəllifin nöqsanı deyil. Ona görə də həmin dövrün tənqid və ədəbiyyatşünaslıq materiallarına münasibət göstərilməsi heç də kiminsə xidmətini azaltmaq mənasında başa düşülməməlidir. Çünki Azərbaycan romanının ayrı-ayrı mərhələsi ilə bağlı tənqidi yazılar müasir metodoloji baxışdan keçirilməsə, predmetin tipoloji konsepsiyasını yaratmaq mümkün olmaz. Məsələn, M.Arif yazırdı: "Sosialist realizmin bir yaradıcılıq metodu kimi inkişafı dramaturgiyadan sonra roman praktikamızda daha aydın görünməkdədir" (90, səh.419). Bu, həmin dövr üçün tamamilə "doğru" idi. Çünki ədəbi prosesdə bütün inkişafın və yeniliyin başlıca meyarı sosialist realizm metodu prinsipləri idi. Yazıcının böyüklüyü və sənətinin imkanı bu metodun siyasi-ideoloji tələbinə hansı səviyyədə cavab verməsindən asılı idi. Lakin həqiqətən də "sosialist realizm" deyilən bədii metod öz prinsiplərini bizim ədəbiyyatımızda ilk dəfə dramaturgiyada göstərmişdir. Hadisələri "konkret tarixi şəraitdə, inqilabi inkişafda göstərməyin ilk "təşəbbüsü" olan "Laçın yuvası" da bunu sübut edir. Doğrudan da, aprel işğalının ilk çağlarında dramaturgiya "zamanın nəbzini" tutmaqda daha "çeviklik" göstərdiyi halda roman bu "vəzifələri yalnız 30-cu illərin əvvəllərindən yerinə yetirməyə başladı.

"İlk sovet romanlarında (Azərbaycan sovet romanlarında – H.Q.) yazıcılarımız elə bir həyat materialı ilə üzləşirdilər ki, bu materialı inqilabi nəzəriyyə əsasında öyrənib dərk etmək, sosialist inqilabının vəzifələrinə uyğun olaraq qiymətləndirmək və inqilabi prosesdə alıb düzgün əks etdirmək onlardan yeni yaradıcılıq prinsipləri ilə işləməyi tələb edirdi. İlk romanlarımızda təsvir olunan yeni həyat: sovet hakimiyyəti uğrunda mübarizə, vətəndaş

müharibəsi, daha sonra gənc sovet hökumətinin ilk siyasi-ictimai tədbirləri ("Daşqın", "Şamo", "Yoxuşlar", "Dünya qopur") yazıcılarından tələb edirdi ki, bütün bu hadisələri Marksizm-leninizm inqilabi nəzəriyyəsi cəbhəsindən, Kommunist partiyasının siyasəti nöqtəyi-nəzərindən düzgün qiymətləndirsinlər" (90, səh.419)

Çoxları kimi M.Arifə də elə gəlirdi ki, əsil Azərbaycan romanı məhz inqilabın "yetişdirdiyi" romandır. Çünki Azərbaycan sovet ədəbiyyatı əgər 1920-ci ilin aprelindən, "təşəkkür edib" inkişafa başlayırsa, təbiidir ki, onun romanı da məhz bu zəmin üzərində irəliləməlidir. Ona görə də "ilk romanlarımız" ifadəsi bu baxımdan təəccüblü deyil. Doğrudan da, "yazıcılarımız tamamilə yeni həyat materialı ilə üzləşirdilər". Lakin "bu materialı inqilabi nəzəriyyə əsasında öyrənib dərk etmək, sosialist inqilabının vəzifələrinə uyğun qiymətləndirmək" tələbi əsil sənət yaratmaq yolu olmayıb, sırf ideoloji məqsədə, yuxarıdan verilən tapşırığa xidmət etmək idi. Başqa sözlə, bu, "Kommunist partiyasının siyasəti nöqtəyi-nəzərindən, marksizm-leninizm inqilabi nəzəriyyəsi cəbhəsindən" roman yaratmaq idi. Ona görə də "ilk romanlar yazıcılarımızın əsasən doğru yol tutduqlarını göstərdi" (90, səh.419) mülahizəsini iki mənada: "Kommunist partiyasının siyasəti"ni həyata keçirmək vasitəsi və sərt siyasi-ideoloji sədləri dağıdan əsil sənət forması kimi qiymətləndirmək olar. Bu baxımdan 30-cu illər Azərbaycan romanının tipoloji tədqiqat üçün geniş meydan verməsi təsadüfi deyil. Çünki kommunist ideologiyası ilə aşılana həmin dövrün ədəbi prosesinin alt qatında sənət yolu, milli bədii şüuru inkişaf etdirməkdə romanın poetik imkanı dəstəklənib. Halbuki, yuxarıda görüldüyü kimi "inqilabi siyasət" yazıcıdan açıq tendensiya və "ayıq platforma" tələb edirdi. Məsələyə ideya və bədii cəhətdən yanaşanda belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, görünür romançılarımızın yalnız müəyyən qismi "romanların ideya məzmununu, məfkurəvi-əxlaqi istiqamətini" bilavasitə "dövrümüzün tələbləri səviyyəsinə qaldırmağa çalışmışdılar" (90, səh.420). Başqa sözlə, sənət marağı heç də həmişə ideoloji tapşırığa qurban verilməmişdir. Ona görə də bir qismi ustalıqla bədii ideyanı daxili struktura keçirmiş,

bəziləri isə H.Cavid kimi birbaşa, açıq şəkildə əsil sənət yolu tutmuşlar.

Bununla belə, "həyat materialı", "bu materialı inqilabi nəzəriyyə əsasında öyrənilib dərk etmək" tələbi də istər-istəməz romanın janr məzmununa, onun yeni tipoloji əlamətlərinin meydana gəlməsinə, mövzu dairəsinin zəmanə ruhuna uyğunlaşmasına mühüm təsir edirdi. Məsələn, ailə romanının sosial-məişət romanına, bunun da sosial-tarixi və ya tarixi-inqilabi romana keçidi bu dövrdə özünü göstərir. 30-cu illərin ilk mərhələsində sosial-tarixi roman tipi qızgın şəkildə inkişaf edirdi. Bu illərdə inqilab və vətəndaş müharibəsi mövzusu geniş yayılır. Fəhlə, kəndli və ümumən zəhmət adamları haqqında sosial-məişət romanlarında olduğu kimi bu qrup romanlarda da təhkiyə "həyata oxşar forma" alırdı. M.S.Ordubadinin, Əbülhəsənin, S.Rəhimovun, M.Hüseynin və bir qədər sonra isə M.İbrahimovun şəxsində siyasi-publisistik və tarixi-inqilabi roman janrı (tipi) formalaşmağa başladı. Bəzi romanlarımızda "həyata oxşarlıq", sənədlipublisistikaya aludəlik özünü açıq hiss etdirirdi. Lakin əslində romanın uğuru dünya ilə insanın bədii vəhdətinə nail olmağın müasir üsullarını tapa bilməsi ilə bağlıdır. Çünki zamanın roman təfəkkürü – dünyanı göstərmək və qiymətləndirmək üsullarının tətbiqini ifadə edir. Bunun vasitəsilə hər hansı bir yazıçının roman təfəkküründə epik, yaxud lirik-epik başlanğıcın üstünlük təşkil etdiyini də meydana çıxarmaq mümkün olur. Lakin, S.Rəhimovda epik roman təfəkkürünün get-gedə üstünlük təşkil etməsi fikrimizə misal ola bilər. Hadisələri mühüm sosial kateqoriyalar əsasında mənimsəmək inqilabi bədii dərk etməyə yönəldilən romanın yeni janr konsepsiyası üçün xarakterik idi. Çünki bu mərhələdə cəmiyyət özü müxtəlif sosial-sınıf laylara bölünmüşdür. Ona görə də elə həyat materialı seçilirdi ki, tələb olunan ümumiləşdirmələr aparmağa imkan versin.

Söhbət bu mərhələnin romanından deyil, ümumən ədəbiyyatından gedirsə, onda qeyd etmək lazımdır ki, 20-50-ci illərin ədəbiyyatında inqilabi-tarixi mövzu tipi xüsusi yer tutmuşdur. Yazıçılar sosialist inqilabına gətirən yolun mənbəyini uzaq və

yaxın inqilabi-tarixi keçmişdən götürülən mövzularla əsaslandırmağa çalışır və tarixi materializm fəlsəfəsini, özünün əsas metodoloji prinsipi hesab edən sosialist realizm yaradıcılıq metodunun tələblərinə cavab verməyə səy göstərirdilər. Konsepsiya mənasında o, rus ədəbiyyatının, bilavasitə M.Qorkinin, Furmanovun, Serafimoviçin, A.Tolstoyun, Qlaldkovun, Fadeyevin və başqalarının yaradıcılıq təcrübəsi əsasında hazırlanırdı.

Bu baxımdan aşağıdakı mülahizə o zamanın tarixi şəraiti və ədəbi prosesin bilavasitə zahiri tərəfini (siyasi tərəf) ifadə edir. "30-cu illər romanı bütünlükdə Azərbaycan ədəbiyyatı kimi Azərbaycan gerçəkliyindən boy atmış, xalqın ruhunu və həyatını, onun ölkəni sosializm yolu ilə dəyişdirmək uğrunda mübarizəsini əks etdirmişdir. Mövzu, həyat materialı bədii süjet, romanın qəhrəmanlarının obrazı xalq həyatının dərinliklərindən baş qaldırılmışdır" (2, səh.65)

Göründüyü kimi, burada ideoloji konsepsiya hadisələri qiymətləndirmək mexanizminə, metodoloji əsasa çevrilmiş və "romanın doğulması" bilavasitə "Azərbaycan ədəbiyyatının 30-cu illərin əvvəllərinin ənənələri" ilə əlaqələndirilmişdir. Bunun ardınca "milli folklor və klassik ənənəni" qeyd etməklə yanaşı inqilabın və vətəndaş müharibəsinin işıqlandırılmasında rus ədəbiyyatının, rus sovet yazıçılarının bədii təcrübəsini" (2, səh.65) xüsusi vurğulamaq olar: "20-ci, eyni zamanda 30-cu illərin ideoloji və ədəbi həyatı elə idi ki, Azərbaycan ədəbiyyatı öz xüsusi milli ənənəsindən daha çox rus ədəbiyyatı ənənəsinə söykənirdi (2, səh.65). Çünki "köhnə həyat tərzinin və münasibətlərinin kökündən dağıdılması şəraitində rus inqilabi gerçəkliyi özündə yeni həyat quruluşunun canlı nümunəsini ifadə edirdi" (2, səh.65) Bu mülahizələrə heç bir etirazımız yoxdur. Lakin tənqidçinin etiraf etmədiyi bir həqiqət var ki, bu da Azərbaycan ədəbiyyatının, o cümlədən romanın 20-30-cu illərdə belə bir siyasi-ideoloji burulğana salınması idi. Buradan üzüb xilas olmaq isə çox çətin idi. H.Cavid də bu burulğanın əhatəsində idi. S.Rüstəm də ora daxil olmuşdu. Cavid özünün fiziki ömrünü sənətə qurban verdi, onu yaşatdı. S.Rüstəm tərcümeyi-halı ilə

yaşadı, özündə sənəti yaşada bilmədi. H.Cavidin faciəsi sənət fədailiyində idi. S.Rüstəmin faciəsi siyasətə, ideologiyaya heyranlığında, siyasətə qurbanlığında idi. Ona görə də son dərəcə milli koloritdə yazan, tariximizin müxtəlif laylarını bədii həqiqətin güzgüsündə, canlı bədii obrazlarla çatdıran Y.V.Çəmənəmimli kimi bir yazıçının "Studentlər", "1917-ci ildə" romanları misal çəkilərək "yaradıcılığında inqilabi-tarixi mövzuları əhatəli şəkildə təsvir etmək səyini gücləndirən" (11, səh.318) sənətkar kimi qiymətləndirilirdi. İlk variantı "Günah" adı ilə 1914-cü ildə Aşqabadda yazılmış, 1931-ci ildə təkmilləşdirilmiş halda Bakıda, "Studentlər" adı ilə çap olunan və 1931-1934-cü illərdə yazılıb, 1935-ci illərdə nəşr edilən, 1917-ci ildən romanları ümumən 30-cu illərdə yaranan və çox da böyük siyahı təşkil etməyən ("Yoxuşlar", "Şamo", "Daşqın", "Dünya qopur", "Dumanlı Təbriz" və "Bir gəncin manifesti"). Azərbaycan romanları arasında müəllifini mütəfəkkir sənətkar kimi hadisələri və həyatın zəruri cəhətlərini, insan düşüncələrinin məntiqi ardıcılığını ustalıqla təhlil edib filosof təfəkkürü ilə onları heyran qoyması ilə fərqləndirir. Ona görə də "Studentlər" romanının baş qəhrəmanı Rüstəm bəydə S.Rəhimovun Şamosunun məziyyətlərini axtarmaq düz deyil. Əksinə, Rüstəm bəyin bir bədii xarakter kimi qüvvəsi onun canlı, təbii, bütün tərəddüdləri və çətinlikləri ilə verilməsindədir. Vaxtı ilə Y.V.Çəmənəmimli Rüstəm bəyi bitkin inqilabçı tipi kimi yaratmamaqda təqsirləndirənlər obrazı sənət baxımında, canlı və inandırıcı xarakter olması mənasında deyil, ideologiya əsasında qiymətləndirdikləri üçün qəhrəmanın və yazıçının başlıca ideyasını bütün incəliklərinə qədər dərk edə bilməyiblər. Daha doğrusu "romanda inqilabçı obrazlar axtarmış, Mərdana, Büləndə, Şamoya oxşayan tiplər tapmadıqda yazıçını təftişə başlamışlar" (95). Əslində Y.V.Çəmənəmimli qəhrəmanlarının inqilabi yüksəlişinin deyil, o zamankı Azərbaycan gənclərinin "tarixə qarışmış həyatını təsvir etmişdir" (36, səh.8). Ona görə də ədəbin özünün qeyd etdiyi kimi romanın əsas qəhrəmanları "Rüstəm bəylə Əli vaxtlarının çoxunu dini-mübahisələrdə keçirirlər." Qulu "Minbir fəsadla" zəngin olmağa, əlinə

keçən "xam hərifləri" aldatmağa çalışır. Fərəməz, Qulamrza, Cəfər qadına patriarxal düşüncə ilə yanaşır, "ata-babalarının yolu" ilə gedirlər. Səlmanla Əhməd ictimai quruluşun dəyişilməsi yolunda fəaliyyət göstərirlər. Bəhram ali təhsili başa çatdırmaq üçün hər cür sənətdən yapışmağa məcbur olur. Göründüyü kimi, belə bir geniş dairəyə səpələnən hadisələri, müxtəlif cərəyanları izləyən qəhrəmanları vahid bir ümumi ideyaya bağlamaq əsərin imkanlarını məhdudlaşdırardı. Y.V.Çəmənəmimli sələflərinin roman təcrübəsindən yaradıcılıqla istifadə edərək əsərin süjetini, aparıcı qəhrəmanı dövrün obyektiv gedişində, onun şəxsi həyatının, mənəviyyatının və psixologiyasının daxili-milli tərəflərini struktur əsasda əks etdirir. Bunu əsərin baş qəhrəmanı Kiyev Universitetinin hüquq fakültəsinin tələbəsi Rüstəm bəyin Sofya Sergeyevna ilə uğursuz məhəbbət macərəsinin yaratdığı daxili düşüncələr axını və assosiasiya da sübut edir. Romanın kompozisiyası elə ustalıqla qurulub ki, Rüstəm bəyin Sofya xanım ilə başlayan süjeti sonda da onların vidalaşması ilə qurtarır. Lakin bu zaman hər iki tərəf, həm bir insan kimi, həm də bir bədii xarakter kimi xeyli dəyişirlər. Müəllif öz qəhrəmanlarını çox çətin sınaqlardan keçirir və ən sonda obrazların öz üzərində mənəvi qələbələrini təmin edir. Bu, insanın çox ağır bir sınağa çəkilməsidir. İnsanın daxilində gizlənən elə milli hisslər tapılıb oxşanılır ki, bunlar əslində, həm də ümuminsani duyğuları, əzəli və ədəbi ləyaqəti bildirir. Rüstəm və Sofya Sergeyevna ən həlledici anda öz şəxsi hisslərini ümuminsani ləyaqətə qurban verib bir daha milli mənliliyi təsdiq edə bilirlərsə, məhz əsərin qüdrətini bu xüsusiyyətlərdə axtarmaq lazımdır, ta Rüstəm bəyin inqilabi mübarizədə ardıcıl olmasında və ya olmamasında yox. Rüstəm bəyin Sofya Sergeyevnanın ərindən öz qəlbinə uyğun söhbətlər eşitdikdə ruhi sarsıntılar keçirərək vicdanı qarşısında haqq-hesab verməsi, dərin peşmançılıq hissi keçirərək, "mən böyük "günah" işləmişəm" – deyə dərin psixoloji böhran keçirməsi təkcə milli bədii xarakterin daxili bütövlüyünü nümayiş etdirmir, eyni zamanda mənəvi ləyaqətin qələbəsinin ifadəsi kimi səslənir, insanın ülviliyinə, paklığına inam aşılayır. Müəllif birdən

Rüstəm bəyin daxili süjetinin axarını dəyişərək dövlətin və millətin taleyinə keçir: "- Əzizim, hər şeydən əvvəl, vəzifə paylayanın nüfuzu olmalıdır. Bir axmağın biri başda oturduqda vəzifə qüdsiyyəti yada düşürmü?"

Rüstəm bəylə Sofya Sergeyevnanın süjeti zahiri mənada S.M.Qənizadənin "Gəlinlər həmayili" romanındakı Sofya Mixaylovna ilə Şeyda bəy arasındakı münasibətləri yada salır. Bunu mövzu və qəhrəmanların tipoloji yaxınlığı kimi də başa düşmək olar. Şəxsi həyatlarında və ümuminsani əlaqələrdə belə oxşar situasiya və süjetlər çox olub. Digər tərəfdən Y.V.Çəmənşəminli də belə oxşar şəraitdə qəhrəmanın, xarakterin bir sıra başlıca komponentlərini dərinləşdirərək milli bədii şəxsiyyəti tamamlayır.

Bu romanın qüdrəti ondadır ki, qəhrəmanlar öz içərilərinə gur işıq saçan geniş bir pəncərə açır və süjeti mənəvi etiraflar üzərinə yönəldirlər. "Günahkaram. Əxlaqi pozğunam. Vəfalı ərimi qoyub, gəldi gedər bir qafqazlıya həvəslənirəm..." (36, səh.21)

Müəllif qəhrəmanlarının əxlaqca saflaşma imkanlarını onların inanları ilə əlaqələndirir. Onlar Allaha da, mənsub olduqları dinə də inanırlar. Onlar oxuduqları Quran və Tövratdan təmiz olmağı, əxlaqi davranmağı, günah işləməyin Allah yanında bağışlanma əməli olduğunu bilir və "Allah divanından" qorxurlar. Romanda Rüstəm bəylə Sofya Sergeyevna arasındakı dialoqlarda sufizmin izləri də meydana çıxarılır. Ümumiyyətlə, Rüstəm bəyin süjetində daxili dinamizmlə yanaşı həzin bir lirika var. Bu məsələdə müəllifin üslubu da az rol oynamır.

Tədqiqatın xarakteri və predmeti Y.V.Çəmənşəminlinin bu və digər romanını təfsilatı ilə, hərtərəfli şəkildə təhlil etmək imkanı vermir. Lakin, məlumdur ki, onun əsərləri Azərbaycan roman janrının bir sıra struktur komponentlərinin ümumi inkişaf modelinin formalaşması prosesində mühüm rol oynamışdır. Bunu "Studentlər" romanının süjeti və kompozisiya xüsusiyyətlərinin müəllif təhkiyəsi hesabına zənginləşdirilməsi, aparıcı qəhrəmanın tərcümeyi-halının və bədii şəxsiyyətinin tipoloji əlaqələr əsasında yaradılması da sübut edir. Y.V.Çəmənşəminli romanın mövzu dairəsini, qəhrəmanın əlaqə sferasını xeyli genişləndirir. İlk dəfə

Çəmənşəminli baş qəhrəmanına milli məkandan (vətəndən) uzaqlarda geniş fəaliyyət meydanı verir. Onu dünyanın narahat və böhranlı çağlarında öz millətinin gələcək taleyi üçün ümumtarixi hərəkətə qoşur. "Studentlər" in qəhrəmanının ümumən roman dairəsini genişləndirməsi, janrın tutumunu estetik və idraki baxımdan dərinləşdirilməsi Çəmənşəminlinin Azərbaycan romanında böyük xidməti kimi qiymətləndirilməlidir. Onun taleyüklü vəzifələrin altına girən qəhrəmanları, ictimai, siyasi və şəxsi həyatda böyük uğurlar qazanmasalar da, bədii həyatları ilə ümuminsani başlanğıca qovuşur, estetik şüurda, o cümlədən milli roman təfəkküründə mühüm rol oynayırlar. Bu baxımdan Çəmənşəminlinin romanları təkcə müəyyən mərhələnin ədəbi faktı kimi deyil, məhz janrın poetikasının inkişafı baxımından da diqqəti cəlb edir.

Aparıcı qəhrəmanla müəllifin tərcümeyi-halının belə bir mürəkkəb konstruksiyada bütün roman boyu ümumi tarazlığa xələl gətirmədən axıra qədər davam etdirmək bacarığı yazıçının klassikadan, milli folklor poetikasından və dünya roman təcrübəsindən ustalılıqla istifadə edərək janrın milli-tipik imkanlarını genişləndirməsini nümayiş etdirir.

Azərbaycan tarixini, folklorunu, adət-ənənəsini, xalqın ruhunun incə xüsusiyyətlərini gözəl bilən Çəmənşəminli romanın istiqamətini çox böyük həssaslıqla və mahir sənətkarlıqla bu sahələrə yönəldə bilir. "Studentlər"də özünün dünyagörüşünə, tərcümeyi-halına bilavasitə yaxın və doğma olan Rüstəm bəyin şəxsinde milli dirçəlişin sərt döngələrini, yaşadığı tarixi çağların həyəcanlı, təkamüllü və faciəli günlərini təsvir edirsə, "Qan içində" və "Qızlar bulağı" romanlarında tariximizin diblərinə nüfuz edir.

Çəmənşəminli mövzunun xarakterinə uyğun olaraq forma seçir ki, bu da nəticədə janrda yeni poetik naxışların əmələ gəlməsinə səbəb olur və əsərin idraki imkanlarını artırır. Azərbaycan tarixinin, onu yaradan, irəlilədən də yaşadan insanların bədii obrazını yaratmaq sahəsində axtarıqları Çəmənşəminli dərin qatlarda aparır və burada milli kökü axtarır. Ona görə də, xüsusi

kompozisiya forması tətbiq etmədən "Qızlar bulağı" romanında tarixin qədim fəlsəfəsini yaratmaq olmazdı. Roman tarixin dərin, mifik qatlarına daxil olaraq orada ümuminsani başlanğıcların mənbəyini meydana çıxarır. Çünki tarixin qan yaddaşında insanların faciəsi, kədərli müsibəti ilə yanaşı, sevincinin, yaşamaq uğrunda apardığı mübarizələrin dərin izləri yazılmışdır. Romanın girişi Əhməd adlı bir tələbənin "Yel" ulusuna mənsub olan Çopo adlı birisi tərəfindən yazılmış, XIX əsrdə Avropa dillərinə tərcümə olunmuş "Qızlar bulağı" əsərini daş kitabələrdən oxuması ilə başlayır. Əcdadlarımızın ən qədim tarixini, dünyagörüşünü, fəlsəfəsini aydınlaşdıran bu kitab oxucunu "Xoruz", "Qoç", "Quzğun", "Meymun" qəbilələrinin, "Yel" ulusunun adamları ilə qarşılaşdırır.

Romanın əsas süjeti "Xoruz" qəbiləsinin əsasını qoyan Cəməsbin – zərdüştiyin dini-fəlsəfi kitabı olan "Avesta"dən necə bəhrələnərək Hörmüzün tərəfini saxlamasının təsviri ilə başlansa da, çevik kompozisiya vasitələri ilə müasir dünyamıza da körpü salınır, ən qədim tariximizin varisi olan müasir insanlar "Səadət nədir?" sualına qoşulur. Yazıçının gəldiyi qənaət budur ki, "Səadət şəxsi "mən"dən, şəxsi təmayüldən, şəxsi arzudan əl çəkərək ümumi "mən"liyə, ümumi təmayülə və ümumi arzuya xidmət etmək deməkdir." Burada "ümumi anlayışı ictimai yox, bilavasitə ümuminsani məna daşdığı üçün estetik dəyər kəsb edir. Ən qədim tarixi ayrı-ayrı qəbilələrin insanların canlı münasibətlərinin romanına çevirmək təbii olaraq müəllifin "Qızlar bulağı" janr tipini "seçməsinə" səbəb olmuşdur. Başqa sözlə, tarixin belə bir mifoloji-fantastik əlaqədə göstərilməsi özünün müvafiq formasını yaratmışdır. Əks halda, müəllif kifayət qədər sərbəst hərəkət edib tarixi-fəlsəfi fon yaradıb obrazların canlı bədii xarakterini verə bilməzdi. Romanın sonunda Nuşanın sevgilisini qısqanıb rəqibini qətlə yetirərək, qanlı bıçağı yalaması sərt realizm deyil, məhz canlı insanın acı taleyinin bir epizodudur. Bizi maraqlandıran odur ki, bu kimi kompozisiya üsulları fərdi, üslubi xarakter daşısa da, onların yaşarlı ənənəyə çevrilərək janrın

poetikasını zənginləşdirmək ehtimalını nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Hər biri Azərbaycan romanı tarixində müəyyən bir səhifə olan bu əsərlərdə janrı nisbi mükəmməlliyə doğru irəlilədən mümkün variantlardan istifadə edilmişdir. Məsələn, XVIII əsrdə Azərbaycanın xanlıqlara parçalanan tarixinin bütün morfologiyası, xronologiyası və coğrafiyası yaradılmadan belə bir dövrün bədii tarixini, real şəxsiyyətlərin xarakterlərini yaratmaq və bütün bu qanlı tarixi roman strukturunda nizamlamaq adı "nağıl" etməklə başa gələn iş deyildi. Böyük şəxsiyyətlərin böyük faciələri tarixin sinəsinə qanla yazılan səhifələr kimi fərdi taleləri deyil, eyni zamanda bütöv bir xalqın tarixi taleyini öz içərisinə alır. "Qan içində" romanında tariximizin belə bir coşğun axan dövrü mövzuya çevrilir.

Qarabağ xanı məşhur İbrahim Xəlil xan, Quba xanı Fətəli xan, böyük şair və dövlət xadimi Vaqif, cahangirlik iddiasında olan Ağa Məhəmməd şah Qacar və bir sıra tarixi şəxsiyyət və hadisələrin "Qan içində" romanında tarixilik və bədii baxımdan süjetə çevrilmələri yazıçının janr sahəsindəki axtarıqlarının faydalı nəticələr verdiyini sübut edir. İbrahim xan və Vaqif, İbrahim xan və Məmməd bəy Cavanşir, İbrahim xan və Qacar xətti, İbrahim xanla Vaqifin Rusiya və Gürcüstanla bağlı münasibətlərinin romanda verilən bədii təhlili təkcə janrı deyil, eyni zamanda tarixin özünü də şəxsi talelər, intim münasibətlər vasitəsilə dərinlən və canlı şəkildə tədqiq edib inkişaf etdirməkdir. Bu xətlərin hamısı mövzunun müəyyən istiqamətdə inkişafı üçün bir ana xətt ətrafında birləşib romanın əsas süjetini təşkil edir. "Kompozisiyaya heç vaxt zahiri formal üsulların cəmi kimi" (12, səh.77) baxmayan Y.V.Çəmənəminli "Qan içində" romanını arxitektonik baxımdan maraqlı qurmuşdur. "Çoxplanlılığı və çoxcəhətliliyi ilə diqqəti cəlb edən bu romanda dövr bütövlükdə, təfəssilatı və təfərrüatı ilə canlandırılmışdır" (52, səh.69).

Üç hissəyə bölünən bu romanın birinci hissəsində Qarabağ xanlığının, həm öz daxilində və həm də Azərbaycan xanlıqları ilə münasibətindən doğan ziddiyyətlərdən bəhs edilir. İkinci hissədə

bura qonşu dövlətlərin münasibəti də əlavə edilir. Üçüncü hissədə ziddiyyətlər daha da şiddətlənir. Xanlığın süqutu başa çatır. Beləliklə bu hissələr epoxanın müəyyən mərhələsi kimi canlandırılaraq romanda tarixiliyi dərinləşdirmiş, xronikanın ardıcıl axınına imkan yaratmışdır. Bunu kompozisiyada tarixiliyi gücləndirmək vasitələri kimi də başa düşmək olar. Müəyyən parçaların, kiçik hissələrin xronoloji ardıcılıqla düzülüşü romanın yalnız zahiri kompozisiyasıdır. Onun daxilində "ikinci kompozisiya" da vardır. Bu, ikinci kompozisiya tarixin fəlsəfəsinin kompozisiyasıdır" (63, səh.456).

T.Hüseynov göstərilən əsərində "Qan içində" romanını A.Tolstoyun "Birinci Pyotr" romanının janr və kompozisiya xüsusiyyətləri ilə müqayisə edərək onları birləşdirən və ayıran cəhətləri göstərir. Burada dramatikləşdirilmiş tarixi prinsip (52, səh.71)xüsusi vurğulanır. Lakin A.Tolstoydan fərqli olaraq Çəmənəmli şəxsi və tarixi başlanğıcların sintezi yolu ilə onların birləşməsinə nail olur. Məsələn, Vaqifin şəxsi həyatı tarixi qüvvələrin fəaliyyəti və mübarizəsi fonunda canlandırılır. Bunu əsər boyu izlənen Vaqif – Qızxanımın xəttində aydın görürük. Bu xəttin doğurduğu gərginlik romanın sonuna qədər davam və inkişaf etdirilir. Belə motivlərin milli və dünya ədəbiyyatında kifayət qədər tipoloji oxşarlığı vardır. "Qan içində" romanında tarixi və ictimai şəraitin doğurduğu faciə şəxsi tale üzərində kökləndiyi üçün şiddətləndirilərək son həddə çatır. "İsti bir gün idi. Vaqif ilə Qasım ağanı Cıdır düzünə aparırdılar... Vaqif... rəngi qaçmış oğlunun üzünə baxıb:

- Qasım ağa bizi hara aparırlar? – dedi.

Oğlu sərzenişli bir səsle:

- Ağa, - dedi, - bir çoxlarını sən bu yolla göndərmisən, indi də bizi həmin yolla həmin yerə aparırlar... Vaqif oğlunun qurbanlıq qoyun kimi yerə uzadıldığını gördükcə qışqırdı:

-Amandır! Əvvəl məni, sonra onu! Mənə oğul dağı göstərməyin.

Cəllad qulaq asmadı. Vaqif oğlunun xırılıtısını eşitdikdə, özünü itirdi... Artıq özünün öldürülməsini heç duymadı da – hər

şey bir yuxu kimi gəlib keçdi..." (37, səh.228-229). Tarixi yaddaşımızın bu amansız yuxusu bu gün də insanın qanını coşdurur, onu tarixi şəxsiyyətin faciəsinin və fərdi müsibətinin səbəblərini axtarıb tapmağa sövq edir. Roman bu tarixi faciənin daxili, gizli səbəblərinin meydana çıxarılmasında mühüm rol oynamışdır. Bununla belə, 30-cu illərin cəmiyyət həyatında kök salan vulqar sosioloji meyillər "Qan içində" romanında da özünü göstərmişdir. Xüsusilə, Qasım ağanın Vaqifə "çoxlarını sən bu yolla göndərmisən" deməsi, ata və oğlun süjetindəki münasibətlərinin ümumi ahəngindən doğmur və Vaqifin tarixi şəxsiyyəti ilə səsleşmir. Görünür, ədib bu gedişi ilə cüzi də olsa Vaqifin tarixi şəxsiyyətinə "partiyalı" və "sinfi" ədəbiyyat münasibəti göstərməyi çalışmışdır. Çünki mükəllimin həmin məzmunu əsərin ümumi məntiqindən, tarixi həqiqətdən, konkret vəziyyətdən və əxlaqın özündən doğmur. Günahsız qurban olan Qasım ağanın şəxsiyyətinə kölgə salır. Əlbəttə, müəllif Vaqifi idealizə etmək yolu ilə getməmişdir. Çünki o, həm də öz əsrinin yetişdirməsi və övladı idi. Ona görə Vaqif bir tərəfdən əsrin fəvqündə durursa, digər tərəfdən mühitə bağlıdır və şəraitin qurbanıdır.

Azərbaycan tarixi roman tipini lirik-emosional üslubda inkişaf etdirən Çəmənəmli milli-tarixi dramaturgiyamızın yaşarlı ənənələrindən ustalıqla bəhrələnmişdir. Tarixi şəxsiyyətin romanını yaratmaq və aparıcı qəhrəmanı təkcə xronologiyaya deyil, eyni zamanda müxtəlif insan münasibətlərinə qoşub onun mürəkkəb kompozisiyasını yaratmağın bədii təcrübəsi hələ nəsrdə özünü tam şəkildə göstərməmişdisə də, bunlar dramaturgiyada artıq özünün həllini tapmışdır. Ə.Haqverdiyevin, N.Nərimanovun, C.Cabbarlının bu sahədə zəngin təcrübəsi var idi. Bu mənada "Qan içində" romanı özünün tipoloji başlanğıcını "Birinci "Pyotr"dən əvvəl "Ağa Məhəmməd şah Qacar"dən, "Nadir şah"dən, "Nəsrəddin şah" və "Od gəlini"ndən alırdı. Romanın uğurlarında Qarabağın tarixinə dair xronikaların da mühüm rolu olmuşdur. Faktlar göstərir ki, xronika roman üçün təkcə mənbə deyil, həm də təhkiyə forması rolunu oynayır. Bu baxımdan "Qan içində" xronikadan ustalıqla istifadə edilməklə yaradılan tarixi

roman janrının klassik nümunəsidir. O, təsvirinin realizminə, yığcamlığına, canlı koloritinə, xarakterləri təbii inkişaf etdirmək imkanına görə də bənzərsizdir.

30-50-ci illərin Azərbaycan romanından ictimai-siyasi meyllərə üstünlük vermək tələb edilsə də, canlı bədii xarakterlər yaratmaq sahəsində aparılan axtarışlar davam etdirilmişdir. "Şamo" (1931-1940), "Dirilən adam" (1935), "Daşqın" (1933-1936), "Döyüşən şəhər" (1938), "Dünya qopur" (1933), "Bir gəncin manifesti" (1939), "Gizli Bakı" (1940) və s. romanlar bu baxımdan diqqəti cəlb edir. Həmin romanlarda Azərbaycan kəndlərində baş verən kəskin siyasi hadisələr qələmə alınmışdır. Bu romanların içərisində ən çox diqqəti cəlb edən "Şamo"dur. Hələ 1930-cu ildə kiçik həcmdə nəşr edilmiş bu romanda "vətəndaş müharibəsi" deyilən bir dövrün səciyyəvi hadisələri Şehli və ətraf kəndlərin təmsalında əks etdirilmişdir. Romanın ilk fəsillərində hadisələr daha çox ailə münasibətləri çərçivəsində göstərilirdi. Safo kişinin ailəsinin taleyi və onun böyük oğlu Şamonun mənəvi-siyasi təkamülü ilə bağlı əhvalatlar, onun Qəmərlə sevgi münasibətləri, Kürdüstan elində baş verən "sınıf" toqquşmalar haqqında real təsəvvür verilirdi. Müəllif Gülsənəmin qaçırılması, Şamonun döyülməsi, Nazlının zorlanması, yasavul Kəlbəliyə güllə atılması kimi roman boyu yeri gəldikcə xatırladılan hadisələri məişət çərçivəsində təsvir etsə də, bunlar əsərin əsas süjet xətti ilə, aparıcı qəhrəmanların xarakteri və sonrakı taleyi ilə daxildən möhkəm bağlanırlar.

Romanın süjeti ilk təkanını Hətəmxan ailəsi ilə Safo ailəsinin fərd çəkişməsindən və ixtilafından alaraq get-gedə həminə, həm də dərininə doğru inkişaf edərək özünə saysız-hesabsız əlavə hadisə və xətlər, tarixi şəxsiyyətlər və müəllif təxəyyülünün məhsulu olan obrazlar daxil edir.

1930-cu ildə yazılmağa başlayan və yalnız 1974-cü ildə tamamlanan "Şamo" Azərbaycan romanının qüdrət ölçüsünə, milli roman təfəkkürünün meyarına çevrilmişdir. S.Vurğunun obrazlı şəkildə Azərbaycan ədəbiyyatının "ağır artilleriyası", "uzaq vuran topu" adlandırdığı S.Rəhimov ilk növbədə özünün

"Şamo"su ilə sənətsevərlərin diqqətini cəlb edib. Burada "sahilsizlik", "hüduzsuzluq" özü də bir keyfiyyətdir, janr ölçüsüdür. Əlbəttə, Azərbaycan romanının 30-cu illərdən başlayaraq və bu günümüzdə qədər davam edən romanının heç bir nümunəsini "Şamo" ölçüsünə nəinki bərabərləşdirmək, heç yaxınlaşdırmaq mümkün deyil. Burada biz təkcə həcmi, hadisə və qəhrəmanların kəmiyyət göstəricisini nəzərdə tutmuruq. Biz birinci növbədə roman sənətkarlığı ilə əldə edilən keyfiyyəti, janr strukturunu, roman təfəkkürünü və süjet əlaqələrinin ustalıqla predmetləşdirilməsini nəzərdə tuturuq. "Şamo"nu zahiri xronika ilə, yuxarıda deyildiyi kimi vətəndaş müharibəsi və inqilabi hadisələr çərçivəsilə məhdudlaşdırmaq olmaz. O, həyatın, insanın daxili dünyasının dərinliklərinə gedən geniş, işıqlı və aydın yoldur. "Şamo"nun öz dünyası var, bu aləmin öz sakinləri vardır. O oxucu xoşbəxt edir ki, həmin aləmə daxil ola bilir. Çünki oradan artıq yeni bir əhval-ruhiyyə ilə, əxlaq və düşüncə tərzilə çıxırsan. "Şamo" suyu saf və sərin bir şəfa bulağıdır, adi maraqlı üçün, öləri hissələrin oxşanması üçün yazılan roman deyil. Romanın 745 səhifədən ibarət olan birinci kitabı yeddi hissədən ibarətdir. Hər hissə özlüyündə yeddindən on beşə qədər fəslə bölünür. Məsələn, 15 fəsildən ibarət olan birinci hissənin "düzülüşü" belədir. "Qaçırılan qız", "Yandırılan kağız", "Görünməz gəlin", "Səki üstündə", "Hansı ilə?", "Qulluqbaz yasavul", "Ala təsbeh", "Xudaverən və yüzlük", "Xain xoflu olar", "Kimdir müqəssir?", "Ata ürəyi", "Oğul ardınca", "Ata ocağı", "Qurğu qəziyyəsi", "Əl boyda raport". Bu fəsillər romanın 120 səhifəsini əhatə etmişdir. 15 fəslin müqabilində bu həcm bir o qədər də çox deyil. Çünki hər bir fəsil özü ayrılıqda sanki bir nağıl-romandır. Müəllif fəsilləri nəinki ədəbi materialla təmin etmiş, eyni zamanda onların bədii sənətkarlıq qayğısına da qalmışdır. Hər bir fəsil öz ideya-məzmununa görə struktur vahiddir, bitkin bir novelladır, eyni zamanda ümuminin, böyük tamın tərkib hissəsidir. Bu vəhdət süjet əlaqəsindən daha çox daxili, assosiativ əlaqə ilə əldə edilir. Əks halda süjetin epik "əlaqələri" ilə bu qədər əhvalatı müəllif ideyasına bənd etmək çətin olardı. "Qaçırılan qız" adlanan birinci

fəsildə Safo qızı, Şamo bacısı Gülsənəmin Hətəmxan oğlu Maro tərəfindən qaçırılmasından bəhs edilir. Başlanğıcda təxminən bir neçə kəlmədən sonra müəllif fəslin qəhrəmanlarını süjet mərkəzinə gətirir. Safonun övlad qayğısı, keçirdiyi həyəcanlar, Şamo və Maro haqqında düşüncələr verilir. Bu fəsil Safonu son dərəcə çıxılmaz və mürəkkəb, eyni zamanda qəti hərəkət etmək məqamına çatdırır. Cəmi 14 səhifədən ibarət olan bu fəsil həm də, böyük hadisələr üçün ilkin hazırlıq rolunu oynayır. Bununla belə, Molla Qafar da daxil olmaqla romanın gələcək iştirakçılarının müəyyən qismi süjetdə görünmək imkanı əldə edir. "Qaçırılan qız" fəslə aşağıdakı "məzmununda" qurtarır: "Cındırından indi də qan süzülən Safo barmaqları üstə qalxıb boylanıb, kədərli bir səslə:

- Qı...zı...m – dedi – Cana...varlar... qaçıram quzum!...

Bu zədəli səs Gülsənəmin sinəsini bir ox kimi dəlib keçdi. O, hıçqıraraq içərisində:

-Də...də!... – deyərək çığırdı. – Bəs, Şamo haradadır? (105, səh.14).

Biz yuxarıda qeyd etmişdik ki, S.Rəhimovun roman təfəkküründə məntiqi gedişlər, assosiasiya, "süjetdən kənar" komponentlər mühüm yer tutur. Birinci fəslin sonu "Bəs, Şamo haradadır?" sualı ilə qurtarır. Gözləmək olardı ki, ikinci fəsildə bilavasitə Şamo hadisələrə qoşulacaq və ailələrinə vurulan namus ləkəsinin təmizlənməsi yolunda ölüm-dirim savaşına girişəcək.

S.Rəhimov Gülsənəmin atasına "Bəs, Şamo haradadır?" son dərəcə həyəcanlı və ümid dolu verdiyi sualı sanki "Heç eşitmir" və "Yandırılan kağız" fəslini (ikinci fəsil) ilk baxışda Gülsənəmin qaçırılması ilə bilavasitə əlaqəsi olmayan Molla Qafarın axşam namazına hazırlaşması əhvalatı ilə başlayır.

S.Rəhimov bu əsərində nağıl, dastan təhkiyəsindən, klassik roman təcrübəsindən bəhrələnilib orijinal bir yol tutmuş, Azərbaycan romanının özünün şəxsi üslubu hesabına xeyli inkişaf etdirərək ona böyük şöhrət gətirmişdir.

Həcmi üç min səhifədən artıq olan bir romanın bədii sənətkarlığını bütün incəliklərinə qədər təhlil etmək imkan xaricində-

dir. Çünki bu abidənin "memarlıq sirləri" həddən artıq çoxdur və onların böyük bir qismi isə romanın daxili məzmunu ilə bağlıdır. "Səki üstündə" adlanan dördüncü fəsil (birinci cild): Gülsənəmlə Maronun bir-birlərinə alışmalarından başlayaraq övlad dünyaya gətirmələrinə qədər bəzi hadisələr S.Rəhimovun təhkiyə üslubuna məxsus gedişlərlə nağıl edilir. Lakin burada diqqəti cəlb edən bir cəhətə nəzərə çarpdırmaq yerinə düşərdi:

"Mamaça əlini irəliyə uzadıb:

- Yaxına bir gəl, ay! – dedi – Ay Pası, heç bilmirəm neyləyim?

-İşçiyəzim var mənciyəz gedirəm, - dedi: - Pası tövlə qapısı ağzından geriyə tərəf ləngərlədi, - mənciyəz əzəldən bizim oğlanciyəzin bu işinə Allah xeyir versin deməmişəm. Bu ötən yazda heç dağa da getmədim. Molla Qafar minnətçi düşəndən sonra heyvanı Çalbayıra qaldırdım." (105, səh.31).

Göründüyü kimi, doğum anında, mamaça ilə söhbət əsnasında Pası birdən-birə "Bu ötən yazda heç dağa da getmədim" – deyərək, sanki əsas mətləbdən uzaqlaşır. Bu adi roman təhkiyə xüsusiyyəti deyil. Yəni nə adicə retro, yaxud haşiyə və ricət deyil, məhz təhkiyənin mürəkkəb üslubi toxumasıdır.

Çox maraqlı bir vəziyyət yaranır. Romanının birinci hissəsinin birinci fəslində Gülsənəm "Bəs, Şamo haradadır?" – deyərək atasından qardaşını soruşur. Bu, romanın 14-cü səhifəsində olur. Lakin biz romanın yalnız 614-cü səhifəsində Şamonun dostu Fərzəli ilə birlikdə Şehli kəndinə qayıtdığını oxuyuruq. Təsəvvür edin ki, 600 səhifəlik bir ədəbi materialda Şamo Şehlinin həsrətini çəkir, qoca atasına, kimsəsiz bacısına, vüsalına can atdığı Qəmərinə qovuşmaq istəyir. Onlar Şamonu görmək arzusu ilə yaşayırlar. Lakin bu müddətdə Şehlidə çox işlər olmuşdur. Gülsənəmin Marodan övladı olandan sonra yenidən ata evinə qaytarılmışdır. Məsələ burasındadır ki, müəllif özü də Şamonu Şehliyə gətirməyə çalışırdı. Qəhrəmanın roman həyatı, hadisələrin epopeya miqyası alması isə buna imkan vermirdi. Müəllif imkan tapan kimi çoxdan arzusunda olduğu bu gəlişi böyük məmnuniyyətlə yeddinci hissəsinin "Kölgəli yol" fəslində həyata

keçirir. Lakin Şamonun həyatının heç bir anı əslində Şehlisiz olmayıb və o, daim Şehli arzusu ilə yaşayıb. Öz növbəsində Şehli də həmişə Şamo ilə yaşayıb, öyünüb və onun yolunu gözləyib. Xüsusilə Qəmər. Bütün bu gedişləri nəzərə alanda adama belə gəlir ki, "Şamo" nəinki S.Rəhimovun roman yaradıcılığından, ideya və mövzular aləmindən, eyni zamanda Azərbaycan romanının sonrakı taleyindən qırmızı bir xətlə keçir. İlk dəfə S.Rəhimov "Şamo" romanında "Həyat nağılı" (105, səh.255), "Kankan Gavə" fəsilləri ilə nağıl və dastan poetikasının verdiyi imkandan istifadə edərək romançılarımız üçün yeni üslub nümayiş etdirmişdir. "Şamo"nun təkcə I.Əfəndiyev, I.Şıxlı, I.Hüseynov, B.Bayramov kimi tanınmış yazıçıların deyil, eyni zamanda altmışıncı illərdə ədəbiyyata gələn nəsillərimizin də roman yaradıcılığına mühüm təsiri olmuşdur. Ümumiyyətlə, Qarabağın tarixini, coğrafiyasını, insanların psixologiyasını dərinlən bilən S.Rəhimovun "Şamo"su, Qarabağ mövzusunda yazan romançılarımız üçün həm mənbədir, həm də məktəb.

İnsanı daxili-mənəvi inkişaf prosesində göstərmək sahəsində Mir Cəlalın da "Dirilən adam" romanı diqqəti cəlb edir. Əsər vaxtı ilə birmənalı qiymətləndirilməmişdir. Romanda əhvalatçılıq, nağılçılıq da açıq şəkildə özünü göstərir. Qədirin mənəvi "dirilmə"sini xüsusi vurğulayan yazıçı onun inandırıcı canlı bədii obrazını yaratmaq qayğısına qalmamışdır. Müəllif belə düşünmüşdür ki, inqilabi gerçəklik Qədiri diriltmək iqtidarına malikdir.

Bu baxımdan bəzi tədqiqatçılar "dirilmə"nin ləngidilməsinin başlıca səbəbkarı kimi musavat hökumətini, parlamenti xüsusi vurğulayır (61, səh.42). Ona görə də romanda bədii sənətkarlıq imkanlarının müəyyənləşdirilməsi kölgədə qalır. Nəticədə əsər bütünlüklə Qədirin mənəvi "dirilmə"si adı altında siyasi "dirilmə"si kimi qiymətləndirilir. Bu romanın uğurlarını Qədirin "dirilmə"si ilə bağlamaq düz deyil. Çünki romanda Qumru kimi qüvvətli işlənmiş milli-bədii xarakter vardır. Elə götürək Xudayar bəylə tipologiya təşkil edən Bəbir bəy. Mənfə tip kimi bu harın adamın zahiri portretində və əməllərində də sələfini tamamlayan bir ardıcılıq vardır. Bəbir bəyin məqsədini yerinə

yetirmək üçün din nümayəndələrindən və divan adamlarından bacarıqla istifadə etməsi də, obrazın kompozisiyası baxımından diqqəti cəlb edir. Düzdür, klassik dramaturgiyamızda və bədii nəsrimizin bəzi nümunələrində Bəbir bəy tipində olan adamların öz məqsədinə çatması üçün istifadə etdiyi vasitələrə kifayət qədər rast gəlmək olar. Lakin M.Cəlalın tipi həm romanın kompozisiyasında mükəmməl işlənmiş bədii xarakter olmaqla yanaşı, həm də tarixi şəraitin "övladı" kimi meydana çıxmışdır. Qumruya gəldikdə isə demək lazımdır ki, bu obraz təbiiliyinə, ustalılıqla işlənməsinə görə romanın inqilabçı obrazlarını qat-qat üstələyir. O, özünün mərdliyi, cəsarəti, dönməzliyi, namus yolunda hətta dilsiz körpəsini qurban verməsi ilə "Kitabi-Dədə Qorqud" qəhrəmanlarından olan Burla Xatunu, Koroğlunun Nigarını, Nəbinin Həcərini, Şamonun Qəmərinə xatırladır. Yalnız xatırlatmır, xarakteri və əməlləri ilə də bunu sübut edir. Ona görə bu gün 30-cu illər romanını mövzu baxımından deyil, ümumən sənət baxımından qiymətləndirmək lazımdır. Çünki əsərin ləyaqətini siyasi plana tabe etmək müəllifə baş ucalığı gətirmir. Bununla belə, M.Cəlal romanlarında müasir bədii təfəkkürü özünə cəlb edən məziyyətlər çoxdur. Başqa sözlə, hər hansı tarixi şərait olursa-olsun "Bir gəncin manifesti"ndə Baharın taleyi və onun anası Sona xalanın xarakteri bədii düşüncə predmeti olaraq qalacaqdır.

M.Hüseynin 1933-1934-cü illərdə yazdığı "Daşqın"da Azərbaycanda 1918-1920-ci illərdə baş verən ictimai-siyasi hadisələrə həsr olunmuşdur. Bu illər: "vətəndaş müharibəsi" dövrü həqiqətən Azərbaycan milləti müxtəlif cəbhələrə bölünmüş və mövcud siyasi iqlim şəraitində ölüm-dirim mübarizəsi aparırdı. Lakin kimə qarşı, nədən ötrü döyüşə atıldıqlarını dərinlən dərk etməyən ayrı-ayrı adamlar müəyyən qrupların siyasi hakimiyyət davalarının qurbanı olurdu. Bunu yuxarıda qeyd edilən "Dirilən adam" romanının aparıcı qəhrəmanı Qədirin timsalında da aydın şəkildə görmək mümkündür. Ailəsini yaşatmaq üçün rüşvət verib qulluğa girən Qədirin müəyyən macəralardan sonra, müəllif İradəsi ilə şüurlu inqilabçı kimi yenidən öz kəndinə dönməsi, "yeni

quruluş" uğrunda mübarizəyə girişməsi, milli kökə qarşı "ölüm-dirim" savaşına qoşulması qəhrəmanın süni yolla hazırlandığını göstərir. "Vətəndaş müharibəsi" mövzusunun yalnız bir istiqamətdə, açıq tendensiya və siyasi tərəfkarlıqla işləmək tələbi artıq ənənə şəklini alaraq müəlliflərin sərbəst yaradıcılıq axtarışları aparmalarına imkan vermirdi. Bir roman kimi "Daşqın" da "vətəndaş müharibəsi" mövzusunun birmənalı münasibətin qurbanı olub. Ona görə də romanda müəllifin boyaları yalnız qırmızı və qaradan ibarət olmuşdur. Millətinin övladlarını düşmən cəbhəyə bölüb, qardaşı-qardaşa qarşı qoyan siyasi şəraitin dərinədən yaşamadan, tələm-tələsik romanlaşdırılması hadisələrin birtərəfli və üzdən təhlil edilməsinə, başqa sözlə qırmızılardan həmişə haqlı və qalib qüvvə kimi verilməsinə səbəb olmuşdur. Romançı mükəmməl bədii xarakterin deyil, daha çox inqilabın qələbəsini təmin etmək qayğısına qalmışdır. Ona görə də "Daşqın" romanının "dakı Sərxan və Şirəli ilə Əbülhəsənin "Dünya qopur" romanındaki Büləndlə Veys eyni biçimlə yaradılmışdır. Bu dövrün romanı "vətəndaş müharibəsi" mövzusunun bütün mürəkkəbliyi, tragizmi və ziddiyyətləri ilə yarada bilmirdi. Məsələn, "Daşqın"da "istismarçılar cəbhəsi"ni təmsil edən Yolçu, Şəhriyar bəy və Şəmsin tünd boyalarda, yalnız millətin düşməni kimi verilməsi romanın konfliktinin təbii inkişafından doğmadığı üçün sənətə partiyalı, sinfi yanaşmanın qurbanına çevrilmişdir. Onlar ictimai həyatın özünün qurbanı olduğu kimi sənətdə də həm "istismarçı" sinfin nümayəndəsi kimi, həm də bir xarakter kimi qurbana çevrilirdilər. Çünki ideoloji təzyiq bu şəxslərin heç birini canlı bədii xarakter kimi yaratmağa imkan verməmişdir. Ona görə də bu dövrdə yaradılan romanlarda "istismarçı siniflərin" nümayəndələrinin heç birisinin bədii obrazı F.Kərimzadənin "Qarlı aşırım" romanındaki Kərbəlayi İsmayıl kimi öz sinfi və milli ideallarını axıra qədər qoruya bilməmişlər. Bu baxımdan prototipi bəlli olan, (Qazaxda yaşamış məşhur qaçaq Kərəm) özünün mərdliyi və igidliyi ilə xalqımızın bir sıra müsbət keyfiyyətlərini ifadə edən qaçaq Əmrəhin son anda inqilabçılara meyl etməsini də vətəndaş

müharibəsindən bəhs edən "Daşqın" romanının uğuru hesab etmək olmaz.

30-cu illər Azərbaycan romanı vətəndaş müharibəsi mövzusu ilə yanaşı "kolxoz quruculuğu", "kollektiv təsərrüfat" yaratmaq uğrunda "mübarizə" mövzusunun da böyük maraq göstərmişdir. "Kolxoz mövzusu" poeziyada və dramaturgiyada hətta bir qədər əvvəl görünməyə başlamışdır. Lakin romanın janrı təbiəti yazıçıları özlərindən asılı olmayaraq "gözləmə mövqeyi" tutmağa məcbur edirdi. Bununla belə, çox da gözləmək lazım gəlmədi və 30-cu illərin bu dövrdə olan mövzusunda romanlarımız yaranmağa başladı. Əlbəttə, başqa ənənəvi mövzular kimi "kolxoz mövzusu" da şərtidir və zahiri xarakter daşıyır. Çünki sənətin başlıca predmeti insandır. Digər obyektlər isə insanı göstərmək üçün vasitədir. Ona görə də "kolxoz", yaxud "istehsalat" mövzusu deyib sükutla keçmək və üstündən xətt çəkmək olmaz. Əsas məsələ həmin dövrlərin mövzularında sənətin idealının necə, hansı üsulla və nə səviyyədə yerinə yetirilməsidir. Məsələn, Əbülhəsənin 1933-cü ildə yazdığı "Yoxuşlar" romanında konkret dövr və onun "həqiqətləri" təsvir edilmişdir. Kollektiv təsərrüfat yaratmaq yolundakı "yoxuşlar" göstərilmişdir. Romanın təlqin etdiyi zahiri ideya budur ki, yoxuşları keçib gedə bilmək üçün böyük qüvvə və siyasi sayıqlıq lazımdır. Romandan görüldüyü kimi, bir çoxları bu yoxuşları qalxa bilmir, bəziləri isə qalxsada, orada qərar tutub qala bilmir və Bakıdan gələn kolxoz sədri Bünyad kimi nəhayət uçuruma yuvarlanır. Əsərdə belə bir ideya da aşılır ki, bunların içərisindən yalnız möhkəm siyasi şüura malik olanlar cürətlə aydın gələcəyə, sabaha doğru möhkəm bir inamla addımlayırlar. Lakin əslində "Yoxuşlar" kimi realist bir romanın bütün məzmununu bu ideyaya bənd etmək olmaz. Romanda Bünyaddan, Qumrudan tutmuş ta Babacana və Canı kişiyyə qədər mükəmməl işlənmiş canlı bədii xarakterlər vardır. Ona görə də Bünyad və Qumru münasibətləri təkcə ictimai və siyasi baxımdan deyil, həm də insani baxımdan, hissi mənada qiymətləndiriləndə aydın olur ki, romanın daxili imkanları daha geniş təsir bağışlayır. Ona görə də əsərin bədii dəyərini bir qədər

dərin qatlarda axtarmaq lazımdır. Məsələn, Bünyadla Babacanın gənc qızı Nuşunun qarşılıqlı daxili münasibətlərinin, 18 yaşlı Kamranla 25 yaşlı Qumrunun sevgi həyatının sənət baxımı bunu deməyə əsas verir.

Söhbət Əbülhəsənin roman yaradıcılığından və onun ayrı-ayrı nümunələrindən gedəndə etiraf etməliyik ki, o, bir predmet kimi geniş tədqiq olunmuşdur. M.Arif, M.Hüseyn, M.Cəfər və b. görkəmli tənqidçilər onun roman yaradıcılığını təhlil etmiş, Q.Xəlilov "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" monoqrafiyasında Əbülhəsənə geniş yer vermiş, T.Mütəllibov ədibin yaradıcılıq yolunu, roman fəaliyyətini monoqrafiya səviyyəsində geniş tədqiq etmişdir. Təkcə Əbülhəsən haqqında deyil, ümumiyyətlə, 30-50-ci illərdə Azərbaycan romanına gələn və zamanın irəli sürdüyü mövzu və qəhrəmanların bədii həllində özünəməxsus uğurlar qazanan yazıçılarımızın demək olar ki, hamısının haqqında xüsusi kitab və monoqrafiyalar yazılıb, namizədlik və doktorluq dissertasiyaları həsr edilib. Ona görə də belə bir zəngin tədqiqatdan sonra, məsələn, "Yoxuşlar"ı, yaxud M.Hüseynin "Tərən" romanını ənənəvi mövzu baxımından yenidən təhlil etmək deyilənlərə əslində xüsusi bir yenilik gətirməz. Ona görə də ayrı-ayrı yazıçıların romanlarında təsvir olunan problemlərin mövzu və ideya baxımından təhlilinin əhəmiyyətini azaltmadan demək lazımdır ki, müasir ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü ilə həmin əsərlərin bu gün kifayət qədər nöqsanını və uğurlarını meydana çıxarmaq mümkündür.

Bu gün "inqilabi-tarixi", "vətəndaş müharibəsi", "kolxoz quruculuğu", "istehsalat" və s. mövzularda yazılan əsərləri yalnız mövzu tipologiyası baxımından qiymətləndirib mühüm daxili struktur dəyişiklikləri nəzərə almamaq faydalı hesab edilə bilməz. Məlum olduğu kimi, 30-cu illər Azərbaycan romanının janr imkanları yuxarıda qeyd edilən mövzuların əsasında genişlənməyə başlamışdır. İlk baxışda "vətəndaş müharibəsi" mövzusu zahiri xarakterinə görə ideoloji mənada başa düşülə bilər. Lakin Azərbaycan romanının taleyi sənətkar axtarışları və qəhrəman

problemləri ilə birbaşa bağlı olduğu üçün məziyyətləri zahiri mövzuda yox, daha çox daxili məzmununda axtarmaq lazımdır.

Millətimizin düşdüyü vətəndaş müharibəsi bəlasının ilk roman səhifəsi S.Rəhimovun "Şamo"su ilə açılır. Lakin "Şamo" öz tərkibində eyni zamanda xalq həyatının, onun tarixi taleyinin elə mürəkkəb gedişlərini birləşdirir ki, bunların hamısını bir janr və mövzu ətrafında qruplaşdırmaq çətindir. Məsələn, Şamo surətində həm epopeya, həm roman, həm dram qəhrəmanının imkanları birləşdirilib. Əgər o, xalq taleyinə qovuşanda epopeya mövzusunun ifadə edirsə, şəxsi taleyini düşünəndə, ailəsinin və sevgilisi Qəmərin gənclik xoşbəxtliyini fikirləşib mübarizəyə girişəndə roman, mövzu və ideyanı kəskin qarşıdurmalar əsasında həyata keçirəndə dram poetikasını ifadə edir. Eyni zamanda hər bir mövzu və qəhrəman tipi özü ilə bərabər, psixoloji-mənəvi yük, bədii məzmun tutumu gətirir. Bu da romanın janr strukturuna, estetik poetensialının artmasına müsbət təsir edir. Bu baxımdan "Şamo" romanı zahiri mövzusunun görə deyil, daxili mənəvi tutumuna, insanı saysız-hesabsız müstəvilərdə göstərmək qüdrətinə görə qiymətləndiriləndə burada bir sıra müsbət başlanğıcların mənbəyini aydın görmək olur.

"Şamo"da öz mövqeyini möhkəmləndirən Azərbaycan romanı öz yayından "xilas" olan ox kimi milli həyatın sosial-mənəvi içərilərinə sürətlə nüfuz etməyə başlayaraq janrı yeni-yeni qəhrəman tipləri hesabına zənginləşdirməyə başladı. Əlbəttə, "vətəndaş müharibəsi" mövzusunun öz qəhrəman tipləri var idi və bunlar yalnız məlum dairədə, öz orbitlərində sərbəst hərəkət etmək imkanına malik idilər. Hüdud müəyyənliyi bunlarda şüur axınına, qəlbin dialektikasına və bir sıra iradi-mənəvi aktların sərbəst həyata keçirilməsinə imkan vermirdi. Onlar ictimai-siyasi baxımdan həddən artıq fəal və hərəkətdə olan qəhrəmanlar olduqları üçün janrın lirik-psixoloji istiqamətdə sərbəst inkişafında mühüm rol oynaya bilmirdilər. Yəni burada söhbət elə xüsusiyyətlərdən gedir ki, o, başlanğıc mənasında Azərbaycan romanının daha sonrakı mərhələsində özünü göstərmişdir. Yəni bu

mərhələdə artıq məlum mövzu və qəhrəman məhdudluğundan xilas olmaq imkanı əldə edilir.

Lakin Azərbaycan romanı özünün bu "ənənəvi" mövzularında da insana, onun əməllərinin bədii əksinə xidmət etmiş, mənsub olduğu xalqın milli taleyində fəal rol oynamışdır. Bu mənada 30-cu illərin tipik mövzuları da ayrı-ayrı yazıçı üslublarında, qəhrəman talelərində öz imkanlarını kifayət qədər meydana çıxara bilmişlər. Başqa sözlə, mövzu ümumi formasını və zahiri strukturunu saxlasa da, zaman və fərdi baxım altında təbii olaraq özünün əvvəlki mənasını dəyişir. Məsələn, 30-40-cı illərdə "Şamo" romanında təsvir edilən, "vətəndaş müharibəsi"nə, "inqilabi" hadisələrə müəllif münasibəti əsər üzərində işin sonrakı onilliklərindəki münasibətlə eyni ola bilməz. Məlum olduğu kimi, sonrakı dövrlərdə S.Rəhimov aparıcı qəhrəmanları artıq daxili, şəxsi planda, psixoloji istiqamətdə göstərməyə üstünlük verir. Yəni, "inqilabi" mövzu getdikcə öz əvvəlki üstünlüyünü şəxsiyyəti daxili, eyni zamanda milli və ümuminsani tərəfdən göstərməyə verir. Bu meyl janrın təbii inkişaf meyli olub, onun strukturuna və estetik tutumuna müsbət təsir göstərir.

30-50-ci illər Azərbaycan romanının həm boy artımı, həm də janrın tarixilik imkanı əsasında inkişaf etdirmək sahəsində M.S.Ordubadinin xüsusi xidməti olmuşdur. O, tarixi, inqilabi romanlarının, eyni zamanda vətəndaş mübaribəsinə dair əsərlərinin mövzusunu həyatdan və müxtəlif növ mənbələrdən alsada, özünün şəxsi təəssüratından da geniş istifadə etmişdir. Bunu "Dumanlı Təbriz" romanında daha aydın görmək mümkündür. Bu baxımdan tarixi-inqilabi romanda mənbə və sənədlilik mühüm şərt olsa da, yazıcının şəxsi müdaxiləsi janrın təbiətində mühüm struktur və keyfiyyət dəyişmələri əmələ gətirir. "Dumanlı Təbriz" 1907-1917-ci illərdə Cənubi Azərbaycanda, xüsusən İranın tarixində və s. zamanın həyatında baş verən mürəkkəb hadisələrdən bəhs edilir. Romanda inqilabi hadisələrin təsviri macərə üsülləri ilə müşayiət edilir ki, bunu o zamankı İran həyatına, tarixi-inqilabi roman janrına və eyni zamanda M.S.Ordubadinin fərdi üslubuna xas xüsusiyyət kimi qiymətləndirmək olar. Sonrakı

dövrlərdə yazılan "inqilabi" romanlarda artıq realizm, tarixi yaddaş üstünlük təşkil etməyə başlamışdır.

Məsələn, "Dumanlı Təbriz" və "Şamo"da olduğu kimi janrın verdiyi struktur imkandan istifadə edərək mövzu qatlarını açmağa və müxtəlif taleli qəhrəmanların romanlarını yaratmağa istiqamət götürüldü. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, M.S.Ordubadi 1918-ci ildə Azərbaycanda gedən mürəkkəb ictimai-siyasi prosesləri əks etdirən "Döyüşən şəhər" romanında məhz bu yolla gedərək aparıcı qəhrəmanların ayrıca romanını yaratmış və onların bədii xarakterinə həzin bir lirizm və psixologizm gətirmişdir. Bu cəhətdən "Leylanın romanı", "Rayanın romanı", "Doktor Yusidivisin romanı", "Esterin romanı" və s. roman daxilində roman kimi həm tipoloji mənada, həm də janr strukturunu baxımından orijinal təsir bağışlayır. Bu "daxili romanlar" ümumən əsərə həm nağıl xüsusiyyəti aşılayır, həm lirik-subyektiv başlanğıc gətirir, həm də süjetə novella sonluğu verir. Ayrı-ayrı şəxslərin romanları göstərir ki, "Döyüşən şəhər"də inqilabi, yaxud "vətəndaş müharibəsi" mövzusunda yazılan roman təsnifatının zahiri örtüyü altında öz fərd-şəxsi həyatları olan insanların canlı bədii obrazları vardır. Bu baxımdan M.S.Ordubadinin romanlarına yalnız mövzu və ideya baxımından deyil, struktur qiymət verəndə aydın olur ki, tarixi-inqilabi romana xas olan və M.S.Ordubadinin üslubunda bir qədər də meydan verilən macərə üsülləri yalnız köməkçi vasitə rolunu oynayır və zəruri hallarda, şəraitin tələb etdiyi məqamda süjetə daxil edilir. Əslində Əbülhəsən bəyin İran mühitində, başı daim dumanlı olan Təbrizdə sərbəst hərəkət etməsi üçün müəllif yeri gələndə nağıl qəhrəmanı imkanından istifadə etməli idi. Bu qəhrəmanın xarakterindən deyil, bilavasitə şəraitin özünün tələbindən irəli gəlirdi. Məsələn, Əbülhəsən bəyin bir neçə dəfə Missis Hannanı ən təhlükəli vəziyyətlərdən çıxararaq onun həyatını xilas etməsini, yaxud Hacı Səməd xanın yerinə təyin olunan Cənubi Azərbaycanın hakimi Sərdar Rəşidin qurduğu torları çox ustalıqla dağıtmasını təkcə "realizm"lə göstərmək mümkün olmazdı. Ona görə də müəllif qəhrəmanın sərbəst hərəkət etməsi üçün mümkün

vasitələrdən istifadə edərək bir tərəfdən konfliktə kəskinləşdirir və xarakteri dolğunlaşdırırsa, digər tərəfdən əsərin struktur imkanını artırır, ona zəruri olan komponentləri daxil edərək daxili məzmunu zənginləşdirir ki, məhz bu, M.S.Ordubadi romanlarının ömrünü uzadır, onların inqilabi-siyasi "hüdudu" aşmalarına imkan verir. Bizə belə gəlir ki, bədii xarakter və sənət baxımından Sərdar Rəşid romanın ən maraqlı surətlərindəndir. Əgər Hacı Səməd xanın "iki üzü" var idisə, Sərdar Rəşid "dörd sifətə" malikdir. Bu, sadəcə olaraq gəlişi gözəl söz deyil, məhz tipin roman boyu göstərilən əməllərinin doğurduğu qənaətdir. Yaşamaq üçün hər şeyə hazır olan bu simasız adamın mayasında olan bütün pisliklər ayrı-ayrılıqda bədii xarakterin atributu kimi özünü göstərərək bir şəxsə toplu halda predmetləşdirilir. Ona görə mənfə və müsbət qəhrəmanlar adı altında nəzərdə tutulan ideoloji qiymət bu tipli romanın ümumi dəyərini heç vaxt tam ifadə edə bilməz.

M.Hüseyn də 1952-ci ildə tamamladığı "Səhər" romanında zahiri planda inqilabi-tarixi şəraitin təsvirinə geniş yer vermişdir. İlk baxışda belə görünə bilər ki, romanın əsas problemini məhz xalqın inqilabi şüurunun oyanması və onu inqilaba aparan proseslərin bədii təsdiqi təşkil edir. "Müəllif inqilab hərəkatını, xalqın azadlıq mübarizəsinə bolşevik partiyasının rəhbərliyini tarixi həqiqətlərə uyğun şəkildə təsvir etmişdir (7, səh.142). Tədqiqatçı daha sonra sözüünə davam edərək yazır ki, romanda "xalq hərəkatı bütün dərinliyi, genişliyi və mürəkkəbliyi ilə canlandırılmışdır (7, səh.142).

Belə çıxır ki, "Inqilab hərəkatını, xalqın azadlıq mübarizəsinə bolşevik partiyasının rəhbərliyini tarixi həqiqətlərə uyğun şəkildə təsvir etmək guya məhz elə "xalq hərəkatını bütün dərinliyi, genişliyi və mürəkkəbliyi ilə canlandırmaq"dır."

Göründüyü kimi, bu ideoloji qənaətlər, həm də romanın başlıca məzmunu kimi qiymətləndirilir. Bu münasibətin ənənəsi bir qədər dərinə gəlirdi. Məsələn, M.Arif "Səhər" romanının məziyyətini M.Qorkinin "Ana" romanından təsirlənməsində, M.Seyidov "görməli inqilabçıların tərcümeyi-halının qabarıq

verilməsində" görürdü: Lakin bizim fikrimizcə müəllif vurğusu daha çox Bayram obrazı və romanın "Oyanmış kənd" hissəsinə – Azərbaycan kəndlisinin milli "mən"i və psixologiyası üzərinə düşür. Bu məsələlərin dərinə təhlili məhz romanın başlıca məzmununu təşkil edir. Eyni zamanda romanın ideyasından Azərbaycan kəndinə inqilab ixrac etməyin faciəli nəticələrə səbəb olması fikrini də çıxarmaq olar. Lakin müəllif bunu struktur əsasda, son dərəcə incə yollarla verdiyi üçün ilk baxışdan onu seçmək çətinidir.

Bu baxımdan "Gələcək gün"də (1948) "inqilabi mübarizədə İran proletariyatının rolu geniş həyatı səhnələrdə canlandırılmış (53, səh.97) qənaəti də həmin struktur münasibətdən doğur. "Gələcək gün"ün janr məsələləri ilə əlaqədar mülahizələrə münasibət göstərən M.Ibrahimov yaradıcılığının tanınmış tədqiqatçısı A.Hacıyev əsəri "Xalq qəhrəmanlıq epopeyası", "sırf siyasi roman" adlandıranlara qarşı çıxaraq bunu "ifrata varmaq" hesab edir. Eyni zamanda o, romanda "ailə-məişət məsələlərinin təsvirinə geniş yer verildiyini xüsusi vurğulasa da, Mirzə İbrahimovun bu əsəri "bədii nəsrin ən mürəkkəb formasında, ictimai-siyasi roman səpgisində planlaşdırdığını" (53, səh.99) qeyd edir. Lakin bu, "ictimai-siyasi romanı" "bədii nəsrin ən mürəkkəb forması" kimi mütləqləşdirmək meyl kimi də başa düşülə bilər. Halbuki, "ictimai-siyasi roman" anlayışı romanın sadəcə olaraq ictimai-siyasi mənaya meyl etməsidir. Məsələn, romanda Musa kişinin ailəsinin, xüsusilə, böyük övladı Gülnazın taleyi ilə bağlı hadisələr daha təbii, emosional və səmimi təsir bağışlayır, nəinki Firidunun, Rza Qəhrəmanının, Kərimxan Azadının, Kürd Əhmədin və başqalarının siyasi-inqilabi fəaliyyəti.

Əllinci illərin ikinci yarısından başlayaraq ədəbiyyatda müasir mövzulu romanlarla yanaşı keçmişdən, xüsusilə Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulması tarixindən bəhs edən əsərlər də meydana gəlirdi. Lakin təəssüflə deməliyik ki, hətta 70-ci illərin tədqiqatlarında da bu tipli əsərlərə münasibət birmənalı olmuşdur. Məsələn, Ə.Abbasovun 1957-ci ildə yazdığı çoxbucaqlı "Zəngəzur" romanı da ənənəvi problem əsasında qiymətlən-

dirilmişdir: "Azərbaycan kəndinin inqilabdan əvvəl və inqilab dövründəki vəziyyəti, xalq kütlələrində inqilabi şüurun oyanması, Bakı proletariyatının bu sahədəki fəaliyyəti, dostluq... və s" (7, səh.148).

Təkcə "Zəngəzur"da deyil, Əli Vəliyevin bu qəbildən olan "Turachiya gedən yol" (1959), "Budağın xatirələri" (1963) romanlarında da kənd son dərəcə yoxsul, feodal-patriarxal münasibətləri qabarıq olan diyar kimi verilirdi ki, bu, tarixi həqiqətə bir o qədər də uyğun gəlmirdi. Y.Şirvanın "Buludlar dağılır" (1959) romanında 1917-ci ilin əvvəlindən 1918-ci ilin aprel ayına qədər Lənkəranda cərəyan edən hadisələrdən, kəndlilərin mülkədar torpaqlarını tutmalarından bəhs edilir. Başqa sözlə, əsərin "mərkəzin"də dövrün "xarakterinə" uyğun konflikt durur. Qılman İlkinin 1959-cu ildə çap etdirdiyi "Qalada üsyan" romanında Zaqatala qalasında üsyançı matrosların inqilabçılarla əlbir işi süjetin ideoloji mərkəzinə çəkilir.

Qərribə burasıdır ki, 60-cı illərin ortalarına qədər Azərbaycan tarixi romanı sistemli şəkildə yaradılmamışdır. Y.V.Çəmən-zəminlinin "Qan içində", "Qızlar bulağı", M.S.Ordubadinin "Qılinc və qələm" romanlarını və bir neçə başqa əsəri çıxmaq şərti ilə əsas meyl inqilabi-tarixi romanlar yaratmağa doğru olmuşdur. Bəzi tədqiqatlarda tarixi romanla inqilabi-tarixi roman arasındakı həddlər demək olar ki, aradan götürülür. Bunu "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən", "Azərbaycan sovet tarixi romanı" monoqrafiyalarından və ümumən romançılarımızın yaradıcılığına həsr edilən tədqiqatlardan da aydın görmək mümkündür.

Qılman İlkinin Azərbaycan Respublikası Dövlət mükafatına layiq görülmüş "Şimal küləyi" romanının (1967) yaranmasına onun əvvəllər inqilabi mövzuda yazdığı "Çalpapaq", "Hədiyyə", "Tapşırıq", "Dəniz yuxusu", "Fotoqrafiya", "Teleqram", "General", "Zənbil", "Sahil küçəsində", "Ləpəddöyəndə" kimi hekayələrinin süjetləri mühüm rol oynamışdır.

Müvafiq olaraq bu romanda 1918-1920-ci illərin mürəkkəb siyasi hadisələri təsvir edilmiş, həm xronoloji, həm də hadisələrə

ideya-siyasi qiymət mənasında M.S.Ordubadinin "Döyüşən şəhər" romanı ilə bir tipoloji istiqaməti izləmişdir. Ona görə "Şimal küləyi", Bakı partiya təşkilatının, "Hümmət" təşkilatı Bakı komitəsinin, Bakı Sovetinin Sovet hakimiyyətini möhkəmləndirmək, ingilis və türk işğalçılarına qarşı ümumxalq mübarizəsini təşkil etmək sahəsində fəaliyyətini əks etdirən roman (7, səh.157) kimi qiymətləndirilirdi. Nəticədə Yetim, Heydər, Ağadadaş, Səriyyə qarşı kimi canlı bədii xarakterlərin sənətkarlıq sirlərinin açılması əvəzinə bu mövzuda yazılan romanların yuxarıda göstərilən ümumi siyasi-ideoloji qənaətləri axtarılır ki, bunun da nəticəsində "ingilis və türk" millətimize, vətənimizin taleyinə münasibətdə eyniləşdirilirdi. İnqilabi-tarixi mövzuya əllinci illərin ikinci, altmışıncı illərin birinci yarısında Abbas Pənahi Makulu da "Səttarxan" (1957), "Gizli zindan" romanları ilə münasibət göstərdi. "Səttarxan" romanında da M.Ibrahimovun "Gələcək gün" romanında olduğu kimi ağaların zülmü dözülməz olanda İsmayıl və Kərbəlayi Məhərrəm öz ailələri ilə birlikdə Təbrizdə Vəliəhdin yanına şikayətə gedirlər. Hadisələrin bundan sonra Təbrizdə və Tehrandə cərəyan etməsi, şikayətçilərin həmin şəhərlərdə gördükləri dəhşətli mənzərələr, ümidlərinin puça çıxması motivlərində də tipoloji oxşarlıq özünü göstərir. "Dumanlı Təbriz" romanında da Səttarxan və Bağırxan Təbriz İnqilab komitəsinin rəhbərləri kimi göstərilir. İranda Məşrutə hərəkatının mühüm mərhələsi tarixi ardıcılıqla əks etdirilirdi.

"Gizli Zindan"da isə 1920-ci illərin əvvəllərində Rza xanın İran taxtına sahib olması üçün göstərdiyi təşəbbüslər, hərbi çevriliş, Qacar sülaləsinin hakimiyyətdən məhrum edilməsi süjetin görünən tərəflərini təşkil edir. Bu tipli romanlarda siyasi publisistika, tarixi xronika, sənədlilik meyli, "dəqiqlik" ehtirası bədiiiliyi üstələyirdi. Məsələn, Əhməd Kəsrəvinin "Tarixi Məşruteye İran", M.Tərbiyətin "Danışmandane-Azərbaycan" kimi mötəbər mənbələrin göstərilməsi, "1909-cu il, İran tarixində...", "1910-cu il yaz fəslinin ortalarında Tehran öz tarixi günlərindən birini yaşayırdı", "1920-ci il qışın lap oğlan çağı idi" və s. dəqiq tarixlərin verilməsi buna misal ola bilər. "Səttarxan"ın davamı

olan "Gizli zindan" romanında ilk baxışda sanki Rza şahın iyirmi illik bir hökmranlığının tarixi təsvir edilmişdir. Lakin romanın başlıca ideoloji istiqaməti əvvəllər deyildiyi kimi "Böyük Oktyabr sosialist inqilabının" İran xalqlarına "azadlıq" və "demokratiya" uğrunda mübarizə əzmi aşılmasını göstərməkdən ibarət idi. Biz isə təbii olaraq, İran məşrutə hərəkatının "ön plana" çəkməsini bütünlüklə romanın ləyaqət ölçüsü kimi qiymətləndirmək fikrindən uzağıq. Çünki istər "Səttarxan"ın, istər "Gizli Zindan"ın, istərsə də bu qəbildən olan digər romanların bədii xarakterlərində, ümumən mətn-məzmununda elə üslubi-sənətkarlıq gedişləri, estetik laylar vardır ki, bunlar konkret tarixi zamanın sənət üçün ayırdığı siyasi-ideoloji dairədən kənara çıxaraq struktur ideya təşkil edir. Əks halda hər bir roman yalnız öz məhdud tarixi dövrü üçün yararlı olardı. Lakin sənət başlanğıcı onun ömrünü uzadır və hətta bəzilərinə əbədi yaşamaq imkanı verir. Məhz ona görə də mövzusu yuxarıda qeyd edilən romanlarla səsleşən "Gələcək gün"ün İran və Cənubi Azərbaycan xalqlarının inqilabi azadlıq mübarizəsindən bəhs edən əsər kimi qiymətləndirilməsi tənqiddə dözmür.

Yaxın tarixi keçmişimizdən alınan mövzuların işlənməsi sonrakı dövrlərdə də davam etdirilmişdir. Lakin əvvəlkilərdən fərqli olaraq I.Şıxlının "Dəli Kür" (1968), M.İbrahimovun "Pərvanə" (1970) romanlarında bədii xarakterə, insan amilinə, şəxsiyyətin daxili bütövlükdə də göstərilməsinə daha çox üstünlük verilmişdir. "Dəli Kür"ün timsalında ilk dəfə olaraq qüvvətli şəxsiyyətin bütün kölgəli və işıqlı tərəflərini özündə birləşdirən milli xarakter tipi yaradıldı. "Dəli Kür" XIX əsr Azərbaycan cəmiyyətinin içərilərini, xalqın mənəvi-psixoloji böhran həddini əks etdirən roman kimi həm də janrdə yeni tipoloji başlanğıcın əsasını qoydu. Aparıcı qəhrəman Cahandar ağa bir tərəfdən Allahyarın "Halal-kamal arvadını altından çəkib gətirir", digər tərəfdən molla Sadığın məclisinə getdiyini biləndən sonra çox hörmət bəslədiyi bacısı Şahnigara rəhm etməyərək onu öldürür. Lakin eyni zamanda doğulduğu torpağa pis niyyətlə, xain məqsədlə gələnlərə qənim kəsilir. Bu əqidə və inam möhkəmliyi

son anda onu milli müstəqilliyin düşməni olan naçalniklərlə, kazaklarla qarşılaşdırır. "Görüm səni qara gələsən, zamana" deyən Cahandar ağa vəziyyəti get-gedə mürəkkəbləşdirərək özünün cismani məhv olmasına doğru gedir. Onun nəinki sinfi ideologiyası, eyni zamanda şəxsiyyətinin daxili tutumu da cəmiyyətdəki kəskin dəyişikliklərlə əkslik təşkil edirdi. Cahandar ağanın faciəsinin əsas kökü və mənbəyi də məhz buradan irəli gəlirdi

I.Şıxlı Cahandar ağa obrazının xarakterini milli baxımdan yaradaraq onun faciəsinin səbəblərini bilavasitə mülkədar hüququnun məhdudlaşdırılmasında deyil, bilavasitə sabit və əbədi zənn etdiyi həyat tərzinin, ömrü boyu etiqad bəsləyərək mühafizə etdiyi dədə-baba qaydalarının alt-üst edilməsini öz şəxsi faciəsi kimi yaşaya bilməsi iqtidarında görür. "Qorxuram axırda kişiliyimizi də əlimizdən alalar" duyğusu qəhrəmana bir an belə rahatlıq vermir, onu daim izləyir. O, real milli şəxsiyyət və bədii xarakter kimi yaşamağın bir yolunu, yeganə formasını qəbul edir ki, bu da kişi kimi yaşamaqdır. Əgər cəmiyyət öz övladına bu şəkildə yaşamaq şəraiti yaratmırsa, Cahandar ağa təfəkkürü belə "dünya qaydaları"nı qəbul edə bilməzdi. Necə deyirlər "daş qayaya rast gəlmişdi". Qəhrəmanın sinfinin məhvinə, eyni zamanda bu sinfin möhkəm dayağı olan onun özü kimilərinin şəxsiyyətlərinin içəridən dağıdılmasına yönəldilən zamanın sərt münasibətləri daxili böhran və təlatüm dalğaları yaradırdı. Bu isə təkcə bir şəxsiyyətin faciəsi və taleyi deyil, millətin faciəli tarixi taleyinin Cahandar ağa müdrikliyində, qeyrətində və uzaqgörənliyində yaşanması idi. Lakin o, nə qədər qüvvətli şəxsiyyət olsa da, öz zamanında "mövcud dünya qaydaları"nı qırmaq, münasibətləri parçalamaq iqtidarında deyildi. Çünki makromühitin bütün siyasi strukturları ona qarşı çevrilmişdir. Bu vəziyyətdən onun yeganə çıxış yolu, mərdlik və kişilik yolunu axıra qədər tutub milli qeyrət göstərərək fiziki ölümü şüurlu, qəhrəmanlıqla qəbul etmək idi.

Ümumiyyətlə, "Dəli Kür" və onun aparıcı qəhrəmanının xarakteri göstərdi ki, milli zəmində yaradılan bədii surət geniş imkanlara malikdir. Sənətkar istedadlı olanda nəinki qəhrəmanın

tipologiyasına, eyni zamanda janrın estetikasına mühüm təsir edə bilir.

Cahandar ağanın milli ləyaqətinin başlıca prinsipləri olan kişilik və mərdlik başqa bir keyfiyyətdə "Pərvanə" romanının aparıcı qəhrəmanlarından biri Vəfadarın bədii obrazında davam etdirilir. Bu obrazın daxili məzmununda milli və bəşəri dəyərlər şəxsi maraqlardan, şəxsi istəkdən yüksəkdə durur. Bu mənada Vəfadar Cahandar ağanın varisidir. Bunları ümuminsani yaxınlıq nağıl qohumluğu, real milli şəxsiyyətin bədii xarakter qohumluğu, bir ümumi tipoloji istiqamət birləşdirir. Bəzi tənqidçilər "Pərvanə"ni "tarixi-inqilabi əsər" (S.Əsədullayev) kimi hallandırır ki, bu "baxım" təbii olaraq romanın zəngin janr ənənələri əsasında inkişaf etdirilən struktur məzmununu tam ifadə etmir. 1850-ci ildən başlayaraq 1890-cı ilə qədər olan bir dövrün hadisələrinin romanını yazmaq özlüyündə çox böyük və mürəkkəb bir yaradıcılıq işidir. Bu illərdə mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsi, Azərbaycan və Rusiya əlaqələrinin xarakterinin dəyişməsi, maarifçilik hərəkatının genişlənməsi aydın şəkildə özünü göstərir, xalqın mənəvi dünyasında və təfəkküründə isə mühüm proseslər baş verirdi. Ona görə də "Pərvanə"də dramatik toqquşmalar canlı xarakterlər və bir sıra "zahiri" komponentlər öz təkanını həyatın "alt qatından" alır. M.İbrahimovun üstünlüyü inqilabi və ya tarixi-inqilabi romanda deyil, məhz sosial-tarixi romana verdiyi süjet və təhkiyə prosesində özünü aydın şəkildə göstərir: "1870-ci ilin aprel ayının ortaları idi." Bundan əlavə Məmməd Rza bəyin anadan olması və ölümü, Hürü ilə evlənməsi, M.F.Axundovun və N.Nərimanovun həyat və fəaliyyətilə bağlı verilən əhvalatlar da tarixlə səsleşir. Bəzi tədqiqatlarda "Pərvanə" Azərbaycan xalqının inqilaba doğru gedən yolunu işıqlandırmaq baxımından çox maraqlı" (7, səh.208) roman hesab edilsə də, romanın ideya-məzmun əsasında dərinlən işlənmiş dolğun və canlı insan xarakterləri dayanır. Məsələn, Vəfadarla Hürü xanımın münasibətləri hər hansı "inqilaba doğru gedən yolu" deyil, ümuminsani başlanğıcı ifadə edir və bilavasitə milli-mənəvi içəriləri işıqlandırır. Məsələn, Ə.Vəliyevin "Inqilabi mövzuda"

yazdığı "Qarabağda qalan izlər" (1977) əsərini tipinə görə "roman-xatirə" adlandırmaq olar. Burada memuar reallığı, materiala şəxsi bələdlilik romanın əsas ideyasını və süjet formasını müəyyən edir. Əks halda Çingiz İldırımın tutmuş Hüsü Hacıyevə qədər inqilabi fəaliyyətlə məşğul olanların real əməllərini təsvir edərək nəticədə həyatın özündə inqilabi mübarizə məktəbi keçənlərin ümumi bir obrazını yaratmaq mümkün olmazdı. Ona görə janr qarışığı da təhkiyənin zahiri pafosunun qarşısını ala bilməmiş və müəllifə inqilabi romanın ənənəvi hüdudlarını aşmaqda kömək edə bilməmişdir. Nəticədə Azərbaycan romanı sırasına qocaman ədibimizin musavat hakimiyyəti illərini kəskin tənqid edib "inqilab"dan sonrakı illəri təqdir edən yeni bir əsəri də daxil olur. H.Abbasızadə "Burulğanlar" (1977) romanında 1919-cu ildən üzü bəri irəliləyən tarixi hadisələrin bədii təsvirini verir. Təsvirə cəlb edilən dövrün həddən artıq genişiyi, aparıcı qəhrəman Həmid Xələfovun yalnız idman sahəsindəki fəaliyyətinin uğurlarının təsviri romanı dəyərləndirən meyara çevrilə bilmir. Yalnız Azərbaycan romanının tarixində də öz "qanuni" yerini tutur. Başqa sözlə, roman təfəkkürü və estetikası baxımından tipoloji istiqamət yaratmaq iqtidarında olmayan bu tipli əsərlərdə empirik idrak üstünlük təşkil edir.

F.Kərimzadənin "Qarlı aşırım" romanında isə əksinə "Konkret inqilabi-tarixi motif ümumbəşəri əxlaq və mənəviyyət səviyyəsinə qalxa bilir" (77, səh.130). Çünki burada insan uca tutulur, ölüm və qorxaqlıq onun ləyaqətini alçalda bilmir. Məsələn, Abbaszadə bəy öz əsilzadə mənşəyindən ayrılıb bolşevik olsa da, alicənablığını və cəsurluğunu saxlamışdır. Kərbəlayı İsmayıl isə səltənətin uçulub-dağıldığını, taleyinin həll edildiyini, "patriarxal icmanın" sabitliyinin pozulduğunu duysa da, mərdliyi və kişiliyini, başlıcası isə insanlığını itirmir.

Inqilabi və ya tarixi-inqilabi romanlarla yanaşı ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətləri və dövrləri mövzu seçən romanların da artım sürəti diqqəti cəlb edir. Müəyyən mərhələdə tarixi-inqilabi romanların kölgəsində qalan bu janr tipi altmışıncı illərin sonlarından

yenidən diqqəti cəlb etməyə başladı. Hələ 30-cu illərdə Y.V.Çəmənəminlinin "Qan içində", "Qızlar bulağı", 40-cı illərdə M.S.Ordubadinin "Qılınc və qələm", M.Cəlalin "Yolumuz hayandır?" romanları ilə özünü göstərən "saf" tarixi roman sonrakı dövrlərdə çox təəssüf ki, öz mövqeyini inqilabi-tarixi romanlara verdi. Lakin məlum olduğu kimi tarixi roman ənənəsi bir müddət "inqilabi" romanın tərkibində yaşamağa olmuş və cəmiyyət həyatında onun müstəqil bir janr kimi öz imkanlarından yenidən istifadə etmək şəraitini yaradılarda, o bu fürsətdən vaxtında istifadə edə bilmişdir. Görünür bu, milli-tarixi şəxsiyyətlərə, qəhrəmanlıq keçmişimizə marağın artdığı, soykökümüzə qayıdıb özümüzü dərkə güclü meylin yarandığı bir şəraitdə mümkün olur. Vaxtı ilə Vaqifin və Nizaminin poetik şəxsiyyətlərini konkret tarixi dövrdə xalqın ictimai taleyi ilə üzvi şəkildə bağlayan romanların ənənəsindən və estetik təcrübəsindən yetmişinci və səksəninci illərdə birdən-birə gur şəkildə istifadə edilməsi bu baxımdan təsadüfi deyil.

I.Hüseynovun "Nəsimi", "Məhşər", F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü", "Çaldıran döyüşü", Ə.Nicatın "Nəğməyə dönmüş ömür", "Qızılbaşlar", C.Bərguşadın "Boz atın belində", "Siyrilmiş qılınc, Ə.Cəfərzadənin "Aləmdə səsim var mənim", "Bakı-1501", "Vətənə qayıt", "Yad et məni", S.Dağlının "Bahar oğlu", Ç.Hüseynovun "Fətəli Fətəhi", B.Bayramovun "Karvan yolu" və s. əsərləri göstərir ki, son vaxtlar tarixi roman janrına güclü meyl əmələ gəlib. Bu da təsadüfi deyil. Çünki tarixi şəxsiyyətlərimiz, yuxarıda qeyd edildiyi kimi qəhrəmanlıqlarla və faciələrlə dolu olan uzaq və yaxın keçmişimiz bu janrın güzgüsündə daha aydın əksini tapmaq imkanı əldə edir. Ona görə də Nizami, Nəsimi, Xətai, Füzuli, Vaqif, M.Ş.Vazeh, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani, Bahar Şirvani, Sabir, C.Məmmədquluzadə, C.Cabbarlı kimi Azərbaycan ədəbiyyatı klassiklərinin romana gətirilməsinə güclü maraq hər şeydən əvvəl mənəvi tələbatla, poetik şəxsiyyətlərin xalq taleyinə daxili yaxınlıqları ilə bağlıdır.

"Məhşər" romanı milli və bəşəri kədəri ifadə edən şəxsiyyətin təşəkkülünü, onun mənəvi kamilliyini və formalaşmasını,

ədalət axtarıcılığını ümumiləşdirmişdir. Tarixi mövzunu, uzaq keçmişin dramatik hadisələrini müasirliyə xidmət etdirmək, milli tale ilə bağlamaq, dünyanı "ənəlhəq" in ahəngində dərk etmək "Məhşər" romanının fəlsəfi konsepsiyasını təşkil edir. Nəsimi şəxsiyyəti, onun böyüklüyü, zamanın mənəvi-fəlsəfi cərəyanlarına, xüsusilə milli əxlaq nüfuz etmək imkanı ilə yanaşı ümumən tarixi romanın janr çərçivəsinin struktur vasitələr hesabına xeyli genişlənməsinə səbəb oldu. Bu mənada tarixi roman bir janr kimi poetik şəxsiyyətlərin, başqa sözlə, ədəbiyyatımızın klassiklərinin bədii obrazları ilə öz daxili məzmun tutumunu da zənginləşdirir. Çünki, yuxarıda adları çəkilən klassiklərin poetik şəxsiyyətləri ilə tarixi şəxsiyyətlərini vəhdət halında özündə birləşdirən bədii obrazlar təkcə oxucu marağına deyil, birbaşa dövrün mühüm sosial-mənəvi problemlərinə və estetik-idraki imkanlarına da güclü təsir edir. Çünki Nəsiminin, Xətəinin, Füzulinin, Vaqifin, Ə.Şirvaninin, M.F.Axundovun və başqalarının tarixi şəxsiyyətləri milli taleyimizin ən mürəkkəb və məsuliyyətli dövrləri ilə sıx bağlı olduğu kimi onların şəxsi həyatları da qeyrət, vətənpərvərlik, ulvi duyğulara sədaqət və milli əxlaq nümunəsi olub. Məsələn, Nəsiminin yalnız poetik şəxsiyyət, "ənəlhəq" təliminin, onun fəlsəfi və əxlaqi prinsirlərinin banisi kimi deyil, həm də şəxsi tərəfdən, məhəbbət hadisələrində iştirakı baxımından göstərilməsi xarakterin bütövlüyü ilə yanaşı bilavasitə janrın daxili imkanlarının zənginləşməsinə mühüm təsir etdiyini göstərir. Bu mənada "Xudafərin körpüsü" romanı XV əsrin sonu XVI əsrin əvvəllərində Azərbaycan milli dövlətçiliyinin inkişafı yolundakı çətinliklərin realist təsvirini, dövrün aparıcı tarixi şəxsiyyətlərinin müxtəlif tərəfdən səciyyəsinə verən əsər kimi janrın estetikasına, onun başlıca prinsiplərinin əlavə forma və məzmun ünsürləri hesabına zənginləşməsinə səbəb olmuşdur. Öz təbiətləri etibarilə romantik olan Azərbaycan şairlərinin tarixi roman üçün baş qəhrəman seçilməsi müvafiq olaraq janrda subyektiv-lirik meyillərin üstünlüyünə səbəb olub ümumən əsərə bir emosional hissi başlanğıc gətirirsə, M.F.Axundovun, C.Məmmədquluzadənin, o cümlədən böyük satirik şairimiz

Sabirin bədii obrazları romanda realist istiqaməti gücləndirir. Bu cəhət eyni zamanda tarixi materialların seçilməsində və qiymətləndirilməsində özünü göstərir. Məsələn, "Qızlar bulağı", "Qılınc və qələm", "Xudafərin körpüsü", "Qızılbaşlar", "Çaldıran döyüşü", "Siyrilmiş qılınc" romanlarında tarixi dövrün "uzaqlığı" bədii tədqiqata cəlb olunan materialın xarakterinə, tarixi şəxsiyyətlərin romantik-qəhrəmani təbiətləri isə janrın üslubuna təsir edərək ona müəyyən mənada nağıl, dastan xüsusiyyəti əşılamışlar. Bu xüsusiyyəti "Nəğməyə dönmüş ömür", "Bakı – 1501", "Aləmdə səsim var mənim", "Yad et" romanları haqqında da demək olar. Çünki həm müəllifin üslubu, həm də mövzunun ahəngi süjeti daha çox daxili romantik planda inkişaf etdirməyə meydan verirdi. Dastan süjeti əsasında yazılan "Boz atın belində" romanında qəhrəmanın tarixi şəxsiyyəti folklor üstündə köklənir. Beləliklə, müasir Azərbaycan romanında bu janr tipi təkcə zahiri boy artımı ilə deyil, həm də tipoloji mənada mühüm şaxələrdən birini təşkil edir. Çünki istər klassik sənətkarlarımız, istər Babək, Xətai, Nəbi kimi tarixi-əfsanəvi şəxsiyyətlərimiz romana gətiriləndə onların bədii obrazlarının janra həm tarixi qəhrəman tipologiyası, həm forma komponentləri, həm də məzmun baxımından xeyli zənginləşdirmək potensiyalı meydana çıxır. Başqa sözlə şəxsiyyətin "real" tarixi məzmunu sənət baxımı ilə sintez təşkil edərək janrın estetik meyarına çevrilir.

Bu gün sənət hadisələrinin cəmiyyət həyatının siyasi və iqtisadi vəziyyətindən bilavasitə asılı olmadığını bildirsək də, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycanda kəskin ədəbi döyüşlər getdiyini etiraf etməliyik. Saf sənət yolunu tutanlar təqib edilmiş, ədəbiyyata ümumproletar işinə xidmət etmək, ona "təkərcik və vintcik" olmaq rolu verilmiş, bu zaman (30-cu illərin sonu) hətta konfliktdən "köhnəliyin qalığı" kimi imtina etmək irəli sürülmüşdür. Bütün bunlar ədəbiyyat tarixi üçün məlum ağır nəticələrə və ədəbi simaların taleyini faciəli sonluqlara gətirib çıxarmışdır. Lakin böyük qurbanlar bahasına olsa da, qadağanlara daxili müqavimət, başqa sözlə, sənət müqaviməti güclü olmuş və ən başlıcası isə odur ki, şəraitin yüksək bədiilik üçün əlverişli

olmamasına baxmayaraq kifayət qədər sərbəlləndirilmiş ədəbiyyat yaranmışdır. O cümlədən, dramaturgiyada və poeziyada hətta böyük sənət uğurlarımız olmuşdur. Deyilənləri bütünlüklə həmin mərhələnin roman təsərrüfatına aid etməsək də, demək lazımdır ki, Azərbaycanda sinfi mübarizənin gücləndirildiyi mürəkkəb bir şəraitdə nəsrin iri formasında tarixi dövrün ədəbi məhsulu yaranırdı. Hadisələri sinfi mübarizə yönündə təsvir etmək dövrün bədii təsərrüfatı üçün səciyyəvi idi. Bu baxımdan hər bir tarixi mərhələ özünəməxsus mövzu və konfliktlər meydana çıxarır. Həmin dövrün bədii nəsrində kollektiv təsərrüfat quruculuğu mövzusunda yazılmış ilk dəyərli roman Ə.Əbülhəsənin adını dövrün "xarakterinə" uyğun seçdiyi "Yoxuşlar" (1939) romanı olmuşdur. Romanın süjetini izlədikcə bəlii olur ki, bəziləri bu yoxuşu çətinliklə çıxır, digər qismi ya heç çıxıb bilmir, yaxud da "uçuruma" yuvarlanır. Romanda zahiri mənada kollektiv təsərrüfatı irəlilətməyin "yoxuşları" daha çox siyasi mənada vurğulanır. Bununla belə, romanda kolxoz sədri kommunist Bün-yaddan tutmuş kolxozun partiya özəyinin katibi Qumruya "ortabab" Babacana, kasıb kəndli Canı Lələyə, "sinfi düşmən" - "baş milisioner" Kamala qədər hamısı eyni meyarla – xarakter meyarı ilə qiymətləndirilməlidir. Yəni əsas məsələ budur ki, sinfi ideologiyasından asılı olmayaraq müəllif obrazı həqiqi sənət "yoxuşları"na qaldıra bilib və yaxud sadəcə olaraq, o, uğursuz cəhdin "məhsuludur?" Bu baxımdan başlıca ideya, süjetin alt qatında "gizlədilər" daxili məzmun kimi sənətkarın yaradıcılıq axtarışlarının təzahürü formasında özünü göstərir. Ona görə də məsələyə kollektiv təsərrüfat quruculuğu və onun bədii qəhrəmanları baxımından yanaşanda Bün-yadın təcrübəsizliyinin, kənd şəraitini yaxşı bilməməsinin, Qumrunun ehtiyatsız hərəkətlərinin, Muzdurun solçuluğunun, Kamalın və Əhmədin "bandit" qiyamının öz "tipoloji" başlanğıcını C.Cabbarlının dramaturgiyasından ("Almaz", "Yaşar") aldığı görürük. Lakin C.Cabbarlı sənətkarlığı nəticəsində Hacı Əhməd və İmamyar kimi torpağın sirtini, kəndlilin psixologiyasını dərinləndirən bilən el ağsaqqalları mükəmməl işlənmiş bədii xarakter səviyyəsinə yüksəldikləri üçün struktur ideya

çıxarmaq imkanını özlərinə həmişəlik təmin etdilər. "Yoxuşlar"da isə "baş milisioner" Kamal bilavasitə "banditizm" qiyamı qaldıran sinfi düşmən kimi birmənalı yozulur. Yəni romanda mənfi qəhrəmanın ifşası əsasında təlqin edilən ideya açıq tendensiyalı xarakter daşıyır, Cabbarlı öz "mənfi" tiplərinə (Hacı Əhməd və İmamyar) psixoloji maneələri etmək imkanı verir. Əbülhəsən tipi siyasi tendensiya baxımından qiymətləndirməyə aludəçilik göstərir. Nəticədə Cabbarlının qəhrəmanları zamanın sədlərini aşıb, siyasi-ideoloji burulğanlardan çıxıb bilirsə, Əbülhəsənin qəhrəmanları yalnız öz zamanlarının və siniflərinin övladları olaraq qalır və bizim günlərə yalnız zəif kölgə salırlar. 30-40-cı illərdə özünün yüksəliş dövrünü yaşayan kollektivləşmə mövzusu və onun qəhrəmanları tipoloji baxımdan qiymətləndirildə, həm ilkin "mənbəyə" sədaqət və həm də ondan kənarında çıxan halları aydın görünür. Bu baxımdan 30-cu illərin əvvəllərində "Yoxuşlar"ın başladığı mövzunu M.Hüseyn "Tərən" (1940) romanında davam etdirdi. "Tərən" "Yoxuşlar"dan 7-8 il sonra yazılsa da, hər iki romanda cərəyan edən hadisələr nəinki eyni bir tarixi dövrdə, hətta eyni vaxtda baş vermişdir. Məsələn, hər iki romanda "bitdili" hadisələrinin ümumi gedişindən başqa bəzi kiçik detallar da üst-üstə düşür. Bu kimi tipoloji yaxınlıq Bünyadla Tərən, Qumru ilə Tərən süljetlərinin müşahidəsindən də aydın görünür. Bu yaxınlıq qəhrəmanların düşükləri şəraitin oxşarlığında və xarakterlərinin təşkilində özünü göstərir. Məsələn, Bünyadın ətrafında qurulan torlar və xüsusilə onun "qol-çomaq" Babacanla (əsərdə ortabab kəndli) yaxınlığı, hətta onunla qohumluq əlaqəsi yaratmaq istəməsi, Qumru ilə münasibətlərində meydana çıxan anlaşılmazlıqların yozulması Tərən "romanın" (M.Hüseyn) psixoloji motivlərində davam etdirilir. Eyni zamanda "bitdili" əhvalatı zamanı Tərən qardaşı ilə düşmən kimi qarşılaşması və bundan sonra onun xarakterində özünü göstərən kəskin siyasi, psixoloji dönüşlər və onların təsvirindəki yaxınlıq "Yoxuşlar"dan gələn ənənənin davamını xatırladır. Bu illərdə namuslu, cəsur kolxoz sədrlərinin və ümidverən qabaqcıl adamların "banditlər" tərəfindən öldürülməsinin kollektivləşmə

mövzusu ilə bağlı olan pyeslərdə və romanlarda təsvir edilməsi də sanki tipoloji "sabitliyə" çevrilmişdir. Məsələn, "Yoxuşlar" romanında Ayazın, M.İbrahimovun "Həyat" (1934) pyesində Abbasın, "Tərən" romanında Fazil Şərifzadənin, S.Rəhimovun "Saçlı" (1948), romanında Seyfulla Zamanovun öldürülməsi hadisələri zamanın ədəbi prosesində "çiçəklənən" dövrünü yaşayan mövzunun əsas tipoloji motivi idi. "Almaz" pyesində Almazın nişanlısı Fuadla münasibətləri Bünyad və Qumru ("Yoxuşlar"), Həyat və Akif xəttindən ("Həyat") keçərək Ruxsarə və nişanlısı Rizvanın ("Saçlı") süljetində yeni bir biçimdə, bir qədər də psixoloji əsasda meydana çıxaraq "ənənəvi" motivi davam və inkişaf etdirir.

Bu baxımdan qeyd etmək lazımdır ki, zamanın tələbi ilə özünü göstərən ümumi mövzu yeni tipli qəhrəmanlar yetişdirirdi ki, onların mənfilərində də, müsbətlərində də özlərinə məxsus bir əməl oxşarlığı var idi, sevgiləri, nifrətləri, səadət və ölümləri də bir-birinə "bənəyirdi".

İlk dəfə Əli Vəliyev "Çiçəkli" (1951) romanında Azərbaycan kəndində gedən kəskin sinfi döyüşləri deyil, bilavasitə, yeniliklə köhnəliyin mübarizəsini təsvir etməyə başlamışdır. Əslində bu tipli konfliktin əsası müəllifin 1949-cu ildə yazdığı "Gülşən" povestində qoyulmuşdur. "Sosializm yarışını" ədəbiyyata gətirib onun gedişini bədii konfliktə çevirən Ə.Vəliyev insanların şüurunda meydana gələn dəyişikliyin ictimai səbəblərini göstərməyə çalışmışdır. Povestdə o zamankı ənənəyə uyğun olaraq komsomolçu gənclər manqasının başçısı sosializm yarışında torpağa daha ciddi qayğı göstərərək təkəbbürlü dolanan, iddialı keçmiş kolxoz sədri Xanpərinin manqasına qalib gəlir. Bu əsərində canlı bədii xarakter yaratmaqdan daha çox siyasi əqidəni hər şeydən üstün tutan, əmək adamının portretini yaratmağa üstünlük verən yazıçı "Çiçəkli"də kənd mövzusunda axtarıqlarını davam etdirərək həyat lövhələrini kifayət qədər geniş və bir qədər də bədii verməyə müvəffəq olmuşdur. 1941-1945-ci illər müharibəsindən az sonra yazılan bir çox pyeslərin və romanların qəhrəmanları müvafiq olaraq döyüş meydanlarından gələrək

təsərrüfata rəhbərlik edənlərin içərisindən götürülürdü. "Çiçəkli" romanının aparıcı qəhrəmanı Əziz də belələrdən idi. Gülşən əgər orta məktəbi yenidən qurtarmışdırsa, Əziz müharibə iştirakçısıdır və eyni zamanda ali savadlı aqronomdur, torpağın sirrini, kəndin psixologiyasını öz sələfindən daha yaxşı bilir. Kənd də həmin kənd deyil. İndi cavanların Rusiyanın mərkəzi şəhərlərində təhsil alan Çiçəkli özü də kiçik şəhəri xatırladır. Ənənəyə uyğun olaraq Əziz də şəxsi rahatlığı və şöhrəti haqqında az düşünür, günlərini tez yetişən pambıq növü əldə etmək axtarışlarında keçirir. Bu cəhətlərinə görə o, 30-cu illərin əvvəllərində C.Cabbarlının şoranlıqların əkin üçün yararlı hala salınması problemi üzərində çalışan Yaşarını xatırladır. Lakin "köhnəlik qalıqları" və bəzi "vaxtı keçmiş" adət-ənənələrlə mübarizə aparması onun xarakterinin daha çox siyasi-ideoloji maraq, zəmanə idealları üstündə kökləndiyini göstərir.

Əziz müharibədən əvvəl sevdiyi Gülsabahla yenidən qarşılaşanda hiss edir ki, bütün olub keçənlərə baxmayaraq ilk məhəbbətini unutmayıb. "Müasir" kənd mövzusu ilə bağlı bu lirik başlanğıc da tipoloji mənbəyini C.Cabbarlının "Yaşar" pyesində Yaşarla Yaqutun süjetindən almışdır. Sonra I.Əfəndiyev "Bahar suları" (1949) pyesində Uğurla Sədəfin məhəbbət əhvalatları ilə bu xətti inkişaf etdirmişdir. Lakin müəyyən mərhələnin ədəbiyyatı üçün xarakterik olan belə tipik süjetlər hər dəfə müxtəlif əsərlərin qəhrəmanlarının həyatında görünəndə onu yeni bir mənə ilə zənginləşdirir. Kollektivləşmə mövzusunda sinfi döyüşləri göstərmək meylə get-gedə öz yerini ümumiyyətlə, kənd mövzusunə, yeniliklə köhnəliyin mübarizəsinə, yəni ənənəvi atalar və oğullar mövzusunun yeni variantına verdi. Bu baxımdan I.Şıxlının "Ayrılan yollar" (1956) bir sıra canlı və həyatı tipləri ilə diqqəti cəlb edir. Məsələn, "Mənim kolxozum, mənim kəndim qərar mən özüməm" – deyib min bir fırlıdaqdan çıxıb, kolxozun var-yoxunu dağıdan kolxoz sədri Kosaoğlu ("Ayrılan yollar") ədəbiyyatımıza 50-ci illərin ortalarında gələn mənfə tipli kolxoz sədrlərinin "atası" kimi öz tipoloji təkanını təbiidir ki, Cabbarlının Hacı Əhməd və İmamyarından ("Almaz", "Yaşar") əlsə da,

M.İbrahimovun "Həyat" pyesinin qəhrəmanı "siyasi sayıqlığını" heç vaxt itirməyən, "Nikolayı Culfa dəmir yoluna qədər qovan" Həsənovu, S.Rəhimovun "Mehman" povestində "mən hökumətəm", "mən inqilab etmişəm" – deyən rayon icraiyyə komitəsinin sədri Kamilovu da onun yaxın "sələfləri" hesab etmək olar, hətta S.Rəhmanın "Toy" (1939) komediyasının baş qəhrəmanı "Şəfəq" kolxozunun sədri Kərəmovun da Kosaoğlu və Rüstəm kişi ("Böyük dayaq") kimi kolxoz sədrələrinə təsiri az olmamışdır. "Ayrılan yollar"da kolxoz sədri ilə gənc aqronom İmran arasında gedən mübarizə İmranın qələbəsi, Kosaoğlunun və onun tərəfdarlarının məğlubiyyətləri ilə nəticələnir. Lakin 1957-ci ildə yazdığı "Azərbaycan sovet romanı" adlı geniş məqaləsində M.Arif "Ayrılan yollar"a istinad edərək "konflikt mübarizədir" qənaətinə gəldiyi halda nədənsə, sonradan "dərindən baxdıqda, konfliktin inkişafı və bədii ifadəsi bizi təmin etmir" (90, səh.444) nəticəsini çıxarır. Romanda İmranın "cins çiyid əkmək" meylinə, "çarpaq əkin" üsuluna qarşı duran Kosaoğlu konfliktin ideya-bədii baxımdan qabarmasında aparıcı xətt təşkil edir. M.Arifin "konfliktsizlik xəstəliyi" "tez nəzərə çarpır" mülahizədən onun konfliktini yalnız siyasi toqquşmalar, məfkurə mübarizələri mənasında qəbul edən mövqeyi ilə bağlıdır. Əks halda, başdan-başə konflikt üzərində qurulan bir əsəri konfliktisizlikdə necə təqsirləndirmək olar? "Konfliktsizlik" iddiaları təbii olaraq nə müəllifə, nə də onun aparıcı qəhrəmanlarına sərəbst daxili yaşamaq imkanı vermir və onu daim zahirə çıxmağa, üst qatlarda hərəkət etməyə təhrik edir. Romanda yollar nəinki dünyagörüşü, həm də əxlaqi-mənəvi, siyasi-ictimai baxımdan ayrılır. Bunlar daxili və zahirə yolları ifadə etsələr də, romanın struktur ideyasında möhkəm vəhdət təşkil edirlər. "Ayrılan yollar" romanı bu baxımdan "konfliktsizlik xəstəliyi" (90, səh.445) siyasət edə bilməyib.

Rayonun, kəndin və ya kolxozun iki aparıcı şəxsinin arasında yaradılan ənənəvi konfliktin psixoloji qarşıdurma əsasında inkişafı "Yanar ürək" (I.Hüseynov) romanında raykom katibi Soltan Əmirli ilə onun qardaşı oğlu gənc kolxoz sədri

Səmər Əmirli arasındakı barışmaz ziddiyyətlərdə yeni vüsət alır. Imranın və başqalarının gənc mütəxəssis kimi gəlib işə başlayaraq köhnəpərəst adamlara qarşı mübarizə aparması "sxemi" (90, səh.445) Səməd Əmirli obrazında da müşahidə edilir. Lakin burada xarakterin mənəvi təkamülü psixoloji baxımdan daha dərin qatlardan baş qaldırır.

M.Arifin yuxarıda göstərilən məqaləsində belə bir fikir vardır: "Sosialist realizmi konfliktsizliyi rədd etdiyi kimi, konfliktlərdə sxematizmi və ştampı da rədd edir" (90, səh.445). Əgər 30-cu illərin əvvəllərindən başlayaraq məqalə çap edilən vaxta qədər (1957) meydana çıxan romanlarımızın "sosialist realizmi" metodunda yazıldığını nəzərə alsaq, onda belə çıxır ki, metodun tələbinə baxmayaraq romanlarımız, o cümlədən "Ayrılan yollar", "Yanar ürək" və "Böyük dayaq" da daxil olmaqla hamısı "konfliktsiz" olmuş, "sxem" və "ştamp" əsasında yazılmışdır. Əlbəttə, bu məntiqlə razılaşmaq olmaz. Çünki bir qədər aşağıda tənqidçi özü çox haqlı olaraq dövrün mövzu və qəhrəman tələbinə uyğun olaraq həmin "sxematizmi" tipoloji əlaqə mənasında qiymətləndirir: "Neftçilərin həyatından yazan yazıçılar qoca neft ustalarını son zamanlarda elə trafaret bir hala salmışdır ki, bu sxemi heç kəs qırıb kənara çıxarma bilmir..., sonrakı yazıçılar filan və ya filan buruq ustasının fərdi xüsusiyyətlərini tapıb göstərmək, canlı və təkrarolunmaz xarakterlər yaratmaq əvəzinə ilk buruq ustası surətini təkrar edirlər. İndi istər pyeslərimizdə, istərsə də romanlarımızda adları müxtəlif olsa da, özləri bir-birinə oxşayan qoca buruq ustaları çoxdur."

Bəzi kolxoz sədriləri, MTS direktorları və ya sovet sədriləri haqqında da bunu demək olar. Məsələn, "Bahar axşamları" romanındakı sovet sədri Göyüş "Ayrılıq"dakı MTS direktoru Hətəmov, "Ayrılan yollar"dakı Kosaoğlu, "Ürək dostları"ndakı (1956) kolxoz sədri Zeynal Muxtarova oxşayır (90, səh.446). Əgər zamanın tələbini, mövzunun xarakterini, romanların yazıldığı illəri (1956-1958) nəzərə alsaq, bütün bu oxşarıqları mövzu və zaman tipologiyası mənasında təbii qəbul etmək olar. Doğrudan da vaxtı ilə klassik Şərq ədəbiyyatında mövzular əsasən

ənənəvi "sxem" üzrə inkişaf etdirilib. Məsələn, Nizaminin sələflərindən, folklorlardan əxz etdiyi süjet və motivlər "sxemi" və eləcə də xələflərinə "ötürdüyü" eyni adlı "sxem"ləri bir anlığa nəzərdən keçirsək görürük ki, "sxem" nisbi və zahiridir. Ustalıq həmin struktur əsasında əsil sənətə nail olmaqdır. Nöqsanların səbəbini "sxem"də yox, sənətkarın imkanında axtarmaq lazımdır. Klassik "Leyli və Məcnun"lara, "Xosrov və Şirin"lərə, "İsgəndərnamə"lərə və başqa romantik-aşıqanə süjetlərə baxsaq xeyli "oxşarlıq"lar görürük. Lakin hər bir fərdi təzahür ümumiyyətlə, oxşarlığa doğru mühüm addımdır. Məsələyə ümuminsani baxımdan yanaşanda bəlli olur ki, adamları ayıran cəhətlər üzdədirsə, onları birləşdirən meyllər isə daha dərin qatlardadır. Ona görə də sənət həmişə dibə, saflığa, ilkinliyə doğru can atır. Başqa sözlə, əllinci illərin Azərbaycan romanlarının qəhrəmanlarına tipoloji oxşarlıq əsasında yanaşıldıqda görürsən ki, burada qeyri-adi bir şey yoxdur. Bununla belə, həyatı daha böyük lövhələrdə, geniş planda, tarixi şəraitdə və inkişaf prosesində, insanları isə bütün maddi və mənəvi gözəlliyi və ziddiyyətlərilə təsvir etmək imkanına malik olan romana adi "sxem" əsasında qiymət vermək mümkün deyil. Çünki hər bir yazıçının öz üslubu və hər bir qəhrəmanın öz həyatı və xarakteri vardı. Belə olan təzədə ümumi "sxem" böyük bir romanın ideya-estetik ləyaqətinin meyarı ola bilməz.

Problemə "sxem" əsasında deyil, tipoloji istiqamətdə yanaşdıqda aydın görünür ki, bütün zahiri "oxşarlıq"larına baxmayaraq romanın həm tarixində, həm də estetikasında 50-ci illərdən götürülən xətt ümumən janrın müasirliyə doğru meylini qüvvətləndirmişdir. Bunu "Ayrılan yollar", "Ürək dostları", "Yanar ürək", "Böyük dayaq" (1957), "Söyüdlü arx" (1958) romanlarının morfologiyası da aydın göstərir. "Söyüdlü arx" romanı ənənəvi süjet planından kənara çıxır. Bu, romanda aparıcı qəhrəmanlara öz həyatlarını daxildən yaşamağa geniş imkan vermək hesabına əldə edilir. Ona görə də lirik-psixoloji meyl kəsb edən həmin proses konkret olaraq Nuriyyənin, Muradın şəxsi həyatlarının, qarşılıqlı fərdi münasibətlərinin daxili romanı kimi meydana çıxır.

Həmin istiqaməti I.Əfəndiyev "Körpüsəlanlar" (1960) romanında Səriyyə və Adilin, "Dağlar arxasında üç dost" (1963) romanında Şahlar və Səlimənin, "Sarıköynəklə Valehin nağılı" (1978) romanında isə əsərin adını daşıyan gənc qəhrəmanların şəxsində davam və inkişaf etdirərək janrı üslubi baxımdan xeyli zənginləşdirmişdir.

Epik şüur, zaman duyğusu, tarixi dəyişikliklərin dinamikası romana janrın tipoloji cəhəti kimi daxil olaraq öz növbəsində onun bədii imkanını genişləndirir, ümumən nəsrin struktur imkanlarını inkişaf etdirir. Lakin roman nə qədər insan müsibətlərinin mürəkkəb axarına istiqamət götürüb publisistikadan uzaqlaşmağa səy göstərsə də, zaman və onun irəli sürdüyü mövzular çox vaxt buna imkan vermir. Məsələn, 30-cu illərin əvvəllərində "tikinti səsi bütün səsləri batırmalı" (126, səh.332) şüarına ilk həssaslıq göstərən A.Kopilenkonun "Şəhər yaranır" (1933) romanı fikrimizə əyani sübutdur.

Azərbaycan romanı isə bu mövzuya bir qədər sonra – 40-cı illərin ortalarında meydan verdi və bizim ədəbiyyatımızla da "istehsalat epopeyası" yaradılmağa başlandı. Məlum olduğu kimi müharibədən sonra sənaye şəhərlərinin tikintisi genişləndirilir, nəhəng zavodların, qüdrətli elektrik enerjisi mənbələrinin, suvarma kanallarının inşasının əsası qoyulurdu. Azərbaycanda da neft hasilatında yaranan geriliyi aradan qaldırmaq, Mingəçevir su elektrik stansiyasını, Sumqayıt boru prokatı zavodunu tikmək, əfsanəvi neft daşları şəhərini salmaq, Daşkəsən dəmir filizi mədənlərini istismara vermək və s. əmək və quruculuq mövzusu müxtəlif janrlı əsərlərdə öz əksini tapmağa başlamışdı. Məsələn, S.Vurğunun Muğanda gedən quruculuq işlərinin ahəngini yaxından duymaq üçün oradakı obyektləri tez-tez mühazidə etməsi, Mir Cəlalın Sumqayıtla maraqlanması, M.Hüseynin neftçilərlə ardıcıl əlaqələr yaratması sonradan müvafiq olaraq "Muğan", "Təzə şəhər", "Abşeron" kimi əsərlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Həmin illərdə geniş şəkildə özünü göstərən tikinti və əmək mövzusu publisistikanın və oçerk janrının da inkişafına meydan açdı. Bizdə fəhlə mövzusunda ilk

dəfə iri həcmli roman yazan M.Hüseynidir. Onun xüsusi ictimai-iqtisadi tələbat şəraitində meydana gələn "Abşeron" (1947) romanı bu baxımdan zamanın siyasi-ideoloji tapşırığına cavab vermək səyinin məhsulu kimi də qiymətləndirilə bilər.

1946-1948-ci illərdə bədii ədəbiyyatla bağlı meydana çıxan qərarlar (137) ədəbi yaradıcılıqdan "Lenin prinsipləri" tələb edirdi. Bu siyasi tələbə görə ədəbiyyat yeni nəsil böyütmək, çətinlikləri aradan qaldırmaq işində "dövlətin köməkçisi" olmalı idi. Azərbaycan Respublikasında da müvafiq olaraq ədəbiyyatın ideoloji xidmət dairəsini genişləndirmək üçün qərarlar qəbul edilir, "əməli fəaliyyət proqramı" hazırlanırdı. "İstehsalat" mövzularının ideoloji tapşırığa yönəldiyi bir mərhələdə meydana gələn "Abşeron" romanının gənc qəhrəmanlarının keçdiyi həyat yollarında yiyələndikləri xarakter keyfiyyətləri dərinlən müşahidə edəndə aydın görünür ki, bütün publisistik örtüyünə, oçerkvari xüsusiyyətlərinə baxmayaraq bu roman öz daxilində özünəməxsus bir sənət dünyası da yaratmışdır. Ona görə də Tahir və Lətifə, Tahir və Cəmil, Usta Ramazan və Tahir süjetlərini zahiri "istehsalat" münasibətləri baxımından deyil, ümuminsani başlanğıc və milli bədii xarakter mənasında qiymətləndirmək lazımdır. Məsələ burasındadır ki, zahiri mənada M.Hüseyn mövzunun və zamanın xarakterinə uyğun olaraq qəhrəmanlarını əməl sahibi kimi daim əmək cəbhəsində, istehsalat göstəriciləri uğrunda mübarizədə göstərir. Başqa sözlə, ilk baxışda sanki müəllif bilavasitə düşünən daxili insan obrazı deyil, fəaliyyətdə olan adamın surətini yaradır. Lakin məhz bu fonda o, qəhrəmanlarının daxili-mənəvi aləminə pəncərə də açır. Başqa sözlə, M.Hüseynin romanlarında özünü göstərən qəhrəman tiplərinin bu tərzdə yaradılması, istehsalat proseslərinin bütün "protokol dəqiqliyi" ilə göstərilməsi ilə yanaşı insan anlayışına öz töhfəsini də gətirdi. Ona görə də "tikinti", "inşaat" mövzusu deyib I.Əfəndiyevin "Körpüsəlanlar" (1960) romanını birmənalı qiymətləndirə bilmərik. Burada körpü tikintisi olsa-olsa insanları özünə cəlb edən zahiri obyektir. Başlıca predmet isə aparıcı qəhrəmanların lirik-psixoloji süjetləridir. Bu süjetlər insanın qəlb

həyatının, ailə münasibətlərinin elə tərəflərdən göstərilməsidir ki, biz bunları heç vaxt başqa əsərlərin qəhrəmanlarında müşahidə etməmişdik. 1963-cü ildə I.Əfəndiyevin "Dağlar arxasında üç dost" romanı yenidən çapdan çıxanda onun ətrafında geniş mübahisə və müzakirələr başlamışdı. 1964-cü ildə indiki Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetin kiçik zalında müəllifin iştirakı ilə filologiya fakültəsinin tələbələri romanın disputunu keçirdi: tanınmış tənqidçi Qulu Xəlilov, xalq yazıçısı I.Şıxlı da müzakirədə iştirak edirdi. Tələbə-gənclər 60-cı illərin əvvəllərinin tənqidi təfəkkür tərzindən, sənət hadisələrinə ideoloji münasibət prinsiplərindən çıxış edərək romanın ləyaqətini müəllifin arzulamadığı "problemlər"də axtarırdılar. Bəziləri romanın uğurlarını xalqlar dostluğunun bədii inikasında, digərləri isə mal-qaranın qışdan çıxarılması, silosun basdırılması və s. ilə əlaqədar tədbirlərin ətraflı və dəqiq verilməsində görürdülər. Müəllifin keçirdiyi həyəcanı biz o anda kifayət qədər duya bilməsək də onun dedikləri bu gün də bu sətirlərin müəllifinin yadındadır: "Görünür gənc dostlar romanın əsil mahiyyətini düzgün qiymətləndirə bilmirlər. Mal-qaranın, silosun, quyuların dərinliyinin əsil mətləbə nə dəxli var? Mən bu romanda insanı göstərməyə çalışmışam: Əsərin başlıca predmeti insan, onun əməlləri və bu əməllər vasitəsilə meydana çıxan daxili dünyasıdır". Bu baxımdan öz ruhi-mənəvi təkamülünü Nuriyyədən ("Söyüdlü arx") alan və bununla rəfiqələrinin həyatına işıq salan Səriyyənin "romanı"nın 60-cı illərin ədəbi tənqidində zəmanə ruhuna uyğun tərzdə qiymətləndirilməsi təəccüb doğurmur: "Körpüsəlanlar"da dörd nəfərlik briqadanın əmək prosesində dəyişməsi, briqada üzvləri arasında yeni münasibətlərin yaranması təsvir edilmişdir (11, səh.250).

Bununla yanaşı, roman "barəsində" "Azərbaycan qadını" jurnalına göndərilmiş "otuzdan artıq məktub (34, səh.147) və redaksiyanın "Səriyyə haqlıdır mı?" başlığı altında açdığı müzakirə" göstərdi ki, I.Əfəndiyevin Azərbaycan romanına gətirdiyi problemləri janr baxımından birmənalı qiymətləndirmək, qəhrəmanların xarakterindəki struktur imkanları nəzərə almayıb zahiri

faktlarla müəllifin insan konsepsiyasını məhdudlaşdırmaq həqiqətə uyğun gəlmir.

3.2. S.Rəhimovun roman yaradıcılığının bəzi məqamları. «Şamo romanı»

Ilk kitabını, daha doğrusu "Şamo" romanını 31 yaşında (1931) çap etdirən S.Rəhimov (1900-1983) məlum olduğu kimi ədəbiyyata romanla gəlmişdir. Bəziləri sənət aləminə romanla qədim basmağı "nadir bir istisna" (121, səh.10) hesab etsə də, lakin bunu əslində təbii qəbul etmək lazımdır. S.Rəhimovun ədəbiyyata "nisbətən yaşlı ikən" (Y.Seyidov) gəlməsinin səbəbini bədii təsərrüfata romanla gəlməsilə başlaması mütəlakəşdirmək fikrində olmasaq da, bunu nəzərə almamağın da tərəfdarı deyilik. Yəni S.Rəhimovun təfəkkürünün romanın "təfsilat"ına uyğunluğu, onu rahatsız edən, qərarını əlindən alan mövzunun məhz bədii nəsrin iri formasını tələb etməsi diqqətdən kənar qalmamalıdır. Ədib "Həyat yolu" əsərində ədəbiyyata romanla gəlməyinin sirlərini müəyyən mənada özü açır: "Dərsdə, işdə, tramvayda gur danışıklar gedən iclaslarda belə "Şamo" məndən üzülür, beynimi, zehnimə məşğul edirdi" (109, səh.5). "Hocazda olarkən müəllim yoldaşımın nağıl etdiyi bir hadisə xüsusilə beynimdə dolanır, mənə rahatlıq vermirdi. Odur ki, gözlərimlə gördüklərimi, bildiklərimi, eşitdiklərimi cəmləşdirib bir əsər yazmaq istəyirdim" (107, səh.24). Nümunələrdən aydın görünür ki, ədibin "beynini, zehninə məşğul" edən, özünün dediyi kimi "oxuduğu tarix", "gördükləri, bildikləri, eşitdikləri, nağıl edilənlər" ona dinclik vermir, onu məhz hadisələri roman məzmununda, bu janrın "çərçivəsi"ndə təhkiyə etməyi tələb edirdi. Eyni zamanda illər ərzində ətə-qana dolmuş, baş qaldıraraq yazılmasını istəyən əhvalat da kiçik janrların strukturuna sığan adi əhvalat deyildi: "...müsavət hökuməti zamanı bir gün Sultan bəy Mağavuz –romanda mənim Şehli adlandırdığım kəndə gəlmiş... Həmin günü bir göyçək qızı da bir oğlana gəlin gətiriblərmiş. Bu qızın bəkarətini almaq istəyən Sultan gəlinin nişanlısını bir neçə cavan oğlana qatıb səngərə sürdürür, qızı isə gecə gərdəkdən çıxartdırıb birbaşa öz yanına gətirdir...Ertəsi

günü səngərdə güllə dəyən oğlanın meyitini bir yandan, namusuna təcavüz edildikdən sonra rüsvayçılığı qəbul etməyib özünü asan gəlinin də meyitini o biri yandan gətirirlər. Kənd əhalisi məhəbbətləri zalımlar tərəfindən tapdalanan hər iki cavanı qoşa dəfn edir..." (107, səh.168).

Yazıcının Laçın rayonunun Hocaz kəndində müəllim işlərkən (1923-1924-cü illər) öyrəndiyi bu əhvalat romanda aparıcı qəhrəmanlarının taleyilə bağlanır: Sultan bəy, Şamonun nişanlısı Qəməri hələ gərdəkdən bakirə ikən Göyərçinin hiyləsi ilə gətirtdirib namusuna təcavüz etmək istəyir. Əhvalatdakı "məzmun" romanın süjetinin və müəllif tələbinə uyğun olaraq "səngərdə həlak olan cavan" mübariz inqilabçı, qorxmaz xalq qəhrəmanı Şamonun obrazının yaranmasına təkan vermişdir. Nəticədə "...vüsətli lövhələrlə bir çox canlı insan surətləri təcəssüm etdirilən ləyaqətli dastan-roman-epopeya yaranmışdır" (58, səh.163).

"Şamo" romanında miqyaslı milli gerçəklik talelərdən keçirilərək dərk olunur. Belə əsərlərdə zaman və xalq qarşısında bədii cavabdehliyin meyarı da böyük olur.

Fikrimizcə müasir romanda baxım müxtəlifliyi ilə yanaşı, fərdi təsəvvürlərin təkamülü də ehtiva olunmalıdır. Bu mənada "Şamo"nun nəhəng tarixi tablosunda təfərrüatların və ayrıntıların, çoxsaylı insan kütlələrinin, çeşidli fərdi düşüncələrin qatlaşması təbiidir. Ona görə ki, roman-epopeya olmaqla "Şamo"nun poetikasını həyatın və düşüncənin nəhayətsiz axarına uyğundur. "Şamo"da varlıq intəhasızdır. S.Rəhimov ondan istədiyi qədər istifadə etmişdir. İlk baxışdan belə təsəvvür də yaranır ki, bütün söylənilənlər də həyatın özü kimi mövcud imiş və yazıcıya isə yalnız onu qələmə almaq qalırdı.

H.Quliyev "Əsrlə tən" əsərində S.Rəhimovun yaradıcılıq imkanlarını şəxsi başlanğıcla əlaqələndirərək yazır: "Ədibin taleyi xalqın, əsrin müqəddəratından ayrılmazdır və yazıcı əsrlə tən durmağı çalışaraq ondan geridə qalmamışdır. Xəlqilik, epiklik, dastanvari müfəssəllik və ləngərlik mövzu, problem əlvanlığı ilə qovuşaraq şəxsiyyətini, yaradıcılıq məziyyətlərini müəyyənleş-

dirir. Xalq həyatının sosial-tarixi reallıqlarını canlandıran S.Rəhimov haqsevər sənətkar, qüdrətli söz ustası olaraq göz önündə canlanır". S.Rəhimov isə belə yazır: "Mənim yaradıcılığında heç bir şey məni "Şamo" qədər narahat etmir". Məlum olduğu kimi "Şamo" Azərbaycan cəmiyyətində ciddi təbəddülatın -"sovetləşmə" kimi ən böyük sınıma məqamlarından birini əks etdirən dəyəri bir bədii örnəkdir. Yəni bir bədii əsər kimi o milli gerçəkliyin ifadəsi faktıdır. Milli gerçəklik dedikdə biz bilavasitə xalqın konkret ictimai-tarixi mövcudluğunu, varlıq məqamını nəzərdə tuturuq. Bu yazının subyektiv istəyindən asılı olmayaraq bədii əsərin doğruluşda iştirak edən, fakturada öz əksini tapan məqamdır. Deməli, milli sovet gerçəkliyinin faktı olan "Şamo" heç şübhəsiz, öz vaxtında yazılmış əsərdir. Əslində sovet dövrü Azərbaycan xalqının milli mövcudluğunun kənara atılması mümkün olmayan reallığıdır.

"Şamo" təzadlı dövrün örnəyi olsa da, bir roman-epopeya kimi həm laylara müqavimət göstərir, həm də ictimai qatın milli gerçəklik faktını üstələməyə imkan vermir. Azərbaycan kəndlisi XX əsrin kataklizmləri ilə üz-üzə gəlir, münasibətlərdəki patriarxal örtük götürülür, ictimai bütövlüyün dağılması ilə əlaqədar olaraq sınıma baş verir. Məsələn, Azərbaycan kəndi öz milli hökumətinin qərarlaşmasına, harmonikləşməsinə mane olur. Bolşeviklərin milli hökuməti açıqca gözdən salmalarına biganəlik göstərir. Nəticədə sosial dayaqlardan məhrum olan milli gerçəklik xarici ekspansiyaya məruz qalır.

"Şamo" romanının bədii mühiti mürəkkəb, təzadlı və çarpaşqı olsa da vahid axardadır. Əsər bütün "ülgüsü" ilə dövrün ictimai-ədəbi kontekstindən doğsa da, gerçəklik hadisələri yazıçı təxəyyülündə aldığı formalardan asılı olur. Burada həyat ilə xəyal qarışır, milli gerçəklik bədii-estetik biçim alır. Bununla yanaşı "sovet həqiqətləri" adekvat bədii ifadəsini tapa bilmir və əsasən roman mühitindən kənarda qalır. Çünki bədii təfəkkürün ölçü və miqyasını, estetik idrakın imkanlarını milli gerçəkliklər, onun məzmun və xarakteri müəyyən edir. Bu həm də o deməkdir ki, milli gerçəkliyin həzm etmədiyini milli ədəbiyyat yaşaya bilmir.

Azərbaycan xalqının yaxın keşməkeşli tarixi keçmişindən bəhs edən "Şamo" romanında gerçəkliyin inqilabi dəyişmədə təsviri, milli keçmişin ictimai-siyasi baxımdan tənqidi kimi ideoloji-estetik proyeksiyalar zahiri, keçici olduqları üçün əsərin daxili məzmununda və kompozisiyasında yer ala bilmirlər.

Inqilabi məzmun ekzotik səciyyə daşdığına görə yaradıcı başlanğıca çevrilə bilmir. Konflikt patriarxal intriqalara fon olmaq səviyyəsindən yüksəyə qalxa bilmir.

Romanda milli gerçəkliyin boyalarının əlvanlığı S.Rəhimovun Azərbaycan kəndinə, onun psixologiyasına, arzu və ideallarına, yaşam qaydalarına, əxlaqi-mənəvi varlığına dərinədən bələdliyi ilə bağlıdır. Müəllif "gözlərimlə gördüklərimi, bildiklərimi cəmləşdirib "Şamo"nun birinci variantını işlədim" –desə də, Şamo – Qəmər süjeti bütünlüklə romantik planda çözülmüşdür.

Daha doğrusu, bu süjetin fəlsəfinə görə Şamo milli gerçəkliyə kənardan gəlmə məqamının ifadəsidersə, Qəmər milli varlığın romantik nəfəsidir, yaşayır və yaşadır.

"Şamo" romanının konflikti "əsgir dünya" qarşılaşmasının tarixi-milliy və sosial-psixoloji səciyyəindən ibarətdir. Bu tipli əsərlərdə "Sinf mübarizənin təsvirində zahirən vulqar-bolşevik sxeminin izləri qüvvətli olsa da, alt qatda tragizm özünü açıq-aşkar hiss etdirir" (80, səh.405). Bu baxımdan "Şamo"da bədii obrazı yaradılan Laçınlı Sultan gücü və gücsüzlüyü təmsil etməsi ilə milli gerçəkliyin faciəvi məqamıdır (50, səh.130).

"Şamo" romanı geniş epikliyə meyl etməsi, həyat hadisələrini hərtərəfli göstərməsi, çoxplanlılıq və monumentallığı ilə səciyyəvidir. Konkret tarixi zamanın vüsətini və sürətini incələmək "Şamo" romanının əsas pafosudur. "Şamo"nun konfliktinin əsasını ictimai münasibətlərdən doğan ziddiyyətlər təşkil edir. Bir-biri ilə çarpışan tərəflərin fonunda cəmiyyət həyatı bədii təhlil predmetinə çevrilir. Ona görə də "Şamo"nun problematikası ilə janrının poetikasının vəhdət təşkil etməsi təbiidir. S.Rəhimovun tərəcəməyi-halı, həyat yolu mənəbə kimi zaman-zaman bədii yaradıcılığında yeni bir dəyərlə təzahür edir. Məsələn, "Ata və oğul" povesti (1949) yazının uşaq illərinin çözülməsi kimi

meydana çıxmışsa, "Saçlı" (1948) romanı, "Mehman" (1944) povesti otuzuncu illərdə rayon partiya komitələrində rəhbər vəzifə tutduğu vaxtların hadisə və insanlarını, tarixi gerçəklərini qələmə almışdı. "Ana abidəsi" (1967) romanının əsasında iyirminci illərdə yetişən ziyalılar dayanır. S.Rəhimovun 40-cı illərin sonu, 50-ci illərin əvvəllərində göstərdiyi vətəndaşlıq əzmi konkret mövzu kimi "Ağbulaq dağlarında" (1955) özünün mükəmməl bədii ifadəsini tapmışdır. Üslubuna görə yumoristik olan "Uğundu" romanında ədib böyük ustadı Mirzə Cəlilin satira məktəbindən yaradıcılıqla bəhrələndiyini nümayiş etdirdi. "Aynalı" da "Nəbi-Həcər" əhvalatını povestin dar çərçivəsindən üç cildlik "Qafqaz qartalı" romanının geniş yoluna çıxaraq qəhrəmanlarını tarixi və epik planda təsvir etdi. Mövzu axtarıları ədibin arzu və idealına bağlı olduğuna görə o, özünün bir sıra ideal qəhrəmanlarından ayrılmaqda çətinlik çəkmişdir. Bunu biz ədibin Şamo və Mehman surətlərinə şəxsi münasibətindən daha aydın görürük. Bu baxımdan "Qafqaz qartalı" romanı hələ tamamlanmadığı vaxtlarda "Mehman" səpgisində olan "Qoşqar qızı" adlı bir roman yazması təsadüfi deyil.

Romanın məlum poetikasına, süjet və kompozisiya tələbinə xüsusi yaradıcı münasibəti olan S.Rəhimov heç vaxt "norma"ya sığmamışdır. Ona görə də yazıçı hadisələri "güc-bəla ilə uc-uca gətirirəm" (108) deyirdi.

"Şamo"nun ilk variantından sonra rayonda yaşadığı üçün bir müddət yazmağın daşını atan S.Rəhimov 30-cu illərin sonlarında yenidən bu romanın üzərinə qayıtmalı oldu. Lakin bir balaca "əl gəzdirməklə" çap etdirmək təklifinə ədib könül xoşluğu göstərmədi. Məftunluqla yazılan birinci variantı söküb dağıtmaq istəməmişdir. Hətta naşı əllə yazıldığını etsə belə. Lakin əzablı olsa da, S.Rəhimov yenidən "Şamo"ya qayıtdı. Gərgin əmək, nəhayət, 1940-cı ildə öz bəhrəsini verdi, irihəcmli birinci kitab çapdan çıxdı. Bu, artıq sənətsevərlərin diqqətini yalnız mövzunun aktuallığına görə deyil, eyni zamanda sənətkarlıq məziyyətlərinə görə cəlb etdi.

"Qaçırılan qız" fəslə ilə özünün "ekspozisiyası"na başlayan və getdikcə saysız-hesabsız hadisə və surətləri süjetinə qatan 5 cildlik bu roman müəllif ideyasını, ümumən onun bədii konsepsiyasını orijinal strukturda reallaşdırmaq baxımından ədəbiyyatımızda çox mühüm hadisə oldu. Gülsənəmin çağırılması ilə başlayan "Şamo" həm də ona görə epopeya miqyası alır ki, süjeti zaman-zaman genişlənir, kiçik dağ kəndi olan Şehlini bütün ölkə ilə bağlayır. Cəmi otuz evdən ibarət olan bu Şehli kəndində sevinci də, kədəri də hamı bir yerdə bölüşdükdükləri halda, son zamanlar baş verən parçalanma və "tərəfdaşlıq" hallarının səbəblərini sadəcə xalq anlaya bilmirdi. Nəticədə Hatəmخان, Turabخان kimi varlılar bir qütbədə, Alo, Safo, Qəmə, Qədir, Fərzəli, Şamo, Həsən kimi yoxsullar isə digər qütbədə dayanmalı oldular. Ona görə də Şehlidə adi bir qız qaçırılması (Gülsənəmin qaçırılması) əhvalatı mühüm ictimai-psixoloji məna kəsb edir. Yəni harın bir hampa oğlu olan Maronun Şamonun bacısını qaçırması sinfi bərabərsizlikdən doğan münasibətlərin təzahürü kimi dəyərləndirilir. Nəfsinin tələbi ilə hərəkət edən Hatəmخان oğlu Maro özü də hiss etmədən Safo ailəsini "heç Arazın da yuya bilməyəcəyi" namus yükü altında qoymuş və qız atasını "ya intiqam almaq, namus ləkəsini yumaq, ya da ölmək, torpağı qabartmaq" həddinə çatdırmışdır. Lakin Safo "qızım ... canavarlar ... parçalayan quzum" – deyə Cırcır bulaqdan qayıtmayan qızı Gülsənəmi haraylasa da, onun fəryadına cavab verən olmur. Safo oğlu Şamonu yanında görmədiyinə görə qəmlənir, tənhalıq onu üzür. O, bu fikirdədir ki, Şamo bu əhvalatdan xəbər tutsa tez bir zamanda Şehliyə qayıdar, bacısının namusuna vurulan ləkəni qanla yuyub intiqam alar. Bunun üçün hətta Molla Qafara məktub yazdırıb onun təcili Şehliyə dönməsini tələb edir. Lakin Molla Qafar mənafə güddüyü üçün məktubu göndərmir, Hatəmخانla münasibətlərin pozulmasına səbəb olacağını düşünərək onu yandırır və beləliklə də Safonu uzun müddət intizarda qoyur.

"Şamo" romanının birinci cildi yeddi hissədən, altmış bir fəsildən ibarətdir. "Qaçırılan qız" romanın ilk fəslidir. Lakin həm roman, həm də aparıcı qəhrəmanlar üçün taleyüklü fəsildir.

Tənhalıqın, kimsəsizliyin sıxıntısını çəkən, oğul həsrətilə qovru-
lan Safonun psixoloji-mənəvi sarsıntılarına yalnız cildin son-
larında Şamonun Şehliyə qayıtması ilə "nəhayət" verilir. Amma
Şamonun gəlişinə böyük ümidlər bəsləyən Safo az sonra məyus
olur. Çünki Şamo bacısının, ailəsinin və xüsusilə atasının başına
gətirilən müsibətlərdən hədsiz kədərlənsə də, şəxsi intiqam, qisas
və qanaqan hissindən uzaqdır. Şəxsi maraqları fəvqündə dayanan
Şamo məsələnin sinfi mübarizə ilə və inqilabi yolla həllinə
üstünlük verir. Lakin müəllif Safonun qəmini dərinləndirən və
ona şərək olur. Safonun "Kitabi-Dədə Qorqud dastanları"ndakı
aparıcı qadın qəhrəmanı olan saçı uzun Burla Xatunun fəryadını
xatırladan harayında bu aydın hiss olunur: "Alo qabaqca, Safo kişi
də onun dalınca qüssəli halda addımlayırdılar". "Şamo, ay Şamo!
–deyə ata öz oğlunu harayına çağırırdı. –Oğul, ay oğul" (106,
səh.5). Eyni zamanda, müəllif Safonun mənəvi dünyasında dərin
kök salan elə bir məqamı vurğulayır ki, bu ilk baxışda şəxsi, milli
görünsə də, əslində, onun xarakterində özünü göstərən ümuminsan-
ni ləyaqətdir. Ona görə Safonun qəti inamı belədir ki, "Qəmərə bir
yağı əli uzansa, onda gərək namus yükünün altında qəbrə gedək"
(106, səh.5).

Göründüyü kimi, Şamo Qarabağda, Şehlidən uzaqda
olduğuna görə Safo onun nişanlısı olan Qəmərin namusu üçün
son dərəcə narahatdır və hədsiz təlaş keçirir. Safonun qəlb hə-
yatına, psixologiyasına, məsum və zavallı görkəminə, pak və saf
vicdanına bələd olan hər kəs onun üçün gəlin ismətinə vurulan
ləkənin nə demək olduğunu qədərincə anlar. Fəqr əhli, qəm
müsafiri olan Safo daim öz içindən od alıb yanır. Belə təsəvvür
yaranır ki, Safo dərd çəkən olduğuna görə qəm onu kölgə kimi
daim izləyir. "Qaçırılan qız" fəslinin lap əvvəlindən o, dostu Alo
ilə birgə sanki qəmin içərisi ilə irəliləyirlər: "Alo qabaqca, Safo
kişi də onun dalınca qüssəli halda addımlayırdılar" (106, səh.45).
Gələcək gəlini Safo qızı, Şamo bacısı Gülsənəmin Hatəmxan oğlu
Maro tərəfindən qaçırılması xəbəri Alonu da dərinləndirir.
Lakin Safodan fərqli olaraq o, qəmi öz içinə çəkdi, zahiri
təmkinini saxladı, öz xarakterinə uyğun bir yol tutdu: "Həmin gün

(Gülsənəmin qaçırıldığı gün –H.Q.) Alo kişi kənd içinə çıxmadı,
qıvrıla-qıvrıla evdə qaldı, dəyirmədən gələn Həzi isə yatdığı
yerdən tərənəmledi" (106, səh.5). Romanın əvvəlində
gözlənilmədən baş verən hadisələri qiymətləndirmək, müəyyən
bir qənaətə gəlmək və bunun nəticəsində hərəkət etmək üçün vaxt
lazım idi. Ona görə də vəziyyətin mürəkkəbliyini qədərincə dərk
etmədiyi üçün çılğınlıq göstərən, oğlu Həzinin istədiyi qızın
qaçırılması ilə bağlı özünə yer tapa bilməyən arvadına Alo kişi
belə deyir: "İndi arvad, təhrimiz ancaq səbr etməkdir!". "Mən
bilirəm ki, əvvəl-axır namus ləkəsinə qırmızı qan yuyar" (106,
səh.7). S.Rəhimov romanının süjetində motivləri bir-biri ilə çox
ustalıqla əlaqələndirir. Məsələn, romanın əvvəlində Alonun
"namus ləkəsinə qırmızı qan yuyar" qənaəti beş cildlik əsərin
sonlarında təsdiq olunaraq reallaşır. Belə ki, bir çox məsələlərdə
günahkar olan, Gülsənəmi qaçırmaqla Şehli kəndində Safo
ailəsinə müsibət gətirən Maro məhz Alonun gülləsilə öldürülür.
Gözləmək olardı ki, Gülsənəm Maronun ölümünə biganə qalacaq.
Çünki bu illərdə o, Marodan elə bir xoş rəftar, ilıq münasibət
görməyib. Anası Pası Maronun gözü qarşısında onu evdən qovub
və hədsiz üzüntüyə salıb. Hələ bu azmış kimi, Maro Yasavul
Kəlbəlinin ətli-əndamlı arvadı Göyərçinlə eşqbazlıq etməklə onun
kövrək qəlbinə yara üstündən yara vurmuşdur. Lakin
gözlənilmədiyinin əksinə olaraq Gülsənəm Maronun meyiti üstündə
göz yaş tökdü, oğlu Cəbinin atası olan bu gənc və olduqca ya-
raşlıq olan oğlanın ölümündən sarsıldı, onu qətlə yetirən Aloya
öz hiddətini bildirdi. Görünür, illər işini görmüşdür. Gülsənəmin
içində Maroya qarşı "qəribə" hisslər əmələ gəlmişdir. Bunu Gül-
sənəm ən son məqamda Maronun cənazəsi üstündə göz yaş tök-
düyü anda hiss etmişdir. S.Rəhimov Gülsənəm obrazı vasitəsilə
insanın qəlb dünyasının mürəkkəbliyi haqqında təsəvvürlərimizi
genişləndirir. Gülsənəmdə özünü göstərən mərhəmət hissi əsil
insani duyğudur. Maronun süjetinin onu ölümə aparacaq çözümlər-
də xarakterinin özünəməxsusluğu xüsusi vurğulanır: "Maro sanki
Gülsənəmlə Göyərçinin arasında dayanırdı, o, gah bu tərəfə, gah o
biri tərəfə meyl edirdi.

– Kim ilə? Hansı ilə? (s.42). "O, tez-tez ikiləşir, tez-tez iki səmtə çevrilir" (s.74). Romanın birinci cildinin müxtəlif səhifələrindən gətirdiyimiz nümunələrdən görünür ki, Maro mövqeyində sabit dayanan adam deyil. Daim tərəddüd içərisində yaşayır, vicdanı ilə əməli arasındakı əkslik ona dinclik vermir, həyatına bir üzüntü gətirir. O, Gülsənəmin günahsız olduğunu çox gözəl anlayır. Açıq görür ki, anası Pası, atası Hatəm xan Gülsənəmə qarşı ədalətsizlik edir. Göyərçin Gülsənəmin ətrafında dediqodu şəraitini yaradır. "Gülsənəmi görüblər" şayiəsi də onun əməlidir. Gülsənəmin namuslu olduğunu, onun heç zaman ərinə xəyanət etmədiyini anlayır. Bilir ki, bu "kürklü əsgər", "görüblər" şayieləri Gülsənəmə qarşı qurulmuş hiylədir. Lakin şübhədən xilas ola bilmir, qəti hərəkət etməkdə acizlik göstərir. Divin canı şüşədə olan kimi onun da canı Göyərçindədir. Göyərçin zahiri əndamı ilə onun ruhuna hakim kəsilir. Maro anlayır ki, geriye yol yoxdur. Göyərçinin məkrindən xilas olmaq mümkün deyil. Və o, istəyinə nail olmayınca əməlindən qalmaqcaq. Göyərçinin təhriki ilə Yasavul Kəlbəliyə Maro tərəfindən atılan güllə bu əməllərdən yalnız biridir. Sonradan Göyərçin Maroya tam sahib olmaq üçün həm içindəki, həm də çölündəki dünya ilə vuruşa başlayır. Hər ikisinə hər bə elan edir. Bu yolda heç nədən, heç kimdən çəkinmir. Şəhvət, ehtiras ağına hakim kəsilir. Qarşıya çıxan maneələri son dərəcə amansızlıqla, qəddar üsullarla həyata keçirir. Maroya yiyələnək üçün o, Safə ailəsinin qətlinə fərman verməyə, yeraltı zağadan gələn tüstünü kəsməyə, onu yerlə-yeksan etməyə, Şamonu, Fərzəlini, Qəməri məhv etdirməyə hazırdır. O, bu əməlini romanın sonlarına qədər davam etdirir. Hər kəsdən, hamıdan, hətta tanrısından da gileylənir. Marodan ona görə gileylənir ki, əri Yasavul Kəlbəlini öldürə bilmədi. Şamodan qorxduğu üçün Gülsənəmdən birdəfəlik üzvlüşə bilmədi. Hələdici məqamda qətiyyət göstərərək Göyərçini tutmadı. Məsələn, Şamonu öldürməyə, onun yaxın adamlarına qarşı açıq düşmən mövqə tutmağa Maronun razılıq verməməsi Göyərçinə xoş gəlir. Tanrısına qarşı ona görə etiraz edir, gileylənir və hətta üsyan səsinə ucaldır ki, gözəllik, yaraşlıq, ət-əndam verdiyi halda

bəxt-tələ verməyib. Əgər o, ədalətlidirsə, nəyə görə gərək razı olsun ki, mən ömrüm boyu ağzından qatran iyi gələn çırtıdan Yasavul Kəlbəli ilə yastığa baş qoyum. Maronu sevdiyim halda ona tam qovuşa bilməyim? Çulu cırıq Safonun qızı Gülsənəm mənə rəqib olsun. Nəyə görə dedi-qodu obyektinə olum, kənd içində gözü kölgəli, başı aşağı gəzim? İçim özümü, çölüm başqasını yandırsın. Obrazlarını daxili, psixoloji planda yaradan S.Rəhimov romanda geniş yer tutan Göyərçini çılğınlıq, ruhi sarsıntı məqamına çatdırən motivləri süjetdə çox ustalıqla bədii konsepsiyanın çözülməsinə yönəldir. Göyərçinin ən bağışlanmaz günahı Şamonun gərdəkdə olan nişanlısı Qəməri Sultanın ehtiraslarına qurban vermək əməlidir. Əlbəttə, Göyərçin bu zaman özünəməxsus məharətli gediş gəderək bir tərəfdən özünü Sultanın ehtiraslarından xilas etmək istəyir, digər tərəfdən Qəməri qurban verməklə Şamodan intiqam almaq, onu mənəvi cəhətdən sarsıtmaq və ən əsası isə bu xidmətinə görə Sultanın adamı olmaq şərafətinə nail olmaq, ondan Şamoya qarşı kəsərli bir silah kimi istifadə etmək güdür.

Şər öz işini axıra qədər görə bilmir. Qəmər Tanrının xeyrixah əli ilə Sultanın iti caynağından xilas olur, öz namusunu, Şamonun namusunu qoruyub saxlaya bilir. Romanın beşinci cildində aydın olur ki, bəd əməllərinə aram verməyən şeytanın şəratını minib sola-sağa, irəliyə-geriyə dördnala çapan Göyərçin xoşbəxt deyil, istədiyinə nail ola bilməmişdir. Intiqam alovunun küt ehtirası onun alovunu kəsib, ruhi böhran həddinə çatdırıb. İndi əli yerdəkilərdən üzülən Göyərçin yaradana üz tutur, talesizliyin səbəblərini bilmək istəyir. Müəllif Göyərçinin həyatına, əməlinə uyğun, ibrətamiz bir sonluq verir. Belə ki, o, özünü qayadan dıbsız uçuruma ataraq məhv olur. S.Rəhimov bununla heç də Göyərçini etiraf məqamına gətirmir. Lakin onun əməllərinin qurbanı kimi göstərməklə belə bir həqiqəti ifadə edir ki, insan çox mürəkkəb varlıqdır və tanrı ona əməllərindən peşiman olmaq, şərxidmət etdiyini etiraf edib son anda günahlarını yumaq, tövbə etmək imkanı da verir.

Romanda Maronun anası, Hətəmxanın arvadı Pası qarı da hadisələrin cərəyanında, Gülsənəmin, o cümlədən oğlunun qəmli taleyində az rol oynamır. Əsərin ilk fəslindən ta beşinci cildə qədər Pası Gülsənəmə, Safo ailəsinə qənim kəsilir. Son dərəcə amansız olan bu insana mərhəmət hissi yaddır.

Romanın 31-ci səhifəsində Gülsənəmin dünyaya övlad gətirməsi prosesi təsvir edilir. Zəngin bir ailənin gəlini olan Gülsənəm Pası qarının hökmü ilə qaranlıq bir zizəmidə, köhnə bir palazın üstündə doğuzdurulur. Hətta uşağı tutmağa gələn təbiətən son dərəcə kəmfürsət olan mamaça Qızqayıt belə Pasını mərhəmətə dəvət etsə də, o, yumşalmır. Çünki yerdə zarıyan Safonun qızıdır. Gülsənəm həyatla ölüm arasında çırpındığı bir vaxtda Pası üzünü Qızqayıta tutub: "Bu yazda heç dağa da getmədim" (106, səh.31). Pası qarının iç mənasını açıqlayan bu detal roman süjeti üçün mümkün olan uğurlu bir gedişdir. Bu kimi gedişlər S.Rəhimovun roman təhkiyəsi üçün son dərəcə xarakterikdir. Həmin ifadə zahirən Pasının təbiəti, iç məzmunu ilə bağlı olsa da, əslində müəllifin obrazın xarakterini yaratmaq ustalığı və roman poetikasındakı axtarışları kimi dəyərləndirilməlidir.

S.Rəhimov romanını tarixi hadisələrin, real proseslərin kontekstində yaratsa da, əslində, onun süjetə çıxardığı insanlar xarakterlərini, psixoloji-mənəvi durumlarını öz iş və əməlləri ilə açmaları baxımdan diqqəti çəkir. Məsələn, Göyərçinin Marodan doğduğu və Xudaverən adlandırdığı çağa Yasavul Kəlbəliyə rahatlıq vermir. Yasavul anlayır ki, bu Xudaverən onun oğlu deyil. Bu əsil mənada Xudaverən deyil. Məsələn: Göyərçinlə Maronun əməlinin bəhrəsidir. Bu haqda düşündükcə torpaq ayağının altından qaçır. Hər şeyin, hətta vəzifənin də, yasavulluğunun da əldən getdiyini anlayır, içərisində bir vahimə dolaşır. Bunu Yasavulun öz içi ilə mükəlimə aydın ifadə edir: "Xudaverən olmasaydı, mən nə qədər xoşbəxt olardım" (106, səh.94).

Yaxud:

- "Mənim ocağım sönür" – deyir və udqunurdu, yasavulluq gedir, ömrümün yamanca yerində axşamlayıram mən" (106, səh.95).

İllərdən bəri həsrətində olduğu "övlad" indi Yasavulun həyatına qənim kəsilib, onun amanını əlindən alıb. Kişi başını gizlətməyə yer tapa bilmir, harayına çatan yoxdur, özü-özündən qaçmaq istəyir. Əslində, "Xudaverən" kimi qələmə verilən bu Xudaverən anası Göyərçinə bu xoşbəxtlik gətirmir: "Əvvəl-axır bu xaraba dağılacaq, -deyərək Göyərçin birdən Xudaverənə qarşı analığın qızğın məhəbbətilə bir də yaşamaq qorxusunun nifrəti toplaşmışdır. Bu olmasa bir söz də ola bilməzdi!...

-Hamı üstümə ayaqlanır, dalda bir-birinə "bu hardandır" – deyir" (106, səh.96).

S.Rəhimov Göyərçinin xarakterini açmaq üçün onun yaşamaq ehtirasının bütün varlığına hakim olmasını xüsusi vurğulayır. Məhz yaşamaq ehtirası, daxili bir ehtiras kimi sonra Göyərçini bəd əməllərə sövq edir.

"-Kimdir müqəssir? – deyə düşündü. Yox danlaqlar altında ölüb, torpaqlara getməkdənsə, səfil, dilənçi kimi olsa da, yaşamaq!... Mən yaşamaq istəyirəm! deməsi mənim yaşamağım üçün onun ölməyi (Yasavul – H.Q.) lazımdır! Yox, bəlkə heç belə deyildir? Yox, o belədir, o, belə deyirdi. O, ölməlidir! ...Sonra? Bəs sonra – deyə qəzəblə qıvrıldı" (106, səh.98).

Göründüyü kimi, Göyərçin yaşamaq üçün hər şeyə hazırdır. O, "xoşbəxtliyə" yetməyin yolunu ərinin meyiti üstündən salmağa razıdır. Bununla da Göyərçin öz təbiətini, ilan xislətini, iblisanəliyini bürüzə verir. Bu baxımdan "qəzəbi qıvrıldı" ifadəsi də bir bədii obrazı kimi onun xarakterinə müvafiqdir. İlan təbiətli bu qadın çalmaq, zəhərini tökmək üçün bəhanə axtarır. S.Rəhimov "Şamo" kimi əzəmətli bir epopeyanı incə məqamların nizamı əsasında yaratmışdır. Ona görə də "Şamo"da hər bir detal, hər bir incə mətləb və təhkiyə "xırdalıqları" da məqsədli olub, qayənin reallaşdırılmasına xidmət edir. "Gülsənəmi görüblər" şayiəsinin doğurduğu qəmli əhvalatların ustalıqla çözüldüyü

haqqında Pası ilə Qızqayıt qarının aşağıdakı mükəliməsi tam təsəvvür yaradır:

"-Axı nə olub ki?!

-Gül...sə...nəmi görüblər, - deyə qarı əllərini qoynuna dürtüdü. -Bəs bu evin adına, Kərbəlayının Çalbayır boyda hörmətinə" (106, səh.101).

Göründüyü kimi, Qızqayıt Pasının ən ağırılı yarasına toxunur. Çünki Pası Gülsənəmə nə qədər dərin kin bəsləsə də, onu özünün dediyi kimi "Safonun xarabasına" qovmaq üçün bəhanə gəzsə də, heç vaxt o, gəlinini "görüblər" şayiəsilə evdən uzaqlaşdırmaq istəməzdi. Pasıya görə bu namus ləkəsi idi. Qızqayıtın "Gülsənəm" və "görüblər" sözlərini heca-heca tələffüz edərkən Pasının haldan-hala düşməsi obrazların psixologiyası baxımından diqqəti çəkir. Pası heç vaxt istəməzdi ki, Hatəm xan gəlini, Maro arvadı Gülsənəmin adı belə hallansın. Ona görə də Qızqayıt danışıqca içərisini saran vahiməni özündən uzaqlaşdırmağa çalışır. Nə olur, olsun, nə deyilir deyilsin ta ki, Gülsənəmin adına ləkə gətirən bir söz deyilməsin. Ona görə təsadüfi deyil ki, Pası Qızqayıtın ağzını başqa səmtə yönəldirdi. Lakin Qızqayıt Göyərçindən aldığı təlimatı özünəməxsus üsullarla Pasıya çatdırırdı. Və bu zaman o, həm də Pasının sarılmasının doğurduğu ovqatdan həzz alırdı. Göyərçin Pasının özünə də qənim kəsilir. Xüsusilə, ətli əndamı ilə Hamət xanın qarşısında nazlı-nazlı gəzməsi Pasını təbdən çıxarırdı, onu qısqanclıq odunda yandırır və kişini yoldan çıxaracağından xoflanırdı. Bu mənada Pası və Göyərçin döyüşü açıq və gizli yollarla romanın sonlarına qədər davam etdirilir.

Göyərçin çox yaxşı anlayırdı ki, "Gülsənəmi görüblər" şayiəsi "Xudavərən hadisəni unutturur", onun "vəziyyətini düzəldərdi" (106, səh.109). Doğrudan da Gülsənəmi "görüblər" xəbəri tez bir zamanda, ildırım sürətilə bütün Şehlini dolaşdı, atası Safoya çatdı. Hətta "görüblər" şayiəsi "Kəlbəlini də sərxoşlandırdı" (106, səh.110), ona görə ki, bu Kəlbəliyə də Xudavərən "dərdi"ni unutdura bilərdi, onun yaşamaq, yasavulluqda qalmaq, at belində gəzmək, çiyinə tufəng taxmaq ümidini artırırdı. O da

Göyərçin kimi ömrünü uzatmağı başqasının müsibətinə bağlayırdı. Məhz yalnız bu mənada ər-arvad (Kəlbəli ilə Göyərçin) bir yolun yolçuları idilər. Yəni nəyin bahasına olursa-olsun yaşamaq, ömür sürmək, ömrü uzatmaq qayğıları onları birləşdirirdi. Qalan məsələlərdə hər biri öz həyatını yaşayırdı. Əslində, Kəlbəlinin heç öz həyatı yox idi. Çünki şəxsiyyəti, ləyaqəti, əqidə və amalı yox idi. Nə pisliliyi bir pislilik idi, nə yaxşılığı bir yaxşılıq. Kəlbəlidən fərqli olaraq Göyərçin çox gözəl anlayırdı ki, "görüblər əhvalatı"ndan sonra "Gülsənəm üçün ölüm yazılan bir "çarə" qalmışdı" (106, səh.114).

Romandakı hadisələrin çözümündə süjet xəttinə yeni-yeni obrazlar çıxarılır və onların hər birisinin xarakterinin formalaşdırılması qayğısı yaranır. Münasibətlər gah toqquşur, gah haçalanır, gah da paralel şəkildə inkişaf edir. Tarixi şərait insanlara elə qənim kəsilmişdir ki, ev yıxmaq və qan tökməkdə iblisə aludəçilik yolunu tuturlar. Məsələn, hələ romanın birinci cildinin sonlarında Kərbəlayı Hatəm xan və Hacı Səfiqulu Şamo və Fərzəlini aradan götürməyin yolları haqqında düşünür, müəyyən plan əsasında hərəkət etməklə məqsədlərinə nail olmaq istəyirlər. Öz əməllərini həyata keçirmək üçün Sultanın kəlamlarına istinad edirlər: "Bizim Sultan bəy demişkən kəsik baş söyləməz olar" (106, səh.692).

Romanın bədii toxumalarının çözümü müəllif konsepsiyası ilə reallaşır. Oxucunu hadisələrin cərəyanına salan yazıçı qəhrəmanlarının gələcəyi, onların tale yollarının bəzi məqamları haqqında da irəlicədən təsəvvür yaradır. Oxucu sevimli qəhrəmanlarının taleyinə qoşulur, həyəcan keçirir, aparıcı surətlər kimi onlar da "ta ki, bir şey olmasın" – deyə hadisələrə qatılırlar. Bu baxımdan "Şamo"nun birinci cildinin sonunda Şamo ilə Qəmər mükəliməsi ən gözəl nümunədir:

"-Xofə düşmüşəm ki, bəxtimiz borana düşməsin, Şamo!

-Hansı borana, Qəmər?

-Namərdlər sənə bir güllə atdırmasınlar?!" (106, səh.743).

Qəmər özünəməxsus fəhmlə duyur ki, onların səadəti yolunda çoxlu əngəllər vardır. Şamonun ətrafında tor qurulur,

duman qatılışır, şərait ağırlaşır. Düşmənin qəsdı Şamonu aradan götürmək ola bilər. Şamo mühitin kəskinləşdiyini, ziddiyyətlərin gözlənilməyən hadisələrlə, hətta ölümə qurtara biləcəyini anlayır. Lakin Qəməri vahimələndirməmək üçün özünü son dərəcə soyuqqanlı aparır və sevgilisini gələcəkdə baş verə biləcək hadisələrə psixoloji cəhətdən hazırlayır. Qəmərın romanın birinci cildinin sonunda Şamoya ola biləcək qəsd haqqında həyəcanlı, nidalı ehtimalının reallaşmasını çox gözləmək lazım gəlir. Romanın ikinci cildində Qəmərın düşüncəsinə gətirdiyi həmin namərdlər (Məstəlibəy) Şamoya güllə atır, onu sinəsindən ağır yaralayır. Bu ölümcül yaradan Şamo romanın üçüncü cildində sağalır. Dördüncü və beşinci cildlərdə yenidən mübarizəyə başlayır, tale döyüşlərinə qoşulur. Bununla belə o, tale oyunundan, alın yazısından "xilas" ola bilmir. Romanın beşinci cildinin sonlarında yenə Məstəlibəyin ("namərdlərin") gülləsi ilə yenə döşündən, lakin bu dəfə ölümcül yara alır.

Əvvəlki güllədən fərqli olaraq bu, onun cismani ömrünə son qoysa da, lakin onu sevimli Qəmərindən ayıra bilmir. Çünki sevgilisi "Şamo daş qoyan yerə Qəmər baş qoyar" (106, səh.409) –deyə sinəsini qabağa verir.

Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, Qəmərın belə bir VÜ-sala olan etiqadının əsası lap əvvəldən, hələ romanın birinci cildində cərəyan edən hadisələrin gedişində qoyulmuşdur. Bu onun romanın birinci cildinin sonunda dediyi "Sənın Qəmərın" (106, səh.745) ifadəsindən də aydın görünürdü.

Bu baxımdan S.Rəhimovun romanın V cildində "Nakam məhəbbət" fəslı (səkkizinci hissənin yeddinci fəslı) açması təsadüfi deyil. Bu fəslin ideyası belə bir inam yaradır ki, "Leyli və Məcnun" əhvalatı əfsanə deyil. Şamo və Qəmər də çağdaş dövrdə belə bir qəmli məhəbbət yolunun yolçularıdır. Şamonun qətli irəlincədən hazırlanmış həyata keçirilir, bu qanlı əməl öz "bəhrəsini" verir. Şamo məhz həlledici döyüşdə Məstəlibəyin atdığı güllə ilə Qəmərın dizı üstündə gözlərini etibarsız dünyaya əbədi yumur. Lakin bu qəmli sonluq nakam eşq aşıqlərini bir daha ucaldır, ülviləşdirir, bu sevginin sədasını ərşi-ələya yetirir.

"Nakam məhəbbət" fəslindən aşağıdakı parça dediklərimizə ən tutarlı sübutdur:

"Qəmərın qəsdı, hər necə ola-ola, elə bu məhz döyüş zamanında yetirmək özünün "Şamo daş qoyan yerə, Qəmər baş qoyar" vədinə əməl etməkdir" (106, səh.409).

Bu sözlər Qəmərın saf məhəbbəti yolunda ölümə getməyə hazır olduğunu, onun mərdliyini göstərir. Xüsusilə, "Qəmər baş qoyar" ifadəsi zahiri pafos deyil, məhz məhəbbətə, Şamonun tutduğu yola etiqadın ifadəsidir. "Nakam məhəbbət" fəslı iki gəncin qəmli sevgi dastanı kimi insanı heyrətləndirir, lakin ümitsiz etmir, əksinə, içinə bir inam işığı salır. Şamo və Qəmərın bir anda əbədiyyətə qovuşmasının doğurduğu kədər dil ifadə etməkdə acizdir. Çünki illərdən bəri bu iki gənc bütün məhrumiyətlərə dözərək qovuşmaq həsrətilə yaşamışlar, müəllif də bunları beş cildlik bir roman-epopeyanın dönüm və döngələrindən keçirərək gətirmişdir. Göynərti yaradan budur ki, aparıcı qəhrəmanlar səadətə son dərəcə yaxın olduqları bir zamanda öldürürlər:

"Şamodur, özüdür" – deyə döşü atlana-atlana Qəmər də düşməne qarşı səngər tutdu.

Ağır yaralı Şamo heyrətlə:

"-Qə...mə...r...sən...sən, -dedi, gəl...mi...sən?"

-Qəmərəm, gəlmişəm, Şamo!

-Bilirəm, eşitmişəm, necə...qaçmışdın. Elə...hey... səni ... anırdım... Görüşdük, məni Safonun yanında dəfn edərsiniz... çobana da, Alo əmiyə də çatdırarsan!

-Yox, Şamo, sən bu yaradan da qalacaqsan! Qəmər Şamo ilə uğraşan zaman Maronun qanını almaq kinilə vurnuxan Kərbəlayı Hatəmxanın gülləsi Qəmərə, Qəmərın gülləsi Kərbəlayı Hatəmxana açıldı.

Bəli, "Nakam məhəbbət" dastanının bitdiyi yerdə çoban Fərzəli özünü hadisə yerinə çatdırdı. Şamonun da, Qəmərın da yerə yanaşı sərildiyini gördü. Çoban Fərzəli dağlar dolusu qışqırdı" (106, səh.410).

İnsana hədsiz üzüntü gətirən bu qəmli məhəbbət dastanı həm də belə bir inam doğurur ki, dünya xali deyilmiş, Nəbinin Həcəri yaşayıb, yaşayır və yaşayacaq da. Qoşa qəhrəmanların nakam məhəbbət dastanları tarixdən və ayrı-ayrı mənbələrdən bizə bəlli olsa da, XX əsrin keşməkeşli tarixində onların yenidən görünməsi və yüksək sənət yolu ilə Qəmər və Şamo obrazlarında canlandırılması S.Rəhimovun qələminin qüdrətindən xəbər verir. Həm də belə bir qənaət doğurur ki, ən mənalı ömür məhəbbətlə keçən, saf sevginin təntənəsinin təsdiqinə sərf edilən ömürdür. Məhz bu zaman cismani ömrün qısa olması heç də qorxulu deyil. Çünki sevgililər məhəbbətə sədaqətləri ilə artıq mənəvi ömrə qovuşmuşlar, eşq yolunun əbədi müsafirinə çevrilmişlər.

Romanın beşinci cildinin "Doqquzuncu hissə"sinin (sonuncu hissə), "Yeddinci fəsil" (sonuncu fəsil) "Yazısı baş daşları" adlandırılmışdır. Həmin fəsildə müəllif sanki böyük Füzulinin "Göstərən səadət dövrüni fələk bir inqilab" misrasından doğan qayeni çağdaş tarixi olaylarında arayır. Və son anda belə bir inam yaranır ki, "Padişahi-mülk" qitəsinin qənaəti bütün zamanlarda gerçəkləşə bilər. "Yazılmamış baş daşları" həm də fələyin inqilabının hökmüdür. Dünya tarazlığını pozmaq, müvazinəti nəzərə almamaq, nisbəti gözləməmək, əbədi qanunlara qarşı getməkdir ki, bunun da intiqamı yaman olur. Bu baxımdan bir anlığa Yusif Səmədoğlunun məşhur "Qətl günü" romanındakı Baba Kahani, onun intiqamını yada salmaq kifayətdir.

"Şamo" romanının "Yazılmamış baş daşları" fəslinin sonu, daha doğrusu romanın sonu aşağıdakı kimi qurtarır:

"Məzarların sel-suya düşməyi ikinci ölüm sayılırdı. Əksinqilabçılar deyəcəklər ki, bolşevikləri torpaq da qəbul etmir. Onların o dünyası yoxdru. Alo iki-üç gündən bir bura yol elədi, sel tərpedib yıxan, bir-birinə qarışmış yazısı baş daşlarına baxdı, xeyli baxdı, bu başından o başını ayıra bilmədi" (106, səh.474).

Nümunəyə diqqət yetirilsə, buradakı ideya-fəlsəfi fikrin dərinliyi, əzəli və əbədi məqamları tarixi kontekstdə təsdiq etməkdə müəllifin iqtidarı aydın görünür. Müxtəlif istiqamətdə yozum imkanı verən həmin parçada müəllif tarixi hadisələrdən obyektiv

qiymət çıxarmağı sanki oxucunun öz öhdəsinə buraxır, mövqeyini zahiri hadisələrin axarında deyil, daxili proseslərin kontekstində açıqlayır. Bu zaman müəllifin kommunistliyi, ədəbiyyatın partiyalılığı "prinsipi" obyektivliyə, sənətin öz əbədi "qanunlar"ı əsasında yaranması inamına kölgə salır. Xüsusilə "məzarların sel-suya düşməyi ikinci ölüm sayılırdı. "Əksinqilabçı" deyilən vətən övladlarının dili ilə olsa da, "bolşevikləri torpaq qəbul etmir. Onların o dünyası yoxdur" kimi qənaətləri heç də müəllifin bolşevik oyunlarına hüsn-rəğbətindən xəbər vermir. Digər tərəfdən başlarını bir-birindən ayırmağın mümkün olmaması da "vəhdət" deyil, məhz fani olmaqdır.

Romanın birinci cildinin əvvəlində tarixin sinəsində cərəyan edən hadisələrin əsl mahiyyətini anlama bilməyən Kərbəlayı Hatəmخان səbəbkarı axtarır. Onun fikrincə bütün bu işlərin mayası Safo oğlu Şamodur. Xanimanın dağılmasında məhz onu günahkar bilir və Maroya "oğlum, Şamonu öldür" – deyə amansız bir tapşırıq verir. "Amansız" ona görə ki, Şamo tarixi şəraitin yetişdirdiyi, daha doğrusu onun dalğasında gələn ictimai tip kimi həm də makromühitin tragik qəhrəmanı idi. Eyni zamanda epopeya qəhrəmanı kimi şəxsi taleyi ümuminin səadətinə bağlı idi. Xalqın səadəti isə inqilaba, sinfi mübarizə və aşağıların hakimiyyət başına gəlməsinə bağlanırdı. Şamo da bu "tarixi missiya"nı həyata keçirənlərdən biri idi. Məhz bu mənada Hatəmخان tarixi şəraiti qiymətləndirə bilmədiyinə görə həmkəndlisi Şamonu ən birinci düşmən hesab edir. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Kərbəlayı Hatəmخانın aşağıdakı fikirlərini yazıçı heç də birmənalı olaraq düşmən fikri kimi qəbul etmir: "Şamo "millətin islam" səngərində bolşovoy dili ilə danışmasaydı, döyüşən "milləti-islam" səngərində başıpozuqluq törətməsəydi kələf heç cür bunca dolaşmazdı. Əgər Şamo aşağı Qarabağdan bolşovoyluğu Çalbayır Şeylisinə gətirməsəydi, yuxarı Zəngəzurda daşnak qoşunlarına saçılan Dağbaşının "milləti-islam" səngərində bolşovoy dili ilə danışmasaydı... bu tezliklə "bu ucqarda bu qanlı oyunlar oynanmazdı, hər necə olsa da, bütövlükdə inqilab olmazdı, nə Şamo tərəfinin kahası öz atası Safonun ölüm yuvasına

çevrilərdi, nə də Kərbəlayı Hatəmxan tərəfinin xanimanı bunca bünövrəsi birdən-birə sökülüb tökülər, alt-üst olub dağılardı." Demək, Kərbəlayı Hatəmxan özünü hər necə müqəssir saydı-saymadı, bütün bu qanlı qovğalarda birinci, başlıca müqəssir "bolşovoyluğu Qarabağda Şehliyə gətirən, burada inqilab savaşı salan Şamodur, Allah yolundan çıxan Safonun oğludur" (106, səh.11).

Deyilənlərə bu günün olayları baxımından qiymət verdikdə aydın olur ki, S.Rəhimovun müəyyən fikirləri Kərbəlayı Hatəmxanın dilindən deyilsə də indiki gerçəkliklə səsləşir. Bunu müəllifin ideyanı struktur planda reallaşdırmaq ustalığının nəticəsi kimi də yozmaq olar. Kərbəlayı Hatəmxan Yuxarı Zəngəzurda daşnak qoşunlarına qarşı "milləti islam" səngərinin müqavimətsizliyinin səbəbini "bolşovoy dili ilə danışan", "Allah yolundan çıxan Safonun oğlu" Şamoda görür. Onun fikrincə, məhz Şamo inqilab savaşı saldı və öz yuvasını, mənim xanimanı alt-üst etdi. Burada "Allah yolundan çıxan" ifadəsi inqilabçıya aid olduğu üçün kimin dilindən deyilməsindən asılı olmayaraq o zaman cəsərət tələb edirdi. Bu gün həmin ifadədə müəllif vurğusunu anlamaq çətin deyil. Lakin görünür ki, romanın yazıldığı illərdə də S.Rəhimov kahaları, yuvaları, xanimanları bünövrəsindən sökülüb tökən, onları alt-üst edən, insanları, xüsusilə bir vətənin, bir elin, bir obanın adamlarını bir-birinə düşmən edən, səngər tutmağa çəkən dağıdıcı inqilabı birmənalı şəkildə dəstəkləməyib. Ona görə də bəzilərinin tarixi-inqilabi roman kimi dəyərləndirdiyi "Şamo"nun dərinliklərində elə məqamlar açıqlanır ki, bunlar əsəri şəxsiz fəlsəfi, ruhi-mənəvi kontekstə çəkir, qəhrəmanların taleyini əzəli və əbədi başlanğıclarla barışmaz antiqütblərlə bağlayır. Göyərçin yalnız son məqamda daxilinə pəncərə açır, dİbsiz uçurum görür, buradan taleyinə nəzər salır və törətdiyi əməllərə haqq qazandırmağa çalışır:

"Hər necə cəhənnəm oduna yansam da, Maro ilə mənim görüşlərim, mənim məndən asılı olmayan istəyimlə, qaynayan, aşıb-daşan ehtirasımla olubdur. Demək, mən nə etmişəmsə, arada nə olubsa, hamısı mənim xaliqimin yazı-pozusu ilə olubdur. Bəs

onda mən niyə qeyri-şəri, qeyri-qanuni doğmuşam? Bax onu elə axtarıb tapmalıyam, mənə belə tale təyin edən xaliqimin özündən bunun nə demək olduğunu soruşmalıyam" (104, səh.457).

Göründüyü kimi, tale yolunun son mənzilə çatdığını anlayan Göyərçinin yadına nəhayət ki, xaliqi düşüb. Göyərçin ondan imdad diləmir. Məhz əməllərinə şəri axtararkən gəlib tanrının üstünə çıxır. Ona elə gəlir ki, nə edibsə, hansı bir qanlı-qovğalı əməl işlədibsə, hamısı onu yaradan xaliqin yazısı ilə olubdur. Yenə də nə olacaqsə onu yaradanın iradəsilə olacaqdır: "Bəs onda belə olanda hanı mənim üçün o yazını yazan xaliq?" Digər tərəfdən Göyərçin həm də belə qənaətdədir ki, bu düynləri onun həyatına vuran ətrafındakı insanlardır.

Maraqlıdır ki, talesizliyinin səbəbini xaliqdə, məxluqda axtaran Göyərçin nədənsə, öz içindəki boşluğu, uçurumu, iblisi görüb anlaya bilmir. Doğrudur, sonda müəllif onu fiziki mənada uçurumun qarşısına gətirir: "Qanad açıb uçdu, uğursuz taleyinin sirrini xaliqindən soruşmağa getdi" (106, səh.457). Göyərçinin bu son addımı onun əməllərinin nəticəsi kimi də yozula bilər. Yozula bilər ki, qisas qiyamətə qalmaz, hər kəs əvvəl-axır öz əməllərinin cəzasını çəkməlidir. "Getdi" ifadəsi diqqəti xüsusilə çəkir. Çünki romanda bilirik ki, həmin ərəfədə Göyərçin artıq havalanmışdı və hər an o özünü məhv edər və hətta uçurumun ağuşuna da ata bilərdi. S.Rəhimov "atdı" yox, məhz "getdi" deyir. Çünki "getdi" Göyərçinin halətinə uyğun ifadədir. Çünki o, nə Şeyx Sənan, nə Xumar, nə də ki, "Çox alçaldım da yüksəlmək istərim" (55, səh.191) – deyə özünü uçuruma atan Cəlal ("Uçurum") deyil. Göyərçin uçurumun qarşısına aqlını itirdiyi, havalandığı üçün gəlmişdi. Daha doğrusu, necə gəlmişdisə, elə də gedirdi. Beləsi üçün düzənliklə uçurumun təfavütü yoxdur. Sənan, Xumar, Cəlal və bu qəbildən olanlar uçurumun qarşısına məcnunanə halətlə yüksəlmək eşqilə gəlir. Göyərçin "qanad açıb" uçsa da Sənan və Xumar kimi "göylərə pərvaz" edə bilməz. Çünki özünün etiraf etdiyi kimi "qaynayan, aşıb-daşan ehtirası" üçün kifayət qədər "qanlı qovğalı əməllər" işlədib. Haqq dərgahına bu əməllə getmək olmazdı. Haqq dərgahı ruhu pak olanlar üçün açıqdır. Göyərçinin

xaliqindən taleyinin sirrini öyrənmək istəyi onun hüququdur. Lakin inanmaq çətindir ki, xaliqi ehtirasətə aludə olan Göyərçini əfv etsin. Lakin istəyinin özündən asılı olmadığını, onların "xaliqin yazı-pozusu" ilə olduğunu iddia edən Göyərçini həyəcanlı etiraf məqamında gətirən müəllif, eyni zamanda, demək istəyir ki, Allah yanında tövbə qapısı açıqdır və hətta, lənət obyektinə və nifrət rəmzi olan şər özü də Allahın pənahındadır.

Görünür, məhz bu mənada S.Rəhimov qəhrəmanına "uçmaq" imkanı vermişdir.

S.Rəhimov "Şamo"nun 1964-cü ildə çap etdirdiyi üçüncü cildinin birinci hissəsinin bir fəslini "Uğultulu külək" adlandırmışdır. Təbiətlə insan xarakteri və taleyi arasında ahəngdarlıq arayan S.Rəhimov "Şamo"da bir çox problemləri bu uyarılığın kontekstində dəyərləndirir. Bu baxımdan "Uğultulu külək" fəslində təsadüfi deyil. Bu, 1918-1919-cu illərin Bakısında cərəyan edən hadisələr və insanları qayğıları, onlara üzüntü gətirən proseslərin xarakterləri ilə uyarlıq təşkil edir: "Bakı küləyi aram bilmədən uğultu ilə əsir" (111, səh.3) – deyən müəllif az sonra diqqəti başqa bir küləyə, bu dəfə "şimaldan üzü bəriyə uğuldayıb gələn küləyə" (111, səh.9) yönəldir. Bu cümlələrdə maraq doğuran cəhətlərdən biri budur ki, müəllif Bakıda külək "əsir" deyirsə, şimaldan külək "gəlir" – deyir. Külək əsir anlamında da ictimai mühitə işarə var, çünki o, həm də uğultuludur. Şimal küləyi həm "uğultuludur", həm də "gəlir". "Gəliri" "gətirilir" kimi də başa düşmək olar. Əslində, bu, rəmzi mənada şimaldan gələn inqilab deməkdir. Maraqlı burasıdır ki, romanda şimal küləyinin gətirəcəyi dağıntı və fəlakəti dilinə gətirən məhz Gəray ağadır. O Gəray ağa ki, "millət şümrü" kimi ad çıxaran Leylək Ələmdarın əli ilə günahsız insanları öldürtdürüb Qarabağın kəhrizlərinə atdırmışdır və saysız-hesabsız günahsız qanlara bais olmuşdur. Lakin nə qədər qara əməllər sahibi olsa da, dediklərində həqiqət var və bunların bir qismi həm danışılan dövrün tarixi hadisələri ilə, həm də bu gün regionda özünü göstərən proseslərlə səsleşir. Bunu tarixi hadisələri obyektiv qiymətləndirən müəllifin mövqeyi kimi də yozmaq olar. Görünür, ədib "şimal küləyi"ni bu yolla

etirazını bildirmişdir: "Şimaldan üzü bəriyə uğuldayıb gələn bu külək nəinki sənin parlamentinin başına sancılan o milli bayrağının, lap parlamentin özünün də, binasının da ətkələrini yerdən üzəcəkdir... Ancaq o dürlü-dürlü palıdı (Sultanı – H.Q.) nə Bakı küləyi yıxa bilər, nə də Rusiyadan uğuldayıb gələn revolyusiya küləyi" (101, səh.10).

Göründüyü kimi, Gəray ağa şimaldan revolyusiya küləyinin gətirdiyi inqilabi hökumətə deyil, millətin özündən olan "diktatora" (101, səh.9) üstünlük verir. Əlbəttə, Gəray ağa bu zaman milli mənafehdən daha çox sinfi marağı üstün tuturdu. Bunu onun dostu Ağaxana dediyi sözlərdən də görmək olar: "Bax. Bir gün sən də, mən də mülkümüz xaraba qalacaq, bəlkə xan sarayının divarları kimi dözümlü gətirməyəcək... bu diqqətpaqlardan, boğazı bantlılardan millətin dərdinə ağlayan olmaz." S.Rəhimovun Gəray ağanın dili ilə dediyi aşağıdakı fikir də diqqəti çəkir:

"Sultan əvvəl-əvvəl bu içərini susdursun, yerölçən kimiləri –bolşevikləri sil-süpür eləsin! Möhkəm bir qoşun düzəltsin, milləti, vətəni öz enli sinəsilə qorusun! Sən də, mən də mülkümüzədən bir xeyir olsun! Sən özün də bu boşboğaz məclisdən gedib ayağını öz torpağında möhkəmlədersən! Yoxsa it də gedəcək, ip də, parlament də gedəcək, məclis də, milliyə də gedəcək, islamiyyə də! ...Müsavət da gedəcək, ədalət də!" (106, səh.10).

XX əsrin ikinci onilliyinin sonlarında Gəray ağanın millət, vətən, milli qoşun düzəltmək haqqında milli pafoslu fikirlər söyləməsi mümkündür. Lakin Gəray ağa kimi bir tipin "müsavət" və "ədalət" sözlərini belə yüksək pafosla ifadə etməsi diqqəti müəllifin ünvanına, illərdən bəri onun pünhan saxladığı ovqata çəkir. Daxili əzminə güvənən ədib əlverişli məqam tapan kimi hətta mənfi obrazların dili ilə olsa da tarixi həqiqətləri "dəbərdir", şimaldan gələn təhlükəni yaddaşa çəkir, milli qeyrətin, vətəndaşlıq məsuliyyətinin mənəvi içərilərlə bağlı bir mahiyyət olduğunu nümayiş etdirir.

Bu mənada "Şamo" daim özünə münasibət tələb edən roman kimi bədii təfəkkürə daxil olur. Çünki qayəsi dərin qatlarla irəlilədilən "Şamo" struktur təhlil tələb edən əsərdir. Məsələn: Y.Seyidovun "Süleyman Rəhimovun romanları" (1975) monoqrafiyasında söylənilən fikirləri bu gün qeydsiz-şertsiz qəbul etmək mümkün deyil: "Varlılar öz mövqelərini saxlamaq üçün zora arxalanmaqla kifayətlənmir, şüurlardakı ətalətdən, fanatizmin gücündən də faydalanaraq addımbaşı təkrar edirlər: "Allah birinə elə verər, birinə də belə", "Allah öz bəndəsini yaxşı tanıyır", "hər şey Allahdan asılıdır..." Bir sözlə, heç kəs dövləti hansı yolla ələ keçirdiyi, necə varlandığı barədə danışmaq istəmir, ətrafdakılara bu fikri təlqin etməyə çalışırlar ki, bizdən asılı heç nə yoxdur, nəyimiz varsa, Allah vermişdir, Allah belə məsləhət bilmişdir...

Gülsənəmin qaçırılmasını isə gözəgörünməz Allahın adı ilə əlaqələndirmək Hatəm xan üçün əlverişli deyil. Əlbəttə, demək olar ki, "Allahın məsləhəti belə imiş..." Ancaq sonda Safo yox, Hatəm xan da "Allahın məsləhəti " ilə barışmalı, Gülsənəmi gəlinliyə qəbul etməlidir. Hatəm xan isə əsla yol vermək istəmir, cəhd edir ki, oğlunun "səhvini" düzəltsin..." Doğrudan da, romanda hər kəs nəyə isə "cəhd edir." Hatəm xan da, Safo da öz istədiklərinin ödənilməsinə cəhd edirlər. Hatəm xan şərə xidmət edirsə, Safo xeyirə xidmət edir. "Allahın məsləhətinə" qulaq asıb-asmamaq şəxsən öz işidir. Əlbəttə, qulaq assa yaxşı olar. Allah bəndəsini "zorən təbib" etmir. O, bəndələrinə sərbəst, əmin-amanlıq şəraitində yaşamağı məsləhət görür. Onlara ağıl, qəlb və göz verir ki, həqiqəti görsün, duysun və dərk etsin, inam və iman sahibi olsun. Kim ki, haqq yolu ilə getmirsə, əvvəl-axır öz cəzasını çəkəcəkdir. Ona görə Hatəm xanın min bir cəhdlə, hiylə və zorla oğlu Maronun, Y.Seyidovun dediyi kimi, "səhvini" düzəltməyə çalışdığı onun Safo qarşısında mövqə üstünlüyü deyil. Əksinə, cılızlığını, kiçikliyi, namərd bir yol tutduğunu göstərir. Çirkin əməllərə rəvac vermək görünür onun taleyinə yazılıb və alın yazısı kimi onu izləyir.

Başqa sözlə, Safo yaxşılığından qalmırsa, Hatəm xan pislindən qalmır. Bu zahirən Hatəm xanla Safonun münasibətlərinin toqquşmasıdır, əslində xeyirlə şərin əbədi qovğasıdır və zaman-zaman insanların əlaqə və münasibətlərində təzahür edir. Bu baxımdan S.Rəhimov öz mövqeyində sabitdir. Onun mövqeyinin dəyəri haqq yolunu dəstəkləməsindədir. "Haqqa bağlanmağın faydalı bir dərman" (Nəsimi) olmadığını çox gözəl bilən ədib təsadüfi demir ki, "Allah öz bəndəsini yaxşı tanıyır", "hər şey Allahdan asılıdır." Doğrudur, bu fikirlər obrazların dili ilə deyilir. Lakin müəllifdə insanlara həyat eşqi verən "güc nəğməsi"nə, "mərkəzi qüvvə"yə (Nəsimi) dönməz inam var. Ona görə haqqa bağlanmağı, ona etiqad etməyi "şüurlardakı ətalət", "fanatizm" kimi dəyərləndirən Y.Seyidovla razılaşmaq olmaz.

Tənqidçi "ətalətlə" "fanatizm"i bir-birindən fərqləndirmir. Görünür, vulqar sosiologizm, empirik şüur, təsəvvürdəki zahirilik tənqidçiyə batində həqiqəti görmək imkanı verməmişdir. Nəsimi öz etiqadının fanatiki, yəni ideyası məftunu idi və ömrü boyu "ənəlhəqq" in şövqü ilə yaşamışdı, onun nuruna "bürünmüşdü." Əslində "Allah birinə elə verər, birinə də belə", "Allah öz bəndəsini yaxşı tanıyır", "Hər şey Allahdan asılıdır", "Allahın məsləhəti belə imiş" ifadələri Quranın ayələrindən süzülüb gələn kəlamlardır. Kimin necə əməl edib-etməməsindən asılı olmayaraq bu kəlamlar artıq inam və etiqad kimi insanlığın taleyinə daxil olub və onunla bərabər irəliləyir. Bu mənada Hatəm xanın Quranın buyurduqlarını özünə sərf eləyən tərzdə yozması heç də qərribə deyil. İnsan şübhə etməkdə haqlı olduğu kimi, fikir və mülahizələrində də sərbəstdir.

Poetika, bədii struktur əsərin mürəkkəb toxumalarını ifadə edən anlayış kimi, "Şamo" nun özünəməxsusluğunda yeni çalarlar kəsb edir. "Şamo" poetikasını kiçik povestin genişlənilib romana, daha sonra isə çoxcildli epopeyaya çevrilməsi nəticəsində əldə etmişdir. Əsərdəki hadisələr 1913-1921-ci illərlə bağlı olsa da, müəllifin təfəssilatlı üslubu Azərbaycan xalqının həyatının geniş bir dövrünü əhatə edir. "Şamo" çoxsurətli, çoxşaxəli roman-epopeyadır. 1931-ci ildə 118 səhifə həcmində çap olunan bu əsərə

müəllif əl gəzdirə-gəzdirə 1940-cı ildə birinci cildini nəşr etdirir. Yazıçı özü "Şamo"nun bu ilk variantının "naşı bir əllə", "xəsis boyalarla" yazıldığını etiraf edir. Lakin bununla belə, əsəri "söküb-dağıtmaq istəmədiyini" (107, səh.41) də deyir.

Romanın poetikasının, başqa sözlə, janr formasının özünə-məxsus yolla inkişaf etməsi barədə ilk dəfə M.Arif fikir söyləmişdir: "Şamo"nun daha mükəmməl ikinci çapında (1940) əsər həcm etibarilə böyüməklə bərabər, hadisələr çoxalmış, müxtəlif xasiyyətlərə malik adamlar meydana çıxmışdır" (98, səh.341).

50-ci illərdən başlayaraq roman-epopeyanın birinci cildi (1952-1955), ikinci cildi (1953, 1956), üçüncü cildi (1964), dördüncü cildi (1977), beşinci cildi (1978) nəşr olunmuşdur.

Z.Kedrina "Epopeya yaratmaq yolunda" adlı məqaləsində "Şamo"nun meydana gəlməsinin səbəblərini dövrün, tarixi şəraitin xarakteri ilə əlaqələndirərək yazırdı: "Xalqın tarixi inkişafının dönüş mərhələsində xalq həyatının ən mühüm mərhələlərini açıb göstərən xalq epopeyasının yaradılması... ədəbiyyatın müəyyən bir dövrü üçün tipik xüsusiyyətdir" (75).

"Şamo"nun poetikasını "xalq epopeyası" kontekstində dəyərləndirən tənqidçinin bu fikri bu gün yalnız əsərin tədqiqatı tarixi baxımından (1951) diqqəti çəkə bilər. Çünki "xalq epopeyası" anlayışı altında təsəvvür olunan poetik meyar "Şamo"nun roman-epopeya forması ilə üst-üstə düşür. "Şamo"nun "xalq epopeyası" kontekstində dəyərləndirilməsini S.Rəhimovun sonrakı tədqiqatçıları, o cümlədən, Q.Xəlilov və Y.Seyidov da birmənalı şəkildə dəstəkləmişdilər. Z.Kedrinanın mülahizələri roman-epopeya üçün yox, məhz xalq eposları (epopeyaları) üçün məqbul sayıla bilər. Vaxtı ilə Hegel və Belinskinin epopeyanın xüsusiyyəti, meydana gəlməsinə səbəb olan amillər haqqında dediklərinə elə bir mühüm cəhət gətirmir. Əksinə, "Şamo"nu "xalq epopeyası" modelində qiymətləndirməklə məsələyə bir qədər də dolaşlıq gətirir. Ona görə də sonralar Lebedinskinin "Xalq kütlələri hərəkatının əsil Homer gücü ilə göstərilməsi romanın ən qüvvətli cəhətini təşkil edir" (16, səh.149) mülahizəsi də bu baxımdan təsadüfən meydana gəlməmişdir. Mülahizədə

diqqəti çəkən "Homer gücü" və "xalq kütlələrinin hərəkatı" ifadələridir. Tənqidçinin fikrincə bunlar "romanın ən qüvvətli cəhətini təşkil edir". Əslində, tənqidçi "romanın" deyil, "xalq epopeyasının" desəydi daha düzgün olardı. Çünki romanda xalq kütlələri deyil, məhz aparıcı qəhrəman önəm kəsb edir. Ona görə də "Şamo"nu nə sırf epopeya, nə də sırf roman poetikası ölçüləri ilə dəyərləndirmək olmaz. Ona görə yox ki, əsərin adı "Şamo"dur və romanın aparıcı qəhrəmanının adı ilə adlanır. Əslində, bu, həqiqətən də belədir. Lakin əsəri romana çəkən bu əlamətlər onun janr məzmununu tam ifadə edə bilmir. Çünki romanda epopeyaya xas olan (yuxarıda qeyd edilən) xüsusiyyətlər də vardır. Bu baxımdan "Şamo"da "hibrid", "sintez" meyli onun təbiətindən doğur. Ona görə də romanla epopeyanın üzvi vəhdət təşkil etdiyi bu əsərin roman-epopeya formasının poetik xüsusiyyətləri əsasında dəyərləndirilməsi daha düzgün olardı. Epik-obyektiv hadisələr, "xalq kütlələri" epopeyanın məzmununda önəmli yer tutur. "Şamo"da bunlar müəllif başlanğıcı ilə struktur vəhdət təşkil edir.

S.Vurğunun S.Rəhimovu "romançı, böyük yazıçı, Azərbaycan ədəbiyyatının ağır artilleriyası" adlandırdığı vaxt "Şamo"nun hələ ancaq birinci və ikinci cildləri çap olunmuşdu.

Romanın ilk cildlərində, ilk variantlarında müəllifin şəxsi təəssüratları aparıcı olmuş, "dəbərdirilən xatirələr" onu daim səsləmişdir.

Hər fəslinin səkkiz, on variantı olan bu əsərin ideyasının yaranma tarixi haqqında ədib belə deyir: "Şamo"nun ilk rüşeymini də mən burada – Hocaz kəndində müəllim olduğum zaman (1923-1924-cü illərdə – H.Q.) tapdım. O zaman müəllim dotslarımdan biri mənə nağıl etdi ki, müsavət hökuməti zamanı bir gün Sultan bəy Mağavuz – romanda mənim Şehli adlandırdığım kəndə gəlibmiş... həmin günü bir göyçək qızı da bir oğlana gəlin gətiribləmiş. Bu qızın bəkarətini almaq istəyən Sultan gəlinin nişanlısını bir neçə cavan oğlana qatıb səngərə sürüdülər, qızı isə gecə gərdəkdən çıxartdırıb birbaşa öz yanına gətirdi... Ertəsi gün səngərdə güllə dəyən oğlanın meyidini bu yandan, namusuna

təcavüz edildikdən sonra rüsvayçılığı qəbul etməyib özünü asan gəlinin də meyidini o biri yandan gətirirlər. Kənd əhalisi məhəbbətləri zalımlar tərəfindən tapdanan hər iki nakam cavanı qoşa dəfn edir... Əgər müəllim dostum hadisəni mənə nağıl etməsəydi, mən də neçə ildən bəri bu hadisə ətrafında düşünüb daşınmasaydım, indi də üzərində işlədiyim "Şamo"nu yaza bilməz, həmin hadisə ilə əlaqədar mürəkkəb bir dövrü əhatə edə bilməzdim" (109, səh.24). Mən fikirləşəndən sonra qəhrəmanın da adını tapdım –Şamo! Bütün bunlar məni rahat buraxmır, "dərsdə, işdə, tramvayda, gur danışıqlar gedən iclaslarda belə "Şamo" məndən üzülmür, beynimi, zəhnimi məşğul edirdi" (109, səh.25).

Romanda da yuxarıda qeyd edildiyi kimi Sultan bəy Şamonun sevgilisi Qəməri həqiqətən hələ gərdəkdə ikən Göyərçinin hiyləsi ilə gətirtdirib namusunu ləkələmək istəyir. "Müəllim dostunun" nağıl etdiyindən fərqli olaraq, S.Rəhimov başqa yol tutur.

"Səngərdə həlak olan cavanın" əvəzinə tapılmış Şamo sənətkarın bədii təfəkkürünün gücü ilə mübariz, qorxmaz bir qəhrəmana çevrilir. Əslində "Nakam gənclərin" qəmli taleyi roman üçün bir ideya idi.

Məhz danışılan qəmli əhvalat əzəmətli, möhtəşəm bir "dastan-roman-epopeya"ya (58, səh.163) ideya vermişdir.

Göründüyü kimi, Q.Xəlilov "Şamo"nun janrını nə "epopeya", nə "roman-epopeya", məhz "dastan-roman-epopeya" yəni üç hissənin (üç ünsürün) vəhdətindən doğan janr forması kimi dəyərləndirir. Q.Xəlilovun tədqiqatında işlətdiyi bu "janr müəyyənliyi"ni heç də sinkretizm mənasında başa düşmək olmaz. Bununla belə həmin "ünsürlər"in vahid janr modelində təzahürünü mürəkkəb təkamül prosesinin nəticəsi kimi dəyərləndirmək lazımdır. Çünki "dastan", "roman" və "epopeya" ayrı-ayrı janr formalarıdır, hər birinin özünəməxsus tarixi və poetikası vardır. "Şamo" bu janrların yaşarlı ənənələri üzərində ucalmaqla bərabər, həm də orijinal bir yolla irəliləmiş, "hər şeyi" əhatə edən poetikasını yaratmışdı. S.Rəhimov bədii təxəyyülü son dərəcə qüvvətli olan, ilhamını öz içindən alan sənətkardır. Bu cəhət

yazıcının fərdi üslubunda, təhkiyə tərzində, struktur məqam kəsb edən nəhayətsizliyə meyində təzahür edir: "Yazanda məndə hazır "ülgü" olmur... Mən yazanda heç bir ülgünü nəzərə almıram, "necə çıxırsa çıxsın deyirəm... Nəticədə belə çıxır. Yazmazdan bilsəm, dərzisayağı "ülgü" ilə kəsib biçsəm, heç nə yaza bilmirəm. Mən axtara-axtara işləyirəm. Qabaqcadan bütün bunlar mənə aydın olsaydı, mən işləyə bilməzdim. Məncə bədii əsər axtarış marağı ilə yaranır... hazır "ülgü" bədii əsərin birinci düşmənidir"(110).

"Şamo"nun poetikasının xüsusiyyətləri ilə birbaşa bağlı olan bu mülahizələr həm də ədibin yaradıcılıq laboratoriyasının sirlərinin müəyyən məqamlarının açıqlanması baxımından diqqəti çəkir. Yazıcının "həyat yolu" əsərindən də aydın görünür ki, o, roman üzərində işlədiyi uzun illərdə öz qəhrəmanlarından, xüsusilə Şamodan heç vaxt ayrılmamışdır. Hətta hadisələrin zahiri ardıcılığını gözləmədən, daxili bir zərurətlə, qəlbini hökmü ilə əhvalatları qabaqlamışdır. Məsələn, ədib "Yazılmamış başdaşları"nı, yəni "Şamo"nun son fəslini hələ altmışıncı illərin əvvəllərində yazıb qurtarmışdır: "Bir neçə il bundan qabaq "Şamo" romanının baş qəhrəmanı Şamo, mən istəmədən, yaradıcı təxəyyulümdə son döyüşlərin birində qəhrəmancasına həlak olur. Nə gizlədim, IV cildin axırını adlayıb "Yazısız başdaşları" fəslini də yazdım... Bu fəslə yazıb qurtaranda mən səksəndim!... Axı, mən uzun illər ərzində Şamonu qoruyub sağ saxlamışdım, başqa qəhrəmanlarım həlak olsalar da, mən ağır yara alan Şamoya ölüm qıymamışdım..." Aparıcı qəhrəmanın qəfil ölümünün doğurduğu kədərlə yaşadığı bir çağda ədibin son dərəcə istedadlı oğlu Şamo qəflətən vəfat etdi. Bu ağır dərd ədibin amanını kəsdiyi üçün o, "Şamo"nun IV cildini yazıb qurtara bilmirdi: "Şamo"nun IV cildini yazmaq çətin, yazmamaq daha çətinidir. İndi "Şamo"nu tamamlamaq çox ağır iş olmuşdur. Axı, hər iki Şamo mənim qəlbimdə birləşibdir, belə vəziyyət, belə daxili ruhi gərginlik necə də fırtınalıdır... Baxırsan... burulqana düşürsən. Oğul itkisi... Qəhrəman itkisi... Bəlkə oğlum Şamo – Şamil öldüyünə görə qəhrəmanım Şamo qalsa yaxşıdır? Oğlum Şamo öldüyünə görə o

Şamo da romanın IV cildinin axırında bir mübariz kimi həlak olsa təbiidir?!"

Məlum olduğu kimi, ədib sevimli qəhrəmanını romanın IV cildindən keçirdi və o, yalnız V cildin sonunda "bir mübariz kimi həlak" oldu. Bu şəxsi kədər ədibin ecazkar sənətilə qəmli bir əhvalata, hüznü bir dastana çevrildi. Bütün bunlar həm də o deməkdir ki, "Şamo"nun janrı, onun poetikası yazı prosesində yaranmışdır. Hətta yazıçı "istəmədən", "yaradıcı təxəyyülünün" ardınca getməli olmuşdur. Axtara-axtara işləyən, hazır "ülgü"nü "birinci düşməni" hesab edən sənətkar daim qəlbini harayı və qəhrəmanlarının tale yolları ilə getmiş, bununla da məlum janr qəliblərinin və ölçülərinin fəvqündə dayanmışdır. Yuxarıda ədibin "Həyat yolu", "Yazıçı və həyat" əsərlərindən gətirdiyimiz nümunələrdən aydın olur ki, ona nağıl edilən və ya hər hansı bir mənbədən alınan fakt və əhvalatları daim öz qəlbindən, təfəkkür süzgəcindən keçirmiş, bununla da onların epik obyektivliyinə bir şəxsi, subyektiv başlanğıc gətirmişdir. Yəni bu o deməkdir ki, "Şamo"da roman-epopeya "qaynağ"ı "tərəflərin" formal əlaqəsi deyil, daxili bir qüvvə ilə nizamlanan vəhdətdir. O ki qaldı Q.Xəlilovun "Şamo"nu "dastan-roman-epopeya" adlandırmasına bu pafosa xidmət edən, əsəri daha möhtəşəm göstərməyə yönəldilən ifadədir. Bununla belə, əlbəttə "dastan"ın və "epopeya"nın janr pafosuna görə romanla tipoloji yaxınlığını inkar etmək olmaz. Bəzən də həcm özü bu kimi istilahlara işlədilməsini şərtləndirir.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" (1973), "Süleyman Rəhimovun romanları" (1975) monoqrafiyalarında "Şamo"nun janrı müxtəlif istilahlarla ifadə edilmişdir: "dastan-roman-epopeya", "Azərbaycan kəndinin epopeyası", "xalq epopeyası", "roman-epopeya", "epopeya", "roman", "tarixi roman", "inqilabi tarixi roman", "vətəndaş müharibəsinin epopeyası" və s. Vaxtı ilə M.Arif və M.Hüseyn də öz məqalələrində "monumental roman", "epopeya" terminlərini diqqətə çəkmişlər. Bununla belə, heç bir yazıda "Şamo"nun janrı əsərin bütün mürəkkəb bədii toxumaları əsasında dəyərləndiril-

məmişdir. Bədii şüurunda geniş assosiasiya (ayrı-ayrı təsəvvürlər arasında əlaqə) imkanı olan S.Rəhimovun yaradıcılıq üslubunda janr ənənəvi qapalı modelini saxlaya bilmir, "açıq struktur"a çevrilir. Ona görə də "dəbərtilən xatirələr"lə ülgüçülük süjetin çözümündə bir-birini tamamlayır və zənginləşdirir. Başqa sözlə, "Şamo"nun "ülgü"süzlüyü elə onun boyuna biçilən "ülgü"südür. Hadisə və əhvalatlar çətinliklə də olsa, "uc-uca bağlanıb" süjet xəttində motivləndikcə, obrazların xarakteri çözüldükcə əsərin kompozisiyası zənginləşir, strukturu formalaşır və nəticədə "Şamo"nun janrı gerçəkləşir. Nə "dastan-epopeya" nə "roman-epopeya", nə "xalq epopeyası", nə də yuxarıda qeyd edilən digər "təyinetmələr" "Şamo"nun janrını mütləq mənada ehtiva etmir. Bunlar "Şamo"nun poetik məzmununu nisbi mənada ehtiva edirlər. Yazıçının "oxuduğumuz tarix ötən mübarizə aləmini açıb vərəqləyir... xatirəmi dəbərtilirdi" deməsi də bu baxımdan diqqəti çəkir. Çünki "tarix" və "ötən aləm" xatirələri dəbərtiləndə subyektin qəlb həyatından, fikri dünyasından keçərək formalaşır, başqa sözlə, "romanlaşır." Əslində "Şamo"da roman məzmunu təyinedicidir.

"Roman-epopeya" və "epopeya" ifadələrinin "hallanması"na daha çox Y.Seyidovun "Süleyman Rəhimovun romanları" monoqrafiyasında rast gəlirik. O, eyni bir vəziyyətdə "roman-epopeya" dediyi kimi "epopeya" da deyir. Belə çıxır ki, bu istilahları tədqiqatçı bir-birindən heç də fərqli hesab etmir. Məsələn, monoqrafiyanın 22-ci səhifəsində müəllif yeddə yerdə "roman-epopeya" və "epopeya" ifadələrini işlətməmişdir. Monoqrafiyanın "Şamo"nun təhlili ilə bağlı digər səhifələrində də vəziyyət təxminən belədir. Tədqiqatçı incəlikləri nəzərə almadan çox asanlıqla "epopeya"ni "roman"a, roman"ı "epopeya"ya çevirə bilər.

Monoqrafiyada S.Rəhimovun "Şamo" romanı üçün "ülgü" axtaran tənqidçi V.Q.Belinskinin epopeya haqqında fikirlərinə mötəbər mənbə kimi istinad edir. Sonrakı təhlilləri də göstərir ki, V.Q.Belinskinin mülahizələrini tədqiqatçı araşdırması üçün kontekst seçmişdir. V.Q.Belinski vaxtı ilə yazırdı:

"Romanın nöqsanı kimi görünən bu cəhət (yəni baş qəhrəmanın yoxluğu – H.Q.) əslində epopeyanın mahiyyətini təşkil edir" (121, səh.23). Yaxud: "Xalis epik mahiyyətdə olan bir əsərdə...baş qəhrəman inkişaf edən hadisənin zahiri bir mərkəzidir... Çünki epopeyanın baş qəhrəmanı insan deyil, həyat özüdür" (29, səh.26).

Rus tənqidçisindən gətirilən bu iki sitatdan heç biri "Şamo"nun janrı və poetikası ilə səsleşmir. Məlum fikirlərə tənqidçinin istinad etməsi zahiri xarakter daşıyır. Əvvəla, "Şamo"nun baş qəhrəmanı var və bu onun roman kimi məziyyətidir. İkincisi, "Şamo" xalis epik mahiyyətdə olan bir əsər" deyil. Ona görə sözü gedən əsər "baş qəhrəmanı insan deyil, həyat özü" olan epopeyadan fərqlənir. Söhbət "Şamo"dan gedirsə, onun Şamo adlı baş qəhrəmanı var. Doğrudur, monoqrafiya müəllifi "ədəbiyyat tarixində belə epopeyalar da məlumdur" (121, səh.23) deyər V.Q.Belinskiyə istinad etməsinə haqq qazandırır. Lakin aydın görünür ki, "belə epopeyalar" içində "Şamo" da gedir. Bu baxımdan aşağıdakı mülahizə təsadüfi deyil: "Epopeya ("Şamo" – H.Q.) xalqımızın gələcək müqəddəratının müəyyənləşdirilməsinə də mühüm əhəmiyyətə malik bir dövrü göstərir" (121, səh.24).

Göründüyü kimi, nə "roman", nə "roman-epopeya", yox, məhz "epopeya" deyilmişdir. Yəni sırf Belinskinin dediyi mənada epopeya. Ümumiyyətlə, həm Y.Seyidovun monoqrafiyasında, həm də Q.Xəlilovun "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" əsərində "Şamo"nu epopeya tipində dəyərləndirmək meylə üstünlük təşkil etmişdir. Məsələn, Y.Seyidov belə bir fikirdə olmuşdur ki, "Şamo" Azərbaycan kəndinin epopeyası kimi düşünülmüşdür" (121, səh.26). Biz yuxarıda iki nakam gəncin qəmli sevgi macərası ilə "Şamo" romanının aparıcı qəhrəmanlarının tale yaxınlığı barədə fikir söyləmişik. Belə bir fikri əsas götürmüşdük ki, nişanlısı əlindən alınan və həmin gecə öldürülən gəncə Şamo arasında eyniyyət olmasa da, oxşarlıq var. Y.Seyidova görə isə "bu fakt (müəllim dostunun yazıçıya nağıl etdiyi əhvalat – H.Q.) surətin həyatiliyini, bilavasitə varlıqdan alındığını nəinki inkar etmir, əksinə bədii surətin

müvəffəqiyyətini müəyyənləşdirmiş bu amili daha qüvvətləndirmişdir" (121, səh.45). Tədqiqatçının "fakt" hesab etdiyi məlum qəmli əhvalat "Şamo" ilə müqayisədə damlanın dəryaya nisbətindədir. Əsərin varlıqdan alındığını təsdiq edən "bu fakt" "bədi surətin müvəffəqiyyətini müəyyənləşdirən amil" ola bilməz. Beş cildlik bir romanın süjetinin saysız-hesabsız motivlərindən olan Qəmər in gərdəkdən çıxarılıb Soltan bəyin yanına aparılması əhvalatı ilə "səsleşən" həmin "fakt" "Şamo"nu qüdrətli sənət əsəri kimi səciyyələndirən amil deyil. Bu, yalnız ideya-mənəvi təkən ola bilər. Əsərin novatorluğunun yozulması da təəccüb doğurur: "Epopeyanın ("Şamo"nun–H.Q.) mərkəzində bolşeviklər partiyasının rəhbərliyi altında siyasi mübarizəyə qoşulub, Sovet hakimiyyəti uğrunda mübarizənin gedişində yetişmiş xalq qəhrəmanlarının surəti dayanır və bu mənada o, novator əsərdir." Mətləbə daxil olmayan bu mülahizə xalis vulqar – sosiologizmdir. Məsələn: "Xalq həyatının realist inikası epopeyanın müvəffəqiyyətini təmin etmiş həlledici amildir" (121, səh.40) mülahizəsi də yeni heç nə demir. Belə çıxır ki, yalnız xalq həyatının realist inikası epopeya üçün həlledici amil ola bilər. Başqa sözlə, guya roman üçün digər amillər həlledici deyil və realist inikasdan başqa inikas yoxdur, xalq həyatı yalnız epopeyaya predmet verə bilər.

Məlum olduğu kimi, Gülsənəmin qaçırılması əhvalatı ilə başlanan "epopeyanın süjeti" (121, səh.30) tədricən genişlənilir. "Şamo"nun tədqiqatçısının "Epopeyanın mərkəzində baş qəhrəmanın taleyindən çox, mühüm tarixi dönüş dövründə xalqın taleyi durur" (117, səh.495) mülahizəsinin pafosu Belinskinin "tərifin"dən gəlir və "saf" epopeyaya aiddir. "Roman-epopeyada janrın tələbilə surətlər çox olur. Epopeyada cəmiyyətin bütün siniflərinin həyatı öz əksini tapır..." (117, səh.495).

Göründüyü kimi, müəllif bir-birinin ardınca yazdığı iki cümlənin "roman-epopeya", digərinə "epopeya" işlətməmişdir. Başqa sözlə, hər ikisinə eyni tələblə yanaşılır, fərqləndirici cəhət nəzərə alınmır. Belə çıxır ki, sərbəst şəkildə onların birini digərinin yerində işlətmək olar. "Roman-epopeya janrının tələbi"

– deyəndə görünür həm də "epopeya"nın "tələbini" nəzərdə tutur. Sonra da deyir ki, "Şamo" ictimai romandır" (117, səh.493).

"Şamo"da surətlər həqiqətən çoxdur: Şamo, Alo, Safo, Gülsənəm, Həzi Həsən, Sara, Dağ İsrafil, Mikayıloğlu, Kamran kişi, İmran baba, Sultan bəy, Müqim bəy, Gəray ağa, Ağaxan, Hatəmxan, Hacı Səfiqulu, Səyavuş, Hümmət, Heybət, Qeybalı, Yasavul, Kəlbəli, Talıbxan, Qızıyetər, Alagöz, Qəmər, Qəmbər kişi, Sibir Matvey, Mirzə Polad, Göyərçin, Xosrov, Zərrintac, Ələmdar, Qaragilə, Ocaqqulu və b. Əslində surətlərin kəmiyyət göstəricisi əsərin janrı üçün müəyyənedici əlamət deyil. Diqqəti çəkən cəhət budur ki, hadisələrin təkanını Şehlidən alan bu roman Şehli hadisələri ilə də sona yetir. Roman Gülsənəmin Maro tərəfindən qaçırılması ilə başlayırsa, Gülsənəmin Maronun meyidi qarşısında göz yaşları töküb ağlaması, Şamo və Qəmərin öldürülməsilə sona yetir.

"Şamo" dərin psixoloji əsərdir. S.Rəhimovun psixoloji təhlil ustalığı bu əsərdə özünün yüksək zirvəsinə çatmışdır. Psixoloji təhlildən geniş və məharətlə istifadə edən surətlərin əməl və rəftarını mahir bir psixoloq kimi açıqlamışdır. Yazıçı qəlbin dərinliklərinə enir, onun ən sirli guşələrinə nəzər salır, qəhrəmanların ürəyindən keçənləri, idrakına hakim kəsilmələri bədii düşüncənin predmetinə çevirir. Məsələn, Göyərçin çırpınır, yalan danışır, cilddən-cildə girir, özünü meydanda zahirən qalib kimi göstərir. Amma, əslində acizliyini, bədbəxtliyini hamıdan artıq hiss edir. Onun Maronun anası Pasıya dediyi bu sözlərdə müəyyən bir həqiqət vardır: "Çölüm, qara nənə, sənə bərli-bəzəkli görünsə də, Allahın ədalətsizliyindən yana sinəmin altında çırpınan zədədən ürəyimdən qan axır." Eyni zamanda, romanın birinci cildinin əvvəlində Molla Qafarın əli ilə gəlmi Gülsənəmi evdən qovan Pası qarının əsərin V cildində oğlunun Safo ailəsi ilə barışması, birləşməsi qənaətinə gəlməsi təkcə onu əhatə edən mühitin təsiri ilə deyil, həm də düşüncəsində baş verən dəyişikliklərlə bağlıdır. Pası kimi qart canavarın belə çevrilmə prosesi şübhəsiz müəllifin psixoloji vəziyyətlər yaratmaq ustalığı ilə bağlıdır. Nəhayət, romanın V cildində Pası arzularının

puçluğunu anlayır. İstəyir ki, oğlu yenidən Gülsənəmlə birləşsin. "Şamo ilə tamam-kamal barışsın, bolşovoylarla bağlansın, bolşovoy Şamonun sayəsində əminamanlıq içində olsun" (104, səh.50).

S.Rəhimovun psixoloji təfsilatı meydan verən bədii üslubu mənanın, mahiyyətin mənəvi dərinliklərdə aranmasına yol açır. Bəzən bu və ya digər detalın ayrı-ayrı məqamlarda romanın süjetində görünməsi məqsədli olub insanın daxilinə pəncərə açmağa yönəldilir. Məsələn, "Alagözü canavarlar parçalandı", "Gülsənəmi görüblər", "Bakıdan gələn kürklü əsgər", "Mayabud Zərrintac", "Atıblar", "Yasavul Kəlbəliyə atıblar", "Yasavulun ətli-əndamlı arvadı", "Leylək", "Gülsənəmin qaçırılması", "Qeybəli Şirin Xurşud xanı doğradı", "Kənkən Kavə" və s. bu kimi ifadələri dö-nə-dönə bu və ya digər məqamlarla bağlı süjet xəttinə çıxarmaqla əsərin ideya-bədii mənasını, xüsusilə də yaddaşı dərinləşdirmək məqsədi güdülmüşdür. Bu baxımdan xüsusi tapşırıqla adamları qətlə yetirdiyinə görə "millət şümürü" kimi mənfur bir ad çıxarın Leylək Ələmdarla bağlı fəsillər diqqəti çəkir. Leylək Ələmdar romanın başlıca qayəsi üçün mühüm əhəmiyyət daşıyan aparıcı obraz deyil. Lakin romanın üçüncü cildinin bir neçə fəslə onun işi və "əməli" ilə bağlıdır. Çünki müəllif Leylək Ələmdar vasitəsilə bir neçə bəzi mətləblərin üstünə işıq salır, bir neçə şəxsin xarakterini, ictimai və mənəvi simasını, şərə qulluq etmələrini açıqlamaq imkanı əldə edir.

Məsələn, III cildin birinci hissəsinin II fəslə: "Yaranal paltosu" (səh.11-16), III fəslə: "Daş-daş" (səh.16-24), IV fəslə: "Boğazı bantlı nazir" (səh.24-32), V fəslə: "Ağa nökarindənə çoban kəpəyi" (səh.32-40), VI fəslə: "Qız qalasının qonşuluğunda" (səh.40-46), VII fəslə: "Lələkli xanım" (səh.46-53), VIII fəslə: "Ağalar və gədələr" (səh.53-60), IX fəslə: "Ölüm hökmü" (səh.60-70) bilavasitə zahirindən Leyləklik tökülən Ələmdarın keçmiş əməllərinin və gələcəkdə onun əli ilə həyata keçiriləcək planlarının çözülməsidir. Sifarişlə adamları öldürüb Qarabağın kəhrizlərinə atan bu rəzil insanın həyatda yeganə istəyi ağası Müqim bəyin əndamlı arvadı "Zərrintaca yiyələnməkdir.

Müəllif "Yaranal paltolu" bu Leyləyin Zərrintaca bağışlamaq üçün Bakının dükanlarından daş-qaş alarkən ehtirasdan necə haldan-hala düşdüyünü ustalıqla göstərir. Zahiri ilə daxili arasında tam bir oxşarlıq olan Ələmdarın şümürlüyü hətta daxiliyyə nazirini də maraqlandırır. "Daxiliyyə" ilə parlaman üzvü Gəray ağa arasında belə bir mükalimə olur:

"Ələmdarın işi nə?

-Millət şümürü.

-Millət şümürü? –deyə Daxiliyyə naziri gülümsündü.

Millət şümürü!

Bəli, nazir əfəndi bizim lələ millət qəhrəmanıdır" (111, səh.68).

Leylək Ələmdarın "süjeti"ndə onun zahiri portretini, daxili çürüklüyünü vəhdətdə təsvir edən müəllif onun "millət qəhrəmanı" kimi qələmə verildiyi zaman necə təkəbbürlü görkəm almasını da incə üsullarla rəsm edir. "Onlar dördü də (Daxiliyyə, Gəray ağa, Müqim bəy, Leylək Ələmdar) baş-başa verdilər, müəyyən danışıqdan sonra Kankan Qeybəlini axtarıb ələ keçirmək, səssizcə öldürmək hökmünü verdilər. Bu işin də icrasını Leyləyə tapşırıdılar" (111, səh.69). Ələmdarın tipində olan Qızıyaqıt qarısı da söz gəzdirməkdən, qadınları yalançı "müalicə" etməkdən tutmuş qatilliyə kimi hər işə qol qoyandır.

Məsələn, qəddar və hiyləgər şəxs olan Müqim bəy pristavlığın verdiyi ixtiyarata arxalanaraq şəxsi mənafeyini qoruyan tip olduğu üçün tünd boyalarla təsvir edilirsə, Qəmər, Gülsənəm, Alagöz əlvan, romantik boyalarla işlənir. Zərrintacla Alagözün mükaliməsi xoşbəxtliyi üst-üstə düşməməsinin doğurduğu qəmin ifadəsi baxımdan diqqəti çəkir.

Zərrintac: "Sən çox gözəlsən, Alagöz!"

Alagöz: "O da bədbəxtlikdən. Çünki yoxsulun gözəlliyi onun ölümü, tapdanmağı, təhqir olunmağıdır, xanım! Gözəlliyin də keşiyində durmağa qüvvət gərəkdir, xanım" (111, səh.133).

Roman-epopeya janrı elədir ki, onda "sakin" olan hər hansı bir surət mükəmməl xarakter səviyyəsinə yüksəldilə bilər. Bu janr "gəldi-gedər" obrazların yeri deyil. Orada məkan tutmaq üçün

gərək-mövqe tutasan, təfəsilə meydan açasan. Bu baxımdan "Şamo"nun əsas surətlərinin hamısı romanın əvvəlindən sonuna qədər bu və ya digər şəkildə öz iş və əməlləri ilə aparıcı süjeti irəlilədir, müəllifin marağından "düşmürlər". "Gülsənəm görüblər..." şayiəsi ona görə süjetdə tez-tez "görünür" ki, Safonun, Şamonun, Maronun, Alonun, Fərzəlinin, Həzinin, hətta Pası qarının "namus ləkəsi" məsələsində mövqeləri tam açıqlansın və hər biri öz motivi ilə ümumi qayəni irəliləyərkən dərinləşdirsin. Məsələn, Safo uzun illər sussa da, lakin Hatəmxanların təhqirini unutmur və onları heç cür bağışlaya bilmir, Şamonun Şehliyə qayıtmasını həyəcan içində gözləyir: "Gəlsin, gəlsin, bala!" Ya çiyin-çiyin verib bu alo tayfası ilə birlikdə Hatəmxan kimilərə özümüzü göstərək, ya da hamılıqla buradan baş götürüb ilim-ilim itək". Çünki Safo da Fərzəli kimi inanır ki: "Namus yarası heç zaman sağalmaz, qəbirə gedər, sağalmaz!".

Roman-epopeya müəllifi S.Rəhimov aparıcı qəhrəman Şamonun xarakterini tale yollarının müxtəlif dönmə və döngələrdən keçirir, onun düşüncəsində, şüurunda əmələ gələn dəyişikliklərə mühüm əhəmiyyət verir. Şamo yazıçının realist qələminin gücü sayəsində həm öz sinfinin ideologiyasının vurğunu, həm də hərtərəfli və mükəmməl işlənmiş canlı bir bədii xarakter, ləyaqəti uca tutan insan kimi diqqəti özünə çəkir. İnsan xarakterlərinin mənəvi-psixoloji mühitlə sintezinə meydan verən "Şamo" roman-epopeyasında konkret tarixi mərhələdə cəmiyyətin inkişafını müəyyənləşdirən mühüm siyasi hadisələr və xalq ictimai mübarizə yoluna gətirib çıxaran səbəblər geniş bədii həllini tapmışdır.

Deyilənlərə əsasən belə bir ümumi nəticəyə gəlmək olar ki, yaradıcılıq taleyini Azərbaycan romanının inkişaf yolu ilə bağlayan S.Rəhimov məhz öz "Şamo"su ilə roman kimi mürəkkəb bədii struktura malik bir janrın zirvəsinə yüksəldi. Yazıldığı əlli il ərzində əsər müəllifini görünməmiş bir surətlə irəlilətməmiş, dünya ədəbiyyatı xəzinəsinə daxil ola biləcək bir sıra mükəmməl surətlər yaratmasına səbəb olmuşdur. Bu əsərlər içərisində "Şamo" romanı özünün forma və məzmunu ilə fərqlənir. "Şamo" konkret bir əsər kimi romanın süjet və kompozisiyasında, bədii təsvir və ifadə

vasitələrində, ümumən janrın poetika və tipologiyasında mühüm dəyişikliklərin yaranmasının əsasını qoymuşdur. Məhdudiyyət bilməyən bu roman Azərbaycan xalqının taleyinə önəm vermək üçün daim yeni problemlər qaldırır, müəllifini yeni-yeni axtarışlara sövq edir, yaradıcılıq meyllərini gücləndirirdi. Küll halında "Şamo" romanının bədii strukturu yeni keyfiyyətlərlə zənginləşmiş, bir sıra maraqlı orijinal üslub xüsusiyyətləri kəsb etmişdir. Əsərin süjeti və konfliktlərin çözülməsi, xarakterlərin incələnməsi, surətlərin qəlb həyatının, psixoloji aləmlərinin açıqlanması prosesi müəllifin roman yaradıcılığında özünəməxsus başlanğıcdan xəbər verir.

Roman sənətinə son dərəcə ciddi yanaşan ədibin "Şamo"da nümayiş etdirdiyi poetik ustalığı heyranlıq duyğusu əmələ gətirir. Əsərin bədii strukturu elə tərtib edilib ki, burada cərəyan edən hadisələrin məzmununu və mahiyyətini müəllifin poetik qayəsi ilə üzvü surətdə bağlana bilsin. Romanda gerçəkləşən bədii struktur aparıcı qəhrəmanın və onunla bağlı olan digər surətlərin daxili aləmini, zamanın ideologiyasını, obrazların psixologiyasını qədə-rincə ifadə edir. Tarixin zahirə çıxardığı problemlər yığcam bədii dildə, lakin eyni zamanda geniş epik planda, tarixi-ictimai-siyasi olayların strukturu təhlili fonunda açıqlanır.

"Şamo" əsrin sürətini, zamanın qeyri-adi ahəngini kompozisiyasında kifayət qədər uğurla nizamlayır, böyük ideallarla yaşayan və fəaliyyət göstərən aparıcı qəhrəmanın tarixi taleyinin dönüm və döngələrini diqqətə çəkir. "Şamo"nun bədii strukturu araşdırılmasından doğan nəticə həm də ondan ibarətdir ki, bu monumental sənət abidəsi öz quruluşuna görə roman-epopeya formasının poetikasına tam müvafiqdir.

3.3. I.Əfəndiyevin bədii nəsrində roman janrının yeri

Ilyas Əfəndiyevin bədii axtarışlarının məzmun və istiqamətlərinin müəyyənləşdirilməsi hələ 40-cı illərin ortalarından başlayır. Bu maraq onun 1939-cu ildə çap etdirdiyi "Kənddən məktublar", 1945-ci ildə nəşr olunan "Aydınlı gecələr", 1945-ci ildə tamaşaya qoyulan "Intizar" və 1948-ci ildə göstərilən "Işıqlı yollar" pyeslərindən sonra özünü daha qabarıq hiss etdirdi.

Yaradıcılığının ilk təkamül çağının bədii nümunəsi olan "Kənddən məktublar" povesti və bu adla çap etdirdiyi kitabına daxil olan hekayələrində zaman və şəxsiyyət problemi mühüm mövzu kimi ön plana çəkilir, tariximiz və taleyimiz başlıca predmetə çevrilirdi. 60 illik bir yaradıcılıq dövrü keçirən böyük ədibimizin poetikası, sənət sirləri və bədii axtarışları da son dərəcə zəngindir. Yəni 30-cu illərin axırlarından başlayıb 90-cı illərin ortalarına qədər davam edən I.Əfəndiyev yaradıcılığı təkcə kəmiyyət göstəricisinə görə deyil, həm də keyfiyyət, əsərlərin bədii sambalı baxımından da nümunə olmağa layiqdir. Çünki əsərlərində həyat həqiqətinə sadıqlıq göstərən bu yazıçı səmimiyyəti, hadisələrə vətəndaş münasibəti, ovqatı lirik-emosional ruhda ifadə ustalığı ilə də səciyyəvidir. Ona görə istər bədii nəsrinin, daha doğrusu roman və povestlərinin, istərsə də dramlarının təkamülünü izləyəndə qarşıda açılan mənzərədən heyratlanıb sənətkarın ecazkar qələminin gücünə heyran olmaya bilmirsən.

I.Əfəndiyev haqqında tədqiqatlarda belə bir fikir xüsusi vurğulanır ki, "ilk addımlarından başlayaraq, mənəvi-əxlaqi toqquşmaları ön plana çəkən ədib" bütün böyük sənətkarları cəlb etmiş bir məsələ: "əsil insan, əsil vətəndaş necə yaşamalıdır?", sualı üzərində düşünülmüşdür" (119, səh.4). Daha dəqiq desək o, bu məsələləri bədii şüur predmetinə çevirmişdir. 1946-cı ildə

görkəmli Azərbaycan tədqiqatçısı M.Arif "Dramaturgiyamıza bir nəzər" məqaləsində "Intizar" pyesini "təqdirəlayiq" (90, səh.185) əsər hesab etmiş, "pyesin psixoloji bir dram" olmasından razılıqla danışmışdır. Görünür, tənqidçini I.Əfəndiyevin ilk pyesi ilə bəğalı bu qənaətə gətirən amil bədii formanın təzəliyi ilə yanaşı, həm də bu forma vasitəsi ilə müəllif başlanğıcının mümkün qədər orijinal açıqlana bilməsi olmuşdur. Əlbəttə, I.Əfəndiyevin dram yaradıcılığı ilə bağlı deyilənləri bu və ya digər şəkildə onun bədii nəsrinə də aid etmək olar. "Kənddən məktub"lar 30-cu illərin sonunda ədəbiyyata yeni ovqat, tariximizi və taleyimizi milli vətənpərvərlik ruhu ilə ifadə edən bir sənətkarın vətəndaşlıq qeyrətini gətirdi. Dövrün sərt "inqilabi gerçəkliyinin" zahiri pafosundan, zamanın hüdudlarından kənar qəlbi kövrəldən, subyektiv məqamlardan güc alan, folklor ruhu ilə aşılana mövzu və qəhrəmanlara meydan açmaq I.Əfəndiyevin ilk hekayələrinin özünəməxsusluğundan xəbər verirdi. "Qarımış oğlan", "Qızbəx xala", "Mirzə İman", "Apardı sellər Saranı", "Qəhrəman ilə bülbülün nağılı", "Qarı dağı", "Tar", "Qaraçı və qızıl çiçək" və s. hekayələr müəllifin bu janrdakı uğurlarından xəbər verir. Hekayənin klassik poetikasından yaradıcılıqla bəhrələnən I.Əfəndiyev axtarışlar apardı və bu formanın zahiri həcmi saxlamaqla onu daxildən genişləndirməyin imkanlarını açdı. Bunu deyərkən biz yazıçının folklor poetikasından, lirik poeziyanın xüsusiyyətlərindən ustalıqla istifadə etməyi, ideyanı, hadisə və obrazın təkamülü ilə əlaqələndirməkdə nümayiş etdirdiyi incə vasitələri nəzərdə tuturuq.

Buradan həm də o nəticə çıxır ki, hekayə kimi çevik, lakin daxili quruluşuna görə xeyli mürəkkəb olan janrdakı qələmini sınaqdan çıxaran, daha doğrusu, bu forma üstündə əməlli-başlı köklənib möhkəm qərar tutan ədib sonradan bədii nəsrin həcmli formalarına keçmək üçün özünü tam hazırladı. Başqa sözlə, hekayələrinin süjet motivləri nəinki bu və ya digər şəkildə

romanlarında göründü. Həm də bu janrın poetikası üçün başlıca şərt olan yığcamlıq, hadisələrin müəllif mövqeyindən keçirilərkən hərarət kəsb etməsi, subyektiv meylin lirik-psixoloji başlanğıqla vəhdəti kimi mühüm xüsusiyyətlər onun romanlarında tipoloji müəyyənlik oldu. Ona görə də I.Əfəndiyevin romanlarında özünü göstərən bu və ya digər rəngin və çaların mənbəyi, qaynaqları sələflərin ədəbi təcrübəsində axtarılsa da, yenə ən inamlı və önəmli ünvan ədibin özünəməxsus olan poetikasıdır.

I.Əfəndiyev başqaları kimi ədəbi yaradıcılığa nə birdən-birə romanla başlamış, nə də bu janra gəlməyə tələsmişdir. "Kənddən məktublar" povestini və bir sıra hekayələrini hələ 1939-cu ildə çap etdirən yazıçının ilk romanını təxminən 20 ildən sonra yazması ("Söyüdlü arx", 1958-ci il) heç də təəccüblü görünmür. O mənada yox ki, müəllif özündə cəsarət tapmırdı, özünü bu janr üçün hələ tam hazır hesab etmirdi. Əlbəttə, ədib bu deyilənləri də nəzərindən qaçırmırdı. Lakin ən önəmlisi odur ki, yazıçı romana daxildən hazırlanırdı, o bu keçidi mexaniki hesab etmirdi, sənətinin təbii təkamülü kimi dərk edirdi. Roman hekayənin və povestin süjetinin, mövzu və qəhrəmanlarının ya süni, yaxud da sənət yolu ilə böyüdülmüş romana çevrilməsi deyil. Bədii nəsrin tipologiyası bunları birləşdirsə də, əslində roman son dərəcə mürəkkəb, öz daxilindən güc alan, müəllifin yaradıcı axtarışlarına geniş meydan verən, "müxtəlif" komponentlərin vəhdətinə əsaslanan bir formadır. O, yazıçıdan zəngin həyat təcrübəsi, müşahidə dairəsinin genişliyini, real gerçəklikdəki arakəsmələri "söktüb" yenidən "qurmaq" iqtidarı, hadisələri daxildən əlaqələndirmək bacarığı və bütün bunları sənət yolu ilə etmək ustalığı tələb edir. Özünə, şəxsi istedadına güvənən ədibin bu mənada ilk hekayəsindən çox sonra roman yazması təsadüfi deyil, bəlkə də təbii və qanunauyğundur.

Bu janra öz haqqı və hüququ ilə sahib olan ədibin ilk romanının və sonrakı romanlarının da ədəbiyyatımızda, xüsusilə, bədii nəsrə mühüm hadisəyə çevrilib, məhz romansevərlərdə böyük maraq oyatması təsadüfi deyil. Təsadüfi deyil ona görə ki, böyük səbr və təmkinlə, həssaslıqla janrın ləyaqətinə yanaşan I.Əfəndiyev romanda öz yerini qəti müəyyən etdi. Onun şəxsinə Azərbaycan romanı eninə deyil, dərininə inkişaf etməyə başladı. Janr zahiri təəssürlərdən, yersiz təsvirlərdən təmizləndi, sanki subyektin daxili aləminə çəkildi, poetikasında bu cəhətlərin qararlaşmasına üstünlük verdi. İlk romanlarının qəhrəmanları dövrümüzün canlı müasirləri olsalar da, heç də ideallaşdırılmadılar. Ideallaşan I.Əfəndiyevin sənəti, poetikasının özünəməxsus, davamlı komponentləri idi. Obrazlar ictimai gerçəliyin doğurduğu tiplər olduğu üçün onlar ideallaşa bilməzdilər və müəllif də bunları mühitin fəvqünə qaldırmır, şəraitlə vəhdətdə təsvir edirdi. Yəni xoşbəxtlikdən insani tərəf, müəllif baxışlarına yaxın olan subyektiv başlanğıc I.Əfəndiyev romanlarında daim üstünlük təşkil etmişdir. Bu meyl nəinki aparıcı qəhrəmanların şəxsinə, eyni zamanda, onların xarakterlərinin açılması təkamülündə, ümumən, bütün bədii strukturda özünü göstərirdi. Çünki romanın hər bir zərrəsində müəllif başlanğıcı, həssaslığı hiss olunurdu və ən kiçik cəhət, zahirən "əhəmiyyətsiz" görünən də "nəzarətdən" yayınmırdı, yazıçı münasibətindən keçirilirdi. İlk baxışda "həyat forması" kimi meydana çıxan romanlar əslində axtarıqların və kəşflərin yüksək sənət yolu ilə reallaşan formasıdır. Romanların süjet və kompozisiyasını orijinal üsulla quran, gözlənilməz gedişlərlə oxucunu heyretləndirən ədibin sənətinə maraq bu baxımdan təbiidir. Lakin bu zaman mübahisələrin, oxucu və tənqidçilər arasında fikir müxtəlifliyinin olması da mümkündür. Bu, I.Əfəndiyevin roman qəhrəmanlarının özünəməxsus xarakterləri, həyata baxışları ilə yanaşı, həm də təhkiyənin tərkibinin mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. Orijinal yol

tutmaq, yeni cığır açmaq, sənəti keçilməmiş yollarla irəlilətmək, qəhrəmanların xarakterlərindəki incə məqamları ustalıqla reallaşdırmaq müəllifə asan başa gəlmədiyi kimi oxucuların da bədii təfəkküründə birdən-birə "vətəndaşlıq hüququ" qazanmır.

I.Əfəndiyev romanlarının poetik qənaətləri zamanın ədəbi prosesini qabaqlayır, tənqidçinin şüuruna yeni predmet verir. Onun romanlarının bədii təsir gücü böyükdür, nüfuz dairəsi genişdir. Yazıcının "Söyüdlü arx" romanında Nuriyyə, "Körpüsəlanlar" (1960) romanında Səriyyə, "Dağlar arxasında üç dost" (1963) romanında Səlimə, "Sarıköynəklə Valehin nağılı" (1978) romanında Sarıköynək qarşımızda yeni bir aləm açır, həyatı duymaq və dərk edib qiymətləndirməyin sirlərini meydana çıxarır və bəzən özləri bir sıra prinsiplərin daşıyıcılarına, meyarına çevrilirlər. Onlar bir tərəfdən canlı gerçəkliklə nəfəs alan xarakterlərdir, digər tərəfdən bütün özünəməxsusluqları ilə yaradılan bədii surətlərdir. Bunların ümumi, səciyyəvi cəhətləri fərdi xüsusiyyətlərini, maraqlarını heç vaxt üstələyib öz içərisində əritmir. Yəni gerçəkliyin hansı mündəricədə, nə kimi siyasi-ideoloji "rəngdə" olmasından asılı olmayaraq I.Əfəndiyev qəhrəmanları şəxsi, subyektiv-fərdi meyillərdən çəkinmirlər. Başqa sözlə, vətəndaşlıq pafosu ön planda olub müəllifin estetik ideali ilə birləşsə də, onlara öz həyatını yaşamaq imkanı verilir. Bu, onları "arzu olunan" ictimai ideala qovuşdurmasa belə, I.Əfəndiyevin aparıcı roman qəhrəmanları tale yollarına öncə Nuriyyənin ("Söyüdlü arx") ömür yolunun təhkiyəsi ilə, tərcümeyi-halının çözülməsi ilə başlayır. Lakin bu ilk uğurlu təkanın fiziki və mənəvi təsir gücü getdikcə artır, şiddətlənir. Nuriyyə Azərbaycan oxucularının sevimlisinə çevrilir. O, mənsub olduğu xalqla tez bir zamanda ünsiyyət yarada bilir. Nuriyyə ruhi-mənəvi bütövlüyün, kamilliyin daşıyıcısına çevrilir, şəxsiyyətində ən zərif və incə keyfiyyətləri birləşdirdiyi və şəxsi duyğuları

ümuminsani istəyə qovuşdurub fərdi meyllərdən uca durduğu üçün nurlu və işıqlı obraza çevrilir.

I.Əfəndiyev zaman, şəxsiyyət və tale problemləri ilə bağlı axtarışlarını ardıcıl şəkildə davam və inkişaf etdirirdi. Bu axtarışlar problemlərin müvafiq olaraq "Körpüsəlanlar", "Dağlar arxasında üç dost", "Sarıköynəklə Valehin nağılı" çözümlünə gətirib çıxardı. Başqa sözlə "Söyüdlü arx" romanında qoyulub həll edilən mənəvi problemlər sonrakı əsərlərdə bir qədər də genişləndi və dərinləşdirildi. Bu romanlar müəllifin insan və cəmiyyət, ailə, şəxsiyyət və ləyaqət anlayışları ilə bağlı bədii konsepsiyasını reallaşdıran dəyərli nümunələrdir.

"Söyüdlü arx" romanının aparıcı qəhrəmanı Nuriyyənin əxlaqi-mənəvi qənaətləri mənsub olduğu xalqın milli mənəvi dəyərləri ilə birbaşa bağlıdır. I.Əfəndiyevin bu qəhrəmanının bizdə oyatdığı ilkin qənaəti məhz belədir. Sonradan görəcəyik ki, bunlar Nuriyyənin əməl və qayəsində, onun ömür yolunda reallaşır. O, hər şeydən öncə roman qəhrəmanıdır, sənət yolu ilə yaradılan obrazdır. Başqa sözlə, müəllif konsepsiyası əsasında işlənən insan surətidir. Lakin konkret idealın daşıyıcısı olsa da, həyatda yaşayan, fəaliyyət göstərən, özünün ömür yolu olan insandır. I.Əfəndiyev Nuriyyə obrazını yaratmaqla insan qəlbinin dərinliklərinə nüfuz edə bilən və bu qəlbəki zərif tellərin kövrəkliyini həssaslıqla duyan bir sənətkar olduğunu nümayiş etdirdi. "Söyüdlü arx", xüsusilə, onun qəhrəmanı Nuriyyə haqqında vaxtı ilə tənqid və ədəbiyyatşünaslıq geniş və tutarlı fikirlər söyləmiş, əsərin uğurlarını müxtəlif baxımdan dəyərləndirmişdir. Məsələn, Nuriyyənin bir obraz kimi pafosunu açıqlamağa çalışan Y.Seyidov yazmışdır: "Bu yeni insan –sovet adamı bizim müasirimizdir, bizimlə birgə yaşayıb yaradır. Bəşəriyyət tarixində tamamilə yeni olan xarakteri uydurmaq, quraşdırmaq yox, varlığını dərinəndən öyrənmək, onun əməllərini görmək, arzularına qulaq asmaq lazımdır.

Tarixdə bizə məlum olan hər bir epoxa, ictimai quruluş söz idealına uyğun insan tipi yaratmışdır" (119, səh.78). Göründüyü kimi, tədqiqatçı Nuriyyəni "sovet adamı" kontekstində dəyərləndirir. Başqa sözlə, obrazın pafosunu "sovet adamı" - "yeni insan", "bizim müasirimiz" olması ilə əlaqələndirir. O, "epoxaya, ictimai quruluşa", bu quruluşun "idealına uyğun insan tipidir" və "partiya və hökumətin qayğısı ilə oxumuşdur" (119, səh.82). Bütün bunlardan sonra tədqiqatçı "vətəndaşlıq borcunu" ön plana çəkərək qəti fikrə gəlir ki, "Nuriyyənin xarakteri vəzifəsinə, ictimai borca münasibətdə açılır" (119,səh.83). Lakin Nuriyyənin xarakterinin bir sıra mühüm cizgiləri həmin bu "vəzifə" yükünün altına girməzdən və "ictimai borc" götürməzdən əvvəl açılmağa başlamışdır. "I.Əfəndiyev" monoqrafiyasının bir yerində Y.Seyidov sözü gedən əsərin predmetini dəqiq ifadə edən bir fikir söyləyir: "Söyüdlü arx"da konflikt mənəvi planda, adamların ruhi aləmində gedir (119, səh.84). Obrazı vəzifə borcuna, ictimai borca və vətəndaşlıq münasibətinə görə qiymətləndirməyi ruhi-mənəvi "planda" qiymətləndirməklə eyniləşdirmək olmaz. Aydın ki, ruhi-mənəvi tərəf əzəli və əbədi olandır. O, həm milli və bəşəridir, həm də birbaşa ilahi, substansional başlanğıcla bağlıdır. Vəzifə borcu, ictimai borc və vətəndaşlıq borcu ruhi-mənəviyə nisbətə solğundur.

Doğrudur, Nuriyyə təyinat yerinə gəlib Güney qışlaqda fəaliyyətə başladıqdan sonra vətəndaşlığını böyük işgüzarlıqla həyata keçirir, sözün həqiqi mənasında fədakarlıq göstərir. Mühiti sağlamlaşdırır, İmi, Cimi kimi "işgüzar işsizlər"i yalnız "təşəbbüs" irəli sürməkdən xilas edərək faydalı əməyə cəlb edir. Təkcə bu məsələdə deyil, bir çox vacib problemlərin həllinə, o cümlədən, Söyüdlü arxın Quzey qışlağa qədər çəkilməsinə səy göstərir, bu məsələyə münasibətdə Nəriman əmiyə təsir edərək onu öz fikrindən döndərir. Ümumiyyətlə, Nuriyyə hadisələrin

cərəyanına qoşulandan sonra insanların əhval ruhiyyəsində yeni bir canlanma baş verir, onlarda öz iş və əməllərinə tənqidi münasibət yaranır, əvvəlki kimi işləməyin və yaşamağın qeyri-mümkünlüyü qənaətinə gəlirlər. Nuriyyə qibtə ediləcək qədər işgüzar, şəraiti dərk edib qiymətləndirə biləndir, baş verən hadisələrin səbəb və nəticələri haqqında düzgün fikir söyləməyi bacarandır.

Camaatla ünsiyyət yaratmaq, hər bir insanın psixologiyasına həssaslıq göstərmək, Nuriyyəni bir şəxsiyyət kimi səciyyələndirən bu xüsusiyyətlər onu xalqın, millətin intibahı yolunda əsil fədakara və cəfakəşə çevirir. Tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda o zaman belə bir fikir də formalaşmışdır ki, "şəxsiyyətin xoşbəxtliyi və ləyaqəti onun əməyi ilə müəyyənləşir". Ona görə də Nuriyyə obrazının xarakterini məhz bu baxımdan "müəyyənləşdirmək prinsipi" ön plana çəkmişdir. Halbuki, obrazı və obrazda predmetləşən müəllif ideyasını dərinləndirən hər bir kəsə gün kimi aydın olur ki, Nuriyyənin ləyaqətini yalnız əməyə, ictimai borca münasibətlə əlaqələndirmək onu birtərəfli anlamağa gətirib çıxarır. Yazıçı qəhrəmanın uğurlarını əmək cəbhəsində deyil, mənəviyyat aləmində aramağa çalışmışdır. Məhz bu sahədə müəllifin uğurları kifayət qədərdir. Nuriyyənin şəxsiyyətinin dərinliklərinə endikcə orada ümuminsani başlanğıcı hiss edirsən. Obraz özünün ruhi-mənəvi dünyası ilə, psixoloji həssaslığı ilə xalqın milli dəyərlərinə bağlıdır. Həm müəllifin, həm də onun aparıcı qəhrəmanı Nuriyyənin iqtidarını məhz bu istiqamətdə axtarmaq lazımdır. Ona görə də müəllif qəhrəmanını daha çox lirik-psixoloji əsasda göstərməyin, belə bir ovqatı ifadə etməyin qayğısını çəkməli olmuşdur.

"Söyüdlü arx" birinci şəxsin dilindən, hadisələrdən xeyli keçəndən sonra qələmə alınmış bir "xatirədir". Nuriyyə öz "romanını yazanda" o, artıq mühəndisə, "yaxşı adam"a ərə getmişdir. Bədii ədəbiyyatda, xüsusilə roman kimi mürəkkəb tərkibli bir

əsərdə nəql edənin kimliyinin mühüm əhəmiyyəti vardır. Hadisə və əhvalatların birinci şəxsin dilindən təhkiyə edilməsi səmimiyyəti və inandırıcılığı artırsa da, əslində, buna nail olmaq və təhkiyəni bu formada davam etdirmək o qədər də asan deyil və bu müəllifin manevr etmək imkanını azaldır. Əslində təhkiyə ədasının seçilməsi və tətbiqi müəllifin səlahiyyətində olsa da, məzmunu, müşahidə edilib yaşanılan həyat materialının xarakterinə uyğun gəlməlidir. Başqa sözlə, təhkiyənin forması zahiri mahiyyət daşımır və müəllif konsepsiyası ilə, əsərin ideya məzmunu ilə bibrəşə bağlı olur. Bu baxımdan Nuriyyənin "romanı" hesab edilən "Söyüdlü arx"ı başqa bir təhkiyə tərzində nəql etmək indiki qədər təsirli, inandırıcı və səmimi ola bilməzdi. I.Əfəndiyev sanki bu əsərində təhkiyənin ən mümkün variantını seçibdir. Nuriyyə hadisələri nəql etdikcə, sanki onları yenidən yaşayır və oxucularını da eyni hərərlə öz taleyinə qoşur, kədərinə də, sevincinə də onlarla bölür. Nuriyyə eyni zamanda müəllif qəlbinə, onun ruhuna doğma olan bir insandır. Yazıçı həyatla nəfəs alan bu obrazın xoşbəxt olmasına, ailə səadətinə qovuşmasına, sevdiyinə çatmasına daha çox sevinəndir. Roman boyu müəllif öz qəhrəmanının bu qayğısını çəkir. Lakin həyat çox mürəkkəb və qəribədir, özünün yazılmamış qanunları ilə irəliləyir. I.Əfəndiyev son dərəcə təbii bir yol seçmiş, qəhrəmanın taleyinə yazılanları sənət yolu ilə ifadə etmişdir.

Romanın ilk səhifəsində teatr institutunun məzunu kimi təqdim edilən gənc Nuriyyə az sonra xəyalına elə məsələlər gətirir ki, bu həm oxucunu həyat, təbiətin əzəli olması, ilkinlik haqqında düşüncələr aləminə çəkir, həm də qəhrəmanın mənəvi və idraki imkanının genişliyindən xəbər verir. "Birdən bu kiçik hadisə nə üçünsə xəyalımı çəkib, insanları hələ yer üzündə yaşamadığı zamanlara apardı. Bu geniş çöllər, bu nəhayətsiz sükut, bu munis aydınlıq onda da var idi, indi də var. Biz insanlar dünyaya nə

üçün gəldik? Təbiətin bu əbədi ahənginə nə əlavə etdik? İndi mənəm çəkdiyim bu əziyyət, bu iztirab nə üçündür? Əgər mən olmasaydım bu gözəl gecə nə itirərdi?" (47, səh.8-9) cavabı müşkül olan, mücərrəd təfəkkürün doğurduğu bu suallar sanki həyatda öz yerini müəyyən etmək istəyən hər hansı bir kamil şəxsiyyətin öz içərisində baş qaldırır. Bu, həm də onu göstərir ki, Nuriyyə dünyamıza elə-belə gəlib gedən insanlardan deyil. O öz aləmi ilə gəlir və qarşısında konkret məqsəd aydınlığı var. Qəhrəmanını lirik-psixoloji istiqamətdə yaradan müəllif ictimai həyat hadisələrində iştirakını, müxtəlif insanlarla münasibətini məhz həmin daxili-mənəvi aləmin dərinindən açılmasına yönəldir. Nuriyyənin hissi-subyektiv əsasda təkamülündə Murada sevgisi mühüm yer tutur. Sevgi hissi insanda ən ülvi və pak hissdır. Saf məhəbbəti qəlbində və ruhunda daşıyan ən xoşbəxt adamdır. Belə adamlar məhəbbətə geniş ümuminsani mənada yanaşır, şəxsi hisslərini qurban vermək iqtidarına malik olur, şəraitdən, maddi sevgidən, şəxsi maraqlardan ucada dururlar.

Söhbət Nuriyyədən getdikdə demək lazımdır ki, o, ömründə bircə dəfə sevən qızlardandır. Hətta illərin həsrəti onun Murada olan məhəbbətinə kölgə sala bilməmiş, əksinə, bir qədər də qüvvətləndirmişdir. Nuriyyənin təhkiyəsində bu, özünü daha aydın hiss etdirir: "Mən ata-ana, bacı-qardaş ünsiyyəti görməmiş bir qız idim... İndisə budur, dünyada mənəm üçün ən əziz, ən qiymətli olan adamı tapmışam." Romanın əvvəlində qərribə və insanı daxildən sarsıdan bir vəziyyət yaranır. Nuriyyə yenidən Muradla görüşərkən indi də onu qarşısızalmaz bir ehtirasla sevdini qəlbinin dərinliyindən gələn bir saf duyğu ilə, lakin səssizcə, öz içərisində etiraf etdiyi anda gözlənilməz dramatik vəziyyətlə qarşılaşır. Elə həmin gecə eşidir ki, Murad evlidir, oğlu var. Nuriyyənin əxlaqi qənaətlərinin ümuminsaniliyi, ləyaqəti də məhz bu dramatik vəziyyətə münasibətdə açılır. Məlum olur ki, uğrunda hər cür fədakarlığa hazır olduğu Murad Səadət xanım

xoşbəxt deyil. Onun həddən artıq qısqanclığı Muradın həyatını zəhərləyir. Məsələ burasındadır ki, Nuriyyə həmişə özündən çox Muradı düşünmüş, onun xoşbəxtliyini istəmişdir. Lakin indi o, vəziyyəti belə görəndə münasibətini qəti müəyyənləşdirməlidir: "Məni düşündürən Muradın həyatı idi. O həyat mənəm üçün hər şeydən əziz idi." Yaxud Nuriyyənin başqa bir etirafına, daxildən gələn səsinə diqqət yetirək: "Ah Murad! Mənəm əzizim, sənə qadının olmaq... O qədər böyük səadətdir ki, sevincimdən az qalır nəfəsim tutulsun." Səadət, xoşbəxtlik ona həddən artıq yaxın olduğu bir zamanda, illərdən bəri həsrətini çəkdiyi sevgilisinin sinəsinə sığınmaq məqamında sanki hər şey birdən-birə dağılır, odlu məhəbbətlə sevən qəlbi mühakimə, düşüncə, məntiq əvəz edir:

"-Otur, bir stəkan çaydan-zaddan iç, - deyə Nəriman əmi ona (Murada – H.Q.) təklif etdi, - Qorxma, bizdə olmağına arvad bir söz deməz.

Mən bu axırıncı sözləri eşidərkən diksindim. Sonra özümdə qərribə bir halsızlıq hiss etdim. Elə bil bütün həyat qüvvələrim məni bir anda tərək edib getdi. Murad Nəriman əminin zarafatına cavab vermədi, tutqun və sərt bir ifadə ilə: -Xudahafiz, - deyib tələsik eyvandan düşdü. Darvazadan çıxıncaya qədər gözlərimi ondan çəkmədim. Mənə elə gəldi ki, onu təkrar itirdim. Elə bil ki, bu bir saatın içində yenidən qayıdan ümid və arzularım, səadətim motosiklin səsi ilə birlikdə gecənin sükutuna qarışaraq yox olub getdi.

Mən gülümsəyərək Nəriman əmi ilə Qərənfil bacıya baxdım. Görünür, bu təbəssümdə qeyr-adi bir hal var idi. Qərənfil bacı bilmirdi ki, mənəm daha gülümsəməkdən başqa ayrı çarəm qalmamışdı" (47, səh.13).

Romandan gətirdiyimiz bu nümunə geniş olsa da, vəziyyətin dramatikliyini qiymətləndirmək baxımından gərəklidir.

Çünki obyektiv qəhrəman olan Nuriyyənin subyektiv aləmi haqqında ilkin, lakin tutarlı təsəvvürə malik olmaq üçün təfsilat lazımdır. Burada Nuriyyənin qəlb həyatının gizlinləri lirikaya, obrazın psixologiyasının şəxsi planda açılmasına meydan verir. Vəziyyətin birdən-birə belə mürəkkəbləşib dramatik şəkil alması bir tərəfdən aparıcı qəhrəmanın mənəvi aləminin incəliyini üzə çıxarır, digər tərəfdən müəllifin ustalığından xəbər verir. Nuriyyənin qəlbini incəliyini, kövrəkliyini çox gözəl bilən müəllifin onu birdən-birə sərt həqiqətlə, reallıqla qarşılaşdırması səbəbsiz deyil. Əvvəla, Nuriyyənin süjetinin əsasında canlı müşahidə, real həyat faktı dayanır. Fərqi yoxdur ki, bu, baş vermiş, yaxud olmamış əhvalatdır. Əsas məsələ odur ki, bu əhvalat olmuş hadisə kimi nəql edilir. Özü də birinci şəxsin dilindən. Burada birinci şəxs təkcə təhkiyəçi deyil, həm də aparıcı qəhrəmandır, hadisələrin mərkəzində dayanır və əhvalatla birbaşa bağlıdır.

Bir şey bizə tam aydındır ki, təhkiyə onunla bağlı olan süjet və bütünlüklə əsərin arxitektônicası son dərəcə sənətkarlıqla qurulmuşdur. Müəllif kompozisiyada sanki əvvəldən fraqmentləri hansı nisbətdə yerləşdirməyi ölçüb-biçibmiş. Əslində "Söyüdlü arx" kimi bir lirik-psixoloji romanın strukturunu öncədən müəyyən etmək qeyri-mümkündür. Çünki süjet hadisələrin sistemli, ardıcıl inkişafı üsülü ilə deyil, "gözlənilməz" psixoloji detallar, qəlb çırpıntıları, lirik-emosional məqamlar üzrə qurulmuşdur. I.Əfəndiyev də bu kimi məqamlardan qəhrəmanlarının xarakterinin və sonrakı ömür yolunun mənəvi mənasının açılması üçün mühüm detal kimi istifadə edir. Məsələn, Nuriyyənin gülümsəməsi, təbəssüm göstərməsi, "gülümsəməkdən başqa ayrı çarəm qalmamışdır", - deyə etiraf etməsi obrazın bir insan kimi böyüklüyünün əlamətidir. Nuriyyənin həyatına az-çox bələd olan hər kəs yaxşı anlayır ki, onun üçün bu gülümsəmək nə deməkdir, bu, nə qədər mənəvi-ruhi gərginlik bahasına başa gələn təbəssümdür. Lakin önəmlisi budur ki, o, vəziyyəti daxildə

yaşayır, zahirdə isə təmkinini saxlayır, çılğınlıq etmir, haldan-hala düşmür, sanki hər şey öz qaydasında, öz axarındadır. Qəhrəmana dəyən bu qüvvətli zərbə eyni zamanda, onun böyük sınağa çəkilməsi idi. Nuriyyə ata-anasını da çox erkən itirmişdir və bu sonuncu itki onun üçün əvəzsiz idi.

Bir neçə il hicran odunda yanan, həsrətlə Muradın yolunu gözləyən, romantik ruhlu Nuriyyə üçün axtardığını yenidən itirməsinin nə demək olduğu onun özünə və müəllifinə yaxşı bəlli idi. Məhz bu baxımdan aparıcı qəhrəmanın təhkiyəsi ilə müəllif təhkiyəsini struktur mənada bir-birindən ayırmaq çətindir. Çünki bu "təhkiyələr" formal olaraq lirik-psixoloji meylin təzahürünə xidmət edir. Nəticədə, həyat və insan haqqında təsəvvürlərimizi dərinləşdirir. Əslində, I.Əfəndiyevin Nuriyyəsi xoşbəxt adamdır. Itirdikləri də var. Lakin qazandıqları qat-qat çoxdur. Məsələn, onu tanıyıb, yaxından ünsiyyətdə olanların qəlbində yer salması, bir insan kimi mənəvi zənginlik timsalına çevrilməsi onun qazancıdır. O, bu hörməti işi və əməli ilə əldə etmişdir. Nuriyyə valideyn qayğısı görməsə də, belə qənaətə gəlir ki, dünya xali deyil. Həyatda yaxşı, xeyirxah insanlar çoxdur, elələri hər an mərhəmət göstərüb təmənnəsiz yaxşılıq edəndirlər. O, həyatda belələridən daim hörmət və ehtiram görüb. Ələsgər dayını, Güllü xalanı heç zaman unuda bilməməsi də onda olan insani duyğuların yaşarlı olmasından irəli gəlir. Bütün bunlar yuxarıda söylədiyimiz fikrin bu və ya digər mənada təsdiqidir. Doğrudan da Nuriyyə xoşbəxtidir. Baxmayaraq ki, səkkiz yaşında ikən anasını itirib, əmisinin himayəsində olarkən onun arvadından olmanın pisliyini görüb, uşaq evində yaşamalı olub. Murad kimi bir könül sirdaşı tapıb, bir çox illər onun həsrətini çəkib, sevgilisini görmək arzusu ilə yaşayıb, hicran oduna için-için yanıb və uzun, üzüntülü ayrılıqdan sonra gözlənilməz bir şəraitdə itirdiyini tapıb, vüsəlin doğurduğu sevinc necə gəlibsə elə də yox

olub. Başqasının xoşbəxtliyinə sevinən, onu öz xoşbəxtliyi kimi qəbul edən Nuriyyənin sonda özündən 18 yaş böyük olan bir mühəndisə, özünün dediyi kimi "yaxşı bir adama" ərə getməsi də təsadüfi deyil. Biz bilirik ki, o "bu yaxşı adam"ı da sevindirəcək, onu xoşbəxt edəcək.

Əlbəttə, biz çox arzu edərdik ki, Nuriyyə Muradla ailə qursun və xoşbəxt yaşasın. Buna onun mənəvi haqqı var. Lakin romanda təsvir olunanlar həyatdır. Başqa sözlə, sənət yolu ilə yaradılan həyatdır. Biz arzumuzda, xəyalımızda, idealımızda onları birləşdirə bilərik, lakin həyatda, təəssüf ki, bu mümkün olmayıb. Əks halda müəllif özü də bunu edərdi. Çünki qəhrəmanın qayğısını hamıdan çox o çəkir. Əslində, Nuriyyə Muradın Səadətlə evləndiyini və bir oğlu da olduğunu biləndən sonra onunla vüsala can atmır və heç vaxt da atmazdı. Yuxarıda dediyimiz kimi, Nuriyyə ömründə bir dəfə sevən insanlardandır. Lakin bu sevgini bütün həyatı boyu yaşadandır. Hətta uğursuz olsa belə. Bu mənada Nuriyyə xoşbəxtkdir ki, onda pak məhəbbət duyğusu var, öz sevgisini qiymətləndirə bilir və başqasının hissələrinə hörmətlə yanaşır. Halbuki Muradı yenidən özünə qaytarmaq, cismən ona qovuşmaq imkanı var. Bir mənada buna onun haqqı var. Yalnız cəsarətli bir addım atmaq qalırdı. Lakin I.Əfəndiyevin qəhrəmanı buna getmədi və nəticədə indiki ucalığa qalxa bildi. Bəlkə Nuriyyəni heç el-oba o qədər qınamazdı. Lakin daxili qınaq ona dinclik verməzdi, mənəvi rahatlığını əlindən alardı. Çünki Nuriyyə daxilən başqa bir insan idi. İctimai fəaliyyətində realizm üstünlük təşkil etsə də, içərisində ülvi bir romantika, ruhani bir qüdsiyyət hakim idi. Onun üçün başqasına mənəvi zədə vurmaq müşkül bir iş idi. Çünki mənəviyyət məsələlərində o, çox həssas idi. Ona görə də Nuriyyənin sevgisində mənəvi, ruhani tərəf üstünlük təşkil edir. Doğrudur, o, "romanı"nda mənəvi sevgini açıq ifadə etməsə də, ilkin məhəbbətin istisinə ömrü boyu qızınmağı üstün tutmağı buna əyani sübutdur.

Nuriyyə üçün nikah müqəddəsdir. Muradla Səadətin nikahını pozmaq böyük günahdır. Ailə dağıtmaq, atanı övladına həsrət qoymaq Nuriyyənin mənəvi-əxlaqi prinsipinə yaddır. O, öz səadətini başqasının müsibəti üzərində qura bilməzdi. Ona görə yox ki, o, bizim müasirimiz idi, sovet adamı idi. Ona görə ki, ilk öncə əsil insan idi. mənəviyyətinə zidd olan "xoşbəxtliyə" yol verməzdi. Çünki Səadət də günahsızdır, o da xoşbəxt olmaq istəyir. Murad kimi bir insanı sevməkdə haqlıdır. Bu haqqı onun əlindən almaq böyük bəlalara səbəb olardı. Nuriyyə belə bir addımı ata bilməzdi və bu cismani mənada nə qədər əzablı olsa da, mənəvi-ruhi mənada ona iradə, inam və dözümlü verir, reallığın fəvqündə durmağa səsləyirdi. Bu mənada I.Əfəndiyevin Nuriyyəsi fədakar insandır. Fədakarlıq onun vətəndaşlığında, insan səadətinə yangısında, torpaq, millət, Vətən sevgisində və ruhuna hakim kəsilən ümuminsani məhəbbətindədir. Şəxsi səadəti, fərdi sevgisini ümuminin xoşbəxtliyindən ayırmayan Nuriyyə öz Muradı ilə mənən birdir, çünki ruhları eyni olanlardır. Belə halda cismani tərəf mənəvi vəhdət üçün mane ola bilməz. Ona görə Nuriyyə həm də cəfakeş insan səviyyəsinə yüksəlir. O, öz sevgisinin cəfasını çəkməkdən mənəvi zövq alır, ruhi qida götürür. Başqa sözlə, sevgi yolunda çəkdiyi cəfa, hicran ona vəfa, vüsala qədər şirindir. Nuriyyənin gücü, qüdrəti onun cəfakeşliyində, fədakarlığında. Cəfa çəkmək iqtidarı onun sərvətidir və ona xoşbəxtlik gətirir. Tanrı Nuriyyədən kərəmətinə Əsirgəməmişdir. Onu cismani tərəfdən də gözəl yaratmışdır. Nuriyyə həyata sanki yaxşılıq etmək, xeyirxahlıq etmək üçün gəlmişdir. Bu baxımdan onun bəzən öz həyatını unutması təsadüfi deyil. Bununla belə o, həyatda öz yerini tapır, ictimai idealda ərimir, şəxsiyyətini uca tutaraq mənəvi gücə tapınır. Sənət yolu ilə yaradılan bu obrazın ideala bağlılığı son dərəcə tutarlı faktlarla göstərilir. Nuriyyə heç zaman öz prinsiplərinə qarşı getmir və

onlardan kənara çıxmır. Bunu onun ayrılığı, hicranı Muradın ailəsinin dağılmasından üstün tutmasında da görürük.

Sonuncuya cüzi də olsa, soyuqqanlı yanaşması onu "arzu olunan səadətə" çatdıra bilərdi. Lakin bu, qəhrəmanı ömrü boyu mənəvi əzaba salardı və bir insan kimi onu kiçildərdi, zövq-səfa əhlinə çevirərdi. Halbuki, Nuriyyə müəyyən maraqları qurban verməklə müasir dünyamızda ənənəvi əzabkeş insan sırasına daxil olur. Bununla I.Əfəndiyev göstərmək istəyir ki, hər bir tarixi dövrdə özünü ümuminsani səadətə, əxlaqi-mənəvi prinsiplərə, amala fəda edən insanlar ola bilər. Bunun üçün şəraiti düzgün qiymətləndirib onun "cazibəsindən" xilas olmağı bacarmaq lazımdır. Nuriyyə səadətin digərinin müsibətindən keçən yolunu əzablar bahasına başa gəlsə də, daxili bir mərdliklə kəsir, ağır da olsa, Muradına belə qovuşmaqdan qəti imtina edir. Nuriyyəni meydana çıxdığı dövrdə və sonrakı illərdə oxuculara sevirən başqasının kədəri üzərində qurulan şəxsi səadətdən imtina etməsi, xalq və tanrı qarşısında günahsızlığı üstün tutmasıdır. Əlbəttə, bununla biz Nuriyyəni maddi aləmin həzzlərindən imtina edən, dünyanın fənalığını əsas tutan, cismani zövqü mənəvi rahatlığa qurban verən obraz kimi təqdim etmək istəmirik. O, öz əsrinin, zamanının övladı idi. Lakin bu da bəllidir ki, hansı şəraitdə yaşamasından asılı olmayaraq qüvvətli şəxsiyyətlərdə qəhrəmanlıq, xalq ruhunun təcəssümü, ilahi başlanğıc qüvvətli olur. Əks halda Nuriyyə cismani zövqü qəbul edib, Muradın sinəsinə sığınıb ömür sürməyi üstün tutardı. İstər ədəbiyyatda, istərsə də obyektiv həyatda şəxsi səadəti ümuminsani xoşbəxtliyə qurban verən insanlar az olmamışdır. Əsrimizin 50-ci illərində yaşayıb, fəaliyyət göstərən Nuriyyənin də bir sıra cizgiləri bu mənada özündən əvvəlkilərlə tipoloji ümumilik kəsb edir.

Nuriyyə taleyin hökmü anlamını qəbul etsə də, ona heç də asanlıqla təslim olmurdu. Bunu "romanının" ayrı-ayrı yerlərində də etiraf edir: "Onun şənliyi Muradla mənim aramda olan gizli

gərginliyi yavaş-yavaş unutturur. Muradın kefi açılırdı. Mən tez-tez Hümmezlə zarafat edir, deyib gülürdüm. Lakin hər dəfə mən rayon icraiyyə komitəsinin sədri ilə danışıqda Murad darıxırmış kimi yerində səbirsiz bir hərəkət edir, üzünü başqa səmtə çevirirdi. Bu isə təbii bir hiss idi. Biz öz taleyimizə asan təslim olmuruq". Burada "təbii hissə" "tale" sanki bir-birinə ziddir. Birinci vüsala, ikinci hicrana çəkir. Lakin sonda tale üstünlük qazanır. Bu zahiri üstünlükdür. Əslində tale öz oyununu oynayır. Bu, daxilə, ümuminsani başlanğıca bağlıdır. Əks halda Nuriyyə təbii hissə sığınıb "qadağanlara" məhəl qoymazdı, gənc leytenantına yiyələnərdi. Axı o özü "yaxşı adama" ərə gedəndən sonra da Muradı unutmur: "Muradı isə yalnız bircə dəfə, Dezdemonanın rolunu ifa etdiyim zaman səhnəyə yaxın lojaların birində görmüşəm. Mənim gənc leytenantımın saçları xeyli ağarmışdı. Lakin lojadan səhnəyə dikilən gözləri yenə də əvvəlki kimi sakit idi, ciddi və gənc idi. Zənn edirdim ki, o, səhnənin arxasına gəlib mənimlə görüşəcəkdir. Lakin gəlmədi. Mən də incimədim" (47, səh.195).

Nuriyyənin bu təhkiyəsindən görünür ki, heç nə unudulmamışdır. Xüsusilə saç ağarsa da, "gözlərin əvvəlki kimi sakit, ciddi, gənc" olması Nuriyyənin təsəvvüründə, qəlbində, yaddaşında ilk görüşündə həkk olunub, ruhunda əbədi yaşarlıq kəsb edən sima heç zaman unudulan, dəyişən deyil. Illərin axarına qoşulan təsəvvürlər yenidən yaşanılır, mənəvi ömrə çevrilir. Yenidən Muradı çəkib gətirən, Nuriyyəyə Muradın gözlərini əvvəlki kimi gənc göstərən məhz bunlardır.

I.Əfəndiyev qəhrəmanının mənəviyyatında mövcud olan özünəməxsusluğu ümuminsani və ruhi başlanğıc müstəvisində ifadə edir.

Yazıçı Nuriyyə obrazı vasitəsilə öz dövrünün ictimai həyatında yaxından iştirak edən, vətəndaşlığını qurub yaratmaqda

görən insanın obrazını yaratsa da, əsərin ideya məzmunundan göründüyü kimi, o, burada mənəviyyat məsələlərini əsas götürmüşdür. Qəhrəmanında aradığı, onun taleyində predmetləşdirdiyi məhz bu meyillərdir. "Söyüdlü arx" romanındakı axtarışları onu təbii olaraq "Körpüsalanlar" əsərinə gətirdi. Bu əsərdə müəllif fikri bir qədər də mürəkkəb gedislərlə ifadə olunur. Aparıcı qəhrəman olan Səriyyənin Nuriyyəyə bənzəri yalnız ayrı-ayrı məqamların tipoloji xüsusiyyətlərindədir.

"Söyüdlü arx"la "Körpüsalanlar" arasında cəmi iki-üç illik qısa bir müddət vardır. Nuriyyə ilə Səriyyə isə tamam başqa surətlərdir. Müəllifin Səriyyəni Nuriyyədən üstün tutduğunu, ya ona oxucudan fərqli münasibət bəslədiyini təsdiq üçün inandırıcı dəlillərimiz yoxdur.

Bu romanlar bir daha təsdiq etdik ki, "varlıqla əlaqəsi qırılmayan, inkişafı və yeniliyi diqqətlə izləyən ədib həyat həqiqətinə axıra kimi sadıqdır" (119, səh.115).

Göründüyü kimi, I.Əfəndiyevin tədqiqatçısı daha çox təsdiq pafosuna meydan verir. Bununla belə, Nuriyyə ilə müqayisədə "Səriyyə isə tamam başqa surətdir" mülahizəsini qeydsiz-şərtsiz qəbul etmək olmur. Çünki ondan sonrakı cümlədə tədqiqatçı yazıcının "Səriyyəni Nuriyyədən üstün tutduğu", yaxud ona "fərqli münasibət bəslədiyi" haqqında "inandırıcı dəlilləri" olmadığını söyləyir. Hər cəhətdən I.Əfəndiyevi "həyat həqiqətinə axıra kimi sadıq olan ədib" kimi dəyərləndirən tədqiqatçının bu qeyri-müəyyən mövqeyi adama qəribə gəlir. Nuriyyə ilə Səriyyənin yazıcının bədii həyat konsepsiyasında, tipoloji bağlılıqda təhlil etmək imkanı olan tədqiqatçının əsərin başlıca mahiyyətinə cavab verməyən fikirləri təəccüb doğurur. Səriyyə orijinal üsullarla yaradılan, "həyat həqiqətinə axıra kimi sadıqlıyın" ifadəsi olan özünəməxsus bədii surətdir. Yazıcının sənət konsepsiyasının konkret ifadəsi olan Səriyyə məhz bu mənada Nuriyyə obrazının davam və inkişafıdır. Yəni gerçəkliyin bədii idrak pro-

sesində meydana gələn bu surətlər bir çox cəhətlərdən bir-birini tamamlayır. Lakin hərəsinin öz həyatı, öz xarakteri, öz taleləri vardır. Ona görə də "Səriyyə tamam başqa surətdir" iddiasının özü tam deyil.

Yazıçı nə Nuriyyəni, nə də Səriyyəni ideallaşdırmamışdır. Bu obrazlar ideal insan səviyyəsinə yüksələ bilməzdilər də. Çünki onların yaşadığı ictimai gerçəklik özü mürəkkəb və ziddiyyətli idi, siyasət, ideologiya ruhi-mənəvi varlığı sanki öz içərisində əridirdi. Belə bir şəraitdə şəxsin vətəndaşlığı da mənəvi üstünlük vermirdi. Bununla belə, Nuriyyə obrazı ilə bağlı mülahizələrimizdən aydın görünəcək ki, I.Əfəndiyev qəhrəmanın şəraitin fəvqündə durmaq cəhdlərini və bu zaman nümayiş etdirdiyi mənəvi iqtidarı önəmli hesab etmişdir. Bu baxımdan Səriyyənin Nuriyyənin "yolu" ilə getmədiyinə görə müəllifi qınamaq düzgün olmazdı. Əgər "həyat həqiqəti" deyilən bir anlamı obraz yaratmaqda məziyyət kimi qəbul etsək, onda yazıçıya irad tutmağa qətiyyətlə haqqımız yoxdur. İradımız qəhrəmanın özünə ola bilər. Çünki o da özünəməxsus bir həyat həqiqətinin doğurduğu tipdir. Yəni güzgüdə çirkin görünəndə onu sındırmaqda nə lüzum var? Bu mənada Səriyyə öz həyatı, taleyi olan insan olsa da, bir obraz kimi o da müəyyən reallıqlara güzgü tutur.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Səriyyə I.Əfəndiyevin ən çox mübahisə doğuran roman qəhrəmanıdır. Səriyyə obrazı ilə bağlı məsələlərə nəinki tənqid və ədəbiyyatşünaslıq, eyni zamanda geniş oxucu kütləsi də qoşulmuşdur. Roman çap olunan kimi oxucular ona geniş maraq göstərdi, müəllifin ünvanına saysız-hesabsız məktublar göndərildi. Səriyyə və Adil münasibətləri müxtəlif ədəbi məclislərin predmetinə çevrildi. Onların süjetinə, xüsusilə, Səriyyənin taleyinə Qəribcanın daxil olması bu mübahisələri bir qədər də genişləndirirdi. "Kimdir

haqlı" - sualı çoxlarını məşğul etdi. Yalnız elə "Azərbaycan qadını" jurnalına otuzdan artıq məktub göndərilmişdi (34, səh.147). Redaksiya "Səriyyə haqlıdır mı?" başlığı altında müzakirə də açmışdır. Məktublarda, əsasən, ailə münasibətləri ilə bağlı məsələlərə toxunulurdu. Müəlliflərin çoxu bu fikirdə idi ki, "bizim cəmiyyətdə ailə müqəddəsdir", "əsas səbəb olmadan qadın kişidən ayrılmamalı, ailə dağıtmamalıdır". "Əgər ailədə qarşılıqlı hörmət, bir-birini başa düşmək, şüurlu, uzaqgörümək prinsipi ilə hərəkət edirsə, ailə dağılmaz, getdikcə möhkəmlənər" (34, səh.147) və s. M.Cəfər "Bir mübahisə münasibətilə" məqaləsində məktubları ümumiləşdirir, onlara münasibət bildirir. Lakin açıq hiss olunur ki, mövqeyində bir o qədər də sabit deyil. Çünki rəğbəti daha çox Səriyyə tərəfdədir. Səriyyənin ünvanına deyilən tənqidi iradlara cavab verərkən subyektivlik özünü göstərir. Subyektivlik Adilin tənqidində də duyulur. Məsələ burasındadır ki, "Körpüsəlanlar" kimi lirik-psixoloji əsəri "məktublar"ın "müddəaları" ilə obyektiv qiymətləndirmək qeyri-mümkündür. Doğrudur, oxucu məktublarının belə miqyas almasına etinasız yanaşmaq da olmazdı. Çünki onların bəziləri subyektiv duyğuların təsiri altında yazılsa da, vətəndaşlığı, gənc ailənin dağılmasına soyuqqanlı yanaşa bilməməkdən doğan həyəcanı, hətta çılğınlığı başa düşmək və bunları isə hisslərin təzahürü kimi qəbul etmək olar. Məktubların bir çoxunda mövcud ictimai gerçəkliyin doğurduğu əhval-ruhiyyənin də təsiri az deyil. Biz bu fikirdəyik ki, roman, o cümlədən, onun aparıcı qəhrəmanı Səriyyə öz tərkibi etibarilə mürəkkəb və polifonikdir. Müəllifin onda ifadə etmək istədiyi ideya dərinədir. Bu ideyanı zahirdə axtarmaq, "prinsiplər" əsasında dəyərləndirmək mümkün deyil. Ona görə də obrazları qiymətləndirərkən nəinki oxucu, hətta peşəkar tənqidçilər belə nöqsana yol verirlər. Onlara elə gəlir ki, I.Əfəndiyev bütün maraqlarını Səriyyənin ideallaşdırılması, onu

qabaqcıl Azərbaycan qadını kimi təqdim etməsi üzərində qurub. Qəhrəmanına müəllifin rəğbəti birmənalı deyil.

Səriyyənin bir obraz kimi əsas xüsusiyyəti "müxtəlifliyin" sintezindədir. Əslində, bu "müxtəliflik" özünəməxsusluqdur. Müəllifin sənət qələbəsi ondadır ki, obrazın xarakterinin dinamikasını bütün reallığı ilə, o cümlədən, təbii, inandırıcı vasitələrlə açıb göstərir. Y.Seyidov etiraf edir ki, yazıcının bu obrazda mövqeyini mən dəqiq müəyyən edə bilmirəm. M.Cəfər mülahizələrində sanki I.Əfəndiyevin mövqeyində durur. Lakin o, da əslində yazıcının idealını dəqiq müəyyən edə bilmir. Əxlaqi prinsiplər ictimailəşdiriləndə, məsələyə sosializm baxımından yanaşılanda, müasirliyi Səriyyənin zahiri hərəkətlərində axtarılanda, ruhi-mənəvi əsas unudulanda qiymət də subyektiv, keçici, "tarixi" və zamanın ruhuna uyğun olacaq. İctimailik, vəzifə borcu, vətəndaşlıq prinsipləri ön plana çəkildə ümuminsani, milli-mənəvi dəyərlər nəzərdən qaçırılacaq. "Bir mübahisə münasibətilə" məqaləsində A.Bebelin "Qadın və sosializm" (M., 1969) kitabına müraciət edilməsi də təsadüfi deyil. Sosializm və qadın kontekstində problemə qiymət vermək siyasəti ideologiyayı ön plana çəkməkdir. Bu "prinsiplər" isə əsas məzmunu, ruhi-mənəvi başlanğıca münasibətdə zahiridir, keçicidir. Bu baxımdan "Körpüsəlanlar" o zaman həqiqi qiymətini ala bilməzdi. Çünki tənqid və ədəbiyyatşünaslığın da meyarı birbaşa siyasətə, ideologiyaya bağlı idi. Sənət isə zamanın ideoloji tapşırıqlarından yaxa qurtarmaq imkanını özündə saxlamağı bacarır. I.Əfəndiyevin əxlaqi-mənəvi məsələlərə özünəməxsus münasibəti var. Bu ona hadisələrin qiymətləndirilməsində, daxili sərbəstliyini, həqiqətin bədii ifadəsində mənəvi üstünlüyünü saxlamağa imkan vermişdir. Ona görə də I.Əfəndiyev kimi yazıçı birmənalı şəkildə Səriyyənin mövqeyini dəstəkləməzdi.

Tənqid məsələnin çözülməsində məhz bu mənada prinsiplial nöqsana yol verir və müəllifin mövqeyini zahiri arqumentlərlə müdafiə etməyə çalışırdı. Əslində, I.Əfəndiyev nigaha daxil olan tərəflərin ruhlarının eyniliyi, nigahın özünün müqəddəsliyi məsələsini önə çəkir. Qəhrəmanların ünvanlarına söylənilən və bir çox hallarda tənqidçilərin də razılaşdığı, yaxud etiraz etdiyi mülahizələri ümumi şəkildə nəzərdən keçirsək, vəziyyəti müəyyən qədər aydınlatmış olarıq. "Adilin bircə çatışmayan cəhəti var ki, o da şöhrətpərəstlik arzusunda olmasıdır"; "Ehtiyat igidin yaraşığıdır; Kişi "icazə hüquqlarını öz əlinə almağa çalışdığından qadın hüququnu, ictimai meyllərini, arzularını məhdudlaşdırdığından, qadının məğrur ürəyi bu alçaqlığı qəbul etmir. Beləliklə də, sevgi ailə xaricinə çıxır, yəni Adildən həqiqi həyat yoldaşı, səmimi məhəbbət, rəftar, açıq ürək görməyən Səriyyə əsil səmiyyəti, məhəbbəti, qarşılıqlı sevgisini, açıq ürəyi ailədən kənardan axtarmalı olur. Bu hisslər də Qəribcanın üzərində toplanır" (34, səh.154). "Səriyyənin öz ərinə evdə qoyub oğlanlarla tennis oynamağa getməsi, ərinin iradəsi əleyhinə hərəkətləri, ərinin razılığı olmadan oğlanlarla ayı ovuna getməsi məni əsəbləşdirir" (34, səh.152). Yaxud, haqlı deyil prinsipi əsasında tərtib edilən məktublarda ailə, məişət, əxlaq, o cümlədən, mənəviyyat məsələləri haqqında müəyyən problemlərə toxunulur, ictimai və şəxsi meyllər irəli sürülür. Lakin açıq hiss olunur ki, "Bir mübahisə münasibətilə" məqaləsində Səriyyənin mövqeyi birmənalı şəkildə dəstəklənir. İradları "əsassız" hesab edən məqalə müəllifi belə qənaətə gəlir ki, "məhəbbətin ailə xaricinə çıxması sosialist ailəsi üçün çox yabançı və təxribatçı bir haldır" "Səriyyə haqlıdır mı" sualına "yox, haqlı deyildir", – cavabını verənlər də məsələlərə bu nöqtəyi-nəzərdən yanaşırlar, yəni ailənin dağılmasını istəmirilər, belə hallara acıyırlar. "Lakin bu yoldaşlar məsələnin çox mühüm bir cəhətini nəzərdən qaçıırırlar. Unudurlar ki, insan taleyini

taclandıran təmiz məhəbbətin ailə xaricinə çıxması məhz ailədə köləlik hüquqları qalıqlarının nəticəsidir..."

Əvvəla, ciddi əxlaqi-mənəvi problemləri "Haqlı", "Haqsız" "prinsipləri" ilə həll etmək mümkün deyil. İkincisi, məktub müəlliflərinin məhz nədə haqlı və nədə haqsız olmaları məqalədə kifayət qədər açılır. Xüsusilə, Səriyyənin sevgisinin "ailə xaricinə" çıxmasına haqq qazandıran məktub müəllifinin mövqeyi yalnız ictimai-siyasi baxımdan dəyərləndirilir. Burada Adillə Səriyyənin qurduğu ailədə məhəbbətin xaricə çıxması ona görə "yabançı və təxribatçı bir hal" hesab edilir ki, bu, məhz "sosialist ailəsidir". Çox güman ki, yazıçı romanında əxlaqi-mənəvi baxışlarını "haqlı", "haqsız" prinsipləri üzərində qurmayıb və əsərin süjetini izlədikdə aydın görünür ki, qəhrəmanların taleyində reallıqla ruhi-mənəvi başlanğıc vəhdət təşkil edir. Lakin roman qəhrəmanlarının əməllərinə qiymət verənlər reallığı, zahiri məqamları əsas tuturlar. Bunlar ilk öncə ruhi-mənəvi tərəfi, ümuminsani başlanğıcı unudurlar. Unudurlar deyəndə, əslində, dəyərləndirməkdə çətinlik çəkirlər. Çünki, "sosialist cəmiyyətində qadın öz taleyinin hakimidir" (34, səh.154) "prinsipi" birmənalı şəkildə vulqar sosiologizmdir.

Əlbəttə tənqidçinin mülahizələri ilə oxucu məktublarında irəli sürülən qənaətlərin "üst-üstə" düşməsinə, hətta ziddiyyət təşkil etmələrinə normal hal kimi baxmaq olar. Onlardan yazıçının baxışları ilə razılaşmağı da birmənalı şəkildə tələb etmək olmaz. Lakin bədii vasitələrlə meydana çıxarılan həqiqət sərt, acı olsa da, qəbul etməliyik. Çünki həqiqətdir. Həqiqət isə zahirdə görünənlərdə, daha doğrusu, reallıq təsiri bağışlayanlarda yox, daxili məzmununda aranmalıdır. Səriyyənin və Adilin haqlı, yaxud haqsız olduğu ilk baxışda münasibətlərindən açıq-aydın "görünür". Bu, əlbəttə, aysberqin görünən tərəfidir. Lakin əsl mənə onun görünməyən tərəfindədir. Başqa sözlə, qiymətlən-

dirilməsi və dərkə müşkül olandadır. Əslində, ideologiyanın sənəti üstələmək və həqiqəti pərdələməkdə iqtidarlı olduğu bir məkanda və zamanda hər şeyi "görmək" və dəyərləndirmək də müşkül idi. I.Əfəndiyev bu romanında görünənlərdən daha çox "görünməyənlərin" həqiqətini bədii vasitələrlə, son dərəcə ustalıqla açıqlamışdır. İlk öncə, tipik şəraitdə tipik xarakterin vəhdəti "prinsipinin" yanlış, stereotip olduğunu meydana çıxardı. Vaxtilə, F.Engelsin realizmlə bağlı dediyi bir mülahizəni bütün sonrakı dövrlərin ədəbiyyatına, milli xarakterlərin yaradılmasına şamil etməyin lüzumsuzluğu aşkarlandı. Məlum oldu ki, sosializm cəmiyyəti deyilən makromühit heç də həmişə ideal insanlar yetişdirmir.

Məsələnin ideal qəhrəman prinsipi baxımından qoyuluşu düzgün deyil. Nə Adil, nə də Səriyyə ideal qəhrəman deyil. Müəllif də qəhrəmanlarını sosializm cəmiyyətində yaşadıkları üçün ideallaşdırmaq fikrində deyil. Onlar yaşayan, cəmiyyətdə müxtəlif münasibətlərlə qarşılaşan və özləri də bu münasibətləri yaşadan və daşıyan insanlardır. Əgər şəraiti dərinə qiyətləndirsək onların nöqsanları, ailənin dağılmasında hər birinin neçə günah işlətdiyi aydın görünür. I.Əfəndiyevin reallığı sərt üzdən göstərməsi həmin bu günaha yol verməkdən çəkinməyə xidmət edir. Yazıçının "Körpüsəlanlar" üçün seçdiyi forma, bu mənada, mühüm əhəmiyyətə malikdir. Roman formal cəhətdən Səriyyənin, Adilin, Qəribcanın təhkiyəsi əsasında qurulmuşdur. Hadisələri bilavasitə iştirakçıların dilindən nəql etmək lirik-psixoloji məqamları reallıqla əlaqələndirmək imkanı verir. Bu forma ideya-məzmunun orijinal yolla açıqlanması baxımından maraqlıdır.

Əsər Səriyyənin təhkiyəsi ilə başlayır. Bu təhkiyə ümumi strukturda mikroroman xüsusiyyəti kəsb edir. Həmin üsullarla yaranan Adilin, Qəribcanın "romanları" da nəticədə müəllifin konsepsiyasında birləşir. Səriyyənin təhkiyəsi zahiri formasına görə epik romanı xatırlatsa da, daxili emosional qüvvə onu miniatür romana çəkir. Çünki qəhrəmanın subyektiv aləmi hadisələrin

sakit təsvirini, təfəssilatı üstələyir: "Biz bir ilə yaxın idi ki, evlənməmişdik. Mən yol texnikumunu qurtaran kimi də toyumuz olmuşdu... Həyatımdan razı olmamağa haqqım yox idi. Adil kimi adama ərə getmişdim" (47, səh.199). Göründüyü kimi, Səriyyə təhkiyəsinin əvvəlində həyatından narazı deyil, əksinə, taleyinin bu axarı ona sevinc gətirir. Lakin az sonra təhkiyəsində müəyyən məqamları bir qədər kəskin vurğulamalı olur: "Yad adamların yanında, məclisdə özümü necə aparmağım barədə mənə tez-tez məsləhətlər verərdi. Mən öyüd-nəsihət sevməsəm də inciməzdim" (47, səh.199-200).

Hadisələrin sonrakı gedişindən aydın görünür ki, Səriyyənin məsləhəti, öyüd-nəsihəti sevməməsi öz işini görür. O, "inciməzdim" desə də, əksinə, inciyirmiş. Zahirə hər şey öz təbii axarında gedirsə, daxildə hələlik mənası tam bəlli olmayan bir "proses" gedir. Bu "prosesin" reallaşmasında Qəribcanın süjeti mühüm rol oynayır. Səriyyənin məhəbbətinin "ailə xaricinə" çıxarılması "əhvalatı" məhz Qəribcanın süjetdə görünməsi, aram-aram onun həyatına və taleyinə daxil olması ilə başlayır. Səriyyənin bu dəyişmə prosesini sənətkarlıqla açıqlayan müəllif, eyni zamanda, qəhrəmanın dönüklüyü haqqında təsəvvürlərimizə meydan açır. Romanın heç bir yerində Adilin qadına kölə münasibətinə rast gəlməsək də, nədənsə bəziləri onda bunun mümkünlüyünü vurğulayırlar. Kişidə bu baxışı aramağın "ənənəsi"ni biz ədəbiyyatımızın ideoloji tələbi ilə əlaqələndiririk. Bu stereotip bədii şüura xüsusi vasitələrlə daxil edilirdi. Kişinin qadına millimənəvi dəyərlər əsasında yanaşması, qayğı və tələbi köhnəliyin qalıqı: "Bir mübahisə münasibətilə" məqaləsində qeyd edildiyi kimi "kölə" münasibəti kimi qələmə verilmişdir. Bu, canlı bədii xarakterlərə məlum ölçülərlə yanaşmağa gətirib çıxarır, müəllifin sənətkarlığını dövrün siyasi, ideoloji və əxlaqi prinsipləri əsasında aramaqla onun əhəmiyyətini azaldırdı. Şəxsin əxlaqı,

vətəndaşlığı, ictimai borcu onun ruhi həyatından, milli-mənəvi xüsusiyyətlərindən önəmli hesab ediləndə bu kimi anlaşılmaqlıq yaranırdı.

Mühüm mənəvi problem "sovet adamı", "sovet ailəsi" kontekstində qiymətləndirilirdi. Belə çıxır ki, Səriyyə ona görə dözümsüzlük göstərir və "sevgini ailə xaricinə çıxarır" ki, o sovet adamıdır, "öz taleyinin hakimidir?" Əlbəttə, müəllif öz romanında heç də bu qənaəti təlqin etmir. Məsələn sovet insanının əxlaqi prinsipləri əsasında həll etmir. O, məhz sosializm cəmiyyətində yaşayan, onun əxlaqi-mənəvi tələbləri əsasında tərbiyələndirən, müxtəlif istiqamətdə real ictimai gerçəkliklə bağlı olan bir gənc ailənin yaranması prosesini göstərir. Kim istərdi ki, bu ailə dağılsın. Müəllif bu ailənin yaranmasının və dağılmasının şahididir, iştirakçısı deyil. Hərçəndi bəziləri onu qınayırdılar ki, nəyə görə bu ailənin dağılmasına yol verdi. Guya o, bir yazıçı-vətəndaş kimi gərəkdir buna dözməyəydi.

Vaxtı ilə Hötedən soruşanda ki, sən "Tasso" əsərində hansı ideyanı vermək istəmişən? O, deyib ki, "mən ancaq öz Tassomun həyatını izləmişəm". I.Əfəndiyev də öz qəhrəmanlarının həyatını yazıb, prosesi bütün reallığı ilə açıqlayıb. Ailə həyatı tərəflərin ruhi-mənəvi birliyinə əsaslanmalıdır, nəinki tarixi dövrün, sinfin və partiyanın siyasi-ideoloji tələbinə. Biz əminik ki, müəllif sevginin "ailə xaricinə" çıxmasına, bu gənc ailənin dağılmasına hamıdan çox kədərlənir. Çünki mənəvi həyatın incəliklərinə bələd olan I.Əfəndiyevi nəticədən daha çox səbəb düşündürmüşdür. Halbuki, bəziləri nəticədən çıxış edir, səbəbi unudurlar. Səbəb çox vaxt gizli qalır, nəticə isə zahiri olur. I.Əfəndiyev oxucusunu Səriyyə ilə Adilin qurduğu bu ailənin dağılmasına səbəb olan izlərlə aparır, incə yollardan keçirir. Ona görə də yazıçı bizi prosesin özü ilə yaşadır, sevindirir, kədərləndirir, müxtəlif yozumlar doğuran suallar qarşısına qoyur. "Kimdir haqlı?" – sualı elə nəticənin qənaətindən doğur. Əslində, nəticəyə qədər, yəni

sevginin "ailə xaricinə" çıxıb, tərəflərin taleyi qəti müəyyənləşənə qədər daxildə çox sular axır, aparıcı qəhrəmanlar könül aləmində yanır, mənəviyyat sınağa çəkilir. Bütün bunlar yüksək sənətkarlıqla, bədii tədqiqat üsulu ilə edildiyinə görə hər bir motiv şüura təsir edir, qəlb həyatına sakin olur. "Körpüsəlanlar"da predmetləşən könül dünyasının sevgini "Ailə xaricinə" çıxarmaq "iqtidarı" deyil, nigahın, ailənin müqəddəsliyinin təsdiqidir. Məhz bu, romanın başlıca pafosudur. Yoxsa Səriyyənin Adilə olan münasibətinin dəyişib Qəribcanda sevgiyə çevrilməsi yazıçının günahı deyil. Ona görə də I.Əfəndiyev Səriyyənin əməllərinə ruhi-mənəvi mənə verməz. Ruhi-mənəvi qiymət yalnız müəllifə məxsusdur. Onda ümuminsani ləyaqət, milli-mənəvi əsas var. Səriyyə, Adil və Qəribcan ailə sədətini, nigahın, sevginin ruhani mənasını dərk etmək iqtidarında deyillər. Müəllifə mənsub olan bu iqtidarı qəhrəmanlarında görməyəndə kədərlənir, qəmlənirik. Lakin eyniləşdirməyə haqqımız yoxdur. Qəhrəmanlar həyatda səhvlərə yol verə bilərlər. Müəllif isə bir vətəndaş kimi qəhrəmanı ilə bir zamanda yaşadığı taleyüklü məsələlərdə, nigahın qorunub saxlanmasında həlledici rol oynaya bilmədiyinin əzabını çəkir. Bu, ümuminsani, ruhani əzabdır.

Səriyyənin etiraf etdiyi bir məqam bu ailənin əvvəldən mənəvi əsasda deyil, maddi özlü, sirli bir maraq üzərində qurulduğuna işarədir: "Mən həyatımdan razı idim. Mən görmədiyim günə düşmüşdüm. Atamgildə yeddi baş ailə iki balaca otaqda yaşayırdıq. İndi isə... bayaq söylədiyim kimi, geniş, işıqlı otaqlar, televizor, soyuducu, paltaryuyan maşın, tozsoran... Ərimin atası adlı-sanlı həkim, yaxın bir qohumu nazir, başqa biri böyük bir trestin rəisi idi. Hər gecə kino, teatr, qonaqlıq... İndi bu sətirləri yazarkən bir an dayanıb "filosofanə" xeyallara dalıram... İnsan həyatı nə qəribədir, - deyə düşünürəm, bəzən tuş tutub getdiyini yol haradan başlayır və səni haralara aparıb çıxarır... Əvvəl söyüd

salxımlarının zərif kölgəsi ilə sakit-sakit axan çay birdən nə amansız burulğanlar yaradır... Başqasına bəxş etdiyin səadət necə sərt bir tikan olub onun qəlbinə sancılır. Sən isə buna qarşı biganə olursan. Kim deyər ki, bunların hamısı bizim iradəmizdən asılıdır. Kim deyər bilər ki, mən Adil üçün və ya o mənim üçün yaxşı olmaq istəmirdik... Kim deyər bilər ki, ya mən ondan, ya da o məndən öz ömrümüzü əsirgərdik..." (47, səh.200-201) Vəziyyətin aydın təsəvvür edilməsi üçün bilərəkdən Səriyyənin etirafına belə geniş yer verdik. Əvvəla, qeyd etmək lazımdır ki, bu etiraf nə qədər səmimi olsa belə, onu məsuliyyətdən xilas etmir. Burada hər şey hissi iradənin hökmünə verilir. Bilavasitə onun hökmranlığı ilə əmələ haqq qazandırılır.

Bizə belə gəlir ki, nigah kimi çox mühüm mənəvi-əxlaqi məsələləri hissini və duyğunun ixtiyarına vermək olmaz. Hiss və duyğu sevgi münasibətlərində mühüm mənaya malik olsa da, tərəflərin razılığı əsasında yaranan nigahı onların "hökmü" ilə dağıtmaq olmaz. Burada "filosofanə" sözünün dırnaq içərisinə salınması təsadüfi deyil. İlk baxışda belə görünə bilər ki, bu Səriyyənin nitqidir və o, özü filosofluğunu dırnaq içərisində verir. Onun fikrincə, bu, əsil filosofluq deyil, yalnız Səriyyənin özünəməxsus filosofluğudur. Onun dediklərində bu mənada həqiqət var ki, tale, "alın yazısı" deyilən şey bəzən şəxsin özündən asılı olmur və doğrudan da bir çox hallarda istəyin əksi baş verir. Müasir dünyamızda hətta görürsən ki, bütöv bir xalqın öz müqəddəratını təyin etməsi müşkülə çevrilir. Bu, tamamilə başqa məsələdir və həlli bir sıra amillərlə bağlıdır. Lakin söhbət Səriyyə ilə Adilin ailəsindən getdiyi üçün qeyd etmək lazımdır ki, o, əvvəldən mənəvi-ruhi əsas üzərində qurulmamışsa da, onu möhkəmləndirmək olardı və müqəddəs olanı hissi zövqə qurban vermək olmazdı. Yenə bir qədər əvvələ qayıdıb filosofanə sözünün dırnaq içərisində yazılmasına fikir verək. Bu, diqqəti təsadüfi çəkmir. Həmin dırnaqda müəllif vurğusu var.

I.Əfəndiyev Səriyyənin bu kimi "filosofluqla" özünə haqq qazandırmasına razı ola bilmir. Müəllif könullərin azadlığını ailə, nigah məsələlərindən ayırmır və problemin məhz bu kontekstdə bədii təhlilini verir.

Yazıçı Səriyyənin və Adilin ömür-gün yoldaşı seçmək kimi mühüm bir məsələyə baxışlarında ziddiyyətlərin olmasını da açıqlayır. Bu ailə çox sürətlə qurulduğu kimi eyni ahənglə də dağılır. Sevib seçmə olmayıb. Ailənin yaranması üçün ən əsas olan ruhi-mənəvi amil unudulub. Adil Səriyyəni texnikumda imtahan zamanı görüb xoşlayıb. Səriyyənin də Adildən xoşu gəlib. Özünün dediyi kimi yaraşığı, gələcəyi olan adam idi. O, maddi imkanına görə də tələblərə tam cavab verirdi. Əksinə, Səriyyənin ailəsi sıxıntı çəkirdi. Yəni maddi imkan mənasında tərəflər bir-birindən fərqli idi. Güman etmək olardı ki, onlar mənəvi birliyə üstünlük verib gənc ailəni məhz bu əsasda dikəldəcəklər. Romandan məlum olduğu kimi birlik, ruhi bağlılıq yarana bilmədi və bizim hamımızın ürək ağrısı ilə müşayiət etdiyimiz ailənin dağılma prosesi başa çatdı. Səriyyənin xoşbəxtlik haqqında qənaətlərini Qəribcanın şəxsinə reallaşdırılmasına mənəvi qələbə, yaxud üstünlük kimi baxmaq, ümuminsani, milli-əxlaqi mənə vermək olmaz. Bu xoşbəxtlikdə şəxsi-fərdi başlanğıc mühüm yer tutur.

Müəllifin səadət haqqında qənaətləri qəhrəmanın təsəvvürlərindən xeyli genişdir. O, xoşbəxtliyi yalnız reallıq duyğusu ilə məhdudlaşdırmır. Bu məsələdə mənəvi paklığa meydan açan ideala üstünlük verir. Bununla da I.Əfəndiyev ümuminsani dəyərləri mikromühitin fəvqünə qaldırır. Başqa sözlə, gerçəklik roman qəhrəmanlarına ideal səviyyəyə qalxmağa imkan verməyə də, müəllif qayəsi birbaşa ona bağlıdır. I.Əfəndiyev artıq fərdi duyğuları, şəxsi səadəti ümuminsani hisslərə, milli-mənəvi dəyərlərə qurban verməyi bacaran insanın – Nuriyyənin obrazında

bunu sübut etmişdir. Bu baxımdan "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanında yaradılan Sarıköynək surəti həmin istiqamətdə aparılan yaradıcılıq axtarışlarının davamı və inkişafı hesab edilə bilər. Onun obrazının xarakteri haqqında müəyyən fikirlər söyləmək tədqiqatın ideyasını dərinləşdirər, müəllifin obrazlarda predmetləşən bədii konsepsiyasının hansı vasitələrlə zənginləşməsi haqqında təsəvvürləri tamamlardı. Sarıköynəklə Valeh I.Əfəndiyevin roman qəhrəmanının varisləri kimi ümuminsani, həm də milli-mənəvi baxımdan diqqəti çəkirlər. Çünki müasir dünyamızda ictimai şəraitin tipikləşdirdiyi şərqüvvələrdən qorxub çəkinməyən, inamını itirməyən, məqsədə aparan yolu əxlaqi-mənəvi prinsipləri ilə təmizləyən bu qəhrəmanlar xüsusi bir tədqiqatın mövzusu olduğundan biz hələlik bu deyilənlərlə kifayətlənməli oluruq.



IV FƏSİL

ROMAN JANRININ TİPOLOJİ PRİNSİPLƏRİ

"T

ipologiya" romanın intəhasız dünyasında ümumini (mövzu, struktur) müxtəliflikdə axtarmaq imkanı verir. Həm mövzu və təhkiyə, həm də struktur təsnifat tipoloji tədqiqatın predmetini təşkil edir. Məsələn, əgər roman geniş epik təsvirə meyl edirsə, bu tipoloji baxımından "mərkəzdənqaçma", yox əgər qəhrəmanın və müəllifin lirik görünüşü ön plana çevrilərək hadisələr sürətlə mərkəzə doğru meyl edirsə "mərkəzəqaçma" hesab edilir. Bəziləri romanın bu cür tipologiyasını məhsuldar hesab edir. Çünki bu üsul həm janrın spesifikasının, həm də romanın struktur imkanlarının açılmasına xidmət edir. Lakin ümumini axtarmaq səyi bəzən təkrarolunmaz fərdi cəhətlərin diqqətdən yayınmasına, böyük sənətkarları fərqləndirən bənzərsizliyə, etinasızlığa gətirib çıxara bilər. Çünki bənzəri olmayan yazıçını ümumi bir tipoloji prinsip əsasında birləşdirəndə fərdilik itir.

Romanın hadisə, xarakter, zaman, məkan kimi tipoloji bölgüləri ümumi xarakter daşıyır. Lakin onu hibritləşdirib 90-a qədər növünü əldə etmək mümkündür. Bununla belə, bölgülər hadisə, xarakter, süjet, təhkiyə və tale dairəsində dolanır. Məsələn, məlumdur ki, hadisə və xarakter arasındakı dialektik əlaqə təhkiyə vasitəsilə süjetdə reallaşır. Süjet və kompozisiya isə öz növbəsində janrın ümumi, eyni zamanda nümunəvi əlaqələrini müəyyən edir (144, səh.88).

Eyni zamanda süjet ayrılıqda romanın çoxşaxəliyini bütün əlamətləri ilə müəyyən edə bilməz. Məsələn, fəlsəfi, monumental, sosial-psixoloji, ideoloji, satirik, tarixi, inqilabi, istehsalat, kənd, sənədli, ailə-məişət, realist, romantik, modernist, ekzistensialist, sürrealist, realist, sərgüzəşt, roman-epopeya, lirik, bioqrafik, səyahət, roman-esse, roman-oçerk, roman-pritça, roman –pamflet,

roman-faciə, roman-xatirə, roman-xronika, monoloq, dialoq, panoram, roman-axtarış, roman-fakt, mərkəzdənqaçma, mərkəzəqaçma, dinamik, çoxplanlı, bulvar (bayağı), şəxsi, intim, dedektiv və s. bütün bunlar təbiidir ki, nəinki süjetə, heç struktur dairəyə də sığan deyil.

Romanın təşəkkülü, tarixi inkişafı və sonrakı taleyi milli respublikalarda, o cümlədən bizim ölkəmizdə geniş monoqrafiyaların predmetinə çevrilsə də, tipoloji tədqiqat problemi kimi bu gün də özünün həllini gözləyir. Bununla belə, romanı müxtəlif səviyyədə və istiqamətdə tədqiq edən əsərlərin dolay yolla olsa da, tipoloji tədqiqat konsepsiyasının yaradılmasında oynadıqları tarixi rolu nəzərdən qaçıрмаq olmaz.

Romanın inkişaf tarixini struktur əsasda deyil, xronoloji baxımdan öyrənmək meyl bu gün də var. Belə əsərlərdə əsasən mövzu, süjet əlamətləri geniş şəkildə nəzərdən keçirilir, onların dəyişməsinə səbəb olan amillər göstərilir. Romanların inqilabi epoxaya uyğun (126, səh.52) yazılması onların nəzəri tədqiqinə həsr olunan əsərlərin də konsepsiyasında ideoloji meylin qabardılmasına səbəb olurdu. Romanın bu tipli tədqiqatının biblioqrafiyasını vermək imkan xaricindədir. Lakin məlum olduğu kimi, belələri kifayət qədər yazılıb (126, səh.21-38). Romanın formalaşma prosesi aşağıdakı tipoloji ənənələrlə sıx bağlı olub: klassik realizm və romantizm ənənəsi, realist nəsr ənənəsi, folklor ənənəsi. Məlum olduğu kimi, ictimai-tarixi şəraitin oxşarlığı yaradıcılıq əlaqələrinin tipoloji əsasda inkişafında mühüm rol oynayır. Məsələn, "mərkəzdənqaçma" roman tipində hərəkət bir qayda olaraq qatılaşır və sıxlaşır, lirik ünsürlər "saf epikliyi" (125, səh.301) üstələyir. Lakin bunu janr formasında nə "çevriliş" nə də "deformasiya" hesab etmək olmaz. Ona görə ki, müasir roman problemini romanın müasirliyi problemindən ayırmaq düz deyil. Çünki "roman hadisə", ("mərkəzdənqaçma") "roman-tale" ("mərkəzəqaçma") meyilləri də sənətin və zamanın tələbinin nəticəsidir. Məsələn, "mərkəzdənqaçma" romanının kompozisiyası novellavari sonluğa üstünlük verirsə, digəri müəllif mərkəzinə meyl edir. Bu onu göstərir ki, romanın bə-

dii strukturası gerçəkliyin dinamik inkişafı ilə bağlı olub müasir idrak imkanları əsasında hərəkət edir. Ona görə də romanın epopeya tipini liro-epik tipdən fərqləndirmək mümkün olur. Onda romanın tarixində özünü göstərən "istehsalat", "kolxoz", "tarixi-inqilabi" və s. mövzu tipləri ilə janr-struktur tiplər arasında hədd da asanlıqla müəyyən olunur. Məsələn, vaxtı ilə "inşaat" və "zavod" romanları təsnifatına daxil olanlar tipoloji bölgədə "roman-hadisə" tipinə aid edilmişdir. Vətəndaş müharibəsi və tarixi-inqilabi mövzular isə sırf epik roman tələbi kimi başa düşülmüşdür. Ona görə də vaxtı ilə Yuri Yanovskinin "Atlılar" romantik eposunun roman-poema adlandırılması, hətta müəllifin əsərini "poema" (27, səh.130) hesab etməsi ədəbi tənqiddə çaşqınlığa səbəb olmuşdur. Məlum olduğu kimi, Belinski poemanı prozaik təfərrüatlardan qaçaraq predmeti poetik anlarında təsvir edən, həyatı "yüksək məqamında" (28, səh.401) tutan janr kimi qiymətləndirmişdir. Məsələyə bu baxımdan yanaşanda romanın lirik-epik stixiyasının romantik "panoram" eposunun yaranmasına səbəb olması aydın görünür. Məsələn, 30-cu illərdə tarixi-inqilabi mövzu, həm epik meydanın genişlənməsinə, həm də xarakterlərin dərinlənə işlənməsinə meydan verirdi. Bu isə müvafiq olaraq bir tərəfdən eposun çiçəklənməsinə, digər tərəfdən şəxsiyyətin qaynar yüksəlişinə təkan verirdi. Eyni zamanda iri təhkiyə formasına meyl vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq eposu yaratmaq tələbi ilə də izah edilə bilər. Lakin bəzən iri təhkiyə formasının "obyektivlik" tendensiyası tarixi səhvlərə də gətirib çıxara bilər. Məsələn, 30-cu – 40-cı və 50-ci illər romanında məhdud "kolxoz" və "istehsalat" bölgüləri bunu sübut edir. Əgər əvvəlki mərhələlərdə romanın inkişaf yolu janr həddlərinin dəqiq bölünməsi ilə (roman-xronika, roman-epopeya, tarixi-inqilabi roman, ailə romanı və s.) xarakterizə olunurdusa, sonralar mövzu əlamətinə görə, kənd romanı, fəhlə sinfi haqqında roman, mənəvi-etik roman və s. bölündü. Bu janrların differensiasiyası ilə bərabər, ideya-mövzu prinsiplərinin inteqrasiyasını və həyat materialını daha canlı ifadə etmək üçün janr və növ əlaqələrinin yaradılmasını da göstərir. Ona görə də romanın bu və ya digər

tipinin taleyi ümumən janrın taleyi ilə bağlanılır. Bununla belə, mərkəzində problem və qəhrəman dayandığına görə hətta romanın böhranı ideyasını da qəbul etmək olar. Çünki cəmiyyət həyatının və şəxsiyyətin böhranı romanın taleyində konkret rol oynayır. Başqa sözlə, roman cəmiyyətin sürətlə dəyişməsindən daha çox onun sabit və davamlı halına əsaslanır. Ümumiyyətlə, romanın təkamülü janrın intellektuallaşması ilə müşayiət olunur.

Roman adı altında əvvəllər nəzərdə tutulan məna indiikindən fərqlidir. Orta əsrlərdə bu, roman dillərində qeyri-mənzum (prozaik) formada yazılan əsərləri bildirirdi. Sonralar bu söz artıq etimoloji mənanı deyil, böyük həcmə malik olan süjetli əsərləri ifadə etdi. Bizim eramızın əvvəllərində meydana gələn antik roman bu janrın rüşeym (embrion) forması hesab edilir. Belə romanların süjet əsasını iki gəncin məhəbbət hadisəsi təşkil edirdi. Antik eposdan fərqli olaraq burada şəxsi maraq, öz xüsusi həyatını qurmaq, mühiti əlverişli etmək cəhdi mühüm yer tuturdu (13, səh.225).

Lonqun "Dafnis və Xloya", Apuleyin "Qızıl eşşək" antik romanları öz zamanında şöhrət qazanan böyük sənətkarların marağına səbəb olsa da, ədəbiyyatın sonrakı inkişafına ciddi təsir edə bilmədi. Çünki macərələr, zahiri xarakterlər, obrazların səthliliyi, strukturanın bəsitliyi buna imkan vermədi. Bununla belə, antik romanın tapdığı janr forması bədii ədəbiyyatın arsenalına daxil olaraq sonrakı əsərlərdə geniş istifadə olunmağa başladı.

Romanın formalaşması və genişlənməsi feodal cəmiyyətinə daha səylə davam və inkişaf etdirildi. Antik dünyada yaranan romanlardan fərqli olaraq bu romanlarda şəxsiyyətə maraq güclü idi. Orta əsrlərdə cəngavərlik romanlarının, əfsanə və rəvayətlərin meydana gəlməsi cəmiyyət və sənət münasibətlərinin yeni epoxaya daxil olduğunu sübut edirdi. Öz vaxtında cəmiyyətin inkişaf tələblərini əks etdirən cəngavərlik romanı fəal mövqeyini uzun müddət qoruyub saxlaya bilmədi. Bu təkcə cəngavərlik romanlarının əyləncəyə, sərgüzəştə həddən artıq aludəlik göstərmələri ilə deyil, həm də feodal münasibətlərinin

tənəzzülü, kapitalist münasibətlərinin meydana gəlməsilə izah edilməlidir.

Keçid dövrünün romanlarından olan "Qarqantua və Pantagruel" (Rable), "Don Kixot" (Servantes) janrdə realist prinsiplərin gücləndiyini nümayiş etdirdi. İlk dəfə romanda zamanın sosial-mənəvi münasibətlərini daşıyan tipik xarakterlər və xalq kütlələrinin nümayəndələri görünməyə başladı. "Don Kixot" feodal cəmiyyətin normativ qaydalarının illüziyasını dağıtmaqla bərabər, burjua dünyasının bayağılığını da kəskin tənqid etdi. Ümumiyyətlə, bu iki əsər gələcək böyük realist romanların təməlini qoydu. "Tarixi epoxanın uydurulmuş inkişafı" (103, səh.92) hesab edilən romanın bir termin kimi XII-XIII əsrlərdə meydana gəldiyini (131, səh.361) bildirənlərə etirazımız yoxdur. Çünki belələri roman sözünü roman dillərində yazılan təhkiyəli əsərlərlə əlaqələndirirlər. Yəni sonradan sifət ismə çevrilməsi mənasında o, böyük epik forma əsəri kimi adlandırılmağa başlandı (131, səh.361).

Belə əsərlər ilkin burjua münasibətləri mərhələsində meydana gəldiyi üçün bəzi tədqiqatçılar romanı sırf burjuaziya dövrünün janrı kimi (131, səh.362) qiymətləndirirdilər. Guya ədəbi növ də müəyyən dövrdə meydana gəlir və ölür. Hər sinif öz janrını yaradır. Başqa sözlə, növ oxşar hadisələri fərqləndirmək kimi qəbul edilirsə, janr sırf tarixi hadisə hesab edilir. Əslində isə janrdə ümumi və tarixi ünsürlər üzvi sintez təşkil edir. Bununla belə, "burjua" mərhələsində yaranan romanın struktur tərəfləri əvvəlki dövrlərin böyük epik forması ilə üst-üstə düşməyə bilər. Hətta məhəbbət və ailə həyatı kimi daimi mövzular da fərqi tam aradan qaldırmaq iqtidarına malik deyil. Çünki janr daim zamanın və üslubun təzyiqi altındadır. Ona görə Hegel romanı "Müasir burjuaziya epopeyası", Belinski "bizim zamanın (XIX əsrin 40-cı illərinin – H.Q.) eposu" adlandırarkən heç də onun məhz bir janr kimi həmin dövrdə meydana gəldiyini nəzərdə tutmamışlar. Bu mənada antik ədəbiyyatda "burjuaziya romanı"nın oxşarını deyil, onun izlərini, genezisini axtarmaq olar. Hərçəndi həyatın mürəkkəb sintetik təsvirinə üstünlük verən epik formalar kimi romanla

epopeyanın bir-birinə bənzəri var. Məsələn, insan şəxsiyyətinə münasibətdə antik epopeya ilə, "burjua romanı" kəskin fərqlənir. Əksinə, həyatı geniş əhatə, mürəkkəb kompozisiya və s. komponentlər göstərir ki, bu janrlar arasında tipoloji yaxınlıq paralelləri çoxdur. XVIII-XIX əsrlərdə əsas məqsədi dövlət quruluşunu, mövcud ictimai qaydaları kəskin tənqid edən bir sıra romanların klassik ənənəsindən daha çox öz zamanlarının sənət tələbi ilə meydana gəldiyi bəllidir. Məsələn, Monteskyenin "Iran məktubları", Karamzinin "Rus səyyahının məktubları", L.Sternin "Sentimental səyahəti", N.Radişevin "Peterburqdan Moskvaya səyahət", M.F.Axundovun "Kəmalüddövlə məktubları", Zeynalabdin Mərağayinin "İbrahim bəyin səyahətnaməsi", C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları", S.M.Qənizadənin "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində silsilə nəsrin ilk, ən yaxşı nümunələrindən olan "Məktubati-Şeydabəy Şirvani" və s. romanlarda istifadə edilən "məktub", "gündəlik", "yol xatirələri", "səyahət" və "əhvalatlar" konkret cəmiyyətin, həyat və əxlaq tərzinin tənqidi təsviri üçün münasib janr tipləri idi.

4.1. Azərbaycan romanında tipoloji meyillər

Müasir ədəbi prosesin mühüm tərkib hissəsi olan romanın janr spesifikasına konseptual münasibət getdikcə əsaslı şəkildə qararlaşımaqdadır. İndi janrın spesifik xüsusiyyətləri və vəzifələri daha dərindən dərk olunur və o, bütünlükdə bədii ədəbiyyatın sistemində qiymətləndirilir. Romana belə bir baxışın meydana çıxmasında həm janrın özünün ənənəsinin, həm də son dövrlərdə yaranan nümunələrin mühüm rolu olmuşdur. Ona görə də bu gün müasir Azərbaycan romanının tədqiqi təkcə janrın aktuallığı ilə deyil, eyni zamanda problemin elmi-nəzəri və metodoloji prinsiplər əsasında müzakirə obyektinə çevrilməsilə diqqəti cəlb edir. Bu baxımdan son illərin romanları nəinki 70-80-ci illərin ədəbi və

ictimai gerçəkliyini qiymətləndirməkdə, eləcə də poetika, janr, üslub kimi mühüm ədəbiyyatşünaslıq kateqoriyalarının müasir elmi-nəzəri tədqiqatın predmetinə çevrilməsində mühüm rol oynayır. Çünki 70-80-ci illərin romanları həyatın özündə mövcud olan zidd meyillərin qəhrəmanın daxili təkamülü vasitəsilə verilməsini, bədii konfliktin mürəkkəb və ziddiyyətli insan xarakterlərinin qarşılaşdırılması yolu ilə ifadə edilməsini, bədii şərtilliklərdən bol-bol istifadə olunmasını, müasir romanlarımızda lirik-psixoloji üslubun üstünlük təşkil etməsinin səbəblərini aydınlaşdırmaq və bir sıra digər vacib struktur əlamətlərin tətbiqini və ziddiyyətini qiymətləndirmək baxımından zəngin material verir. Bu, həm də əvvəlki illərin roman təcrübəsində sabitləşmiş estetik prinsiplərin sonrakı dövrlərin nümunələrində necə inkişaf etdirildiyini izləmək üçün də geniş meydan açır.

B.Bayramovun "Arakəsmələr", Əfqanın "Gülyanaq", Gəray Fəzlinin "Kəhrəba işığında", M.İbrahimovun "Pərvanə", T.Əfəndiyevin "Zahid Məftun", H.İbrahimovun "Günəş doğan yerdə", C.Bərgüşadın "Boz atın belində" (1970), S.Rəhimovun "Uğundu", Ə.Yusifovun "Düşmənin düşməni", Ə.Cəfərzadənin "Aləmdə səsim var", C.Əlibəyovun "Anamın gəlini" (1971), S.Rəhimovun "Qoşqar qızı", H.Seyidbəylinin "Tərsanə" (1972), I.Qarayevin "Gecə keçir", Ə.Atabəylinin "Bütün bunlardan sonra", B.Bayramovun "Fəhlə qardaş" (1973), S.Qədirzadənin "Ulduzlar sayrışanda", N.Nağıyevin "İfşa", M.Qocayevin "Maye qızıl", S.Rəhimovun "Şamo" (1974), Ə.Babayevanın "Haradasan, dost, haradasan?", V.Babanlının "Vicdan susanda", C.Əlibəyovun "Həyatın özü", Ə.Məmmədخانlının "Babək", I.Hüseynovun "Nəsimi", Ə.Cəfərzadənin "Yad et" (1975), I.Əfəndiyevin "Sarıköynəklə Valehin nağılı" (1976), M.Qocayevin "Gecələrin mahnısı", B.Bayramovun "Cıdır düzü", Ş.Arifin "Anamın yuxusuna girirsən", S.Əhmədovun "Yaşıl teatr", C.Əlibəyovun "Dözümlü məhəbbət", H.Abbasadənin "Burulğanlar" (1977), Ə.Vəliyevin "Qarabağda qalan izlər", S.Əhmədovun "Toğana" (1978), Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", C.Ələkbərzadənin "Çılpaqlı" (1979), Ə.Əbülhəsənin "Üç ildən sonra",

S.Rəhimovun "Ana abidəsi", I.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca", S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", M.Süleymanlının "Köç" (1980), Ə.Cəfərzadənin "Bakı-1501", C.Əlibəyovun "Qızıl at və torpaq" (1981), A.Abdullazadənin "Bir ovuc torpaq", B.Bayramovun "Fövqəladə hadisə və ya çöl pişiyi", Elçinin "Mahmud və Məryəm", S.Əhmədovun "Azığa doğru", Ş.Arifin "Qınamayın məni..." (1982), Ə.Nicatın "Nəğməyə dönmüş ömür", V.Babanlının "Müqəddəs ocaq", S.Səxavətin "Daş evlər", B.Bayramovun "Tək palıdın kölgəsi" (1983), I.Hüseynovun "Eşq dəlisi", Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Ə.Əylislinin "Ağ dəvə", C.Əlibəyovun "Dünyanın karvan yolu", Ç.Hüseynovun "Fətəli fətəhi", Ə.Qasımovun "Toy gecəsi", M.Süleymanlının "Aydınlaşma" (1984), H.Abbasızadənin "Əlibalanın ağır səfəri", B.Bayramovun "Karvan yolu", I.Hüseynovun "İdeal", Elçinin "Ağ dəvə", H.Mehdiyevin "Sənsiz keçən günlərim" (1985), F.Kərimzadənin "Çaldıran döyüşü", S.Dağlının "Şirinduz", S.Vəliyevin "Qanlı ocaq" (1986), I.Məlikzadənin "Qırmızı yağış", S.Əhmədovun "Yasaq edilmiş oyun", F.Qocanın "Kələfin ucu" (1987), M.Süleymanlının "Səs", S.Əhmədovun "Gülməli kişinin axırı", I.Hüseynovun "Əbədiyyət", Qabilin "Ölüm həbləri" (1988), Ə.Hacızadənin "Dünyanı tanı", Ə.Əmirovun "Axirətdən qabaq gəzinti", Elçinin "Ölüm hökmü", B.Bayramovun "Üzül, astarlı günlər" (1989), Q.Sadiqzadənin "Son mənzili Xəzər oldu", Ç.Ələkbərzadənin "Dünyanın qonduğu yer", M.Süleymanlının "Günah duası", S.Azərinin "Sonsuzluq" (1990) və s. göstərir ki, istər müasir Azərbaycan ədəbiyyatında, istərsə də milli bədii təfəkkürünün inkişafında roman janrının xüsusi yeri vardır. Maraqlı burasıdır ki, bu dövrün (70-80-ci illər) ədəbi prosesində 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan romanına gələn nəsillə yanaşı bədii nəsrimizə, 60-70-ci illərdə daxili olanlar da müasir bədii təfəkkürdə mühüm rol oynayaraq vahid ədəbi zamanda birləşirlər. Danışılan mərhələni təmsil edən yazıçıların yaşı, üslubu, sənətkarlıq imkanları, mövzu dairələri müxtəlif olduğu kimi bədii əsərləri də ədəbi prosesdə özlərinə məxsus şəkildə yer tutur. Məlum olduğu kimi, bəzi romanlar ədəbi

prosesdə bir fakt kimi, sadəcə olaraq onun boy artımında iştirak etdikləri halda, müəyyən qismi nəinki ədəbi prosesə sərbəllik keyfiyyət dəyişikliyi gətirmiş, eyni zamanda bədii təfəkkürün özündə mühüm struktur yeniliyi yaratmış, qəlbin dialektikasının, şüur axınının, başqa sözlə inkişafın assosiativ əlaqələr formasının romanda kifayət qədər yer tutaraq janrın dünya standartları səviyyəsinə qalxmasına səbəb olmuşlar. Yetmiş-səksəninci illərin roman təsərrüfatı dövrün sosial-mənəvi hadisələrini həyati-estetik planda canlandıraraq yaradıcılıq meyillərinin üzə çıxarılmasında mühüm rol oynamış və mövsümi mövzulardan, zahiri aktualıqdan yaxa qurtarmağa təkən vermişdir. Aktualıq bədiilikdən təcrid olunanda şablonçuluq əmələ gəlir. Bu, vaxta ilə "kolxoz həyatından bəhs edən bir sıra iri həcmli yazılar üçün xarakterik idi" (40, səh.204). Görünür tənqidçi "iri həcmli yazılar" ifadəsini təsadufi işlətməmişdir. "Müasir roman necə olmalıdır?" (40, səh.212). problemi ətrafında geniş düşünən görkəmli yazıçı və tənqidçi Elçin Azərbaycan romanının yaxın tarixinə ekskursiya edir. O, bəzi tənqidçilərimizin yazılarına (59) istinad edərək romanımızın tarixini müvafiq olaraq "realist roman"la bağlamağa çalışanlarla razılaşsa da "bu iddialardakı həqiqəti bütün dürüstlüyü ilə aşkar etməyi Azərbaycan nəsrinin tarixi ilə məşğul olan tədqiqatçıların işi" (40, səh.213) hesab edir.

Elçin "Tənqid və nəsr (1945-1965)" monoqrafiyasında nəsrimizin problemlərindən bəhs etməyi nəzərdə tutsa da, əsasən, "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin "Azərbaycan romanının yaradıcılıq problemləri" adlı rubrikası ilə bağlı mübahisələrə qoşulur. Elçinin monoqrafiyasının əsasına bilavasitə "roman öz klassik arxitektonikasına sadıq qalacaq mı və yaxud indi romandan belə bir sədaqəti tələb etmək düzgündür mü?" (40, səh.210) kimi sırf sənətkarlıq məsələləri qoyduğu üçün biz ona məhz burada münasibət göstərməyi məqsəduyğun hesab etdik. Roman janrı ətrafında mübahisələr bizim tənqid və ədəbiyyatşünaslığımızda daha çox 50-ci illərin sonu 60-cı illərin əvvəllərindən geniş meydan almağa başlamışdır. M.Arifin "Azərbaycan sovet romanı", P.Xəlilovun "Ürək dostları" (Ə.Vəliyev), "Böyük dayaq" (M.Ibrahimov),

"Ayrılan yollar" (I.Şıxlı), "Yanar ürək" (I.Hüseynov), "Yarpaqlar" (B.Bayramov), Q.Xəlilovun "Qara daşlar" (M.Hüseyn), "Yoxuşlar" (Ə.Əbülhəsən), "Şamo" (S.Rəhimov), "Böyük dayaq" romanları haqqında dövrü mətbuatda çap olunan məqalələrində janrın problemləri haqqında ümumiləşdirmələr aparılaraq müasir dünya ədəbiyyatı baxımından məsələlərə qiymət verməyə çalışılmışdır. Həmin dövrün tənqidi yazılarında "məlumatfuruşluq"da (57) olmuşdur. Göründüyü kimi, Azərbaycan romanının yaradıcılıq problemlərinin "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin səhifələrinə çıxarılması o zaman təsadüfi olmayıb. Çünki həqiqətən də ədəbi yaradıcılığın bu janrının boy artımı ilə bağlı elə ciddi daxili problemləri əmələ gəlmişdir ki, artıq onun geniş elmi müzakirəyə böyük ehtiyacı var idi. O vaxt "Azərbaycan romanının yaradıcılıq problemləri" haqqında müzakirə yazıçı Əbülhəsənin "Azərbaycan romanı haqqında qeydlər" (45) məqaləsi ilə başlanmışdı. Lakin, həm bu məqalədə, həm də bu məsələ ilə bağlı başqa məqalələrdə (14) də "məlum həqiqətlər sadalanır və heç bir konkret məsələ barədə danışılmırdı" (40, səh.217). Məsələn, Əbülhəsən romanın gələcək inkişaf taleyini əməyin təsviri ilə əlaqələndirirdi. Onun fikrincə, bizim cəmiyyətimizdə işləməyən adam yoxdur. Bir halda ki, romanlarımızın qəhrəmanları müasirlərimizdir, deməli, onları iş prosesində təsvir etmək lazımdır. Bilinmir bunun mətləbə nə dəxli var, roman Janrının hansı problemini açıqlayır? Ona görə də təsadüfi deyil ki, Ə.Əbülhəsən Azərbaycan romanı içərisindən məhz M.Süleymanovun "Fırtına", Ə.Sadıqın "Sabahı yaradanlar" adlı bədii sambal etibarilə zəif əsərlərini nümunə göstərərək tənqidçiləri "bu romanların təcrübəsindən ətraflı danışmağa" çağırırdı. I.Əfəndiyev ona cavab olaraq "Müasirlik uğrunda" məqaləsində yazırdı: "Azərbaycan romanının inkişaf yolunu Əbülhəsən yoldaşın dediyi kimi, yalnız fiziki və zehni əmək prosesinin təsviri ilə məhdudlaşdırmaq qətiyyəni düz olmazdı" (46). Başqa sözlə, "hər bir savadlı adam müəyyən məsələ haqqında bir əhvalat düzəldib yaza bilər, bunun sənətə dəxli yoxdur" (48, səh.170).

I.Əfəndiyev məqaləsində bilavasitə müasir romanın janr, üslub və bədii sənətkarlıq məsələlərinə toxunur, yazıçıları klassik Azərbaycan və dünya romançılarından yaradıcı şəkildə öyrənməyə çağırır, çox asan yolla romana gəlməyə qarşı qəti etirazını bildirərək yazırdı: "...bizdə roman bəzən qərribə bir istihalə dövrü keçirir. Əvvəl dörd-beş çap vərəqindən ibarət bir hekayə, sonra iyirmi... sonra qırx... əlli çap vərəqi həcmində roman. Əvvəl tamamlanmış kimi görünən bir povest. ...Sonra onun məbədi zühdür. Daha sonra məbədinin məbədi..." (46).

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan romanının tarixini hər hansı cərəyanla əlaqələndirmək və bunlardan birisini mütləqləşdirmək bu sahədə səmərəli nəticələr əldə etməyə imkan verməz. Məsələn, vaxtı ilə tənqidçi I.Ibrahimovun bir məqaləsində (62) Azərbaycan romanına realizm və modernizm nöqteyi-nəzərindən yanaşması buna misal ola bilər. Eləcə də Q.Xəlilovun "Azərbaycanda ilk realist roman" ("İbrahimbəy səyahətnaməsi"), "Azərbaycan romanında realizm" (15, səh.147-171) ("Müəllimlər ictimaiyyəti", "Əsrimizin qəhrəmanları") və S.Əsədullayevin "Aldanmış kəvakib ilk realist romandır" (15, səh.183-193) məqalələrində romanın tarixi ilə realist cərəyanın bu janrdə özünü göstərməsi sanki üst-üstə düşür. Lakin Azərbaycan ədəbiyyatında romanın tarixi realizmin tarixindən çox qədim olduğu üçün onu yalnız janrdə tipoloji istiqamət kimi qiymətləndirmək olar. Həmin dövrdə "Azərbaycan romanının yaradıcılıq problemləri" müzakirəsində xüsusi məqalə (96) ilə iştirak edən M.Arif ilk dəfə olaraq roman-epopeyaya ədəbiyyatşünaslığımızda tipoloji baxımdan qiymət vermişdir. O, S.Rəhimovun "Şamo", Əbülhəsənin "Müharibə" ("Dostluq qalası"), M.Hüseynin "Səhər" romanlarını bu formaya nümunə gətirmişdir. M.Arif eyni zamanda "Gələcək gün", "Dumanlı Təbriz", "Qan içində", "Söyüdlü arx" və s. əsərləri nəzərdə tutaraq yazırdı: "...bütün bu nailiyyətləri ilə bərabər Azərbaycan romanının indiyədək keçdiyi yolu onun ilk mərhələsi adlandırmaq səhv olmazdı"(96). ("Mərhələyə" münasibətimizi yuxarıda bildirmişik). M.Arif müvafiq olaraq müasir Azərbaycan romanının "Mövzu dairəsinə", onun problemlərini

matikasına" mühüm əhəmiyyət verdiyinə görə Azərbaycan romanında hələ "ağıllı, iradəli, böyük humanist qəlbə malik", "oxucuda dərin məhəbbət hissi oyadan", onu "irəliyə, qələbələrə doğru çağırən" bir qəhrəmanın olmadığını, ya da zəif olduğunu iddia edirdi. Göründüyü kimi, tənqidçi müəllifin qarşısında bilavasitə janr-estetik tələb deyil, məhz "qələbələrə doğru çağırən" ideya-siyasi tələb qoyur. Bununla belə, o, I.İbrahimovun yuxarıda qeyd edilən məqaləsində irəli sürdüyü "romanla povest arasındakı sərhəd aradan çıxmaqdadır" fikrinə, başqa sözlə "romanla povesti bir-birinə qarışdırmağın", "hibridləşdirməyin" əleyhinə çıxır. Elçinin xülasəsində belə bir fikir vurğulanır: "Azərbaycan romanının yaradıcılıq problemləri barədə demək olar ki, heç bir sərbəst fikrə rast gəlmək mümkün deyil; dəfələrlə deyilmiş məlüm məsələlər bir daha sadalanırdı" (40, səh.294).

Elçinin iradları kəskin olsa da, həqiqətə yaxındır. O, müasir Azərbaycan romanını "Olum ya ölüm" yox, məhz "necə olum?" sualı qarşısında qoyur və romanla povestin sintezi" (I.İbrahimov), "fikir romanı" (Yaşar), "yeni roman", "fəlsəfi roman" kimi anlayışları qəbul etmir (40, səh.231).

Bununla yanaşı, müasir Azərbaycan romanının inkişaf istiqamətləri, inkişafın ayrı-ayrı mərhələləri və yaradıcılıq problemləri, ümumən janr-forma axtarışları kontekstində nəzərdən keçirildikdə "romanla povestin sintezi", başqa sözlə, "hibriti", "fikir romanı", yəni "fəlsəfi roman" tipoloji anlayışlar kimi mücərrəd mühakimə predmeti ola bilər. Ona görə də bu kimi problem məsələlərə ümumi inkişaf istiqamətində, bədii faktlara əsasən tipoloji baxımdan qiymət verəndə götürsən ki, hər şey öz yerini tapır. Yəni "Müasir Azərbaycan romanında tipoloji meyillər" dedikdə nəinki "sintezi", "hibriti", "fəlsəfi romanı", eləcə də geniş polemika obyektinə olan "roman-epopeya"nı, "roman-hadisə"ni, "roman-tale"ni, "mərkəzdənqaçma", "mərkəzəqaçma", lirik-psixoloji və s. meyilləri nəzərdə tuturuq. M.Arifin 60-cı illərin əvvəllərində qeyd etdiyi "roman-epopeya"nın problemi terminin yaranmasından çox əvvəl meydana gəlib. Məsələn, "monumental" realizm, "əzəmətli epopeya", "epik əhvalat", "vətəndaş

müharibəsinin epopeyası", "sintetik janr" epitetləri buna nümunə ola bilər. A.V.Çiçerin "Roman-epopeyanın yaranması" (1958) əsərində onu janr kimi qiymətləndirərək "Hərb və sülh"ü, bu baxımdan ilk və eyni zamanda ideal nümunə hesab etmişdir. M.M.Baxtin hələ "Epos və roman" (1941) məqaləsində problemə metodoloji baxımdan yanaşaraq epopeya və romanın növ mənasında eposa mənsubiyyətləri üzərində xüsusi dayanmışdır. Sonrakı dövrlərin bəzi nümunələri, konkret desək "Sakit Don", "Şamo", "Dəli Kür", "Pərvanə" və s. göstərdi ki, həqiqətən də roman-epopeyada "hər iki janrın zəngin imkanları vəhdət təşkil edir" (126, səh.247).

Bəzi tədqiqatçılar "roman-epopeya"nı "böyük epik forma", "romanın iri forması" adlandırmağı məsləhət görmüşlər. Lakin silsilə romanların və roman-xronika tipli əsərlərin həcm baxımından bu janra daxil edilməsi səmərəli deyil. Roman-epopeya yaradıcılıq fərdiliyinə geniş imkan açan janr olduğuna görə ona olan meyli başa düşmək olar. Bununla belə, süni yollarla roman-epopeyaya gəlmək arzu olunmaz nəticələr verir və sözcüliyə, yersiz təfsilata və təsvirçiliyə səbəb ola bilər. Digər tərəfdən bu formanın təhkiyəsi nəinki sənətkara "səlnamə", "rəvayət", "nağıl" kimi janrların poetikasından, süjet və qəhrəmanlarından istifadə edib sərbəst strukturu daxil etmək, eyni zamanda bunların müasir gerçəkliklə möhkəm sintezinə nail olmaq imkanı verir. Bu mənada "təkcə qol-budaqlı müxtəlif hadisələri əhatə etdiyinə görə yox, xalq həyatının köklü məsələlərinin ən tipik və xarakter cəhətlərini dərinlən əks etdiyinə görə "Şamo"nun məzmunu artıq epopeya məzmununa çevrilmişdir" (56, səh.152). Y.Seyidovun fikrincə, "roman-epopeyaya xas olan xüsusiyyətlərin hamısı "Şamo" da mövcuddur" (121, səh.21). Çünki lirik romanın mərkəzində bir şəxsin həyatı dayanır və əksər hallarda əsər onun dilindən nağıl edilib qəhrəmanın etirafı kimi yazılırsa, epopeyada baş qəhrəmanın taleyi başqa surətlərdə rabitədə verildiyi üçün onlar da hadisələrin zəruri iştirakçısı kimi diqqət mərkəzində dururlar. Roman-epopeya müəyyən bir dövrdə cəmiyyətin əsas sinif və təbəqələrinin həyatını göstərir, ayrı-ayrı ailələrin ro-

manları, nəsillərin bir-birini əvəz etməsi, rəbitəli surətlərin çoxluğu, həcmnin böyüklüyü, süjetin şaxəliyi müəllifə imkan verir ki, qəhrəmanın taleyini, hadisələrə münasibətinin tarixini təfəsilatı ilə izləsin. "Şamo" müəllifin sevimli qəhrəmanı olsa da, roman üzərində işlədikcə müəllifin iradəsindən asılı olmayaraq, bəlkə də onun əksinə realist sənətin tələbləri baş qəhrəman kimi düşünülmüş gənci epopeyanın əsas surətlərindən birinə çevirmişdir (121, səh.22,23). Romanın "nöqsanı" kimi görünən bu cəhəti V.Belinski əslində epopeyanın mahiyyəti hesab edirdi. Onun fikrincə "xalis epik mahiyyətdə olan bir əsərdə... baş qəhrəman inkişaf edən hadisənin zahiri bir mərkəzidir... Çünki epopeyanın baş qəhrəmanı insan deyil, həyat özüdür" (29, səh.26). Gətirilən sitatlardan aydın görünür ki, nə Belinskinin "epopeyanın baş qəhrəmanı insan deyil, həyat özüdür" fikri ilə, nə də Y.Seyidovun epopeyanı "realist sənət tələbləri" ilə əlaqələndirən mövqeyi ilə razılaşmaq mümkündür. Çünki insan nəinki epopeyanın, ümumən bədii ədəbiyyatın başlıca predmetidir. Ona görə də baş qəhrəmanın "zahiri bir mərkəz" kimi qəbul edilməsinin özü məsələyə zahiri qiymət verməkdir və bu, metodoloji baxımdan məqbul hesab edilə bilməz.

"Şamo"nun süjet quruluşunu, təhkiyə xüsusiyyətini qiymətləndirəndə belə qənaətə gəlirsən ki, S.Rəhimov bu formanın şəcə-rəsini qədim ədəbiyyatdan götürmüş və epik dünyaduyumunda varisliyi saxlamışdır. Biz yuxarıda Homerin "İliada" və "Odisseyə"sindən tutmuş ta Firdovsinin "Şahnamə"si, Nizaminin mənzum romanları, klassik Azərbaycan dastanları və nağılları da daxil olmaqla bədiiyin həm "sərbəst", həm də hadisə və fabula vasitəsilə ifadə imkanını müşahidə etmişdik. Hər iki halda Hegel və Belinskinin mühüm saydığı keyfiyyət, müəllifin epik dünyaduyumunun meydana çıxması imkanı genişdir. Lakin burada yaradıcılıq fərdiliyinin və sənətkarlıq üsullarının tətbiqi mühüm rol oynaya bilər.

Epik xarakterə malik roman (onun böyük forması olan epopeyanı demirik) tarixin öz arqumentinə əsaslanan epik ideyanı deyil, məhz təsvir edilən hadisənin süjetində həmin arqumentlərin

təbii və sərbəst yerləşdirilməsini tələb edir. Şübhəsiz ki, bu tələbə ən çox cavab verən əsər "Şamo"dur. Çünki həm obyektə çevrilən hadisələrin özünün geniş bir dövrü və xarakterlər silsiləsini əhatə etməsi, həm də müəllifin roman üzərində uzunmüddətli işi bunu sübut edir.

Romanın xalq eposu və "epopeya" ilə müqayisəsindən aydın görünür ki, o, fərdi bədii şüura, fərdi insan taleyinə və "daxili insana" (Belinski) üstünlük verən janrdır. Məsələn, V.Beinskinin fikrincə romanın sonrakı irəliləyişi və zənginləşməsi "subyektiv başlanğıcın" (30, səh.24) inkişafı ilə müşayiət edilir. Bununla yanaşı, roman müxtəlif ədəbi növləri və janrları sintezləşdirmək imkanına malikdir. Bu keyfiyyət ona XX əsr ədəbi prosesində aparıcı rol oynamaq imkanı verir. Hələ XIX əsr klassik romanında epik başlanğıc və müvafiq olaraq realist roman tipinin üstünlük təşkil etməsi estetik idrakda da "ierarxiya" stereotipi əmələ gətirmişdir. Ona görə təsadüfi deyil ki, A.V.Çiçerin "dördüncü prozaik təhkiyə janrı" (38, səh.3) hesab etdiyi roman-epopeyanı ayrılıqda nə romana, nə povest və hekayəyə rəqib saymırdı. Onun fikrincə, roman-epopeya "fəlsəfi, psixoloji və bədii imkanına" görə heç bir janrla müqayisə edilə bilməz və obyektiv olaraq hamısının fəvqündə durur (38, səh.5).

M.S.Ordubadı, Y.V.Çəmənəminli, S.Rəhimov, H.Mehdi, M.İbrahimov, Əbülhəsən, Ə.Vəliyev, eləcə də 50-ci illərdə romana gələn I.Əfəndiyev, I.Şıxlı, B.Bayramov, I.Hüseynov klassikaya nə qədər meyl etsələr də, "saf"epik forma ilə məhdudlaşmır, gerçəkliyi dərinəndən bədii dərk üçün müxtəlif mürəkəb üsul və vasitələrdən istifadə edərək romanın həm "mərkəzdənqaçma", həm də "mərkəzəqaçma" tipinin janrın spesifikasiyasında möhkəm kök salmasına əlverişli şərait yaradırdılar. Ona görə də bizi "dördüncü janrın" (növün – H.Q.) ümumi, nümunəvi cizgilərindən daha çox bütünlükdə Azərbaycan romanının inkişaf problemləri maraqlandırdığı üçün daha çox janrın inkişafına, müxtəlif tipoloji meyilləri özündə birləşdirməsinə münasibət göstərəcəyik. Məsələn, "mərkəzdənqaçma" romanında bir qayda olaraq hərəkət sıxlaşır və qatılaşır, bir neçə günə, hətta bir neçə saata sığdırılır.

Yəni hadisə yayılır, uzadılır, əksinə qəhrəmanın həyatının həlledici məqamı ətrafında cəmləşdirilir. Bu, eyni zamanda qəhrəmanın bütün həyatını təsəvvür etmək imkanı verir. Çünki burada sadəcə empirik axın deyil, məhz romanın konfliktinin təməlinə münasibəti müəyyən edən daxili zərurilik mühüm rol oynayır (147, səh.384). Bu meyl son dövrlərdə Azərbaycan romanının görkəmli nümayəndələrindən olan I.Əfəndiyevin, I.Hüseynovun, S.Əhmədovun, Anarın, Elçinin, Ə.Əylislinin, Y.Səmədoğlunun, M.Süleymanlının və başqalarının əsərlərində özünü "subyektivliyin stixiyası" mənasında açıq hiss etdirməyə başlamışdır. Bu yaxınlara qədər belə fikir də var idi ki, guya realist roman subyektiv formanı "üstələyib". Bu da romanın inkişafında ana xətt kimi qələmə verilirdi. Lakin Azərbaycan romanının müasir nümunələrində nəinki subyektivliklə, hətta lirik nəsrə güclü meyllə qarşılaşanda istər-istəməz janrın öz sərbəst həyatını yaşaması qənaətləri meydana çıxır. "Lirika nəsrimizə güclü sirayət etmişdir. Bu, təbii və çox müsbət haldır. Müasir nəsrimizə xas olan lirik təmayül, müəyyən mənada, poeziyamızın və musiqimizin təsirlə bağlıdır. O, körpəlikdən muğamların, xalq mahnılarının incə və həzin ahəngini, qəzəllərimizin, Qoşmalarımızın lirik tərəvətini duyan... yazıçı psixologiyasının yaranması ilə əlaqədardır" (41, səh.53). Məsələn, A.Əfəndiyevin fikrincə "Ə.Əylisli incə və həssas bir lirikdir" (41, səh.54). Tənqidçi bunu yazıçının "qəhrəmanlarının daxili aləminə dərin nüfuz etməyi, onların zərif duyğularını tərənnüm etməyi bacarması" ilə əlaqələndirir. Məsələn, "Dağlara çən düşəndə" romanında aparıcı qəhrəmanın Nəzifə adlı bir qızı sevməklə həyatın mənasını necə dərk etdiyini öz dili ilə təhkiyə etməsi həm forma, həm də məzmun baxımından əsəri lirikaya yaxınlaşdırır: "Balaca bir kənddə doğuldum, həyatın mənasını qanmamış davanın nə olduğunu anladım. Mən həyatın mənasını bir qızın gözlərində axtardım..." Ə.Əylislinin "Adamlar və ağaclar" trilogiyasının aparıcı qəhrəmanı Sadığın "nağıllarını" nəzərdən keçirdikdə aydın görünür ki, "Balaca bir kənddə doğuldum, həyatın mənasını qanmamış davanın nə demək olduğunu anladım" ("Dağlara çən

düşəndə") motivi yazıçının da həyatının ilk məqamlarını əhatə edərək onun bütün yaradıcılıq taleyindən keçən ana xətt olmuşdur. Yazıçının müharibə dövründə özünün uşaqlıq illərini yaşadığını bildiyimiz üçün aşağıdakı deyilənləri eyni zamanda onun özünə ünvanlamaq olar: "Bala, sən nə pis vaxtda dünyaya gəldin" ("Dağlara çən düşəndə"). Bu mənada müharibə dövründə (1941-1945) həyata qədəm qoyan bir nəslin əhval-ruhiyyəsini lirik ricətlər vasitəsilə ifadə etmək təkcə Ə.Əylislinin mühüm yaradıcılıq xüsusiyyəti deyildi. Ona görə də həmin xüsusiyyətin: "həyatın mənasını qanmamış davanın nə demək olduğunu anlamağın" digər yazıçılarımızın da yaradıcılıq tərcümeyi-halında bu və ya digər şəkildə özünü göstərməsini müşahidə etmək mümkündür.

Eyni zamanda "subyektivliyin stixiyası"nın (144, səh.132) son dövrlərin romanlarında özünü göstərən məhsuldarlığı janrın deformasiyasına deyil, zənginləşməsinə gətirib çıxarmışdır. Faktlar göstərir ki, subyektiv təhkiyə formasına meyl romanın təsvir imkanlarının genişlənməsi ilə vəhdət təşkil edir. Digər tərəfdən isə bu, müasir Azərbaycan romanının "saf" halda epik-obyektiv şəkil ilə bərabər, lirik-subyektiv tipinin də geniş imkana malik olduğunu göstərir.

Bununla yanaşı, bizim günlərin Azərbaycan romanında epik növün paralel süjetli, çoxxarakterli, geniş hadisələri əhatə edən ənənəsinin də inkişaf etdirildiyi müşahidə edilir. Buna S.Rəhimovun üzərində yaradıcılıq işini 70-ci illərin ortalarına qədər davam etdirdiyi "Şamo", I.Şıxlının məşhur "Dəli Kür", M.İbrahimovun "Pərvanə" roman-epopeyaları, B.Bayramovun "Arakəsmələr" və "Karvan yolu", I.Hüseynovun "İdeal və I.Əfəndiyevin 80-ci illərin əvvəlində "Geriyyə baxma, qoca..." romanında nümayiş etdirilən üslub, son dövrlərdə tarixi romanlarımızda tətbiq olunan təhkiyə ədası, Elçinin, Y.Səmədoğlunun, S.Əhmədovun, Ç.Hüseynovun, M.Süleymanlının əsərlərində özünü göstərən sənətkarlıq meyilləri əyani sübutdur. Lakin bütün bunlarla bərabər, 70-80-ci illərin Azərbaycan romanının ən yaxşı nümunələri göstərir ki, bu janrın predmetində hadisə və təsvir materialı deyil, məhz daha çox "fikir yükü" (144, səh.143) üstünlük təşkil edir. Müasir Azərbaycan

nəsr prosesi, onun roman və povest kimi aparıcı janrlarının yaradıcılıq axtarışları bu gün həqiqətən də fikrin meydanının genişləndirilməsinə xidmət edir.

Roman janrının "subyektiv" və "obyektiv", "açıq" və "qapalı", epik və lirik strukturu ətrafında gedən mübahisələr eyni zamanda "mərkəzdənqaçma" və "mərkəzəqaçma" romanı anlayışına da aiddir. Hələ 60-cı illərin əvvəllərində yazıçı K.Simonov roman janrında iki tipoloji meyli xüsusi qeyd etmişdi. O, bunlardan birini "roman-hadisə", digərini isə "roman-tale" adlandırmışdı. Bu anlayışlar altında eyni zamanda "panoram" romanı və "xarakterlər romanı" nəzərdə tutulurdu. Bundan əlavə tənqid və ədəbiyyatşünaslıq "epik bölmənin "epikləşməsi" prosesini də xüsusi qeyd edirdi. Müasir Azərbaycan romanının təcrübəsi göstərir ki, həm lirik, həm də epik meyl heç də bir-birini inkar etmir və əksinə, bir-birini tamamlayaraq qarşılıqlı surətdə zənginləşdirirlər. Ona görə də çoxsahəli janr olan romanın predmetinə bütün mübahisələrə son qoyan birmənalı qiymət vermək çətindir. Çünki bu predmet bilavasitə müasir roman, romanın müasirliyi və romanda müasirlik məsələlərini özündə birləşdirir. Bu baxımdan bəziləri müasir dövrü, "yığcam romanlar və povestlər dövrü" (31, səh.29) kimi səciyyələndirir. Lakin burada yığcamlılığı məhz zahiri mənada qəbul etmək lazımdır. Məsələn, Anarın, Elçinin, Ə.Əylislinin, Y.Səmədoğlunun, M.Süleymanlının romanları bu mənada həqiqətən yığcamdır. Lakin bu əsərlərdəki yığcamlılığı roman təfəkkürünün xüsusiyyəti kimi başa düşmək lazımdır. Çünki epitetlərdən və metaforalardan tutmuş ideya-estetik fəallığı artıran bütün bədii vasitələr sistemi bilavasitə həmin əsərlərin predmetini təşkil etdiyi üçün həcmi birmənalı başa düşmək olmaz. Məsələn, S.Rəhimovun, M.İbrahimovun, I.Şıxlının aparıcı əsərləri ilk baxışda belə təəssürat yarada bilər ki, guya romanın gələcək taleyi "roman-hadisə" ilə bağlı olacaq ("mərkəzdənqaçma" romanı). Lakin onların başlıca romanlarının süjet xəttini, xarakterlərin inkişafını, xüsusilə aparıcı qəhrəmanların təkamülünü dərinləndirən izlədikdə aydın görünür ki, bu yazıçılarda "roman-taleyə" ("mərkəzdənqaçma" romanı) güclü

meyl vardır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, 70-80-ci illərin Azərbaycan nəsrində "roman-tale"yə doğru güclü meyl özünü aydın şəkildə göstərir. Xüsusilə Anarın, Elçinin, Ə.Əylislinin, Ç.Hüseynovun, R.İbrahimbəyovun, M.İbrahimbəyovun, S.Azərinin, R.Rövşənin "povest-taleləri" göstərir ki, yazıçılarımız şəxsiyyətə, subyektin daxili-mənəvi təkamülünə daha çox üstünlük verirlər. Bu onunla əlaqədardır ki, Azərbaycan romanı çoxşəkilli və çoxnövüdür, "mərkəzəqaçma" isə yalnız onun budaqlarından biridir. Elə müasirlərimiz haqqında romannarı götürək. Çoxsaxəlilik, çoxnövçülük bu romanlarda da özünü göstərir. Məsələn, I.Əfəndiyevin "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanı ilə Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanını və eyni zamanda onun "Macal", S.Azərinin "Dalanda" və Ə.Əylislinin "Gilənar çiçəyinə dediklərim" povestlərini təkcə müasir gerçəkliyin lövhələri deyil, həm də struktur məzmun kəsb edən lirik-subyektiv xüsusiyyətlərin tipoloji yaxınlığı birləşdirir. İdeya-mövzu baxımından da bu əsərlərdə üst-üstə düşən cəhətlər çoxdur: zamanın əlamət və xüsusiyyətləri, qəhrəmanların qarşısına qoyulan məqsəd və vəzifələr bu qəbildəndir. Məsələn, "roman-tale" tipinin başlıca janr xüsusiyyəti mərkəzi obrazın taleyinin təsvir edilən hadisələrlə assosiativ əlaqədə olmasıdır. Tarixi hadisənin çərçivəsi bu roman tipində zaman baxımından məhduddur. Çünki həmin romanlarda əsas məsələ "keçmiş" və "gələcək" zamanların sərbəst təsviri deyil, bilavasitə aparıcı qəhrəmanın mənəvi və intellektual fəaliyyəti nəticəsində keçmişin müasir düşüncəyə "proyeksiya" edilməsidir ("Adamlar və ağaclar", "Gilənar çiçəyinə dediklərim"). Lakin ilk baxışda bu konsepsiya ziddiyyətli görünə bilər. Çünki bəzi romanlarda ənənəvi baş qəhrəman olmaya da bilər. Məsələn, M.İbrahimovun "Pərvanə" romanında sözün həqiqi mənasında əvvəldən axıra qədər davam etdirilən aparıcı qəhrəman yoxdur. Eyni zamanda burada hərəkətin zaman çərçivəsi də məhdud deyil. Lakin bu da hələ "Pərvanə"nin "roman-hadisə" təsnifatına daxil edilməsinə zəmanət vermir. Ona görə də zahiri təəssürat və stereotip prinsiplər qiymət meyarı ola bilməz. "Vahid" normaya aludəlik müsbət nəti-

cə verməz və şablonçuluğa gətirib çıxarar. Əksinə, "Şamo" roman-epopeya kimi ilk baxışda bilavasitə "roman-hadisə" bölgüsünə uyğun gəlir. Lakin aparıcı qəhrəmanın taleyinin mərkəzi obraz kimi izlənməsi onu həm də "roman-tale" tipoloji bölgüsünə daxil etməyə imkan verir. Daha doğrusu, "mərkəzəqaçma" romanı ("roman-tale") meyli – hadisələrin baş qəhrəmanın taleyi ətrafında mərkəzləşməsi aydın görünür. "Pərvanə"nin konsepsiyasında "mərkəzdənqaçma" açıq hiss olunur. Bu isə romanın novellavari quruluşuna öz təsirini göstərmiş və "Pərvanə"nin həqiqətən də sıxlaşdırılmasına səbəb olmuşdur. I.Hüseynov da "Ideal" romanında hadisələrin sıxlaşdırılması yolu ilə getmişdir. Y.Səmədov "Qətl günü", Elçin "Ölüm hökmü" romanlarında süjet əlaqəsindən daha çox emosional səslənməyə, obraz-simvola üstünlük vermişlər. Bu meylə üstünlük verilməsi son illərin digər romanlarında da aydın görünür. Bunu romanlarımızda güclənən lirik intonasiya, müəllif "mərkəzinə" istiqamət götürülməsi də sübut edir. Bütün bunlar belə bir həqiqətin etirafına gətirib çıxarır ki, roman yenə də əvvəlki kimi bədii inkişafın sırımında qalır.

Müasir Azərbaycan romanının janr-estetik axtarışlarında tipoloji meyl kimi daxili monoloq da müəyyən yer tutur. Lakin onun rolunu həddən artıq şişirdib psixoloji təhlilin imkanları ilə eyniləşdirmək düz deyil. Çünki daxili monoloqa geniş meydan verildikdə romanı müəllif səsinə məhrum edir. Bununla belə, daxili monoloq müəyyən formada janrın inkişafı üçün faydalıdır. Çünki o, lirik-dramatik potensialı gücləndirən janr forması kimi romanın quruluşunda mühüm estetik mənə daşıya bilər. Monoloqun "monoloq-nitq, monoloq-təhkiyə" (120, səh.160) kimi müxtəlif tiplərindən müasir Azərbaycan romanında geniş istifadə edilməsi də bunu göstərir. Lakin monoloqların tiplərini süni şəkildə artırmaq da predmetsizliyə gətirib çıxara bilər. Yuxarıdakı sitatdan görünür ki, romanın istənilən komponentini və ünsürünü monoloqun bu və ya digər tipinə aid etmək olar. Janr formasına birbaşa təsir edən "daxili monoloq" göründüyü kimi "Müasirlik mövqeyindən" adlı əsərin müəllifinin diqqətini cəlb etməyib. Başqa bir əsərdə isə oxuyuruq: "Daxili monoloq daxili nitq, söh-

bət və düşüncə formalarında təzahür etdiyi kimi daxili təhkiyə formasında da təzahür edib, birinci şəxsə aid təhkiyəyə çevrilə bilər" (60, səh.60). Bu mülahizədən belə olur ki, monoloqun bir əsas tipi var ki, o da daxili monoloqdur. Yerdə qalanlar isə onun tərkib hissələridir. Lakin ziddiyyətli görünən cəhət budur ki, monoloqun "müxtəlif tiplərinə" (60, səh.60) dair "Müasirlik mövqeyindən" kitabından sitat gətirən M.Imanov öz konsepsiyasını bilavasitə daxili monoloq əsasında qurur: "Əlinə qələm götürən kimi elə bil bibim gedib məktəb illərinə çıxırdı; mən haradasa bir sehrli parta görürdüm. Mən bibimin müəllimlərini görürdüm, haradasa çiçək açmış ağacların altında onlar bizim kimi şagirdlərə nəğmə ilə dərs öyrədirdilər. Özünün məktəbə getmədiyindən bibim o qədər gözəl sözlər demişdi ki, o məktəbin yollarını da mən gülsüz-çiçəksiz təsəvvür edə bilmirdim" (41, səh.116).

Y.Səmədov "Qətl günü" romanında daxili monoloqları müəllif təhkiyəsi çərçivəsində yerləşdirərək əsərin əhatə dairəsini daha da genişləndirir. Bunun nəticəsində həm baş qəhrəmanın daxili aləmi incəliklərinə qədər işıqlandırılır, həm də onun yaşadığı mühit və münasibətdə olduğu adamlar psixoloji təhlilə cəlb edilir. Başqa sözlə, müəllif aparıcı qəhrəmanla bərabər digər surətlərin də hiss-həyəcanlarını əks etdirmək imkanı əldə edir. "Bilmirəm niyə, amma onu görəndə kimi nə sənətin sahibi olduğunu o dəqiqə başa düşdük. Və bir neçə anın içərisində bu on-on beş addımlıq məsafədən mən onun qadın bədəninin qızmar hərəkətini hiss etdim. Dünyada böyük möcüzələr olmur, amma bəzi xoşbəxt adamların, daha doğrusu, xoşbəxt yox, qayğısız, laübalı adamların başına hərdən kiçik, möcüzələr gəlir. Bu da kiçik möcüzələrdən biri idi..." (124, 77)

"Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında da Təhminə ilə Zaurun taleyi bilavasitə daxildən gələn səslər əsasında meydana çıxarılır. Ona görə də qəhrəmanların "qəlb həyatını" dialektikada göstərən çox əlverişli bir üsul kimi bunun müasir Azərbaycan romanı üçün tipoloji istiqamət kəsb edərək S.Əhmədovun, Ç.Hüseynovun, Elçinin, Ə.Əylislinin və başqalarının yaradıcılığında özünü daha geniş şəkildə göstərməsi təsadüfi deyil.

Məsələn, Ç.Hüseynovun "Məhəmməd, Məmməd, Məmiş" əsərini roman həcminə qaldıran amil, heç şübhəsiz ki, ondakı kəskin psixoloji məqamlar və daxili-monoloqlardır. Bunu Anarın "Ağ liman" povesti haqqında da demək olar. Çünki bu əsərlərdəki çoxşaxəlilik, çoxqəhrəmanlılıq, daxili monoloqların müxtəlif vasitələrlə üzə çıxarılması "povest" hüdudlarını aşır. Həcmi sıxlaşdırmaqla janrdaxili ölçülərin keyfiyyət fərqi nail olan romançılar arasında S.Əhmədovun xüsusi yeri vardır. O, təkcə ciddi sosial-mənəvi problemləri romanın predmetinə çevirə bilmək imkanı ilə deyil, həm də insanların qəlbindən keçən "görünməz dalğa"lara struktur məna verərək onları canlandırması ilə seçilir. Onun "Görünməz dalğa", "Yaşıl teatr", "Dünyanın arşını", "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", "Toğana" romanlarında bu xüsusiyyət özünü aydın şəkildə göstərir. Məsələn, "Toğana"nın strukturu müxtəlif personajların daxili monoloqlarına əsaslanır. Bu üsul surətlərə sərbəst düşünmək imkanı verməklə yanaşı, onların hadisələri mürəkkəbliyi və çoxcəhətliliyi ilə dərk etmələrinə də şərait yaradır. "Toğana" romanında zahiri əhvalatlar daxili süjetə keçid üçün müəyyən əsas yaradır. Ona görə də süjetdə müəllifin səsi ilə qəhrəmanın səsinə fərqləndirmək çətin olur. S.Əhmədov "Toğana" romanında yazır: "Nənəş əmisinin, dədəsinin papağını görmüşdü, elə bilirdi ki, dədə, əmi elə həmin o saçaqlı, qara, iri papaqların özüdür. "Hə" deyib bu papağı heç nəsiz, içinə daş filan qoymadan birinə çırpısaydın, ürəyi gedərdi. O papaqlar belə papaqdı, indikilər tək bir əsim yellə göyə qalxmazdı! Ağır papaqlardı, samballı, tərərli! Amma açığını deyim ki, o papaqdan qorxurduq da... (49, səh.68). Yalnız son dərəcə diqqətli oxucu bu nümunədə müəllif təhkiyəsi ilə, personajın səsinə bir-birindən fərqləndirə bilər. Məsələn, "Nənəş əmisinin, dədəsinin papağını görmüşdü..." cümləsi ilə başlayan hissə təhkiyəçi-müəllif nitqi, "Amma açığını deyim ki, o papaqdan qorxurduq da..." cümləsilə başlayan parça personajın sözüdür. Lakin hadisələrin bir neçə personajın dilindən nəql edilməsi ("Sarıköynəklə Valehin nağılı") hələ təhkiyəyə çoxplanlılıq gətirmir. Bunun üçün müəllif nitqinin iştirakı vacibdir. K.Talıbzadə

də "çoxplanlı təhkiyəni obyektiv və subyektiv başlanğıcların vəhdəti, qovuşması" hesab edir. "Yəni bunlardan biri müəllifin, digəri isə qəhrəmanların və surətlərin mövqelərini ifadə edir (132). Ona görə də "Sarıköynəklə Valehin nağılı" romanının təhkiyə xüsusiyyətinə münasibət göstərən tənqidçi belə qənaətə gəlir ki, "nağılvarilik, hər şeydən əvvəl, surətlərin tipində, təqdimində, səviyyəsində, hadisələrin mahiyyətində özünü göstərir. Məsələn, müsbət surətlər ancaq müsbət kimi, mənfilər isə ancaq mənfi kimi təsvir olunublar. Realizmin epik üslubunda yazılmış əsərlərdə təsadüf etdiyimiz surətlərin daxilindəki müsbətlə mənfinin mübarizəsi bunlarda yoxdur" (132). Başqa sözlə, "realizmin epik üslubunu" mütləqləşdirmək yaradıcılıq axtarışlarının inkişafına mənfi təsir göstərə bilər.

Ümumiyyətlə, bir janr kimi, romanda daxili monoloqun imkanları genişdir. Usta sənətkarlar onun verdiyi imkanlardan istifadə edərək nəinki janr ölçülərinə və bədii struktura, eyni zamanda, ideya-estetik prinsiplərin nüfuz dairəsinin artmasına da mühüm təsir göstərirlər. Məsələn, daxili mükəllimə vasitəsilə qəhrəmanın özünün ikinci "mən"ini yaratmaq ustalığı buna ən yaxşı misaldır. Anar "Macal" "povest"ində gənc Fuadın daxili monoloqunu elə sənətkarlıqla qurur ki, onun qəlbində əks-səda tapan özgə qənaəti ikinci "mən" şəklində təzahür edir (60, səh.70). "Zərif təhlil" forması hesab edilən daxili monoloq məzmun və süjet baxımından geniş inkişaf etdirilmiş psixoloji təhlil strukturuna daxildir. Əgər 30-40-cı illərdə S.Rəhimovun üslubunda psixoloji təhlil geniş obyektiv təsvir xarakteri daşıyırdısa, 50-60-cı illər romanında I.Hüseynovun, I.Şıxlının və I.Əfəndiyevin şəxsində o, lirik-subyektiv mahiyyət kəsb etməyə başlamışdı.

Tənqidçi A.Hacıyev "Dramaturgiyanın və bədii nəsrin poeziyası" məqaləsində qeyd edir ki, "Söyüdlü arx"da hadisə və əhvalatları Nuriyyənin danışması romanın təbiilik və reallığını, həyatiliyini artırır..." (60, səh.173). Bu, həm də əsərdə lirik boyaları gücləndirirdi. İlk romanında hadisə və əhvalatları danışmaq məsuliyyətini qəhrəmanına etibar edən I.Əfəndiyev

sonrakı romanlarında da bu üslubu davam və inkişaf etdirmişdir. A.Hacıyev çox doğru olaraq "yazıçı və müasirlik" məsələsini çox ciddi və mürəkkəb problem hesab edir. Doğrudan da, "fakt toplamaq, dövrümüz üçün səciyyəvi mövzu seçmək hələ hər şey demək deyildi." Bu mənada "janrın tələblərini unudub mövzu arxasında gizlənmək", "məzmunu bilə-bilə böyüdü" "yersiz haşiyələrə çıxmaqla" "roman yaratmaq" olmaz." (60, səh.173).

Məlum olduğu kimi, son dövrlərdə Azərbaycan romanının daha çox lirik-psixoloji axına düşməsi təsadüfi deyil. Çünki Müasir Azərbaycan romanının əvvəlki dövrlərin empirik təsvir çərçivəsini aşaraq sosial-fəlsəfi ümumiləşdirməyə, hadisələri daha çox metaforik planda göstərməyə səy etməsi də buna sübutdur. Məsələn, Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", F.Qocanın "Kələfin ucu", Ç.Hüseynovun "Ailə gizlinləri", Elçinin "Ölüm hökmü", S.Əhmədovun "Yasaq edilmiş oyun", I.Hüseynovun "Məhşər", "İdeal", "Əbədiyyət" və s. romanlarında sosial-fəlsəfi ümumiləşdirmə və metaforik plan eyni zamanda, xüsusi intonasiya kəsb edir. Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", Ç.Hüseynovun "Məhəmməd, Məmməd, Məmiş", S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanlarında və müasirlərimiz haqqında olan digər əsərlərdə müəlliflər "eksperimental" süjetlərə daha intensiv müraciət edir, qəhrəmanları məqsədyönlü şəkildə gərgin situasiyalarda "sınaqdan" keçirərək əsərin bədii ideyasını daxili səbəblər əsasında meydana çıxarırlar. Bu tipli romanlarda təhkiyənin xronoloji ardıcılığı düşünülmüş şəkildə "pozulur", zamanın müxtəlif "qatları" qarşılaşdırılaraq yeni və kəskin struktur gedişlər əldə edilir. Bu mənada mifoloji təfəkkür ünsürlərinin müasir təhkiyədə ("Köç", "Qətl günü" və s.) görünməsini realizm ənənələrindən kənara çıxmaq yox, məhz bədii axtarışlar kimi qiymətləndirmək lazımdır. Çünki bu axtarışlar romanın bədii strukturunun, gerçəkliyin dinamik inkişaf dəyişikliyinə yeni üsulla cavab verməyi ifadə edir və Azərbaycan romanına dünya ədəbi prosesini müstəvisində canlı tipoloji əlaqə əsasında qiymət vermək zəmini yaradır. Müasir Azərbaycan romanı oxucunun intellektual potensialı

üstündə kökləndiyi üçün assosiativ-məntiqi təhkiyə formasından istifadə edərək özünün estetik potensialını artırmaq qayğısını əsas tutur.

Bədii axtarışlardan söhbət getdikdə "mərkəzəqaçma" və "məkrəzdənqaçma" tiplərinə bir daha münasibət göstərməyi lazım bilirik. Çünki onların ətrafında yaranan söhbətlər birbaşa janrın poetikasına aiddir. Məlum olduğu kimi epopeya müvafiq olaraq "məkrəzdənqaçma" ədası üzərində köklənən formadır. Bu gün onun meydanının genişlənməsi üçün zahiri mənada heç bir maneə olmasa da, janrın həmin formasında yazıçılarımızın məhsuldarlığı ürək açan deyil. Çünki epopeya üçün tarixin dərin və şaquli kəsiyinin bitkinliyi mühüm şərtidir. Başqa sözlə, burada hadisələr bir neçə bədii-psixoloji "mərkəz" ətrafında qruplaşır. Genişlənən və obyektivləşən psixoloji mərkəz hər dəfə zahirə, əsərin təşkili prinsiplərinə deyil, məhz daxilə çəkilir. Xəyal təhkiyənin fabula əsası ilə üzvi şəkildə birləşir. Şəxsi tale isə öz əsasına görə epik olan tarixi situasiyadan keçir. Bununla belə, bədii təcrübə göstərir ki, epopeya bu gün də yarana bilər. S.Rəhimovun, M.Hüseynin, Əbülhəsənin, M.Ibrahimovun, I.Şıxlının yaradıcılıq imkanları vaxtı ilə bunu əyani şəkildə sübut etmişdir. Çünki həyat və tarix özü bu gün də həmişə olduğu kimi böyük epik məzmun "ehtiyatına" malikdir. Ona görə əsas çətinlik müasirliyi necə və hansı ölçüdə duymaq qabiliyyətindədir. Əgər bu gün hər hansı bir adamın həyatı mübarizələrdə keçirsə, təbiidir ki, o özündə epos qəhrəmanının şərtlərini ifadə edir. Məsələn, ayrı-ayrı fərdlərin taleyində mühüm rol oynayan müasir sosial-mənəvi qütbləşmənin öz ideya əsasına görə epik xarakterə malik olduğunu qəbul etməklə biz yuxarıda qeyd edilən keyfiyyətlərə malik olan hər bir müasir adamın epos qəhrəmanı ola bilməsi imkanını etiraf etmiş oluruq. Bu mənada məşhur "Şamo", "Dəli Kür" və "Pərvanə" romanlarında olduğu kimi, son illərin məhsulu olan "Ailə gizlinləri", "Kələfin ucu", "Dəyirman", "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", "Sarıköynəklə Valehin nağılı" və s. romanlarımızın da qəhrəmanlarının taleyində cəmiyyətin epik xarakteri az rol oynamır. Deməli, lirik-subyektiv başlanğıc əsasında köklənən və

"mərkəzəqaçma" romanı tipində yazılan sonuncu əsərlər öz janr – növ xüsusiyyətinə görə epik təmayüllü "mərkəzdənqaçma" romanlarından "cin səddi" ilə ayrılır.

Göründüyü kimi, müasir Azərbaycan romanı janr və üslubi axtarışların əhatə dairəsinə görə geniş imkanlara malikdir. O, eyni zamanda yazıçıya insan konsepsiyasını şəxsiyyət və cəmiyyət münasibətləri üzərində qurmaq imkanı verməklə, həm böyük həcmli panoram eposların, həm də kəskin problemlə "mikro roman"ların yaradılması yollarına da geniş meydan açır. Bu baxımdan nəsrin üslub tipologiyasının araşdırılmasında janrın rolu və mövqeyi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki janr həm tipoloji vahid, həm də davamlı bədii formadır.

4.2. Azərbaycan romanında bədii üslub müxtəlifliyi

R

omanın Azərbaycan ədəbiyyatında aparıcı janr kimi özünü göstərməsi 30-cu illərdə qabarıq şəkil aldı. Həmin dövrdə Y.V.Çəmənşəminli, M.S.Ordubadı, S.Rəhimov, M.Hüseyn, M.İbrahimov, Ə.Əbülhəsən, Mir Cəlal, Ə.Vəliyev kimi Azərbaycan romançıları yetişərək ədəbiyyatın qarşısında duran mühüm vəzifələri layiqincə yerinə yetirməyə başlamışdılar. Zamanın irəli sürdüyü ictimai-siyasi məsələlərin romanlarımızda öz əksini tapması göstərir ki, bu mərhələdə bədii nəsrin daha çox iri forması maraqlı dairəsində olmuşdur. Azərbaycan romanının sonrakı inkişafı da sübut etdi ki, o bir janr kimi əvvəlki mərhələlərin qabaqcıl ənənələri ilə üzvi əlaqədə boy atmışdır. "Novatorluq" pərdəsi altında ənənədən uzaqlaşmağa qarşı kəskin etiraz edən M.Hüseyn vaxtı ilə "Müasir Azərbaycan romanının əsas yaradıcılarını" ona həssaslıqla yanaşmağa çağırdığı halda özü nədənsə Azərbaycan romanının tarixini 30-cu illərdən başlayır. "Sovet yazıçılarının birinci Ümumittifaq qurultayından sonra keçən iyirmi il müddətində Azərbaycan sovet ədəbiyyatının ən böyük nailiyyəti mənəcə, Azərbaycan romanının yaranmasından ibarətdir. İlk nəzərdə bu hadisə çox qərribə görünə bilər: necə olmuşdur ki, uzun inkişaf yolu keçmiş və zəngin poeziyasının tarixi yüz illərlə ölçülən bir ədəbiyyatda roman janrı əsasən, son iyirmi il müddətində yaranmışdır? Belə görünür ki, roman xalqın tarixində müəyyən ictimai amillər olmadan meydana çıxıb bilməz. Yəni romanın yaranması üçün təkcə böyük ədəbi istedadların və görkəmli poetik şəxsiyyətlərin mövcudluğu hələ kafi deyildir... roman ədəbi janr kimi xalqın azadlıq hərəkatı meyillərinin və ictimai şüurun qüvvətlənməsi ilə əlaqədardır" (88, səh.229). Yuxarıda bu kimi konsepsiyalara kifayət qədər münasibət göstərildiyindən biz burada yenidən faktların dili ilə danışmaq fikrində deyilik. Lakin maraqlıdır ki, M.Hüseyn 50-ci illərin əvvəlində (1954) yazdığı məqaləsində ("Azərbaycan romanı

haqqında") "Müasir Azərbaycan romanını" ənənəyə söykənməyə çağıranda hansı zəngin ənənəni nəzərdə tuturdu. Cəmi "iyirmi" yaşı olan "Azərbaycan sovet romanını nəzərdə tuturdusa, qeyd etmək lazımdır ki, bu romanın ilk nümayəndələrindən olan M.İbrahimov özü də hələ həmin dövrə qədər yalnız "Gələcək gün"ü (1948) yazmışdı. M.Hüseyn "son iyirmi il müddəti"ni ona görə xüsusi qeyd edir ki, romanın yaranmasını guya "xalqın azadlıq hərəkatı meyllərinin və ictimai şüurunun qüvvətlənməsi ilə əlaqədar" olduğunu bildirsin. Göründüyü kimi, M.Hüseyn Azərbaycan romanının yaranmasının tarixini bizim günlərdən (30-cu illər) başlayır və onun meydana gəlməsini "demokratik və istiqlaliyyət ideyalarının" vüsət aldığı zamanla bağlayır. Vaxtı ilə F.Köçərli də Azərbaycan romanının təkamülünün gecikməsini cəmiyyətdə qadının rolunun, onun azadlıq meyllərinin məhdudlaşdırılması ilə əlaqələndirirdi.

Əllinci illərdə cəmiyyətin inkişafı bədii fikrin strukturuna və inkişafına ciddi təsir edir. Bunu "Ayrılan yollar", "Yanar ürək", "Böyük dayaq" kimi romanların yaranması da sübut edir. Ədəbiyyatımızın yüksəlişi üçün çox əhəmiyyətli olan sadə adamların, zəhmətkeş insanların taleyinə həssaslıq və humanizm kimi keyfiyyətlər aşılardan bu romanların əsas ideyaları sonrakı əsərlərdə də inkişaf etdirilməyə başladı. Bununla da romanlarımız reallığa, şəxsiyyətə, insan psixologiyasına və mənəvi-əxlaqi problemlərə daha dərin maraq göstərməyə başladılar. Romanın axtarıları ideya və məzmunla yanaşı janr-üslub məsələləri üzərinə də yönəldi. Məsələn, vüsətli epik lövhələrə, panoram və şəxəli təsvirlərə üstünlük verən romanlarla bərabər, 60-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq janr ölçüləri nəzərə çarpacaq dərəcədə dəyişmiş, yığcam romanlar da yaranmağa başlamışdır. Bunu yazıcılarımızın roman təfəkküründə janr-üslub vəhdətinə nail olmaları kimi qiymətləndirmək lazımdır. Zamanın ideyalar dramını tədqiq etməyə xüsusi meyl edən Azərbaycan romanı sənətlə gerçəklik arasındakı ədəbi münasibətlərə daha çox üstünlük verməyə başladı. "Bütün janrların janrı" (146, səh.60) kimi roman fərdi üslubun da tipoloji inkişafına imkan verir. Məsələn, I.Əfən-

diyevin "Söyüdlü arx" (1958), "Körpüsəlanlar" (1960) və "Dağlar arxasında üç dost" (1963) və s. əsərləri həm tarixi, həm də bədii sənətkarlıq mənasında Azərbaycan romanının yeni inkişaf mərhələsinin məhsulu kimi qəbul edilə bilər. "Söyüdlü arx"la müqayisədə "Körpüsəlanlar"dakı obrazlarının süjet və kompozisiya həllinin "qeyri-tipikliyi" bədiilik baxımından sonuncuya müəyyən üstünlük verir. "Söyüdlü arx"ın roman ölçüləri təkcə həcmindən deyil, həm də bütün struktur komponentlərindən də aydın görünür. "Körpüsəlanlar" həm həcminə, həm təhkiyə xüsusiyyətinə, həm də qəhrəmanların süjetinə görə, daha çox povest janrı üstündə köklənmişdir. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, janrın həcmi bədiiliyin "mütləq" səviyyəsini ifadə etmir və əsərlərin müqayisəsi baxımından bu və ya digər tərəfə heç bir estetik üstünlük vermir. Bununla belə roman janrında yazılan əsər povest janrında yazılan əsərlə həm janrına görə, həm də tipologiyasına görə müqayisə edilə bilər. Lakin burada da ölçü hissini itirmək olmaz. Məsələn, I.Əfəndiyevin "kənd" nəsrilə ("Söyüdlü arx", "Dağlar arxasında üç dost") "şəhər" nəsrilə ("Körpüsəlanlar", "Sarıköynəklə Valehin nağılı") arasında mövzu tipologiyası baxımından müqayisə aparmaq istənilən səmərəni verməz. Yaxşı olar ki, I.Əfəndiyevin "şəhər" nəsrilə B.Bayramovun ("Arakəs-mələr"), Anarın ("Ağ liman", "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", "Macal"), V.Babanlının ("Vidən susanda"), S.Azərinin ("Dalanda"), "şəhər" mövzusunda yazdığı romanlar müqayisə edilsin.

Bəzən roman təfəkkürünün dolğunluğunu əsərin zahiri həcmi ilə müəyyən etməyə çalışırlar. Lakin romanın qəhrəmanının və öz həyatının tarixi dönüş mərhələsini yaşayan xalqın, yaxud onun ayrı-ayrı adamlarının "epik ideyasının", başqa sözlə "bütün həyatının" ensiklopedik ölçüdə göstərilməsi hələ roman təfəkkürünün böyüklüyü demək deyil. Çünki roman təfəkkürünün həcmi əsərdə "deyilən"lə yanaşı, duyulanı və idrak ediləni də ifadə edir. Sonuncular daxili məzmunu bildirir.

Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanı məhz bu baxımdan diqqəti cəlb edir. Məsələn, bu romanla bilavasitə

şəhər məişəti deyil, məhz mövcud ictimai varlığın problemləri əks etdirilir. Müəllif şüurlu şəkildə varlığı məişətdən xilas edərək onu "şüurun və qəlbin dialektikası" axınına qoşur. Roman daim fikirdən hissə və ya əksinə, hissdən fikrə doğru irəliləyən rəşional şüurun son dərəcə dəqiq təhlilləri ilə özünün bədii məntiqini əmələ gətirir. Müvafiq olaraq yazıçı süjetin çərçivəsindən "kənara" çıxsada, romanın özündə olan janr "təhkimliliyini" qəbul etməli olur. Eyni zamanda Y.Səmədovğunun "Qətl günü" romanında aparıcı qəhrəmanın müəlliflə və bilavasitə özü ilə mükəlimə və mübahisə etməsinin əsərin strukturuna ciddi təsir etdiyini görməmək mümkün deyil. Romanın bu "tipdə qurulması təkcə "Qətl günü", yaxud I.Hüseynovun "Məhşər" və "İdeal" romanları üçün deyil, həm də son dövrdə yazılan Azərbaycan romanının müəyyən qisminin mühüm kompozisiya və ümumən bədii struktur prinsipidir. Hərəkətin kəskin mübahisələr, daxili monoloq və dialoqlar, çoxsəslilik nöqtəyi-nəzərlərin və "variant"ların müxtəlifliyi əsasında qurulması müasir romanın struktur tərzini kimi son dövrdə Azərbaycan yazıçılarının sərf-nəzər etdiyi üsullardandır. Təkcə "Qətl günü", M.Süleymanlının "Köç", I.Hüseynovun "Yaşıl teatr", "İdeal", "Məhşər", S.Əhmədovun "Yaşıl teatr", "Aziğa doğru", "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", Əfqanın "Katib", "Gülyanaq", C.Əlibəyovun "Mənim analı dünyam", I.Əfəndiyevin "Sarıköynəklə Valehin nağılı", "Geriye baxma, qoca", Ç.Ələkbərzadənin "Çalpaqlı", H.Abbasadənin "Burulğanlar", C.Bərgüşadın "Siyrilmiş qılınc" romanlarında zahiri hadisə və faktlar, tarixin xronikası deyil, məhz fikir və hiss vurğulanır. Bu, həm "kənd", həm "şəhər" həyatının, həm də elm və zəhmət adamlarının təsvirində özünü aydın şəkildə göstərir. Məsələn, "şəhər" mövzusunda yazılan "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında dramatik psixologizm fərdi tələlərin təsvirində təhkiyənin hadisə "vurğusu"nu minimuma endirməklə bədii çərçivəni daxildən genişləndirmiş və bununla da predmetin dəyişməsinə səbəb olmuşdur. Belə halda romanın novator mahiyyəti ənənəvi situasiya ilə pərdələnir. Məsələn, Təhminə və Zaur romantik məhəbbət qəhrəmanları kimi iztirab çəkməli

olurlar. Ənənəvi qəhrəmanlar kimi onlar da məhəbbətin odunda yanırırlar. Lakin Anarın qəhrəmanlarının sakin olduqları real həyat mərtəbəsi (beşinci mərtəbə) onların səadətinə deyil, iztirablarına səbəb olur. Qəhrəmanlardan biri – (Təhminə) öz xoşbəxtliyini mövcud olmayan mərtəbənin (altıncı mərtəbə) sakinini olmaqda görür. Ona görə də ruhi həyata qovuşmağa (altıncı mərtəbə) can atır. O mərtəbəyə ki, klassik-romantik qadın qəhrəmanları əsil səadəti orada – ruhlar aləmində arayırdı. Bu mənada Anarın Təhminəsinin son dərəcə mürəkkəb, ziddiyyətli, Keşməkeşli və qeyri-romantik bir aləmdə yaşadığına baxmayaraq stixiyası məhəbbətin romantikasına köklənməsi onu Nizami və Füzulinin bəzi "talesiz", lakin ümuminsani məhəbbəti yüksəldən qəhrəmanlarının sakinini olduqları mənəvi məkanın övladına çevirir. Bu baxımdan varlığın fəvqünə qalxa bilməyən gündəlik həyat və onun "şəhər" nəsrini göründüyü kimi, fərdi üslubun imkanı sayəsində özünün "ənənəvi" romantik qəlb həyatını qoruyub saxlaya bilir. Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanından fərqli olaraq Y.Səmədovğunun "Qətl günü" romanı müxtəlif zaman proyeksiyaları üzərində qurulub. Məlum olduğu kimi, bu romanın məzmunu özündə təkcə gündəlik hadisələri və məişət təfərrüatlarını deyil, məhz bilavasitə ümumilliyə və ümuminsani problemləri ifadə edir.

Vaxtı ilə dünya romanı özünün iri həcmli əsərlərində tanınmış və məşhurlaşmışdır. Bu mənada romanın poetik dünyasında "Səfillər", "Hərb və sülh", "Abay", "Sakit Don", "Şamo" mühüm yer tutur. Bu qəbildən olan əsərlər uzun müddət və sanki bütün dövrlər üçün janr nümunəsi, onun ideal modeli hesab edilmişdir. Lakin zaman keçdikcə romanda özünüdərk prosesi gücləndi və həcm anlayışına münasibət dəyişildi. Məsələn, Y.Səmədovğunun 184 səhifədən ibarət olan "Qətl günü" romanını həmin əsərlərlə nisbətdə götürəndə heyretlənməyə bilmirsən. Həcmnin zahiri mənasında "zəmin-asiman" fərqi vardır. Halbuki, 184 səhifəlik bir roman müəllif ömrünün nə az, nə çox, düz dörd ilini aparmışdır. Bu da təsadüfi deyil. Çünki yazıçı həcmi sıxlaşdırmaqla fikrin meydanını genişləndirib və əsərini elə bir məqam üzərində

kökləyib ki, orada həyat, tale, tarix və onun hökmü, ali məişət təfərrüatları və müasir insanın əhval-ruhiyyəsi sintez təşkil edib. Burada hər bir cümlənin, sözün rəmzi mənası var. "Qətl günü" romanının üzündə verilən göz və onun damlaları təkcə bu əsərin ideyasını predmetləşdirmir, eyni zamanda insanlığın faciəli taleyini predmetləşdirir. Vaxtı ilə böyük Füzuli də "tökər qan çeşmi giryanim" və "gözümdən axan qanlı su" deyəndə təbiidir ki, təkcə öz halını deyil, həm də ümumən lirik qəhrəmanın tragik taleyini ifadə edirdi. Ona görə də insanlığın keçdiyi yola nəzər salan "Qətl günü" romanının ləyaqətini daxili ideya və məzmununda axtarmaq qənaəti meydana çıxır ki, bu da birbaşa janrın poetikası ilə bağlı olan və ona təsir edən məsələdir.

Füzulinin lirik qəhrəmanı da həmdərd tapmayanda, "düşmək qəvi", "gövrən bisikun" olanda gözündən "qanlı su" axıdır. Y.Səmədoğlunun romanında şair qətlinə fərman verilir. Edam zamanı şair "ömrü boyu uca qamətlərini və ala gözlərini vəsf etdiyi gəlinləri, qızları görəndə gözündən bir damla da yaş axdı: bu damla da ağ deyildi. Bu damla da qırmızı idi" (124, səh.150). Ona görə də yazıçı belə qənaətə gəlir ki, "...Şairi zindandan çıxarıb edam yerinə aparanda al günəş dağların başında qan tuluğu kimi sallanıb durmuşdu". Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Y.Səmədoğlu ayrı-ayrı şəxslərin əhval-ruhiyyəsilə və konkret vəziyyətlə bağlı olaraq günəş, qırmızı, göz, külək, ulduz, soyuq, buz və s. rəmzi atributlardan geniş istifadə edir. Məsələn, "Neçə-neçə sənələr bundan qabaq günəş elə bir ah çəkmişdi ki, dünyanın suları yoxa çıxmışdı, yarpaqları qurumuşdu...", Baba Kahanın dıbsızlığında bir külək yatağından baş qaldırırdı...". Şairi edam etdirəndən sonra "xədim hökmdar"da, xacə Ənvər də saray zirzəmisində buzlanıb ölürlər. Romanın aparıcı qəhrəmanı xəstə olası adam (xəstə olan adam) da ölüm ayağında "mənə soyuqdur doktor..." deyir.

Romanın başlıca ideyası, fəlsəfi qənaəti insanların münasibətinə və tragik talelərinə səbəb olan amilləri göstərməklə bərabər "tarixin bətninə", güzgü tutmaqdır". Baba Kahanın oyumundan qopmuş qəfil külək də müsibət gətirir. "Xədim hökmdar"da

insanlığın qənimidir. Bütün zamanlarda və cəmiyyətlərdə Sədi Əfəndilərə düşmən kəsilənlər olub. Ona görə də müasirlərimizin obrazlarından olan "xəstə" qəzəvi-qədəre inanır və dünyanın faniliyi ideyasını daim özünə tələq etdirir. Bir halda ki, cəmiyyət Sədi Əfəndi kimilərin qətlinə fərman verir, deməli, dünyada haqq-ədalət yoxdur. Romanın 176-cı səhifəsində Y.Səmədoğlu yazır: "Və bir də haçansa gözləri açıq qalmış bir şairin, haradasa gün işığına çıxmış yarımçıq bir misrasını, qara buludlar üzərində parıldayan ulduzların gümüşü işığına qovuşurdu; əcəldən möhlət istədim, möhlətimi əsirgədi..."

Zəminəni tələsik o biri otağa qovub, yataq otağının qapısını arxadan bağlamış Mark Georgiyeviç Berqmanın isə az qalmışdı ağı başından çıxsın. Çünki xəstənin açıq qalmış gözlərində hərəsi alma boyda iki ulduz yanırdı.

Doktor tez əlini uzadıb o gözləri qapadı". Göründüyü kimi əcəl heç kimə möhlət vermir. Çox-çox sənələr bundan əvvəl edama məhkum edilən şairə də, iyirminci əsrin tragik qəhrəmanı olan Sədi Əfəndiyə də, yaxın müasirimiz xəstə olan adama da və onun həmkəndlisi "Moşunun qohumu" doxdur Mahmıda da. Lakin müəllifi düşündürən suallardan biri budur ki, ölüm şərbətini içib onun körpüsündən keçən adamlar hansı əməllərin sahibidir? Nə qədər qətl günü olar? Baba Kahanın partladılması günü, nə üçün qətl günü oldu? Romanda Baba Kaha və insan taleyi qarşı-qarşıya durur. Bir sözlə əsərin struktur məzmunu elə dərin daxili ideyalar doğurur ki, bunun nəticəsində nəinki bədii təfəkkürün, o cümlədən məntiqi idrakın da üfuqləri xeyli genişlənir. Bu isə bilavasitə janrın poetikasına və estetik tutumuna ciddi müsbət təsir edir. Baba Kahanın zülmətində baş verən əhvalatlar, gələcək xəbərdarlıqlar insanı müasir dünyamızda romantik, fantasmaqorik bir aləmə aparır, xəstələnən adam yuxularında xeyir-şər dünyasına qovuşur. Ona görə də "Qətl günü" janr tipologiyasına görə nə "roman hadisə", nə "roman tale", nə də "xarakterlər romanı"dır. Əsərdə "roman-esse", "roman-pitça" xüsusiyyəti üstünlük təşkil edir.

Romanın ilk səhifəsində epigraf kimi verilən aşağıdakı fikirlər əsərin ideya-məzmunu ilə bilavasitə səsleşir: "-Yolun haradır, qardaş. - "Son mənzilədir, bacım." Həqiqətən də romanda yolunu son mənzilə salanların taleyindən bəhs edilir. Eyni zamanda romanın süjet xətti və təhkiyə strukturu sanki "Bir xəstənin qulağına gələn səslərdən" yaranır. Əsərin 5-ci səhifəsində dünyanın o başında yatağından baş qaldıran və Baba Kahanın zülmətində gərnəşən, torpaqda dərin şırımlar açan külək roman boyu müxtəlif talelərə qənim kəsilir və hətta xəstənin özünü də son mənzilə yola salır: "Telefon dəstəyində uğultulu bir külək əsirdi, xəstənin bədəninə elə bir üşütmə doldu ki, dişləri bir-birinə dəydi. Amma özü dediyi sözləri eşitmədi... Arxadakı qapı da, qabaqdakı qapı da kip bağlı idi və yalnız telefon dəstəyindən gələn boğanaqlı küləyin səsindən nə qulaq-qulağı eşidirdi, nə də göz-gözü görürdü. Sonra Baba Kahanın oyumundan qopmuş qəfil külək topa-topa qara buludları, topa-topa ağ buludları boğanaqlı axarına qatıb, adi küləklər şəhəri olan bir şəhərin göy üzünə yığdı, ayı və ulduzları görünməz elədi, son gücünü də toplayıb bütün kilidli qapıları taybatay açdı" (124, səh.175-176). Göründüyü kimi, xəstənin qulağına gələn səslər adi adamın qulağına gələn səslərdən fərqlidir. Səslər ideyanı bir tərəfdən mücərrədləşdirir, digər tərəfdən insan taleyində və konkret süjetdə onu predmetləşdirir.

"Qətl günü" bir müəllifin, ümumən müasir Azərbaycanın romanının sənətkarlıq imkanlarını meydana çıxaran çox dəyərli əsəridir. Məsələn, "Dərd də azar kimi, gələndə batmanla gəlir" kəlamının romanın müxtəlif yerlərində kompozisiya ünsürü kimi təkrarlanması tək-cə ideyanı mücərrədləşdirmir, eyni zamanda onun folklor poetikası üstündə köklənməsinə zəmin yaradır. Ona görə də romanın süjetində predmetləşən ideya obrazların zahiri fəaliyyət meydanının genişlənməsinə imkan vermir.

«Romandakı şərti-metaforik obrazlardan ikisi öz mənə tutumu ilə xüsusilə seçilir: Baba Kaha və Kirlikir. Roman haqqındakı tənqidi məqalələrdə bu obrazların mahiyyəti, açılışı ilə bağlı maraqlı fikirlər söylənmişdir» (118, səh 64).

Yazıçı "xəstə, hələ xəstələnməmişdən qabaq", "gələcəyin xəstəsi" ifadələrini işlətsə də, əsasən qəhrəmanın xəstə olduğu dövrü, onun ruhi-mənəvi sarsıntılar keçirdiyi məqamları təsvir edir. Müəllifin əsərdə tətbiq etdiyi incə sənətkarlıq üsulları öz bəhrəsini vermiş və əslində keçilməmiş yollarla gedərək roman təfəkküründə yeni şırımlar açmışdır. İdrakı qanadlandırmaq, qəlb həyatına gizli yollar açmaq, fikri keçidlər və körpülər salmaq, hadisələrin daxili mənasını açmaq üçün birinci şəxsin danışığı ilə müəllif təhkiyəsinə ustalıqla əlaqələndirmək "Qətl günü" romanının məziyyətləri olmaqla yanaşı, həm də bu və ya digər şəkildə janrı fərdi yaradıcılıq imkanını hesabına zənginləşdirməyə xidmət edir. Baba Kaha öz zülməti ilə Olimp dağının zirvəsində əyləşən Allahlar Allahı Zevs kimi taleləri müəyyən edir və insanları cəzalandırır. "Nizəli-qalxanlı adamların" keşik çəkdiyi uzaq keçmişin hökmdarları, yaxın keçmiş - "Zülfüqar kişinin Mahmuda təfərrüatı ilə danışdığı uryadnik əhvalatı" (124, səh.175-176), Adil Salahovların Sədi Əfəndilərə sorğu-sualları, "xəstə olan adam"la "kirli kir" in mükəllimləri müəllif konsepsiyasında assosiasiya əlaqəsi əmələ gətirir. Bu isə bədii təfəkkürlə yanaşı mücərrəd təfəkkürə də geniş meydan verir. Romançının konsepsiyasına görə elə bir cəmiyyət və zaman qatı məlum deyil ki, orada insanın taleyi "Sinəsindən yaralanmış", torpağın üstündə çabalayan turacı xatırlatması" (124, səh.5). "Qətl günü" romanında aparıcı qəhrəmanın – xəstə olan adamın" təhkiyəsi, müəllif təhkiyəsi hadisələrin gedişində birləşərək vahid bədii konsepsiya əmələ gətirir. Bu, romanın janr estetikasını zənginləşdirməklə bərabər, onun ümumi strukturunu da mürəkkəbləşdirir. Romanın süjeti gərilən və davamlı funksional "kəsiklərin" tarıma çəkilməsini xatırladır. Burada kulminasiya bizi daim keçmişə aparırsa, düyünlərin açılmasını indiki zamana yönəldir. Nəticədə hər iki zaman sənətkarın münasibətindən keçir. Müasirliyə keçmişin davamı kimi baxmaq romanda yeni janr prinsipi kimi meydana çıxır. Əgər geniş struktur təhlil aparılsa, "Qətl günü" romanının özünəməxsus bədii sistemi, yazıçının yaradıcılıq dəst-xətti və davamlı fərdi üslubu aşkar edilir. Elə ümumi süjeti "xəstə olan

adamın "romanı" üstündə kökləmək ustalığı buna əyani sübutdur.

Son dövrlərin romanını struktur təhlildən keçirəndə onun bədii sistemində ayrı-ayrı komponentlərin inkişafı aydın müşahidə edilir. Bunu I.Əfəndiyevdən tutmuş M.Süleymanlıya qədər bütün romançılarımızın uğurlu yaradıcılıq axtarışlarından da görmək olur. Janrın irəliləyişi yazıçılarımızın bədii təfəkküründəki roman imkanı ilə bağlıdır. Məsələn, 70-ci illər Azərbaycan romanında C.Əlibəyovun "Həyatın özü", H.Seyidbəylinin "Tərsanə", B.Bayramovun "Fəhlə qardaş" əsərlərində "istehsalat" mövzusunun yenidən görünməyə başlaması göstərdi ki, əvvəlki "istehsalat" romanlarından fərqli olaraq bu romanlarda fəhlə həyatı əhatəli və geniş lövhələrdə, ruhi-mənəvi proseslər əsasında təsvir edilmişdir. Hər üç romanda süjetin şaxəli, predmetin çoxcəhətli bədii idrakın vüsətli olması diqqəti cəlb edir. Başqa sözlə, bu romanlarda fəhlənin işi və onun xarakteri həm estetik-idraki baxımdan, həm də bədii sənətkarlıq mənasında daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırılır. Yazıçılarımız müvafiq olaraq "istehsalat" mövzusunun zahiri tərəfini: sovet dövrü ədəbiyyatı üçün ənənəvi olan tərəfi deyil, bilavasitə mənəvi həyatın bədii tədqiqini əsas predmetə çevirmiş və bununla da qəhrəmanların nüfuz dairəsini kifayət qədər genişləndirə bilmişlər. Vaxtı ilə "kolxoz" və "istehsalat" mövzusunda yazılan əsərlərdə xronologiya, təsvir üstünlük təşkil edirdisə, müasir "kənd" və "şəhər" romanı xatirəyə, retroya meydan verir. "Kolxoz" və "istehsalat" mövzuları anlayışı bu gün yalnız tipoloji mənaya malikdir. Bu baxımdan həmin mövzular müasir anlamda tənqidə dözməsə də, nə ədəbiyyatımızın həmin mövzularla bağlı məhsulunun, nə də onların qabarıq verilməsinə səbəb olan tarixi mərhələnin üstündən xətt çəkmək olar.

S.Əhmədovun romanlarında isə yaddaşa qayıtmaq və tarixə söykənmək istəyən qəhrəmanlar mühüm yer tutur. Onun "Toğana" və "Azığa doğru" romanlarının başlıca ideyası milli varlıq üstündə köklənməyin vacibliyini təlqin edilməsidir. S.Azərinin, Ç.Hüseynovun, M.İbrahimbəyovun, R.İbrahimbəyovun, M.Süley-

manlının da əsərlərində qəhrəmanların mənəvi axtarışlarına üstünlük verilir. M.İbrahimbəyovun "Ondan yaxşı qardaş yox idi", Elçinin "Toyuğun diri qalması", "Dolça", M.Süleymanlının "Duzsuzluq", "Dəyirman", Ə.Əylislinin "Mənim nəgməkar bibim", "Tənha narın nağılı", "Adamlar və ağaclar", "Söyüdlərin sarı işığı", R.Rövşənin "Daş" əsərləri zahiri həcminə görə povest adlandırılırsalar da müəlliflər bir çox hallarda öz personajları ilə mürəkkəb dialoqa girərək daxildən onlar üçün roman zəmini yaradırlar. Məlum olduğu kimi, bu əsərlər əsasən pritça-simvolika üstündə kökləndiyi və məcazları kifayət qədər bol olduğu üçün onların janr həcmi ilk baxışdan birdən-birə müəyyən etmək çətindir. Romanın "çoxjanrlı janr" (126, səh.474) olması, başqa janrlardan istifadə etməsi və onları hətta öz içərisinə "udması", estetik "konfliktə" girməsi digər janrlarla müqayisədə ona üstünlük verir. Başqa janrlardan fərqli olaraq roman təhkiyədə zaman və məkan çərçivəsini haçalamaq və eyni zamanda birləşdirmək imkanına malikdir. O, dialoqa və subyektiv başlanğıca, epoxanın dərin ziddiyyətlərinə və ən mühüm ictimai-tarixi hadisələrinə maraq göstərən və "hazır gerçəkliklə" canlı əlaqə yaradan janr kimi bədii təfəkkürün roman imkanına əsaslanır. Yuxarıda adları çəkilən həmin romanlar (povestlər) mövzu və yaradıcılıq fərdiliyi baxımdan müxtəlif olsalar da, aparıcı qəhrəmanları tale oxşarlığı cəhətdən birləşirlər. Həqiqətən də Anarın, Ə.Əylislinin, M.İbrahimbəyovun, R.Rövşənin roman və povestlərində süjet aparıcı qəhrəmanın taleyi və "şəxsi həyatı" əsasında qurulmuşdur. "Köç", "Tənha narın nağılı", "Sarıköynəklə Valehin nağılı", "Daş" və bir sıra başqa əsərlərdə bədii görmənin və təsvirin realist epik prinsiplərindən daha çox "nağıl"ın romantik prinsiplərindən, folklor təhkiyəsinin texnikasından istifadə edilmişdir. Məsələn, R.Rövşən "Daş" adlı roman-pritçasında insanın mahiyyətini açmağa, xeyrin və şərin həqiqi meyarlarını dürləşdirməyə və bununla əlaqədar olaraq insanın davranış formalarını və başqa dəyərlərini müəyyənləşdirməyə səy göstərir. Bu onunla izah olunur ki, "roman-rəmz" in kompozisiyası "fəal" süjetli romanlarla müqayisədə mücərrəd xarakter daşıyır və

qəhrəmanlar çox zaman simvola çevrilirlər. Romanın bu tipi "saf" epikliyi, hadisələrin obyektiv inkişafını deyil, fikri-mənəvi meylləri üstün tutur, hətta bəziləri sonuncunu "romanın ən ciddi vəzifəsi" (140, səh.84) hesab edirlər.

"Sarıköynəklə Valehin nağılı", "Ondan yaxşı qardaş yox idi", "Yaşıl teatr", "Qətl günü", "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanlarında müəllif müdaxilələri müvafiq olaraq lirik həyəcanlı notların çoxalmasına səbəb olur. Məsələn, "Köç", "Qətl günü", "Ölüm hökmü" romanları ilk baxışdan sanki obyektiv Aləmə pəncərə açırlar. Müəlliflər hərəkəti sərbəst şəkildə bir zəmandan digərinə keçirə bilir və eyni vaxtda bir neçə personajı təhkiyənin mərkəzində saxlayıb iştirakçıları daxili konfliktdə birləşdirə bilirlər. Bu tipli romanlarda intonasiya, emosional köklənmə təsvirin obyektiv-təhkiyə ədası ilə deyil, mahiyyət etibarilə lirik-subyektiv və romantik ehtirasların coşması əsasında yaranır. Ona görə də müasir Azərbaycan romanının janr strukturuna birmənalı yanaşma istənilən nəticəni vermir. Məsələn, "Qətl günü" romanında epik idieyanın mövcudluğu faktıdır. Çünki burada tarix və müasirlik, fərdi tale və xalq taleyi birləşir. Müəllifin düşüncələri isə eyni dərəcədə həm keçmişə, həm indiyə, həm də gələcəyə istiqamətlənir. Digər tərəfdən, "Qətl günü" özünün gərgin daxili romantik-psixoloji intriqasına görə son dərəcə lirik əsərdir. Doğrudan da, əsərə "realizm" nöqtəyi-nəzərindən yanaşdıqda müəyyən sual və iradlar meydana çıxmağa bilər. "Realizm" nöqtəyi-nəzərindən "kənara çıxmaq" halları təkcə "Qətl günü"ndə deyil, son dövrdə yazılan bir çox başqa Azərbaycan romanlarında da müşahidə edilir. Bu tipli romanlarda təhkiyə strukturu bilavasitə predmetin epik-obyektiv inkişaf əlaqələrindən doğmur. Lakin bununla belə həmin əsərlərdə də süjet-kompozisiya xəttini ümumi məzmunundan ayırmaq olmaz. Məsələn, "Qətl günü" romanında epik xarakter yalnız əvvəldə və sonra özünü göstərir ki, bu da əsərin janr məzmununa təsir edir. Ona görə də "Qətl günü" öz janrını bilavasitə lirik-romantik başlanğıc üstündə kökləyə bilmir. Çünki burada tarixin "şəxsi" dramı deyil, onun faciəsi ön plana çəkilir. Bununla belə onu bilavasitə epik əsər

adlandırmaq da çətindir. Romanda hadisənin meydanı hiss olunacaq dərəcədə dardır, hərəkətin axarı ayrı-ayrı insanların taleyindən kənara çıxsa da ümumən müəllif fikrinin və mövqeyinin təsiri altındadır və şəxsi-lirik intonasiya ilə nizamlanır. Burada diqqəti cəlb edən cəhət ondan ibarətdir ki, "indiki zaman" sadəcə məzmunlu tərəf kimi bilavasitə janr problemi hesab edilir. Çünki realist istiqamətli əsərlərdə sənətkarın öz zamanına qoşulması təbiidir.

Anarın, Elçinin, Ə.Əylislinin roman və povestlərində də qəhrəmanlar həyatın öz axarına, həqiqətin "dibinə", ideala güzgü tuturlar. Həmin əsərlərdə xeyirlə-şərin bir-birinə bağlılığı və eyni zamanda onları aralamağın "çətinliyinin" göstərilməsi mühüm yer tutur. Bununla yanaşı guya müasirliyin "hazır olmayan fakturasının" sənətkarları qeyri-müəyyən mövqeyə, yəni təsvir predmetinə qiymətdə müəyyən sosial-mənəvi meyarları itirməyə gətirib çıxarması qənaətini qəbul etmək də ədalətsiz olardı. Lakin bu da həqiqətdir ki, yazıçılarımız müasir materialı romana çevirməkdə daim çətinlik çəkirlər.

Müasir Azərbaycan yazıçıları romanlarında monoloqdan, "daxili insan" (Belinski) obrazından geniş istifadə edərək ümumən janrda lirik-dramatik potensialın güclənməsində fəal mövqe tuturlar. Ona görə də romanlarımızın strukturasının zənginləşməsi bir tərəfdən həmin daxili monoloqla bağlıdırsa, digər tərəfdən təhkiyədə "ənənəyə, obyektiv-təsvir ədasına"qayıtmaq" meyli ilə əlaqədardır. Bu, roman təfəkkürünün janrın daxili imkanları ilə birbaşa bağlılığını aydın göstərir. Məsələn, I.Hüseynovun "Məhşər" romanı ilə S.Əhmədovun "Toğana" romanını yalnız cərəyan edən hadisələrin hədsiz zaman uzaqlığı, dövr müxtəlifliyi ayırmır, burada təsvir predmeti də bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Əgər tarixi əsərdə obrazların şəxsi həyatları da görünürsə və bu daha çox azadlıq ideyaları uğrunda mübarizədə göstərilirsə, müasir mövzulu roman olan "Toğana"da iştirakçılar şəxsi planda, bilavasitə istirahət vaxtlarındakı həyatları ilə, bir qədər də romantik planda canlandırılır. Lakin hər iki müəllif qəhrəmanların daxili aləmini, düşüncələr axarını, fikri qənaətlərini

genişliyi və ardıcılığı ilə açıb göstərməyə üstünlük verir. Eyni qənaətə "Xudafərin körpüsü" (F.Kərimzadə), "Mahmud və Məryəm" (Elçin) kimi tarixi romanlarla müasir mövzuda yazılan "Gilənar çiçəyinə dediklərim" (Ə.Əylisli) və "Ceyrançöllü Qoç Kərəməli" (V.Nəsib) əsərlərinin qarşılıqlı müqayisəsi zamanı da gəlmək olur. Ona görə məsələ mövzusunun "tarixi" və yaxud "müasir" olmasında deyil. Çünki hansı tarixi dövrdə yaşamasından asılı olmayaraq insan insandır və o, öz dövrünün sosial-mənəvi məzmununu daşıyır. Yazıçılarımız qəhrəmanlarının daxili dünyalarının elə nazik tellərini tərpədir ki, mücərrəd zaman deyil, onlarda mövcu olan ümuminsani meyllər meydana çıxsın. Göründüyü kimi, zaman insanları birləşdirən amillərdən yalnız biridir. Məsələyə insan konsepsiyası baxımından yanaşanda "tarixi" və "müasir" mövzular və onların daşıyıcıları haqqında kifayət qədər əmil tapmaq olar. "Dəli Kür", "Pərvanə" və "Məhşər" kimi romanlarda xalqı milli-tarixi taleyi ilə vəhdətdə göstərmək eyni zamanda zəngin mənəvi dəyərlərin də meydana çıxarılmasına səbəb olur ki, bunu konkret zaman ölçüsünə sıxışdırmaq mümkün deyil. İnsan konsepsiyası əsasında tarixi tale axtarırları, sonrakı illərdə F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü", Elçinin "Mahmud və Məryəm", I.Əfəndiyevin "Geriyyə baxma, qoca...", Ç.Hüseynovun "Labüdlük" romanlarında davam etdirildi. Tarixi-nəsrimizdə yeni dirçəlişi əks etdirməklə yanaşı onlar bilavasitə bu sahədə aparılan ideya və forma axtarırlarını da nümayiş etdirirlər. Lakin "Geriyyə baxma, qoca..." romanında həyat materiallarının pərakəndə təqdimi xronologiyanın səpələnməsi ümumiləşdirmələri dərinləşdirməyə, tariximizin mürəkkəb dövrü haqqında konkret həqiqəti çatdırmağa imkan verməmişdir. "Labüdlük"də isə müəllifin bədii formanı mürəkkəbləşdirməyə həddən artıq səy göstərməsi problemin vacibliyinin, müasirliyinin və sənətkarın mövqeyinin axıra qədər dərk edilməsini çətinləşdirir. Tarixi həqiqətə sədaqətin güclənməsi xalq həyatının təfərrüatlarına, milli xarakterlərə meyllin artması və bunların romanlarımızda predmetləşdirilməsi "Xudafərin körpüsü" romanında daha aydın şəkildə öz əksini tapmışdır. Romanda Azər-

baycan dövlətçiliyi məsələləri və onun bel sütunu Şah İsmayıl Xətəinin uşaqlığı və gənclik illəri, mübarizələrdə keçən ömrünün ilk səhifələri canlandırılır. Bununla yanaşı, romanda Şah İsmayıl Xətəinin tarixi siması ilə bədii xarakteri bir-birini tamamlayır və müəyyən fərqlərin olmasına baxmayaraq romanın süjeti tarixi bütün keşməkeşlərilə, zamanı bütün burulğanları ilə göstərməyə imkan verir. Ona görə də bu əsər bəzi tərcümeyi-hal romanlarından fərqli olaraq şəxsiyyətin empirik və ya sosial-mənəvi həyatının təfsilatı deyil, məhz zamanın epik əlaqələrini birbaşa əsas təsvir obyektinə çevirərək dövrün ümumiləşmiş obrazını yaratmağa üstünlük verən tarixi qəhrəmanlıq "dastan"ıdır. Bilavasitə idrak inikası obyektini kimi götürülən Ağqoyunluların hakimiyyəti illərinin siyasi mənzərəsi romanın çoxşəkilli süjet strukturunu, müvafiq olaraq hadisələrin iştirakçılarının sayına və bununla yanaşı tarixi roman janrının poetikasına mühüm təsir etmişdir. Doğrudan da, burada salnamə, tarixi xronika xüsusiyyəti açıq hiss edilir. Tarixi xronika xüsusiyyəti Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanında da müşahidə edilir. Lakin mövzunu ənənəvi yolla irəlilədən F.Kərimzadədən fərqli olaraq Elçin təhkiyədə qəfil keçidlərə, "uyuşmayan" ünsür və komponentlərin vəhdətinə, süjetin gözlənilməz gedişlərinə meyl edir.

Azərbaycan romanında 50-ci illərin ikinci yarısından özünü göstərən mühüm keyfiyyət dəyişiklikləri ilk növbədə janr-üslub axtarırlarına aiddir. Bu cəhəti yuxarıda "Yanar ürək" (1956), "Ayrılan yollar" (1956), "Böyük dayaq" (1957), "Söyüdlü arx" (1958) kimi romanların timsalında müşahidə etmişdik. Bu dövrdə artıq romanlarımız yeni gerçəkliklə rastlaşır və ona görə də tamamilə fərqli münaqişələri, mətləbləri, qəhrəmanları əks etdirməli olur. Bədii şüur artıq həyat haqqında öz müstəqil qənaətlərini daha fəal şəkildə ifadə etməyə başlayır. Çünki roman hadisələrin mahiyyətini, bədii həqiqətin gücünü, müəllif ideyasının səmimiyyətini nümayiş etdirməklə yanaşı daxili-mənəvi aləmin şərhinə də geniş diqqət yetirir. Bununla da roman daha mürəkkəb əlaqə və münasibətlər axarına daxil olur. B.Bayramovun "Arakəsmələr", C.Əlibəyovun "Özümü axtarıram", V.Babanlının "Vicdan

susanda", Ç.Hüseynovun "Məhəmməd, Məmməd, Məmiş", Əfqanın "Gülyanaq" romanlarında özünü göstərən janr-üslubi imkanlar mövzunun tələbilə yanaşı, həm də bilavasitə müəlliflərin niyyətlərini, yaradıcılıq təbiətlərini və sənətkarlıq qabiliyyətlərini də nümayiş etdirir. Məsələn, Ə.Əylisli "Adamlar və ağaclar" romanının aparıcı qəhrəmanı Sadıqın obrazı ilə bir müəllif kimi konseptual mövqə tutmuşdur. Lakin bununla eyni zamanda janra daxili-subyektiv istiqamət gətirmişdir. Çünki nəzərə almaq lazımdır ki, aparıcı qəhrəman da epoxanı, onun ictimai-mənəvi mənzərəsini hərtərəfli, bütün genişliyi ilə ifadə edə bilməzdi, onun buna sadəcə olaraq imkanı da çatmazdı. Ona görə də müəllif obrazın səciyyəsinə, iç qata keçirir. Bu Sadıqı aparıcı qəhrəman kimi əlavə təfərrüatlardan azad edir və nəticədə müəllifin obrazı ilə Sadıqın surətini daxili kontekstdə bir araya gətirir. Beləliklə də romanda lirik-psixoloji meylin, şəxsi-subyektiv başlanğıcın fəallığına təbii imkan yaradılır. Bunu qəhrəmanın mürəkkəb, sərt və amansız, gərgin, lakin eyni zamanda fədakarlıqla dolu epoxadan öz uşaqlıq dünyasının yaddaşında qalan acı və qayğılı, sonradan isə nağıl kimi şirinləşən, xatirəsində predmetləşən günlərinin hadisəsini nəql etməsindən də görmək olur. "O vaxt dünyada özgə heç nə yox idi: bir ev vardı, bir ağaclı-budaqlı həyəət vardı; dağlar idi, günəş idi; bir mən idim, bir nənəm idi; bir də inəyimiz vardı ki, o da atam kimi, səhər gedərdi axşam qayırdı." Göründüyü kimi, yazıçı uşağa xas olan qavrayış xüsusiyyətini saxlamaqla bərabər onun həqiqətinin "poeziyasından" füsunkarlığı ilə canlandırılmışdır. Təhkiyədəki kövrəklik, lirik-emosional boyalar süjeti təşkil edən hadisələrin ardıcıl, xronoloji davamına deyil, bilavasitə məntiqi assosiasiyalara, hissələrin əlaqəsinə əhvali-ruhiyyədləki keçidlərin həssaslıqla izlənilməsinə və bunların səciyyəvi poetik lövhələrdə inikasına əsaslanır. Ona görə də Sadıqın nağılı epizodik təəssürat yığıcı deyil, məhz həm psixoloji cəhətdən, həm də bədii baxımdan mükəmməl təhkiyə prosesidir. Bu mənada Ə.Əylislinin lirik-subyektiv təhkiyəsi ənənəvi süjet və kompozisiya çərçivəsindən kənara çıxaraq birbaşa janrdaxili vəziyyət əmələ gətirir. Yəni

hadisələrin inkişafı və mənalandırılması şüurdan, analitik təfəkkürdən daha çox emosional idrakın, hissiyyatın və lirik-romantik qavrayışın fəallığı əsasında predmetləşdirilir. Bu, janrın özündə tipoloji bir yön əmələ gətirir və hadisələr subyektiv qavrayışdan, obrazın daxili aləmindən güc alaraq özünün xüsusi təhkiyə ədasını meydana çıxarır. Ona görə də Sadıqın daxili obrazı ilə müəllif "mən"i arasında bir bağlılıq yaranır. "Adamlar və ağaclar" zahirən qəhrəmanın ancaq uşaqlıq xatirələrini canlandırmaq və bu həddədən kənara çıxmayan əsər kimi görünsə də, "mətləbin ictimai məğzi həmişə sətiraltı mənada, təhkiyənin ruhunda duyulur. "Adamlar və ağaclar" trilogiyasının əvvəlki hissələrində də bunu müşahidə edirik, təkcə bibi ilə əlaqədar söhbətimizdən də bunu görmək mümkündür. Üçüncü hissədə isə görünür, qəhrəman böyüdüyündən, onun əlaqələri, müşahidələri genişləndiyindən kəndin ictimai mənzərəsindən bilavasitə söhbət açmaq mümkün olur" (54, səh.89).

Doğrudan da etiraf etmək lazımdır ki, "genişlik" iddiasında olmayan bu kimi "povestlər" təhkiyə ustalığına, deyim tərzinə görə zaman və onun mənəvi dəyərləri haqqında bitkin mündəricə ifadə imkanı əldə edə bilirlər. Ona görə müəyyən üslubi ədası (komizm, esseizm, kinayə, sarkazm) və ovqatı ilə fərqlənən belə əsərlər çox zaman "miniatür povest" (77, səh.128) çərçivəsindən kənara çıxır. Povest nasirin məharətini meydana çıxaran "imkanlı janr" (77, səh.128) olsa da, "həyat materialını tam halda, bütün çeşid və çalar əlvanlığı ilə canına çəkən roman"ı (77, səh.128) əvəz edə bilməz. Əsas motiv bundan ibarətdir ki, roman "əhatə bütövlüyü", "gerçəkliyin panoram əksi" adı altında süjet, kompozisiya və mövzu pintiliyini kənar gözdən gizlədə bilirsə, povestin aynasında bütün bunlar əlin içi kimi görünür" (77, səh.128). Bu baxımdan F.Kərimzadənin "Qarlı aşırım", M.Süleymanlının "Dəyirman", Ç.Hüseynovun "Məhəmməd, Məmməd, Məmiş", Ə.Əylislinin "Adamlar və ağaclar" povestlərinin struktur imkanlarını zahiri məqamlar və meyarlarla müəyyənləşdirmək düzgün deyil. "Xalis fabula baxımından Mövlud Süleymanlının "Dəyirman"ı çox sadədir. Povestdə zahirən sanki heç nə baş

vermir. Lakin bu, yalnız ona görə belə təsir bağışlayır ki, hərəkət burada daxilə hopmuş, mətndə əridilmişdir" (77, səh.139). Tünd boyalarına, sərt realist palitrasına, çılpaq fizioloji aşkarlığına və natural əyaniliyinə görə "Dəyirman", "Tələ"nin (Emil Zolya) özüdür və buradakı qadınların ah-vayında Jerveza Kuponun şivəni eşidilir – o, hələ də əyalətdəki meyxanaları gəzir və meyxanadakı ərini axtarır" (77, səh.140). Əlbəttə, bu "paralel"də tipoloji yaxınlıq axtarmaq meylə də özünü göstərir. Janrın "yaddaşına" işarə edilməsi də bunu bildirir. "Bilmirəm, bu paralel planlı-şüurlü şəkildə ağılıma gəldi, yoxsa təhtəlsüür köməyə gəldi, janrın "yaddaşı" öz işini gördü" (77, səh.140). Bizə belə gəlir ki, elə məhz janrın "yaddaşı" öz işini görüb və "təhtəlsüür köməyə gəlib." Çünki Emil Zolyanın üslubuna xas olan xüsusiyyətlərin eyni ilə M.Süleymanlıya tətbiqi yalnız mücərrəd təfəkkürün imkanı daxilində mümkün olur. "Burada da hər şey patetik və fəvqəlciddidir, hər şey eyni zamanda və eyni dərəcədə həm maddi, həm də simvolikdir. Həm həyat, həm də... mifdir" (77, səh.140).

60-70-ci illər Azərbaycan nəsrini "yeni bir dalğa" kimi meydana çıxır. Bu dalğa sənət sahəsinə Anar, Elçin, Ə.Əylisli, Ç.Hüseynov, F.Kərimzadə, S.Azəri, R.Rövşən kimi yazıçıları gətirdi. Bunların bəziləri "şəhər mövzusu"na (77, səh.140), başqa bir qismi isə "kənd nəsrinə" (77, səh.135) xüsusi meylləri ilə fərqləndirildilər. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, "kənd nəsrini" və "şəhər mövzusu" tipoloji mənada keçmiş ittifaqda altmışıncı illərdə bədii nəsrə gələnlərin boy artımını, sənət imkanlarını göstərən amil kimi də diqqəti cəlb edirdi. Ona görə də Yaşarın "Əkrəm Əylislinin "kənd nəsrini" V.Belovun, V.Rasputinin... "kənd nəsrini" ilə müqayisə edirlər" (77, səh.135) qənaətinə gəlməsi təsadüfi deyil.

Yaxud Ç.Hüseynovun "Məhəmməd, Məmməd, Məmiş" (1975) povestindən çıxış edərək bir məsələni qeyd etmək yerinə düşər. Məsələn, müəllif özü bu əsəri yuxu görmələrdən, bunların yozulmasından, sadələvh rəmzlərdən, nağılvəri qrotesklərdən, sentimental haşiyələrdən, proloqa oxşar epiloqdan ibarət "povest"

hesab etmişdir. Bu kimi struktur komponentlər bizi ruhən nağılrəmz aləminə, onun poetikasına aparsa da, əslində əsərdə real problemlər üzərində düşünən müasirlərimizin canlı bədii xarakterləri, nağılvəri başlanğıc pərdəsi arxasından Məmişin obrazının əsas cəhətləri özünü göstərir. Məlum olur ki, Məmiş nə cəngavər, nə aşiqdir, nə də ki, nağıllarımızdakı şahzadələrə bənzəyir. O, sadəcə olaraq – dənizdən neft çıxaran gənc fəhlədir. Lakin diqqəti cəlb edən cəhət budur ki, əsərin çoxşaxəli, "çoxlaylı" strukturu dastan-nağıldan tutmuş – monoloqa qədər ən müxtəlif janr əlamətlərini özündə birləşdirir. Məsələn, analitik əsər üçün bir o qədər də səciyyəvi olmayan təhkiyə forması (dastan, rəvayət forması) müəllifə əhvalatları müəyyən qədər irəlicədən düşünülmüş istiqamətdə inkişaf etdirmək və kompozisiyada müəyyən nisbəti saxlamaq imkanı vermişdir. Ona görə də əsərin faciəli sonluğu da hadisələrin "öz axarından" daha çox müəllif "iradəsi" kimi meydana çıxır.

30-cu illərin ictimai hadisələrinin rəmzi ifadəsi olan "Yasaq edilmiş oyun" (S.Əhmədov) romanının bədii tədqiq obyektinin əsasını insanlığın həqiqətə, xeyirə, işığa can atması, "Əbədiyyət" (I.Hüseynov) romanında isə zamanın iki "çat"ının əhatəsi durur. Burada yenidənqurma dövründə "Şüşəli pavilyonda" baş verənlər bu günü, 30-50-ci illərin mühüm tələyüklü hadisələrinin Mədəd Əmirli tərəfindən yozulması dünəni bildirir. Bu mənada "Əbədiyyət" şərtiliyə qüvvətli meylə ilə fərqlənir. Şərtilik təbii olaraq hadisələrin zaman və məkan daxilində sərbəst axınını ləngitsə də, daxili süjetdə reallıqla irreallığı qovuşdurur. Zaman çərçivəsinin genişləndirilməsinə səy edilməsi Elçinin "Ölüm hökmü" romanında da müşahidə edilir. "Ölüm hökmü" romanında hadisələr son dərəcə ziddiyyətli və qarmaqarışıqdır. Hadisələrin inkişafı perspektivi üzərində yalnız bir məntiq hakimdir: repressiya məntiqi" (102, səh. 134). Romanda 20-80-ci illərdə Azərbaycanda baş verən kəskin mənəvi sarsıntılar və böhran çağları, cəmiyyətin daxili ziddiyyətlərinin real mənzərəsi əks olunmuşdur. Burada pula, vəzifəyə hərisliyin sosial-genetik kökləri, ictimai bazası da açıqlıb göstərilir. Elçin bilavasitə cəmiyyət həyatını sərtləşdirən,

onu amansızlaşdıran ideologiyanın fəlsəfi əsasına toxunur və onun bəşəri dəyərlərə söykənmədiyini açıqlayır. Çünki doğrudan da 30-cu illərin dəhşətlərindən keçən bir cəmiyyət, şübhəsiz, millətin taleyi üçün vacib olan dəyərləri, insani ləyaqətləri bütünlüklə qoruyub saxlamaqda və mənəviyyatın aşılmasının qarşısını almaqda çətinlik çəkərdi. Bununla belə, 30-cu illərin rejiminin təzyiqi altında da Xosrov müəllim, Arzu, müstəntiq Ələkbərov kimilərinin yetişməsi mümkün olmuşdur.

"Yasaq edilmiş oyun" romanında ilk baxışdan belə görünə bilər ki, əsərdə bilavasitə 30-cu illərin totalitar rejiminin törətdiyi faciələrdən danışılır. Lakin burada müəllif çox orijinal struktur gedişlər edir. O əsas ideyanı xalqın müdrik oyun silsiləsinin mahiyyətinin açıqlanması prosesində vurğulayır. Məsələn, "Padşah" oyunu ilk baxışda romanın süjet xəttində zahiri mənə yaşayır. Lakin bu oyunun mənəaltı mənə çalarları ikinci oyun üçün daxili süjet hadisəsi rolunu oynayır. Bu həmin illərdə xalqın başına gətirilən amansız "cəllad" oyunudur. Romanda hadisələr inkişaf etdirildikcə ikinci oyunun tragik mahiyyəti birinci oyunun məzhəkə ruhlu hadisələri ilə assosiativ şəkildə daxildən əlaqələnir.

Göründüyü kimi, zaman və onun problemləri həm tipik mövzular, həm də oxşar talelər meydana gətirir ki, bunlar da müxtəlif üslublu yazıcıları vahid tipoloji istiqamətdə birləşdirərək ümumən bədii nəsrimizin və onun aparıcı qolu olan roman janrını zənginləşdirməyə yönəldir.

"Müasir Azərbaycan romanı: janrın poetika və tipologiyası" tədqiqatına cəlb edilən bədii materiallar, müxtəlif elmi mülahizələr və xüsusi tədqiqat əsərləri belə bir ümumi nəticə doğurur ki, milli bədii zəmin əsasında maraqlı və mürəkkəb bir yol keçən Azərbaycan romanını, xüsusilə onun son dövrlərini həm ədəbi prosesin müstəvisində, həm də müqayisə və tutuşdurmalar əsasında tipoloji baxımdan tədqiq etməklə janrın imkanlarının bütünlüklə meydana çıxmasına nail olmaq mümkündür.

Kitabda Azərbaycan romanını mənşəyi məsələsinə mühüm yer ayrılması təsadüfi deyil. Çünki bu məsələ məlum olduğu kimi, təkcə milli Azərbaycan romanının inkişaf tarixini izləyib onu

müasir dövrə qədər gətirib çatdırmağı deyil, məhz eyni zamanda Azərbaycan romanının bir janr – struktur vahid kimi keçdiyi yolla yanaşı, həm də onun daxili məzmununun və tərkib hissələrinin zənginləşməsi və kamilləşməsi prosesini tədqiq edib ümumiləşdirməyi nəzərdə tutur. Roman təsəvvürü altında nəzərdə tutulan strukturun estetik kamillik dövrünə qədər izlənilməsi göründüyü kimi, yalnız tipoloji tədqiqat əsasında mümkün ola bilərdi. Çünki roman janrı, növ, forma və məzmun kimi mühüm estetik kateqoriyalarla birbaşa bağlı olduğu üçün onun problemləri də bilavasitə bu kateqoriyalardan keçir. Ona görə də tədqiqatda ümumi şəkildə olsa da, həmin kateqoriyaların romanla bağlı olan əlaqələrinə toxunulur. Məlum olduğu kimi, romanda ənənə və varislik məsələsi geniş mübahisə doğuran problemlərdəndir. Bu sahədə müxtəlif konsepsiyalar vardır. Bəziləri onu eposun varisi kimi qiymətləndirirsə, digərləri onun tərkibində müxtəlif janrların iştirakını, o cümlədən, folklor və onun aparıcı janrlarından olan nağıl və dastanı xüsusi qeyd edirlər. Faktlar göstərir ki, dünya ədəbiyyatında romanın nəinki qəhrəmanlıq və nağıl eposu ilə, o cümlədən, mifoloji eposla da sıx əlaqəsi vardır. Araşdırmalardan məlum olur ki, hətta romanın mühüm komponentləri bu qədim janrlarla birbaşa tipoloji bağlılığa malikdir. Digər tərəfdən mif, əfsanə və əsətlərin, xüsusilə nağıl və dastanların mövzunun tələbləri baxımından təhlilə cəlb edilməsi göstərdi ki, bu janrlar istər romanın genezisində, istərsə də, sonrakı inkişafında mühüm rol oynamışlar. Romanın rüşeym halından başlayan inkişafının struktur xüsusiyyətləri belə bir qənaət doğurur ki, bu janrın yalnız hibrid və yaxud sintez əsasında qiymətləndirilməsi düzgün deyil. Çünki "janrların janrı" hesab edilən romanın stixiyası və strukturu həm qohum janrlardan təsirlənmək hesabına, həm də məhz öz inkişafı əsasında zənginləşir. Faktlar göstərir ki, roman tarixi inkişafında çox mürəkkəb bir yol keçib. Onun formalaşması və janr təkamülü asan başa gəlməyib. Romanın ayrı-ayrı milli ənənələr və dünya ədəbiyyatının ümumbəşəri dəyərləri üstündə köklənən nümunələrinin tipoloji baxımdan nəzərdən keçirilməsi aydın şəkildə göstərdi ki, yunan mifoloji eposu, Şərq qəhrəmanlıq

və nağıl eposu bu janrın formalaşmasında necə də başlıca rol oynamışlar.

Digər tərəfdən romanın tarixi, xüsusilə yunan və Roma ədəbiyyatındakı nümunələrinin qədimliyi belə bir fikir doğurur ki, o, müstəqil bir janr kimi sərbəst inkişaf etməklə bərabər, öz strukturuna həm forma, həm də məzmun baxımından "qohum" janrların müvafiq komponentlərini öz tərkibinə qatmaq iqtidarına malik olmuş və bununla da strukturasını və stixiyasını xeyli zənginləşdirmişdir. Tədqiqat belə bir yekun nəticəyə gəlir ki, "Müasir Azərbaycan romanı" ümumən Azərbaycan romanında sadəcə olaraq xronoloji dövr və konkret zaman kəsiyinin bədi məhsulu deyil, məhz onun janr-tipoloji axtarışlar baxımından yeni bir mərhələdir. Daha doğrusu, belə bir qənaət ciddi şəkildə vurğulanır ki, bu mərhələdə müxtəlif yaradıcılıq axın və istiqamətləri üzvi şəkildə birləşib milli roman üslubuna qovuşaraq dünya romanını öz tipoloji imkanı ilə daxildən xeyli zənginləşdirir.

Bu baxımdan tədqiqatın ideyaları bir neçə istiqamətdə predmetləşdirilir: milli Azərbaycan romanının təkamülü, inkişafı, ümumbəşəri tənəkküründəki tutduğu yer, janrın poetikası, tipologiyası və s.

4.3. Anarın bədi nəsrinin özəllikləri. «Ağ limanda» «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi»nə

Görkəmli nasir, dramaturq, publisist, tənqidçi, kinodramaturq, ssenarist və ictimai xadim olan Anar (1938) ədəbiyyat aləmində erkən yaşlarından tanınmağa başlamışdır. 1989-cu ildə "Azərbaycan" jurnalının 4-cü sayında çap etdirdiyi "Sandıq hekayələri" silsiləsinə daxil olan əsərləri (1958) göstərir ki, Anar ədəbi yaradıcılığa erkən yaşlarında başlamışdır. 50-ci illərdə yazılan hekayələrini 80-ci illərdə çap etdirən Anar bu əsərlərə bədiilik, peşəkarlıq, dil baxımından çoxlu iradlar tutmağın mümkünlüyünü ("İztirabın vicdanı") (1958) səmimi etiraf edir: "Otuz il sonra həmin yazının bir cümləsini, bir sözünü

dəyişmədən olduğu kimi oxuculara təqdim edərkən xəcalət çəkmirəm. Təcrübəsiz müəllifin sənətkarlıq xətalərini bağışlamaq olar..." (17, səh.17).

60-cı illərin ədəbi gəncliyinin nümayəndəsi olan Anar tez bir zamanda geniş oxucu marağının obyektinə çevrildi, elmi və ədəbi-estetik fikri özünə çəkdi. 60-cı illərin dalğasında nəsrə gələn Anar və onun gənc qələm yoldaşları Azərbaycan nəsrinə yeni ovqat gətirdilər, ədəbiyyatımızın yönünü mövzu və qəhrəman axtarışlarına, müasirliyə istiqamətləndirdilər. Bunu deyərək biz məzmun, ideya və forma təzəliyini nəzərdə tuturuq. Dil, psixologiya, fərdi üslub və deyim tərzləri bir-birindən fərqli olsa da, bu dövrün ədəbi gəncliyini təbiilik, təvazökarlıq, insanlarla mənəvi ünsiyyət duyğusu birləşdirirdi. Yəni mənəvi kamillik və əxlaqi axtarışlar, əsasən, şəhər mövzusunda yazan Anarı, Elçini, Y.Səmədovlu, yeni kənd nəsrinin nümayəndəsi kimi tanınan S.Əhmədovla, Ə.Əylisli ilə birləşdirirdi.

"Həyatın mənası nədədir? – sualına Anarın əsərləri və qəhrəmanları adətən bir cür cavab verirlər: mənəvi ünsiyyətdə! Fərdlər, nəsillər, ömürlər və əsrlər arasında fasiləsiz rəbitədə" (77, səh.147).

40 ilə yaxın bir müddətdə Azərbaycan bədi nəsrinin inkişafı yolunda qələm çalan Anar bu gün bədi yaradıcılığının ən kamil çağındadır. Anarın əsərləri mövzudan, janrdan və yazdığı dövrün xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq daim müasiri olduğu gerçəkliyin, insanın və zamanın dərinə yönəldilmişdir. O, nəinki povest, roman və dramalarında, eyni zamanda bədi nəsrin kiçik forması olan hekayələrində də ciddi mənəvi problemlər qaldıraraq onları yüksək sənətkarlıqla bədi idrak predmetinə çevirmişdir. "Keçən ilin son gecəsi", "Bayram həsrətində", "Asılıqanda işləyən qadının söhbəti", "Zəncir", "Taksi və vaxt", "Gürcü fəsiləsi", "Mən, sən, o və telefon", "Yaxşı padşahın nağılı" və s. ciddi üslubda yazdığı hekayələri və "Molla Nəsrəddin - 66" satirik hekayələr silsiləsi, "Dantenin yubileyi", "Dədə Qorqud", "Macal", "Əlaqə", "Ağ liman", "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" kimi

povest və romanları onun əxlaqi düşüncələri, mənəvi qənaətləri, insan, zaman və vətəndaş haqqında müəllif konsepsiyasıdır.

Hələ 1971-ci ildə yazdığı "Ağ limanlar və qırmızı gəmilər" məqaləsində görkəmli Azərbaycan tənqidçisi akademik M.Arif Anarın istedadına dərin hörmətini ifadə etmiş, gənc olmasına baxmayaraq ondan ümidverən bir sənətkar kimi bəhs etmiş, ədəbiyyata yeni bir tərəvət gətirdiyini xüsusi vurğulamışdır: "Bu tərəvət milli keyfiyyətlərə malik olmaqla bərabər, bədii ədəbiyyatın ümumi inkişafı, taleyi ilə də bağlıdır. Anarın mövzusu da yenidir, amma dediyimiz tərəvət tək-cə mövzuya, yazıçının təsvir etdiyi aləmə, hadisə və insanlara aid deyildir. Anarın hekayələrində fəvqəladə hadisələrə, igidlik, şücaət, qəhrəmanlıq göstərmək iddiasında olan adamlara rast gəlmirik" (87, səh.286).

Qüdrətli tənqidçinin dediyi kimi doğrudan da Anarın janrından asılı olmayaraq əsərlərinin personajları ilk baxışda adi adamlardır. Məsələn, radio, kino, nəşriyyat, mətbuat, teatr işçisi, ali məktəb müəllimi, həkim və başqa kateqoriyadan olan bu adamlar Anarın əsərlərində aparıcı qəhrəman olur və bir-biri ilə əlaqə və münasibət yaradırlar. Belə ki, Anarın "Asılıqanda işləyən qadın" hekayəsinin qəhrəmanı nəinki bizi tanıyır, hətta bizimlə maraqlanır və dərdimizi də çəkir. Sarı, mixəyi və qara paltoların altında döyünən insan qəlbini, onun sevinc və iztirablarını duyur və düşünür. Bu hekayə yazıçının ilk əsərlərindən olsa da, səsi – sorağı yaxşı gəlmişdir. "Mən, sən, o və telefon" hekayəsində telefonla qız axtarılır. Zarafata oxşayan bu üsulla yazıçı qəhrəmanlarının hərəkətinə meydan açır. Bu, hekayə kimi kiçik janrda Anara bədii kəşflər etmək imkanı yaradır. "Dantenin yubileyi"ndə gənc yaşlarından teatra gəlmiş, uzun illər onun istisoyuğuna tablaşmış, teatr sənətinin böyük tələblərinə cavab verə bilməsə də, ömrünün axırınadək ondan ayrılı bilməyən bir səhnə vurğunundan bəhs edilir. Hekayənin aparıcı qəhrəmanı Feyzulla Kəbirlinski səhnəyə çıxmaq qabiliyyətini tam itirsə də, teatrda qalib qapıçılıq etməyə belə razı olur, təki sənət ocağından uzaq düşməsin. Zahirən o, izzət-nəfsdən məhrum olan adam təsiri başlayır, lakin ona edilən təhqir və tənələri teatr sənətinin tələb

etdiyi qurban kimi qəbul edir. Bununla da sadə və adi insan olan personajında Anar mürəkkəb bir tipin varlığını yaratmışdır. Başqa sözlə bu obrazda həm xoşbəxt, həm də bədbəxt adamın tipik xüsusiyyətləri ümumiləşdirilmişdir.

Səhnədə üç kəlmə sözü əməlli deyə bilməyən bu adamda paxıllıq deyilən şey yoxdur, gənc istedadların teatra gəlişinə ürəkdən sevinir, acıdır olmasına baxmayaraq, ata-anasız bir körpəyə ata nəvazişi göstərir. Bu sadə, adi insanda həm kölgəli, həm də işıqlı cəhətləri görüb onların təzadını, daxili mürəkkəbliyini açmaq səyi hekayənin başlıca məziyyəti kimi təzahür edir. Anar sözü gedən qəhrəmanına müxtəlif tərəflərdən yanaşaraq onda olan insani cəhətlərin meydana çıxmasına şərait yaratmışdır. "Gürcü familiası" hekayəsində sövqi-təbiilik şüura qalib gəlir. Bu cəhət Anarın digər əsərlərinin qəhrəmanlarında da özünü göstərir. Bu hekayədə Əsmərin birdən könlündən keçir ki, Moskvadan Bakıya uçsun, uşaqlıq dostu Oktayın ad günündə iştirak edib elə həmin gün də qayıtsın. Anar "Dəli şeytan deyir" məsələsindən həm Əsmərin, həm də "Ağ liman"da Nemətin arzusunun həyata keçirilməsində istifadə etmişdir. Yəni "Dəli şeytan deyir" Əsmər Moskvadan Bakıya gözlənilmədən uçsun, Nemət isə gecənin bir yarısında Dadaşı yuxudan oyadıb ondan Təhminənin gözlərinin rəngini soruşsun. Anar hekayələrin bir qismini gənc yaşlarında yazsa da, onlardakı problemlərin həlli üsulları sanki zəngin həyat təcrübəsinə malik olan bir ədibin qələmindən xəbər verir.

"Molla Nəsrəddin-66"da Anar bir yumorist, satirik kimi meydana çıxır. Bunu deyərkən biz onun bu silsilədə özünü göstərən hazırcavablığını, tənqidinin pafosunu, kinayəsinin kəsərini, istehzalı gülüşünün ünvanlı olmasını nəzərdə tuturuq. Böyük müəllimi Mirzə Cəlilin satirik üslubunu dərinədən mənimsəyib ona çağdaş dövrün vətəndaşlıq pafosu aşılayan Anar "Zəncir", "Kəlam qonaqlığı", "Zarafat", "Əl əli yuyar" kimi ideya-bədii baxımdan qiymətli hekayə və felyetonlar yazmışdır. Onun "Molla Nəsrəddin" üslubunda yazdığı əsərlər həm mövzu, həm də məzmun və forma baxımından orijinal yaradıcılıq nümunələridir.

"Zəncir" hekayəsində hər kiçik xidmətdən təmənna ummaqla təmənnasızlıq, meşşan əhval-ruhiyyəsi ilə ictimai xidmət ovqatı qarşılaşdırılır, qənimətçilik psixologiyası insanın ləyaqətini alçaldan, onun mənəvi gözəlliyinə kölgə salan bir xüsusiyyət kimi kəskin tənqid edilir.

Oxucu marağını daim özünə çəkən "Macal" povestində aparıcı qəhrəman olan Fuadın karyerizmindən, həm özü, həm də yaxınları və doğmaları üçün yadlaşmasından bəhs edilir. O, imkanlı adama çevrildikcə imkansızlara laqeyd münasibət göstərir, valideynlərinin acınacaqlı mənzil şəraitinin yaxşılaşdırılması qayğısına qalmır, macal tapıb onların görüşünə gedə bilmir. Ümumiyyətlə, macalsızlığı bəhanə edərək etinasızlıq bataqlığına düşür. Xüsusilə, qayınatası Şövqü Şəfizadənin köməyi ilə yeni vəzifəyə təyin olunacağı ərafədə söz-söhbətə səbəb olacaq hallardan çəkinmir. Müəllimi Fuad Salahlının dəfnində iştirak etmir, tələbə dostu Oqtayı dinləmək istəmir, arvadı Ruqiyyəyə biganəlik göstərir. Beləliklə Anar bu povestdə şəxsiyyət və mühit problemini mənəvi-psixoloji kontekstdə təhlil edir, subyektə təkliyin faciəsinə çəkən amilləri açıqlayır. Anarın "Al liman" povesti və "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanı cəmiyyət həyatında, insanın mənəviyyatında və əxlaqında, psixologiyasında gedən mürəkkəb proseslərin dəyərləndirilməsi və müəllif mövqeyinin qabarıq ifadəsi baxımından çağdaş ədəbiyyatımızda mühüm hadisə hesab edilir. Anar dram əsərlərində də mühüm mətləblərə toxunmuşdur: "Keçən ilin son gecəsi"ndə bütün həyatını övladlarının xoşbəxtliyinə həsr etmiş Həmidə xalanın obrazını yaratmış, "Şəhərin yay günləri"ndə Qiyas müəllimin şəxsində vicdan saflığını, düzlük, həqiqət və ədaləti ifadə etmiş, "Sizi deyib gəlmişəm"də Mirzə Cəlilin ömür yolunun müəyyən məqamlarını "klassik satirik üslub"da canlandırmış, "Adamın adamı" komediyasında insan və onun mühitini, "Təhminə və Zaur" pyesində saf məhəbbəti və mənəvi eşqi tərənnüm etmişdir.

Anarın "Uzun ömrün akkordları", "Dədə Qorqud" filmləri də geniş tamaşaçı marağına səbəb olmuşdur. Tarixi-qəhrəmanlıq dövrlərinin yaddaşından qopub gələn Anarın "Dədə Qorqud"u

müasirliklə aşılanmış qiymətli bir filmidir. "Uzun ömrün akkordları" isə dahi Azərbaycan bəstəkarı, dramaturqu, alimi, publisisti, nasiri və ictimai xadimi Üzeyir Hacıbəyovun zəngin həyatından, çoxşaxəli yaradıcılığından bəhs edən dəyərli əsərdir.

Yazıçının nailiyyəti qəhrəmanları öz ömürləri üzərində düşündürməsinə və bizi onların taleyi ilə təsirləndirməsinədir. Bu baxımdan Anarın "Ağ liman" (1965) povesti diqqəti cəlb edir. Povestin aparıcı qəhrəmanlarının bir qismi həqiqətən öz yaşayışlarının mənasını axtarırlar və bu baxımdan həyatlarının gedişindən narazıdırlar. Ona görə də belələri əsərdə meşşan əxlaqının cüzi təzahürlərinə tənqidi yanaşırlar. Məsələn, Nemətdə öz yaşayışından narazılıq əhval-ruhiyyəsi o qədər güclüdür ki, bəzən adi məişət xırdalıqları da onun nəzərində gülünc görünür. Məsələn, gecənin bir yarısı Nemətin Təhminəyə zəng edib onun gözlərinin rəngini soruşarkən ailə üzvlərinin maqnitofon yazısında səslənən danışqlarının təkrarlanmasından narazılığını ifadə etməsi bunu aydın göstərir: "Əşi, dünən maqnitofon almışam, səsimizi yazmışıq. Da buna neçə dəfə qulaq asarlar? Beş dəfə, on dəfə, yüz dəfə ... Hər qonaq gələndə təzədən qurulur, eyni sözlər, ibarələr, gülüşlər. Məni dəhşət basdı. Mənə elə gəldi ki, bu elə mənim həyatımın rəmzidir. Dəyişməz, durğun, donub qalmış. İndi də dəhşətlə fikirləşirəm ki, sabah yenə qulaq asacaqlar. Adam istəyir lap başını götürüb qaçsın.

-Daha niyə qaçırsan, ondansa yazını poz.

-Pozum?

-Hə, nədi, bu ağına gəlməmişdi?

-Inanırsan ki, yox? Ağıma haradansa bir fikir düşmüşdü ki, yazılana pozu yoxdur.

Hər ikisi güldü" (18, səh.120).

Göründüyü kimi, Nemət həqiqətən ailə məişət təfərrüatını öz həyatına köçürür. Bu prosesi həyatının rəmzi hesab edir. Qəhrəmanın fikrincə o da belə "dəyişməz, durğun və donmuşdur." Lakin onun araya salıb işlətdiyi "Yazılana pozu yoxdur" eyhamı rəmzi xarakter daşıyır. Dərin izzət keçirən, öz ətrafında yaranan mühitə kinayəli yanaşan Nemət həyatı dərinə dərk etmək

iqtidarında deyil, mühitinin mənəvi-psixoloji təhlilini verə bilmir. O, meşşanlıqdan ibarət hesab etdiyi həyatını bəyənir, onu inkar edir. Gözəl arzular, "qayəli ömür yolu" əhval-ruhiyyəsilə yaşayır, amma bu həyat üzərində hərtərəfli düşünə bilmir. Halbuki ağılı, savadı, zəkasının analitik imkanı bizdə şübhə doğurmur. Bununla belə meşşanlıq təzahürlərinin təhlili və tənqidi heç də əsərin əsas qayəsi deyil. Ona görə də yazıçının konsepsiyasını "meşşanlarla mübarizə" "problemi" ilə məhdudlaşdıran mülahizələrlə razılaşmayanlar haqlıdır" (54, səh.109).

"Ağ liman" povestində yazıçını həqiqətən də yüksək mənadan məhrum ömrün boşluğu, qanadsızlığı kimi mühüm mənəvi problem düşündürür. O, məhz bu baxımdan qəhrəmanının, onu əhatə edən adamların həyatını, düşüncələrini bədii təhlil süzgecindən keçirir. 60-cı illərin sonu, 70-ci illərin əvvəllərində Annarın yaradıcılığına tənqidin münasibəti birmənalı olmayıb. Maraqlı vəziyyət alınır. 1971-ci ildə M.Arif "Ağ limanlar və qırmızı gəmilər" məqaləsində Anarın hekayələrini, xüsusilə "Ağ liman" povestini yüksək qiymətləndirdiyi halda elə həmin ildə görkəmli tənqidçi və ədəbiyyatşünas S.Əsədullayev Azərbaycan yazıçılarının V qurultayında "İki qurultay arasında (1966-1970-ci illərdə Azərbaycan nəsrinin inkişaf problemləri və tendensiyası)" adlı məruzəsində (Məruzə 1971-ci ildə məqalə şəklində çap olunmuşdur – H.Q.) qəribə görünsə də M.Arifə istinad edərək Anarın qəhrəmanlarını idealsızlıqda günahlandırır. Guya onun "əsərlərində gerçəklik əyri güzgüdəki kimi təhrif olunmuş şəkildə göstərilir", "Məmməd Nəsir ayılmadan sərxoşdur və öz-özü ilə nərd oynayır. Səfdər gündüzlər rəqəmlərin hallyusinasiyasının (qarabasma – H.Q.) hökmranlığı altında olur, gecələr telefonla öz otağında öz nömrəsini yığıb zəng edir. Nemət gecə saat 4-də zəng edib Təhminənin gözlərinin rəngini soruşur..." "Nemət heç yuxuda da orijinal deyil, Anarın qəhrəmanlarının "kollektiv" yuxusu da orijinal görünür" (3). Tənqidçinin Anarın qəhrəmanlarına verdiyi bu "qiymət"dən sonra təəccüblə düşünürsən ki, əgər yazıçı əsərində məhz "yüksək işıqlı həyat" idealından məhrum olan, yaxud belə bir ideal axtaran adamlardan bəhs etməyi, oxucunu

qayəsiz ömrün sönüklüyü, əzablı olması ilə tanış etməyi qarşısına məqsəd qoymuşsa, bəs onda bunun nəyi xoşa gəlmir? Axı həmin mətləbi "yüksək, işıqlı həyat idealına" malik müasirlərimizin timsalında əks etdirmək doğru olmazdı" (54, səh.108).

Əsas məsələ, belə bir obrazın müəllif baxışının, həyat qənaətinin bilavasitə daşıyıcısına çevrilməməsindədir. İnana bilmirsən ki, tənqidçi S.Əsədullayev müəllifə belə bir məsləhət verməyin səmərəsizliyini hiss etməsin. Çünki yazıçının əsas niyyəti qəhrəmanları öz ömürləri üzərində düşündürmək və bizi onların taleyi ilə təsirləndirməkdir. Anarın qəhrəmanları öz yaşayışlarında yüksək mənə axtarır və bu mənə səviyyəsindən də öz həyatlarından narazılıqlarını bildirirlər. Odur ki, əsərdə meşşan əxlaqının təzahürlərini kəskin tənqid edən müəllif diqqəti onların daxili mahiyyətinə yönəldir.

Müdrük Azərbaycan tənqidçisi M.Arifin bu əsər haqqında söylədiyi fikirlər öncə sənət meyarı baxımından diqqəti çəkir: "Anarın "Ağ liman" povesti ilk dəfə çapdan çıxdanda onu narazılıq hiss ilə qarşılayanlar da olmuşdur. Tənqidçilərdən biri Anarın təsvir etdiyi adamların cəmiyyətimiz üçün səciyyəvi olmadığını, hər cür idealdan, inamdan məhrum olduğunu göstərmiş, yazıçını həyatın nəbzini tuta bilməməkdə təqsirləndirmişdir. Əlbəttə, biz qətiyyətlə bu fikirdə deyilik" (87, səh.290).

Göründüyü kimi, M.Arif o zaman çox gənc yazıçı olan Anarın yaradıcılığının dəyərini başqalarından fərqli olaraq siyasi-ideoloji tapşırığa cavab verməsində, cəmiyyətin "ab-havası" ilə səsleşməsində deyil, sənətkarlığında, bədii təsir gücündə, qəhrəmanları təbii göstərmək meylinə və həqiqəti mənəvi-psixoloji kontekstdə ifadə etmək ustalığında aramışdır. Ona görə də Annarın "yaradıcılıq qələbələri hələ qabaqdadır" deyərək ona böyük ümidlə baxan tənqidçi məqaləsində sona qədər düzgün, qayğı və tələbkarlığı özündə birləşdirən obyektiv mövqə tutur: "Biz yazıçını açıq tendensiya yoluna çəkmək fikrində deyilik, biz ondan Əsməri, Təhminəni, Neməti mütləq "ifşa etməyi" tələb etmirik. İstədiyimiz odur ki, oxucu yazıçının onu haraya çağırıldığını aydın bilsin" (87, səh.290). M.Arif "yalançı bir həyat yaşayan" onu

sevməyən, açıqdan-açığa ona "xəyanət edən ərdə ömür sürən" "Təhminənin axırda povestdə ən ağıllı və kamil bir adam kimi nəzərə çarpması"nı, yuxuda "ağ limanda qırmızı gəmilən görməsi"ni (87, səh.290) Anarın qəhrəmanına öz həyatını yaşamaq imkanı verən sənətinin uğuru hesab etmişdir. Ona görə də əsərdə meşşan əxlaqının təzahürləri, neqativ cəhətlər, yəni "əyri güzgüdə görünən", "deformasiya"ya uğrayan tərəflər həyatımızın səciyyəvi xüsusiyyəti kimi verilmir. Əks halda bu, müəllif baxışının, estetik idealının yanlışlığı kimi meydana çıxardı.

Kim nə deyirsə desin, Anar "Ağ liman"da zamanın fəlsəfi və sosial problemlərinə konkret olaraq milli tale müstəvisində baxır. Y.Qarayevin obrazlı ifadəsincə desək, "Ağ limandan başlanan yol" "...bizim günlərdə" həqiqət axtarışının xüsusiyyətini təşkil edir və Anarın bu günkü nəsrinə də elə həmin xüsusiyyətlə aşılır" (81, səh.6). Y.Qarayevin qeyd etdiyi kimi məhz həmin o "Həqiqət axtarışı" xüsusiyyəti ilə aşılana Anar yaradıcılığı nəinki nəsrin özündə, eyni zamanda ədəbi tənqiddə də hədudları genişləndirirdi. Ona görə də yazıçının "həqiqət axtarıcılığı" ilə bəzən tənqidçinin qənaətləri uyğun gəlmirdi. Buna təbii baxmaq lazımdır. Çünki Anar öz bədii axtarışlarında tənqidi qabaqlaya bilmişdir. Sənətə insan konsepsiyası ilə yanaşan Anar tarixi zamanın stereotiplərindən uzaqlaşmağın mümkünliyünü bədii üsullarla ifadə etmişdir. Başqa sözlə, Anar xarakterlərin mahiyyətini onların öz hərəkətlərindən, qayənin isə bədii məntiqdən nəşət etməsinə şərait yaratmışdır. Bu cəhət onun yaradıcılığında bədii əksətdirmə üsullarının zənginliyinə səbəb olur. Məhz bu mənada həlledici şərt təhkiyənin "həyatiliyi", müəllif mövqeyi, onun hansı mənəvi meyarı əsas götürməsidir. Bu mənada povestin lap əvvəlində özünün yuxusu və onun yozumu ilə tanınan Nemət olduqca real, inandırıcı təsir bağışlayır və biz görürük ki, o öz yaşayış tərzindən narazıdır, yazıçı da bu hissi onda qiymətləndirməyə çalışır. Yalanın doğru kimi təqdim edilməsinin, həqiqətə etinasızlığın bəzən şəri reallaşdıran səbəbə çevrildiyini unutmaq olmaz. Ona görə də şərlə uyuşa bilməmək özlüyündə onu inkar etməkdir.

Nəzərə almaq lazımdır ki, mübariz olmaq və bu yolla irəliləmək o qədər də asan deyil. Mübarizlik sadəcə olaraq xasiyyət əlaməti deyil. Mübarizlik o zaman mənalı və cəlbedici olur ki, obrazın həyat mövqeyini ifadə etsin, idrakdan doğsun və aydın məqsədin təsbitinə doğru yönəlsin. Nemətdə belə şüur, fəaliyyət aydınlığını bir də ona görə müşahidə etmirik ki, o, bura qədərki mərhələnin – oyanma, ayılma mərhələsinin hədudlarında canlandırılmışdır: "Sonra marşrutlu avtobus haqqında dünənki fikirlərini xatırladı.

Sonra qulaqlarında maqnitofon yazıları canlandı:

"Bir də mən görsəm ki..." – bu cümlə nəbz kimi beynində döyünməyə başladı.

O biri otaqda saat üç dəfə vurdu və qəfilcə bir an içində Nemət hər şeyi başa düşdü.

Fikirləri durulub aydınlaşdı və Nemət hər şeyi birdən anladı.

Anladı ki, pəncərənin axar-baxarı nə qədər cazibəli, mənzərəli, gözəl olsa da, o, Nemət bu görünüşə nifrət edir. Nifrət edir, çünki o, bu mənzərəyə məhkumdur. Ömürlük məhkumdur. Heç bir zaman bu pəncərə, qatar pəncərəsi kimi hərəkətə gəlib dəyişməyəcəkdir. Bu pəncərəni xalça kimi dörd mismarla onun həyatına mıxlayıblar. Ömrü boyu bu pəncərədən baxıb Qız qalası-nın təpəsini, Akademiyanın yeni binasını, bankı, dəyirmanı görəcək.

Adam öz həyatını qadını atan kimi ata bilmir, insan öz həyatını axıracan yaşamalır. Həyat yükünü axıracan daşmalıdır...

Nemət dəhşət içində anladı ki, bir də onun həyatında heç bir vaxt heç bir şey olmayacaqdır. Nə ürkək duyğuların nigarançılığı, nə gözləmə, nə aldanma, nə ümid, nə bahar gecəsi son tramvayın pəncərəsində diskinən ulduzlar...

O, həyatını gündə oynadığı rolundan bıqmış bir aktyor kimi, qatarlara qoşulub dəyişməz rellərlə gedən parovoz kimi son mənzilə, son pərdəyə, son dayanacağı, son sükuta çatdırılmalıdır. Son qaranlığa, son səsin susduğu yerə...

O qanunların, qadağanların, normaların əsiridir. Onları poza bilməz" (18, səh.110-111).

Heç kəsə sirr deyil ki, müəllifin obrazına yaratdığı bu düşünmək imkanı, bu şüur axını qəlbinin dialektikası ilə birləşərək onun qərarını əlindən alır, cavabı "müşkül" olan suallar önünə gətirir. Nemət artıq alışdığı, vərmiş etdiyi həyatının "sönüklüyünü" qəfildən anlamağa başlayır, "süjetini", hərəkətlərini durğunluqdan xilas etməyə çalışır. Taleyindən və yaşayışından narazı olan Nemət sıxıntını aradan qaldıra bilən qəhrəman tipi kimi yaradılmayıb. İnsanın əsil həyatı hansı hisslərlə, hansı arzularla yaşaması barədə düşüncələrilə başlayır. Yəni insan yalnız aqlının, daxili xüsusiyyətinin tələbilə həyatın mahiyyətinə varmalı və müstəqil səy göstərməlidir. İstiqamətləndirməklə, diqtə etməklə, tələq etməklə, təzyiq və "dirijorluq"la qəhrəmanı əsl mənada müəyyən bir "sahilə" çıxarmaq mümkün deyil.

Təcrübəsi, şüur və mənəvi potensialı qədərincə olmayan obraz, təbiidir ki, həyatın obyektiv gedisinə dözə bilmir, tənhalığın faciəsini yaşamalı olursa, nəyə görə onda bu hal "deformasiya" kimi başa düşülməlidir?

"Ağ liman" povesti Anar həqiqətini özünəməxsus vasitələrlə formalaşdıran dəyərli sənət əsəridir, həqiqəti insanın qəlbinə və idrakına aşılamağın orijinal nümunəsidir. Çünki gerçəkliyin mənzərəsi, obrazların daxili təkamülü, formalaşma prosesi – inandırıcı və təbiidir. Bəzi başqa əsərlərdə olduğu kimi, qəhrəmanlar hər hansı bir maneəni tez bir zamanda dəf etmir, həyatın bütün ziddiyyətlərinə qətiyyətlə "sənə gərmirlər", lakin öz ömürlərini yaşayırlar, taledən qaçmırlar, sadə və səmimidirlər. Müəllif fikrinin, niyyətinin təsirliliyi üçün bədii həqiqətin inandırıcılığı başlıca şərtidir. Anar "Ağ liman" povestində əsas niyyətini: Nemətin, Təhminənin, Zaurun qəlblərinə hakim kəsilən başqa cür yaşamaq istəyini formalaşdırır. Bu baxımdan Nemətin öz həyatı haqqında söylədiyi qənaət çox xarakterikdir: "Bu gün mən çox şeylər anladım, anladım ki, mən daha bundan sonra indiyədək yaşadığım kimi yaşaya bilmərəm." Beləliklə, Nemət daim ideala can atır, həyatda öz yerini müəyyən etməyə çalışır: "Mən bütün

bunları arzu edirəm. Bu məqsədlərin yolunda necə deyərlər canımı, qanıma verərəm. Çox yaxşı. Amma bax, şəxsən mənim, otuz üç yaşlı tərəcə Nemət Namazovun konkret məqsədi, işi nə olmalıdır? Mənim nə xüsusi bir parlaq istedadım, nə böyük bir bacarığım var ki, xariqül'adə işlər görüm" (18, səh.118)

Göründüyü kimi, Anar öz qəhrəmanına sadəcə olaraq ömür sürüb həyatı başa vurmaq imkanı vermir. O, obrazı müəyyən problemlərlə qarşılaşdırır, konkret suallar qarşısında qoyur. Çərəni isə müəllif yox, məhz qəhrəman özü axtarıb tapmalıdır. Çətin, mürəkkəb və hamar olmayan yollarla getsə də, çıxışı özü açır. Uğurlu ya uğursuz olsun. Bu mənada "Ağ liman" insanın iç dünyasını açıqlayan, meyl və axtarışlarını təcəssüm etdirən bir əsər kimi diqqəti cəlb edir.

Ümumiyyətlə, altmışıncı illərdən üzü bəri ədəbi prosesin aparıcı yazıçılarından biri olan Anarın nəsr təsərrüfatı, xüsusilə, "Ağ liman" povesti və "Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanı çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında bir sıra mühüm sualların izahını zəruri edir. Məhz "Ağ liman" belə məsələlərdən birinə – bədii inikasın zaman və məkan həddlərində baş verən dəyişikliklərin insan ovqatında təzahürünün tədqiqinə yönəldilmişdir. İlk baxışdan belə görünə bilər ki, "Ağ liman" povestində meşşan əxlaqının təzahürünün tənqidi ön plandadır və müəllif aparıcı qəhrəmanın "donuq və yeknəsəq" həyatı haqqında gerçək təsəvvür yaratmaq üçün onun ömrünü həmişəki, "dəyişməz" axınında canlandırır. Lakin diqqət yetirdikdə etiraf etməmək olmur ki, təfəsilatı ilə, yaxından tanış olduğumuz iki adi gün məhz qeyri-adi mənasına görə Nemətin ömrünün bütün əvvəlki günlərindən fərqlənir. Məhz həmin günlərdə onda öz həyatının "sönüklüyü", "dözülməzliyi" haqqında aydın bir qənaət yaranır, o özünə də, ab-havasına öyrəşdiyi mühitə də ayıq, diqqətli nəzər salır.

"Anar... "Ağ liman"da ənənənin sərhəddini pozur və öz insan konsepsiyasını əkinçinin, fəhlənin konkret həyat təcrübəsi və əmək meyarı ilə yox, ziyalının "mənəvi dəyər" və "əxlaqi sərəvət" təsəvvürünü guşə daşı ilə yoxlayıb sınaqdan keçirir

(Estetik idealın sənət ünvanına yolu qırmızı gəmi ilə ağ limandan keçir)" (77, səh.150).

Maraqlıdır ki, lap ilk hekayələrindən Anar hər şeyi zaman müstəvisində, vaxt bölgüsünün mizanı ilə təsnif edir. Zaman ona etiraf, həqiqət və müdriklik sınağı, ən qənirsiz münsif kimi lazım olur. Çalxalanan, ələnen və axan zaman obrazı Anarın bütün əsərlərində olduğu kimi "Ağ liman" povestində də gizli, yaxud elə açıq qəhrəmandır. Ünvan, reys, telefon, sürət, təvəllüd, qatar, yuxu, rəqəmlər, mövsüm tarixləri – vaxt fəlsəfəsi ilə dərk edilən bütün bunlar həm də ruha, idraka, hissə yol açır. Həmin bu vaxt – zaman atributları povestin lap əvvəlindən görünməyə, obrazların həyatının mənasının ifadəsinə çevrilməyə başlayır. Klassik yazılı ədəbiyyatda, folklor əsərlərində bir çox qəhrəmanların tale kitablarının yazılmasında, onları keçmiş və gələcək yollarında dolaşdıran bir üsuldan – yuxu görmədən "Ağ liman"da geniş istifadə edilmişdir. Əsərin əvvəlində Nemət yuxu görür. Bu çox qarışıq bir yuxudur, müxtəlif hadisələr, zaman və məkan bir-birinə qarışıb.

Başqa sözlə, yuxuya məxsus yaddaş, təsəvvür və idrak xüsusiyyəti Nemətin bu röyasında özünü göstərir. Yuxu Neməti özünə qaytarır, yaddaşındakıları pozulmağa qoymur. Xüsusilə, döşündən asdığı 333-cü nömrə, Kislovodsk və Krasnovodsk şəhərlərinin xatırlanması, kassirin Bakıya icazəsi varmış sorğusu, "zol-zol" geyimli adamlar: "Amma insafları varmış. Səfalı yerə sürgün eləyiblər. Atamı deyə bilmərəm, anam yazıq istiyə dözə bilmir" – deyən Nemətin valideynlərinin Şərqi Qazaxıstana sürgün edilməsini xəyalına gətirir, Taldı-Kurqan, Alagöl, Manançə kimi sürgün yerlərini yaddaşında dolandırır, Sovet İttifaqının siyasi xəritəsini başının üstündən asıb ölkənin cənub sərhəddini fikrindən keçirir, Şərqi Qazaxıstan birdən-birə qopub Kislovodsk kimi səfalı bir yerə çevrilir və daha bir çox motivlər yuxu Vasitəsilə çözümlər, keçmişin sıxıntılı səhifələnilir, obrazın dilində dəfələrlə səslənən "yazıya pozu yoxdur" anlamı "alın yazısı" mənası alır. Ona görə də, yuxu "Anarın zaman və rəbitə konsepsiyasında Keçmiş – yenidən qayıtmağa tələsdiyimiz ünvan və mənzil deyil,

gələcəyə boylanmaq", "irəliyə hərəkət" üçün "mənəvi mühərrik"dir(77, səh.155).

"Ağ liman" bədii ideyasının ifadə formasına görə çağdaş estetik düşüncə tərzinə müvafiqdir. O, hər cür reqlamentçiliyə, yekrənglik və ehkam epidemiyasına, qapalı sosial və psixoloji stereotipə, ideoloji "durğunluq və mənəvi standartlara, dəftərxana, inzibati meşşanlıq və bürokratiya əleyhinə çevrilmiş əsərdir. Açıq, müstəqil, sərbəst təfəkkürün hüdudsuz fazasında zaman qapalı orbitdən – ehkam cazibə dairəsindən çıxır, yalnız bir istiqamətdə irəliyə hərəkət edir. Lakin irəliyə doğru bu hərəkətin yolları hamar deyil. Ona görə qəhrəmanlar belə bir yolla getməyi arzu etsələr də, həm daxili, həm də zahiri maneələrlə üzləşir. Povestin sonunda Nemətlə Təhminənin söhbətlərində tərəflər müəyyən detalları həyatın mənası baxımından müxtəlif cür dəyərləndirirlər. Məsələn, "pəncərə" onlarda qanadlı, qanadsız fikirlər doğuraraq rəmzi mahiyyət kəsb edir. Nemət ona durğunluğun, dəyişməzliyin rəmzi kimi baxırsa, Təhminəni xəyal pəncərədən daha uzaqlara, gələcəyə aparır:

"-Bilmirəm. Təhminə, heç bilmirəm keçmiş həyatıma nə ad verim. Durğunluq, ətalət, meşşanlıq bataqlığı.

-Pah atonnan!

-Gülmə. Artıq bu cür yaşamaq mümkün deyil. İş, ev, ailə, maaş, qonorar, mebel, televizor, maqnitofon... Mən bu çərçivədə boğuluram, Təhminə.

-Nemət, əzizim, qonorar da, televizor da, maqnitofon da pis şeylər deyil. Ancaq gərək onların əsiri olmayasan.

-Elədir. Bax bayaq evimin pəncərəsindən baxırdım. Pəncərənin axar-baxarı, mənzərəsi çox gözəldir. Bütün şəhər görünür... Ancaq mən düşündüm ki, bu mənzərə artıq mənim qəlbimi titrətmir, çünki bu mənzərəyə məhkumam. Ömürlük məhkumam. Heç bir zaman bu pəncərə qatar pəncərəsi kimi hərəkətə gəlib dəyişməyəcək. Bu pəncərəni xalça kimi dörd mismarla mənim həyatıma mıxlayıblar...

-Düz demirsən axı. Qatar pəncərəsi – filan, bütün bunlar gəlişigözəl sözlərdir, ancaq həqiqət deyil. Dünyada hər şeydən yüksək isə həqiqətdir.

-Niyə həqiqət deyil?

-Niyə? Bu saat deyim. Bax, deyirsən ki, on ildir pəncərədən baxıb Akademiyanın binasını görürəm. Düz deyil. On il yox, heç üç il bundan qabaq da bu bina tikilməmişdi. Bu bir. İkincisi deyirsən ki, ömrüm boyu eyni mənzərəni görürəm. Bu da yalandır. Çünki bir ildən sonra, məsələn, tutaq ki, sirkin yeni binası hazır olacaq, onu görəcəksən. Ayı təzə binalar tikiləcək. Yəni sən pəncərəni özü tərənəməyəcək, ancaq ordan görünən mənzərə, həyat dəyişir, dəyişəcək, başqalasaq. Sən pəncərəni rəmzi mənada deyirsən, mən də rəmzi mənada deyirəm ki, pəncərədən diqqətlə baxsan, görürsən ki, həyat necə qaynayır, dəyişir. Hə susursan? Görürsən ki, mən haqlıyam... Bəzi Adamlar... üçün nə pəncərədən görünən mənzərə var, nə də qapının dalındakı həyat. İkinci qism adamlar pəncərədən baxır. Pəncərədən dünyanı, həyatı seyr edirlər, seyrçidirlər" (18, səh.116-117).

Bu bir qədər təfəssilatlı nümunə Nemətlə Təhminənin həyata baxışı, xarakterlərindəki özünəməxsusluğu tam açıqlayır. Pəncərə Nemətə durğunluğun, həyatının dəyişməzliyinin rəmzi kimi görünürsə, əksinə, Təhminə pəncərədən həyata baxır, onu inkişafda, dəyişmədə görür. Bununla belə o da pəncərədənsə qapıya üstünlük verir. Nemət çılğınlıq göstərir, romantikaya qapılır. Təhminə "realistdir", düşüncədə analitikdir. Lakin hər ikisini birləşdirən ümumi cəhət saflıq, mənəvi-əxlaqi dəyərlərə münasibətlərindəki yaxınlıqdır. Nemət həyat adamı olsa da, eyni zamanda ideal bəsləyən insandır. Əsərin bir yerində o, bunu xüsusi vurğulayır: "-Bilirsən, Təhminə, sən dediklərin çox doğru və gözəl fikirlərdir. Ancaq məsələ ondadır ki, bütün bunlar yenə də abstraksiyalardır, mücərrəd məfhumlardır. Mənə isə konkret cavablar lazımdır. Başa düşürsən, mən bilmək istəyirəm ki, şəxsən mən – Namazov Nemət nə üçün yaşayıram, hansı amalla, hansı məqsədlə? Məni düzgün başa düş. Mən nihilist və skeptik deyiləm" (18, səh.118).

Göründüyü kimi, yazıçı bir-birinə dərin hörmət bəsləyən iki şəxsən həyat, yaşayış, insanlıq, ideal haqqında düşüncələrinə elə axar verir ki, bu mülahizələr zahirən zidd görünsə də, əslində bədii-fəlsəfi axtarışlar kontekstində bir-birini tamamlayır. Əlbəttə, bununla belə müəllifin hüsn-rəğbəti Təhminənin həyat haqqındakı mühakimələrinə bağlanır. Bu cəhəti vaxtı ilə M.Arif də "Ağ limanlar və qırmızı gəmilər" (1971) məqaləsində xüsusi vurğulayaraq Təhminənin "ağıllı və kamil bir adam", "ağ liman və ağ limanda qırmızı gəmilər görən" insan hesab etmişdir. Təhminənin ömür yolunun müəyyən səhifələrini çevirdikdə həyat və insan, ömrün və yaşamağın mənası haqqında dərin düşüncələrinin heç də təsadüfən olmadığı qənaətinə gəlirsən. O, nəşriyyat idarəsində Dadaş kimisinin rəhbərliyi altında işləsə də, ali təhsilli filosofdur. Azərbaycan mədəniyyəti, musiqisi və incəsənəti haqqında mükəmməl təəvvürə malikdir. Təhminə çox gözəl bilir ki, tale də bir cür "oyundur", hökmü zaman verir. Bu hökmdə dünyanın, insanın, özünün kədərini duyur, əbədiyyətə ruhu saf, mənəviyyəti pak halda qovuşmaq istəyir. Ona görə də həyatın obyektiv gedişinə təsir edib onu dəyişdirmir, bunun vacibliyini başa düşsə də, talenin açdığı yolla irəliləyir. Bununla belə şəxsiyyətin cılızlaşmasının, mənəvi yoxsulluğun qarşısını almağa çalışır.

Anar povestində mücərrəd rəng ideyasına, onun doğurduğu assosiasiyaya geniş meydan vermişdir. Məsələn, gecənin bir yarısında Nemət Dadaşa zəng vurub ondan Təhminənin gözlərinin rəngini soruşur. Hətta tənqidçiləri də təəccübləndirən bu istək və arzusu o qədər incə üsulla, psixoloji cəhətdən elə həssaslıqla əsaslandırılmışdır ki, burada qeyri-təbii heç bir şeyə rast gəlmirsən, bunu ani bir vəziyyətdə meydana gələn ovqat kimi qəbul edirsən. Dadaşdan Təhminənin gözlərinin rəngini öyrənə bilməyən Nemət ən sonda məcbur qalıb yuxusuna haram qatan səbəbkarın özünə zəng edir. Nemətin Təhminənin gözlərinin rəngini öyrənmək istəyi ilə bağlı əhvalat povestdə geniş yer tutur. Məsələn, cəmi 122 səhifədən ibarət olan bu əsərin son 10 səhifəsi Nemətin gecə yarı Təhminənin gözlərinin rəngini öyrənmək arzusu ilə bağlı söhbətlərdir. Yeri gəlmişkən demək istərdik ki, əsərin başlıca

estetik qayəsinin, müəllifin fəlsəfi fikirlərinin açıqlanıb ümumiləşdirilməsində məhz bu səhifələrin mühüm rolu vardır. Bu məsələdə tam aydınlıq yaratmaq üçün 114-cü səhifədə Nemətlə Dadaşın telefon danışığından bir hissəni ixtisarla veririk:

"Bəli, - Dadaşın səsi yenə də sakit və təmkinli idi.

-Mənəm, Nemətdir.

-Eşidirəm.

-Dadaş müəllim, sizdən bir şey soruşmaq istəyirəm.

Təhminənin gözləri nə rəngdədir? –birnəfəsə dedi.

Dəstə sükuta qərq oldu...

-Nemət, get yat, - dedi, -gecdir.

-Dadaş müəllim, əgər siz elə bilirsiniz ki, mən sərxoşam, çox səhv edirsiniz.

Dadaş kəskin və sərt bir ədayla:

-Nə demək istəyirsən? – dedi.

-Heç nə. Bircə Təhminənin gözlərinin rəngini bilmək istəyirəm.

Dadaş daha sərt və əsəbi bir tərzdə:

-Bu sualı mənə niyə verirsən? –dedi.

"Aha, deyəsən özündən çıxırısan. O mötəbərlik maskan yerindən oynayır."

-Bilirsən nə var, Nemət, - dedi, - zəng elə özündən soruş.

"Bu adam sabun kimidir, -deyə Nemət düşünür – onu tutmaq mümkün deyil. Sürüşüb əlindən çıxacaq."

-Telefon nömrəsini bilmirəm.

Dadaş əvvəlki kimi sakit və təmkinlə Təhminənin telefon nömrəsini dedi" (18, səh.114-115).

Bundan sonra Nemətin Təhminə ilə telefon söhbəti başlayır. Lakin gözlərinin rəngini soruşmaq həyat, tale haqqında 6 səhifəlik söhbətdən sonra Nemətin yadına 120-ci səhifənin lap sonunda düşür.

"-Sağ ol.

-Sağ ol, - əsnədi, - hələlik.

-Dayan, dayan. Yaxşı, axı əsas məsələ yaddan çıxdı.

-Hansı məsələ?

-Sənin gözlərinin rəngi.

Güldü.

-Gözlərim elə rəngdədir ki, heç bir sözə, tərifə sığışmaz. Gərək özün görəsən. Sabah işdə baxarsan" (18, səh.120).

Son dərəcə səmimi aparılan və qəhrəmanların mənəvi-psixoloji aləmlərinə geniş pəncərə açan söhbət bununla qurtarmır. Söhbət daha bir səhifə davam etdirilir və Nemətin yuxusu ilə povest sona yetir. Bu baxımdan süjetin çox maraqlı bir kompozisiya quruluşu meydana çıxır. Yəni povest Nemətin yuxusu ilə başlayır, yenə onun yuxusu ilə sona yetir. Lakin povestə əvvəldə yuxu görən Nemətlə sonunda yuxu görən Nemət artıq "eyni adam" deyil. Povestdə cərəyan edən hadisələr, xüsusilə Təhminə onun yaddaşına, mənəvi-psixoloji aləminə mühüm təsir edib. İndi artıq o, yuxusunda Şərqi Qazaxıstanı, "Taldı-Kurqanı", Alagölü, Manançını, "zol-zol" geyimli Adamları, sürgün yerlərini, sürücüləri, maqnitofondakı eyni səsləri deyil, Təhminə kimi "dəniz, ağ liman və bu ağ limanda qırmızı gəmilərin dayandığını" görür (18, səh.122). Bunun xüsusi rəmzi mənası var. Çünki əgər Nemət də Təhminənin gördüyü və ona danışdığını eynilə görürsə, demək gələcəyə inam, ümid bəsləmək olar. Yəni haradasa "var sübh". Neməti bu inam məqamına gətirmək təbiidir ki, Təhminənin xidmətidir, onun mənəvi təsirinin nəticəsidir.

Rəng və onun doğurduğu mənəvi çalarları: Anar yaradıcılığına son dərəcə yaxın və doğma olan bu dünyaduyumu vasitəsi "Ağ liman"da ovqat yaratmaq üsulu kimi də diqqəti çəkir. Yəni rəngin, özü də Təhminə kimi bir gözəlin gözünün rənginin belə qabarıq ifadəsi təsadüfi deyil. Burada yozumlar çoxdur. Hələ vaxtı ilə Nizami və Füzuli də gözəlin gözlərini tərif etmişlər. Gözdə ilahi, hürufi, bəşəri başlanğıc vardır. Əlbəttə, Təhminənin gözlərinin rəngi sona qədər müəyyənləşdirilmir. Bu mümkün deyil. Qəhrəman özü də bunu bildirir. Görünür müəllif də bu məsələnin çözülməsini qarşıya məqsəd qoymayıb. Lakin rəng anlayışının çözülməsi vacibdir. Çünki povestə mücərrəd ideyası rəngdə, daha doğrusu, ağ limanda və qırmızı gəmidə

predmetləşib. Böyük bir dənizin sahili. Uzandıqca uzanan dəniz, bomboş sahil, sahil sarı, qumları sarı, dəniz gömgöy, ləpəsiz, ağ liman, qırmızı gəmi, qıpqırmızı.

Bütün bunlar səbəbsiz deyil. Belə romantik rəmzi atributlar hər adamın yuxusuna girən deyil. Murtuz, Dadaş, Səfər, Məmməd Nəsir, Manaf, Spartak belə yuxular görə bilməzlər. Hətta çox güman ki, Zaur özü də bu kimi yuxular görmək imkanına malik deyil. Çünki həm xaliqin, həm də məxluqun yanında özündən asılı olan və olmayan günahları olmuşdur. Rənglər Anarın əsərlərində çox mətləb və mənələrdən xəbər verir, çox rəmzləri yada salıb təfəkkürdə assosiasiya imkanını genişləndirir. Rənglərin dili ilə danışmaq, rəngi insanın mənşəyi ilə bağlamaq, cəmiyyətdəki sosioloji, psixoloji durumu rənglərə münasibətlə əlaqələndirmək meylə yeni deyil. Lakin etiraf etmək lazımdır ki, ilk dəfə məhz böyük Azərbaycan şairi R.Rza rənglər mövzusunda silsilə şerlər yazmışdır. 1963-cü ildə "Azərbaycan" jurnalında çap olunan "Rənglər" o zamankı tənqid tərəfindən birmənalı qarşılanmadı. Lakin zaman ən ədalətli hakim oldu. Hər şey öz qanuni yerini tutdu. "Rənglər" in bədii-fəlsəfi qüdrəti hamı tərəfindən qəbul edildi. Anarın "Ağ liman"ında (1965) rənglərlə insan ovqatının əlaqələndirilməsi təsadüfi deyil. İnsan rəngə tapınıb, ona inam göstərib. Rəng varlıq üçün hava, su, od, torpaq kimi zəruri ünsürdür. Rəng dünyadərki, gerçəkliyi duyumun vasitəsidir. Rənglərin poeziyası, sosiologiyası, fəlsəfəsi və s. R.Rzanın aşağıdakı misralarında üzvi vəhdət təşkil edir:

*Ağ, qara, sarı, yaşıl, qırmızı,
Hərəsi bir sınaqla bağlıdır.
Biri həsrətimizi xatırladır,
Biri dərdimizi, biri arzumuzu,
Hərəsində bir mənə arayıb
Bir səbəb görən var(112, səh.130).*

Təbiidir ki, bu misraların ifadə etdiyi mənə dərin olmaqla idraka geniş meydan açır. Məsələn şair "Ağ işıq"da ümid, insan ülfəti, sevinc, dost əli, açılmış düyün, insan adına layiq işlər,

məhəbbət, ömrün mənası, qəlbin aynası, anlayan, duyan insan kimi anlamları "görür". Qırmızı isə ümid, uzaq ulduzların yaxın yolu, bir də insan alnı açıq, gözləri etibar dolu və s. assosiasiyalarını yaradır. Şairə görə qırmızı anlamında həm də dözümlü, ümid yolu, insanlara məhəbbət, çılpaq həqiqət mənası var. Yaşıl – uğurlu yola səpilən işığı; mavi – dalğasız dənizi; sarı – həyatdan ayrılmış xəyalı, yol çəkən gözləri ifadə edir.

Bir anlığa "Ağ liman" povestində Təhminənin, Nemətin ömür yolunun axar-baxarına varanda, onların həyat, tale, mənəvi-əxlaqi dəyər haqqında qənaətləri ilə yaxından tanış olanda, eyni zamanda görəndə ki, heç birisi yaşayışlarından razı deyillər, ideallarını həyata keçirmək imkanları yoxdur, arzu, istək real gerçəkliklə uyğun gəlmir, şərait romantik qanadları qırır, onda ümid yuxuya – göy dənizə, həyatdan ayrılmış xəyalə, ağın, qırmızının sevinc, məhəbbət və inam çalarına qalır.

R.Rzanın "Rənglər"ində olan zəngin poetik-fəlsəfi mənənin qədərincə dəyərləndirilməsi necə müşgülə çevrilmişdisə, eləcə də "Ağ liman"a münasibətdə də belə bir vəziyyət yaranmışdı. Ona görə ki, "Anar.. "Ağ liman"da ənənə sərhəddini pozur və öz insan konsepsiyasını...sınaqdan keçirir." Doğrudan da ilk dəfə bu povestdə şəhər həyatı, meşşan əxlaqı və mühiti, adi məişət təfərrüatları ilə bağlı sadə, "xırda" insanlar belə geniş həcmdə bədii tədqiqatın predmetinə çevrilir, obraz və xarakter kimi meydana çıxmaq imkanı qazanır. Bu mənada Anar özünün böyük səlflərinin sənət yolunu davam və inkişaf etdirir, ədəbiyyatımızın yaşarlı ənənələrinə söykənir. Lakin onu da unutmamaq olmaz ki, 60-cı illərə qədər ədəbiyyatımızda siyasət, ideologiya, inzibati-bürokratik aparatın tapşırığına uyğun yazmaq "prinsirləri" üstünlük təşkil edirdi. Kolxoz, kollektivləşmə, sənaye, inqilab, vətəndaş müharibəsi, sinfi mübarizə və s. məsələlərin ədəbiyyatın aparıcı mövzusunda çevrilməsi adi hal almışdı. Qəhrəmanlar da bu "problemlər"lə bağlı adamlar içərisindən seçilirdi.

Beləliklə, qapalı bir vəziyyət yaranırdı, ədəbiyyat müəyyən dairədən kənara çıxıb bilmirdi. 60-cı illərdə cəmiyyətdəki iliqləşmə ədəbiyyatda da özünü göstərməli idi. Lakin bu proses

çox ağır gedirdi. Uzun illər müəyyən olunmuş hüduddan kənara çıxma bilməyən yazıçılar makromühitdə özünü göstərən ovqat və meylləri ya gec duyur və yaxud onu sənətə gətirməyin mümkün yollarını arayıb tapa bilmirdilər. Bununla belə, zaman, tarixi gerçəklik sənətkarları yeni meyllərə, milli-mənəvi dəyərlərə, sənətin başlıca predmeti olan insan amilinə doğru istiqamətləndirirdi. Bu baxımdan Anar zamanı, tarixi şəraiti fəhm ilə duydu, "xırda və adi" adamları böyük mənəvi problemlərin daşıyıcısı kimi sənətin müstəvisində qərarlaşdırdı. Estetik idealını "Ağ liman" qəhrəmanlarının bədii tədqiqi üzərində quran Anarın: 60-cı illərdə keçilməmiş yollarla gedən bu yazıcının qayəsinin və qəhrəman ideyasının o zaman birmənalı qarşılanmaması təbii idi. Əksinə bu vaxt onları birmənalı qəbul etməyin özü qeyri-təbii olardı. Çünki yenilik heç vaxt birdən-birə qəbul edilmir. Bunun üçün də müəyyən vaxt, müddət keçməlidir. Bədii təfəkkür, o cümlədən, tənqidi idrak özü də estetik sərvətləri dəyərləndirmək prinsiplərini "götür-qoy" etməlidir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, Təhminənin "tez-tez gördüyü" "eyni bir yuxu"nu sonradan Nemət görürsə, bunu tənqid ona irad tutur. Əslində, Nemətə yox, onun müəllifinə irad tutulur. Motiv də budur ki, Nemət həyat adamı deyil, hətta yuxusunu da "iqtibas" edir. Lakin Təhminənin danışdığı yuxunu təkcə Nemət deyil, onun vəziyyətində olan (məhz onun keçirdiyi hissləri keçirən) bir başqası da görə bilərdi. Axı, burada söhbət ənənəvi üsulla yaranan obrazdan deyil, canlı insandan, mənəvi proseslərdən gedir. Təbii yolla, öz axarı ilə gedən obrazın belə bir vəziyyətə düşməsi mümkündür. Anar obrazlarının xarakterini dərinlən göstərən bədii vasitələri hədəfə sərrast yönəldir. Nemətin Təhminə ilə mükəlliməsi zamanı böyük Füzulidən nümunə gətirilməsi bu baxımdan təsadüfi deyil:

***"Ey Füzuli, şami-qəm əncamına yoxdur ümid,
Bir təsəllidir sənə ol söz ki, derlər var sübh" (18, səh.116).***

Təbiidir ki, Dadaş Füzulidən bu beyti nümunə gətirməzdi. Gətirsə də, Nemət kimi hissə, zövqlə ruhuna çəkib yoza

bilməzdi. Çünki Təhminə kimi qıza Dadaşın göstərdiyi münasibət Füzuli eşqini yozmağa mənəvi haqq verməzdi. Anar insan sərrafıdır və o, özü də buna qıymazdı. Bu məqamlar zərrə-zərrə yığışib Anarın bədii nəsrində insan konsepsiyasını müəyyən edir, onun poetikasını zənginləşdirən vasitələrin toplusuna çevrilir. Çoxlarına adi, sadə, xırda adam kimi görünən Nemət görün həmin beytdən çıxan mənaları necə dəyərləndirir: "-Bir bu "derlər" sözünə bütün dünya poeziyasını dəyişməyəm. Başa düşürsən, "derlər", yəni görməyib, eşidib deyirlər. Kimsə deyib ki, haradasa sübh var, bircə bu təsəlli olmasa, şami-qəmdən, yəni axşam qəmindən yaxa qurtarmaq olmaz" (18, səh.116).

Povestin süjetini izlədikdə aydın olur ki, Nemət və Təhminə, eyni zamanda, Zaur özü ictimai mühiti dəyişdirmək, xarü-qəl'adə işlər görmək iqtidarında deyillər. Başqa sözlə, bu heç onların qarşısında qoyulan məqsəd də deyil. Bunu "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında Zaurun süjetindən aydın görürük. Lakin yuxarıda Nemətlə bağlı söhbətimizi davam etdirərək qeyd etməliyik ki, o, böyük vəzifələri yerinə yetirən, cəmiyyətin dayaqlarına təsir edən şəxsiyyət kimi göstərilməsə də, duyan, düşünən, qəmlənən, coşan, gözəlliyi, Füzuli eşqinin fəlsəfəsini dərk edən insan kimi göstərilirsə, bu onun bəsidir. Təəccüblüdür, burada "deformasiya", "əyri güzgü" haradadır. Yaxud, bunu axtarmaq "psixologiyasını" necə başa düşmək olar?

Povestin sonuncu səhifəsində (121) Təhminənin Nemətə danışdığı yuxuda belə detallar var: "Sahil bomboşdur. Bircə mənəm. Təp-tənha." Bu, Təhminənin taleyidir ki, onu kölgə kimi izləyir. Hələ əsərin 58-ci səhifəsində Təhminənin gözlərinin ifadə etdiyi mənada tənhalığı, tale yollarında keçirəcəyi üzüntülər aydın duyulurdu. Qəhrəmanın taleyi, sonda aşkar olan aqibəti nəinki gözlərindən oxunurdu, hətta fəhmlə dərk edilirdi: "Zaur çevrilib Təhminəyə baxdı. Təhminə tuşla çəkilib uzadılmış kipriklərini qaldırdı. Birdən Zaur onun gözlərinin lap dibini gördü. Səhrada qəflətən qum axıb-çöküb quyu açılan kimi, Təhminənin gözlərində nə isə uçub dağılmışdı, gözlərin lap dibində, bəlkə də dibsizliyində nə isə zil qaranlıq bir lağım ağzı açılmışdı. Qəlbin

gizlinlərinə açılan lağım, uçuruma aparən bir yolun ağzı" (18, səh.58).

"Qara matəm rəmzi də ola bilər, məhəbbət rəmzi də, nifrət rəmzi də" (112, səh.130), "həsrətli gözlər" "qaranın dərd çalarını" ifadə edə bilər. Gözlərdən subyektin ovqatını, taleyinin axarını oxumağın klassik poeziyada zəngin ənənəsi var. Lakin Anar epik qəhrəmandakı lirik-psixoloji başlanğıcı fəhmlə dərk etdiyi kimi, bu ovqatı həm də özünəməxsus şəkildə formalaşdırmışdır. Zaurun "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında (Təhminənin taleyinin istiqaməti məlum olduğu əsərdə) deyil, məhz "Ağ liman"da (Təhminənin "ömür yolu"nun başlanğıcında) Təhminənin gözlərindəki mənanı oxuması adi vəziyyətdə mümkün olan iş deyil. Bunun üçün qəhrəman gərək şövqə gəlsin.

Zamanı saxlamaq, anı qaytarmaq fiziki mənada qeyri-mümkündür. Lakin mənəvi mənada, xəyal aləminin iqtidarı ilə tarixə və yaddaşa qayıtmaq, hissini və idrakın imkanlarından istifadə edərək olmuşları yenidən yaşamaq olar. Bu , Anara povestdə inam, ümid və sevinclə qəmin və kədərin sintezinə nail olmağa imkan vermişdir.

Anar "Ağ liman"da "vaxt fəlsəfəsi"ni (77, səh.150) bədii kontekstdə dəyərləndirir. Povestdə vaxt yalnız sərlövhədə yox, təsvirlərdə, bədii təhlil süjetində də əsas rol oynayır. Bəzən hətta hisslər vaxt epitetlərilə vəsf edilir: "Vaxt hey axır. Vaxt hər yarını sağaldır. Vaxt bizi məğlub edir. Vaxt bizi xilas edir." Anarda "rəqəm-zaman vahidi", "saat-zamanın simvoludur" (77, səh.151). Gecənin bir vaxtında təklik və kimsəsizlik tilsimindən canını qurtarmaq üçün özünü ora-bura vuran, hətta öz telefon nömrəsini yığan kassir Səfdərin həmişəki kimi yenə də qəbirlərin üstündəki yazıları oxuması axirət fəlsəfəsini, əməl və qayə adamı anlamını yaddaşa gətirir: "Əsgər Teymurov: 1905-1957; Tofiq Babayev: 1927-1946; Adlar və rəqəmlər. Yəni bu rəqəmləri bura yazmaq vacibdir? Yəni adamlardan elə bu iki şey qalır? Adı və iki tarix? Axı niyə belə? Axı əslinə qalsa, bu yazıların adamın şəxsən özünə dəxli də yoxdur. Adını özü qoymayıb. Familini də həmçinin, təvəllüdü, ölümü də özündən asılı deyil. Olmaz ki, bura adamın

şəxsən özünə dəxli olan şeylər yazsınlar. Məsələn, kim idi, bu dünyada nə pis iş görüb, nə iş qoyub gedib, ya məsələn, turalım xasiyyəti necə idi? Kimə nə yaxşılığı, nə pislili keçib? Övladı olub, yoxsa yox, öləndən sonra kimi qalıb? Yoxsa quru rəqəmlərdən nə çıxsın?" (18, səh.81-82). Lakin "Yoxsa quru rəqəmlərdən nə çıxsın?" – deyən Səfdər Faiq Mərdanovun və Bəhmən Salayevin qəbir daşlarına nəzər yetirəndə "Qeyri-ixtiyari rəqəmləri toplamağa başladı" (18, səh.82).

Göründüyü kimi, Səfdər rəqəmlərdən qaçsa da, onlardan yaxa qurtara bilmir. Rəqəmlər kölgə kimi onu izləyir, həyatının, taleyinin bir hissəsinə çevrilir. Ümumiyyətlə, "Təklik tilsimi" başlığı altında verilən hadisələr povestdə cəmi 11 səhifəni (78-88) əhatə edir. İlk səhifədən son səhifəyə qədər Səfdər dayının seyri, müşahidələri, yuxuları vaxtın və rəqəmlərin dili ilə dərk olunur. Səfdər kişinin vaxt və rəqəmlərə verdiyi dəyəri, onlarla insan ömrünün mənasını əlaqələndirməsini görəndə, bəzi tənqidçilərin vaxtı ilə onu nəyə görə bəyənmədiyini anlama bilmirsən. Dediklərinin həqiqiliyi zərrə qədər şübhə doğurmur, hərəkətləri və qənaətləri də psixoloji cəhətdən əsaslandırılır. Kimsə fikirləşə bilər ki, burada müəllif iradəsi, mövqeyi, konsepsiyası mühüm rol oynayır. Yoxsa Səfdər rəqəmin, vaxtın "fəlsəfəsi"ni haradan belə incəliyinə kimi bildi və bunlarda həyatın, ömrün mənasını aradı? Obrazın iş və əməlinə müəllifin "qarışması" nisbidir. "Ağzının müxtəlif yerlərində cəmi-cümlətanı 9 diş qalan" (18, səh.79) Səfdər nəinki rəqəmlərlə düşünür, hətta sanki həyatı, ömrünün bütün mənası bu rəqəmlərə bağlıdır. Bunlar sadəcə nömrə, rəqəm, vaxt ölçüsü, saat deyil, həyatı dərk və əks etdirməyin simvolları-"obrazları"dır. Bunlar təkcə Səfdərin təfəkkür tərzinə, danışq üslubuna məxsus "obrazlar" deyil, ümumiyyətlə, onun "romanında" təzahürü münasib bilinən dünya dərk üsuludur, zamanla danışq formasıdır.

Təbiidir ki, tarixlə, zamanla mövcud şəraitlə bu kimi əlaqə yaradıb hökm vermək həm də müəllifin nüfuz və səlahiyyət dairəsindədir. Ona görə Səfdərin qənaətləri (təbiidir ki, "macəraları" yox), əsasən müəllifin "vaxt fəlsəfəsi" anlamı ilə

səsləşir. Əlbəttə, bunları əvvəldən "razılaşıdırılmış" qənaətlərin və mühakimələrin üst-üstə düşməsi kimi anlamaq olmaz. "Təkliyin tilsimi" ilə dərinədən tanış olan hər kəs vaxt və rəqəmlərdə əzəli və əbədi başlanğıcları görməklə (həm də müəllif başlanğıcı mənasında) bilavasitə hər bir bədii obraz kimi Səfdərin öz xarakteri, öz ünvanı ilə bağlı olan xeyli detallara, motivlərə, əməllərə rast gələ bilər ki, bunlar bilavasitə surətin xarakteri, onun təkamülünün realizmi ilə bağlıdır. Yəni, özünün real, fərdi həyatını yaşayan bu tip əməllərində də özünəməxsusdur. Anarın ustalığı isə bütün bu fərdi cizgiləri görüb "olduğu kimi" əks etdirə bilməsindədir. Rəqəmlərin "vaxt fəlsəfəsi" "zaman simvolu" anlamında, idrakı isə bilavasitə müəllif konsepsiyasına bağlıdır.

Inamından, şəxsiyyətinin tutumundan və mənəvi ləyaqətinin iqtidarından asılı olmayaraq, hər bir surət, həyat, ideal, həqiqət, ləyaqət və s. haqqında müəllif fikrini də formalaşdırır. Bu baxımdan, Səfdər dayı da povestin təlqin etmək istədiyi qayəyə öz töhfəsini verir. Qayə, estetik ideal isə təkcə bir obraz üzərində deyil, əsərin bütün mürəkkəb toxumaları üzərində qurulur. Yəni Səfdər-həyatla canlı nəfəs alan bu adam povestin ideya-bədii strukturunda bir "vahid" kimi müəyyən ideya-bədii yük daşıyır. Povestdə qəhrəmanları bir-birinə "bənzədən" yuxu motivi də mühüm dəyər kəsb edir. Əsərin əvvəli Nemətin yuxusu ilə başlayır, sonu onun yuxusu ilə qurtarır. Son səhifədə Təhminə də tez-tez gördüyü, "eyni bir yuxunu" Nemətə danışır. "Təkliyin tilsimi" "romanının" qəhrəmanı yuxu görməkdə bütün normaları aşır: "Yuxu görmək Səfdərə lap cavanlıqdan qalmışdı. Görürsən adam olur ayda-ildə bir dəfə yuxu görməz. Səfdər Allahın hər günü yuxu görərdi. Mina da hər gecə yuxu görərdi. Səhər oyananda yuxularını bir-birinə danışırtdılar. Elə bil hərəsi bir uzaq səfərdən qayıtmışdı. Qərbət ölkələrdə yediklərini, içdiklərini, gördüklərini, eşitdiklərini bir-birinə danışırtdılar.

Küçədəki qəzet lövhəsinin qabağında ayaq saxladı. Qəzetin dördüncü səhifəsinə elə bil yuxarıdan aşağıyacan rəqəm səpələnmişdi, istiqraz cədvəli çap olunmuşdu.

3...5...6...9... - rəqəmlər, rəqəmlər. Uduşlar, peşmançılıq.

Səfdər dayı düşündü: bunlar nədir ki, adicə quru rəqəmlər, amma bax, məsələn, üç altıdan yox, 7-dən sonra gələndə kiminsə bəxti gətirir, kiminsə hıçqırığı içində qalır" (18, səh.83-84). Səfdər rəqəmlə düşünmək, hər şeyin əsasını rəqəmlə əlaqələndirmək, ağla sığanı və gözlə görünəni rəqəmlə müqayisə etmək sahəsindəki "axtarışlarında" bir qədər də irəli gedir: "Birdən Səfdər dayıya elə gəldi ki, küçədəki adamlar da rəqəmlərə oxşayır. Bax o dar kəmərlə bağlanmış kök arvad 8-ə oxşayır, o iri başlı 9-a, hamilə arvad 6-ya oxşayır. Uzun dimdikli papaq qoymuş oğlan 7-yə bənzəyir. O tərəfdən iki arıq, kəkilli oğlan gəlir – 11. Başqa bir arıq oğlan yumru-matan bir arvadla yanaşı addımlayır – 10" (18, səh.84).

Göründüyü kimi, Səfdər dayı bu yaşda kifayət qədər təxəyyülə, fantaziyaya malik adamdır. Rəqəmlə insanın zahiri görünüşünü əlaqələndirməyi bacarır. Çünki o, ömrü boyu rəqəmlərlə yaşayıb, düşünüb, başqa obrazlardan fərqli olaraq rəqəm onun taleyində mühüm rol oynayır. Ümumiyyətlə, "Ağ liman"da vaxt, rəqəm, nömrə özünün həm "adi", həm də rəmzi mənasında mühüm yer tutur. Burada rəqəm psixoloji, sosial, mənəvi və rəmzi mənada obrazların xarakter və ovqatı ilə əlaqəlidir. Ona görə də əsərdə rəqəmin tutduğu yer həm fərdi, həm də konseptual xarakter daşıyır. Yəni bir var rəqəmin ümumən əsərdə tutduğu yer, bir də obrazın həyatında yeri. Bunlar başqa-başqa şeylərdir. Lakin sözü gedən əsərin strukturunda "tərəflər" vahid ideyanı "formalaşdırın" vasitələr kimi vəhdət təşkil edir. Bu baxımdan, qəhrəmanların yuxularını gecə saat 4 radələrində görmələri də, elə təxminən bu vaxtlarda arzu bəsləmələri də təsadüfi deyil, müəllif tərəfindən irəlicədən düşünülmüş, xəyal və romantika üçün ən münasib bir çağdır.

"Ağ liman"da Nemət və Təhminə daha geniş təhlil edilir. Əlbəttə, burada həm də Təhminə ilə Zaurun romanının – yəni "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" əsərinin əsasının qoyulduğu da hiss olunur. Doğrudan da, Təhminə ilə Zaurun ilk görüşləri taleyüklü olub, onları məhəbbət macərəsinə aparən yola işıq salır, sevincli-kədərli, eyni zamanda, unudulmaz günlərin təməlinin

qoyulduğundan xəbər verirdi. Təhminə ilə Zaurun süjeti "iki-bir", "Üçüncü", "Zaurun Təhminəyə məktubu" "fəsil"lərini əhatə edir. Bunlardan yalnız "Üçüncü"də Təhminə və Zaurun münasibətləri bilavasitə canlı mükəlimə, qarşılıqlı əlaqə formasında davam etdirilir. "Məktub"da isə Zaurun Təhminəsiz keçən qəmli həyatı əks olunur. Lakin müəllif onların süjetində təfsilata varmasa da bəzi tutarlı gedişlərdən və qüvvətli detallardan istifadə edir ki, bunlar sonra "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında öz bəhrəsini verir.

Yazıçı hələ "Ağ liman"da Təhminəni əhatə edən mühit və vaxtın onu necə dəyişməsi haqqında konkret təsəvvür yaradır. Eyni zamanda, dəyişmənin, "təkamülün" qəhrəmanın qəlb həyatında bir boşluq yaratdığı da göstərilir.

"Təhminə:

-Mən idarəyə gələndə uzun zaman işçilərlə dil tapa bilmirdim, - dedi. – Mənə elə gəlirdi ki, heç vaxt onlarla dil tapa bilməyəcəyəm. Amma vaxt adamı bilirsən necə dəyişir?" (18, səh.54).

Povestin "Üçüncü" adlanan "fəsil"ndə qəhrəmanlar təbii istəkdən, cismani ehtirasdan mənəvi kamilliyə yol çəkir, körpü salırlar.

Təhminə və Zaur sevgini kainat və təbiət hadisələrinin ahəngdarlığı ilə əlaqələndirərək ona əzəli və əbədi bir mənə verməyə çalışırlar: "...qulağındakı səslər, bu gün, dünən, bu axşam, bu gecə, dənizin səsi, ay, buradakı ulduzlar – hər şey, hər şey yığılıb bir vəhdətə çevrilmişdir. İstək, ehtiras, həyəcan, yol gözləyən, tələsən, axtaran bir vəhdətə. Və bu vəhdət başqa bir möcüzəyə, qaranlıq, gizli bir vəhdətə qovuşmalı idi. Başqa bir insanın bütün həyatını, keçmişini, indisini, gələcəyini, fikrini, qəlbini, kədərini, ümidini, sevincini, aldanişlarını, bezarlığını onun – Zaurun heç bir zaman bilmədiyi və bilə bilməyəcəyi mübhəm bir aləmi özündə cəmləşdirən vəhdətə qovuşmalı idi, qovuşurdu..."

Zaur Təhminənin üzünü, saçlarını, iztirablarını, gülüşünü qumların haşiyəsində görürdü.

Təhminə Zaurun sifətini qaranlıq göyün, ulduzların haşiyəsində görürdü. Və bu an varlığının hər hüceyrəsinə inanırdı ki, bu ehtiras, bu intizar, bu ağrı mütləq, mütləq nəticələnməli, sonlaşmalı, yeni bir həyata, yeni bir insana çevrilməli, onlar ikisi üçüncünü yaratmalıdırlar" (18, səh.74). Göründüyü kimi, "ikisi üçüncünü" yaratmalı deyəndə onlar (xüsusilə, Təhminə) daha çox mənəvi baxımdan çıxış edirlər. "Üçüncü" təsəvvürü "vəhdət" anlayışına, ruhi-mənəvi yozuma da diqqəti çəkə bilər. "Zaurun Təhminəyə məktubu" "fəsil"ndə isə məktub müəllifinin sözlərində etiraf, həsrət, ümid, inam və peşmançılıq var: "Gülmə, Təhminə, bəlkə mən bu məktubu heç sənə göndərmədim, cırıb atdım. Ancaq göndərsəm də, göndərməsəm də, mən artıq sənsiz yaşaya bilmərəm. Sən elə bilirsən mən kütəm, keyəm, heç nə başa düşmürəm. Mən sənə dediklərimi, duyduqlarımı hiss edirəm. İnan mənə ki, hiss eləyirəm. Mən bilmirəm bizim uşağımız olacaq, ya yox, ancaq mən sənənin həm ər, həm də övlad olmaq istəyirəm. Sənənin davamın olmaq istəyirəm. Mən sənənin həm ikinci, həm də üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yeddinci, səkkizinci, nə bilim neçənci olmaq istəyirəm. məktubu qurtarıram. Son sözü yazıb kibrit çəkib bu məktubu yandırırım. Son söz...Təhminə..." (18, səh.78).

Ünvanə çatmayan bu məktub insanın hissi, sevinci, kədəri, məhəbbəti, çılğınlığı və fərdi psixologiyası haqqında dolğun təsəvvür yaradır. Zaurun Təhminəyə yazdığı bu məktubda ehtiras, coşğun ruh və çılğınlıq var, "Sənənin davamın olmaq istəyirəm". Dərin bir duyğu altında yazılan məktub yandırılır. Üç nöqtələr, "son söz, "Təhminə" ifadəsi hicran odu gətirir, yangı verir. Bunlar "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" əsərində Təhminə və Zaurun "roman" və talelərinin haradan, necə və hansı hisslər altında başlayıb davam etdirildiyi baxımından da maraq doğurur.

Anar "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" (1977) romanında da "Ağ liman"dan tanıdığımız və talelərinə qəlb yangısı ilə qoşulduğumuz qəhrəmanların cismani və mənəvi həyatlarında baş verən meyllərin tədqiqini davam və inkişaf etdirir. İnsan psixologiyasında gedən mürəkkəb proseslərin təzahürünə imkan

yaradır, ən başlıcası isə odur ki, bunları son dərəcə səmimi və humanistcəsinə dəyərləndirir. Bu roman Anara konkret, real bir gerçəklikdə əxlaqi, əqli və insani münasibətlərin zamanla rabitə məqamlarını tutmaq və dəqiqləşdirmək imkanı verir. Bu əsəri ilə yazıçı Y.Qarayevin ünvanı düzgün müəyyən edən obrazlı fikrincə "Beşmərtəbəli çərçivədən" kənara, ənənəvi dəmir-beton özüldən yüksəyə və dərinə hərəkət edən lift kimi o da bədii forma və üslubun məlum "özülündən", ənənə sərhəddindən kənara çıxır, əlaqə və rabitəni özü ilə "fövqəlmühitlər" arasında axtarır. Adətən belə "lift" onu hara isə özündən qırağa, adiliyin qurtardığı əraziyə aparır və aqlın adiləşmiş, normaya çevrilmiş, hər günkü şablonlarına, ehkama diqqəti cəlb etmək və həyəcan harayı qaldırmaq üçün lazım olur» (77, səh.148).

Mücərrəd təfəkkürün qənaətləri olan bu müşahidələrdə romanın başlıca ideyası ifadə edilmişdir. Lakin belə əsərin ideya-bədii məzmunu daha geniş dəyər tələb edir. Məsələn, "livt" əsərin sonunda fikrin ifadə vasitəsinə çevrilir, süjetin, bütünlüklə romanın struktur ideyasını predmetləşdirmək imkanına malik deyil.

Bütünlüklə bu roman ədəbiyyatımızın potensialını dəyərləndirmək imkanı verən əsər hesab edilə bilər. "Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" məharətlə yazılan romandır. Bu baxımdan onun məziyyətləri çoxdur. Həyat təfsilatlarının insanların daxili-psixoloji aləminin ayrı-ayrı cizgilərində, bilavasitə qəhrəmanların qarşılıqlı münasibətlərində inikasını çox şey deyir. Əsərin quruluşu, təhkiyə tərzini elədir ki, nəticədə Təhminəni də, Zauru da, onları əhatə edən mühiti də gözlərimiz önündə canlandırma bilirik. Bu baxımdan, Təhminənin özü və Zaur haqqında qənaətləri yazıçının psixoloji təsir vasitəsi kimi çox mətləblərin üzərinə işıq salır: "...Təhminə sanki Zaurun fikirlərini oxuyubmuş kimi özü danışmağa başladı:

-Zaurik, - dedi, - bunu bil: mənim barəmdə çox şey danışarlar və bundan sonra, məhz bax elə sənə daha çox iftiralar uydurub deyəcəklər... Əgər ürəklərinə damsa ki, biz sənənlə doğrudan-doğruya xoşbəxtlik bunu heç vaxt bağışlamayacaqlar bizə... Yüz

çirkab tökəcəklər başımdan və çalışacaqlar ki, bunların hamısı sənə qulağına çatsın. Amma bu da həqiqətdir ki, mən hələ heç kəsi sənəni sevən kimi sevməmişəm və indiyə qədər heç kəsə də deməmişəm ki, sənəni sevirəm... Bax ən böyük, ən həssas həqiqət budur... Zaurik, dünyada bir həqiqət, bir cə həqiqət var – qəlbin həqiqəti və səadət, xoşbəxtlik də elə budur vallah... Bax, bu axşam var dünyada, bir meşə var, quşlar oxuyurdu bu meşədə, sən varsan, mən varam, bir-birimizi sevirik, bir yerdə olanda bəxtiyar oluruq – budur bax həqiqət və bundan başqa heç bir ayrı həqiqət yoxdur" (18, səh.222).

Son dərəcə məsum, romantik, qəlbin həqiqətindən, məhəbbətin xoşbəxtliyindən savayı başqa bir həqiqət və xoşbəxtlik tanımayan və bütün bunları Zaurun şəxsində, ona sevgidə tapan Təhminə sanki əsrimizin 60-cı illərinin mürəkkəb sosial-mənəvi iqlim şəraitində yaşayan qəhrəmana oxşayır. Romantik həqiqət axtarıcılığında Şeyx Sənan, Aydın, Oqtay Eloğlu yolunu izləyir. Lakin Təhminəni əhatə edən mühitin psixologiyası qəribə və son dərəcə mürəkkəbdir. Əxlaqi-mənəvi paklıq anlamı müxtəlif maneələrlə bağlıdır. Qəlbin həqiqəti ilə irəliləmək müşkəldür və qəlbin saflığı, harayı, fərdi həyəcan markomühiti dəyişdirə bilməz. Doğrudan da Təhminə bütün "göstəricilərə" görə xoşbəxt olmağa layiq olduğu halda bunu əldə edə bilmir. Düzdür, Zauru keçən günlərini o, ömrünün ən xoş, səadətlə keçən çağları hesab edir. Lakin bu anlar çox qısa olduğuna görə həsrəti, hicranı artırır. Halbuki, tanrı cismani gözəlliyin bütün atributlarını Təhminədə cəmləşdirmişdir. Ədalət naminə etiraf etmək lazımdır ki, o, mənəvi-ruhi cəhətdən də çox üstündür, içərisində zəngin bir hiss-duyğu dünyası var.

Anar həyat barədə ciddi düşünən sənətkardır. Və əsərin təfərrüat – detal bolluğu da, süjet şaxələri də, çoxlu lirik-romantik boyalar da ümumi qayəni fikir çalarları ilə zənginləşdirir. Biz qəhrəmanları müxtəlif şəraitlərdə, müxtəlif insanlarla ünsiyyətdə görürük. Nəticə etibarilə deyərdik ki, roman həyatın, yaşayışın, səadətin mənasını üzərində müəyyən düşüncələrə imkan verən, oxucunu qoyulan problemin mahiyyətinə cəlb edən "lirik

monoloqu" xatırladır. Özü də bu monoloqda yeknəsəqlik, monotonluq duyulmur, çünki dramatik gərginlik, psixoloji incəlik və publisistika da ona yad deyildir, təhkiyə boyu bu çalarlar bir-birini əvəz edir. Zaurla Təhminənin məhəbbət macərasının təfsilatını romanın əsas mövzusu kimi axıracan izləyirik; bu aparıcı xətt təkcə qəhrəmanların "intim" aləminə nəzər salmaq bacarığı ilə deyil, həm də əsərin "ictimai", "mənəvi" laylarını özünə hopdurması ilə təsirlidir. Roman ona görə cəlbedicidir ki, obrazların düşüncə tərzini və davranışı bizə "tanış" görünür. "Ağ liman"dan tanıdığımız qəhrəmanlar burada öz süjetləri ilə estetik şərhin əsaslı yeniliyinin təzahürünə meydan açırlar.

"Ağ liman" polifonik əsər idi və təhkiyənin çoxçalarlığı sayəsində yığcam bir süjetdə, kiçik bir lövhədə qəhrəmanlar xarakterlərinin və həyatlarının müəyyənliyi ilə göz önünə gəlirdilər. Odur ki, hələ povest səhifələrindən Təhminənin də, Zaurun da, onların ətraflarının, tutalım Təhminənin ərinin, Zaurun valideynlərinin və Dadaşın da necə adam olduqlarını yaxşı duymuşuq. Xüsusilə, Təhminənin riyakarlığa nifrətinə, hisslərinin səmimiyyətinə inanmışıq, bu gözəl qadının "bədbəxtliyinə" acımışdıq. Eyni zamanda, Zaurun şəxsiyyət kimi Təhminənin istəyi səviyyəsinə qalxmadığını, duyğularının, mühakimələrinin hələ yetkin olmadığını da sezmışik. Beləliklə, povestdə xarakterlərin müəyyən xüsusiyyətləri, mühitin səviyyəsi aşkar idi. Yəni qəhrəmanların sonrakı taleyini, münasibətlərinin davamını mahiyyət etibarilə yanılmadan xəyala gətirmək olurdu. Buna görə də povestdə yığcam, qənaətlərin məğzi, cövhəri kimi Verilən məqamlar dolğun inikas obyektinə çevrilməyə layiq idi. Müəllifin ustalığı sayəsində qatılıq durulmadan təfsilata varılmış, bunun nəticəsində də qəhrəmanların bədii nüfuz dairəsi genişlənmiş və dərinləşmişdir. Bu baxımdan mühiti, insanları daha mürəkkəb, çoxcəhətli əlaqələrdə qavramaq imkanı yaranmışdır. Biz Təhminənin həyatının müəyyən məqamlarını povestdən bilirdik. Romanda isə müəllif oxucunun bilavasitə onun evinə, yatdığı otağa daxil olmasına imkan yaradır. Onun ev-əşiyinin səliqə-səhmanından tutmuş Zaurla sevimlərinə, küsüb-barışmalarınacan bütün təfsilatları

şəxsən müşahidə edirik; eləcə də Təhminənin əri Manafla əvvəlki qiyabi tanışlığımız əyani görüşlə möhkəmlənir; Zaurun ata-anası haqqında qısaca təsəvvürümüz romanda geniş təsvirlərlə, xarakterlərin əxlaqi-mənəvi dəyərlərinin açıqlanmasına yönəldilən detallarla tamamlanır.

Povestdə də Dadaşın məkrli adam olması bəlli idi, romanda onun daha hiyləgər adam olduğu meydana çıxır. Məsələn, onun nahar zamanı toyuğun yağlı budunu dişlərinə çəkərkən ağzının yanlarından axan yağla sir-sifətindən axan tərini bir-birinə qarışaraq ikrah hissi doğurması və s. kimi kiçik detallar obrazın mənəvi-əxlaqi dəyəri haqqında real təsəvvür doğurur. Bütün bunlar mühit və adamlar haqqında təsəvvürləri dərinləşdirir. Yəni əvvəldən tanış cizgilər əyaniləşdirilir, həyat reallığında və geniş planda təcəssüm etdirilir. Bu isə xarakterlərin və ümumən mühitin əvvəllər xəyalımıza gəlməyən xüsusiyyətlərini görməyə, onları dərk edib ümumiləşdirməyə imkan verir. Hələ povestdən Təhminənin meşşan əhatəsində yaşayan, lakin daxilən bu aləmdən seçilən, həyatı saflığı, gözəlliyi ilə yaşamaq istəyən bir gözəl qadın kimi tanıyırdıq. Romanda obrazın bütün bu keyfiyyətləri daha konkret və daha ətraflı canlandırılır. Roman bizi qəhrəmanın yaşayış, düşüncə tərzini, daxili sarsıntıları, kövrək hissləri, intim dünyası, bir sözlə şəxsi taleyi ilə yaxından, daha dərinləndirən tanış edir. Təhminə həmçinin mühitin ona münasibəti, onun haqqında mühakimələr kontekstində göstərilir. Təhminənin haqqında olmanın sözlərini deyirlər. Kişiləri yolundan çıxaran da, heç bir abır-həya tanımayan da guya Təhminədir. Zivər xanım onu "eşqbazlıq mənəvi", Dadaş "cavan oğlanları lup udan bir afət", əri Manaf "bəzəkli bir ev əşyası" adlandırır. Hətta Zaur özü də ona əvvəllər gəzib kef çəkmək niyyəti ilə yanaşır. Elə buna görə də Təhminə ətrafdakıların onun haqqında nə düşündükləri ilə hesablaşmır: "Mənim haqqında nə danışılar qoy danışınlar, vecimə deyil, mən elə hesab edirəm ki, insanın öz daxili əxlaqi olmalıdır və əgər bu əxlaq varsa, insan öz daxili əxlaqına sadıqdırsa, bütün zahiri şeylərin heç bir əhəmiyyəti yoxdur." Bax elə Təhminənin nöqsanlarından biri məhz mühitin psixologiyasını

düzgün qiymətləndirə bilməməsində, özünə həddən artıq güvənməsində, təklənməsinə şərait yaratmasındadır.

Təhminə filosof olsa da, məntiqə, qəlbin həqiqətinə tapınsa da, həyat təcrübəsinin azlığı zahirlə batini ayırmaqda səhvlər buraxmasına səbəb olur. Bununla belə, arasıkəsilməyən şayiələr, iftiralar, meşşan aləminin hədələri, təhqirlər bir qadın kimi onun heysiyyətinə toxunur, qəlbini yaralayır, əzab verib qərarını əlindən alır. Təsadüfi deyil ki, Təhminənin faciəsini məhz elə ətrafında fikir formalaşdıran bayağı mühakimələri, təqib və təzyiqləri gerçəkləşdirir. Burada Zaurun xarakterindəki bəzi nöqsanların da rolu az olmur. Belə ki, Təhminə haqqında böhtanlar onun ürəyinə tez yol tapır, şəkk-şübhəsini artırır, sevgilisi ilə öz arasında uçurum yaradır. Zaur sərbəst davranmağa çalışsa da, mühitin tələblərinə tabe olmalı olur. Onun fikri-mənəvi oyanışı gec başlayır. Başqa sözlə, bu oyanış çox təəssüf ki, qətiyyətsizliyi üzündən özünü də məhv etdiyini anlayandan sonra başlayır. Nəhayət, gec də olsa, başa düşür ki, həyatının ən böyük mənası Təhminə ilə bağlı imiş. Lakin əhatə olunduğu mikromühit onların hər ikisinin həyatının mənası olan xoşbəxt olmaq arzusunun məhv edir. Dadaşların, Spartakların, Murtuzların, Aliyələrin... ömürləri başa çatandan sonra sönüklüyü necə də bariz görünür. Məhz Təhminənin məhəbbətli ömrü fonunda qanadsız, miskin yaşayış tərzi inkar olunur. Bildiyimiz kimi meşşan psixologiyasının tənqidi "Ağ liman" povestinin əsas motivlərindən idi. Romanda bu, daha ətraflı tənqid edilir: həm də Təhminənin xarakterindəki işığın cazibədarlığı timsalında, bilavasitə gözəlliyin, təmiz insani münasibətlərin təsdiqi zəminində. Yazıçı meşşanlığın "dünya duyumunu", sosial mahiyyətini də anlamağa çalışır.

Təhminəni əhatə edən mühit qorxuncdur, içərisində baş qaldıran ən saf hissi – məhəbbəti çiçək açmağa qoymur. Təhminə sevgiyə tapınırdı, məhəbbətində həyatının mənasını, ümid və təskinlik axtarırdı. Dadaşlar, Zivərlər əhatəsində Təhminə üçün yeganə bir "yaşıl işıq" yanır – o da Zaurun məhəbbəti idi. Zaur bu işığı qoruya bilmir. Onda insani saflığa meyllə yanaşı, eqoist

ehtiraslar da müşahidə edilir. Ətrafdakıların tələb və təsirinin doğru olmadığını duyur, amma bunlardan yaxa qurtara bilmir. Alçalmaq, Spartak kimiləri ilə eyniləşmək istəmir. Lakin şüurdan çox instinktlərin hökmü ilə davranır. Nəticə etibarilə məhdud mühakimə və hisslər onun Təhminəyə münasibətinə üstün gəlir, onu ram edir. Bəzən Zaurun düşüncələri bir qədər də dərinə gedir, ümid, ədalətə inam hissi onda sevinc duyğuları əmələ gətirir: "O, əmin idi ki, hətta ata-anası belə hissini şiddətini bilsələr, heç bir etirazları qalmaz. Məgər öz oğullarının düşmənləridir ata-anası, məgər arzuları onu xoşbəxt görmək deyildi və əgər belədirsə, Zaur ömründə birinci dəfə olaraq sözün əsil mənasında xoşbəxt ikən nə deyə bilərdilər axı? Bu xoşbəxtlik nəinki ata-anasına, hətta qonşularına, Aliyə xanımgilə də sirayət etməli idi. Zaur inanırdı ki, Murtuzovlar belə, Firəngizi nə qədər Zaura ərə verməyi arzulasa da, onun indiki xoşbəxtliyi qarşısında çəkilməliydlər, "qismət bu imiş" – deyib Zaur ilə Təhminəyə uzun birgə ömür arzulamalıydılar... Firəngiz, doğrudan da, yaxşı qızdır, fağır... Evlənmək olardı onunla, ala bilərdim onu, yaxşı ailə qura bilərdik. Amma nə edəsən ki, bu dünyada Təhminə var və Zaurun bəxtinə də məhz belə qəliz və xoşbəxt sevgi düşüb" (18, səh.230).

Məlum olduğu kimi, bir qədər əvvəl, romanın 222-ci səhifəsində Təhminə də xoşbəxtliyini məhz Zaur ilə bağlılığında gördüyünü etiraf edir: "...xoşbəxtlik də elə budur... sən varsan, mən varam, bir-birimizi sevirik" (18, səh.222).

Əslində bütün istəklərdə qəbahət yoxdur, qəbahət Zaurun xoşbəxtlik təsəvvürünün natamamlığındadır, çünki bu şirin xəyal-larda ikicə şey unudulur: bir məhəbbət, bir də yaşayışın mənası, hansısa bir amala can atma. Zaur yalnız Təhminənin ölümü ilə bunu anlayır, dərk edir ki, adi gündəlik ömrü ilə həyatının "altıncı mərtəbəsinə" – Təhminənin ülvi hisslərini qiymətləndirmək səviyyəsinə ucala bilməmişdir. Onun nəhayətsiz iztirabları, peşmançılığı da buradan başlayır. Sonda arzu olunmayan, lakin Zaurun həyatının məntiqi axarı kimi səciyyəvi olan bir ömür, tərcümeyi-hal yekunlaşır. Yəni Zaur sərxoş Məmmədnəsirlərin

cərgəsinə qoşulur. Xasiyyətlərində, əməllərində, yaşlarında, nəhayət, talelərində elə bir fərq görünür: "Məmmədnəsinin yaşı 80-i çoxdan keçmişdi, amma hələ də gümrah idi və Allahın var günü səhər tezdən bir-iki stəkan "Ağdam" portveyni vurardı bədəne. Doğrudur, indi əvvəlkindən çox az içirdi, amma əvvəlki təkin mütəmadiyyəni hər gün içirdi... Axır vaxtlar Zaurla tez-tez içirdilər – illər keçdikcə onların yaş fərqləri itib getmişdi və indi kənardan baxan elə güman edərdi ki, iki qoca şərab içə-içə ötən günləri, keçmiş xatirələri yada salır, nəşriyyatda birgə keçmiş uzun ömürlərindən söhbət edirdilər..." (18, səh.352).

Təhminənin cismani ölümü mənəvi ömrünü əbədləşdirir, Zaurun həyatının sönüklüyünü, onun xatirələrində məhz Təhminə ilə bağlı dəyərini aşkarlayır. Axırda Təhminənin xatırlanmasının da rəmzi mənası vardır: gözəl insanlar ölmürlər. Onlar həтта bəsit mühtdə də mənəvi tərənışə, özünüidrağa meyl oyada bilirlər. Zauru əsərin sonlarında düşüncələr axarına salan Anar ona, nəhayət, belə bir həqiqəti etiraf etdirir ki, "çox mənasız bir ömür sürüb bu dünyada" (18, səh.350). Bununla belə, bizə elə gəlir ki, Zaur bir mənada həm də xoşbəxtidir. Onun üçün ki, Təhminə kimi gözəl bir qız onun taleyindən keçib, həyatını və mənəviyyatını zənginləşdirib. Əks halda, Anar "On səkkizinci fəsil"ə böyük Azərbaycan şairi M.Füzulinin aşağıdakı məşhur beytini epiqraf verməzdi:

*Yandı canım hicr ilə, vəsli-ruxi-yar istəram,
Dərdiməndi – fərqətəm, dərmani-didar istəram.*

Bu beytin altında Anar Zaurun Təhminənin ölüm xəbərini eşidəndən sonra keçirdiyi daxili təlatümü təsvir edir: "Heç bir vaxt təsəvvür edə bilməzdi ki, evlər, küçələr adamı bu qədər ağrıda bilər. Evlər, küçələr, maşınlar..." Leyli anasına vəsiyyəət edib dünyadan getdikdən sonra Füzuli xirədməndin (alimin) dilindən bir könül dağlayan qəzəl söyləyir. Onun birinci beyti belədir:

*"Bu aləm kim, könül, qeydin çəkərsən möhnəti qəmdir,
Fəna sərmənzilin seyr eylə kim bir xoşca aləmdir"
(94, səh.221).*

Əlbəttə, biz "Leyli və Məcnun" poeməsindən bu misraları nümunə gətirməklə Leyli və Məcnunla Təhminə və Zaurun sevgisini eyniləşdirmək fikrində deyilik. Lakin sadə və pak sevgini əzəli və əbədi cövhər tək kimin yaşamasından asılı olmayaraq "eşq dərdinə mübtəla olan", dərmanını isə yalnız "tərkican"dan ibarət bilən hər kəsin əslində, yəni zatında Leylidən və Məcnundan bir nişanə vardır. Əks halda, möhtərəm yazığımız Anar romanına Füzulinin can yandıran qəzəlləri ilə naxış vurmazdı. Füzuli misralarında çox qəribə təzadlar, incə mənalar vardır. Lirik qəhrəman (aşiq) könlünə xitabən bu aləm qeydini (zəncirini) çəkməyin qəm, möhnət olduğunu etiraf edir. Xoşca bir aləm olan fəna sərmənzilini (yoxluq aləmi, axirət, o dünya, cənnət, əbədi həyat aləmi) seyr etməyi məsləhət bilir. Təfəkkürümüz assosiasiya əsasında bəzi müqayisələr aparmağa imkan verir. Təhminə qəm, möhnət aləmini tərk edib "fəna sərmənzilində" (romanda beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsində) sakir olursa, Zaur qəm, möhnət dünyasında (bu aləmdə) qalır, başqa sözlə, digərləri kimi məlum binanın real mərtəbələrindən birində məskən tutur. İdeal mərtəbəyə qalxmaq üçün dünyanı fəlsəfi dərk etməklə yanaşı, gərək eşqin gücünə, ölməzliyinə inanasan, faniyyəti dərk edəsən, Füzuli qəhrəmanları kimi "hər ovuc torpağın bir adəm" (94, səh.221) olduğunu anlayasan, ölümdən qorxmayasan, "təriqi-üns" (94, səh.221) tutasan (dostluq, mehribanlıq yolu).

"Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanının on səkkizinci fəslində Təhminənin ölümündən doğan kədərini Zaurda yaratdığı ovqatdan bəhs edilir. Mədinə Zaurla söhbətində Təhminə haqqında deyir: "Eh, ay Zaur, nə danışırısan... Elə bil yox imiş, heç nə qalmadı bədbəxtdən. Amma bilirsən, necə gözəl insan idi. Necə qızıl kimi ürəyi vardı?... Səni də yaman çox istəyirdi, Zaurik, indi istəməsin. Həqiqətən istəyirdi... Sən gedəndən sonra bilirsən nələr çəkdi yazıq?" (18, səh.344). Mədinənin Təhminə haqqında dedikləri bir neçə cəhətdən diqqəti cəlb edir: vüsəl həsrəti ilə alışıb yanan qəhrəman hicrana dözə bilmir, könlündə məhəbbət, dilində Zaur, bu fani dünyanı tərk

edib ruhlar aləminə qovuşur. Mədinə "indi istəməsin..." deyir. Yazıçı bu məqamlarda üç nöqtələrlə danışır. İndi istəsə nə olar? Axı vaxtı ilə Leyli dünyasını dəyişən zaman Məcnunu da "tərki-aləm" çağırırdı:

*Gər sadıq isən bu yolda, sən həm
Səbr eyləmə, eylə tərki-aləm
Gəl kami-dil ilə olalım yar,
Bir yerdə ki, yoxdur ona əğyar...(94, səh.220)*

Leyli öz sevgilisinin sadıq olduğunu bildiyindən səbr etmədən tərki-aləm olmağa çağırır. Əlbəttə, bu, ölümə, yox olmağa, hətta fani olmağa da çağırış deyil. "Kami-dil ilə yar" olmağa çağırışdır. Yəni, o yerə ki, orada əğyar yoxdur, kami-dilə (ürəyin istəyinə, könül ləzzətinə) imkan var. Təhminə isə bu çağırışla, bu istəklə dünyadan getmir. Zauru bu səviyyədə duran aşıq bilmir. Əğyarlar içərisində yaşayıb fani dünyada ömür sürən Zaur mənəvi sıxıntılar keçirsə də, cismani həyatını beli bükülənə, Məmməd Nəsirlə eyniləşənə qədər "uzadır". Təbiidir ki, Anar onu Təhminənin qalxdığı ideal mərtəbəyə ucalda bilməzdi. Real mərtəbə üçün doğulanı yazıçı ideal mərtəbəyə necə qaldırsın?

Eyni zamanda, yazıçı Mədinənin ürək yanğısı ilə dediyi bir fikirlə də razılaşmır. Mədinə deyir: "Elə bil heç yox imiş, heç nə qalmaq bədbəxtdən." Əvvəla "bədbəxt" sözü ilə heç biz özümüz də razı deyilik. Mənəvi mənada o xoşbəxtidir. Başqa cür o, ideal mərtəbəyə, "beş mərtəbədən" yüksəyə necə qalxardı? İkincisi, yazıçı "Epiloq"da Təhminənin ruhi-mənəvi ömrünün həddən artıq davamlı olduğunu dəfələrlə xüsusi vurğulayır: "...söhbət arası kimsə birdən Təhminəni yada saldı. Nemət idi, deyəsən, Təhminəni yada salan, dedi ki, bu gecə qəribə yuxu görmüşdüm, heç ağılınıza gəlməz kim gəlib girmişdi yuxuma – Təhminə. Bəli, Təhminə, özü də o vaxtkı yaşında, cavan, hamımızın yadında necə qalıbsa, bax o sayaq gözəl, yaraşlıq, cazibədar" (18, səh.349).

Məlumdur ki, Anar bir çox bədii ideyasını yuxu üzərində qurur, qayəsini onun vasitəsilə açır, insan psixologiyasının ümumən cismani və mənəvi həyatın müxtəlif yozumlarını verir. "Ağ liman"dan da bilirik ki, Nemət çoxlu yuxular görür. Lakin bu yuxu romanda onun sonuncu yuxusudur. Bu həm də onun Təhminəni yuxusunda görə bilmək ləyaqətini özündə saxlamasının sübutudur. Özü də "gözəl, yaraşlıq, cazibədar, cavan, o vaxtkı yaşında." Müəllifin də hüsn-rəğbət göstərdiyi Təhminənin – ruhlar dünyasının bu gözəl qızının nurunun yenidən könullərdə görünməsi təbiidir. Fani dünyada qalan hanı: "XX əsrin axırına onların çərçivəsindəki adamlardan Nemət, Sürəyya, Zaur və Firəngiz sağ idi" (18, səh.348). Maraqlı burasıdır ki, Nemət, Zaur və başqaları Təhminə həyatdan gedəndən sonra da onu həsədlə xatırlayırlar. Zaur yenə də Təhminəni haçansa görəcəyinə ümid edir. Xəyalına gətirir ki, küçənin o tərəfindən gənc bir qadın tını burulacaq, qəfil bir külək onun ürəyinin içində əsəcək, unudulmaz bir qoxunu gətirəcək onun xəyalına... və qocanın qəlbində – dünyada ən basılmaz qüvvə olan bir hiss – ümid oyadacaq." Məhəbbət, saf eşq ideyasını Füzuli lirikası üzərində kökləyən və bu istiqamətdə qəhrəmanlarının sonrakı taleyini tədqiq edən Anar romanın "Epiloq" hissəsində böyük şairdən bir beyt nümunə gətirir:

*Həq bilir, yar deyil, canü-dilimdən qaib
Nola gər qaib isə didəyi-giryarımdan (18, səh.348).*

Beytin ifadə etdiyi ovqat Zaurun əhval-ruhiyyəsi ilə səsləşir. Beytin ifadə etdiyi məna budur ki, "tanrı bilir, yar əgər ağlar gözümdən kənarda olsa da, canımdan-qəlbimdən kənarda deyil." Epiqrafdan sonra romanda oxuyuruq: "...Nə bileydi Zaur ki, bir neçə gün keçəcək, bəlkə bir neçə ay keçəcək, il keçəcək və Zaur yenə də günlərin bir günündə – daha buna heç şəkk-şübhə

ola bilməz – yenə də günlərin bir günündə Təhminəni görəcəkdir... Onlar az qala sifət-sifətə toqquşacaqlar – Zaur və Təhminə... Təhminə Zauru görüb gülümsünəcək – həmin o ağ düyməli qırmızı paltarında olacaq Təhminə, həmin o 30 il bundan qabaqkı paltarında və məlum olacaq ki, vaxtın Təhminəyə heç bir dəxli yoxdur – heç dəyişməyib Təhminənin sifəti, nə bədəni, nə yaşı... 30 il əvvəlki təkin gülümsünəcək Zaura və Zaur da dili-dodağı titrəyə-titrəyə Təhminənin adını çəkəcək, amma adını çəkən kimi Təhminə çevriləcək, küçədəki adamlara qoşulub itəcək" (18, səh.350-351). Zaurun xəyalında aradığı Təhminə, yaxud xəyali Təhminə göründüyü kimi, ona rahatlıq vermir, gecə-gündüz onun qərarını əlindən alır. Axı, o, özünün etiraf etdiyi kimi Təhminənin adı çəkiləndə, yaxud xəyalına gələndə "dili-dodağı titrəyir." Bu əsil məhəbbətdir, qəhrəmanın öz sevgisini səmimi etirafdır. Lakin məlum olduğu kimi, artıq çox gecdir. Məşuqə cismani aləmdən köçüb, yalnız xəyalı, gözəlliyi, ruhu qalıb. Zaur xəyali Təhminəni izləməkdə davam edir: metro, qatar, nəhayət, lift. O, liftin hərəkətini izləyir -2, 3, 4, 5, 6. Lift 6-cı mərtəbəyə qalxıb dayanır. Zauru vahimələndirən nəinki 6-cı mərtəbənin düyməsinin olmamasıdır, eyni zamanda, ümumiyyətlə, 6-cı mərtəbənin olmaması və binanın beş mərtəbəli olmasıdır. Çöldəki işıq tablosunda da yox imiş altıncı mərtəbə. Zaurun gözüne görünürmüş bu rəqəm. Zaur and içə bilər ki, lift məhz altıncı mərtəbəyə qalxmışdır. Lakin nə mərtəbələrdə, nə də damın üstündə qırmızı paltarlı qadını gördüm deyən olmur. Zaur özü bu hadisəni qərribə və izahsız vəziyyət hesab edir. Romanın Zaurun qocalığına qədər davam edən süjeti Məmməd Nəsinin bir müdrik fikri ilə tamamlanır: "-Əgər adamlar başa düşsəydilər ki, beşmərtəbəli binanın altıncı mərtəbəsi də ola bilər, onda nə vardı ki,..." (18, səh.352).

Romanın sonluğuna, ümumiyyətlə, süjetdən doğan ideyaya rəmzi mənə verən Anar eyni zamanda fikrini mücərrədləşdirir,

onun yozum imkanını artırır. Yəni Məmməd Nəsinin algısına gələn bu fikirdə dünyanın faniliyi, axirət anlamı, təsəvvüf fəlsəfəsinin qənaətləri də, amal, əməl, ideal, insanlıq, bu günün adamını mənəvi uralığa dəvət təsəvvürü də var. Çünki bütün fəsillərdə dahi Füzulidən epiqraf gətirən, "Epigraf"da şairimizə daha çox arxalanan, Təhminə və Zaurun sevgi macərəsini "Leyli və Məcnun" məhəbbət dastanı kontekstində sınağa çəkən Anar "Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanı ilə sübut etdi ki, hər bir dövrdə beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsinə qalxan insanlar olmuşdur. Ən böyük hakim olan vaxt özü belə hər şeyə, hər kəsə təsir edib dəyişdirdiyi halda belələrini – Təhminə kimilərini dəyişmir. Cavanlıq, gözəllik, cazibədarlıq – bunlar üçün əbədi dəyər olur. Çünki əsilləri, zətləri cövhərdən ibarətdir. Belə olmasaydı Anar Füzuli qəhrəmanlarının taleyi və eşqi ilə XX əsrin ikinci yarısında yaşayan iki insanın – Təhminə və Zaurun məhəbbətini sınağa çəkməzdi. Romandan həm də belə bir fikir də doğur ki, zaman, vaxt hər şeyi dəyişir, lakin saf eşq, pak sevgidən, məhəbbətlə döyünən qəlbin istəyindən və həqiqətindən başqa.



NƏTİCƏ

M

onoqrafiyaya cəlb edilən bədii materiallar, müxtəlif elmi mülahizələr və xüsusi tədqiqat əsərləri belə bir ümumi nəticə doğurur ki, milli bədii zəmin əsasında maraqlı və mürəkkəb bir yol keçən Azərbaycan romanını, xüsusilə onun

son dövrlərini həm ədəbi prosesin müstəvisində, həm də müqayisə və tutuşdurmalar əsasında tipoloji baxımdan tədqiq etməklə janrın imkanlarının geniş çevrədə meydana çıxmasına nail olmaq mümkündür.

Kitabda Azərbaycan romanının mənşəyi məsələsinə mühüm yer ayrılması təsadüfi deyil. Çünki bu məsələ məlum olduğu kimi təkcə milli Azərbaycan romanının inkişaf tarixini izləyib onu müasir dövrə qədər gətirib çatdırmağı deyil, məhz eyni zamanda Azərbaycan romanının bir janr-struktur vahid kimi keçdiyi yolla yanaşı, həm də onun daxili məzmununun və tərkib hissələrinin zənginləşməsi və kamilləşməsi prosesini tədqiq edib ümumiləşdirməyi nəzərdə tutur. Roman təsəvvürü altında nəzərdə tutulan strukturun estetik kamillik dövrünə qədər izlənməsi göründüyü kimi yalnız tipoloji tədqiqat əsasında mümkün ola bilərdi. Çünki roman janr, növ, forma və məzmun kimi mühüm estetik kateqoriyalarla birbaşa bağlı olduğu üçün onun problemləri də bilavasitə bu kateqoriyalardan keçir. Ona görə də tədqiqatda ümumi şəkildə olsa da, həmin kateqoriyaların romanla bağlı olan əlaqələrinə toxunulur. Məlum olduğu kimi romanda ənənə və varislik məsələsi geniş mübahisə doğuran problemlərdəndir. Bu sahədə müxtəlif konsepsiyalar vardır. Bəziləri onu eposun varisi kimi qiymətləndirirsə, digərləri onun tərkibində müxtəlif janrların iştirakını, o cümlədən folklor və onun aparıcı janrlarından olan nağıl və dastanı xüsusi qeyd edirlər. Faktlar göstərir ki, dünya ədəbiyyatında romanın nəinki qəhrəmanlıq və nağıl eposu ilə, o cümlədən mifoloji eposla da sıx əlaqəsi vardır. Araşdırma aydınlaşdırır ki, romanın mühüm komponentləri bu qədim janrlarla birbaşa tipoloji bağlılığa malikdir. Digər tərəfdən mif, əfsanə və əsatirlərin, xüsusilə nağıl və dastanların mövzunun tələbləri baxımından təhlilə

cəlb edilməsi göstərdi ki, bu janrlar istər romanın genezisində, istərsə də sonrakı inkişafında mühüm rol oynamışlar. Romanın rüşeym halından başlayan inkişafının struktur xüsusiyyətləri belə bir qənaət doğurur ki, bu janrın yalnız hibrid və yaxud sintez əsasında qiymətləndirilməsi düzgün deyil, çünki «janrların janrı» hesab edilən romanın stixiyası və strukturu həm qohum janrlardan təsirlənmək hesabına, həm də məhz özinkişaf əsasında zənginləşir. Faktlar göstərir ki, roman tarixi inkişafında çox mürəkkəb bir yol keçib. Onun formalaşması və janr təkamülü asan başa gəlməyib. Romanın ayrı-ayrı milli ənənələr və dünya ədəbiyyatının ümumbəşəri dəyərləri üstündə köklənən nümunələrinin tipoloji baxımdan nəzərdən keçirilməsi aydın şəkildə göstərdi ki, yunan mifoloji eposu, Şərqi qəhrəmanlıq və nağıl eposu, türk xalqlarının dastan eposu Nizaminin mənzum romani eposu bu janrın formalaşmasında başlıca rol oynamışlar.

Digər tərəfdən romanın tarixi, xüsusilə yunan və Roma ədəbiyyatındakı nümunələrinin qədimliyi belə bir fikir doğurur ki, o, müstəqil bir janr kimi sərbəst inkişaf etdirməklə bərabər, strukturuna həm forma, həm də məzmun baxımından «qohum» janrların müvafiq komponentlərini qatmaq iqtidarına malik olmuş və bununla da poetikasını və estetikasını xeyli zənginləşdirmişdir. Tədqiqatda həm də belə bir nəticəyə gəlinir ki, «Azərbaycan romanının inkişaf problemləri» kontekstində incələnən Müasir Azərbaycan romanı sadəcə olaraq xronoloji dövr və konkret zaman kəsiyinin bədii məhsulu deyil, məhz onun janr-tipoloji axtarışlar baxımından yeni bir mərhələsidir. Daha doğrusu, belə bir qənaət xüsusi vurğulanır ki, bu mərhələdə müxtəlif yaradıcılıq axın və istiqamətləri üzvi şəkildə birləşib milli roman üslubuna qovuşaraq dünya romanını öz tipoloji imkanları ilə daxildən xeyli zənginləşdirir.

Ümumiyyətlə, monoqrafiyada romanın bir janr olaraq nəzəri-estetik problemləri, inkişaf mərhələləri, çağdaş Azərbaycan romanının tipoloji prinsipləri, üslub zənginliyi, tarixi poetikası, janrın təkamülündə xüsusi mövqeyi olan bəzi sənətkarların yaradıcılığı yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü müstəvisində araşdırılır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Алиев Х. Современный Азербайджанский роман. Б., 1978.
2. Асадуллаев С. Заметки о романе. Б., 1970.
3. Асадуллаев С. Эстетический идеал и социальная активность писателя. Б., 1984.
4. Azadə R. Azərbaycan epik şeirinin inkişaf yolları (XII-XVII əsrlər). B., 1975.
5. Aristotel. Poetika, B., 1974.
6. Azərbaycan məhəbbət dastanları. B., 1979.
7. Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı. B., 1979.
8. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. 20 cildə, I cild, B., 1982.
9. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I cild, B., 1960.
10. Axundov M.F. Kəmalüddövlə məktubları. B., 1969.
11. Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi. İki cildə, I cild, B., 1967.
12. Алпанов А. Алексей Толстой-мастер исторического романа. М., 1958.
13. Абрамович Г.А. «Введение в литературоведение». М., 1979.
14. Azərbaycan romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 17 avqust, 1963.
15. «Azərbaycan» jurnalı, 1965, №11.
16. «Azərbaycan» jurnalı, 1971, №12.
17. Anar. Sandıq hekayələri (Vaqif Cəbrayılzadə). «Azərbaycan» jurnalı, №4.
18. Anar. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, II cild, B., 1988.
19. Axundov M.F. Əsərləri. II cild, B., 1951.
20. Axundov M.F. Əsərləri. II cild, B., 1961.
21. Боршуков В. Османова Р. Методологические проблемы изучения советского романа. Бах: Советский роман. М., 1978.
22. Бабаев Э.Г. Из истории русского романа XIX века. М., 1984.
23. Бертельс Е.Б. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
24. Бертельс Е.Б. Избранные труды. Низами и Физули. М., 1962.
25. Бертельс Е.Б. Низами. I, Б., 1940.
26. Belinski V. Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. B., 1954.
27. Бабакин О. Юрий Янковский. Киев, 1967.
28. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Том 7, М-Л, 1956.
29. Belinski V.Q. Seçilmiş əsərləri. B., 1948.
30. Белинский В.Г. Собр., соч. в 3-х т. Том.2, М., 1948.
31. Бондарев Ю. Взгляд в биографию. М., 1971.
32. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
33. Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. М., 1963.
34. Cəfərov M. Bir mübahisə münasibətilə. Бах: «Həyat romantikası», B., 1968.
35. Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. B., 2004.
36. Çəmənzəminli Y.V. Romanları. B., 1968.
37. Çəmənzəminli Y.V. «Qan içində». B., 1968.
38. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975.
39. Elçin. Mahmud və Məryəm. B., 1982.
40. Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. B., 1981.
41. Əylisli Ə. «Adamlar və ağaclar». B., 1970.
42. Əfəndiyev A. Lirik nəsr haqqında. «Müdrilik səlahiyyəti». B., 1976.
43. Əfəndiyev I. «Sarıköynəklə Valehin nağılı». B., 1979.
44. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., 1981.
45. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 31 avqust, 1963.
46. Əfəndiyev I. Müasirlik uğrunda. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 7 sentyabr, 1963.
47. Əfəndiyev I. Seçilmiş əsərləri, B., 1964.
48. Əfəndiyev I. «Gənclik povesti». «Azərbaycan» jurnalı, 1953, №7.
49. Əhmədov S. «Toğana», B., 1981.
50. Əlişanoğlu T. Tarixin həqiqəti, ədəbiyyatın şahidliyi. «Azərbaycan» jurnalı, 1999, №7.
51. Hacıyev Asif. Sonsuzluq yolçuları. «Azərbaycan» jurnalı, 1990, №6.
52. Hüseynov T. Tarixi roman ustası. B., 1986.
53. Hacıyev A. Mirzə İbrahimov. B., 1982.
54. Hüseynov A. Nəsr və zaman. B., 1980.
55. H.Cavid. Dram əsərləri. B., 1975.
56. Xəlilov N.. Nəsrimizlə sənətkarlığın bəzi məsələləri. «Azərbaycan» jurnalı, 1954, №4.

57. Xəlilov Q. Azərbaycan romanı haqqında bəzi qeydlər. «Azərbaycan», 1961, №7.
58. Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. B., 1973.
59. Xəlilov Q. Azərbaycanda ilk realist roman. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 12 dekabr, 1964-cü il.
60. İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. B., 1991.
61. İsmayılov Y. Mir Cəlalin yaradıcılığı. B., 1946.
62. İbrahimov I. Yaradıcı axtarışlar lazımdır. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 14 sentyabr, 1963.
63. История русского советского романа. Книга 2-я. М.-Л., 1965.
64. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение Востока и Запада. М.-Л., 1979.
65. Крачковский И. Избранные сочинения. Том 2, М., 1956.
66. Кероглы Х.Г. Огузский героический эпос. М., 1976.
67. Кероглы Х.Г. «Взаимосвязи эпоса Средней Азии, Ирана и Азербайджана» Наука. М., 1983.
68. Крачковский И. Ю. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока. М., 1960.
69. Кулиев Г.М. Типология восточного романтического эпоса и формирование Азербайджанского романа. Автореф. докт. филол. наук. Б., 1976.
70. Кожинов В.В. Роман-эпос нового времени. Бах: Теория литературы. М., 1964.
71. Kojinov V.V. Romanın mənşəyi. M., 1963; Бах: Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən.
72. Kitabı-Dədə Qorqud. B., 1988.
73. Koroğlu. B., 1974.
74. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. B., 1963.
75. Kedrina Z. Еропея yaratmaq yolunda, «Ədəbiyyat» qəzeti, 17 mart, 1951.
76. Кожинов В.В. Становление классического стиля в русской литературе. Бах: Типология стилевого развития нового времени. «Наука» М., 1976.
77. Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. B., 1988.
78. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. B., 1980.
79. Qarayev Y. Nəsrin yeniliyi. Бах: Meyar şəxsiyyətdir. B., 1988.
80. Qarayev Y. Tarix yaxından və uzaqdan. B., 1996.

81. Qarayev Y. Ağ limandan başlanan yol; Anar. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I cild, B., 1988.
82. Ги Де Моппасан. Полн. собр. соч. Том 13, М., 1950.
83. Гете и Шиллер. Том I, М.-Л., 1937.
84. Гегель. Соч., Том XII, М., 1938.
85. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков «Наука», Л., 1973.
86. Məmməd Arif. C.Cabbarlının yaradıcılıq yolu. B., 1956; Cəfərov M.C. H.Cavid. 1960.
87. Məmməd Arif. Sənətkar qocalmır. B., 1980.
88. Mehdi Hüseyn. Əsərləri. On cildə, X cild, B., 1979.
89. Məmmədov Ə. Azərbaycan bədii nəsr, B., 1983.
90. Məmməd Arif. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, I cild, B., 1967.
91. Мелентинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983.
92. Mir Cəlal. Nəsrimizin banilər; Бах: «Klassiklər və müasirlər». B., 1973.
93. Məmmədzadə H. «İbrahimbəyin səyahətnaməsi» və onun müəllifi haqqında. Бах: İbrahimbəyin səyahətnaməsi (müqəddimə). B., 1982.
94. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri. Beş cildə. II cild, 1958.
95. Məmmədov K. Y.V.Çəmənəzəminli. B., 1981.
96. Məmməd Arif. Böyük məsuliyyət hissi ilə. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 5 oktyabr, 1963.
97. Миллер Б.В. Персидско-русский словарь М., 1953. Бах: Тəhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., 1972.
98. Müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. İki cildə, II cild. B., 1944.
99. Nizami. Xosrov və Şirin. B., 1972.
100. Новый ЛЕФ, 1928, №9.
101. Огнев В. Ономастика романтической поэзии. «Литературная газета», 26 февраля.
102. Paşayeva N. İnsan bədii tədqiq obyektı kimi. B., 2003.
103. Puşkin A.S. Poln. sobr. soç. Tom II, M., 1949.
104. Rəhimov S. «Şam», V cild, B., 1978.
105. Rəhimov S. «Şam», I cild, B., 1965.
106. Rəhimov S. «Şam», I cild, B., 1955.
107. Rəhimov S. «Həyat yolu», «Azərbaycan» jurnalı, 1960, №6.

108. Rəhimov S. «Qulu, əzizim Qulu»: 26.XI.1970. Bax; Dağ vüqarlı sənətkar. «Kommunist» qəzeti, 11 noyabr, 1990.
109. Rəhimov S. Seçilmiş əsərləri. On cildə. I cild, B., 1968.
110. Rəhimov S. Yazıçı və həyat. B., 1961.
111. Rəhimov S. «Şam», III cild, B., 1964.
112. R.Rza. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildə, II cild, B., 1968.
113. Разумовская М.В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Изд-во «Ленинград». 1981.
114. Ралф Фокс. Роман и народ. Л., 1939.
115. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М., 1997.
116. Россия. 1923, №7.
117. Seyidov Y. İstedadın qüdrəti; Bax: S.Rəhimov, «Şam», I cild, 1978.
118. Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri), B., 2007.
119. Seyidov Y. I. Əfəndiyev. B., 1975.
120. Salmanov Ş. Müasirlik mövqeyindən. B., 1982.
121. Seyidov Y. S.Rəhimovun romanları. B., 1975.
122. Süleymanlı M. «Köç», B., 1984.
123. Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. B., 1973.
124. Səmədoğlu Y. «Qətl günü», B., 1984.
125. Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1967.
126. Советский роман (Новаторство. Поэтика. Типология). «Наука», М., 1978.
127. Шкловский В.В. О теории прозы. М.-Л., «Круг», 1925.
128. Шталь Н.В. Художественный мир Гомеровского эпоса. М., 1983.
129. Теория литературы. Роды и жанры. М., 1964.
130. Типология стилевого развития нового времени. «Наука» М, 1976.
131. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971.
132. Talıbzadə K. Yazıçı ideyası və təhkiyə. «Ədəbiyyat və incəsənət», qəzeti, 4 aprel, 1980.
133. Talıbzadə K. XX əsr Azərbaycan tənqidi. B., 1956.
134. Təhmasib M. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), B., 1972.

135. Уеллек Р. И Уоррен О. Теория литературы (İngiliscədən tərcümə), М., 1978.
136. Урбан.Е. Его зовут Имре Козак. «Литературная газета». 8 март, 1965.
137. ÜİK (b) Р МК-nın «Zvezda» və «Leninqrad» jurnalları haqqında, dram teatrlarının repertuarı və onu yaxşılaşdırmaq tədbirləri haqqında, «Böyük həyat» kinofilmi haqqında. V.Muradelinin «Böyük dostlar» operası haqqında və s.
138. Vəliyev K. Üzü işığa doğru. Bax: Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə), 1982.
139. Vahabzadə B. S.Vurğun. B., 1984.
140. Вопросы литературы, 1971, №8.
141. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.-Л., 1940.
142. Виноградов В.В. Сюжет и стиль. М., 1963.
143. Yusifov X. Nizaminin lirikası. B., 1968.
144. Якименко Л. На дорогах века. М., 1973.
145. Zeynalabdin M. «İbrahimbəyin səyahətnaməsi». B., 1982.
146. Залыгин. Литературные заботы. М., 1972.
147. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.

KITABIN İÇİNDƏKİLƏR

Silsilənin uğurlu davamı və yaxud nəsrin hərəkəti janrın yaddaşında	3
GİRİŞ	8
I FƏSİL. ROMAN JANRININ NƏZƏRİ-ESTETİK PROBLEMLƏRİ VƏ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ ..	17
II FƏSİL. AZƏRBAYCAN ROMANININ BƏDİİ QAYNAQLARI	36
2.1. <i>Janrın folklor qaynaqları</i>	52
2.2. <i>M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları»nın roman poetikası</i>	96
III FƏSİL. AZƏRBAYCAN ROMANI İLK İNKİŞAF MƏRHƏLƏSİNDƏ	128
3.1. <i>Azərbaycan romanının ideya-estetik Xüsusiyyətləri</i>	128
3.2. <i>S.Rəhimovun roman yaradıcılığının bəzi məqamları. «Şamo» romanı</i>	177
3.3. <i>I.Əfəndiyevin bədii nəsrində roman janrının yeri</i> .	213
IV FƏSİL. ROMAN JANRININ TİPOLOJİ PRİNSİPLƏRİ	242
4.1. <i>Azərbaycan romanında tipoloji meyillər</i>	247
4.2. <i>Azərbaycan romanında bədii üslub müxtəlifliyi</i>	267
4.3. <i>Anarın bədii nəsrinin özəllikləri. «Ağ limanda»n, «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi»nə</i>	288
NƏTİCƏ	327
İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT	329



HIMALAY ƏNVƏROĞLU

**AZƏRBAYCAN
ROMANININ İNKİŞAF
PROBLEMLƏRİ**

(Azərbaycan dilində)

Kompüter dizaynı: Dürdanə Mirtağızı

Yığılmağa verilmiş 11.01.2008

Çapa imzalanmış 02.04.2008

Şərti çap vərəqi 21. Sifariş № 101

Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 500

Kitab «Nurlan» nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsində hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.

Direktor: prof. N.B.Məmmədli

E-mail: nurlan1959@rambler.ru

Tel: 497-16-32; 850-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.

Himalay Ənvər oğlu (Qasimov)

Himalay Ənvər oğlu Qasimov Naxçıvan şəhərində anadan olmuşdur. 1966-cı ildə ADPU-nun tarix-filologiya fakültəsini bitirdikdən sonra üç il Naxçıvan şəhər 2 saylı orta məktəbində müəllim işləmişdir. H.Qasimov 1970-1974-cü illərdə ADPU-nun Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi kafedrasında baş laborant vəzifəsində çalışmışdır. 1974-cü ildə «Azərbaycan şeirində süjetli lirika» mövzusunda namizədlik, 1995-ci ildə «Müasir Azərbaycan romanı: janrın poetika və tipologiyası» mövzusunda doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir. 1996-cı ildə «Azərbaycan və dünya ədəbiyyatı tarixi» kafedrasının professoru və 2003-cü ildə müdiri vəzifəsinə seçilmişdir. 2006-cı ildə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı ilə «Tərəqqi Medalı» ilə təltif edilmişdir. Himalay Ənvəroğlu ali məktəblərin filologiya fakültələri üçün «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi», «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» proqramlarını tərtib etmişdir. O, «Ədəbiyyat nəzəriyyəsindən mühazirələr» (1981), «Bədiiliyin meyarı» (1990), «Müasir Azərbaycan romanı: janrın poetika və tipologiyası» (1994), «Müasir Azərbaycan romanının qaynaqları» (1994), «Azərbaycan şeirinin poetikası» (1996), «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında yaradıcılıq meylləri» (1998), «Şəhriyarın lirikası və etiqadı» (1999), «Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri» (2004), prof. E.Quliyevlə birlikdə «Şəhriyar poetikası» (2006), «Səməd Vurğunun poetik dünyası» (2006), dos. N.Nəcəfovla birlikdə «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri» (2007), «H.Cavidin lirikası və dramaturgiyası» (2007) dərs vəsaiti və monoqrafiyaların, Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemlərini incələyən 100-ə yaxın çeşidli elmi-nəzəri məqalələrin müəllifidir.

AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda və müxtəlif universitetlərdə İxtisaslaşdırılmış Dissertasiya Şuralarının üzvü olmuşdur. Hazırda BDU-da filologiya üzrə İxtisaslaşdırılmış Dissertasiya Şurasının üzvüdür.