

GİRİŞ

Elm sahələri çoxdur; dəqiq elmlər, ictimai elmlər, humanitar elmlər və s. Hər konkret elmin də özünəməxsus adı var. Bədii ədəbiyyatı öyrənən elmə ədəbiyyatşünaslıq deyilir. Ədəbiyyatşünaslıq üç şöbənin vahidlərindən yaranır: ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid.

Yunan filosofu Aristoteldən (e.ə. 384-322) yadigar qalan “Poetika” əsərində göstərilir ki, ədəbiyyatşünaslıq poeziya sənəti haqqında nəzəri müddəalardan - ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə başlamışdır. Mədəni inkişafın sonrakı mərhələlərində ədəbiyyat tarixi, daha sonralar ədəbi tənqid yaranmışdır.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatın özünəməxsusluğunu, bədii inikas qanunlarını şəhr edir. Bədii ədəbiyyatın predmeti, məqsədi, vəzifələri yazıçı şəxsiyyəti, onun istedadı, təxəyyülü və dünyagörüşü; ədəbi metod və üslub, bədii əsərin tamlığını təmin edən ideya-məzmun və forma xüsusiyyətləri ədəbiyyat nəzəriyyəsinin obyektidir. Ədəbiyyat nəzəriyyəçisi bircə milli ədəbiyyatın və ya bir çox ədəbiyyatın təcrübəsinə əsaslanıb bilər. Aristotel “Poetika”sının bütün nəzəri müddəaları yunan ədəbiyyatının nailiyyətinə arxalanır. Alman filosofu Hegel müxtəlif ədəbiyyatların nailiyyəti barədə fikir söyləmişdir. XIX əsrin rus inqilabçı-demokratları nəzəri müddəalarını irəli sürərkən, daha geniş ədəbi materiala - antik yunan ədəbiyyatına Avropa və Şərq xalqları ədəbiyyatı nailiyyətlərinə əsaslanmışdır.

Bədii ədəbiyyatın həm milli, həm də ümumi psixoloji xüsusiyyətləri və şairləri var. Məsələn, dayn adlanan nəgmələr latış, dumalar Ukrayna, bayatılar isə Azərbaycan folklorunda geniş yayılmış orijinal janrlardır.

Milli ədəbiyyatın xüsusiyyətlərini öyrənən nəzəriyyəçilər bu janrları şərh edirlər. Amma elə janrlar da var ki, onlar bir ölkədən başqasına, bir xalqdan başqa xalqa keçib milliləşmişdir. Muxəməs, müqəddəs, müsəlləm ərəb poeziyasından, hekayə, roman, dram janrları Avropa xalqları ədəbiyyatından götürülmüşdür. Avropa yazıçıları da Şərq yazıçılarından janrlar götürüb işləmişlər. Şərq ədəbiyyatı üçün qəzəl tipik janrdırsa, Avropa ədəbiyyatında sovet və s. janrlar daha geniş yayılmışdır.

Bütün bununla yanaşı bədii ədəbiyyatın hamı üçün əzəldən qəbul olunmuş elə qaydaları, ümumi qanunauyğunluqları var ki, onların öyrənilib şərh edilməsi vacib nəzəri məsələlərdəndir. Aristotelin dünya əhəmiyyəti “Poetika”sı təsadüfə deyil ki, öz ölkəsində, Avropada itib-batsa da, onun Şərqə keçən nüsxələri geniş yayılmış, öyrənilmiş, sonra latın dilinə tərcümə olunaraq yenidən Avropaya qaytarılmışdır.

Aristotelin ədəbi görüşləri, ümumiyyətlə, ədəbiyyat haqqında görüşlər səviyyəsində dayandığına görə onu Şərq və Qərb ölkələrində məqbul saymışlar. Qədimlərdə nəzəri fikir poeziya qanun-qaydalarına dair “poetika”lardan ibarət olmuşsa, zaman keçdikcə sistemli ədəbiyyat nəzəriyyəsi yaranmağa başlamışdır.

Ədəbiyyat tarixi ədəbiyyatı tarixi inkişafına görə sistemə salır, onun keçdiyi mərhələləri müəyyənləşdirir, inkişafına təsir etmiş ictimai-siyasi, ədəbi və mədəni amilləri göstərir, yazıçıların həyatını, mühitini, qarşılıqlı əlaqələrini öyrənir. Ədəbi tənqidin keçdiyi yolu sistemə salmaq da ədəbiyyat tarixinin vəzifəsidir. Ədəbiyyat tarixçisi sələflərin, xələflərin münasibətlərini ənənələrin əhəmiyyətini, ədəbi cərəyan və məktəblərin əmələgəlmə səbəblərini tədqiq edir. Sələflər və xələflər münasibəti anlayışı ancaq bir milli ədəbiyyatın çərçivəsilə məhludlaşmayıb dünya ədəbiyyatı ilə qarşılıqlı əlaqələr mənasında geniş aspektdə öyrənilir.

Məsələn, Nizami Gəncəvinin həyat və yaradıcılıq yolunu izləyən ədəbiyyat tarixçisi onu Azərbaycan mühitinin yetirməsi kimi təqdim edir, tarixi və əbədi məxəzlərə əsaslanır, şairin dünyagörüşünü, surətlər aləmini, geniş təsir dairəsini araşdırır. Ədəbiyyat tarixçisi, Nizamiyə dair tədqiqatın tarixinə də nəzər salır, əsərlərinin əlyazma nüsxələrini, müxtəlif dillərə tərcümə tarixini qeyd edir. Şairin tarixi xidmətini və mövqeyini müəyyənləşdirir. Bütün bunlarla yanaşı, ədəbiyyat tarixçisi Nizami əsərlərinin mənbələrini, Nizaminin sələflərinə münasibətini, onun əsaslandığı ictimai-siyasi, ədəbi-bədii və estetik fikir cərəyanlarını da tədqiqata cəlb edir.

Ədəbiyyat tarixinin inkişaf prosesi həmişə bir səviyyədə, bir istiqamətdə olmur. O, mürəkkəb, ağır mübarizələrlə dolu bir yol keçir. Ədəbiyyat tarixində dirçəliş, yüksəliş və çiçəklənmə dövrü ilə bərabər, bəzən durğunluq dövrü yaranır, mütərəqqi meyllərlə yanaşı, mürtəcə meyllər və cərəyanlar da əmələ gəlir. Kənar ədəbiyyatın təsiri bəzən mütərəqqi, inqilabi səciyyə daşıyır, bəzən tərsinə, mürtəcə meyllər törədir. Ədəbiyyat tarixi ədəbiyyatın bütün mürəkkəbliyini və ziddiyyətlərini üzə çıxarmalı, onun səbəblərini açmalı, hər bir yazıçısının ziddiyyətlərini izah etməlidir. Ədəbiyyat tarixi adından da göründüyü kimi, bədii ədəbiyyatın tarixi inkişafının özünəməxsusluğunu tədqiq edib ortalığa çıxaran bir elm sahəsidir.

Ədəbi tənqid müasir ədəbi prosesin yol yoldaşdır, bu prosesin içində inkişaf edir, onun təcrübəsini ümumiləşdirir. Tənqidçi hər yeni əsərə müasir elm səviyyəsindən yanaşır, onun qarşısında tələblər qoyur, bədii əsərlə həyat arasında uyarlığa, yazıçının cəmiyyətin inkişafı barədəki baxışlarına toxunur, analogi faktları tutuşdurur. O, ədəbiyyatdakı yeniliyi görüb təbliğ etməyə borcludur. Ənənə və novatorluq ədəbi tənqidi məşğul edən mühüm məsələlərdəndir. Tənqidçi bədii ədəbiyyatın estetik dəyəri, bədii kamilliyi haqqında fikir söyləyib, hər əsərin, yaxud hər yazıçının əbədi prosesdəki mövqeyini qiymətləndirir.

Milli əbədi proses qarşılıqlı ədəbi əlaqələrlə birlikdə, müqayisəli şəkildə öyrənilir, onun nəyi əxs elədiyi və başqasına neçə təsir göstərdiyi aydınlaşdırılır. Sovet ədəbi tənqidi coxmillətli sovet ədəbiyyatının getdikcə qaynayıb-qarışan, bir-birini zənginləşdirən amillərini və xüsusiyyətlərini şərh edir. Ədəbi proses nə qədər geniş əlaqələr dairəsində öyrənilərsə, dünya ədəbiyyatı nəliyyəti fonunda hər milli ədəbiyyatı daha sərrast qiymətləndirmək imkanı artıq olur.

Ədəbi tənqid də ədəbi prosesin özü kimi, mürəkkəb və ziddiyyətli olur. Gərgin və kəsgin məfkurə mübarizəsi tənqid üçün də səciyyəvidir. XIX-XX əsr rus ədəbi tənqidinin tarixi ağır, mürəkkəb məfkurə çarpışmaları tarixidir. Azərbaycan ədəbi tənqidi də həmin dövrə kəsgin mübarizə şəraitində inkişaf etmişdir. Əbədi tənqid “Molla Nəsrəddin”lə “Füyuzat” və başqa burjua mətbuat orqanları arasında gedən məfkurə mübarizəsində üzərində məsuliyyətli vəzifə götürmüşdür. Tənqid dərin nəzəri hazırlığa, geniş məlumata, zəngin həyat biliyinə yiyələnib ədəbi prosesə həssas olanda onun ədəbi inkişafa böyük köməyi dəyir.

Tənqidçi yüksək səviyyədə duranda tənqidin nüfuzu artır, onun üzərinə misilsiz məsuliyyət düşür, tənqid ədəbiyyatı saf-çürük etmək, ədəbiyyata istiqamət vermək səlahiyyəti əldə edir. XIX əsr rus inqilabçı demokratından Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov belə nüfuzlu, qüdrətli tənqidçi kimi şöhrətlənmiş, rus ədəbiyyatının ideya rəhbərləri olmuşlar.

A.C. Puşkin rus poeziyasının zirvəsinə qalxmış və dünyaya şöhrəti qazanmışsa, Belinski onun sətətinin sirlərini açıb yaradıcılıq aləmini şərh etməklə şairin daha düzgün başa düşülməsinə kömək göstərər oxucular üçün kəşf etmişdir.

XIX əsrdə M.F. Axundov Azərbaycan, N. Franko Ukraniya, M. Nalbandyan erməni ədəbiyyatının mütərəqqi meyllər və yeni janrlarla zənginləşməsinə kömək edib, ona istiqamət vermişlər. Onlar ədəbi mübarizələrdə mütərəqqi cəbhənin önündə dayanmışlar.

Sovet dövründə ədəbi tənqidin üzərinə düşən məsuliyyət artmışdır. O, ədəbiyyatın inkişafına fəal təsir göstərmişdir. Bununla yanaşı, onun yolu hamar olmamış və bəzən ədəbi prosesdən geri qalmış, mütərəqqi yeniliyi vaxtında görüb təbliğ edə bilməmişdir. H. Cavidə, C. Cabbarlıya, S. Vurguna tənqidin bəzən qeyri-obyektiv münasibəti buna misal ola bilər.

Ədəbi tənqidlə ədəbiyyat tarixinin məqsədi müxtəlif olsa da onlar bir-birilə qarşılıqlı əlaqədədir. Ədəbiyyatşünaslığın bu şöbələri, eyni zamanda ədəbiyyat nəzəriyyəsinə möhtacdır. Çünki hər ikisinin tədqiq metodunu və prinsiplərini ədəbiyyat nəzəriyyəsi hazırlayır. Nəzəri biliklə silahlanmayan ədəbiyyatşünas yüksək səviyyəli ədəbiyyat tarixi yarada bilmədiyi kimi, nəzəri hazırlığı zəif tənqidçi də müasir ədəbi prosesi layiqincə qiymətləndirilib, onu saf-çürük etməkdə aciz qalacaqdır. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bu mənada ədəbiyyatşünaslığın əsaslarından biridir. Buna görə də ölkəmizdə ali məktəblər üçün yaranan dərsliklər “Ədəbiyyatşünaslığa giriş” (Q.L. Abramoviç, L.V. Şepilova), “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş” (M. Rəfil), “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsasları” (L.İ. Tumofeyev), “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (Mir Cəlil, P. Xəlilov) adlandırılmışdır. Bədii ədəbiyyata dair nəzəri fikir tarixən iki mühüm mərhələyə ayrılır; marksizmə qədər əbədi-nəzəri fikirin inkişafı, marksizm-leninizm inikəs nəzəriyyəsinin və ədəbiyyata dair fikirin yaranması. Marksizmə qədər ədəbiyyat nəzəriyyəsinin özü bir neçə inkişaf dövrü keçmiş, müxtəlif ölkədə müxtəlif səviyyədə olmuşdur. Eramızdan əvvəlki dövrlərdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi fəlsəfi fikirlə birlikdə törəyib estetik fikir tarixi ilə bağlı olmuşdur.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə ardıcıl məşğul olan ən məşhur yunan filosofu Aristoteldir (e.ə 384-322). Platonun məktəbində dərs alan Aristotel sonra öz müəlliminin idealist görüşlərinin sarısından fikirlər irəli sürmüşdür. V.İ. Lenin onu “materializmə lap yaxınlaşan”, amma materializmlə idealizm arasında tərəddüd edən” filosof saymışdır.

Aristotelin əsərləri elmin bir sıra sahələrini: məntiq, fizika, biologiya, fəlsəfə, etika və s. əhatə edir. Onun ədəbiyyata və incəsənətə dair fikirləri “Poetika” əsərlərində daha dolğun əks olunmuşdur. O, əhatə edəcəyi məsələlərin dairəsini ilk müəyyənləşdirmişdir: “Biz həm, ümumiyyətlə, poetik sənətdən, həm də onun ayrı-ayrı növlərindən, bu növləri əhəmiyyətinin təqribən nədən ibarət olduğundan, həmçinin poetik əsərin yaxşı çıxması üçün fabulanın necə qurulmalı olduğundan bəhs edəcəyik, bundan əlavə poetik əsərin necə və hansı hissələrdən ibarət olduğundan, eləcə də həmin məsələyə dəxli olan bütün digər şeylərdən danışacağıq”.

Aristotelə görə, bədii ədəbiyyatın təsvir obyektı və predmeti təbiət və insandır, söz sənəti təbiətə və insana “təqlid” etməlidir. “Təqlid” (mimesis) termini Sokratda (469-399), Platonda (427-347) da vardı. Lakin onlar təqlidi idealistçəsinə başa düşüb, təqlidin yaradıcı səciyyəsinə nəzərə almamışlar. Platon gözəlliyi obyektin gerçəklikdə deyil, ideyalar aləmində axtarmışdır. Platona görə, gözəllik hərəkət etməyən, dəyişməyən, hiss bilməyən, ancaq ağıl vasitəsilə dərk oluna bilən fəvqəladə ideyadır, o, nə törəyir, nə məhv olur.

Aristotel isə obyektiv gerçəkliyin “təqlindinin” bədii təsvir kimi şərh edərək bu inikasin yaradıcı səciyyə dəşidığını, müəyyən ölçü və qanuna tabe olduğunu söyləmişdir. “Gözəllik, istər müəyyən bir canlıda və ya başqa şeydə məlum hissələrdən ibarətdirsə, onda gərək bu hissələr nəinki müəyyən nizamda, həmçinin, münasib həcimdə olsun: gözəlik müəyyən həcm və nizamdır, odur ki, həddən artıq kiçik varlıqdır gözəl ola bilməz, zira hissə olunmaz dərəcədə ani bir zaman ərzində ona baxarkən gözümüzə əriyib qarışır, eləcə də həddən artıq böyük varlıqlar da gözəl ola bilməz, çünki onu birdən-birə görmək mümkün olmur, tamlığı və vəhdəti isə nəzərdən qaçır”. Yəni həyat həqiqəti ilə bədii həqiqət arasında nizam, ölçü fərqi də olmalıdır. Yazıçı, sənətkar obyektiv gerçəkliyi təqlid edəndə onun tamlığını, hissələrinin vəhdətini hökmən nəzərə almalıdır. Buna görə sənətkar iki şeydən imtina etməlidir: hədsiz dərəcə xırda və hədsiz dərəcə hədudsuz olan varlığı eyni şəkildə əks etdirməkdən. Aristotel əyani olaraq Homerin epopeyalarını misal çəkir və göstərir ki, Troja müharibəsinin bütün təfəsilatı Homeri maraqlandırsaydı “İliada” mövcud yığcamlıqdan - nizam və tənəsübdən, müəyyənlikdən, eləcə də tamlığından məhrum olardı, biz orada vəhdət görə bilməzdik. “Tiran Edip” faciyesində Edip hökumdarlıq taxtına çıxana qədər mümkündür ki, cox adamlarla vuruşmuş olaydı. Sofokl bunların hamısını faciəyə cəlb etsəydi əsər öz yığcamlığını - hissələrinin vəhdətini, ölçüsünü, nizamını itirərdi. Ona görə də müəllif bu vuruşmalardan ancaq birini - Edipin Layı öldürməsi səhnəsini seçmişdir.

Aristotel Homerin tarixə, tarixi şəxsiyyətlərə yaradıcı münasibətini bəyənir və belə bir münasibətdən kənar bədii əsər təsəvvür etmir. Aristotelə görə, yaradıcı münasibətin xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, tarixindən fərqli olaraq şair ancaq baş vermiş hadisələri, olub keçmiş işləri və fəaliyyəti deyil, ola biləcəyi ehtimal edilənləri də qələmə alır, çünki ehtimal edilə bilən şey yazıçı təxəyyülünün nəticəsidir.

Aristotel şairlik hünərini, şair kəşfini yüksək qiymətləndirir. O, burda da Platondan ayrılır, ilhamı “vergi” hesab edən Platonun əksinə olaraq ilhamı yaradıcılıq prosesinin qanunu mərhələsi kimi düşür. Aristotelə görə metr (vəzi) öyrənib vəzili şəer yazan hər kəs şair sayıla bilməz; yazıçının əsatirdən mövzu götürüb onu yaradıcılıq süzgəcindən keçirməyərək eşitdiyi şəkildə qələmə alması hələ bədii əsər yaratmaq deyil. Aristotelin bu qənaəti cox aydın və konkretidir: “Deməli, faciəvi hadisələrdən bəhs edən miflərə eynilə, rəvayətlərdə deyildiyi kimi, mütləq riyayət etməyə çalışmaq lazım deyildir. Buna riyayət etməyin özü də gülməlidir. Beləliklə, buradan aydın olur ki, şair metr (vəzi) yaradıcısı olmaqdan daha cox, fabula yaradıcısı olmalıdır, çünki o təqlidi təsvir gücünə görə şairdir və o, hərəkəti təqlid edir. O, hətta, həqiqətdən baş vermiş əhvalatları əks etdirilməli olsa belə, yenə şair olaraq qalır...” Bu sözləri mənasını belə başa düşmək lazımdır: əgər yazıçının əsərindəki hadisələr və surətlər tarixi həqiqətə daha uyğun şəkildə əks etdirilsə də, şair hadisəni sadəcə təkrar etmir, vəzifəsini əhvalatı nəzmə çəkməkdən ibarət bilmir. O, müəyyən bir məqsədi, ideyanı münasib bir məzmunla formanı birliyində, vəhdətində acmağa çalışır, hər şeyi şəxsən yaşayır. Bunu nəzərə alan Aristotel səhnə şəraitini, artist köməyi ilə yaranan effektlə, yazıçı xəyalının təsiri arasında da fərq görür: “Qorxu və zavallı, tamaşa şəraitinin köməyi ilə yaradılıb təsvir edə bilər, lakin o, eyni zamanda, hadisələrin öz tərkibindən də doğa bilər ki, bu, daha üstün olmaqla, yaxşı şairlik əlaməti sayılır”. Aristotel fikirini hikmətli sözlərlə ifadə edir: “Şair mümkün qədər əsərdəki iştirakçıların vəziyyətlərini də nəzərdə tutmalıdır, zira təbii qabiliyyət sayəsində (hər hansı ruhu hərəkəti) yalnız özləri onu bilavasitə yaşayan adamlar daha dürüst catdırırlar;

həqiqətən də yalnız həyəcanlanan həyəcanlandıra, qəzəblənən qəzəbləndirə bilər. Bu səbəbdəndir ki, poeziya istedad və hissiyyat adamlarına aid bir sahədir...”

Filosofa görə, şairin axtarışları ixtiraçılıqdır.

Aristotel ədəbi növləri janırları xüsusiyyətlərinin, fərqlərini və oxşar cəhətlərini müəyyənləşdirməklə yanaşı, epik və dramatik əsərlərin məzmun və forma vəhdəti barədə də ilk dəfə ardıcıl fikir söyləmişdir. O, şairin “vəcdə gəlməsini” yəni ilhama gəlməsini fəvqəladə vəziyyət hesab etmədiyi kimi, yaradıcılıq prosesini də özü-özünə, kortəbii bir iş saymamışdır. Əksinə, Aristotela görə, yazıçının müşahidəsi, tarixi öyrənməsi, mövzunu mənimsəməsi prosesindən sonra onun planlı, düşünülmüş yaradıcılıq işi başlamalıdır ki, bu da hadisələri, xarakterləri hansı janrın çərçivəsinə necə yerləşdirmək, konflikti (ziddiyyəti) nəyin üzərində qurmaq, onu necə inkişaf etdirmək və necə qurtarmaq imkanından asılıdır.

Bədii yaradıcılığın planlı, məqsədli proses olduğunu Aristotel döənə-döənə göstərmişdir. “Fabulaları, onların sözlə ifadəsini bacarana qədər, daha canlı şəkildə göz qabağına gətirərək işləyib düzəltmək lazımdır: məhz belə olduqda, hər şeyi tamam aydın şəkildə görərək və sanki hadisələrin özündə iştirak edərək, (şair) lazım olanı tapa bilər və ziddiyyətlər heç zaman onun nəzərindən qaça bilməz”.

Aristotela görə, epik növlə, dramatik növün ümumi qanunauyğunluğu bundan ibarətdir ki, onların hər ikisi üçün öz inkişaf xüsusiyyəti olan dramatik ziddiyyət, fabula vəhdəti, hərəkət vəhdəti və xarakter vəhdəti lazımdır. Söz üzərində iş də zərurət qanuna əsaslanır. Növlərin fərqi nə gələndə, Aristotel başlıca fərqi bunda görür ki, epos üçün hadisə genişliyi, şaxəli sujet zəruri olduğu halda, faciə üçün sujetin şaxələnməsi təhlükədir. O, qətiyyətlə deyir ki, “gərək epik tərkibli faciələr yazılmasın. Epik tərkibli dedikdə mən coxfabulalı faciəni nəzərdə tuturam. Məsələn, elə bil ki, bir nəfər bütün “İliada”-nı götürə və ondan bir faciə düzəltmiş ola. Axı, eposun həcmi iri olduğundan hissələri də müvafiq iri həcmə malik olur, dramda isə (belə etdikdə) gözlənilməyən nəticələr alınır”.

Demək, epos hadisə, surət, epizod coxluğu sevirsə və bütün bunlar onun epik monumentallığına yarayarsa, bu faciəyə yaramır. Faciə bir sujet xətti boyu ziddiyyətin ardıcıl inkişafını, bir necə xarakterin toqquşmasını xoşlayır. Aristotel ancaq bir sujet xətti üzərində qurulmuş poemanı da “ütülmüş” əsər adlandırır, çünki poema epik əsərdir və ona epik genişlik lazımdır. Amma epik əsərlərin hadisə coxluğu, epizodlar silsiləsi heç də sujet vəhdəti və zəruriliyi tələbatına qarşı qoyulmur.

Aristotelin “fabula” termini müasir ədəbiyyatşünaslıqda “sujet” əvəzinə işlənmişdir. Bəzən onu kompozisiya mənasında da başa düşürlər. Əgər Aristotel deyirsə, fabulanın başlanğıcı, ortası və axırı olur, bunlar da vəhdət halında düşünülür, onda bu sujet anlayışına aiddir. Aristotel fabula terminini hərəkətin əlaqələndirilməsi mənasında da izah edir. Bu izah da sujet anlayışına daxildir. Nəhayət, Aristotela görə hərəkətin əlaqələndirilməsi “faciədə birinci və ən mühüm şərtidir”, “hərəkət və fabula faciənin məqsədidir”, “fabula faciənin əsası və bir növ canıdır”. Beləliklə, “fabula” termini epik əsərlərdə daha cox sujet, dramatik əsərlərdə kompozisiya və ya quruluş anlayışı verir. Ali məktəb dərslərlərində kompozisiya və sujet bir-birindən parlaq əlamətlərlə seçilmir. Prof. M. Rəfil bəzən iki termini “sujet-kompozision xüsusiyyətlər” deyib bir-birinə qovuşan anlayış kimi işlətmişdir. Onun tərifinə görə “Kompozisiya bədii əsərin... tərtib üsulu, quruluş qanunu, mürəkbə təşkilidir”, “Sujet-hərəkət, hadisə, fel ilə bağlıdır. Sujet kompozisiyanın məhvəri, onun dinamikasının hərəkətinin əsas xəttidir”.

L.İ. Timofeyev kompozisiyaya belə tərif verir: “Kompozisiya hər şeydən əvvəl xarakterin başqa xarakterlərlə münasibətlərini göstərmək yolu ilə onun xüsusiyyətlərini və əlamətlərini yaratmağın, açmağın, təsvir etməyin bədii vasitəsidir”. Halbuki, Aristotela görə, “faciə hərəkətin və elə buna görə də xüsusi hal-hərəkət adamlarının təqlid olunmasıdır”, “faciə hərəkət olmadan keçinə bilməz, xaraktersiz isə keçinə bilər”. Şairlər hərəkət və faliyyət adamlarını ona görə göstərmirlər ki, onların xarakterlərinin təsvirini versinlər, əslində, bu hərəkətlərin sayəsində onlar xarakterləri də əhatə edirlər; beləliklə, hərəkət və fabula faciənin məqsədidir, məqsəd isə hər şeydən mühümdür” Aristotel hərəkətdən doğan xarakteri açmaq əvəzinə, əvvəlcə xarakteri təsvir etməyi təcrübəsizlik sayır. O, deyir “Yeni yazmağa başlayanlara əvvəllər hərəkətin əlaqələndirilməsindən daha çox üslub və xarakterlərin təsviri sayəsində müvəffəq olurlar”

L.İ. Timofeyev kompozisiya ilə sujetin əlaqələrinə gələndə bunları yenə də xarakterlərin açılması vəstəsi hesab edir. “Biz kompozisiyaya da, sujetə də müəyyən xarakterin açılması vəstəsi kimi yanaşırıq”

L.İ. Timofeyev müasir ədəbiyyatşünaslıqda sujetin iki hissəyə ayrıldığını söyləyir. Bu bölgəyə görə guya indi sujet ancaq əsas konflikt bildirir, konfliktin həyata keçirilməsini təmin edən hadisələr düzümü isə fabula adlanır.

Gördüyü kimi, Aristotelin fabula istilahını sujet anlayışı dairəsindən başa düşmək daha doğru olar. Aristotelin belə bir fikiri var ki, “istənilən hər hansı bir poemadan bir neçə faciə çıxarmaq olar”. Demək, Aristotel poemadakı sujet şəxslərini nəzərdə tutur. O, fikrini konkretləşdirərək deyir: “Biz fabuladan ibarət olanda yığcamlaşdığına görə poema ütölmüş görünür”. Bir və ya çox fabula, əlbəttə, sujet anlayışına aiddir, hər əsərin ancaq bir kompozisiyası ola bilər. Aristotel fabulanı elə bir hərəkətin əlaqələndirilməsi sayır ki, həmin vəsitə hərəkətin, xarakterin, söz vəsitəsilə açılan fikrin vəhdətini və zəruriliyini təşkil edə bilsin.

Filosof fabulanın qurulması xüsusiyyətindən, sadə və mürəkkəb fabuladan da bəhs etmişdir.

Aristotel incəsənət növlərinin bir-birindən fərqi göstərəndə onların təqlid vəstələrini və imkanlarını nəzərə almışdır. O, təqlidin nə ilə olduğuna (sözlə, ritimlə, rənglə), nəyin təqlid olduğuna və təqlidin necəliyinə fikir vermiş, bunları təqlid etmə vəstələri kimi fərqləndirmişdir. Filosof sənətdə yaxşı adamların və xeyirxahların, pis adamların və bədxahların, bir də adi adamların təsvir olduğunu göstərir. Bu anlayışa görə dramaturgiyanı faciə, komediya və dram janrlarına bölür. Onun belə bir bölgüsü də vardır: “Sonradan poeziya (şairlərin) şəxsi xarakter xüsusiyyətlərinə görə müəyyən müxtəlif şöbələrə bölünmüşdür: belə ki, daha ciddi şairlər gözəl əməlləri, həm də özlərinə bənzər adamların əməllərini təcəssüm etməklə məşğul olmuş, daha yüngülləri isə əvvəllər nəğmələr yazmaq yolu ilə yaramaz adamların əməllərini əks etdirmişlər”. Bu fikir məhduddur. Komediya yazanı hec də alçaq olduğuna görə eybəcərliyi təsvir etdiyini söyləmək olmaz. Aristotel faciədə fabulanın inkişaf mərhələlərindən danışanda “katarsis” termini işlədir. Bunun mənası “təmizləmə” deməkdir. Qəbahət işləmiş nəcib adam öz səhvlərini başa düşüb sarsılında tamaşaçı da təmizlənməlidir, yəni faciənin təsiri sayəsində qəbahətlərin ağırlığını, fəlakət və iztirabları duyaraq belə bəlalardan uzaq olmaq üçün ruhən sağlamlaşmalıdır. Bu göstərir ki, Aristotel incəsənətin, eləcədə ədəbiyyatın idrak əhəmiyyətinə, onun əxlaq-mənəvi təsirinə yüksək qiymət vermişdir.

Aristotelin “Poetikası” əsrlər boyu öz əhəmiyyətini saxlayaraq yaşanmış və onun başlıca müddəaları pozulması ədəbi-bədii qanunu hökümündə qalmışdır. “Poetika” Şərq ədəbiyyatşünaslığına təsir göstərdiyi kimi, Şərq fəlsəfəsinin də Aristotelə və onun əsaslandığı yunan filosoflarına müəyyən təsiri olmuşdur. “Pifaqor Demokrit özləri, şərqilərdən çox şey öyrəndiklərini etiraf edir. Platon və Aristotel isə Zərdüşt təlimindən xəbərdar olduqlarını qeyd edirlər”.

Şərq filosofları tərəfindən Aristotelin “Poetika”sının latıncaya tərcüməsinə qədər bu əsər Avropa üçün gizli xəzinə kimi qalmışdır. Aristoteldən sonra Avropada uzun müddət görkəmli ədəbiyyat nəzəriyyəçisi yetişməmişdir. Antik yunan estetikası ənənələri gecikmiş ellinizmiin yalnız ortalarında, özü də, Romada meydana çıxıb bilmişdir. Estetik fikir tarixində Tit Lukresi Kar (təxminən e.ə.99-55) və Kivint Hopasi Flakk (e.ə.65-8) fərqlənmişdir. Bunların ikisi də Romanın görkəmli şairi olmuşdur. Lukresinin “Şeylərin təbiəti haqqında”. Hopasinin “Pizonlara məktub” poeması məşhurdur. Hər iki şair bədii ədəbiyyata təqlid sənəti kimi baxmış, onun idrak əhəmiyyətini təsdiq etmişdir. Hopasidə yazıçı şəxsiyyətinə, ədəbi növlərə və janırlara dair mülahizələr vardır. O, poemasında əsaslandığı ədəbi qanun-qaydaları bütün şairlər üçün mütləq qanun sayır. Hopasidə dram janrına dair mülahizələr geniş və təzədir.

Sonralar estetika sahəsində tənəzzül başlayır, uzun müddət mistik fikirlər höküm sürür. İntibah (və ya penessans) dövründən etibarən estetik fikir tarixində sıçrayış əmələ gəlir.

Şərq intibahı IX-XII əsirlərdə, inkişaf etmiş feodal epoxası şəraitində, Qərbi Avropada isə kapitalist münasibətlərinin yarandığı XIV əsr mühitində meydana gəlmişdir. İntibahın mühüm əlamətlərindən biri məhz klassik mədəniyyətin nailiyyətini mənimsəmək, mistik görüşlərə zərbə endirərək təbiət və cəmiyyət qanunauyğunluqlarına dair elmi dünyagörüşünün əsaslarını yaratmaq cəhdindən ibarət olmuşdur. Klassik mədəniyyət deyəndə həm Şərqin, həm də xüsusən antik yunan mədəniyyətinin nailiyyəti nəzərdə tutulur. Təsədüfə deyil ki, Şərq filosof və alimləri klassik yunan materialistlərini, Platonu və Aristoteli, ellinizm dövrünün son ictimai fəlsəfi və estetik fikir xadimlərini dərindən öyrənib onların əsərlərinə şərhlər yazmışlar. Şərqin intibah mədəniyyəti xadimləri antik mədəniyyətin nailiyyətinə arxalanaraq zamanın humanist ideyalarını yaymışlar. Şərq intibahı əvvəlcə filosoflar fəlsəfi məktəblər, sonra şairlər yetişmişdir. IX-XII əsrlər arasında Orta Asiyada, Azərbaycanda məşhur filosoflar, alimlər, dahi şairlər, memarlar, rəssamlar və musiqi xadimləri faliyyət göstərmişdir. Onlar doğulduqları ölkənin mədəniyyət ocaqlarlarında mədəni inkişafın yüksək nailiyyətini mənimsəyərək ucalmış, sonralar müxtəlif ölkələrdə faliyyət göstərərək şöhrətlənmişlər. Orta Asiyanın Xarəzm, Fərqanə, Məri, Buxara, Azərbaycanın Şirvan, Gəncə, Təbriz və b. mərkəzlərində Məhəmməd ibi Musa Xarəzmi, Əhməd ibi Məhəmməd Fərqani (IX əsr), Əbu Nəsr Fərəbi (873-950), Əbu Reyhan Məhəmməd ibi Əhməd Beruni (973-1043), Əbu Əli ibi Sina (980-1037) və onun məktəbinin yetişdirməsi olan Azərbaycan filosofu Əbülhəsən Bəhməniyar məşhurdur. Bunlar yunan fəlsəfəsini və elmini şərh, tərcümə etməklə yanaşı, yeni fikirlər söyləmiş, kəşflər etmişlər. İntibah dövrünün bu məşhur xadimləri yunan klassik filosofları ilə müqayisədə “ikinci Aristotel” adlandırılmışlar. Xüsusən Beruninin hind filologiyasına dair tədqiqləri, əsatirə tənqidi münasibəti, “Mahabharata” dastanında qədim fəlsəfi görüşlər barədə fikiri, hind şerinə, onun vəzinə, musiqiyə aid mülahizələri böyük tarixi əhəmiyyət daşıyır.

Orta Asiya və Azərbaycan alimləri Şərqi görkəmli təhsil ocaqlarında işləyib kafedralara başçılıq etmişlər. “XI əsrdə dil və ədəbiyyat üzrə nəinki Azərbaycanda, eləcə də bütün Yaxın və Orta Şərq ölkələrində ən məşhur alim Əbuzəkəriyyə Yəhya ibi Əli Xətib Təbrizi (1030-1109) idi. O, ərəbdilli poeziyanın gözəl nümunələrini təhlil etmiş, orta əsrlərdə ədəbiyyatşünaslığın inkişafı üçün böyük xidmət göstərmişdir. Xətib Təbrizinin yaradıcılığında şərh bədii əsərin dil və üslub cəhətdən sadəcə izahı olmayıb, habelə sənətkarlıq baxımından onların bütün məziyyətlərini, elmi və bədii dəyərini düzgün əks etdirir”.

Azərbaycanda intibah mədəniyyətinin hümanizimi özünün parlaq ifadəsinin Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində tapılmışdır. “Xəmsə” Nizaminin elmi-fəlsəfi biliklərinin dairəsini, onun orijinal görüşlərini təcəssüm etdirdiyi kimi, antik yunan estetik fikrinə yaradıcı münasibətini də göstərir.

“Xosrov və Şirin” poemasında şairin öz bilik dairəsi haqqında etirafı belədir:

*Aləmin pərgarında birinci mənəm,
Aləmin gərdişini və sirlərini bilən mənəm.
Bütün fəlak zicini cədvəl-cədvəl.*

*Təvəkkür üstürləbi ilə açmışam
Kim məndən fələyin sirlərini soruşdu ki,
Onlara bir-bir onu başa salmadım.
(fuloloji tərcümə)*

Göründüyü kimi, Nizami elmi bilikləri tamam söyləməmişdir. Bununla belə, onun əsərlərində antik yunan fəlsəfəsinin başlıca məsələlərinə toxunulmuşdur. Məsələn:

*Xətləri müxtəlif olan o nöqtədən
İlk gələn hərəkət əlif oldu.
Sonra pərgar o xəttə başqa xətt bağladı.
O iki uzaqlıqdan “bəsit” (müstəvi) yarandı.
Elə ki, üç xətt mərkəzi əhatə etdi.
Bəsit şəkilindən cisim hasil oldu.
Xətdir, sahədir, sonra da cisimlər
Ki, onlara sən üç ölçü adı vermişən
Bu tərtiblə əvvəldən axıradək
Aləmi layiqincə öyrənmək olar.*

Burada Pifaqorçulara, Platona aid fikirlərin Nizami poeziyasında necə fəhm olunduğu görünür. Nizami say haqqında, rənglər barədə antik yunan filosoflarının fikirlərinə əsaslanmış, bu fəlsəfə anlayışları poetik söz təcrübəsində daha aşkar, daha hissi və idrakı asan olan məzmununda vermişdir. Məqsədimiz ədəbiyyata dair görüşlərin tarixini izləmək olduğuna görə, Nizaminin ancaq etik-estetik fikirlərini bəzi parlaq təzahürünə diqqət yetirmək lazımı gəlir. Nizami allahın və peyqəmbərin şərəfinə söz deyəndən sonra qürurla bildirir ki, peyqəmbərlərdən sonrakı cərgədə şairlər dururlar. Nizami bunula müqəddəslər sözündən şair sözünü - yəni bədii ədəbiyyatı, onun varlığı inikas qüdrətini, insan ağılına və əxlaqına təsirini yüksək qiymətləndirir. Aristotel “Poetika”sını eyni zamanda “Poeziya

sənəti haqqında” adlandırdığı kimi, Nizami dövründə də “söz” termini ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq mənasında işlənmişdir. Nizami bu yaradıcılığı yüngül tutanları, onu şöhrət və qazanc mənbəyinə çevirənləri, yalan və mənasız uydurma ardınca qacənləri, istedadsız həzm quraşdırıcılarını inkar etmişdir. Nizaminin fikircə, şər meyxanalarda əyləncə vasitəsi də deyil, o, “könlü meyvəsidir” -yəni mənəvi sərvətdir. Buna görə də şərin hörməti artıq olmalıdır.

Nizami şəri nəsrə nisbətən çətin sənət kimi qiymətləndirmiş, libasını dəyişəndə (yəni tərcümə olunanda) çox şeyi itirdiyini söyləmişdir. “Bu çətin sənətə yiyələnmək hünərdir, onu satlılar basqın yolu ilə əldə edirlər”. Yüngül yolla gedənlər bu “əmtəni” (şəri) “zölmət mərtəbəsinə” endirirlər. Nizami sənətkarın bədii kəşflərini, yenilik qüdrətini, orijinallığını uca tutur, öz axtarışları zamanı “ayağının hec vaxt sürüşmədiyinin” iftixarla bildirir. Onun fikircə, “çıraq kimi özgə odu ilə odlanmamış” əsərlər bakir, təzə, orijinal olurlar. Burada “özgə odu” - özgə fikiri mənasında işlədilmişdir. Nizami orijinal şairi öz-özünə alışan bir çırağa bənzədir. Yəni o hər sənətkarın həyatdan aldığı təəssürat nəticəsində öz daxili yaradıcılıq odu, işığı ilə hərəkətə gəlməsi fikirini irəli sürür. Nizami şairi dərin elmi biliklər sahibi olan filosof kimi, zamanənin ictimai fikir cərəyanlarının mütərəqqi meyillərini təmsil edən ideoloq kimi, əməkçilər aləmini düşünən hünərli cəmiyyət adamı kimi görmək istəmiş, sənətkarı zamanə şahlarına, sultanlarına ibrət dərsi vermək səlahiyyətinə yüksələ bilən müdrik adam saymışdır.

Nizami təkcə bədii ədəbiyyatın deyil, incəsənətin həyat həqiqətlərin doğru, dürüst əks etdirməsini, onun inandırıcı olmasını üstün tutmuş və insanda nəcib arzular, xoş niyyətlər, mehriban münasibətlər, gümrah duyğular oyatmağa borclu olduğunu qəbul etmişdir. Nizaminin “yalana bənzəyən doğrudansa, doğruya bənzəyən yalan yaxşıdır” fikirini Aristotel kəlamı ilə bağlayanlar hər iki mütəfəkkirin görüşlərindəki yaxınlığı yaxşı sezmişlər. Bu fikirlər xüsusən antik yunan filosoflarının rəssamlıq əsərlərində predmetə oxşarlığın nəyinki heyvanları, hətta insanları da aldada bilməsi haqqında mülahizələri fonunda gözəl əks olunmuşdur. İki rəssamın birincilik əldə etmək məqsədi ilə yarışması bu cəhətdən maraqlıdır. Belə ki, rəssamlardan biri meynə çardağını elə cəkir ki, onun tamaşasına gələn münşüflər sərcənin guya üzüm salxımını dimdiklədiyinə inanaraq aldanırlar. İkinci rəsam da yaratdığı əsərə baxmaq üçün münşüfləri öz evinə dəvət edəndə onun rəqibi olan rəsam qapını açıb dalğalanan ipək pərdəni aralamaq istəyəndə əli divara dəyir.

Nizamidə başqa bir qarşılaşdırma: yarışan rəssamlardan biri gül xiyabanı arasında gözəl fəvvarəli bir hovuz çəkir və onu bağa qoyur. Rəssamın qızı bu fəvvarəli hovuzdan ləzzət alır, isti günlərdə fəvvarədən guya sərinlik duyur. Amma qız bir dəfə bağdan ağlaya-ağlaya dönüb hovuzun üstündə qurdlar qaynaşan bir it cəmdəyinin olduğunu atasına bildirir. Rəssam cəmdəyi görəndə onun üfunətini sanki ikrahla hiss edir. Amma bu aldanış idi, əslində onun rəqibi üfunət saçan it cəmdəyi cəkir əsərin “natural oxşarlığı ilə” öz rəqibini aldatmışdı. Fəqət münşüflər bu rəssama üstünlük vermirlər, çünki sənətkar “natural oxşarlıqdan” başqa bir də gözəllik duyğusu oyatmağa, insana həzz verməyə borcludur. Bu tələb Nizaminin bədii ədəbiyyata olan tələbidir.

Nizami “Xəmsə”sində şərin yığcamlığına, sözün zərurətdən doğmasına, onun postik gözəliyi ilə yanaşı məna dərinliyinə, orijinallığa, sələflərdən fikir mənimsəmək üsullarına, sələflərə, eləcə də hər hansı məxəzə tənqidi yaşamaq məharətinə, yazıcının mövzu seçməsinə, toplayıb öyrəndiyi materialı yaradıcı şəkildə fəhm etmək yollarına dair öz

əhəmiyyətini indi də saxlayan fikirləri var. Təkcə “Leyli və Məcnun” poemasında əsərin nəzmə çəkilməsi fəslini nümunə götürsək yaradıcılıq sirrinə dair nə qədər geniş fikirə rast gəlirik.

*Əfsanə dəhlizi dar olsa əgər,
Sənətin sözü də yolda ləngiyər.*

Bu aforizm öz mənasına görə Aristotelin poema üçün epik genişlik haqqında tələbi ilə səsləşir. O, “bir fabuladan ibarət olub” yığcamlaşmış- sıxılmış poemanın “ütülmüş görünəcəyini” söyləyir.

*Şadlıqdır, eyhamdır söziün arğacı,
Bunlarla düzəlir söz ehtiyacı.
Kədərlə, zəncirlə bağlansa dastan,
Sözlər cılpaq olar, can sıxar, inan
Onu həddən artıq bəzəsən əgər,
Dastanın üzünə ləkələr düşər.*

Aristotelin də fikrinə görə, fabulası sıxışdırılan poema ütülmüş kimi görünürsə, metri uzun götürüləndə o, sulu çıxır. Aristotel hər iki ifrat hala qarşı Homerin poemalarını nümunə sayır: “Əgər poema “İliada” və “Odisseyə” kimi bir necə hərəkətin təsviri əsasında tərtib edilmiş olsa belə poema öz özlüyündə (kifayət) həcmə malik bir çox hissələrdən ibarət olur. Lakin belə poemalar mümkün dərəcədə o qədər gözəl qurulur ki, vahid bir hərəkəti əla təcəssüm etdirir”.

*Bu dastanda nə bağ, nə ucalıq var.
Nə calğı, nə şərab, nə xoşbəxtlik var.
Qumsala, daşlığa ilham gedərmə?
Getsə də, torpağa təsir edərmə?
Hər şer şadlığla gəlsə nəfəsə,
Beyti hadisəylə başlayar rəqsə.*

Son beytin filoloji tərcüməsi belədir:

*Şeirdə şənlikdən söz acmalı ki,
Beytlər rəvayət ilə oynasın.*

Nizami ağır işi yetirib kədərli bir əsər yazdığını söyləyir və belə nəticəyə gəlir:

*Oxucu pərişan olsa da bundan,
Qoy eşqə can versin oda varsa can.
...Təbim də ən qısa bir yol axtardı,
Yol uzunluğundan qorxum da vardı.*

“Beytin hadisə və ya rəvayətlə pərsə başlaması” fikri Aristotelin hərəkət, onun ardıcıl inkişafı, açılıb tamamlanması, xarakterin hərəkətdən doğması, hərəkətin hissələrinin harmoniyası, vəhdəti, bütün bunları əhatə edən fabulanı vəhdəti barədə müddəalarını yada

salır. Nizami bütöv bir fəslin məzmunundakı hərəkətin, əhvalatın inkişafını hissələrə böləndə xarakterin acılması üçün misra və beyt daxilində zəruri olan fikir tutumunu nəzərə almışdır. Şair “ən qısa yol” seçdiyini, “uzun yoldan qorxduğunu” söyləməklə, məsələn, “İsgəndərnamə” səpkisində epik genişliyi “Leyli və Məcnun” üçün təhlükəli olduğunu bildirir. Demək, hər məzmunu uyğun forma məsələsinə toxunur. Nəhayət, o, bədii əsərin təsir qüdrətini, insanı həyata bağlamaq “möcüzəsini” qəbul edir. Nizami humanizminin xarakteri bəşəriyyətin xoşbəxtliyi, dinc və rahat həyatı, insanın təbiətdən səmərəli istifadə edib onun gözəlliyindən zövq alması, təbiətlə kobud rəftar yox, ünsüyyət bağlanması, təbiəti sevməsi, onun qucağında boy atıb təsəlli tapması və nemətlər yetişdirməsi anlayışına əsaslanmışdır. Bu anlayışın da kökü qədim dünyagörüşünə, eləcə də antik yunan fəlsəfəsinə gedib çıxırdı. “Xosrov və Şirin”lə “Leyli və Məcnun” poeması peyzaja, surətlərin təbiətlə harmonik təsvirinə görə müqayisə olunarsa, müəllifin “Leyli və Məcnun” mövzusunı işləməyin çətinliyindən şikayətləndiyini daha aydın başa düşmək olar.

Nizami poemaları ideya- bədii xüsusiyyətlərinə görə Şərq poeziyası təcrübəsində elə mərhələdir ki, orada şairin yaradıcılıq hünəri epik əsərlərə - poema və dastanlara dair klasik, Şərq və antik yunan fikrinin müəyyənləşdirdiyi qanun-qaydalar var; Nizami bu qanun-qaydalara yaxşı bələd olmuş, onları fəhm edərək bədii təcrübədə həyata keçirmiş, eyni zamanda ədəbiyyatşünaslığı yeni fikirlərlə zənginləşdirmişdir.

Nizamidən sonra orta əsr Azərbaycan poeziyasında ədəbi qayda-qanunlara, bədii yaradıcılığın mahiyyətinə dair opijinal fikir söyləyən Məhəmməd Füzulidir.

Nizami kimi, Fizuli də şəri qazanc mənbəyi hesab edənləri qamçılamışdır. Fizuliyə görə, şer varlığın inikası olmalıdır. Burada yüksək və dərin hisslərin tərənnümü ilə bərabər, bəşəriyyətin elmi nailiyyətləri də öz əksini tapmalıdır. Fizulinin təbirincə desək, elimsiz şer özülüz divara bənzər. Belə divar tez uçduğu kimi, elmsiz şer də bəşəriyyətə rida verə bilməz, tez yaddan çıxar. Şer öz zərifliyi, səlisliyi və səmimiliyi ilə oxucunu sarsıdıb, onu “qan tutan” kimi tutmalıdır. Həm elmi dərinliyi, həm də hissi qüdrətə malik şer “Leyli kimi qəlb ovlayan”, “Məcnun kimi ürək oxlayan”dır. O, “hünər bağının gülüdür”.

Məzmunla formanın vəhdətinin, formanın mündərcədən asılılığını qəbul edən, Fizuli ədəbiyyatı varlığın elə bədii inikas forması hesab edir ki, bu inkasla ədəbiyyat ölü həyata belə can verir”. O deyir ki, sənət gərək “əmvatı söz ilə əhya” etsin, “ölünü diriltsin” Yəni Fizuliyə görə, ədəbiyyat passiv deyildir, o, həyatın adı, cansız surətini çıxarmır. Yaradıcı xəyal, şair inadkarlığı keçmiş və bu günü müəyyən ideallar cəbhəsindən əks etdirmək, həyata sənətkarın fəal münasibətini bildirmək üçündür. Fizuli sözün təsir gücünü, əxlaqi-tərbiyəvi əhəmiyyətini yüksək tutur, könüllər fəth etməkdə qələm sahibini ordulu-silahlı sultanlardan qüvvətli hesab edirdi.

Söz sənəti haqqında belə maraqlı fikirlər bir çox Şərq klassikləri tərəfindən də söylənmişdir. Bundan başqa, bəzi sənətkarlar və alimlər poeziyanın müəyyən qanun-qaydalarını şərh edən əsərlər yaratmışlar. Xüsusən, əruz vəzinə dair Nəsrəddin Tusinin, Şəmsəddin Qeys Ərrazinin, Salman Səvecinin, Rəşidəddin Vətətin, Əbdürrəhman Caminin, Əlişir Həvəinin, Bəhid Təbrizinin və b. əsərləri meydana çıxmışdır. Həmin əsərlərdə sənətkarlığın bəzi xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır. Amma bu müəlliflər əbədi prosesin müəyyən sahəsini əhatə edib, əsasən bədii forma üzərində tədqiqat aparmışlar. Şərq intibahının xadimləri antik yunan filosoflarının əsərlərini ərəb, fars, hind dillərinə tərcümə edərək Şərqdə tanıtdıqları kimi, onların bəzi əsərlərini latın dilinə çevirib Avropaya

qaytarmışlar. Şərqlə Qərb arasındakı belə qarşılıqlı əlaqə Avropa intibahı mühitində daha səmərəli olmuşdur.

İntibah əvvəlcə İtaliyada başlayıb, tədricən Avropanın başqa ölkələrində də özünün böyük ideoloqlarını yetirmişdir. Qərbi Avropada intibah dövrünün bəzi xadimləri (Françesko Petrarka, Mikel də Servantes Saavedra, Lone de Veqa və b.) ədəbiyyatın yeni inkişafını təmin etmək üçün Orta əsirin feodal məfkurəsinə qarşı çıxmışlar. Onlar humanist və demokratik meyllərin qələbəsi, həyatla incəsənətin əlaqəsinin daha da möhkəmlənməsi uğrunda çalışmışlar. Lakin onların mülahizələri xüsusi nəzəri sistem təşkil etməmişdir. Qərbi Avropanın intibah xadimləri gözəlik, harmoniya, incəsənətin həyata yaxınlığı barədə antik fəlsəfəyə əsaslanaraq bu kateqoriyaları yeni ədəbi təcrübələr əsasında zənginləşdirmişlər. Humanizim insanın nəcib əmələrinə, insan aqlının qüdrətinə inamı gücləndirmiş, incəsənət və ədəbiyyatda insan daha realcasına əks olunmuşdur. Ədəbiyyata, incəsənətə dair nəzəri fikirlər sənətin yeni vəzifələrini, realist inkişafın qaydalarını işıqlandırmışdır.

Klassisizm ədəbi məktəbinə mənsub yazıçı və ədəbiyyatşünaslar əsasən Aristotel "Poetikası"nın müddəalarını şərh etmiş, maraqlı fikirlər söyləmiş, bəzi Aristotelin Platona qarşı çevrilmiş mülahizələrinə tərəfdar çıxmış, bəzən də Aristotellə mübahisəyə girmişlər. Klassisizmin xadimləri, xüsusən, İtaliyada dəbdə olan latın və yunan dilində yazmaqdan imtina edərək doğma dildə yaratmağın tarixi zərurətini meydana atıb milli ədəbiyyatın nəliyyətlərini ümumiləşdirməyə səy göstərmişlər. Can Copra Trissino (1478-1551) "Sofinisba" faciyyəsinə yazdığı müqəddimdə italyan dilinin ədəbi dil hüququnu müdafiə edərək bunu klassislərin mühüm proqramı kimi ortalığa atmışdır: "...italyan dilini mən ona görə seçmişəm ki, hər hansı bir dildə yazılan və İtaliyada tamaşaya qoyulan faciəni xalq başa düşməyəcəkdir, onun fabula, xarakter, nitq, məntiqli fikir, verilən məlumat və nəğmədən ibarət altı zəruri hissəsindən üçü - nitq, xarakter və məntiqli fikir ümumi mənfəət və ləzzət üçün xidmət edəcəkdir, çünki dinləyicilər üçün anlaşılmaqdadır. Buna görə də Aristotelin dediyi kimi, faciənin tamaşa şirənliyini məhv etməkdən ötrü mən doğma dili seçməyə qərar verdim".

Petro Bembo (1470 -1547) "Nəsirdə xalq dilinə dair düşüncələr" traktatında da dərinliklərə gedərək italyan dilinin əsərlər boyu mürəkkəb təşəkkül tarixini xatırladıb belə nəticəyə gəlir: Çiçino, Dante, Petrarka, Bokkaçço kimi sənətkarların ucaltdıqları italyan xalq dili hələ o səviyyəyə gəlib çatmayıb ki, bu sənətkarların əldə etdiyi nailiyyətə heç nə artırmağa ehtiyac qalmasın, əksinə P. Bembo italyanların hamısının başa düşdüyü rəngarəng dialekti olan italyan xalq dilindən ədəbi dil yaratmaq, onun qaydalarını müəyyənləşdirmək vəzifəsini irəli sürür.

P. Bembo müsahibə, mübahisə səpkisində yazdığı əsərində dil barədə öz müsahiblərinə qalib gələn və xalq dilində yazmağı zəruri sayan bir ziyalının son qərarını belə verir: "Artıq deyildiyi kimi, indi xalq dili bizim üçün neçə doğmadırsa, qədim italyanlar üçün də latın eləcə doğma olmuşdur, axı onlar bu dildə təhsil almışlar, onu indi biz işlətdiyimiz dil kimi işlətməmişlər. Amma dili latın dilindən ibarət olan o adamlar bir neçə əsr bundan qabaq həyatdan köçmüşlər, bununla yanaşı bundan belə nəticə çıxmır ki, indi latınca yazanlar canlı dildən daha cox, ölü dilə üz tuturlar".

Müəllifin fikiri bundan ibarətdir ki, latın daha italyanların doğma dili olsa da bugünkü xalq dili deyil, ancaq ziyalıların yazısında yaşayan bir dildir, müasir zaman üçün - klassisizm dövrü üçün xalq dilinə arxalanan ədəbi dil normaları yaratmaq lazımdır.

Bu proqram səciyyəli manifest Azərbaycan və Orta Asiyada Həsənoğlundan Nəsimiyə, ondan da Nəvai və Fizuliyə doğru getdikcə dərinləşən türk dilli ədəbiyyat yaratmaq problemini xatırladır ki, bunun nəticəsində Ə. Nəvai və M. Fizuli türkdilli ədəbiyyatın babası kimi şöhrətlənmişdilər.

Avropa klassistləri, birinci növbədə İtaliya klassistləri ümumən ədəbiyyatın predmetinə, vəzifələrinə, növ və janrlarına inikas mahiyyətinə, məzmun və forma vəhdətinə, incəsənət və başqa elimlərlə əlaqələrinə və s. dair xüsusi “poetika” əsərləri yazmışlar. Onlar ədəbi janrları, xüsusən klassisizmin bəzi ədəbi qanunlarını və prinsiplərini dərinlən işləmişlər. Bu əsərlər Aristotel “Poetika”sının problemləri dairəsində döndübdolaşasalar da xeyli orijinal fikirləri, maraqlı müşahidələri ilə diqqəti cəlb edir. Lui Sezar Skaliqerin (1484-1558) “Poetika”, Antonno Minturnonun (?-1574) “Poetik sənət”, Lodoviko Kastelvestronun Xalq dilinə çevrilmiş və şəhr edilmiş Aristotel “Poetika”sı, Tarkvato Tassonun (1544-1595) “Yunan eposu haqqında düşüncələr”, ingilis Filip Sidininin (1554-1586) “Poeziyanın müdafiəsi”, Con Draydenin (1631-1700) “Dramatik poeziya haqqında esse”, Fransada Jan de La Tayn (1533-1617) “Faciə sənəti haqqında”, Jan Şaplenin (1595-1674) “İyirmi dörd saat qaydasının əsaslandırılması və etirazların inkarı” Almaniya Martin Opitsin (1597-1639) “Alman poeziyası haqqında kitab” klassistlərin ədəbiyyat nəzəriyyəsi sahəsində geniş marağını göstərir.

Klassisizm qanun qaydalarının daha geniş və sanballı şərhinə fransız yazıçısı Nikola Bualo-Depreronun (1636-1711) “Poeziya sənəti” (1674) əsərində rast gəlirik. Həzimplə yazılmış bu əsərin müəllifi ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixində Aristotel və Horatisinin mövqeyini uca tutmuş, yunan ədəbiyyatının nailiyyətinə də Aristotelin nəzəri görüşləri əsasında yanaşib intihab dövrü ədəbiyyatının təcrübəsinə biganə qalmışdır.

Onun əsəri dörd nəğmədən ibarətdir. Əsl şairlik istedadı və ilhamına malik olmayanları Parnasa layiq görməyən Bualo ədəbiyyatdan məzmun və forma vəhdəti dil sadəliyi və ahəngdarlığı, yığcamlıq, həqiqətpərəstlik, yüksək ictimai ideya, nəcib bəşəri motivlər tələb edirdi. O, yaradıcılığa ictimai hadisə kimi baxaraq şöhrətpərəst, pulgir şairləri sənət möhtəkirləri kimi rədd edirdi. Bualonun poetikasında həqiqətə uyğunluq birinci tələb kimi irəli sürülür. O, ağıla arxalanmağı, mənasız əyləncəli uydurmələrdən qaçmağı məsləhət görür. Ədəbiyyatın hiss-həyəcan məhsulu olduğunu inkar etməyən bu nəzəriyyəçinin fikircə, ən yaxşı əsər ağılla hissin, idrakla həyəcanın möhkəm vəhdətindən əmələ gələn, ağıl və ilham sahibinin yaratdığı sadəliyi, ahəngdarlığı və məzmunu ilə seçilən əsərlərdir. Bütün bu mülahizələri ilə bərabər, Bualo antik şer sənətinin və fransız klassisizminin yaratdığı əsərləri təqdir-təhlil edib, janrların xüsusiyyətini izah etmişdir. Yalnız klassik yunan ədəbiyyatını yeganə nümunə kimi götürdüyünə, şer və dramaturgiya üçün məhdud qanun-qaydalar müəyyənləşdirib onları müdafiə etdiyinə görə Bualonun poetikası bir qədər məhduddur.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin inkişafında XVIII əsr marifçiləri mühüm rol oynamışlar. Fransada D. Didro (1713-1784), Almaniya Q.E. Lessinq (1729-1781), Rusiyada M.B. Lomonosov (1711-1765) və A.N. Radişşev (1749-1802) bir sıra yeni nəzəri məsələləri həll etmişlər. Didronun “Salonlar”, “Dramatik ədəbiyyat haqqında”, “Aktyor haqqında paradoks”, Lessinqin “Lakoon” və “Hamburq dramaturgiyası” əsərləri məşhurdur. Didro faciə və komediya ilə bərabər, dramın da müstəqil bir janrlar arasındakı incə fərqləri, hər janrın öz çərçivəsini müəyyənləşdirmiş və ədəbiyyatın inkişafında milli ənənələrin əhəmiyyətinə yüksək qiymət vermişdir. Bu böyük xadimlərinin görüşlərində bir-birinə yaxın cəhətlər cox

da, onlar eyni şəraitdə, eyni zəmində yetişməmişdilər. Onların hər birinin yaradıcılığı mənsub olduğu iqtisadi-siyasi və xalqın mədəni naliyyəti ilə bağlı olmuşdur.

Rusiyada ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında Lomonosovun böyük xidməti vardır. Lomonosov “Kilsə ədəbiyyatının mənfəəti haqqında” adlı əsərində məzmun və forma vəhdətinə, rus ədəbi dilinin xüsusiyyətlərinə dair qiymətli fikirlər söyləmişdi. “Rus şerinin qaydaları haqqında məktub” əsərində rus şerinin əsas xüsusiyyətləri və prinsipləri müəyyənləşdirilmişdir.

M.V. Lomonosov “Pitorikaya və natiqlik sənətinə rəhbərlik” əsərində stilistika və kompozisiya məsələsinə toxunmuşdur.

XIX əsərin əvvəlində estetik sahəsində alman filosofu Hegelin estetik görüşləri ədəbi-nəzəri fikirə ciddi təsir göstərməyə başlayır. Hegel ədəbi-nəzəri məsələlərin tədqiqinə tarixən, dialektik nöqteyi-nəzərdən yanaşmışdır. Lakin onun sistemi, əsas konsepsiyası idealist xarakteri daşıdığından, cıxardığı nəticələr ziddiyətli və yanlışdır. Buna görə də ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında Hegel təlimini tam mütərəqqi hadisə hesab etmirlər. Əksinə, onun təsiri altında düşmüş mürtəce cərəyanların nümayəndələri ədəbi-nəzəri fikrin inkişafına maneçilik törədirdilər. Bunlara qarşı kəskin mübarizə aparıb, sənət haqqında materialist fikri yeni mərhələyə qaldırmaq mümkün bir vəzifə kimi qarşıda dururdu. Bu vəzifəni yerinə yetirmək şərəfi böyük rus inqilabçı demokratlarına nəsib olmuşdur.

Belinski və Gertsenin, Çernışevski və Dobrolyubovun, Saltıkov, Şedrin və Nekrasovun ədəbi, estetik görüşləri materialist estetikanın inkişafı üçün geniş üfqlər açdı. Onların bir sıra mülahizəsi ədəbi-nəzəri fikir sahəsində yeni idi. Belinski ilk dəfə olaraq xəlqilik anlayışını müəyyənləşdirmiş, realizmin xüsusiyyətlərinin bir yaradıcılıq metodu kimi onun üstünlüklərini göstərmişdir. Çernışevskinin “Sənətin varlığa estetik münasibətləri” adlı məşhur əsəri Belinski ideyalarını inkişaf etdirib, materialist estetikanın qələbəsinə təmin etmişdir. Bu böyük materialist tənqidçilər sənətdə yüksək ideyalılığın, realizmin, xəlqiliyin carçısı olub, ədəbiyyatın qarşısında xalqı oyatmaq, onu inqilabi mübarizəyə hazırlamaq vəzifəsi qoymuşlar. Onlar ictimai mühitin yaramazlığını ictimai ədalətsizliyi, şovinizmi amansızlığına tənqid edir, kütlələrdə köhnə quruluşa və feodal məfkurəsinə qarşı üsyankarlıq hissi oyatmaq istəyirdilər. Belinskinin “Qoqola məktub”, “Ağıldan bəla”, “Aleksandır Puşkinin əsərləri”, “Poeziyanın növlərə və janrlara bölünməsi” və s. Dobrolyubovun “Oblomovçuluq”, “Həqiqi gün nə vaxt gələcək”, “Zülmət səltənət” əsərləri həm təbliği-inqilabi mahiyyətinə, həm də kəskin tənqidi xarakterinə görə böyük əhəmiyyətə malikdir. Rus inqilabçı demokratlar ədəbi-bədii dilə, ədəbi janrın qanunauyğunluqlarına, ümumən ədəbi prosesə dair elə əhatəli və dərin fikirlər irəli sürmüşlər ki, bu fikirlərin əksəriyyəti indi də əhəmiyyətlidir.

V.İ. Lenin bu böyük mütəfəkkirlərin fəaliyyətinə yüksək qiymət verərək demişdir: “Qabaqcıl mübariz rolunu yalnız qabaqcıl nəzəriyyəni rəhbər tutan bir partiya ifa edə bilər. Bunun nə demək olduğunu heç olmasa, az-çox konkret bir şəkildə təsəvvür etmək üçün isə qoy oxucu rus sosial-demokratiyasının Gertsen, Belinski və Çernışevski kimi sələflərini və 70-ci illərin parlaq inqilabçılar dəstəni xatırlasın...”.

Bu qabaqcıl materialist təlim Rusiya ilə birləşmiş Qafqaz, Orta Asiya, Pribaltika, Ukrayna və Belarusiya xalqları ədəbiyyatında da nəzəri-elmi inkişafına böyük təsir göstərmiş, bir sıra xalqlarda tənqidin elm kimi yaranmasına səbəb olmuşdur. Ukranyada İvan Frankonun, Azərbaycanca Mirzə Fətəli Axundovun, Gürcüstanda İlya Çabçabadze və

Akaki Seretelinin, Ermənistanda Mikael Nalbandyanın realist ədəbiyyat, materialist estetika uyğun mübarizəsi rus inqilabçı demokratlarında ideyaları ilə səsleşmişdir.

Ədəbi-nəzəri fikrin dolğun və nisbətən sistemli inkişaf dövrü, ədəbi-bədii meyarların materialist dünyagörüşünə əsasən şərhli Azərbaycanda Mirzə Fətəli Axundovla başlamışdır.

M.F. Axundov demokrat bir yazıçı kimi ədəbiyyatın vəzivəsini insanı mənəvi-zehni cəhətdən yenidən qurmaqda, onu feodal-patriarxal cəhalətindən, dini-mistik təsəvvürlərdən oyadıb, öz haqqı uğrunda mübarizəyə ruhlandırmaqda görürdü. Onun bütün ədəbi-tənqidi fikirləri də bu görüşlə bağlıdır. Əgər o, bəzi klasik şer formalarını rədd edib, dramı, bədii nəsrin inkişaf etdirməyi məsləhət görürdüsə, bunu nəzərdə tuturdu ki, köhnə formalar yeni fikirləri, yeni münasibətləri canlandırmağa çox az imkan verir. Həyatı ətrafı, parlaq şəkildə əks etdirmək üçün yeni formalar lazımdır. O, XIX əsirdə də qəsidə, mərsiyə yazan bəzi şairlər ona görə amansızcasına tənqid etmişdir ki, bu şairlər cəmiyyəti oymaq əvəzinə mürtəce görüşləri yaymışdır. M.F. Axundov sənətdə formalizmi, nəsrə, hətta tarix kitablarında qafiyəli yazının müdafiəçilərini ona görə rədd edirdi ki, zamanə “rəğbətli məzmun” istəyirdi. Beləliklə, onun məqalə və məktublarında müasir mövzu, müasir tələbat mühüm yer tutmuş və yeniliyin təbliğində realist ədəbiyyatın böyük xidməti, onun cəmiyyətə təsiri yüksək qiymətləndirilmişdir.

M.F. Axundov forma və məzmun gözəlliyinin vəhdəti haqqında fikir yürütməklə bərabər, həzm və nəsrin xüsusiyyətləri, dramın bəzi spesifikasi, komediya və faciə anlayışına dair də konkret söz demişdir. M.F. Axundov realist yazıçıların varlığı düzgün əks etdirmələrinə, cəmiyyətin əxlaqına onların göstərdiyi təsirə dair maraqlı fikirlər söyləmişdir. O, öldürücü satirik gülüş və rişxəndin əhəmiyyətini göstərərək, ədəbiyyatı moizədən uzaqlaşdırmağa, onu həyatın eynəcərliklərini kəskin tənqid etməyə doğru yönəltmişdir. İdeya-sənətkarlıq cəhətdən ədəbi tənqidi rolunu yüksək qiymətləndirən M.F. Axundov həm də dərin, obyektiv, yüksək ideyalı, peşəkar tənqidin gözəl nümunələrini yaşatmışdır.

Bu böyük mütəfəkkirin tənqidi-nəzəri görüşləri bir sistem təşkil etmiş və özündən sonra gələn sənətkarlara ciddi təsir göstərmişdir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında demokratik ədəbi-tənqidi fikrin inkişafında Firidun bəy Köçərli peşəkar bir ədəbiyyatşünas kimi daha böyük xidmət göstərmiş, C. Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir, Haqverdiyev, N. Nərmənov, Y.V. Cəmənzəminli və başqaları isə ədəbi nəzəriyyəni müxtəlif münasibətlə yazdıqları məqalə, bəzən də xüsusi əsərləri vasitəsilə daha da zənginləşdirmişlər.

Ədəbi-nəzəri fikrin tarixində yeni və yüksək mərhələni proletariyatın dahi rəhbərləri Marks və Engels açmışlar. XIX əsrə qədər əldə edilmiş nəzəri-elmi nailiyyətin bütün qabaqcıl cəhətlərini özündə cəmləşdirmiş marksizm təlimi sənət və ədəbiyyatın qanunauyğunluğunu tam elmi yəqinliklə müəyyənləşdirmişdir. Marksist idrak nəzəriyyəsi təbiətin, cəmiyyətin və məfkurənin inkişaf qanunlarını verən elmi sistem kimi ədəbiyyat sənət məsələlərini şərh etməli üçün də yeganə düzgün yol göstərmişdir. Marks və Engelsin bilavastə ədəbiyyata dair əsərləri, müxtəlif məktubları isə ədəbi nəzəriyyəyə daha konkret istiqamət vermişdir. Elmi kommunizm dahiləri ədəbiyyatda tendensiyalılıq, bədbinlik meyarı yaratmış, faciəvi və komik anlayışın tarixiliyini göstərmiş, realizmin və burjuva romantizminin başlıca xüsusiyyətini aydınlaşdırmış, tipiklik məcələsini dərinlən həll etmişlər.

Marksizmi bütün sahələrdə inkişaf etdirən V.İ. Leninin inikas nəzəriyyəsi dialektik-tarixi materializmi yeni kəşflərlə zənginləşdirib, bütün məfkurə sahələrində olduğu kimi, ədəbi nəzəriyyənin də qarşısında yeni üfüqlər açmışdır.

V.İ. Leninin inikas nəzəriyyəsi ədəbiyyatın spesifikasını aydınlaşdırdı. V.İ. Lenin sənətin partiyalılığı problemini qaldıraraq, xalqilik anlayışına yeni məna verdi, yazıçı qarşısında yenə vəzifələr qoydu və ədəbiyyatda ən mütərəqqi, ən inqilabi fikirlərin bədii inikasını tələbini irəli sürdü. Partiyalılıq prinsipi haqqında Lenin təlimi sənətkarın birtərəfliyi haqqında saxta burjuna görüşlərinə öldürücü zərbə endirdi.

V.İ. Lenin carizmə qarşı inqilabi mübarizə şəraitində ədəbiyyatın vəzifələrini müəyyənləşdirməklə bərabər, gələcəkdə yaranacaq yeni ədəbiyyatın xarakterini də dahiyənə şəkildə şərh etmişdir. O yazmışdır:

“Bu, azad ədəbiyyat olacaqdır, çünki onun sıralarına tamah və mənəbpərəstlik deyil, sosializm ideyası və zəhmətkeşlərə rəğbət yeni-yeni qüvvələr toplayacaqdır. Bu, azad ədəbiyyat olacaqdır, çünki o, çiyirilmiş qəhrəman qadına və piy bağlamaqdan darıxan və əziyyət çəkən “yuxarı on minlərə” deyil, ölkənin ən yaxşı hissəsinin, onun qüvvəsini təşkil edən, onun gələcəyi olan milyonlarla və on milyonlarla zəhmətkeşə xidmət edəcəkdir”.

Hər milli mədəniyyətdə iki mədəniyyət haqqında Lenin təlimi, ümumiyyətlə, elimləri o, cümlədən ədəbi nəzəriyyəni çox mühüm müddəalarla zənginləşdirib, sənətin sinifi mahiyyətinə dair materialist mülahizələri dərinləşdirmişdir. V.İ. Leninin L.H. Tolstoya dair dahiyənə məqalələri ədəbi hadisəni cəmiyyətin iqtisadi və siyasi inkişafı ilə möhkəm əlaqədə götürüb təhlil etməyin klassik nümunəsini vermişdir, sənətkarın yaradıcılıq ziddiyyətlərini əsl elmi dəlillərlə şərh verməyin yollarını göstərmişdir.

V.İ. Lenin mütərəqqi yeniliyi, siyasi aktuallığı, novatorluğu məziyyət hesab etmişdir. V. Mayakovskinin “İclasbazlar” şeri haqqındakı fikri bunu aydın göstərir.

Novatorluq və müasirlik problemini irəli sürərkən klassik irsin mütərəqqi ənənələrinə zidd gedənlərin ələhinə olaraq V.İ. Lenin keçmiş mədəniyyətin bütün nailiyyətlərindən tənqidi şəkildə istifadə məsələsinə irəli sürmüşdür. “Proletar mədəniyyəti haqqında” qeydlərində o göstərmişdir. “İnqilabçı proletariatin ideologiyası olan marksizm bütün dünyada bununla tarixi əhəmiyyət qazanmışdır ki, marksizm burjua dövrünün ən qiymətli nailiyyətlərini heç də bir kənara atmamış, əksinə, insan fikri və mədəniyyətinin iki min ildən artıq bir müddət ərzindəki inkişafında olan bütün qiymətli cəhətləri mənimsəyib götürmüşdür. Yalnız hər cür istismara qarşı proletariatin axırıncı mübarizəsi olan proletariat diktaturasının əməli təcrübəsindən ilham alan həmin əsas üzərində və eyni istiqamətdə aparılacaq gələcək həqiqi mədəniyyətinin inkişafı hesab edilə bilər”.

Böyük Oktyabr sosialist inqilabından əvvəlki ədəbi-bədii nəzəriyyənin inkişafında K.V. Plexanovun da xidməti böyükdür. “Unvansız məktublar”, “İncəsənət və ictimai həyat” və s. əsərlərində o, incəsənətin mənişəyi və onun ictimai-tarixi şərtiliyi haqqında dərin elmi mülahizələr söyləmişdir.

Sovet hakimiyyəti illərində Sov.İKP marksizm-leninizmin böyük nailiyyətlərinə əsaslanaraq xalq kommunist əxlaqı ruhunda tərbiyələndirməkdə ədəbiyyat və incəsənətdən qüdrətli, mənəvi silah kimi istifadə etmişdir. Partiya ədəbiyyatın məfkurə sağlamlığı, xalqiliyi, partiyalığı, beynəlmiləçiliyi və humanizmi, sənətkarlıq yüksəlişi uğrunda mübarizəsində ona istiqamət vermişdir. Sov.İKP MK-nın 1925-ci ildə qəbul etdiyi “Bədii ədəbiyyat sahəsində partiyanın siyasəti haqqında” qətnaməsi, “Ədəbi-bədii təşkilatların yenidən qurulması haqqında” 1932-ci il qərarı, Böyük Vətən müharibəsindən sonra

ədəbiyyat və incəsənətə, ədəbi tənqidə dair qərarları sovet ədəbiyyatının inkişaf yollarını təyin edən sənətlərdir. Bu tarixi sənədlər yeni cəmiyyət quruculuğunda sovet ədəbiyyatının təربیəvi rolunu qiymətləndirib, onun qarşısında duran məsul vəzifələri müəyənləşdirmişdir.

Sov.İKP-nin qurultaylarının materiallarında ədəbiyyatımızın nailiyyətlərinə qiymət vermiş və onun konkret vəzifələri göstərilmişdir. Sov.İKP-nin Baş katibi M.S. Qorbaçov yoldaşın Sovet Kommunist Partiyasının XXVII qurultayına Sov.İKP Mərkəzi Komitəsinin Siyasi məruzəsində dediyi kimi, “ədəbiyyatımız yeni dünyanın yaranmasını əks etdirməklə bərabər, onun təşəkkülündə fəal iştirak etmiş, bu dünyanın adını – öz ölkəsinin vətənpərvərləri, əsl beynəlmiləlçi olan adamı yetişdirmişdir. Beləliklə, ədəbiyyatımız ümumi xalq işində öz yerini, öz rolunu düzgün seçmişdir. Lakin bu, eyni zamanda xalqın, partiyanın yazıçı, sənətkar əməyinə qiymət verərəkən əsas tutduğu, həmcinin ədəbiyyatın, sovet incəsənətinin öz vəzifələrinə yanaşarkən əsas tutduğu meyardır”.

BİRİNCİ FƏSİL

ƏDƏBİYYAT HAQQINDA ÜMUMİ MƏLUMAT

Surət varlığın bədii inikasıdır

Bədii ədəbiyyatın, ümumiyyətlə, sənətin xüsusiyyəti, başqa məfkurələrdən ayrılan əsas cəhəti obrazlılıqdır.

Belinskinin dediyi kimi, ədəbiyyat lövhələrlə düşünmək, varlığı şairanə şəkildə dərk etməkdir. Sənəti elmdən ayıran əsas cəhət də budur.

Elm də, sənət də məfkurədir. Varlığın ifadəsi, inikasıdır. Hər ikisi həyatı əks etdirir, hər ikisinin məzmunu, mündəricəsi həyatdır. Fərq ancaq bunların həyatı inikas üsullarındadır.

Məlumdur ki, elmdə məntiqi təfəkkür, təcrübə, dəlil, izah, sübut, sənətdə, ədəbiyyatda isə bədii təfəkkür, bədii lövhə və s. surət əsasdır. Hər ikisi varlığı əks etdirir. Hər ikisi bizim idrakımıza, varlığı anlayışımıza, həyat mübarizəsində silahlanmağımıza kömək edir. Biri elmi məfhumlar, ikinci bədii surətlər vasitəsilə bu işi görür.

N.Q. Çernişevskinin sənət haqqındakı fikirlərindən aydın görünür ki, sənətkarın qələmə aldığı hadisə, əşya, insanlar həyatda olduğu qədər heç bir yerdə, heç bir şəkildə zəngin, hərtərəfli, dürüst olmur.

Hadisələrin bədii təsiri inikas üçün ən zəngin, dürüst konkret mənbə həyatın özüdür.

Heç bir rəsmiyyət, göstəriş, qanun, cədvəl, düstur ictimai varlığın zənginliyini, mürəkkəbliyini, əlvanlığını həyatın əslində olduğu qədər və bu dərəcədə əks etdirə bilməz.

Həyat həqiqəti ən güclü, ən kamil həqiqətdir. Bütün düstur, qanunlar bu həqiqətdə əsaslanmalıdır. Buna görə də hər hansı sənətkarın qələmə aldığı və insanların məhz bir tədqiqatçısı səyi və diqqəti ilə öyrənməsi tələb olunur. Ona görə yox ki, yazıçı həmin həyatı bütün təfərrüatı, təfsilatı ilə təsvir etməlidir. Əsla yox. Öyrənmək bilmək ona görə lazımdır ki, sənətkar həyat hadisənin məğzini, mənasını, cəvharını, ən xarakter cəhətini tapıb dürüst, parlaq bir şəkildə bədii əks etdirməlidir.

Bədii əsər həyatın, ictimai varlığın inikasıdır. İnikasdır, ancaq özü deyildir. Bədii əsər surətlər aləmidir. Bu aləmdə həyat olduğu kimi, bəlkə olduğundan daha tam daha maraqlı əks edilmişdir. Burada yalnız həyatın özü yox, həyata müsəllah bir sənətkarın münasibəti də əks olunmuşdur. Sənət əsərində varlıq və hadisələrin passif fotosu çəkilmir. Bu hadisələrə fəal bir sənətkarın ayıq münasibəti də ifadə olunur. Əslində qələmə alınan həyat, həyat hadisəsi yenidən yaradılır.

Bədii əsər surətlər aləmidir - ictimai varlığın yüksək şəkildə canlandırılmasıdır. Hər bir əsərdə üç növ surət ola bilər.

B i r i n c i: insan və kollektiv surəti - tip ya xarakterlər, personajlar heyəti;

İ k i n c i s i: duyğu, əhvalı-ruhiyyə surəti - lipka, qəhrəmanlıq, romantika;

Ü c ü n c ü: təbiət və əşya surəti - neyzaj, mənzərə, lövhə. Varlığı geniş əhatə edən irihəcimli əsərlərdə (roman, dram, poema) bu surətlərin bəzi hamısı, yaxud bir neçəsi olur. “Yevgeni Onegin”, “Ana”, “Molla İbrahimxəlil kimyagər”, “Münasibəti-Fəxtəddin”, “Bahadır və Sona”, “Dostluq qalası”, “Komsomol poeması”, “Sevil”, “Almaz” kimi əsərlərdə bu surətlərin hamısına yaxud bir neçəsinə rast gəlmək olar.

M. Qorginin dediyi kimi, ədəbiyyat əslində insanşünaslıqdır. O, insanların varlığa münasibətini bu və ya başqa dərəcədə əks etdirir. M.F. Axundovun “Şərq poeması”nda

təbiətin kədərini, bahar mənzərələrinin, quşlar, çiçəklər aləminin məhzunluğunu, böyük şairin ölümündən mütəəssir olmasını göstərməkdə məqsəd tələb hadisələrində insanın mənəvi aləminin ifadəsini verməkdir.

İ.S. Turgenevin “Mumu” hekayəsində bir heyvanın ölümü ilə qəddar bir sahibkarın qansızlığı, vicdansızlığı ifadə olunmuşdur.

Hər hansı bir əsərin, surətin təsir gücü, bədii qüdrəti həyatı, varlığı dürüst, həqiqi, təsirli əks etdirməsindədir.

N. Krupskaya xatirələrində göstərir ki, Vladimir İliç Cek Londonun “Həyat eşqi” hekayəsini oxuyanda çox təsirlənmişdi. Əsərdəki həyat həqiqətini bəyənmişdi. Çernişevskinin dediyi “həyatı şəkil” insan, hadisə və əşyanın “həyatı şəkli”, yəni varlığın əsl həqiqəti ən güclü həqiqətdir. Heç bir quraşdırma, heç bir bəzək-düzək hadisələrin həyatı şəkli qədər güclü və təsirli ola bilməz. Buna görə də sənətkardan həyat həqiqətinin daha kamil, daha doğru, daha mükəmməl təsviri tələb olunur. Hadisələrin həyatı şəkli onların həm ümumi, qanunu, mühüm cəhətlərinin, eyni zamanda tam, konkret, canlı, əlvan xüsusiyyətlərini əks etdirir.

Biz Hacı Qaraya canlı, kamil surət deyirik. Çünki o, müəyyən tarixi dövrdə Azərbaycan ticarət burjuaziyasının səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirmişdir. Mənsub olduğu sinfin hərisliyi, acgözlüyü, ehtirası Hacı Qaranın bütün hərəkətlərində görünür. İstismarçı sinif nümayəndələrinə xas olan bu xüsusiyyətlər Hacı Qaranın bütün mənəviyyətinə təfəkkür və həyat-məişət tərzinə hakimdir. Bunun nəticəsində o, əsl insani kefiyyətlərini: ailə, dostluq, ünsiyyət, mərifət, rəftar, heysiyyət və mənliliyini itirir. İstismar, qazanc onun simasını mənliliyini, cəmiyyətdəki mövqeyini təyin edir. Təsədüf deyil ki, Hacı Qara oxucu və tamaşaçılar arasında xəstəliyin, hərisliyin bir timsalı olmuşdur.

C. Cabbarlının “Sevil” əsərinin qəhrəmanı sovet dövrünün ilk mərhələlərində inqilab nəticəsində bütün əsarət, məhkumluq, məzlumluq çərçivələrini qırıb atan, azad, müstəqil həyat sahəsinə çıxan Azərbaycan qadınının xarakter timsalı, mücəssəməsidir.

Sevil canlı, kamil, realist bədii surət, eyni zamanda parlaq ictimai həqiqətdir. Sevilin böyük bir dövrü, azadlığa çıxmış bir xalqı, qəhrəman Şərq qadınlığını təcəssüm etdirən səciyyəvi bir taleyi vardır. Cabbarlının yaratdığı qadın surətinin simasında Sevilin həm şəxsi, həm ümumi-ictimai taleyi ifadə olmuşdur. Surətlərin yaranmasında sənətkar həm fərdiləşdirməyə, yəni insanın məhz şəxsən öz xarakterinə, həyatına aid olan xüsusiyyətləri, həm də ümumiləşdirməyə, yəni həmin şəxsin mənsub olduğu ictimai zümrənin, sinfin xarakter xüsusiyyətlərinin təcəssümünə diqqət yetirməlidir; bu ikiqütbü vəhdətdə verməlidir.

Bədii əsərlərdə insan, kollektiv, cəmiyyət həyatının təsviri ilə yanaşı təbiətin, əşyanın, kənd, şəhər, yaz, payız, qış lövhələrinin təsviri verilir. Şübhəsiz ki, bu təsvirlər çılpaq halında insan həyatından, insani hiss və təfəkkürlərdən kənarda verilmir. Əksinə, təbiət sahələrinin gücü və məlahəti məhz insanın onlara münasibətində, insani hisslərin qabarıq təcəssümündə, insan zehni və fikrinin ifadəsində göstərilir.

Misal üçün S.Vurğunun “Qafqaz” şeirindən bir parçanı alaq:

*Ucurur fikrimi boşluqlara, bax,
Göyü xəncər kimi dümdüz yararaq,
Uzanan dik qayalar, silsələlər
Qara yellər ona dörd yandan əsər.*

*Ağ buludlar onu bərk-bərk sarmış,
Dəli Qafqaz! O, baharsız bir qış,
Deyə təsəvir olunarmış hərdən.
Torpaq olmuş o keçən günlərdən,
Sadə izlər görürəm daşlarda,
Ağ dumanlar ağarır qaşlarda ..
Başqadır indi bu dağlar, düzlər.
Nə gözəldir gecələr, gündüzlər,
Başqadır duyğu, şüur, iş, zəhmət,
Başqadır elm, düha, min hikmət.
Dinamitlər qoyulur dağlara bax,
O, qaranlıqlara yollar açaraq,
Göy qatarlar şığıdıqca irəli
Danışır zəhmətimin meyvələri.
Nə gözəldir, necə xoşdur gecələr,
Yolcular yoldaca rahat keçələr.
Nə qaçar var, nə quldur səsi var.
Nə “soyun, ver!” nə də bir “dur!” səsi var.
Axır-axdıqca qızıl karvanlar
Yaşasın qardaş olan insanlar...*

Burada yalnız təbiət mənzərəsi, qoca Qafqaz silsilələrinin əzəməti, qəribəliyi yox, həm də insan həyatı, əsərlərdən bəri bu dağ, dərə, meşə, sıldırımlarda insanların keçdiyi ağır həyat, faciəli, dəhşətli hadisələr, soyğunlar, cəpçinlər, karvan basqınları, qırğınlar görünür.

Şair ürək rahatlığı ilə Qafqazın indiki azad həyatının fərəhli mənzərələrini, dağlara dinamitlər qoyan, qaranlıqlara yol açan, dünyanı dəyişən qəhrəman sovet fəhləsinin, sovet adamlarının bəxtiyar həyatını qələmə alır və ona alqış deyir:

- Yaşasın qardaş olan insanlar...

Sənətkarlar insan, kollektiv əşya, mənzərə surətləri yaratdıqları kimi insanın mənəvi aləminin, əhval-ruhiyyəsinin, yaşadığı hiss və fikirlərinin də bədii surətlərini yaradırlar. Bu bir zərurətdir. Hər bir insana doğru, dürüst, inandırıcı, canlı, həyatı göstərmək üçün ancaq onun zahirinin yox, daxili aləminin zəngin, mürəkkəb, əlvan mənəviyyatını da göstərmək lazımdır. İnsanın daxili aləmini, hiss və duyğularını, fikirlərini verən bədii lövhələrə sənət dilində **lirika** deyirlər. Lermontovun gözəl bir sözü var. “Bir qəlbin tarixi bir xalqın tarixi qədər zəngindir”. Doğrudan da normal, müasir, mənəviyyatca mükəmməl bir adamın qəlb aləminin bədii şəkildə ifadə etmək nə qədər çətin və nə qədər mürəkkəb işdir. Burada sənətkar əməyinin çətinliyi, həm də məsuliyyəti var, bunun üçün yaradıcının təxəyyül qabiliyyəti güclü olmalıdır. Aristotel demişkən “həyəcanlanmayan həyəcanlandıra bilməz”. İnsan mənəviyyatının, qəlb aləminin dərinliklərinə vaqif olmadan bu zəngin, mürəkkəb aləmin bədii lövhəsiini də yaratmaq mümkün deyil. Lirikanın yunanca “lira” sözündən, qədim musiqi alətinin adından götürüldüyü, ilk zamanlarda şerlərin musiqi ilə, avazla oxunduğu məlumdur.

İnsan mənəviyyatının təsvirini, tərənnümünü verən şair, sənətkar diqqətini məhz insanın qəlb həyatına, hissinə, fikirlərinə - sevinc, kədər, etiraf və sarsıntılarına verməlidir.

Məlumdur ki, hər bir adamın məənəviyyatı həmişə, hər zaman eyni ahəngdə, eyni dərəcədə və səviyyədə, hətta eyni məzmununda qalmır. Bu hadisənin özü xarici aləmlə, insanın kənardan aldığı təsir duyğularla bağlıdır.

Lirik əsərlər həcmcə qısa olur. Çünki insanın keçirdiyi həyəcanı, mütəəssir vəziyyətdə uzun zaman eyni dərəcədə qala bilmir, dəyişkən olur.

Lirika məzmunu və mahiyyətinə görə məhəbbət, vətəndaşlıq lirikasına, siyasi, fəlsəfi, intim lirikaya və s. ayrılır.

Sovet dövründə, sovet şairlərinin qələmində ictimai-siyasi lirikanın güclü, yaxşı nümunələri yaranmışdır. Xatı şairi Rəsul Rzanın, “Lenin” poemasından bir parçanı görürək:

*Mən hansı bir insana
bənzədim ki, Leninin—
həm xalqın xadmətçisi,
həm xalqa rəhbər oldu.
Mən hansı sərkərdəyə
bənzədim ki, Leninin —
tarixlərə komandan,
günlərə əsgər oldu.
Mən hansı bir rəhbərə
bənzədim ki, Lelinin —
yüz-yüz millyon insana
əziz bir sirdaş oldu.
Mən hansı qəhrəmana
bənzədim ki, Lelinin—
bayrağının altında
millətlər qardaş oldu...*

Şair “Lenin” poemasında dünya proletariatının rəhbəri, sovet dövlətinin, sosializm quruluşunun dahi yaradıcısı, bütün dünyada kommunizmə, azad, xoşbəxt, sinifsiz cəmiyyət quruluşuna parlaq yol açan böyük Leninin bədii surətini yaratmaq üçün ilham qüdrətini əsirgəməmişdir. Bütün tarix boyu yaşamış olan böyük dahi və sərkərdələrin hamısından yüksəkdə duran və əzəməti ilə əvəzsiz olan Leninin qüdrətini, şərəf və şöhrətini göstərir. Kommunist Partiyasını, partiya deyəndə isə canlı Lenini düşünürük. Bu iki məfhum hər bir zəhmətkeşin zehində və qəlbində vahid bir qüdrətdir! R. Rzanın, Lenini poemasında bütün dünya fəhlə sinfinin, xüsusilə, Sovet İttifaqı zəhmətkeşlərinin dahi Leninə sonsuz, tükənməz məhəbbəti, sevinc iftixar hissi tərənnüm olunmuşdur. Bu əhvalı— ruhiyyə, mənəvi qüdrət, qürur hissi yalnız ayrı–ayrı zəhmət adamlarını, Lenin partiyası tərəfindən bəslənib tərbiyə olunmuş fəhlələrin yox, bütün fəhlə sinfinin azadlıq uğrunda vuruşan bütün zəhmətkeşlər iftixar və sevincinin ifadəsi, qüdrətli inqilabi pafosun təəcəsmüdür.

Mənəviyyətin, insan daxili aləminin təsvirində təfəsilat, təfərrüat, artıq izahdan, misaldan daha çox sənətkarlar tutarlı, kəsərli məzmunlu bədii misallara, əhatəli surət, məcaz, istiarələrə yer verirlər.

M.Ə. Sabirin İranda məşrutə hərəkatı dövründə bir müsəlman fəhlənin ictimai hadisələrə, siyasətə münasibətini təsvir edən kiçik bir şəri vardır. Avam fəhlənin dilindən

deyilmiş təəssüflü, həsrətli misralarda oxucu görür ki, bu tip müasir siyasi hadisə və mübarizələri necə başa düşür:

*Ah, bu məşrutəni şah neçin verməyir,
Gah verir, filməsal, gah neçin verməyir?!*

Daxili qafiyələrlə qurulmuş bu maraqlı şerdə oxucu avam sadələv bir müsəlmanın müasir siyasi hadisələrə münasibətini aydın görür.

Sabirin 1905-ci il inqilabı dövründə siyasi mübarizələrə daha ayır baxışı, müasir cəmiyyət quruluşuna qarşı üsyankar münasibət bəsləyən gözüaçıq bir fəhlənin dilindən deyilmiş “Neylərdin ilahi” şerindən kiçik misal gətirək:

*Daş qəlbli insanları neynərdin, ilahi?!
Bizdə bu soyuq qanları neynərdin, ilahi?!*

*Artıqca həyasızlıq, olur el mütəhəmmil,
Hər zülmə dözən canları neynərdin, ilahi?!*

*Bir dövrdə kim, sidru səfa qalmayacaqmış -
Bilməm belə dövrənləri neynərdin, ilahi?!*

*Məzlumların göz yaşı dərya olacaqmış,
Dəryaları, ümmanları neynərdin, ilahi?!*

*Bağın, əkinin xeyrini bəylər görəcəkmış -
Toxm əkməyə dehqanları neynərdin, ilahi?!*

*İş rəncbərin, güc öküzün, yer özününkü –
Bəyzadələri, xanları neynərdin, ilahi?!*

Şer tamamilə üsyankar, mövcud cəmiyyətin, quruluşun zülmə əsaslandığını görə, buna qarşı, hətta yaradana üsyan edən bir zəhmətkeşin ürək qanı ilə yazılmışdır. Bu əhval-ruhiyyə, bu qiyamçı dünyabaxışı yalnız bir adamın yox, inqilablar dövründə bütün şüurlu, siyasi mübarizə dövrünə qədəm qoymuş minlərlə üsyankar, mübariz zəhmətkeşin, fəhlə-kəndlinin ürəyindən xəbər verirdi.

SƏNƏT VƏ ƏDƏBİYYATDA TİPİKLİK

İnsan şüurunun varlığa münasibətinin anlamadan bədii əsərləri, onların xüsusiyyətini də anlamaq olmaz. Marksist fəlsəfə dahiyənə bir aydınlıqla müəyyən etmişdir ki, varlıq birinci, şüur isə ikincidir. Şüur varlığı deyil, ictimai varlıq şüuru təyin edir. Dialektik materializmin bu məşhur düsturunu müəyyən dərəcədə ədəbiyyatçı kimi desək: həyat ədəbiyyatın dalınca yox, ədəbiyyat həyatın dalınca gedir. Ədəbiyyatın inkişafı, qanunları, vəzifələri ancaq ictimai həyatın inkişafı, qanunları ilə müəyyən edilə bilər. İctimai varlıq insan şüurunda əks olunur. Ancaq bu inikas “müstəqil” xətti deyil, çox mürəkkəb, çoxcəhətli və çoxtərəflidir.

Məlum olduğu üzrə, sənət ictimai kareropiya, varlığı idrak vasitəsi, həyatın inikası olmaqla bərabər xüsusi bir məfkurədir. Onun da “xüsusi”liyini dərk etmədən ictimai vəzifəsini, mahiyyətini mənasını da düzgün qavramaq olmaz.

Marksizm klassikləri varlığın şüurlarda nə zaman doğru və yanlış (yalan), əks olduğunu müəyyən etmək üçün möhkəm və dürüst elmi meyar yaratmışlar.

V.İ. Lenin məşhur “Materializm və empiriokritisizm” əsərində inikas nəzəriyyəsinin dahianə şərhini vermişdir. Lenin şüurun varlığa münasibətini izah edərək göstərmişdir ki, “şüur varlığın inikasıdır. Maddi varlıq bizim mənəviyyətmişlə də əks olunur, bizdən bizim şüurumuzdan asılı olmayaraq mövcudur və əbədidir”... Bizim duyğularımız, bizim şüurununa xarici aləmin ancaq surətidir, buna görə də özlüyündə aydındır ki, əks edilən şey olmasa, inikas ola bilməz, lakin əks edilən şey əks etdirəndən asılı olmayaraq mövcudur. Həmin əsərinin başqa bir yerində Lenin yazmışdır: “... materializm nəzəriyyəsi, cisimləri fikrini əks etdirməsi nəzəriyyəsi burada tam aydın göstərilmişdir: bizdən xaricdə şeylər mövcudur. Bizim qavrayışlarımız və təsəvvürlərimiz bu şeylərin surətləridir. Praktika bu surətləri yoxlayır, həqiqi olanları yalnız olanlardan ayırır.

Bədii ədəbiyyat məfkurənin spesifik bir forması olaraq, hər şeydən əvvəl, varlığı, həyatı, ictimai inkişafı əks etdirir. Bu əksətdirmə o zaman mənalı, məqsədə uyğun olar, ictimai idrak işində silah vəzifəsi görə bilər ki, düzgün, doğru olsun. İnikas yalnız olursa, varlıq haqqında yaradılan təsəvvür, anlayış da yanlış olur, deməli, bədii əsər öz əsas məqsədindən uzaq düşür.

Ədəbiyyatın xüsusiyyətindən, onu başqa məfkurələrdən, məsələn, elmdən ayıran əsas şərtlərdən bəhs edərək dahi rus münəqqidi V. Belinski yazmışdır. “Siyasi iqtisadçı statistika rəqəmləri ilə silahlanaraq sübut edir ki, filan səbəblərə görə cəmiyyətdə də filan sinfin vəziyyəti çox yaxşılaşmış və ya çox pisləşmişdir. Şair (sənətkar) varlığın aydın, canlı təsviri ilə silahlanaraq doğru-düzgün lövhədə göstərir ki, filan-filan səbəblərə görə cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti həqiqətən çox yaxşılaşmış və ya pisləşmişdir. Biri sübut edir, o biri göstərir və hər ikisi inandırır. Biri məntiqi dəlillərlə, o biri lövhələrlə”.

Yazıcının yaratdığı surətlər yalnız o surətləri təmsil edən həyatı, insanları, yalnız bir dövrü, bir qrupu, bir hadisəni göstərməklə qalmır. Bədii surətin təsir dairəsi geniş olduğu kimi, əhatə dairəsi də geniş və bəzən də hədudsuz olur. Hamlet dövrünün yüz milyonlarla insanı çoxdan ölüb getmiş, həyatdan, xatirələrdən silinmişdir. Amma Hamlet yaşayır və yaşayacaqdır. Pavel Vlasov və Pelageya İnlövnanın yaşadığı mühit çoxdan yoxdur. Amma bu adamlar fəhlələrin, zəhmətkeşlərin, milyonlarla oxucunun zəhnində yaşayır və daim yaşayacaqdır. “Bahadır və Sona” romanının hər iki qəhrəmanı keçən əsrin axırlarına təsadüf edən bir mühitdə yaşayıb çalışmışdır. O mühit çoxdan həyat səhnəsindən getmişdir. Amma Bahadır da, Sona da yüz minlərlə oxucunun zəhnində ən yaxın, ən doğma, ən yaxşı adamlar kimi yaşayır. Bu misalların sayını artırmaq da olar.

Nə üçün bu ədəbi qəhrəmanlar, bir növ “ədəbi” həyat kəsb etmişlər?

Çünki ədəbi tip, surət yalnız bir faktın, bir hadisənin, bir insanın yox, yüzlərlə fakt, hadisə və insanın xarakter xüsusiyyətlərinin alınıb ümumiləşdirilməsinin nəticəsidir. Doğrudur, burada bizim nəzərimizdə yalnız bir adam, bir sima canlanır. Ancaq həmin adamın şəxsində, timsalında böyük bir ictimai zümrəni, qrupu görür, həyat və cəmiyyət haqqında təsəvvürlərimizi, birliyimizi zənginləşdiririk.

Maksim Qorki bu haqda mülahizələrindən birində deyir:

“Qəhrəmanın xarakteri, onun ictimai qrupu sırasındandan olan bir çox müxtəlif adamlardan götürülmüş cizgilərdən yaranır. Yüzlərlə ayrı keşiş, dükançı və fəhləyə çox yaxşı diqqət yetirmək lazımdır ki, bir fəhlənin, keşişin, dükançının portretini təxminən düz çəkə biləsən... Mən Hamleti, Faystu, Don Kixotu, Robinzon Kruzonu, Verteri, Madam Bovarini, Maion Leskondu, şübhəsiz, tamam bitgin tip hesab edirəm”.

İctimai inkişafın əsas qanunauyğunluqlarını ən kamil ifadə edən, insan xarakter və taleyini ümumiləşdirən surətlər – tipdir.

Güman olunmasın ki, insan surətləri yaradılarda ancaq onları ümumiləşdirən cəhətlərə, bir sinif, bir zümrə üçün xarakter olan cəhətlərə fikir verilir. Ümumiləşdirmə zəruri və vacib şərtidir. Ancaq unutmamalı ki, yalnız ümumiləşdirmə ilə kamil surət yaratmaq olmaz. Bununla bərabər adamları fərdiləşdirən cəhətləri də əhatə etmək, göstərmək lazımdır. Ümumi ictimai əlamət və xüsusiyyətləri ilə təsvir olunan adam canlı, real tip yox, müəyyən münasibətlərə cavab verən bir sxem olardı. Böyük rus münəqqidi H.Q. Çernişevski məsələnin bu cəhətinə xüsusi diqqət verir, tip yaradılmasında ümumiləşmə ilə fərdiləşmənin dialektik vəhdətini tələb edirdi. İnsan xarakterlərində ümumi ictimai xüsusiyyətlər fərdi, başqalarından tamamilə fərqli şəkildə təsvir edilməlidir.

Həyatda da belə olur. Heç vaxt bir adamın ancaq rəsmi vəzifə, qulluq tərəfini təsvir etməklə onu bədii tip səviyyəsinə qaldırmaq olmaz.

Çernişevski bu məsələni belə izah edir: “Adətən deyirlər: “şair bir çox canlı fərdi şəxsiyyətlər müşahidə edir, onlardan heç biri tip ola bilməz; lakin o, görür ki, onlardan hər birində ümumi, tipik nə isə vardır; bütün münfərid cəhətləri kənara ataraq, müxtəlif adamlara dağılmış sifətləri bir bütövə toplayır və beləliklə, həqiqi xarakterlərin cövhəri adlana biləcək xarakter yaradar. Tutaq ki, bu tamamilə, doğrudur və həmişə belə olur; lakin bir şeyin cövhəri, adətən, həmin şeyin özünə oxşamır; tein çay deyildir, alkoqol şərab deyildir; bizə insanlar əvəzinə qəhrəmanlığın və qəzəbin cövhərini nəhəg divlər və daş qəhrəmanlar şəklində verən “yazıcılar” əslində yuxarıdakı qaydaya əsasən hərəkət etmiş olurlar”.

N. Q. Çernişevski belə nəticəyə gəlir: “öz xarakterini “yaratdıqda” şairin xəyalında, adətən, hər hansı bir real şəxsin surəti gəzir; bəzən şüurlu, bəzən də şüursuz olaraq şair həmin surəti öz tipik şəxsinə “verir”. Sübut üçün başqa qəhrəmanı müəllifin özünün bu və ya digər dərəcədə düzgün verilmiş portretindən ibarət olan saysız hesabsız əsərləri xatırlada bilərik (məsələn, Faust, Don Karlos və Markiz Poza, Bayronun qəhrəmanları, Jorj Sandın kimi və qadın qəhrəmanları, Lenski, Onegin, Peçorin)...”

Tipik və fərdi cəhətlərin kamil bədii vəhdəti olmasa, kamil bədii surət də olmaz. Bu vəhdət isə hadisə və insanların zahiri əlamətlərini mexaniki yolla toplayıb birləşdirmək nəticəsində yox, hadisə və insanların, xasiyyət və əhvali-ruhiyyələrinin mahiyyətini dərk etməklə və qələmə almaqla, ictimai hadisələrin mənasını açıb göstərməklə mümkündür.

Cəlil Məmmədquluzadənin, “Danabaş kəndinin əhvalatları” əsərinin qəhrəmanı Xudayar bəydir. Bu adamın çirkin simasında bir çox mənfi xüsusiyyətlər vardır. Özü də bunlar irsi deyil ictimaidir. Yəni Xudayar bəy bunları ana bətnindən gətirməmiş, mühitində, tərbiyədə kəsb etmişdir. Xudayar bəy yalançıdır, şəhvət düşkünüdür, yaltaqdır, hərisdir, pulpərəsdir, zalımdır...

Ancaq bütün bu pisliliklər onun əsas günahının, eybinin ətrafında toplaşmış və bir az da qatılarmışdır. Xudayar bəy, hər şeydən əvvəl, zopakıdır. Onun aləmində dünyada hər şey zor ilə, güclə əldə edilir. Zor olmayan yerdə müvvəffəqiyyət də yoxdur. Bəy dünyanı belə

görür və belə düşünür. Bu vəziyyət nəinki onla təəssüf hissi yaratmır, əksinə, ona hərəkət proqramı verir. O, bütün işlərində zora əl atır, hətta zor və gücün yerimədiyi məqamda da çəkinmir, "görək nə çıxar" deyərək zorakılığı "təcrübə" edir.

Onun aləmində dünya zorbazorluq dünyasıdır. Güclülərin zəifləri əzib öz istəyini əldə etmək dünyasıdır. Yaşayış, "hünər" bundan ibarətdir. Gücsüz, silahsız, hiyləsiz, dünyada heç bir mətləbə, məqsədə çatmaq olmaz. Xudayar bəydə bütün bunlar möhkəm bir etiqaddır. Ona görə də başqa heç bir şeyə inanmır, müraciət də etmir.

O, Məmməd həsən əminin eşşəyini zorla əlindən alır. Vəliqulunu ələ gətirir, qazıya zorla kəbin kəsdirir, hətta tanımadığı, bilmədiyi bir erməni tacirinə müraciət edərək qənd çəkdirir, üzünə salıb onu nisiyə almaq istəyir. Özgənin eşşəyini karvansaraçıya satır və sairə.

Bütün bu xasiyyətlər Xudayar bəyi oxucunun gözü qarşısında zamanının ən alçaq, ən çirkin, eyni zamanda, ən tipik bir kəndxudası kimi canlandırır.

Yaxud başqa bir misal gətirək. Əbədi fəaliyyətinin ilk dövrlərində görkəmli şair Əli Həzmi "Molla Nəsrəddin" jurnalında nəsr əsərləri ilə çıxış edirdi. İctimai məzmunu, materialı və bəzən faktları həyatdan alınmış həcmcə balaca, yumorist yazılar jurnalın oxucularını çox maraqlandırır. Əli Həzminin ilk mənsur felyetonlarından biri belədir: "Neçə gündür ki, Bəşir Hacı Hüseyn oğlu 18 yaşında, çıxıb çinar ağacına dolaşa düşürsün, quşu tutub cibinə qoyandan sonra ağacdən yıxılıb qılçası sınıb. Aparıblar evə, atası gəlib deyib - Ögöl, necəsən? Quş cibində ölməyib ki? Sağdır mı?"

Deyib: - Sağdır.

Atası çox şükürlər edib ki, nə yaxşı, quş ölməyib, sağdır"

Atanın bu sadəcə sualı ilə yazıçı öz satirik qəhrəmanının ən tipik bir xasiyyətini aşkara çıxarmışdır. Hacı Hüseynin mənfəti tip kimi çox xüsusiyyətlərini göstərmək olardı. Ancaq quşbazlıq aludəlik üzdən dünyanı quşlar aləmindən ibarət bilməsi, quş balasını dogma oğlundan artıq sevməsi onun başlıca xüsusiyyətidir. Bu tipin xarakteristikasında ələ əsas bir halqadır ki, bütün başqa cəhətləri özü ilə çəkib gətirir, canlı bir aləm yaradır.

Aydındır ki, xarakter yaradanda onun ümumi, ictimai xüsusiyyətlər ilə fərdi xüsusiyyətləri mexaniki olaraq bir araya toplayıb birləşdirilmədiyi kimi, ayrı-ayrı fərdi xüsusiyyətlər də mexaniki birləşdirilmir.

Xudayar bəy bizim nəzərimizlə ayrı-ayrı əməlləri ilə yox, bütün alçaqlığı ilə bitkin bir tip olaraq canlanır. Eləcə də ədibin əsərindəki başqa tiplərin hər biri öz orijinal xasiyyətnaməsi ilə yadımızda qalır.

Geniş sahələri olan elm aləmi bizə təbiət, insan və cəmiyyət haqqında bilik verir, varlığın, ictimai təcrübənin müəyyən sahələrini əhatə edir, sənət isə varlığı hərtərəfli əhatə edir, tarixi prosesi bütün mürəkkəbliyi ilə göstərir. Özü də ələ göstərir ki, biz özümüzü təsvir olunan həyatın içində, onun bilavasitə iştirakçısı kimi hiss edirik. Həyat hadisələri burada ümumi, mücərrəd şəkildə deyil, konkret əyani şəkildə, olduğu kimi əks etdirilir. Sənətdə biz nəinki varlığı dərk edirik, həm də bu varlığa, təsvir olunan hadisələrə "partiyalı", "tərəfkeş" münasibətimizi bildiririk.

Xüsusilə pealst incəsənətdə həyat hadisələrini olduğu kimi, həqiqi surətdə inikas etdirmək, tipikləşdirmək mühüm şərtdir.

F. Enkels yazıçı M. Qarknessa yazdığı bir məktubda onun "Şəhər qızı" adlı hekayəsinin tənqid edərək göstərirdi.

“Şəhər qızı”nda fəhlə sinifi passiv, özünə kömək etməyə qabil olmayan hətta buna doğru bir təşəbbüs etməyən kütlə kimi görünür. Onu ağır dilənçilik həyatından qurtarmaq üçün olan bütün təşəbbüslə kənardan, yuxardan gəlir. Əgər 1800 və 1810-cu illərdə Sen Simnonun və Robert Oyenin dövründə bu doğru idisə, 1887-ci ildə döyüşkən proletariatın mübarizəsində əlli il iştirak etmək şərəfinə nail olan bir adam üçün bu, doğru deyildir. Fəhlə sinifini əsarətə salan mühitə qarşı onun inqilabi cavabı, onun öz insanlıq hüquqları üçün şüurlu və yarımşüurlu inadlı təşəbbüsləri tarixə yazılmışdır və buna görə də pealizm sahəsində öz yerini tutmalıdır”.

“Şəhər qızı” hekayəsinin qəhrəmanı dövrün xarakterik fəhlə həyatını və mübarizəsini düzgün əks etdirə bilmədiyi üçün F. Enkels onu kifayət qədər realist məhsul saymır. Göründüyü kimi, burada yalnız təfəsilat, qəhrəmana, mühitə aid olan xırda fakt, hadisələrin təsviri əsas alınmır. Əsas tələb kimi ictimai inkişafın, həyat hadisələrini, mübarizə istiqamətinin həlledici tərəfi, başlıca xüsusiyyəti nəzərdə tutulmalıdır. Təsvir olunan dövüdə doğrudan da passiv və faliyyətsiz fəhlələr ola bilərdi. Ancaq onlar dövrün xarakterik xüsusiyyətinin, o zamankı fəhlə hərəkətinin xarakterik vəziyyətini, simasını vermir, verə də bilməz. Əsil realist sənətkar bütün xarakterik olanı qabağa çəkməli, qabarıq verməli və həmin hadisənin yalnız keçmişini, indiki halını yox, bir də gələcəyini göstərməlidir.

Maksim Qorki sosialist realizminin üç varlığın inikası hesab edir: keçmişin, indinin və gələcəyin.

Hadisələrin əsas istiqamətləndirici meyillərini göstərməyən sosialist realisti varlığı tam doğru əks etdirə bilməz.

C. Cabbarlının “Almaz” dramında kolxoz kəndinin ilk mübarizə illəri, qolçomaqlara qarşı yoxsulların, ortababların birləşməsi, sovet ziyalılarının kəndə köməyi təsvir olunur. Həmin şəraitdə ən qabarıq göstərilən surət kənd müəlliməsi Almazdır.

Kənddə sinifi mübarizənin kəskin bir dövründə, banditlərin silahlanaraq Sovet hökumətinin tətbiqlərinə qarşı çıxdığı zamanda münafişənin mərkəzində duran Almaz, əlbətdə ki, əsas surətdir. Belə surətlər o zaman kəndlərdə yox idi? Əlbəttə ki, yox. Miqdar etibarilə almazlar, kəndi yeni yola doğru istiqamətləndirən kommunist qadınlar az idi. Ancaq buna baxmayaraq, belə qadınlar o zamankı kəndin məhz gələcəyindən xəbər verən tamam yeni bir həyatın qurulması zərurətini inadla təkid edən indiyə qədər olan qadınlara oxşamayan adamlar idilər. Dramaturq, Almazın simasında çadradan, əsarətdən xilas olan Azərbaycan qadınlarının yalnız o günlərini, yeni kəndin ilk mərhələsini, həm də gələcəyini, “sabahını” göstərdi. Buna görə də Almaz surətində zahirən qeyri-təbii, qərribə görünən hərəkət və xüsusiyyətlər vardır. İlk illərdə bu xüsusiyyətlər tamaşaçıda bəzən təəccüb doğururdu ki, belə qərribəliklər zəruri, qanuni idi. Həmin dramda daha maraqlı, daha koloritli və əslində daha təbii verilən qolçomaq Hacı Əhməd surəti də həyatı və xarakterikdir.

Almaz yeni yaranan, inkişaf edən, sabahı təmsil edən bir qəhrəmandırsa, Hacı Əhməd ölkədə olan, siradan çıxan, keçmiş andıran bir surətdir.

Dramaturqun müsbət surətləri - tamaşaçını sabaha, gələcəyə çağıran surətləri ictimai idrak, bədii təsir cəhətindən çox qüvvətli olduqlarındandır ki, analar uşaqlarına Sevil, Gülüş, Almaz, Yaşar, Dönməz və başqa qəhrəmanların adını vermişdir.

Deməli, bədii əsərdə qəhrəmanın nə dərəcədə tipik olub-olmamasını onun cəmiyyətdə mənsub olduğu sinifin, zümrənin, ictimai hadisənin, xüsusiyyətlərin mahiyyətinin nə dərəcədə kamil əks etdirməsi ilə ölçmək düzgün olar.

Həm də ictimai inkişafın istiqamətləndirici, aparıcı sabahı təyinedici meylləri ilk ilana çəkilməlidir. Böyük rus tənqidçi Dobrolyubov Ostrovskinin əsərlərini təhlil edərək bu məsələyə toxunaraq göstərirdi:

“Bizim üçün bir mühüm cəhət də budur: ədib həyatın ümumi tələblərinin mahiyyətini o zaman tapdı ki, onlar gizli idilər, çox az adam onları görür, çox zəif görürdü”.

Təsvir olunan qəhrəmanların xarakterində olan və bir də doğulan cəhətləri aydın görmək və onu mənalandırmaq, qiymətləndirmək lazımdır.

Sənətkarın ictimai varlığı, hadisələri obyektiv surətdə təsvir etməsi, göstərməsi ilə subyektiv münasibəti, hadisələri qiymətləndirməsi arasında bəzən ixtilaf, hətta ziddiyyət ola bilər. Ən mühüm cəhət həmin bu obyektiv və subyektivliyin birliyi, vəhdətidir. Cəlil Məmmədquluzadənin, Səməd Vurğunun əsərlərində biz bu vəhdəti aydın görürük. “Vaqif” dramında şair işğalçılara qarşı mütərəqqi qüvvələrin, vətənpərvərlərin mübarizəsini elə təsvir etmişdir ki, biz həm hadisələrin, ictimai mübarizələrin məhz göstərilən istiqamətdə getdiyinə, həm də S. Vurğunun o hadisələrə əsasən düzgün münasibət bəslədiyinə inanırıq. Burada şairin bədii lövhələri, sənətkar məharəti ilə baxışları, dünyagörüşü arasında ziddiyyət yox, vəhdət vardır. Sosialist realizmində bu vəhdətin əhəmiyyəti böyükdür.

Partiyamızın Mərkəzi Komitəsi sovet yazıçılarının üçüncü qurultayına göndərdiyi təbrik məktubunda yazıçıları həyatı dərinlən öyrənməyə, sovet adamlarının tipik surətini yaratmaq yolu ilə müasir həyat mübarizəsində fəal iştirak etməyə çağırırdı (bax, “Azərbaycan” jurnalı, 1959, № 6)

Müsbət qəhrəmanların tipik surətini yaradarkən ictimai-siyasi şəraiti, ictimai inkişafın müəyən mərhələsini, daha doğrusu, bu qəhrəmanları doğuran əsas münasibət zəmininin düzgün göstərmək ən mühüm şərtidir.

Qəhrəmanın müsbət və ya mənfi olması hər dövrdə, hər şəraitdə eyni, mücərrəd düşünülə bilməz. Sənətkar mütləq tarixi şəraitdən çıxmış edərək, qəhrəmanlara xarakteristika verməlidir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərində İsgəndər kimi mürəkkəb bir qəhrəman yaradılmışdır. Bütün ətraf mühit, əsas surətlər onun lənətləyir. O, təkbaşına fanatizm dünyasına qarşı durur. Şeyx Həsərrullah kimi nüfuzlu, “müqəddəs” bir adamın fırıldaqlarını açmağa cəsarət edir. Bütün bunlarla bərabər İsgəndərin mübarizə yolu, silahı və vasitələri möhkəm deyil, sürüşkəndir və qismən də yanlışdır. Onun arzuları və tənqid qüdrəti böyükdür, tarixən çox mütərəqqi mahiyyətdədir. Amma İsgəndərin içkiyə qurşanması, camaat arasında “kefli” kimi məşhur olması onu xalqın gözündə alçaldır, sözünü kəsərsiz edirdi.

İsgəndər kütlələrə, din tirəki ilə qəflət yuxusuna getmiş mömünlər dünyasına müraciət edir. Onun çağırışları yeni və çox ibarətlidir. Bəlkə də bu çağırış nəticəsində coxlarının gözündən mövhumat pərdəsi qalxa bilərdi. Ancaq İsgəndərin şəxsiyyəti, cibində həmişə araq şüşəsi gəzdirməsi, camaat arasında avara laybalı dolaşması onun sözünü də, özünü də hörmətdən salırdı.

Bütün bunlara baxmayaraq, İsgəndər şeyxlər dünyasında müsbət bir qəhrəman idi. O, fırıldaqçı şeyxin isti aşına soyuq su qatdı, camaat arasında dinə, möcüzəyə ümumi bir şübhə oyatdı, şeyxin lotuluğun qabaqcadan görməklə peyqənbərlik elədi və s. Bu heç də o demək deyil ki, İsgəndər hər mühitdə hər şəraitdə müsbət qəhrəman idi. İsgəndər düşdüyü dindarlar mühitində çox mütərəqqi, faydalı təsir bağışlayırdı. Dini yalan və fitnələri cəsarətlə ifşa edir, adamların gözünü açır, ayıldırırdı. Onun içkiyə, sərxoşluğa tutulması da səbəbsiz deyildi. Bu bir tərəfdən onun tənha köməksiz olmasından, o biri tərəfdən

vətəndaşları qəflətdə görməsindən, ictimai fəlakəti dərk etməsindən, başqa mübarizə yolu tapmamasından irəli gəlirdi.

Hüseyn Cavid kimi bir sənətkarın qadın əsarətinə, qadına feodal münasibətlərinə qarşı, azad sevgi meylinin buxovlanmasına qarşı çıxması, qadını bəşərin “ikinci allahı” deyə yüksək qiymətləndirməsi müsbət bir hadisə idi. Ancaq Cavidin qadın azadlığını birtərəfli, sanki məhəbbət azadlığı, qadın gözəlliyini ilahiləşdirilməsi şəkildə düşünməsi məhdudluq idi.

Feodial görüşlü yazıçılar qadını alqı-satqı vasitəsi bilirdilər. Burjua yazıçıları isə qadına gözəllik ilahəsi kimi baxırdılar. Bunlar bir-birinə zidd olsalar da hər ikisi qadın azadlığı məsələsinin həllinə eyni dərəcədə mane olurdu.

Qadının əsl azadlığı - iqtisadi mənəvi, maddi asılılıqdan qurtulması məsələnin ancaq sovet yazıçıları düzgün həll və təsir edirdilər. C. Cabbarlının, S.Vurğunun, Seyid Hüseynin müsbət qadın surətləri tam azadlıq yolunun necə və harda olduğunu düzgün müəyyən etmişdilər.

Müsbət surətlərin sxemdən uzaq olması realitet sənətin mühüm şərtlərindəndir. Heç vaxt müsbət surət yalnız parlaq keyfiyyətlərin məcmuyunu kimi düşünülməməlidir. Müsbət qəhrəmanlar müəyyən ictimai-tarixi şəraitdə insanlığı, cəmiyyəti irəliyə çağıran və aparan xarakterik simalardır. Bunlar hazır doğulmur, ictimai mübarizələrdə, mürəkkəb şəraitdə yaranırlar. Belə adamların həyat və məişətində qüsurlu, kölgəli cəhətlər də olur və bunların təsvirindən qorxmaq lazım deyildir.

Çapayev vətəndaş müharibəsi günlərinin ən igid, ən parlaq simalarından, orduda və vətəndaşlar arasında müstəsna hörmət, nüfuz sahibi olan bir qəhrəman idi. Ancaq siyasət, savad cəhətindən məhdud adamdı. Bu məhdudluğu biz onun mübarizə və mühakimələrində aydın görürük və heç də bununla o bizim gözümüzdə kiçilmir. Onun doğrudan da cəsur bir insan olduğuna dərinədən inanırıq. Səttarxan, Leninin təbiri ilə desək, “inqilabçı qonşuların qəhrəmanı” idi. M.S. Ordubadinin və Makulunun romanlarında da bu şöhrət göstərilmişdir. Ancaq Səttarxan, hər şeydən əvvəl, canlı bir insan olmuşdur. Onun fərdi xüsusiyyətləri var idi. Bunların hamısı da müsbət, təqdirəlayiq deyildi. Onun dini görüşləri, siyasət aləmində pıyadılığı bir həqiqət idi. Bunları real surətdə göstərmək olar və lazımdır. Bununla heç bir vaxt biz qəhrəmanı hörmətdən salmaq, nüfuzunu azaltmaq məqsədini güdmürük. Onu inandırıcı, həqiqi bir insan kimi göstərmək, bədii surətini sxem olmaqdan qorumaq istəyirik. Bədii surət istər müsbət olsun, istərsə də mənfi o zaman oxuculara təsir göstərə bilər ki, həqiqi, inandırıcı olsun. Oxucu və tamaşaçı deməsin ki, “yox, belə olmaz, o zaman bu adam bu cür hərəkət etməz, danışa bilməzdi...”

İctimai tərbiyə cəhətdən təkcə müsbət qəhrəmanların deyil, həm də mənfi qəhrəmanların, mənfi surətlərin əhəmiyyəti vardır.

Pisi olduğu kimi görmək, dürüst dərk etmək həmişə tərbiyənin şərtidir. Odur ki, satirə və satirik surətlər bədii ədəbiyyatda mühüm yer tutur.

Sovet şerinin əsas motivi olan sevinci, şadlığı, həyata nikbin münasibəti qələbə və yenilik meyillərini Süleyman Rüstəm hələ ilk kitabında (“Ələmdən nəşəyə”) tərənnüm edərək yazmışdı:

Yeni həyar başlayırkən üzümüzə gülməyi.

Keçdim artıq gülə-gülə mən ələmdən nəşəyə...

Könlüm gülər, şerim gülər, həyat gülər, el gülər.

Sevinclərlə çırpınaraq, sazımdakı tel gülər.

“Başqa planetlərdən də sevinc almağa” çalışan “hücumçu sinfin” mahnılarını çağıran V. Majkovski şerində, “Gəncliyim bir ordudur” deyən Səməd Vurğun lirikasında həmin bu ciddi gülüş, qələbə, mübarizə sevinci əsas motividir. Sovet poeziyasında ən güclü, qüdrətli tərənüm edilən inkibinlik, mübarizə ruhu, sovet adamlarının ilham mənbəyi olan gələcək, qalib kommunizm cəmiyyəti müasir sovet lirikasının, mahnı, şərqi və nəğmələrimizin əsas məzmunu təşkil edir. Çünki şerimizdə tərənüm olunan bu sovet həyatımızın, qələbələrimizin, yeni həyat şənliyimizin bədii ifadəsidir.

Klassik ədəbiyyatın bir sıra böyük nümayəndələri köhnə dünyanı, istibdad quruluşunu, istismarçıları, din xadimlərini, cəhaləti satira vasitəsilə qamçılanmış, ifşa etmiş, beləliklə, milyonların gözünü almağa kömək göstərmişlər. Rus ədəbi N.V. Qoqolun “Ölü canlılar”, “Müfəttiş” əsərləri, M.F. Axundovun “Hacı Qara”, “Molla İbrahimxəlil kimjagər”, C. Məmmədquluzadənin “Ölülər”, “Dəli yığıncağı” komediyaları, Ə. Haqverdiyevin “Marallarım”, “Cəhənəm məktubları” əsərləri, M.Ə. Sabirin “Hophopnama”-si cəmiyyətin qüsur və nöqsanlarını qamçılayan satiranın ən yaxşı nümunəsidir.

Bu əsərlərin məqsədi köhnə dünyanı və alçaq, tüfeyli adamları ifşa etməkdirsə, əsas bədii rəngi gülüş-tənqidi gülüşdür. Oxucu keçmişə gülərək ondan ayılır.

Bu əsərlərin hamısında tamaşaçı və oxucu gülür. Ancaq bu gülüş və sevinc ifadə edən iftixar gülüşdür, nə də yüngül əyləncəli gülüşdür. Belə gülüş dərin mənalı, düşündürücü, ibrətli, fəlsəfi, çox sirlərdən xəbər verən “çox mətləbləri açan” gülüşdür. Adlarını çəkdiyimiz komediyalara baxanlar tamaşadan sonra gördüklərini unutmurlar, ona biganə qala bilmirlər. Sanki tamaşa onların yatmış hisslərini oyadır, ürəklərində neçə-neçə mənalı suallar doğurur və bu sualların cavabını daimi onlardan tələb edir. Sanki bu gülüş adamların diqqətini ictimai hadisələrin zahirinə, görkəminə deyil, dərinliklərinə, “örtülü”, ancaq daha zəruri, daha mühüm tərəflərinə aparır.

Bu gülüş satira gülüşüdür. İctimai münasibətlərin sağlamlaşması, ictimai tərbiyə cəhətdən çox güclü və əhəmiyyətli bir gülüşdür. Satirik boyalarla yaranan tiplər və surətlərdə də bədii ədəbiyyatın əsas qanunu olan xarakterik hadisə və cizgilərin üstünlüyü öz qüvvəsini saxlayır. Mənfi tiplər, xarakterlər həmişə və hər yerdə satira hədəfi ola bilərlər.

Ancaq satirada da, lirikada, romantikada da, ümumiən bədii təsvirdə olduğu kimi, fərdiləşmənin və bədii ümumiləşdirmənin vəhtətini gözləmək şərtidir. Satirik surətlər o zaman həqiqi və ümumiləşmiş tip ola bilərki, ictimai hadisənin, insanın xarakterik cəhətlərinin tuta bilsin, tipin mənsub olduğu zümərənin, ya qrupun başlıca xüsusiyyətlərini dürüst ifadə edə bilsin. Mirzə Cəlilin “Ölülər” komediyasında Şeyx Həsərrullah bütün fırlıdaqçı ruhanilərin, şəriəti xalqı aldatmaq vasitəsi edən mollaların tipik nümayəndəsidir. O, yarasalar kimi qaranlıq mühit axtarır, avamlıq, zülmət aləmində özünü gümrah hiss edir. Şeyxin hiylələri əsərdə inandırıcı ifşa olunur. Tamaşaçı, Şeyxin simasında bütün ruhaniləri görür, nifrət edir.

Sabit Rəhmani “Toy” komediyasındakı Kərəmov xarakterik bir tipdir. Bütün kolxozu və kolxozçuları öz şəxsi mənfətinə, arzusuna tabe etmək istəyi bu tip kütlənin nifrət və kinayəli gülüşü ilə ifşa edilir.

Sovet yazıçıları satira vasitəsilə həm xarici imperialist ağaların mürtəcə fəaliyyətini ifşa edir, həm də daxilimizdə kapitalist qalıqlarını köhnə dünya vərdişlərini tənqid edirlər. Satirik tiplər məhz tənqidi gülüş vasitəsilə yaranır, ümumiləşdirilir. Burda sənətkarın ustalığı, münasibətlərin düzgün təyin edilməsində, dürüstlüyündə (ışıq-kölgə), sovet

həyatının ardıcıl olaraq inkişafını, köhnəlik qalıqlarını aradan qaldırmasını inandırıcı ifadə etməsində, tənqidi gülüşün hədəfini doğru, dügün müəyyənləşdirməsində və sairədə özünü göstərməlidir. Yeni cəmiyyətdə ictimai münasibətlər kökündən dəyişdiyi kimi, ictimai satiranın da hədəfi istiqaməti, vəzifəsi başqa cür götürülür. Müasir həyat üçün səciyyəvi olmayan hadisələr, tiplər ümumiləşdirilmir. İctimai satira bədii silah kimi təsir gücünü saxlayır.

Güman olunmasın ki, surət, tip yalnız insana, kollektivə, mənəvi aləmə aiddir. Varlıqda, həyatda elə bir hadisə yoxdur ki, ümumiləşdirməyə, deməli, surətlər aləminə yad olsun. Buna görə də “surət” deyəndə, eyni əşya, duyğu və əhvali-ruhiyyənin də bədii əksini nəzərdə tuturuq.

“Əşya” dedikdə bütün təbiət, kainat, coğrafi mühit - payızın təsviri, yağış yağması, baharın gəlməsi, tarlalar, baxçalar, tikintilər, körpülər və s. nəzərə alınır.

Bütün bu sahələrin bədii lövhəsini vermək də surət yaratmaqdır. Bu surətlərdə bir tərəfdən bizi əhatə edən varlıq, təbiət gözə çarpılsa, ikinci tərəfdən insan hissləri, düşüncələri, münasibətləri vardır.

M.P. Vəqifin “Durnalar”-ını, Abbas Səhhətin “Yay səhəri”-ni, Səməd Vurğun “Talistan” poemasında verdiyi təbiəti, “Ceyran” şerini, Aşıq Ələsgərin “Dağlar”-ını biz yüksək sənət nümunələri sayırıq. Hə üçün? Çünki burada yalnız bir dəniz, bir tufan, bir səhər, bir yamac, bir ceyran, bir durna qatarı və ya Göycə dağları yoxdur. Burada həmin səhnə və əşyaların məhz ümumiləşdirilmiş bədii lövhəsi -surəti vardır. İnsan surətlərini yaradılışında olduğu kimi, təbiət və əşya surətlərinin yaradılışında da realizmin əsas hökmləri öz quvvəsindədir. Tipik xarakterlərin tipik şəraitdə təsviri tələb olunur.

BƏDİİ ƏDƏBİYYATIN VARLIĞI İDRAK ƏHƏMİYYƏTİ

Bədii ədəbiyyatı ictimai həyatdan kənarda, konkret tarixi şəraitdən təcrid olunmuş bir şəkildə götürüb öyrənməyin, qiymətləndirməyin ancaq idealizmə, mürtəce burjua alimlərinə xas bir metod olduğunu marksizm-leninizm nəzəriyyəsi sübut etmişdir.

Marksizm-leninizm ədəbiyyata, hər şeydən əvvəl, fəal bir məfkurə, ictimai həyatı, obyektiv varlığı idrak vasitəsi kimi baxır. Ədəbiyyat da başqa məfkurələr (elm, sənət və s.) kimi məhz həqiqi varlığı əks etdirir. Bir sıra keçmiş filosofların (Kant, Hegel və b.) sənətin, ədəbiyyatın ictimai idrak mahiyyətini inkar edən və ya azaldan nəzəriyyələrinə qarşı hələ keçən əsrin ortalarında böyük rus inqilabçı demokratları (Belinski, Dobrolyubov, Çernişevski) qəti, ardıcıl mübarizə aparırdılar. Onlar burjuazianın bədnam “saf sənət”, “sənət sənət üçündür” nəzəriyyəsinə qarşı sənət və ədəbiyyatın məhz ictimai həyatından doğması fikirini, sənət və ədəbiyyatda materialist görüşləri müdafiə və təbliğ edirdilər. V.Q. Belinski bütün yaradıcılığı boyu bu fikirdə olmuşdur ki, ədəbiyyat cəmiyyətin məhsuludur, cəmiyyətdən doğur, onun inkişafı ilə əlaqədardır və onunla müəyyən edilir. Belinski rus ədəbiyyatında “natural məktəb” adlandırdığı realizm cərəyanının gücünü, yeniliyini onun həyatla möhkəm əlaqəsində görür, ədəbiyyatda xalq həyatının, xalq mənafeyi və ideallarının ifadəsini əsas götürürdü. O, göstərirdi ki, hər bir xalqın ədəbiyyatının əsil mənbəyi xalqın həyatı, baxışlarıdır. Ədəbiyyat hansı dövrdə, hansı ictimai şəraitdə olursa olsun, varlığın xüsusi obrazı, bədii inikasıdır. İctimai həyatdan doğan, onu əks etdirən sənət və ədəbiyyat varlığın passiv təsirsiz ifadəsi deyildir. O, da başqa məfkurələr kimi ictimai mübarizələrə

təsir göstərir və mübarizələrdə fəal iştirak edir. Ədəbiyyatın ictimai həyatda və ictimai inkişafda əhəmiyyəti mühümdür. Belinskiinin estetikasına görə, ədəbiyyat nəinki cəmiyyətin məhsuludur, həm də ictimai mübarizənin kəskin silahıdır. Həqiqi ədəbiyyat xalq üçündür, onun qabaqcıl məfkurəsinə xidmət edir. Buna görə də varlığın, tipik hadisələrin tipik şəraitdə doğru, düzgün əks etdirilməsi ədəbiyyat və sənətdə realizmin əsasını təşkil edir.

A.N. Dobrolyubov göstərir ki, həyat əbədi normal üzrə getmir, əksinə, ədəbiyyat həyatın cərəyanına tabe olur. Eləcə də böyük inqilabçı demokrat N.Q. Çernişevski ədəbiyyatı “həyat dərslisi” adlandırırdı. O göstərirdi ki, qüvvətli və canlı idealların təsiri ilə yaranan, dövrün mühüm, zəruri tələblərini ödəyən cərəyanlar ədəbiyyatda gözəl, parlaq inkişaf edirlər. Çernişevskinin məşhur “gözəlik həyatın özüdür” hökmü sənətə idealist baxışlara ağır zərbə idi.

Əgər idealist Kant müəyyən ictimai ideallarla bağlı olmağın sənətkara ziyan verəcəyini, ona mane olacağını düşünürdüsə, marksizm-leninizm klassikləri, əksinə, əsil, sənəti məhz böyük ictimai ideallarla - bəşəriyyətin azadlığı, xoşbəxthəyatı, sosializm uğrunda mübarizəsi ilə bağlı bir surətdə yaranacağını, “yuxarı on minlərə” deyil, çoxmilyonlu xalqa xidmət edəcəyini irəli sürürdülər. SSRİ-də formaca milli, məzmunca socialist mədəniyyət və ədəbiyyatın tarixdə görünməmiş bir surət və vüsətlə ikişafı V.İ. Leninin partiyalı ədəbiyyat haqqında dahiyənə uzaqgörənliklə dediyi bütün hökmləri tamamilə subut etdi.

Sovet hakimiyyəti illərində ədəbiyyat və sənət sahəsində görülən böyük işlər, əldə edilən tarixi nailiyyətlər məhz Leninin partiyalılıq prinsipinin ardıcıl surətdə həyata keçirilməsi, burjuva və xırda burjuva meyillərinə qarşı kəskin mübarizə sayəsində mümkün olmuşdur.

Ədəbiyyat və incəsənətin əhəmiyyətinin məhz ictimai həyat, ictimai mübarizələr, ictimai ideallar nöqteyi-nəzərindən qiymətləndirən böyük rus ədəbi Maksim Qorki yazırdı: “Ədəbiyyatın məqsədi, insana özünü dərk etməkdə kömək etməkdir”, “Bədii ədəbiyyatın materialı insandır”, “Yazıcı canlı material üzərində, insanlar üzərində çalışır”.

Fransız yazıçısı Balzak ədəbiyyatı “insan qəlbinin tarixi” adlandırırdısa, L.N. Tolstoy “səhnələrdə ifa edilən qəlb həyatını” özü üçün əsas sayırdısa, M. Qorki ədəbiyyatı “insanşünaslıq” adlandırır, sənətkarı öz vətəninə, öz sinifinin “eşidən qulağı, görən gözü, çarpan ürəyi”, “öz epoxasının səsi” sayırdı. Böyük ədib marksizm-leninizm klassiklərinə əsaslanaraq ədəbiyyatın məhz ictimai inkişafa, xalqa, azadlığa, sosializm quruluşuna xidmətini təkidlə müdafiə edirdi. O özünün “Ana” romanı haqqında V.İ. Lelinin dediklərini dərin bir məhəbbət, minnətdarlıq hissi ilə xatırlayırdı.

Lenin Qorkinin romanını “lap vaxtında yazılmış” bir kitab kimi yüksək qiymətləndirilmişdir. Əsərin ictimai idrak əhəmiyyətindən, inqilabi mübarizəyə qalxışan fəhlələrə kömək göstərməsindən bəhs etmişdi. Lenin yazmışdı ki, inqilabi hərəkətdə şüursuz kortəbii surətdə iştirak edən fəhlələr “Ana” romanı oxuyub çox fayda görəcək və çox şey öyrənəcəklər.

“Ana” romanının nəşirindən iki il sonra “Bakiniski rabotçi” qəzetində (27 sentyabr.1908-ci il, №7-8) bir qurp fəhlənin böyük ədibə açıq məktubu çap olunmuşdur. Fəhlələr əsərin qəhrəmanlarından necə və nələr öyrəndiklərini yazıb, romanın təsir gücünü qeyd edir, proletar ədibinə minnətdarlıqlarını bildirirdilər. Məktubda deyilirdi:

“Aleksy Maksimoviç! Siz “Ana” əsərinizi yazmışsınız və ədəbiyyatda yüksək şüurlu fəhlə tipinin - Paveli göstərmişsiniz. Pavel simasında, demək olar ki, rus ədəbiyyatında ilk dəfə olaraq, nəinki tək fəhlə sinifinə, həm də bütün bəşəriyyətə, həyatın ağır buxovlarından azad olmaq meyli gətirən, bizə ümumi cəsarətin yeni, ahəngdar, gözəl, azad və şən həyatını göstərən və ürəyinin bütün tellərinə qədər bu ideal ilə hopdurulmuş bir fəhlə yaradılmışdır.

“...Ana və onun oğlu Pavel bizim üçün canlı idealdır. İcazə verin “Ana” əsəriniz üçün Sizə ürəyimizin ən dərinliklərində öz səmimi təşəkkürlərimizi izah edək”

Ədəbi-bədii əsərin kütlələrə nə qədər dərin təsir bağışladığını bu məktubdan da aydın görmək olar.

M. Qorki 1934-cü ildə Sovet yazıçılarının Birinci ümumittifaq qurultayındakı məruzəsində sovet ədəbiyyatının vəzifələrindən bəhs edəndə məhz partiyaya, dövlətə, xalqa, sovet vətənimizə xidmət və kömək məsələsini qoyurdu.

M. Qorki sovet ədəbiyyatçılarını, içərisində yaşadığımız yeni, zəngin həyatı, sosializm quruculuğu dərinə qavrayıb, dərk edib əks etdirməyə çağırırdı. O deyirdi ki, kitablarımızın əsas qəhrəmanı əmək, əməyi məhsuldarlaşdıran, onu sənət dərəcəsinə qaldıran insan olmalıdır. Sovet adamlarında, inqilabımız sayəsində ölkənin, dövlətin, təsərrüfatın, işin, quruluşun ağası olan yeni insanlarda əməyə münasibət başqadır, yenidir, yüksəkdir. Ədəbiyyat bu münasibəti geniş təşviq, təbliğ etməli, öyrətməlidir. M. Qorki sovet ədəbiyyatında güclü olan vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq və nikbinliyin kökünü sovet həyatımızda, sosializm cəmiyyətimizdə, bu cəmiyyətin xarakterində, ədəbiyyatın vəzifəsinin isə kütlələrin sosializm, kommunizm ruhunda tərbiyəsinə xidmətdə görürdü. Qorki ədəbiyyat işinə müqəddəs bir iş kimi baxırdı.

Marksizm-leninizm klassikləri burja-mülkədar ağalığına, imperializmə, istismar dünyasına, köhnə quruluşa qarşı kəskin, ardıcıl, şərəfli mübarizələrində bədii ədəbiyyat nümunələrinə, klassik yazıçıların əsərlərinə tez-tez müraciət etmişlər. V.İ. Lenin, L.N. Tolstoyu “rus inqilabının güzgüsü” adlandırmışdır. Onun baxışları və nəzəriyyələrindəki ziddiyyətləri o dövrdəki rus həyatının ziddiyyətli şəraiti kimi qiymətləndirmişdir. Lenin ölməz ədəbin böyüklüyünü, milyonlarla rus kəndliləri arasında əmələ gəlmiş ideyaların və əhvali-ruhiyyənin ifadəçisi olmaqda” götürdü. Tolstoy müəyyən dövr rus həyatının həqiqi mənzərələrinin dahiyənə bir şəkildə əks etdirmişdir. Onun əsərlərini əbədləşdirən də həmin realizm qüvvəsidir.

“L.Tolstoy hələ təhkimçilik hüququ zamanı böyük sənətkar kimi çıxış etmişdi. O, yarım əsərdən artıq davam edən öz ədəbi fəaliyyəti ərzində verdiyi bir sıra dahiyənə əsərlərində başlıca olaraq köhnə Rusiyanı, 1861-ci ildən sonra da yarım-təhkimçi vəziyyətində qalmış olan Rusiyanı, kənd Rusiyasını, mülkədar və kəndli Rusiyasını təsvir etmişdir. L.İ. Tolstoy Rusiyanın tarixi həyatındakı bu dövrü təsvir edərkən öz əsərlərində o qədər böyük məsələlər irəli sürə bilmiş, elə bir bədii qüvvət səviyyəsinə yüksələ bilmişdir ki, onun əsərləri dünya bədii ədəbiyyatında əvvəlinci yerlərdən birini tutmuşdur”

“Gertsenin xatirəsi” adlı əsərində V.İ. Lenin Gertseni çar tərəfindən edam edilən kəndlilərə müraciətini eyni ilə misal çəkir: “Ey rus torpagının zəhmətkeş və möhnətkeşi, kaş mənəim sözlərim sənə qulağına çataydı!.. Onda mən... sənə üzərinə hakim təyin edilən ruhani atalarına nifrət etməyi sənə çox yaxşı öyrədərdim!..”

Leninin Belinskinin “Qoqola məktub”unu senzurasız ədəbiyyatın ən yaxşı nümunələrindən saymışdır. Lenin inqilabi mübarizəsində böyük rus yazıçılarından - Qoqol.

Şedrin, Nekrasov, Qorki Mayakovski və başa böyük yazıçıların əsərlərindən istifadə etmiş, onları yüksək qiymətləndirmişdir.

ƏDƏBİYYATIN PARTİYALILIĞI VƏ XƏLQİLİYİ

Marksis-leninçi dünyagörüşünün belə bir məşhur elmi düsturu vardır ki, insanların şüuru onların varlığını təyin etmir, əksinə, ictimai varlıq onların şüurunu təyin edir. Sinifli cəmiyyətdə sinfi münasibətlərdən və sinfi təfəkkürdən kənar məfkurə yoxdur. V.İ. Lenin hələ 1905-ci ildə burjuazianın məfkurə sahəsində "bitərəflik" şüarına qarşı mübarizə apararaq yazıldı: "Rədd olsun bitərəf, fəvqəlbəşər ədəbiyyatçılar", "ədəbiyyat işi ümumproletar işinin bir hissəsi olmalıdır. Sinifli cəmiyyətdə sinifdən, siyasətdən kənar məfkurə yoxdur"

Göründüyü kimi, hələ o zaman dahi Lenin ədəbiyyat işinin sinfi xarakterini, yeni cəmiyyət qurmaq yolunda ədəbiyyatın sərlilə silah olduğunu dürüst müəyən edirdi.

Ədəbiyyatda partiyalılıq, əlbətdə ki, yazıçıların rəsmən partiya üzvü olması zərurəti demək deyildir. Ədəbiyyatda partiyalılıq tələbi sovet ədəbiyyatının məzmununu, ideya istiqamətini məhz Kommunist Partiyası ideallarının qələbəsi, təntənəsi işinə səfərbər etməyi, sosializm kommunizm işinə sədaqət, səmimiyyətlə xidməti nəzərdə tutur. O, varlığı, həyatı inikasdən obyektiv inkişafın qanunauyğunluğunu, cəmiyyətin hardan gəlib haraya getdiyini doğru-dürüst görüb göstərməyi, hadisələrin yalnız bu gününü deyil, sabahını, gələcəyini kəşfə meyl etməyi tələb edir.

Partiyalı olmaq prinsipi ədəbiyyatı böyük kommunizm idealları yolunda, yeni cəmiyyət qurmaq yolunda mübarizə işinə səfərbər etməlidir. Partiyalılıq prinsipi hər bir qələmə sahibini, hər bir sənətkarı böyük ictimai idealları səfərbər etməklə onun şəxsi, fərdi ilhamını məhdudlaşdırmır, əksinə, onu böyük ictimai, bəşəri ideallara qanadlandırır. Varlığın elə bir sahəsi, elə bir zəruri məsələsi yoxdur ki, bugünkü əsil mütərəqqi sənətkarın əsil realist qələmi ilə canlandırılıb, müasir kommunizm ideallarına uyğun mənalandırıla bilməsin.

Kommunist partiyalılığı ilə xəlqilik prinsipini qarşı-qarşıya qoymaq olmaz. Elmi tədqiqat, zəngin ədəbi təcrübə göstərir ki, bu prinsiplər arasında möhkəm bir vəhdət vardır. Əsil kommunist partiyalılığı prinsipi ilə yaranan əsər xəlqiliyin tələblərinə uyğun olmaya bilməz. Xəlqilik çoxdan bəri bədii əsərlərə, onların ictimai estetik mövqeyinə qiymət vermək üçün mühüm meyar olmuşdur. Ədəbiyyatda xalq mənafeyinin ilk plana çəkib qorunması, xalq ruhu və təfəkkürünün üstün tutulması xalqın tarixinin aydın ifadəsi, xalq mənliliyinin, səciyyəsinin hər surət, lövhə, epizodda görünməsi xalq dili, məişəti, ənənələrinin bədii mətində görünməsi – bunların hamısı əsərdə mühüm meyar sayılır.

V.İ. Lenin Klara Tsetkinlə söhbətində göstərmişdir ki, sənət öz dərin kökləri ilə əməkçi xalq kütlələrinin arasına getməlidir. Sənət bu xalq kütlələrinə anlaşılan olmalı və onlar tərəfindən sevilməlidir. O, bu kütlələrin duyğu, fikir və iradəsini birləşdirməli və yüksəltməlidir. V.Q. Belinskiyə görə "xəlqilik deyəndə əgər bu və ya başqa xalqın, bu və ya başqa ölkənin adətlərinin, ənənələrinin, xasiyyətinin düzgün təsvirini başa düşmək lazım gəlirsə, onda xəlqilik əsil bədii əsərin məziyyəti deyil, vacib şərtidir. Hər bir xalqın həyatı yalnız ona xas olan şəkildə təzahür edir, demək, həyatın təsviri düzgündürsə, onda əsər, eyni zamanda, xəlqidir"

Belinskinin fikircə, xəlqi yazıçı olmaq üçün yazıcının uşaqlıqdan xalq içərisində böyüməsi, onu duyması, dərk etməsi və görüb qavradığı milli həyat tərzini düzgün əks

etdirmək hüneri, xalqın övladı ola bilmək ləyaqəti lazımdır. Bu mənada C. Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının əsil xalq yazıçılarıdır. Zəmanəmizdə Səməd Vurğun yardıcılığı əsil xəlqilik nümunəsidir.

Əsərdə xəlqilik tələbini gözləmək üçün hadisələrə xalq gözü ilə baxmaq, xalqın taleyini ön plana çəkmək lazımdır. S.Vurğunun “Vaqif” pyesi tarixi taleyi baxımından əks etdirən xəlqi əsərdir. Müəllif surətləri elə mübarizələrdən, konfliktlərdən keçirir ki, pyesin hər münafişəsində xalq, onun dostları və düşmənləri görünür.

Əbədi əsərlərdə təsvir olunan hadisə və həyatın mənə əhəmiyyəti böyükdür. Xalqın həyatı və taleyi, tarixi xüsusiyyəti əsərin əsas bədii-ictimai keyfiyyətini və məziyyətini təyin edir. Yalnız xalq üçün, mühüm, zəruri, mənalı, xarakter olan hadisə və qəhrəmanların təsviri oxucunun diqqətini cəlb edir.

V.İ. Lenin Tolustoy haqqındakı məqaləsində yazırdı: “Əgər qarşımızda doğrudan da böyük sənətkar durursa, onda inqilabın, heç olmasa, bəzi mühüm cəhətlərini öz əsərlərində əks etdirməlidir”.

Xalq həyatının mühüm, xarakter xüsusiyyətlərini əks etdirə bilməyən əsər və yazıçı xəlqilik məziyyətinə məhrum olacaqdır. Xəlqlik üçün seçilən mövzünün aktuallığı kifayət deyildir. Sənətkar öz fikir duyğuları, estetik idealları etibarilə irəliyə, gələcəyə, tərəqqiyə çağırmaqlı, oxucusunu yüksəltməli, onun iradəsini qanadlandırmalıdır.

Bunlardan başqa, əsərin varlığı əhatə dairəsi, qoyduğu ictimai məsələlərin ictimai, tarixi, estetik əzəməti, sanballı olmalıdır. Bədii qəhrəmanların uğrunda döyüşə, ölümə getdiyi mətləb, məslək, məqsəd böyük olmalıdır.

Ədəbiyyat və sənət əsərlərinin bütünlüklə xalqa çatması, xalq malı olması, xalq həyatına təsir etməsi keçmişdə, kapitalizm quruluşunda böyük maneələrə rast gəlmişdir. Ancaq sosializm dövründə, ədəbiyyat və sənətinin tamamilə xalq malı olduğu, kütlələrə verildiyi bir dövrdə xalq həyatını, mənəviyyatını əks etdirən əsərlər xalq arasında daha geniş yayılacaq, hər bir əməkçinin mənəvi qidası olacaqdır.

BƏDİİ ƏDƏBİYYATIN TƏRBİYƏVİ ƏHƏMİYYƏTİ

Bütün incəsənətlər silsiləsində, kino sənətindən sonra söz sənətinin ən geniş yayıldığı, kütləvililiyini ədəbiyyat alimləri göstərmişlər.

Buna görə də gənc nəslin ictimai-siyasi həyat, mübarizələrə kamil, hazır, mətn yetişdirilməsində, qabaqcıl ideyaların kütlələri arasında tez və geniş yayılmasında bədii ədəbiyyatın əhəmiyyəti və imkanları çox böyükdür.

Çernişevskinin bir neçə nəsillə inqilabçı-bolşeviklər tərəfindən odlu bir ehtirasla oxunan “Nə eməli?” əsəri V.İ. Lelinin sevdiyi kitab idi. Bu əsərin əsas qəhrəmanı Raxmetovun təsir qüvvəsi haqqında G. Dmitrov yüksək rəydə olmuşdur. Sovet İttifaqı Qəhrəmanı Zoya Kosmodemyanskaya da Raxmetovu öz əziz qəhrəmanı adlandırmışdır.

Çernişevskinin romanı indi də gənclərimizdə möhkəmlik, prinsipiallıq, mərdlik hisslərinin tərbiyəsinə kömək edir.

Ayındır ki, hər bir məfkurə kimi bədii ədəbiyyatın da ictimai məzmunu, məqsədi, qayəsi vardır. Onun gücü, əhəmiyyəti də bundadır. Marksizm-leninizm bizə öyrədir ki, ədəbiyyat üstqurumdur, sinifdir, partiyalıdır. Hər hansı dövrdə, hər hansı bir ədəbiyyat müəyyən bir ictimai sinifə, onun siyasətinə, məqsədlərinə, ideallarına xidmət edir.

Yazıçıların yaradıcılığı, ədəbi məktəblərin mahiyyəti, əsərlərin ideya-məzmunu məhz bu nöqteyi-nəzərdən, yəni sinfi mübarizə cəbhəsindən təyin edilir, qiymətləndirilir.

Buna görə də sinfli cəmiyyətdə, sinfi mübarizədə bir silah kimi iştirak edən ədəbiyyat kütlələrin şuruna təsir işinin ictimai tərbiyənin kəsərli vasitələrindən biri olmuşdur.

Xalqla, zəhmətkeşlərin azadlıq yolundakı inqilabi hərəkəti ilə bağlı olan C. Məmmədquluzadənin, M.Ə. Sabirin və başqa mütərəqqi yazıçıların demokratizm və humanizm ideyalarını geniş yaydığı bir dövrdə burjya-mülkədar məfkurəsi təbliğ edən ədəbiyyatçılar da fəaliyyət göstərirdilər. Mollaxanalarda, mədrəsələrdə ədəbiyyat adı ilə dini-mövhumu səfsatələr, orta əsr feodal məfkurəsinin əxlaq normaları təblif edilirdi, Danışmamağın feyzindən, “dərvişlərin” fəzilətindən dəm vuran kitablardan təxminən belə hekayələr də var idi. “Birisinin ayaqqabısı yox idi və buna darıxırdı. Küçədən keçənlərə diqqət edəndə gördü ki, bir başqasının heç ayağı yoxdur. Özünün darıxmağına son qoydu, allahına şükür etdi ki, ona başmaq verməsə də, ayaq vermişdir”

“Qismətə” boyun əyib itayət etməyi, mübarizədən əl çəkməyi taleyin “hökmü” ilə razılaşmağı məsləhət görən belə “nəsihətlər”ə qarşı mübarizə aparmaq lazım gəlirdi.

M.F. Axundov və C. Məmmədquluzadə bu dini mövhumu ədəbiyyatın ictimai tərbiyə işinə vurduğu ziyanı dərk etmiş və göstərmişdilər. Onlar “Gülüstən” kitabındakı köhnə əxlaqa və didaktikaya, sxolastik Şərq ədəbi ənənələrinə qarşı kəskin çıxış etmiş, dünya ədəbiyyatının, rus ədəbiyyatının böyük və mütərəqqi simalarının mühüm əsərlərinə “həyat dərslisi” kimi baxmışlar.

Sovet ədəbiyyatında inqilabi mübarizə və sosializm quruluşu cəbhəsində yetişmiş və yetişməkdə olan yeni, mübarizə qəhrəmanların bədii surətinin yaranmasına çox böyük diqqətvə əhəmiyyət verilir.

N. Ostrovski “Sovet ölkəsinin yazıçısı necə olmalıdır?” - deyə qoyduğu suala belə cavab verdi: “Bu... hər şeydən əvvəl, döyüşçü, müəllim, tribundur!”

Ostrovskinin “Polad necə bərkidi” romanında yaratdığı ölməz qəhrəman da məhz belə düşünür, həyatın mənasını böyük sovet vətəninə inqilab işinə sədaqətlə xidmətdə görür, yüksək vətənpərvərliyi ilə milyonları ruhlandırır. Böyük Vətən müharibəsi illərində döyüşçülərimizin azğın düşməyə qarşı apardığı tarixi, şərəfli vuruşmalarda bir mənəvi silah kimi iştirak edən “Polad necə bərkidi” romanının böyük tərbiyə və nümunə qüvvəsi xüsusilə göstərdi.

Cəbhələrdən gələn yüzlərlə məktublar, Böyük Vətən müharibəsi iştirakçılarının xatirələri, ordu qəzetləri səyfələrində çap olunmuş məqalə və qeydlər göstərir ki, Pavel Korçağın öz parlaq siması, unudulmaz qəhrəmanlığı, sovet vətəni yolundakı fədakarlığı ilə ən ağır döyüşlərdə mənəvi surətdə iştirak etmişdir. O nəinki iştirak edir ki, həm də minlərlə sovet döyüşçüsünü ilhamlandırır, öz arxasınca aparırdı. Orduda siyasi işçi kimi çalışan Marina Padenko müharibə illərində Ostrovskinin kitabının döyüşçülərə olan qüvvətli təsirini belə nağıl edir: “Novorossiysk uğrunda qəhrəmancasına mübarizə getdiyi günlər idi. “Kiçik torpaq”da düşmənlər bizim kəşfiyyatçılar dəstəsini mühasirəyə almışdılar. Qəhrəman dənizçilər şiddətli vuruşmaya girişmişdilər. Köməkçi dəstələr gələndə, əsgərlər gördülər ki, yalnız pulemyotçu diridir. Qəhrəmanın pencəyi qana bulaşmışdır. Onlar döyüş yoldaşlarından soruşdular: “Çoxlu düşməyə qarşı, həmdə yaralı bir vəziyyətdə sən tək necə dayandın?” Cəsur pulemyotçu cavab verdi:

Tək deyildim! Pavel Korçağın mənimlə idi. Axıracan dayanmaqda o mənə kömək etdi!”

Xatirəsinin başqa bir yerində Padenko deyir: “Müdafiə vəziyyətində olan bir dəstə döyüşçü almanların quduz hücumuna qarşı vuruşurdu. Şiddətli vuruşmanın həlledici

dəqiqələrində müdafiənin rəhbəri leytenant Kostyuk ağır yaralandı. Döyüşçülər dərhal onu götürüb vuruşma meydanından çıxarmaq istədilər. O qırırdı: - Dənizçilər “Polad necə bərkdı”ni oxumusunuz? Məni eləcə döyüşə aparın.

Leytenant Kostyuk, xərəkdə uzanaraq düşmən hücumu dəf olunana qədər döyüşə rəhbərlik etdi”

Marşal Çuykov 1942-1943-cü illərdə Volqoqrad müdafiəçilərinin qəhrəmanlığına yüksək qiymət verərək, yeni Pavel Korçaginlər nəslinin rəşadətinə heyran qaldığını YİLKGİ MK-ya çatdırmağı xahiş edirdi.

Bu misallar göstərir ki, həqiqi əsər, sovet adamlarının yüksək mənəvi kefiyyətlərinin, xarakterik xüsusiyyətlərini düzgün göstərən əsər milyonların qəlbini fəth edir, ümumi, ölməz şöhrət qazanır, hər yerdə -müharibədə, əməkdə, ailədə, məişətdə kəsərli tərbiyyə vasitəsinə, həqiqi silaha çevrilir.

Partizan Babaş Dadaşov 1942-ci ilin dekabrında Azərbaycan KP MK-ya məktubunda yazırdı:

“Mən 1941-ci ilin oktyabr ayında Azərbaycan respublikasının Əli Bayramlı rayonundan çıxandan bəri Vətən müharibəsində döyüşürəm, mən az bir vaxtda oxuyub radist oldum. Cəbhəyə qayıdandan sonra öz xahişimlə partizanlar arasına getdim. Burada bir neçə partizan dəstəsi arasında, həm də Vətənimizin mərkəzi əziz Qızıl Moskva ilə radio vasitəsilə əlaqə saxlayıram. Onu da deyim ki, Sevastopol partizanları arasında azərbaycanlılar çoxdur. Onlar Azərbaycan xalqının tapşırıqlarını şərəflə yerinə yetirirlər... Axı bizim nəsil Koroğlu nəsidir. Azərbaycan torpağına nemes ayağı dəyməyəcək və dəyə də bilməz”.

Ukrayna cəbhəsində döyüşən Mustafa Hüseynovun cəbhədən şair S.Vurğuna yazdığı məktub çox maraqlıdır: “Sevimli şair S.Vurğun, bu günlərdə öz oğlumdan məktub aldım ki, siz bizim kəndə gedibsiniz və bizim vəziyyətimizlə maraqlanıb ailəmizlə görüşübsünüz.

Hörmətli Səməd! Çox sağ olun, arxa cəbhədə sizin kimi dostların varlığı bizim üçün çox əhəmiyyətli və çox qiymətli “Serjant Həbib Qasımoğlunun yazdığı məktub da maraqlıdır: “Mehriban Səməd!..7 yanvar tarixli “Kommunist” qəzetində çap olunmuş “Qızxanımın hünəri” adlı şeirinizi öz bölməmin döyüşçülərinə oxuyurdum. Döyüşdən qayıtmışdıq. Şərin bizdə oyatdığı yeni duyğuları sözlə ifadə etməyə çətinlik çəkirəm. Sizin şeiriniz bizə deyirdi: “Azərbaycanlı döyüşçü öz xalqının adına layiq qəhrəmanlıqlar göstər! Düşməne amansız ol! “Biz də sizin yoldaşlarınıza cavab olaraq deyirik ki, “əziz şairlərimiz və ədəbiyyatımız! Sizi əmin edirik ki, öz əskər vəzifəmizi şərəflə yerinə yerirəcəyik”.

Yaxşı əsərlər, kamil surətlər oxucunun zəhinində həmişəlik qalır, onun görüşlərinin zənginləşməsi məlumatının artması üçün bir vasitə olur. Dərin mənalı ümumiləşdirici ifadələr xalq tərəfindən mənimsənilir, bəzən dillərdə əzbər olur. Bədii əsərlərdən, kitablardan gələn bir sıra xalq məsəli kimi işlənir, yayılır. Bu sözlər bəzən o qədər ümumiləşir, məşhurlaşır canlı dilin malına çevrilir ki, kitabdanmı, danışqıdanmı gəldiyini ayırd etmək çətin olur. Xüsusən indi, bizim vətənimizdə savadsızlığın ləğvi, zəhmətkeşlərin mədəni səviyyəsinin getdikcə yüksəldiyi bir zamanda yaxşı əsərlər tez və kütləvi halda yayılır. Qabaqcıl yazıçıların əsərlərindən gələn bir çox ifadələr məsəl halında məşhurlaşır:

“Düşmən təslim olmayanda onu məhv edirlər”, “İnsan -bu söz qürurla səslənir”, “Hər iş ustadan qorxar”, “Yarımçıq paparçı olmaqdan, kamil palançı ol!””, “Bəyzadələri, xanları neylərdin, ilahi!””, “Əvamdan himmət gözləmə”, “Dedilər oxu alim ol, deyən olmadı, oxu adam ol”, “Qoç döyüşünə qoç gərək”, “Bilikli adam uzağı görər”, “Hər kəsin dövləti kamalıdır” və s.

Voronej vilayəti müəllimlərindən biri sovet ədəbiyyatı nümunələrinin məktəblilər arasında necə tez yayıldığını, həyatı hadisələri, tarixi faktları, keçmiş əsərləri anlamaqda nə qədər böyük kömək etdiyini göstərir. O.M. Qorkinin “Fırtına quşu” əsərinin izahı və anlaşılmasında, keçmiş inqilab mübarizələrlə bugünkü mübarizələrimizin üzvü əlaqəsini məktəblilərə çatdırmaqda bu əsrin aydın, maraqlı, konkret əyani vasitə rolu oyandığını göstərmişdir.

Məktəbli qızlardan birinin “Pavel Korçağindən biz nələ öyrənirik” mövzusunda yazdığı yazı işində oxuyuruq. “Pavelin xasiyyətindəki döyüşçü mərdliyi, inadkarlıq, möhkəmlik mənim xoşuma gəlir. Komsomolçu Pavel Korçağın öz həyatını azadlıq yolunda, bizim mənsub olduğumuz yeni nəsil yolunda əsirgəmədi. Hər bir komsomolçuya lazımdır ki, Pavelə oxşasın. Komsomolçu vətənə hədsiz sadıq olmalı vətəni Pavel Korçağın kimi sevməlidir...”

Sovet şerinin gənclərimizə, döyüşçülərimizə olan mühüm tərbiyəvi təsirini göstərmək üçün Böyük Vətən müharibəsi illərində cəbhələrdən gələn çoxlu məktublar da qiymətli və səciyyəvidir.

1944-cü ilin aprelində həlak olan Sovet İttifaqı Qəhrəmanı İ.M. Kuznetsov çox çətin, təhlükəli bir tapşırığı yerinə yetirmək üçün düşmən arxasına gedəndə komandanlığa bağlı bir məktub qoymuşdu. Məktubun üstündə yazılmışdır: “Mən öləndən sonra açın” Məktubda qəhrəman öz əli ilə yazmışdı! “Mən həyatı sevirəm. Mən hələ cavanam, ancaq doğma anam kimi sevdiyim Vətən yolunda canımı qurban vermək lazım gəlsə, mən bunu edərdəm. Qoy faşistlər bilsinlər ki, rus vətənpərvəri, bolşeviklər nələ etməyə qadirdirlər. Qoy onlar bilsinlər ki, günəşi məğlub etmək mümkün olmadığı kimi, bizim xalqı da məğlub etmək olmaz. Mən ölsəm də, xalqımızın xatirəsində qəhrəmanlar əbədi yaşayırlar...”. “Sən ölsən də, cəsurların, ruhən güclülərin mahnılarında yaşayacaq, adamları azadlığa, işığa aparan canlı bir misal, məğrur bir çağırış olacaqsan”. Bu, Qorkinin sevdiyim əsərlərindəndir. Qoy gənclərimiz onu çox oxusunlar”.

Cəbhə və ordu qəzetlərində ədəbi nümunələrin mənəvi silah rolunu oynadığını göstərən belə faktlar, hadisələr çoxdur. Bunlar bir daha subut edir ki, ədəbiyyatın, xüsusən xalqımız ilə, onun kommunizm qurmaq yolundakı şanlı, zəngin mübarizəsi ilə üzvü surətlə bağlı olan sovet ədəbiyyatının qəlbləri alovlandıran tərbiyəvi təsir gücü olduqca böyükdür.

KLASSİK ƏDƏBİ İRSƏ MÜNASİBƏT

Marksizm-leninizm klassikləri və Kommunist Partiyası həmişə keçmişin mədəni, ədəbi irsinin klassik irsin dərinədən tənqidi surətdə öyrənilməsi, qiymətləndirilməsi və mənimsəməsi işinə çox böyük əhəmiyyət vermişlər. Yeni sosialist mədəniyyətinin, sovet ədəbiyyatı və incəsənətinin inkişafında klassik irsə düzgün münasibət məsələsi mərkəzi məsələlərdəndir. Hələ sosialist inqilabının ilk günlərində V.İ. Lenin klassik irsə xör baxan “proletkult”çuların səhv və zərərli fikirlərinin kəskin surətdə tənqid edib göstərmişdi ki, inqilabçı proletariyatın məfkurəsi olan marksizm burja epoxasının qiymətli nəliyyətlərini kənara atmamışdır. Marksizm ona görə dünya əhəmiyyəti qazanmışdır ki, o iki min ildən artıq bir müddətdə bəşər zehni və mədəniyyəti inkişafında qiymətli nə varça, diqqətlə izləmiş, öyrənmiş və tənqidi surətdə mənimsəmiş, yenidən işləmişdir. Lenin göstərmişdir ki, proletar mədəniyyəti fikiri və məfhumunu keçmiş mədəni irsdən tamamilə təcrid edilmiş bir şəkildə düşünmək səhvdir. V.İ. Lenin mədəni irsə münasibət məsələsində marksizmin əməli işini nümunə və misal gətirdi. Marks özündən əvvəl yaranmış olan mədəni zənginliyin “hec bir nöqtəsini nəzərdən qaçırmadan” hamısını tənqidi surətdə təhlil etmiş, fəhlə hərəkətinin təcrübəsi ilə yoxlanmış və əsrlər boyu tədqiqatçıların, nəzəriyyəçilərin çoxunun çıxara bilmədiyi ictimai inkişaf üçün yeni və mühüm nəticələr çıxarmışdır.

1920-ci ildə kommunist gənclərə müraciətlə yeni proletar mədəniyyəti yaratmaq vəzifələrindən bəhs edərək Lenin demişdir: “Bunu biz, məsələn, proletar mədəniyyətdən danışarkən nəzərdə tutmalıyıq. Yalnız bəşəriyyətin bütün inkişafı nəticəsində yaranmış mədəniyyəti dürüst bilməklə, onu yalnız yenidən işləməklə proletar mədəniyyəti yaratmağın mümkün olduğunu aydın surətdə anlamadan, bunu anlamadan həmin vəzifəni yerinə yetirə bilmərik. Proletar mədəniyyəti hardansa ortaya çıxmış bir mədəniyyət deyildir, özlərini proletar mədəniyyəti müxtəssisləri adlandıran adamların uydurması deyildir. Bunların hamısı tamamilə boş sözdür. Proletar mədəniyyəti kapitalizm cəmiyyətinin, mülkədarlar

cəmiyyətinin, məmurlar cəmiyyətinin zülmü altında bəşəriyyətin yaratdığı biliklər ehtiyatının qanunauyğun inkişafı olmalıdır”.

Marksizm-leninizm nəzəriyyəsi keçmiş irsə xalqın zəngin mədəniyyət xəzinəsi kimi baxır, onu yüksək qiymətləndirir, onun müasir inkişafı üçün tənqidi surətdə işlənməsini mühüm bir vəzifə kimi qarşıya qoyur.

Fəhlə sinfi yeni sosializm cəmiyyəti quran sovet adamları bütün sahələrdə olduğu kimi, ədəbiyyat cəbhəsində də keçmiş irsdə yaxşı nə varsa onun həqiqi varisidirlər. Köhnə quruluşda, istismarçıların ağalıq etdiyi zamanlarda xalqa, azadlığa ictimai inkişafa, bəşəriyyətə xidmət edən əsil yazıçılar, qiymətli əsərlər təqib olunurdu. Təsədüf deyil ki, feodal-patriarxal Azərbaycanda dini-fanatik kitablar, sxolastik əsərlər çap edilib təbliğ olunduğu halda, Nizami kimi dahi yazıçının əsərləri xalqa çatdırılmamış, azərbaycancaya tərcümə edilməmişdi. M. Fizuli, M.F. Axundov, C. Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir kimi böyük klassiklərin əsərləri ancaq inqilab sayəsində, sovet dövründə toplanıb geniş ölçüdə nəşr olunmuş, xalq arasında yayılmışdır. Klassik şair və ədəblərimizin əsərləri ancaq sovet dövründə, ancaq sovet alimlərinin diqqətli tədqiqatı sayəsində dərinlən öyrənilmiş, bir çox dillərə tərcümə və nəşr edilmişdir. Nizami, Nəsimi, Fizuli, kimi böyük simaların əsərlərinin tənqidi mətni hazırlanmış, bu nadir sənət incilərinin hər sətri dürüst nəşr və təbliğ edilmişdir.

Sovet hökuməti rus klassiklərinin və İttifaqımızın başqa xalqlarının klassiklərinin nəşri və təbliği, onların mütərəqqi fikirlərinin izah edilib xalqa çatdırılması üçün geniş şərait və imkanlar yaratmış. Çox böyük əməli işlər görmüşdür.

Sovet hakimiyyətinin lap ilk illərində, müharibələr nəticəsində təsərrüfat ağır bir vəziyyətdə olduğu zaman Sovet hökuməti Bakıda ilk şair heykəli-inqilabçı satirik Sabirin heykəlini ucaltırdı və onun təntənəli yubleyini təşkil etdi. Bu, Sovet dövrünün klassik sənətkarlara olan qayğı və məhəbbətinin parlaq ifadəsi idi. Sonrakı illərdə M.F. Axundovun, Natavanın, Mirzə, Cəlil, Vaqifin, C. Cabbarlı və S.Vurğun, N. Nərimanovun, Gəngədə, Nizaminin, A. Səhhətin heykəlləri ucaldırılmışdı. Nizami Gəncəvinin məqbərəsi isə indi on minlərlə vətəndaşın, xarici turistin ziyarətəgahına çevrilmişdir. Biz keçmiş mədəni, ədəbi irsin bütün qiymətli cəhətlərini mənimsəməli, yeni cəmiyyət, kommunizm quruculuğu uğurunda mübarizədə bundan istifadə etməliyik.

Keçmiş mədəni irsə həssas, qayğıkeş münasibət sovet xalqlarının formaca milli, məzmunca sosialist mədəniyyət yaradıcılığı ilə sıx surətdə əlaqədardır. Keçmiş mədəniyyəti və ədəbiyyatı öyrənib qiymətləndirərkən, biz leninizm prinsiplərindən çıxış etməliyik, Lenin demişdir:

”Hər bir müasir millətdə iki millət vardır.

Hər bir milli mədəniyyətdə iki milli mədəniyyət vardır. Bir purişkeviçlərin, quçkovların və struvelərin velikorus mədəniyyəti vardır, bir də Çernişevski və Plexanovun adları ilə qeyd edilən velikorus mədəniyyəti vardır”

Hər bir millətin keçmiş mədəniyyətinə məhz partiyalı cəbhədən, sinifi mübarizə baxımından yanaşılmalıdır. Keçmiş demokratik, mütərəqqi meyilli alim, yazıçıların mürtəce mühafizəkar alim və yazıçılarından qəti ayırmaq lazımdır. Bunlar arasındakı ziddiyyət, mübarizə aydın göstərilməlidir. Yalnız mütərəqqi cəhətlərdən sosializm quruluşumuz üçün istifadə etmək, mürtəce meylləri isə ifşa və rədd etməklə klassik irsə doğru münasibət bəsləmək, düzgün qiymət vermək olar. Klassik irsə düzgün və əsil elmi münasibətin parlaq nümunəsini biz marksizm-leninizm klassiklərinin əsərlərində görürük.

Lenin bizi öyrədir ki, klassik irsi mənimsəmək onunla kifayətlənmək demək deyildir. Klassik sənət və ədəbiyyatın mütərəqqi ənənələrinin, vətənpərvərlik, demokratik, humanist ideyalarını ancaq sovet sənəti, ədəbiyyatı yüksək qiymətləndirmiş, yeni dövrün, yeni cəmiyyətin, sosializm cəmiyyətinin tələb etdiyi yeni sənət, ədəbiyyat yaratmaq işində həmin ənənələrdən düzgün istifadə etmişdir.

Vaxtı ilə RAPP-çılar (Rusiya Proletar Yazıçıları Cəmiyyətinin rəhbərləri) klassik irsi inkar edirdilər. Azərbaycanda da “daloy Axundovlar, Fizulilər” deyən vulqarlaşdırıcılar

inqilabi cümləpərdazlıq ilə maskalanıb, sovet ədəbiyyatının inkişafına mane olmaq istəyirdilər.

M. Qorki klassik ədəbiyyatından öyrənməyi sovet yazıçılarından təkidlə tələb edərək ədəbi təhsilin konkret problemlərini qarşıya qoyur, göstərirdi ki, keçmiş bilmədən müasir dövrün əsil mənasını gələcəyin məqsədini anlamaq mümkün deyildir.

Bütün bunlardan aydındır ki, klassik ədəbiyyatı öyrənmək yalnız “tarix ilə məşğul olmaq” keçmiş öyrənmək deyil, eyni zamanda, bugünkü ədəbi mübarizələrdə fəal surətdə iştirak etmək, sovet ədəbiyyatını inkişaf etdirmək işində də zəruri bir şərtidir.

Burjuna estetikasına, dekadentizmə “sənət sənət üçündür” nəzəriyyəsinə qarşı mübarizədə məfkurəsiz, bayağı boş sönük kefiyyətsiz əsərlərə qarşı mübarizədə, kommunizm quran sovetin adamlarının yüksək zövqünü oxşayan, artan tələbatını ödəyən bilən əsərlər yaratmaq uğrundakı məfkurə mübarizəsində keçmişin böyük sənət ustaları bizim sadıq müttəfiqlərimizdir.

SƏNƏTKARIN ŞƏXSİYYƏTİ VƏ YARADICILIĞI

Bir yazıçının yaradıcılığını tədqiq edib qiymətləndirəndə, ədəbiyyat tarixindəki mövqeyini müəyyən etmək istəyəndə onun şəxsiyyətinə, həyatına, tərcümeyi-halına nə kimi əhəmiyyət vermək haqqında ədəbiyyatçılar arasında müxtəlif rəylər mülahizələr vardır. Bəziləri tədqiqatda bu bəhsi artıq sayırlar.

Bəziləri bu fikirdədirlər ki, yaradıcının mövqeyini, xasiyyətnaməsini təyin üçün məhz əsərlərini, təkcə yaradıcılığını öyrənmək kifayətdir. Tədqiqat işində bizim obyektimiz məhz əsərlərdir. Ədibin, şairin həyatı, şəxsiyyəti, tərcümeyi-halı tədqiqatdan kənarda durmalıdır. Onun müəllifini bir şəxsiyyət kimi öyrənmək lazım deyildir, artıqdır. Şəxsiyyətin tədqiqi bizi əsas məqsəddən ayırır, subyektiv meyllərə gətirib çıxara bilər.

Bəzi tədqiqatçılar isə əksinə, bu fikirdədirlər ki, yaradıcılığın mükəmməl təhlilini məhz yaradıcının özündən, uşaqlıq tərbiyəsindən, təhsilindən, şəxsiyyətindən, mühitindən, həyatından başlamaq lazımdır. Bunsuz əsəri, bədii əsərin ictimai mahiyyətini sənətkar istedadını dürüst tədqiq edib öyrənmək mümkün olmaz. Əsəri yaradıcı şəxsiyyətdən kənarda götürüb tədqiq etmək alimi mücərrrəddiyə, yalnız meyllərə gətirib çıxara bilər və s.

Bu fikirlərin hər ikisi səhv, birtərəfli, məhduddur.

Əlbəttə ki, yazıçı yaradıcılığını təhlilində əsas obyekt onun əsərləri, qoyub getdiyi ədəbi-mənəvi irsidir. Yazıçı ona görə bizim (tarixin, fəlsəfənin, ədəbiyyat elminin) təhlil obyektinə olmuşdur ki, cəmiyyət, xalq üçün əhəmiyyətli, faydalı əsərlər qoyub getmişdir. Bunlarsız o nə cəmiyyət, nə tarix, nə ümumən elm üçün maraqlıdır. Təhlilin mərkəzində əsərlər durmalıdır. Tədqiqatçını düşündürən, məşğul edən məhz həmin əsərlər onların ideya məənəvi, bədii-sənətkarlıq cəhətindən təhlili, açılması, aydınlaşdırılması, izahı və qiymətləndirilməsidir. Təəccüblü deyil ki, hər bir sənətkarın adı onun mühüm, məşhur əsərləri ilə birlikdə çəkilir.

Şekspir deyəndə “Hamlet”, “Otelo”, Nizami deyəndə “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, Fizuli deyəndə “Leyli və Məcnun”, Firdovsi deyəndə “Şahnamə”, Tolstoy deyəndə “Hərb və sülh”, “Anna Karenina” nəzərdə canlanır. Tarixdə, fəlsəfədə, ədəbiyyatda və ya məfkurənin başqa sahələrində bu böyük simaların adı ona görə çəkilir, onlardan bəhs olunur ki, onlar saydığımız bir sıra mühüm əsərlərin müəllifləridir. Onların əzəməti, qiyməti, mövqeyi, tarix üçün, bəşəriyyət üçün əhəmiyyət də məhz yaratdıqları əsərləri ilə müəyyən edilir. Əsərsiz nə yazıçı var, nə də onun elm üçün tədqiqi, ictimai qiyməti var.

Ancaq həmin bu məşhur əsərlərin yaranmasını, meydana gəlməsini, məzmununu, mahiyyətini şərtləndirən amillərdən biri də sənətkarın şəxsiyyətidir. Bu əsərlərin məzmunu, mənasını ictimai əhəmiyyətini dürüst müəyyən etmək üçün sənətkarın şəxsiyyətindən, yeri gəldikcə tərcümeyi-halında, tərbiyəsindən mühitindən mütləq bəhs olunmalıdır. Bunlarsız əsərə, yaradıcılığa verilən qiymət də naqis olar, kamil olmaz. Hətta bəzi bunlarsız əsərləri yaxşı açıb izah etmək heç mümkün olmaz. Qədim tarixdə, eramızdan əvvəldə yaranan

onlarca məşhur, mühüm əsərlər vardır ki, indi də onlardan bəhs olunanda müəlliflərinin həyat şəraitindən, məişətindən bəhs etməyə heç bir əlamət, material olmadığını alimlər dərin təəssüflə qeyd edirlər. Kimə məlum deyil ki, Homer, Aristotel, hətta Nizami, Şekspir şəxsiyyəti haqqına geniş, mükəmməl məlumat nə qədər zəngin olsa, bu böyük ədəbiyyat xadimlərinin əsərləri, fikirləri, qoyub getdikləri irs haqqında izah, şərh, tədqiq, təhlil və o qədər ətraflı, maraqlı, kamil olardı.

Sənətkarın şəxsiyyəti haqqında geniş məlumatın əhəmiyyəti yalnız faktların, tərcümeyi-hal xarakterli hadisələrin sadalanmasında deyildir. Bu faktlar sənət məsələlərinin, müəyyən məfkurə, mətləb, yaradıcılıq sirlərinin açılıb aydınlaşdırılması üçün çox cəhətdən maraqlı və qiymətlidir.

Sənətkarın şəxsiyyətini öyrənəndə diqqəti cəlb edən əsas obyektlərdən biri də ilham, yaxud fitri istedadıdır. İstedad tədqiqatçıların, psixoloq, filosofların çoxunu məşğul edən məsələdir. Bəziləri bunu müstəsna, fəvqəladə vergi kimi qəbul edir, insan şəxsiyyətinin qüdrətindən kənar, ilahi, “səməvi” qüvvələrin “bəxş etdiyi” nadir xoşbəxtlik sayırlar. İdealist mütəfəkkirlərin çoxu istedad və ilhamı maddi aləmdən kənar hansı qüvvənin isə “vergisini” kimi alır, bunu ictimai, təbii faktorlar ilə şərtləndirməyi doğru saymırlar. Onlar iddia etdirirlər ki, eyni mühit-məişətdə yetişən, eyni tərbiyə görən, hətta eyni ailədə böyüyən beş qardaşın biri müstəsna istedad sahibi, başqaları isə bu nemətdən məhrum, adi, siravi vətəndaşlar olurlar. Guya burada ictimai tərbiyəvi faktorların yox, “başqa” qüvvənin, xüsusi bir amilin təsiri, iştirakı var.

Marksistlər bu idealist iddianı düzgün saymırlar. İstedadı yaradan, bəsləy “xüsusi”, “cəmiyyətdən kənar” başqa amilin varlığını, təsirini rədd edir, idealist fikir sayırlar. Maddi ictimai şəraitdən kənar, onynla şərtlənməyən hünər yoxdur. Hər bir istedad və qabiliyyət məhz cəmiyyətdə, ictimai zəmində, ictimai həyatda bəslənib yetişdiyi kimi ədəbi ilhamın, yaradıcılıq ilhamının da əsası, kökü, mənbəyi məhz ictimai həyatda, maddi faktorlardadır. Burda “başqa”, “ilahi”, “kənar” bir qüvvənin varlığını, təsirini qəbul etmək səhv, idealist fikirdir.

Yaradıcının ilhamını şərtləndirən, tərbiyə edən, parladan faktor bir deyil, çoxdur, müxtəlif və mürəkkəbdir.

Bir ailədə böyüyən eyni fərdiyyətləri müqayisə edib birində xüsusi “vergi” varlığını iddia edənlər kökündən yanılırlar.

Eyni ailədə, şəraitdə, ictimai mühitdə böyüyən, eyni təhsil tərbiyə alan fərdlərin hamısını bərabərləşdirmək də doğru olmaz. Çünki onların hər şeydən əvvəl, özlərinə məxsus keyfiyyətləri var. Bir ailədə böyüyən beş nəfərin heç vaxt hamısının eyni sağlamlıq, eyni intibah dərəcəsi, eyni diqqəti, eyni qavrayışı, qabiliyyəti, eyni marağı, eyni hafizəsi, hətta fiziki inkişaf səviyyələri eyni olmur. Bu saydığımız keyfiyyətlər birində az, birində orta, birində yüksək olur. Eyni uşaqlara nağıl, təmsil danışan nəninin (tərbiyəçinin) sözünə, səsinə qarşı maraq, diqqət də hamıda eyni olmur. Bir uşağa faciəvi əhvalat, daha çox təsir edir. Buradakı müxtəlifliyin nəzərə alınmaq, hər uşağı bir, eyni ölçülü, qəlibli konserv qutusu kimi alıb öyrənmək olmaz.

Yazıçı şəxsiyyətinin bir mütəfəkkir ideoloq, ictimai xadim kimi yetişməsində, müəyyənləşməsində də ictimai faktorların: tərbiyənin, təhsilin, mühitin, müəllimin, mütaliənin əhəmiyyəti böyükdür. Hər bir sənətkar öz əsərinin, zamanəsinin övlədidir. Öz dövründə bəslənib böyümüşdür. Yazıçı əsərinin zamanəsinin qabaqcıl fikir səviyyəsində duymalıdır. Çünki yazışı ictimai xadim, xalq xadimidir. O, xalqın tərbiyəçisidir. Onun inkişafa, hadisələrə, cəmiyyətə münasibəti, əsasən, qabaqcıl münasibət olmalıdır.

Əsrimizin əvvəllərində - 1905-ci il inqilabi dövründə müxtəlif səviyyəli yazıçı, şair, mühərrir var idi. Ancaq Sabir şerinin səsi və təsiri ictimai aləmin hər yerində mütərəqqi adamların diqqətini cəlb etdi. Nə üçün? Çünki Sabir satirasının səsi zəhmətkeşlərin səsi, inqilabi səsi, fəhlə həyatının səsi idi. Bu elə bir məfkurə təbliğ edir, oxucunu elə bir intibah aləminə çağırırdı ki, bunu eşitməmək, dinləməmək olmazdı.

Sabir zəhmət adamlarının qabaqcıl fikirlərinin capçısı idi:

*Şairəm çünki vəzifəm budur əşar yazım,
Gördüyüm inü bədi eyləyim izhar,yazım.
Günü parlaq, günüzü ağ, gecəni tar yazım.
Pisi pis, əyri, düzü həmvar yazım.
Niyə bəs böylə bərəldirsən o qara gözünü,
Yoxsa bu ayinədə əyri görürsən özünü?*

Xalqın həyat və məişətini, onun müasir inkişaf tələblərini dərinlən duyan və bilən şer inqilabi məfkurə təbliğ edən şer məhz silah kəsəri kəsib etmişdir. Sabir şerinin gücü məhz bu mütərəqqi ideyaların, mütərəqqi fikirlərin təbliğində idi. M.Ə. Sabir 1905-ci il inqilabına qədər də şair idi. Çox şerlər yazmışdı. Ancaq o şerlərdə inqilabi məzmun, inqilabi çağırış, demək olar ki, yox idi. Qəzəldən uzaqlaşib yeni ideyalar yolunu tutan Sabir şeri silah kəsəri aldı. Sənətkarın sənətkarlıq sirlərini bilməsi və buna mükəmməl yiyələnməsi onun əsərlərinin təsir qüvvəsini və dairəsini artırmış olur.

Mümkündür ki, qələm sahibinin biliyi, məlumatı mübarizə meyli, cəhdi kifayət qədər olsun. Ancaq onun məhz sənətkarlıq, söz qüdrəti, bədilik məharəti, xalqla, oxucu kütlələri ilə dilləşmək qüdrəti zəif olsun. Məzmun, fikir kifayət olsa da, söz sənətkarlığı, sözü şairanə münasib, təsirli demək bacarığı zəif olsun. Bu cəhətdən də Mirzə Cəlil və Sabir realizmi müasir tələblər səviyyəsində, əsərin qabaqcıl sənəti səviyyəsində dururdu.

“Molla Nəsirəddin” məktəbinin tutduğu yol xalq həyatı, mübarizə və arzularının təbliği üçün ən münasib, məqbul yol idi. Bu sənətkarlar xalqa nə demək lazım olduğunu bildikləri kimi, necə demək, hansı ədəbi formalardan, hansı sənət, üslub məharətindən faydalanmaq lazım olduğunu da yaxşı müəyyən etmişdilər. Bu sənətkarlar oxucunun qəflət yuxusuna cuman, din tiryəki ilə zəhərlənən şüurunu ayıltmaq, onu mövhumı fikirlərin, vahimələrin, xurafatın paslı zəncirindən xilas etmək üçün münasib üsul və formalar axtarıb tapırdılar. Bunun üçün düşmənin öz müddəalarını öyrənib ifşa edirdilər.

Dinə, mövhumata qarşı yazılan şer və nəsr əsərlərinin müvəffəqiyyəti və müəyyən dərəcədə yaradıcının həyatı, məişəti də tədqiqatçının diqqətindən kənarda qalmamalıdır. Hətta bəzi əsərlərin yaranması, şöhrəti müəllifin tərcümeyi-halı ilə əlaqəli və möhkəm bağlı olur. Bunu bilməyən adam əsərdəki mətləblərin izahında çətinlik çəkir.

Komsomolçu cavanların həyatı və mübarizəsini müstəsna təsirlə, həm də tam realist təsvir edən N. Ostrovskinin “Polad necə bərkidi” əsəri də ona görə inandırıcı çıxmışdır ki, ədib həmin hadisələri şəxsən özü yaşamış, duymuş, şəxsən müşahidə etmiş, dürüst öyrənmişdi.

M. Qorkinin “Mənim universitetlərim” povesti təkcə bir nəfərin, təkcə ədəbin yox, köhnə Rusiyanın zəhmətkeşlər həyatını dürüst müşahidə edən hər bir diqqətli zəhmət adamının universitetləri idi.

Özgə qapılarında, bulki dükanlarında, bağlı vətəgələrində ağır, üzücü zəhmətlə bir tikə çörək qazanan Maksim Qorki yoxsul bir gənc ikən görüb, yaşadıklarını olduğu kimi, bəzək-düzəksiz, əsil həyat həqiqəti ilə, səmimiyyət və dürüstlüklə qələmə almışdır. Oxucu görüb düşünür ki, buradakı canlı lövhələr yazıçının quraşdırdığı, bədii əsər xatirinə qurduğu sujet lövhələri deyil, eyni həyatdır, canlı insanın yaşadığı canlı həyatı lövhələrdir.

Ədəbiyyatşünaslar sənətkarların təsvir etdikləri həyatı hadisələri dürüst öyrənməkləri haqqında çox yazır, nəinki öyrənmək, hətta həyatı hadisələri yazmağı daxilən qavramağı tələb edirlər.

Bədii əsər, hər şeydən əvvəl, surətlər aləmidir, varlığın şairanə, yüksək bir şəkildə təsvir, tərənnümüdür. İnsanları, onların həyat-məişətini, duyğu və düşüncələrini mükəmməl qavramayan, dürüst öyrənməyən sənətkar, əlbəttə ki, inandırıcı bədii lövhələr yarada bilməz. Həyatı öyrənmək, qələmə alınan hadisələri təfərrüatına qədər bilib qavramaq yaradıcılıq prosesinin üzvü bir hissəsidir. Sənətkar sənət lövhəsi kimi təqdim etdiyi hadisəni incəliklərinə qədər dərinlən bilməli və canlı səhnələr kimi əyani təsvir etməlidir.

Yazıcının, hətta lap böyük yazıcının əsərlərində müəyyən təsir və tərbiyənin, xüsusən böyük sənətkarların yaradıcılıq üsuluna, sənət məktəbinə vurğunluğu əlamətlərini də görməmək olmaz. Mirzə Cəlil realizmində böyük rus realistlərinin (N. Qoqol, L.Tolstoy), Cavid romantizmində türk şairlərinin (T. Fikrət, Rza, Tofiq, Ə. Hamid) təsirinin görməmək olmaz. Bu təsirlər bəzən yazıcının özündən asılı olmayaraq müəyyən fikir cəryanı və ya meylinin izlənməsi şəkilində yox, sənətkarın məfkurə istiqamətindəki oxşarlıq, meyl, istiqamət kimi təzahir edir. Yazıcının fərdi yaradıcılıq, üslub xüsusiyyətlərini araşdıranda, onun məfkurəsindəki müxtəlifliyi, təzadları öyrənəndə mütləq dövrünün, zamanəsinin, müəyyən dövrü, hadisələri ilə qarşılaşmalı olursan.

Böyük ictimai hadisələrin, vuruşmaların, sarsıntıların inikasını bu və ya başqa şəkildə görürsən.

Əsərlərin təhlilinə məhz ətraflı, geniş ictimai, tarixi, həyati planda yanaşmaq daha doğru və faydalıdır.

Sabir yaradıcılığını 1905-ci il hadisələrindən kənarda götürüb izah etmək mümkün olmadığı kimi, Fizuli yaradıcılığını da islam şərqində hökm sürən dini, əxlaqi ehkamdan kənarda almaq mümkün deyildir.

Yaradıcılıq məhsulunun həm fərdi, həm ictimai faktorlarla vəhdətdə alınıb izah edilməsi lazımdır. Əsərdə iz buraxan təsirlərin necə və hardan gəldiyini müəyyən etmək üçün bəzən sənətkarın öz həyatına, tərcümeyi-halına müraciət etməli olursan. Bu harda məlumat -yaradıcının məişəti, tərbiyəsi, təhsili, mühiti, bunlardan aldığı təsir tədqiqatçıya kömək edir, bir sıra mətləbləri başa düşmək, açıb izah etməklə onun işini asanlaşdırır. İstər yaradıcılığın və istərsə ayrı-ayrı əsərlərin təhlilini, qiymətləndirilməsini, ictimai mühitdən, həmin dövrdə cərəyan edən ictimai hadisələrdən təcrid olunmuş şəkildə aparmaq lazım deyildir. Əsərdə elə mətləblər, məsələlər olur ki, vaxtilə müəyyən hadisələr müəllifi düşündürmüş onda təsir oyatmış, onu müəyyən fikir, mülahizələr söyləməyə vadar etmişdir.

İndi isə əsərin yazıldığı tarixdən uzun illər, əsrlər keçdiyi bir zamanda həmin hadisələr yaddan çıxmışdır. İndi nə o hadisə var, nə də oyatdığı təsir haqqında bəlli-başlı bir məlumat var. Halbuki tədqiqatçı bədii materialı təhlil edən alim bu unudulmuş hadisələr üzərində keçə bilməz? Həmin hadisələrin vaxtilə ümumi fikirdə oyatdığı təsiri qeyd etməyə bilməz. Bütün bu dediklərimizdən məlum olur ki, bədii əsərlərin yaradıcılıq sirlərinin öyrənilməsi, təhlil və izah edilməsində müəllifin fərdi həyatına, məişətinə, tərcümeyi-halına biganə qalmaq doğru olmaz. Tədqiqatçı müəllifin həyatını diqqətlə öyrənməli, onun əsərləri ilə, bədii yaradıcılıq sirləri ilə əlaqəsini dürüst müəyyən etməyə çalışmalıdır.

Əsrimizin əvvəllərində (1910-1912-ci illərdə) məşhur milyonçu Hacı Zeynalabdin Tağıyevin qarabağlı mühəndis Behbudovla ixtilafı nəticəsində Hacı Qarabağdan olan bir çox xidmətçilərini işdən kənar etmiş, onlara mənfi münasibət bəsləmişdir.

Həmin hadisələrin təsiri nəticəsində "Molla Nəsirəddin" jurnalında bir sıra materiallar çap olunmuş, Tağıyevin şəxsi münasibətindən doğan bu hərəkətləri kəskin etiraz doğurmuşdu. Tarixi hadisəni, ədavətin kökünü bilmədən o dövrün qəzet və jurnallarında çap edilən ədəbi materialları doğru qiymətləndirmək olmaz.

Ümumiyyətlə, bədii əsərlərin təhlilini dövründən, zamanəsindən, faktik hadisələrdən, bu və ya başqa təsirlər nəticəsində yaranan əhvali-ruhiyyədən kənarda aparmaq doğru deyildir.

Sənətkarın həyatı, tərcümeyi-halı, ona olan ictimai təsirlər təhlil obyektində əhatə olunmalıdır. Tədqiqatın bu cəhəti elmi, tarixi əhəmiyyətdən başqa, xüsusən tərbiyəvi məna kəsb etmiş olur. Məlum olduğu üzrə, ədəbiyyat klassiklərinin çoxunun şəxsi həyatı, məişəti, zövqü, rəftarı, insanlarla münasibəti, ünsiyyəti həmişə böyük maraq doğurur. Oxucuların çoxu sənətkarın məişətini bilməyə, öyrənməyə artıq maraq, rəğbət göstərir. Mərkəzi və müttəfiq respublikaların bir sıra nəşriyyatları "Məşhur adamların həyatı" seriyası altında böyük alim, ədib, şair, dövlət xadimlərinin həyatına, tərcümeyi-halına həsr edilmiş maraqlı kitablar buraxır. Bu kitablarda məşhur adamların əsərləri, ixtira və kəşfləri ilə yanaşı onların ümumi fəaliyyəti, həyat yolu, məişəti də geniş təsvir olunur.

Belə kitabların elmi, tarixi əhəmiyyətindən başqa, ictimai tərbiyəvi əhəmiyyəti, gənc nəsə nümunə ola biləcək cəhətləri çoxdur.

İKİNCİ FƏSİL

ƏDƏBİ ƏSƏRLƏR HAQQINDA

Bədii əsərin məzmunu və forma vəhdəti

Marksist fəlsəfə varlıqda hər şeyin öz məzmunu və forması olduğunu, bunların qarşılıqlı əlaqə, ziddiyyət və vəhtətini qəbul edir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi də ədəbi əsərlərin məzmun və forması haqqında bu fəlsəfi müddəaya əsaslanır.

Bədii əsərin məzmunu anlayışı. K. Marksın təlimi bundan ibarətdir ki, ictimai şüur ictimai varlığı əks etdirir. V.İ. Lenin göstərir ki, əks etdirən əks olunanın təxmini sürəti sayıla bilər, amma onun eyni sayıla bilməz. Demək ictimai varlığı əks etdirən bədii əsər də əks etdirdiyi varlığın eyni ola bilməz. Yəni bədii əsərin məzmunu ilə onun əsaslandığı həyat materialının məzmunu eyni deyildir. Çünki bədii əsər obrazı təfəkkürün məhsuludur. O, yazıçı xəyalı düşüncələri və həyəcanları ilə bağlıdır. Bədii əsərin məzmunu müxtəlif həyat materiallarının ahəngdar əlaqədə, obrazlı şəkildə inikasından ibarətdir. Belə məzmun konkret ideya daşıyır, oxucunu yeni qənaətə gətirib ona fikir aşılayır. Buna görə də məzmunun istilahi ilə yanaşı ideya-məzmun sözü işlənir.

Əgər bədii əsər tarixi keçmiş, konkret tarixi şəxsiyyəti canlandırırsa orada tarixi inkişafın obyektiv qanunauyğunluğu açılır, amma tarixi gerçəkliyə müəllif baxışı da bu məzmunla əlavə edildiyinə görə tarixi keçmiş bizə müəllifin dərk elədiyi məzmununda çatır. Eyni tarixi gerçəkliyi əks etdirən əsərlər məhz müəllif baxışının özünəməxsusluğu nəticəsində bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Nəinki müxtəlif dövrlərin, hətta eyni dövrün yazıçıları da mütləq mühüm fərqlər ortalığa çıxır. Professor M. Rəfil Ə. Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd Şah Qaçar” ilə S.Vurğun “Vaqif” faciəsini Ağa Məhəmməd Şah Qaçarın iranlıların Zaqafqaziyaya hücumu təsvir edilmişdir. Lakin Haqverdiyev Qaçarla daha çox maraqlandığı halda, Səməd Vurğun əsas qəhrəman olaraq Vaqifi seçir.

Haqverdiyev Qaçarı böyük bir hökəmdar, İrəni birləşdirən bir hökəmdar kimi göstərir, onun zülümkarlığına, qansoruculuğuna bir növ, az yer verir. O, Vaqifi xatırlamır. Əksinə, Səməd Vurğun Qaçardan bəhs edərkən bütün nifrəti ilə Qaçarın yırtıcı, amansız, şəərəfsiz, təbiətini və taleyini canlandırmağa çalışır... Səməd Vurğun Vaqifin simasında xalqın gözəl ənələrini, vətənpərvərliyini, haqsızlıq və istibdad ilə mübarizəsini, onun acı həyatını, başına gələn müsibətləri, el ilə bağlı olduğunu göstərir”

Müəllif bunun səbəbini onda görür ki, “iki yazıçı eyni həyat və dövrün başqa-başqa tərəfləri ilə maraqlanmışdır” Bu düğru nəticədir. Amma burada “hər yazıçı həyatın nə üçün başqa-başqa tərəfləri ilə maraqlanmışdır?” sualı ortalığa çıxır. Bu sual Ə. Haqverdiyevin yaradıcılıq metodu ilə S.Vurğunun yaradıcılıq metodu arasındakı mühüm fərqləri, S.Vurğunun maraqlandıran problemlərlə Ə. Haqverdiyevin maraqlanmadığını deməyə əsas verir. S.Vurğun əsərinin məzmun yeniliyini sovet ictimai mühitinin və məfkurəsinin dramaturqa verdiyi imkanlarda, keçmiş daha obyektiv, dialektik inkişaf prosesində fəhm etmək üçün S.Vurğunun arxalandığı yeni ictimai fikir mərhələsində axtarmaq lazımdır. Buradan belə nəticə çıxarmaq lazım gəlir ki, hər iki əsərdə dövr, tarixi hadisə və qismən tarixi şəxsiyyət eyni olsa da, bunlara yazıçı münasibətinin köklü fərqi hər əsərə tamamilə başqa məzmun vermişdir. Bu mənada hər hansı əsərin məzmunu onun əsaslandığı həyat materialının məzmunu ilə eyni ola bilməz.

İndi də S.Vurğunla onun müasiri Y.V. Çəmənzəminlini Vaqif surətinə münasibətə görə müqayisə edək. Çəmənzəminli də S. Vurğun kimi Vaqifi qabaqcıl dövlət və siyasət xadimi, zəkmətkəşlərlə yaxın olan humanist bir vəzir, nikbin bir şair kimi dərin rəğbətlə təsvir edir. Vaqif Çəmənzəminlinin romanında da vətənpərvər adamdır, tarixi hadisələrin inkişafında obyektiv baxışı vardır. Vaqif, demək olar ki, romanın baş qəhrəmanı səviyyəsinə

qaldırılmışdır. Bununla yanaşı, S.Vurğun Vaqifi ülviləşdirmiş, Y.V. Çəmənzəminli isə Vaqifi obyektiv olmağa, ona tənqidi yanaşmağa çalışmışdır. S.Vurğunun Vaqifi ülviləşdirilməsi, onu qaçar Eldarla bağlaması faciəni nikbin finala doğru aparmışsa, Y.V. Çəmənzəminlidə hadisə Vaqifin edam olunması ilə tamamlanmışdır. Çəmənzəminlinin Vaqifə tənqidi münasibəti məhz edam ərəfəsində kəskin şəkildə meydana çıxır. Cəlladlar Vaqifi Xəzinə qayasından atmağa aparanda tənginəfəs olmuş qoca şair oğlundan soruşur: - Qasım ağa bizi hara aparırlar? Oğlu cavab verir: - Ağa, bir çoxlarını sən bu yolla göndərmisən, indi də bizi həmin yolla, həmin yerə aparırlar.

Bu yerdə müəllifin təsviri belədir: “Dəruni bir əzab Vaqifin üzündə əks etdi... zehinində bir fikir dolaşdı: Qoy bitsin tükənsin kimsəyə lazım olmayan bu həyat?”. “Qan içində” romanında tarixi keçməkeşlərin sona yetəcəyi zülm evinin dağılacağı, zalimin məhv ediləcəyi xalqın sədaqətə xalq yolunda çalışanların azadlığa çıxacağı ideyası yoxdur. Buna görə də ədalətli vəzirin öldürülməsi və onun da tarixi vuruşmaların qan gölündə həlak olması təbii, inandırıcıdır. Çəmənzəminli tarixi keçmişimizin qanlı-qadalı günlərinə acıyır. Vaqif kimi ağıllı dövlət adamlarının, gözəl şairlərin ölümünə təəssüf edir. O, bəlalı keçmişimizin ötüb getdiyinə sevinir. Müəllifin dayandığı sovet məfkurəsi cəbhəsi bu münasibət nəticəsində açılır.

S.Vurğunun pyesində isə konfliktin əvvəlindən gərgin vəziyyətə düşüb təqib, təhqir olunan Vaqif heç kəsə əyilmir, məğrur və mərdanə hərəkət edir, öz qürurunu qoruyur, o zülümün haqsızlığın hər üzünü görüb “qan çanağı olan” saraylara nifrət edir. Xalqa qovuşmağa can atır, zülümün və zalimin tarixən məhf olacağına inanır. Bu inam Qacarın öldürülməsi, qaçaqların Vaqifi dar ağacından xilas etməsi ilə reallaşır. Finalda Şalikonun “ölən bir Qacardır, amma dünyada hələ qacarlar var, onların kökünü yalnız xalqların basılmaz qardaşlığı kəsəcəkdir” deməsi əsərin nikbin baxışlarından doğan ideyanı daha aşkar ifadəsi kimi səslənir. Göründüyü kimi, yalnız Vaqifə münasibətdə iki yazıçının tarixi konfliktə baxışı bir-birindən nə qədər fərqlidir. Demək, hər iki əsərin ideya-məzmunu da tarixi gerçəklikdən asılı olmayaraq tamamilə başqa-başqadır. Bu müqayisə də göstərir ki, ədəbi irsi gəlib bizə çatan, həyatı və fəaliyyəti barədə geniş məlumat olan Vaqif kimi məşhur tarixi şəxsiyyətə iki yazıçının müxtəlif münasibəti nəticəsində bir-birindən kəskin şəkildə seçilən iki Vaqif surəti yaranmışdır. Demək, bu əsərlərin də, məzmununu ancaq tarixi hadisələr və tarixi mənbələr deyil, hər yazıçının tarixdən seçdiyi, dərk etdiyi, mənalandırdığı bədii həqiqət təşkil edir. Belə məzmunla tədqiq edilib öyrənilmiş, bədii yaradıcılıq süzgəcindən keçərək müəllif görüşlərinə hopmuş məzmun deyilir. Bəzi əsərlərdə surətin proobrazı olur, onu çoxları tanıyır. Bununla belə, müəllifdən bu tanınmış adamların da başına gələnləri necə olubsa eyni ilə göstərməyi tələb etmək bədii ümumiləşdirmə qanunlarına ziddir. Çünki müəllifin gördüyü, tanıdığı, adama öz münasibəti, onu ümumiləşdirməkdə müəyyən niyyəti olmalıdır. Qoqol “Şinel” əsərindəki Akaki Akakiyeviçi yaradanda bir kasıb məmur haqqında dəftərxana lətifəsinə əsaslanmışdır. Bu kasıb məmur böyük qənaət və əlavə iş hesabına pul yığıb ov tufəngi alsada, ilk ov zamanı tufəngi itirib xəstələnibmiş. Ona rəhmi gələn iş yoldaşları pul toplayıb təzə tufəng alsalar da, sağalan bu məmur tufəng itgisini xatırlayanda rəngi ölü rənginə dönərmiş.

Qoqolun təsvir etdiyi məmur ov əyləncəsi ilə “xoşbəxt” deyil. O, tufəng həsrəti deyil, şinel həsrəti çəkir. Min bir əzabdan sonra təzə şinel alır, amma əyninə geyinib özünü xoşbəxt saydığı vaxt onu soyundururlar. Məmur bu dərddən ölür. Qoqolun məlum lətifəni dəyişib, oradakı tufəngi gündəlik ehtiyac olan şinella əvəz etmiş və şinel həsrətindən ölən yazıq bir məmurun faciəsini qələmə almaqla kasıblar aləminin dərvinə aqlamışdır. Gülüşə qərq olmuş bu göz yaşı C. Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestində də vardır. İzzətlə Əhmədin hansı dərddən ölməsi haqqında fikir və epizod buna misal ola bilər. Hadisəni kəskinləşdirmək, yoxsulun kasıblığını dözülməz ictimai bəla kimi ümumiləşdirmək üçün şinel və ya eşşək itgisinə ancaq bu gözlə baxmaq lazım gəlirdi.

Proobrazı olan surətlərə yeni yaradıcılıq metodu əsasında baxışı parlaq nümunəsinə S.Vurğun “Bəsti”, “Muğan” poemalarını misal göstərmək olar. Bəsti Bağirova iki dəfə

sosialist Əməyi Qəhrəmanı adı almış məşhur qadın olmuşdur. Poemada S.Vurğun onun həyatından hadisələr xatırlayır. Amma poemanın qəhrəmanı S.Vurğun gördüyü, tanıdığı azad qadın surətidir ki, onun bədii təcəssümünü şairin düşüncələrindən, vətəndaşlıq qürurunun inikasından kənar təsəvvür etmək olmaz. Bu poema da göstərir ki, bədii əsərin məzmunu onun materialını təşkil edən həyat və insan ömründən çox genişdir, bu məzmun şairin qavradığı və tərənnüm etdiyi bir quruluşun imkanları və gözəlliyi ilə səciyyələnir. S.Vurğun Sarvanı yaxşı tanıyırdı, “Zəncinin arzuları” poemasında gördüyü, nitqini dinlədiyi, sevdiyi bir zənci rəssamın elə möhtəşəm və dolğun surətini yaratmışdır ki, onun şəxsinə çox-çox mübariz qəhrəmanları gördük. O, Səməd Vurğun anlayışı və təsəvvürlərindən, müəllif həyəcanları, arzuları, qəzəb və nifrətindən kənar təsəffür oluna bilməz. Əgər desək ki, poemanı məzmununu bir zəncinin sülh konfransındakı çıxışı təşkil edir və bu çıxış tarixən olduğu kimidir, onda biz fakt nəzərə alıb bədii əsər məzmununun mahiyyətini unutmuş olarıq.

Bütün bu izah və təhlildən sonra bədii əsərlərin məzmunu anlayışına dair ali məktəb dərsliklərində və elmi əsərlərdə qəbul olunmuş tərif yadda saxlamalıyıq.

“Yazıçıların dərk edərək müəyyən ictimai ideallar işığında təsvir etdikləri həyat hadisələri ədəbi əsərlərin məzmununu təşkil edək.

Bu tərif L.V. Şepilovada daha sadədir: “Yazıcının necə dərk etdiyi və onun təsəvvürünə görə necə qurulmalı olan həyat ədəbi əsərlərin məzmununu təşkil edir.

M. Rəfiliyə görə “...ədəbi əsərin məzmunu yazıcının sadəcə təsvir etdiyi həyat deyil, onun müəyyən müşahidələr əsasında seçdiyi, ədəbi əsərin daxil etdiyi bədii surətlərlə əks etdirdiyi, qiymətləndirdiyi, öz dünyabaxışı ilə işıqlandırdığı həyat materialıdır”.

Estetikaya dair əsərlər də incəsənətin məzmun anlayışını təxminən eyni tərif verirlər “Sənətkarın müəyyən dünyagörüşü müəyyən ictimai estetik ideallar işığında əks etdirdiyi həyat incəsənətin məzmunudur”.

Bədii əsərlərin məzmunu formasız yaşaya bilməz. Forma məzmunu dolğun şəkildə təzahür etdirir. Buna görə də, bədii ədəbiyyat nə incəsənət əsərlərində məzmunla forma vəhdət təşkil edir. Nə forma məzmunuz əhəmiyyətli ola bilər, nə məzmun formasız yaşaya bilər.

Forma haqqında anlayış. Məzmunla formanın qarşılıqlı münasibəti.

Bədii əsərin forması anlayışı genişdir. Bədii sənətkarlığın bütün ünsürləri bu anlayışa daxildir.

Məzmunla forma ona görə vəhdət halında götürülür ki, onlar ayrılıqda mövcud ola bilməzlər. Məzmun özünəuyğun forma doğurur, forma isə məzmunun təzahür şəkili kimi diqqəti cəlb edir. Bununla belə, ədəbiyyat nəzəriyyəsi məzmunla forma arasındakı ziddiyyəti də inkar etmir. Bu vəhdət və ziddiyyət inkişafın öz dialektikasından irəli gəlir. Belə ki, məzmun yeni forma tələb etdiyinə görə o, köhnə formaya qarşı çevrilir. Forma isə ümumən gec dəyişən, nisbətən mühavizəkar olduğundan yeni məzmunla bir müddət uyğun gəlmir və məzmunun özünün əsil təzahür şəkili tapmayınca həmin mübarizə davam edir. Elə ki, məzmunla uyğun forma yaranır, onda forma məzmunun daha yaxşı, daha təsirli inkişafına kömək edir. Məsələn, Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl janrı uzun müddət ömür sürmüş, Fizuli qələmi sayəsində isə zərif duyğunu, incə fikri ifadə üçün ən əlverişli bir məqalə gəlib çatmışdır. Ancaq bu janr maarifcilik ideyalarının inkişaf etdiyi, realizim gücləndiyi bir vaxtda öz mövqeyini qismən itirməyə başladı. Realist maarifçi yazıçıların yeni janrlara müraciət etməsi, M.F. Axundov romana yüksək qiymət verməsi göstərirdi ki, ictimai həyatda əmələ gəlmiş yeniliklərin təbliğ işində bəzi klassik formalar əlverişli deyildir. Buna görə də dramaturgiyanın yaranmasını, komediyanın meydana çıxmasını, hekayə və povestə meylin güclənməsini, XX əsrdə isə hekayə janrının özünə hüquq qazanmasını yalnız forma axtarışının nəticəsi kimi qiymətləndirmək düzgün deyildir. Bu janrların inkişafı ictimai fikrin, həyata yeni ictimai münasibətlərin nəticəsi idi. Cəhalət və

nadanlığa, dini zehniyyətə, şah zülmünə sarayın mürtəcə siyasətinə M.F. Axundovun demokratik ideallar cəbhəsindən gülüşü köhnə formalarda öz yüksək ideya məzmununu göstərə bilməzdi. Bu məzmunu yeni forma, yeni gülüş üsulu lazım gəlirdi. Yeni məzmun yeni forma tapdıqda yeni ideyalar ədəbiyyatı daha yüksək mərhələyə qaldırdı.

Məzmunla formanın belə qarşılıqlı əlaqə vəhdət ziddiyyəti ümumən ədəbi inkişafın əsas əlamətidir.

Yeni forma dedikdə, əlbəttə hər cür yenilik nəzərdə tutulmur. Elə yeni forma özünə hüquq qazanır və yaşayır ki, o, mütərəqqi məzmunun özündən donsun. O biri tərəfdən, formanın məzmunundan asılılığı heç də formanın passivliyi demək deyildir. Forma da öz növbəsində, məzmunun daha parlaq, daha təsirli hər tərəfli təzahürünü təmin edir. Buna görə də məzmun və formanın vəhdəti möhkəm olan bədii əsərlər yüksək sənətkarlıq nümunəsi hesab edilir. Vaxtilə M.F. Axundov göstərirdi ki, “iki şey şerin əsas şərtlərindəndir məzmun gözəlliyi və ifadə gözəlliyi. Məzmun gözəlliyi olub ifadə gözəlliyinə malik olmayan bir həzm (Mollaya Puminin məsnəkisi kimi) məğbul həzmdir, amma şəriyyətinə nöqsan vardır. İfadə gözəlliyinə malik olub, məzmun gözəlliyindən məhrum olan mənzumə tehranlı Qaaninin şerləri kimi zəif və kəsalət artırıcı nəzimdir, amma yeni şer növündəndir, yeni də hünərdir.

Həm məzmun gözəlliyinə, həm də ifadə gözəlliyinə malik olan həzm (Firdovsinin “Şahnamə”si, Nizaminin “Xəmsə”si və Hafizin divanı kimi) nəşə artırıcı və həyəcanlandırıcı olub, hər kəs tərəfindən bəyənilir”.

Məzmun kimi forma özü də mürəkkəbdir. Bədii əsərin kompozisiyası, sujeti, poetik əsərlərin bəzi rəfiyə obrazlı ifadə vasitələri və başqa ünsürləri bədii formaya daxildir. Müxtəlif piriomlar, müxtəlif təsvir üsulları vardır ki, məzmunu inkişaf etdirmək, onu maraqlı, cəlbedici qurluşa salmaq üçün vasitə rolunu oynayır. Buna görə formanın əsərin daxili bütövlüyü, kamilliyi mənasında başa düşmək lazımdır. Bu da nəzərdə tutulmalıdır ki, formanın ünsürləri olan bədii dil, kompozisiya, sujet və s. özü də mürəkkəb elementlərdən ibarətdir. Bir əsərin forma kamilliyindən danışarkən bütün bunları sintez halında götürmək lazımdır.

Formanın bir neçə ünsürünə əsaslanıb bədii əsərə qiymət verilsə, fikir birtərəfli olar. Formanın bütün ünsürlərini nəzərə alıb, lakin onu məzmunundan təcrid etmək tədqiqatçıyı yalnız formalizmə aparar. Əsərdə hər şeyin qanunauyğunluğunu, zəruriliyini düzgün qiymətləndirmək üçün məzmunla formanın vəhdəti məsələsinə, seçilən həyat faktlarının məzmun və mövzu üçün zərurət təşkil etməsinə diqqət yetirmək lazımdır. Hər bir əsərin əsasını təşkil edən obyektiv varlıq (əlbəttə dərk edilmiş varlıq) Belinskinin dediyi kimi, öz inkişafını başa vurmuş, tamamlanmış hadisədən ibarətdir. O öz məzmunu etibarilə daxili vəhtədə, elə qüvvətli məntiqə və təbiiliyə malikdir ki, sanki yazıçı xəyalının məhsulu deyilmiş, onun inkişafına sanki yazıçının heç bir müdaxiləsi olmamışdır və onu dəyişmək qeyri-mümkündür. Yazıçının vəzifəsi burda guya olmuş və qurtarmış hadisəni nəql etməkdən ibarət imiş. Buna görə də sujetin inkişafına, obrazların həyat tarixçəsinin tədriclə vərəqlənməsinə kömək edə bilməyən hər hansı bir epizod **lüzumsuz görünəcəkdir. Yaxud hadisənin mahiyyətini əks etdirə bilməyən forma əlamətləri** saxta görünəcəkdir. Demək, bədii formanın gözəlliyi və yaxud məzmunu uyğunluğunu düzgün müəyyənləşdirmək üçün həm məzmunu, həm də onun təcəssümünə cəlb olunmuş bütün ifadə vasitələrinin ahəngdar əlaqəsini nəzərə almaq lazımdır. Məsələn, M.Ə. Sabirin bəzi nəzirlərinin ruhən Füzuli qəzəllərindən nə qədər fərqli olduğu tez seçilir.

Bu iki şeir forma cəhətdən o qədər də fərqlənmir, ikisi də qəzəldir, ikisi də vəznə eynidir, qafiyələri birdir, sözlərin əksəriyyəti də Füzulinindir və Sabir tərəfindən təkrar olunur. Lakin saydığımız bu əlamətlər Sabir şeirinin formasını müəyyən edən başlıca əlamətlər deyildir. Bu şeirin forması sözün deyiliş tərzindədir, istehza və gülüş ifadə etmək xüsusiyyətindədir. Sabir şeiri satiradır və forma da yeni məzmunu parlaq şəkildə əks etdirir. Forma məzmunu belə dərindən bağlı olduqda deyirlər ki, bu forma məzmunlu formadır. Söz

bədii dilin alətidir, lakin söz eyni zamanda, konkret məzmun daşıyır. Vaxtilə Füzulinin işlətdiyi sözlər Sabir satirasında yeni məzmun kəsb edir. Bu sözlər Sabirdə satirik ifadə vasitəsinə çevrilmişdir.

M.Ə. Sabirin yaradıcılığında varlı-kasıb ziddiyyəti barışmaz sinfi ziddiyyət kimi təsvir edildiyi üçün onun şeirində sadəcə olaraq biri imarət, o biri alçaq daxma sahibi kimi üz-üzə qoyulmur. Sabir bu qeyri-bərabərliyə sadəcə təssüf etməklə kifayətlənmir. Əksinə, o, yoxsulu öz insanlıq ləyaqəti, öz hüquqi uğrunda ayağa qalxmış sinif kimi göstərir. Sabirin fəhləsi yoxsuldur, kapitalist onun yoxsuluğuna gülür, amma müəllifin gülüş oxu qayıdıb kapitalistin özünə sancılır. Sabir şeirinin hər sözü düşmən siniflər ziddiyyətini əks etdirməyə yönəlir.

*Fələ özünü səndə bir insanmı sanırsan?
Pulsuz kişi, insanlığı asanmı sanırsan?*

Bu beytdəki “fələ” “insanlıq”, “pulsuzluq” adicə məfhum deyil, məzmunlu mətləbli sözdür. Onlar beytin mənasına görə yeni məna çalarları -yeni məzmun qazanırlar. Sabir varlı-kasıb ziddiyyətini ancaq imarət, cah-cəlal fərqi yox, siniflərin zahiri əlamətlərində də görür. Onun bayram günlərində gördüyü adamlar içərisində “tır boyunlar”, “şiş qarınlar”, “canlılar” seçilir. Bu sözlər ifadə vasitəsi olmaqla yanaşı yeni mənada işlənilib müəyyən məzmun daşıyırlar. Çünki qarın şişmanlığı, boyun yoğunlu sən demə “şövkətlilər, şanlılar, dövlətlər, pullular, milyonlular” zümrəsinin əlamətləridir. Bu forma vasitəsinin verdiyi məzmun “A.P. Çexovun Tolstoy və tonkiy hekayəsindəki məzmunu yaxındır, amma Sabirin yaratdığı varlı da , yoxsul da yeni mühitin adamlarıdır. Sabirin “canlılar”, “tır boyunlar” təbəqəsindən bir nəfər:

*Hacı yeyir Xəlillə eşqinə,
Yatır, şişir, köpür Allah eşqinə.*

Bu Hacı pirinin qonşusu da “sorur barmağının kirini”. Barmaq kiri sormaqla “dolanan” Sabirin tır boyunlara təzad təşkil edən arıq, çöp kimi nazılmış təbəqəsidir. Burada “barmağının kirini sormaqla” ifadəsi Sabirin tapıntısıdır ki, maddi ehtiyacın dəhşətini yalnız bu tapıntı ilə açmaq olardı, başqa söz kasıbın möhtaclığı məzmununu bunun qədər açma bilməzdi. Barmaq kiri soranın yeyib, yatıb, köpənlər aləminə qarşı qoyulması da göstərir ki, buradakı təzadlar məzmunlu ifadə vasitələridir.

Formanın məzmunundan doğması və məzmunu dolğun əks etdirəndə gözəl olması anlayışını S.Vurgunun əsərləri əsasında izah etməyə geniş imkan var. Klassik şeirimizdə poema janrı hansı bəhrlə başlanırdısa həmin bəhr dəyişmədən sona qədər davam etdirilirdi. Çünki poemalar əvvəldən axıra qədər eyni ahəng üstündə qurulurdu. Yalnız Füzulinin “Leyli Məcnun”unda eyni bəhrli epik əhvalat, qəzəl, müxəmməs və s. lirik janrlar əlavə olunur. Zəmanəmizin poemaları şairin daha sərbəst imkanlarına tabe edildiyinə görə onların ahəngi -hecaların sayı lazım gələndən artıb -azala bilir. S.Vurğun “Bəsti” poemasını qoşma janrı ilə başlayıb, sonra on dörd hecalı şeirə keçib məsnəvi formasından istifadə edir, daha sonra

*“Sən ey sular Sonası,
İnsanlığın anası!*

-deyə yeddi hecalı şeirə keçir. Bəstini iş başında təsvir edəndə şair beş hecalı şeir bölgüsünü daha üstün tutur.

*Ah, səhər-səhər
Doğanda ülkər,
Bəsti qoluna
güvənir ellər.*

Burada bölgünün oynaqlığı səhər çağı əmək coşğunluğunun ətək-ətək pambıq yığımının gümrahlığı və çevikliyi üçün daha əlverişli görünür.

“Muğam” poemasında müəllif, əsasən, on bir hecalı şeirdən istifadə etmişdir. Amma sosializim yarışının yekunları barədə həyəcanla danışan Manyanın nitqi səkkiz hecalı şeirlə verilmişdir. Gərgin iş prosesində insan həyəcanını vermək üçün müəllif daha təntənəli olan onaltı hecalı şeirdən (4+4+4+4) istifadə edərək sərbəst vəzinə yaxın olan səpki seçir, misraları sındırır.

- sement verin!

Beton tökün!

- Qaçırmayın Kürü gözdən

Bir an belə buraxmayaq cilovunu əlimizdən

Etibarsız dostlar kimi oynamasın bizimlə Kür,

Görürsənmi? O bulanır... O hirslidir, o döyünür...

Sellər, sular qudurmasın!

Qurğumuzu uçurmasın,

Qayaları sökün! Sökün!

Sement verin!

Beton tökün!

Bu məzmunu dolğun əks etdirən kamil formadır, burada məzmunla forma tam vəhdətdədir, biri o birini şərtləndirir.

Bütün bu izahlardan belə nəticəyə gəlmək olur ki, forma məzmunu kamil şəkildə əks etdirmək üçün zəruri olan bütün bədii vasitələr sistemidir. Bu elə bir sistemdir ki, həmişə məzmundan doğur, və məzmunu yazıçı ideyası ətrafında təşkil edir.

Formadan danışanda, qeyd olunduğu kimi onun fəal rolunu unudmaq olmaz. Məsələn, ədəbi janr forma anlayışına daxildir. Ancaq hər janrın bir forma kimi öz xüsusiyyəti, öz qanunları varki, yazıçı mövzunu işləyəndə həmin qanunları nəzərə almaya bilməz. Hekayə də, povest də, roman da epik növə daxildir. Onlar həcm etibarı ilə də bir-birindən ciddi şəkildə fərqlənirlər. Amma bunların heç birinin ölçülmüş qəti həddi yoxdur. Bəzən hekayənin həcmi böyük olur və ona böyük hekayə də deyirlər. Bəzi romanlar var ki, həcm etibarı ilə povestdən seçilmirlər. Elə povest və romanlar vardır ki, onlar silsilə təşkil edir. Bununla belə, hekayə çərçivəsinə povest məzmununu sığışdırmaq mümkün olmadığı kimi, povesti oynaq və yığcam məzmununu roman çərçivəsinə salsaq, əsərin daxili quruluşu sarsılar. Bunu nəzərə alan sənətkarlar hadisələri müyyən bir formaya salmaq istərkən, onun hansı janrın çərçivəsinə sığa biləcəyini düşünür, hadisənin və xarakterin inkişafında təfsilata enərkən buna da həmin janrın imkanları baxımından yanaşırlar.

Bədii əsərin mövzusu, problemi, ideyası

Mövzu yazıçının müşahidə etdiyi həyat materialından seçilir. Elə yazıçılar var ki, onlar kəndi yaxşı bilirlər, kənd həyatına dair müşahidələri çox zəngindir. Bu sahədən yazanda nail olurlar. Elə yazıçılarda var ki, şəhər həyatında yaxşı bələtdirlər və bu tanış həyatı yaxşı ümumiləşdirirlər. Bəzi yazıçılar fəhlə həyatını, bəziləri ziyalı həyatını yaxşı öyrəndiklərinə görə bu sahəni dərk etməyə meyl göstərilər. Bəzi yazıçılarda müşahidə, həyatı idrak dairəsi daha geniş olur. Belə yazıçılar həyatın müxtəlif sahələrindən, tarixin müxtəlif dövrlərindən mövzu seçirlər. Bununla belə, bir əsər nə qədər ensklopedik məzmun daşısa da əsas ideyanın açılmasına xidmət göstərən hadisələr çərçivəsindən kənara çıxa bilməz. Mövzunun tərifini verən dərslük müəllifləri əksərən M.Qorkinin belə bir fikrinə əsaslanırlar: “Mövzu müəllifin təcrübəsindən doğan, həyatın ona təlqin etdiyi, amma hələ müəyyənəlməmiş halda onun təsualar aləmində yuva salaraq, təcəssümünü tələb edən bir ideyadır ki, o yazıçını bu ideyanın təşkili üçün işə sövq edir”.

Bu fikirdən belə anlaşılr ki, müəllifin həyatı müşahidələri ona bir ideya verir: amma bu ideya tədrisən müəyyənəlsir, müəllif müşahidə etdiyi həyatı dərinədən öyrənib, adamlar arındakı münasibətlərin mahiyyətini düzgün dərk etdikcə ideya da aydın şəkə düşür. Mövzunun həlli bu ideya işığına möhtac olur.

İndi “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestini mövzunun probleminə və ideyasına görə təhlil edək. Povestin mövzusu bir kəndin əhvalatlarıdır. Kənddə çox əhvalat ola bilər. Bunu nəzərə alan C. Məmmədquluzadə “Eşşəyin itməkliyi” əhvalatını əsərin mərkəzinə çəkmişdir. Qoca yaşında ziyarətə getmək istəyən kişinin ümidi bir eşşəyə gəlir ki, onun ayağını yerdən üzsün və Kərbəlaya aprsın. Amma kəndin kətdası Xudayar bəy şəhərdən getmək üçün eşşəyi Məmməd Həsən əmidən alır və şəhərdə onu satır. Məmməd Həsən əminin ziyarət arzusu gözündə qalır, oğlu və arvadı xəstələnib ölür. Kişiyə elə gəlir ki, oğlu eşşəyin dərindən ölmüşdür. Bu müsibət Danabaş kəndinin yoxsulluna üz vermiş ağır müsibətdir. Eşşəyin karvansarayda satılması ikinci ailənin müsibətinə yol açır. Zeynəb zorla Xudayar kətanin evinə köçürülür. O, ərindən qalma varını Xudayara verəndən sonra lat-lüt halda öz evinə qayıdır. Bir qızı acından ölür, döyülüb qanına bulaşdırılmış qızı, aldadılıb alçaldılan oğlu da var-yoxunu itirmiş bu dul qadınla birlikdə həyatın dibinə düşür. Danabaş kəndinin üçüncü əhvalatı Xudayar bəyin birinci arvadı Şərəfi boşamasıdır. Müəllif bu üç əhvalatı üç ailə üçün matəm adlandırır: “O, məhəllədə binəva Zeynəbin və uşaqlarının matəmi, bu məhəllədə yazıq Şərəfin və balalarının matəmi... O məhəllədə də fəqir Məhəmməd Həsən əminin və bütün külfətinin matəmi”

Bu əhvalat üç problemdən doğurur. 1) Məhəmməd Həsən əminin bu qədər dindar, bu qədər fəqir və aciz olmasının səbəbi nədir? O eşşəyini niyə özəgə əlinə veridi? Eşşəyi kəttadan niyə ala bilmədi? 2) Zeynəb kimi xanım-xatın arvad niyə rüsvay olub lat-lüt qalır, onun gözəl uşaqları niyə qulluqçuluq və nökrəçilik edirlər. 3) necə oldu ki, kasıb Xudayar kattalıgə yetib qudurdu, arvadını boşadı, dostunun dul arvadına evlənib onun puluna, mülkünə, torpağına sahib çıxdı, nəhayət, necə oldu ki, nökrə və quluqçu saxlayan bir bəy kimi cavan arvadla işrətə başladı? Hər problem öz sulları ilə bizi mətləbə, müəllif ideyasına doğru aparır. Müəllifi belə başa düşürük: o ölkədə ki, kaftalıq vermək bir adamın ixtiyarında ola, bir namussuz adam da anasını qılavaya siğə etdirmək hesabına katdalıq qazana bilə belə kətanin zülmü ərsə dayanar. O ölkədə ki, qazı bir kəllə qənd rüşvət alib saxta kəbin kəsə, o yerdə qadın hüququ taptalanmaya bilməz. Bir ölkənin zəhmətkeşi ki, gündəlik güzəranı

qayğısına qalmaq əvəzinə Kərbəla ziyarəti eşqinə düşə, əbədi cavabı bu səfərdən axtara, elə zəhmətkeş sinfin mənafeyini anlaya bilməz katta dənəyinin qorxusu belə zəhmətkeşin başından çıxmaz. Demək, dərəbəylik, qoluzorluluq olan mühitdə insan xoşbəxtliyi yoxdur.

“Od gəlini” faciəsində də mövzu üç şaxəyə ayrılır və üç motiv- üç problem əmələ gəlir. Faciənin mövzusu Ərəb istilasına qarşı Elxan – Babəkin hərəkəti altında azadlıq hərəkatından götürülmüşdür. Bu başqa məqsəd xidmət edən Elxan üç qüvvəyə qarşı durur. Bunlardan biri hər cür istilaçılar, ikincisi Altunbayın təmsil etdiyi yerli feodallar, üçüncüsü insanı itaətə çağıran hər cür din təbliğatçılarıdır.

Müəllif ideyası bu üç problemdən doğur: hər bir xalqa onun azadlıq və şərəfini qoruyan oğullar lazımdır, azadlıq mübarizəsi fərdi mənafeyi deyil, ümumi mənafeyə xidmət tələb edir, hər kəs öz səadətini, xalq səadətindən ayırmamalıdır, insan heç bir din-xurafat buxovu tanımamalıdır. Bu üç motiv “Od gəlini”ndə azad cəmiyyət haqqında vahid ideyanın üç çalarını təşkil edir.

Mövzunun tarixiliyi və aktuallığı

Mövzunun tarixiliyi də şübhəsiz ki, əsas şərtlərdəndir. Elə mövzular vardır ki, onlar ənənəvi şəkildə çox qədimdən davam edib gəlir. Lakin konkret tarixi şəraitlə, ədəbi meyarlarla, ədəbiyyatın vəzifə və əhəmiyyətinə münasibətlə əlaqədar olaraq mövzuya münasibət dəyişir. Ənənəvi mövzular öz əhəmiyyətini itirməyə, yazıçıların nəzərini başqa məsələlər, ədəbiyyat tarixində heç kəsin diqqət yetirmədiyi həyat materialları cəlb etməyə başlayır.

Vaxtilə cəngavərlik romanları Qərbi Avropada çox dəb idi. Sonra elə çeynəndi ki, və bayağılaşdı ki, yeni və qüdrətli sənətkarlar cəngavərlik romanları mövzusunun ikrah etdilər. Servantesin məşhur “Don Kixot” əsəri öz amansız istehzası ilə cəngavərlik romanlarını nüfuzdan saldı.

Qədim yunan ədəbiyyatında əsatirin mühüm mövqeyi məlumdur. Əsatir əsirlər boyu bədii əsərlərdə öz hakim mövqeyini saxlayırdı. Hətta əqlüyyun filosofların konsepsiyasına əsaslanıb həqiqətpərəstlik, gerçəklik şüarı ilə çıxış edən klassizm tərəfdarları da əsatirin gözəllik və heyranizmiyə öz pərəstişini bildirməli oldular.

Lakin realizm inkişafında elə mərhələ əmələ gəldi ki, müasirlik, yoxsul kəndli həyat və məişətinin inkişafı yeni estetik meyarların əsasında dayandı. Bununla əlaqədar olaraq allah və yarımallahların əsas personaj kimi iştirak etdiyi klassik əsərlərə parodiyalar meydana çıxdı. Əgər realist əsərlərdə əsatirə, əfsanəvi şərtiliyə yer verilsə bunlar realist yazıçı üçün vasitə rolunu oynayır, əsərin məzmununa hopmur. Məsələn, Balzakın “Şaqren dərisi” romanında insan arzularını yerinə yetirən bir dərinin hər arzudan sonra kiçilməsi, axırda məhəl olması və buna münasib də insan ömrünün gödəlib sönməsi ancaq bir şərti vasitədir: o, realizmə xələl gətirmir.

İctimai – siyasi ziddiyyətlərin kəskinləşməsi, Rusiyada təhkimçiliyə qarşı artan üsyanlar, fəhlə həyatının və inqilabi mübarizənin güclənməsi ədəbiyyatda ictimai münasibətlərə diqqətin artmasına səbəb oldu. Zəhmətkeş insanın gündəlik ehtiyacı, onun ağır məişət qayğıları, böyük siyasi arzuları, intim-aşıqanə mövzuları sıxışdırıb fəhlə və kəndlinin güzəranı mövzusunı daha aktual etdi.

Nəinki realist Cəlil Məmmədquluzadə bir gecəlik çıraqlı işıq üçün yoxsul kəndlinin neftə olan ehtiyacı barədə yazmağı lazım bilirdi, romantik A. Səhhətin romantik qəhrəmanı da “daha qönçə dodaqlar” qayğısı çəkməyib, ailə, uşaq qayğısı çəkdiyini bildirirdi.

Beləliklə, bir ailənin gündəlik çorək ehtiyacı, mülkədar təhqirindən yaxa qurtarıb “sərbəst” yaşamaq arzusu və bu arzusun yerinə yetirmək üçün insanın göstərdiyi səy gözəllik meyarına çevrildi, əsas mövzu oldu. Belarus xalq şairi Yakub Kolasın “Yeni torpaq” əsəri belə yeni keyfiyyətli mənzum roman kimi meydana çıxdı. Ən sadə həyat materialının, ən sadə mövzunun bədii həlli nəticəsində cəmiyyətə məxsus ciddi ictimai məsələlər qaldırmaq Qoqol və Çexovdan başlayıb, getdikcə dərinləşdi. Bu ənənə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında Cəlil Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir, Ə. Haqverdiyev, Y.V. Çəmənzəminli yaradıcılığında da parlaq şəkildə özünü göstərir. Mövzuya sırf ictimai-siyasi cəhətdən yanaşılıb, ənənəvi lirik əhvalatlara məhəl qoymamaq baxımından Azərbaycan sovet bədii nəsrində Mir Cəlalin “Bir gəncin manifesti” povesti mükəmməl nümunədir.

Mövzunu bu şəkildə həll etmək isə ancaq iqtisadi-siyasi şəraitin, ictimai fikrin inkişafından doğan, buna görə də tarixi kökləri olan bir məsələdir. Mövzuya Qoqolda, Çexovda və eləcə də XX əsr Azərbaycan realist yazıçılarında olan münasibət qədim Azərbaycan ədəbi mühitində mümkün deyildir. Çünki o, estetik meyar, ədəbiyyatın obyekt və imkanlarına o baxış ki, tənqidi realistlərdə əmələ gəlmişdir, bu baxış Nizami yaxud Nəvai zəmanəsində yarana bilməzdi.

Mövzu yeniliyi, mövzunun aktuallığı

Mövzu yeniliyi, mövzunun aktuallığı ədəbiyyatda əhəmiyyətli məsələdir. Çünki yeni mövzu ədəbiyyata yeni hadisələrin, yeni sinfin və təbəqələrin həyatını gətirir. Bununla ədəbiyyatın əhatə dairəsi də genişlənir. Xüsusən, sovet ədəbiyyatında mövzunun müasirliyi, cəmiyyətin inkişafını sürətləndirən problemlərin qaldırılması, yazıçının yeniliyi daha tez duyması, mütərəqqi meylləri vaxtında təbliğ etməsi kimi qiymətləndirilir. Tarixi mövzuda yazılmış əsərlərin də tərbiyəvi rolu onun müasir həyatla nə dərəcədə səslənməsindədir.

Məzmun və forma haqqında bu təhlildən göründüyü kimi bədii əsərlər məzmunla formanın vəhdətini təşkil edən bütün ünsürlər baxımından təhlil olunmalıdır.

Bədii əsərin kompozisiyası

“Kompozisiya” sözü yalnız ədəbiyyatda yox, bütün sənədlərdə işlənir. Rəssamlıqda rənglərin, memarlıqda tikinti materiallarının, kinoda şəkillərin, musiqidə səslərin kompozisiyası vardır. Ədəbiyyatda söz və ifadələrin, hadisələrin, faktların və epizodların, surətlərin müəyyən ahəngdar, məntiqi, mənalı məqsədə uyğun və münasib şəkildə tərtibinə, quruluşuna **kompozisiya** deyilir. Bu söz, lüğəti mənasında latınca tərtib, təşkil, əlaqə deməkdir. Bədii əsərin bütün hissə ünsürlərini qanunauyğun münasib, gözəl bir surətdə, məntiqi şəkildə yazılmasına **kompozisiya** deyilir. Ədib və şairin əsərində bədii dil nə qədər zəruri və mənalıdırsa, kompozisiyada elədir. Bu tələbi ödəməyən əsər gözəl sənət nümunəsi sayılmaz.

Sənətkar müəyyən həyatı, ictimai hadisəni qələmə alıb bədii əsər yaradırsa, burada mütləq müəyyən quruluş, surətlər aləminin təşkilini nəzərdə tutmalıdır. Oxucuya aşılamaq

istədiyi fikir və hisslərin əyani, aydın, anlaşıqlı, gözəl bir şəkildə - vəhdətdə ifadəsini verən bir quruluş, forma yaratmalıdır.

C. Cabbarlının “Almaz” dramında kolxoz quruculuğu illərində Azərbaycan kəndində yoxsul kəndlilərlə qolçomaqlar arasında gedən mübarizə, kənd müəlliminin bu mübarizədə fəaliyyəti təsvir olunur. O zaman sovet kəndində gedən bu əsas mübarizəni – yoxsul və ortabab kəndlilərin birləşib kollektiv təsərrüfat yaratmaq arzusu ilə mülkədar, qolçomaqların köhnə münasibətləri qoruyub saxlamaq arzusu uğrunda mübarizəsini dramaturq maraqlı bir əhvalatla göstərmişdir. Kənd iki qütbə ayrılmışdır: yoxsullar və qolçomaqlar.

Muzdurlar, yoxsullar, komsomolçular Almazın, qolçomaqlılar, köhnəpərəstlər isə Hacı Əhmədin tərəfində çıxış edirdilər. Mübarizə qızışır, gündən-günə kəskinləşir. Hacı Əhməd təcrübəli, hiyləgər, kənddə sözü keçən bir adam olduğu üçün Almazı yolundan döndərməyə, “yumşaltmağa” çalışır, fitnələr düzəldir.

Hacı Əhməd yalnız öz qüvvəsi, imkanları ilə kifayətlənmir, kəndin şüurca zəif zəhmətkeşlərini, tərəddüd edən ünsürləri də məktəb işçilərini də Almazın ələhinə qaldırır. Kolxoz quruluşu planlarını dağıtmaq üçün bütün vasitələrə əl atır. Əhvalatın inkişafında yaranan gərgin momentlərdən, vuruşan qütblərin ziddiyyətindən, tənəsübündən, mahiyyətindən tamaşaçı və oxucu aşkar görür ki, kolxoz quruluşu, kənddə yeni həyat, azad əmək, sərbəst təfəkkür nə çətinlik, nə şiddətli mübarizə nəticəsində, neçə qurbanlar bahasına, iradəli adamların müqaviməti və mətanəti sahəsində əmələ gəlmişdir.

Almaz da fəal bir müəllimədir. Müasir kəndin həyatını, sinfi mübarizəsinin dinamikasını, mənasını yaxşı bilir, partiyanın rəhbərliyinə arxalanaraq qolçomaqların, ruhanilərin və bütün tüfeylilərin ifşa olunmasını, zəhmətkeş kəndlilərin birliyi təşkil edir. Almaz məslək adamıdır. O, həyatın mənasını yeni kənd uğrunda mübarizədə görür.

Əsər bu iki zidd qüvvələrin çarpışma lövhələri, toqquşmaları, döyüşmələri fonunda inkişaf edir və bütün surətlərin hərəkəti, fəaliyyəti, siması bu münəqişədə aşkara çıxır.

Yazıcının öz ideya- məqsədini ifadə üçün seçdiyi, təşkil etdiyi bu ictimai münəqişə həm real, həm təbii, həm inandırıcı, həm də bədii maraqlıdır.

Qüvvələrin tənəsübü elə düzgün təşkil olunmuşdur ki, kolxoz quruluşuna münasibət məsələsi kənddə hər bir kəsi düşündürmüş, münasibətini aydın ifadə etməyə vasitə, imkan tapmışdır.

Əsərdə inkişaf etdirilən əsas əhvalat bədii əsərin süjetini təşkil edir. Sənətkar çalışır ki, öz ideya, məqsəd və görüşlərini doğru və kamil ifadə edə bilən bir süjet qursun. Süjetin quruluş və inkişafında üç əsas mərhələ vardır: əhvalatın başlanğıcı, hadisə, fakt münasibətlərin doğrulması, yaranması, ziddiyyətlərin toqquşması, hadisələrin ilk aydın mənzərəsi- ədəbiyyatşünaslıqda buna başlanğıc (zavyazka) deyilir. Əhvalat, münəqişə inkişafını ən yüksək nöqtəsi **zirvə** (kulminasiya) adlanır. **Kulminasiya** əhvalat inkişafının vurşma, toqquşmaların ən uca nöqtəsidir. **Zirvə - kulminasiya** elə bir mərhələdir ki, ondan sonra açılış (razvyazka) mərhələsi gəlir, burada hadisələrin gərginliyi ziddiyyətlərin kəskinliyi azalır. Düynlər, ziddiyyətlər, münəqişələr bir-bir açılmağa doğru gedir. “Almaz” dramındakı məhkəmə səhnəsi, Almazın mühakimə edilməsi, ziddiyyətlərin labüd həlli, ictimai düynlərin açılmasıdır.

Almazın qolçomaqlardan, onların əlaltılarından etdiyi qanuni sual bütün böhtanları alt- üst edir dağıdır.

- Mamaça desin görək, uşaq oğlandır ya qız?

Qəhrəmanın məhkəmə qarşısındakı bu açıq tənəli sualı Hacı Əhmədi də iftiraçı Fatmanisanı da, böhtana ümid bəsləyən bütün kənd irticaçılarını da sarsıdır. Bilmirlər bu gözlənilməz suala nə ilə cavab versinlər.

Beləliklə, əhvalatın üçüncü, son mərhələsi, nəticəsi başlanır.

Almazın qələbəsi ilə nəticələnən məhkəmədən sonrakı bütün hadisələr, ziddiyyətlərin həlli, əhvalatın nəticəsi kimi görünür. Kəndi yenidən qurmaq, sovet münasibətlərini, məfkurəsini kəndlilər arasında yaymaq istəyən qəhrəman Azərbaycan qadınının, Almaz müəllimin başına gələn bu xarakter hadisələrin cərəyanı və inkişafında kəndin bütün qüvvələri - dost, düşmən, böyük, kiçik hamı iştirak edir və hamı bu və ya başqa cəbhədə görünür.

Bu maraqlı, həm də müasir kənd üçün təbii, real hadisələr mənzərəsində ən xarakter adamlar - yoxsullardan başqa qolçomaqlar, tərəddüt edib oyan-buyana vurnuxanlar, cürbəcür hiylə ilə masqalanıb məsuliyyətdən yaxa qurtarmaq istəyənlərin hamısı görünür, sovet kəndində gedən ictimai təlatümün mənzərəsini çəkirlər.

Bu mənzərədə təbii ki, böyük dramaturq xarakter, canlı surətlər silsiləsi yaratmışdır.

Yalnız dost, düşmən qüvvələrin çarpışması, mübarizəsi, xarakteri yox, cərəyan edən, mərhələdən mərhələyə keçən gərgin əhvalatın özü də dramaturqun görüş, məqsəd, niyyətlərini tamaşaçı qarşısında nümayiş etdirir.

Hər hansı bir tikilişin yaranmasında inşaat materiallarının – daşın, kərpicin, sementin, metalın, taxtanın əhəmiyyəti qədər əsərin də yaranmasında “tikinti materialları”nın – sözlərin, cümlələrin, münasibətlərin, fakt və hadisələrin, bədii lövhə və vəziyyətlərin əhəmiyyəti, mənası mühümdür. Əsəri təmsil edən üsurları seçilməsi, müəyyən münasibət, rabitə və əlaqələrdə məqsədəuyğun şəkildə yerləşdirilməsi sənətkardan böyük səy, diqqət, ehtiyac, ilham tələb edir. Nəsr olsun, şeir olsun, böyük, ya kiçik olsun, müasir və ya tarixi mənzərə olsun, hər bir bədii əsərin quruluşu, süjet, hadisə və münasibətlərin təşkili diqqətlə düşünüldülməli və müəyyənəldirilməlidir. Bəzi ədəbiyyatçılar güman edirlər ki, həcmcə böyük əsərin quruluşu, - romanın, dramın kompozisiyası mühümdür, sənətkarın diqqət mərkəzində olmalıdır. Lirik əsərin, həcmcə balaca əsərin quruluşu isə o qədər əhəmiyyətli deyil, bunun üzərində düşünməyə dəyməz. Əlbəttə bu, səhv fikirdir. Ən kiçik həcmli əsərin də quruluşu əhəmiyyətlidir və bu quruluş həmin əsərin keyfiyyətinə təsir göstərə bilər.

Hansı əsərdə olur-olsun, oxucunun ilk təsadüf etdiyi, ilk dəfə üz-üzə gəldiyi məsələ, mətləb sərlövhədir. Əsərin məzmunu ilə tanışlıqdan əvvəl oxucu sərlövhə ilə, əsərin adı ilə tanış olur. Əsərin adı insanın adı qədər mənalı, mühüm və vacibdir. Sənətkar əsərinə təsadüfən ad seçmir. Sərlövhə, adətən əsərin məzmunu, ideyası, daxili münasibətləri ilə bağlı olur. Sərlövhə çox zaman əsərin mövzusunun götürüldü. C. Cabbarlının məşhur pyeslərindən birinin adı “1905-ci ildə”dir. Əslində bu ad əsərin mövzusu və müəyyən dərəcədə məzmunudur. Doğrudan da, burada cərəyan edən hadisələr eyni ilə Azərbaycanca – Bakıda baş verən hadisələrdir. Əsərə verilən bu ad o qədər ümumi, əhatəedicidir ki, istər hadisələr, istər mübarizələr, istər qəhrəmanlar hamısı bu ad ilə əhatə olunur. Heç bir şey bu sərlövhədən kənara qala bilmir. Bəzən sərlövhə bir, ya iki qəhrəmanın adı ilə adlanır! “Leyli və Məcnun”, “Fərhad və Şirin”, “Vaqif”, “Birinci Pyotr” və s.

Burada da yenə adlar ilə seçilir ki, əhvalatın inkişafı, əsərin məzmununu mübarizələrin siqlətini əks etdirə bilsin. Əhvalatın cərəyan etdiyi məkan da əsərin sərlövhəsinə çəkənlər olur: “Qorxulu Tehran”, “Sakit Don”, “Dumanlı Təbriz”,

“Moskvadan uzaqlarda”, “Dəli Kür” və s. Doğrudur bu adların hamısında məkan mənası birinci sıraya çəkilməmişdir. Ancaq burada yalnız məkan nəzərdə tutulmamışdır. Məkanın özündə hadisələrin, tarixin məzmununu nəzərdə tutulmuşdur. “Sakit don” adının özündə yalnız Don çayı yox, eyni zamanda Don ətrafında gedən mürəkkəb mübarizələr nəzərdə tutulmuşdur. “Sakit” sözü zahirən Don çayının təbiətən lal axını ilə, görkəmi ilə bağlıdırsa, daxilən həmin illərin sinfi mübarizəsinin, Don kazaklarının həyat mübarizəsində mahiyyətə həlledici işgören vuruşmaların, müharibə və ictimai ziddiyyətlərin məzmununu əks etdirir və “sakit” sözü ilə mənəvi ziddiyyət təşkil edir. “Qorxulu Tehran”da da belə bir kontrast – kef məclisinin qapalı mənzərəsi ilə Tehran kimi böyük ictimai şəhərin dəhşətli həyatın, kefə uyan adamların taleyindəki vahimə və dəhşəti ifadə edən bir ad seçilmişdir. “Tənha yelkən ağarır” – məşhur rus ədibi Valentin Katayev gözəl romanlarından birinə belə ad vermişdir. Burada vəziyyət başqa cürdür. Bu da əsərin nə məzmunu, nə tarixi, nə mənası nə də qəhrəmanları ilə bağlıdır.

Roman 1905-ci ilə, Odessada gedən inqilabi-sinfi mübarizələrdən, kimsəsiz bir uşağın acınacaqlı, maraqlı taleyindən bəhs edir. Bu məsələlərin heç birini sərlövhə ilə bağlamaq və ya orada axtarmaq olmaz. Bəs ədib bu sərlövhəni hardan götürmüşdür? Bu misrada dəniz mənzərəsi, üzən bir yelkənin mənzərəsi əks olunur. Demək lazımdır ki, bədii əsərin adı şərtidir və müəllifin zövqü ilə bağlıdır. Bəzi ad ilə məzmun, ideya, mətləb bağlılığı əsas götürüldüyü halda, bəziləri sadəcə bir işarə ilə, sərlövhənin məzmunu ilə əlaqələndirilir. Xüsusilə, Şərqdə, qismən Azərbaycanda əsərə ad verəndə atalar sözü və məsəllərdən, folklor ənənələrindən çox istifadə etmişlər. “Yeyərsən qaz ətinə, görərsən ləzzətini”, “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz”, “Kasıblıq eyib deyil”.

Sərlövhədən sonra oxucunun diqqətini müqəddimə, ya giriş cəlb edir. Əsərdə müqəddimə əslində iki cür olur: məntiqi müqəddimə, bədii müqəddimə.

Məntiqi müqəddimə əsərin bədii quruluşu, ictimai əhvalatların növü ilə əlaqədar olur. Addından da göründüyü kimi, əsərin daxili məzmunu yox, xarici, zəhəri hadisələrlə bağlı olur. Bu hissə ya əsər haqqında məşhur bir adamın mülahizəsi, qiyməti, ya müəllifin özünün oxucuya müraciəti, ya da onun əsərinin yaranması haqqında izahı, qeydidir. Yaxud əsərin keçmişi, ya gələcəyi haqqında söhbətdir. Bəzən belə müqəddimələri oxucudan, redaktorlardan əlavə sadəcə nəşriyyat, tamaşa müəssisəsi özü verir. Əsər haqqındakı qeyd və mülahizələrinə əvvəlcədən bildirmək üçün edir. Əsərə, daha doğrusu, əhvalata verilən müqəddiməyə çox zaman **proloq** deyilir.

Proloq adı yox, bədii müqəddimədir. Bu başlanğıc əhvalata verilən, hadisələrə, mübarizələrə verilən, əsərdə açılması nəzərdə tutulan lövhələrin ilk şəfəqli üfünəni əks etdirən bir girişdir.

Böyük rus ədibi L.Tolstoy “Hacı Murad” əsərini çox mənalı bir proloqla başlayır. Bu müstəqil bədii parça həm də əsəri bütün məzmunu, qəhrəmanın taleyi ilə möhkəm bağlıdır.

“Mən kövşənlərin arası ilə evə qayıdırdım. Ot çalınıb qurtarmışdır. Bu günə, sabaha çovdar biçini başlayacaqdır.

İlin bu fəslinin özünəməxsus gözəl çiçəkləri olur: qırmızı, ağ, çəhrayı, ətirli yonca gülləri; sırtıq qız çiçəkləri, kənarları dümağ, ortası sapsarı, tündqoxulu “məhəbbət gülləri”, bal iyli qızılı vəzərəklər: zanbağa oxşar ağ, bənövşəyi uzunsallaq zəng çiçəkləri, yerə yapışmış noxud gülləri; sarı, qırmızı, çəhrayı, bənövşəyi, yaraşlıq skabnozlar: üstü azacıq çəhrayıya çalan yumşaq tüklü, xoş rəhiyəli bağayarpağılar: səhər-səhər cavanlığında və

günəş altında tox göy, axşam tərəfi- qocalıq çağı isə maviləşən və get-gedə qırmızıya çalan güləvərlər, badam iyi verən, zərif, tez solan sarı sarmaşlıq gülləri...

Mən əlvan çiçəklərdən böyük bir dəstə düzətdikdən sonra evə tərəf üz qoymuşdum ki, birdən yolun qırağındakı çökəkdə gözəl, moruğu çiçəyi olan ayıpəncəsi kolpanı gördüm. Bizdə qanqalın bu növünə “tatar” deyirlər. Ot çalını zamanı kəndlilər ona toxunmamağa çalışaraq yalnız ətrafını biçirlər əgər bilməyib kəsələr, dəryazın burnunda götürüb otun içindən qırağa atırlar ki, əl – ayağa batmasın. Birdən ağıma gəldi ki, bu ayıpəncəsini dəlib topladığım çiçəklərin ortasına qoyum. Çökəyə endim, çiçəklərdən birinin ortasına sancılaraq süst düşüb şirin-şirin mürgüləyən tüklü torpaq arısını qovub, ayıpəncəsini üzməyə başladım. Lakin bu o qədər də asan iş deyildir. Saplağının tikanlarla örtülü olması və bu tikanların əlimə sarıdığı dəsmalın üstündən belə barmaqlarıma batması bir yana dursun, saplağın özü ağlasığmaz dərəcədə möhkəmdir, onu lif-lif eləyib qopardana kimi beş dəqiqə əlləşməli oldum. Nəhayət, mən çiçəyi üzüb qurtaranda saplaq artıq didik-didikdi, çiçək özü isə əvvəlki kimi tərəvətli, əvvəlki qədər gözəl görünməyirdi. Bundan başqa o, öz qabalığına, yönləmsizliyinə görə, dərdiyim zərif güllərə yaraşmırdı. Mən yalnız öz kökü üstündə qəşəng olan bu çiçəyi əbəş yerə məhv etdiyinə təssüflənərək, onu yerə atdım. “Bundankı enerjiyə, bundakı həyat gücünə bir bax!- deyə, mən çiçəyi qoparırkən, çəkdiyim əziyyəti yenidən xatırlayaraq düşündüm – Necə də inadla qopmurdu, həyatını necə də baha qiymətə təslim etdi!”

Mən, keçən ildən xama qoyulmuş indi isə təzəcə şumlanmış tarlanın ortası ilə uzanan tozlu qaratorpaq yolla gedirdim. Tarla mülkədarın idi, o qədər böyükdü ki, yolun hər iki tərəfindən tutmuş ta qabaqdakı yalı aşana kimi hamar şumlanmış, lakin hələ malalanmış qara torpaqdan başqa heçnə gözə dəymirdi. Yer yaxşı sürülmüşdür. Nə bir ot vardır, nə də başqa bir göyərti, hər tərəf qapqara idi. “İnsan nə qədər dağıdıcı, nə qədər qəddar bir məxluqdur, öz həyatını təmin etmək üçün nə qədər canlı məxluq-bitkiləri məhv etmişdir”, - deyə mən düşündüm və qeyri-ixtiyari nəzərlərimdə bu ölü, qara sahədə həyatdan bir nişanə axtardım. Qabaqda, sağdan yolun üst tərəfində gözüme bir kol dəydi. Yaxınlaşarkən, bunun bayaq çiçəyini əbəş yerə dərib, sonra da atdığım “tatar” dan biri olduğunu gördüm.

“Tatar” kolpanı üç zoğdan ibarətdir. Onlardan biri ortadan qoparıldığından, qalan hissəsi kəsik biləyi xatırladırdı. O, bir iki zoğun hərəsinin üstündə bircə çiçək vardı. Bu çiçəklər, görünür, əvvəl qırmızı imişlər, lakin indi qaralmışdılar. Zoğun biri sındığından, yarısı ucundakı çirkli çiçəklə birklikdə sallanan qalmışdı. Digəri isə qara torpağa batıb bulaşmasına baxmayaraq hələ də öz qamətini şax saxlaya bilmişdi. Görünür kolun üstündən təkər keçmişdir. Təkər keçəndən sonra yenidən qalxıb dirçəldiyindən indi bir qədər yana əyilmişdir. Lakin hər halda yerə səpili deyildir...San ki, onun bədəninin bir hissəsini qopartmış, içalatın çölə tökmüş, qolların burub yerə salmış, gözlərini çıxartmışlar. Lakin o hələ sağdır, o, ətrafındakı onun kimi milyonlarla bitkiləri məhf etmiş insana can verməmişdir. “Gücə bax! deyə düşündüm, - insan hər şeyə qalib gəldi, saysız hesabsız otları tələb etdi. Bu isə hələdə təslim olmamışdır”

Birdən keçmiş zamanlarda Qafqazda baş vermiş qəribə bir əhvalat yadıma düşdü. Bunun bir hissəsini mən öz gözümlə görmüşəm, bir hissəsini başqalarından eşitmişəm, bir hissəsi isə təsəvvürümün məhsuludur. Xatırımda və təsəvvürümdə canlanan həmin hadisə budur”.

Azərbaycan ədəbiyyatında da C. Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları”, R. Rzanın “Lenin”, M. İbrahimin “Leninqrad göyləri” əsərində yaxşı proloq nümunələri vardır.

Bədii əsərin dili.

Bədii dil əsərlərdə həyatı, varlığı şairanə bir şəkildə lövhələr vasitəsilə əksətdirmə vasitəsidir. Bu dil, ələbətə, ümumxalq dilindən kənar, əlahiddə bir dil deyildir. Canlı danışq dili, ədəbi dil, bədii dil - hamısı ümumxalq dilinin ayrı-ayrı şaxələri, məzralarıdır. Ancaq bu sahələrin heç biri ayrı-ayrılıqda ümumxalq dilini əhatə və ifadə edə bilməz. Çünki ümumxalq dilindən sayılan bu sahələrin hər birinin özünəməxsus əlamətləri, xüsusiyyətləri vardır.

Bədii dil ümumxalq dilinin bütün qayda-qanunlarına tabedir. Onun bütün quruluşu, zənginliyi söz ehtiyatı və əlvanlığını burada tapmaq olar.

Bunlardan əlavə bədii dilin elə xarakterik cəhətləri var ki, onu biz bütün kamilliyi ilə nə ədəbi dildə, nə də canlı danışq dilində görürük. Bu cəhətdən bədii dilin ümumiliyini yox, xüsusiyyətini spesifikliyini göstərir. Bədii dillə ümumxalq dili arasındakı fərqi dürüst dərk etmək üçün insanın təfəkkür tərzindəki xüsusiyyətləri misal gətirmək olar. Elmi təfəkkürlə bədii təfəkkür arasında nə fərq varsa bu təfəkkürün ifadə forması olan ədəbi dillə bədii dil arasında da ona oxşar bir fərq vardır. Belinski sənəti, “obrazlarla düşünmək”, “obrazlı təfəkkür” adlandırmışdır. Surətlər vasitəsi ilə olan təfəkkürün ifadə forması, yəni dili, aydın şeydir ki, obrazlı, bədii olacaqdır. Bu, ümumi dildən, hətta canlı danışq dilindən də fərqlidir. Canlı dildə də, elmi canlı dildə də bəzi hallarda bədii ünsürlər əlamətlər görə bilərik. Təcrübəli, dünyagörmüş bir qocanın nağlında, danışığında, şübhəsiz ki, çox şirin, maraqlı, dürüst, aydın ifadələrə rast gəlirik. Ancaq bu danışığı bədii dil saya bilmərik çünki, burada sənətin, sənət dilinin bir çox tərəfləri nəzərə alınmır və alınada bilməz. Canlı danışq dili hələ işləməmiş, ədəbi təhlil süzgəcindən keçirilməmiş, cilalanmamış, (çiy) vəziyyətində olduğu halda, ədəbi dil müəyyən elmi, ədəbi qayda-qanunlar arasında möhkəm işlənmiş, təmizlənmiş, dürüstləşmiş bir dildir.

Canlı eləcə də ədəbi dil (mətbuat dili) bədii dildən fərqlidir.

Məlumdur ki, dilin lüğət tərkibində və ya lüğət fondunda olan bütün sözlər onun xəzinəsi ehtiyatı hesab edilir. Dil, lazım gəldiyi, ehtiyac hiss olunduğu zaman bu ehtiyatın bütün “silahlarını” işə verir. Bədii dildə işlənən elə bir söz yoxdur ki, ümumxalq dilinə daxil olmasın, yaxud bu və ya başqa dərəcədə istifadə edilməsin.

Bədii dildə sözlərə xüsusiən spesifik sözlərə olan münasibət bir qədər başqa cürdür. Övvəla, demək lazımdır ki, ümumxalq dilində qeydsiz - şərtsiz işlənən hər sözün eyni sərbəstliklə bədii dilə düşməyə haqqı və imkanı yoxdur. Sözlərin bədii dilə gəlməsi, belə bir hüquq qazanması üçün süzgəcdən keçirilir. Çox əsrlik və zəngin ədəbiyyat tarixi aydın göstətməmişdir ki, bədii dilə, bədi əsərə düşmək “pasportu” hər sözə asanlıqla verilir. Bizə məlumdur ki, canlı dildə olub lüğətə gəlməyən bir sıra sözlər, elmi-texniki əsərlərdə isə çoxlu riyazn-ırimuzi istilahlər dildə, elmə-texnikaya aid mütəxəsislər üçün yazılmış əsərlərdə sərbəst işləndikləri halda, şəirdə bədii nəslərdə işlədilmir.

A.S. Puşkin şeirlərinin birində elmdə çox məqbul sayılan “orqanizm sözü” işlətdiyi üçün dərhal oxucudan üzr istəmişdi ki, bu, “şeyr sözü deyən, ibarə oldu”

C. Cabbarlı hər cümlə başı ibarəbazlıq edərək “məmənafih”¹, “binaən-əleyh”² işlədən burjaziyaqlarına gülürdü. Hər sözü bədii dilə gətirmək bu dilin xüsusiyyətini

bilməmək, onu pozmaq deməkdir. Təsadüfi deyil ki, böyük klassiklər yaradıcılıqlarında sözə mühüm tələblər vermişlər.

*Sözün də su kimi lətafəti var,
Hər sözü az demək daha xoş olar*
(Nizami)

Füzuli sözün qədrini, əhəmiyyətini, onu işlədən şəxsin, sənətkarın qədr və qiyməti ilə müqayisə edərək deyir.

*Artıran söz qədrini sidqi ilə qədrin artırır,
Kim, nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz
Gər çox istərsən, Füzuli, izəttin az et sözü,
Kim, çox olmaqdan qılıbdır çox əzizi xar söz*

Bu xüsusiyyəti gözləməyən əsərin dilinə bədii dil demək çətindir. Çünki bədii dilin, gözəlliyin bir mühüm xüsusiyyəti də məhz müxtəsərlik, yığcamlıq, lakonik ifadədir. Bədii əsərlərdə, şifahi və canlı dildə ən çox məşhur olan, əzbərlənən dillərə düşən, afforizm deyilən ifadələr məhz bu cür az sözlə dərin məzmun verən ifadələrdir:

*Yüz gün yaraq, bir gün gələk!
İşləməyən dişləməz (atalar sözü).
Salam verdim rüsvət deyildi deyə almadılar*
(M.Füzuli)

Soyuq məzara da zinnətdir insan
(S.Vurğun)

Füzuli kainatın gərdisini - həm dövrün, həm şair və sənətkarın, həm də şəxsən özünün çox ağır vəziyyətini məşhur bir beytlə belə ifadə etmişdir:

*Dust bipərva, fələk birəhm, dövrən bisügun,
Dərt çox, həmdərt yox, düşməni qəvi, tale zəbun.*

Bu iki misrada hökm şəklində deyilən yeddi cümlə vardır ki, hər birinin uzun şərh verilə bilər. Bu cümlələr, məzmun etibarı ilə diqqəti əks etdirməkdən başqa, şəkil etibarı ilə son dərəcə yığcam hərəsi iki münasib sözlə ifadə olunur. İfadənin özü də axıcı, ahəngdar ritmlə daxili qafiyələrlə verilir.

Şair tərkiblərini ən incə bədii “rənglərinə” qədər diqqətlə nəzərə, hesaba almışdır.

*Əzizinəm hər aylar, hər ulduzlar, hər aylar
Başın cəllad əlində dilim səni haraylar.*

Bayatılardan birində məhəbbətin, sevginin belə dərin, şairanə, həm də müxtəsər ifadə edilməsi dilimizin qüdrətini, insan mənəviyyatını parlaq bir şəkildə ifadə edən söz və məna ehtiyatını nümayiş etdirir. Məhəbbətin dərəcəsi, səmimiyyəti haqqında ən gözəl lövhə

və təsəvvür verən bu iki sətri xalq idrakının, insan qəlbinin ən yüksək sənət dili ilə ifadəsi saymaq lazımdır.

Göründüyü kimi, xalq özü böyük sənətkardır. Onun dilində əsl şairanə ifadə gözəlliklərinin sayı hesabı yoxdur!

Bundan əlavə, bədii dildə işlənən sözün, ifadələrin daha bir sıra xüsusiyyətləri, şərtləri vardır.

Danışiq dilində ya elmi əsərlərin dilində mənə və məzmun əsasdır. Bədii dildə də bu belədir. Mənə və məzmunca gözəl və seçmə olmayan ifadəyə, yazıya əlbəttə ki, heç bir zaman bədii deyə bilmərik.

Məsələ burasındadır ki, ümumi dildə nitq və ya yazı üçün bu xüsusiyyət kifayət sayılsa da bədii dildə, bu kifayət sayılmaz. Bədii dil mənə və məzmunundan başqa şəkilcə, ahəng, musiqi və deyiliş cəhətdən də gözəl olmalıdır. Bədii əsərin dilindən bu tələb olunur: eyni səslər bir-birinə dolaşmasın, mane olmasın ifadəni ağırlaşdırmasın, dildə səs, ahəng çətinliyi yaratmasın əksinə, ifadə və tərkiblərin ahəngi, musiqisi də mənənin, məzmunun dərinləşməsinə, təsirli verilməsinə, asan anlaşılmasına xidmət etməlidir.

*Heyrət, ey büt, surətin gördükdə lal eylər mənə,
Surəti halim görən surət xəyal eylər mənə
(Füzuli)*

Bu beytdə surət sözü üç dəfə təkrar olunmuşdur. İfadənin ahənginə bir axıcılıq verməkdən başqa, bu söz hər dəfə başqa bir mənada işlənmişdir. Birinci dəfə surət-sifət, çöhrə, gözəllik; ikinci dəfə vəziyyət, halət; üçüncü dəfə isə şəkil mənasını verir.

*Pionerin barmağını qanatsalar
Bir qıy vurram, göydə quşlar qanad salar!*

Müasir şairlərimizdən R. Rzanın bu beyti də yığcam, kəsərli deyilmişdir. Birinci misrada “qanatmaq” sözündən, ikinci də isə tərkibin – qanadı qırılmaq məfhumundan ibarət olan eyni şəkili vəziyyəti şeirə həm mənə gözəlliyi həm də səlistlik verir.

M. Müşfiqin “Tar”, S. Rüstəmin “Çapayev” şeirində ç və p səslərinin təkrarı, növbələnməsi maraqlı ahəng yaradır.
Məsələn:

*Çaqıl daşlı çayları Çapayev çapa-çapa,
Keçib, biçir çöllərdə çar generallarını...
Çapay keçir hücumə,
Yel kimi cuma-cuma.
Çap çaylardan, Çapayım,
Doğsun günəşim, ayım...*

Yaxud Müşfiqin “Tar” şeirindəki musiqiyə və şirin ahəngə baxaq:

*Oxu tar, oxu tar!
Səni kim unutar?
Oxu tar, səşindən ən lətif şeirlər dinləyim.
Oxu tar, bir qədər nəğmənin su kimi alışan
ruhuma çiləyim!*

Burada məzmun, məna, həm də bədii forma, ahəng, ifadə gözəlliyi ilə daha da qüvvətləndirilir.

Bədii dildə sözlər iki sistemdə, daha doğrusu, iki mənada işlənir: müstəqim, lüğəti (əsl) və məcazi köçürmə. Sözlərin müstəqim mənada işlənməsi canlı dilə, ümumxalq dilinə, ədəbi dilə və bütün habelə məfkurələrə aiddir. Yəni nitq lazım gələn elə bir sahə, elə bir yer yoxdur ki, orada sözlər əsl mənasında-lüğəti mənasında işlənməsin. Eləcə də bədii dildə sözlərin müstəqim mənada alınıb işlənməsi nəinki lazım hətta vacibdir. Necə bədii, rəmzi, məcazi əsər olur-olsun, nə qədər qüvvətli lövhələr verilir verilsin, oradan müstəqim mənalı sözlər olacaq və bunsuz heç bir nitq keçinə bilməz.

*Kim kəsərsə, bu axan qan izini
Qurtaran dahi, odur yer üzünü!*

H. Cavidin bu şairanə misralarında bütün sözlər müstəqim mənasında işlənmişdir. Bu şeir yalnız qüvvətli fikrə görə yox, həm də müxtəsərliyə, qüvvətli deyilmiş ifadəyə görə gözəldir.

*Nədən şeirimizin baş qəhrəmanı
Gah Turandan gəlir, gah da Irandan.
Bəs mənim yurdumun varlığı hanı?
Kimindir sabahdan axşama qədər
Yağışda, yağmurda çalışan əllər?
Kimindir gecələr yuxusuz qalan.
Səhlələr buraxan, töhmətlər alan?
Fəqət hər ağrıya köksünü gərən,
İşıqlı bir günə yollar göstərən,
Günəşin altında, suyun içində,
Əkində, tarlada suda, biçimdə
Dərisi büsbütün yanıb qaralan,
Torpağın bağrını təpiklə yaran.
Tərən səhərlərin Laçın övladı,
Şeirə yaraşmazmı onların adı?*

(S. Vurğun)

Bu gözəl qitənin son üç sətirindən başqa hamısı müstəqim sözlərlə deyilmişdir. Burada məcazlar yox dərəcəsidir. Ancaq qitə gözəl şeir nümunəsi sayıla bilər. Çünki kəskin, orijinal bir fikir həyəcanla, hisslə və bir qədər də ucadan deyilmiş, özü də şairanə deyilmişdir. Burada zahirən görünməyən, ilk baxışda nəzərə çarpmayan elə qüvvətli cəhətlər, sənətə layiq xüsusiyyətlər var ki, bunlarsız şeir mənasını, söz kəsərini itirərdi.

Başqa məfkurələrdə müstəqim sözlərin işlədilməsində o qədər də mühüm sayılmayan, bəlkə də heç nəzərə alınmayan bir sıra xüsusiyyətlər var ki, şeirdə, ədəbiyyatda mütləq vacib şərt kimi qəbul edilməlidir. Bədii dildə müstəqim sözlərin işlədilməsində, başqa təbirlə desək, müstəqim sözlər sistemində əsas şərtlər hansılardır?

Həmin şərtlərdən biri budur ki, sözün məna və məzmunundan əlavə onun musiqisinə, ahəngdarlığına, tələffüz gözəlliyinə fikir verilir. Məsələn M. Muşfiq şeirlərin birində yazmışdır:

*Ey dünya , döyüşən günlərimizdə,
İçi şən, çölü şən günlərimizdə,
Volqa Neva kimi, Dinepr kimi,
Kür kimi kükrəşən günlərimizdə...*

Burada “Neva” sözünün ikinci hecasında “Volqa” sözünün isə birinci hecasındakı “v” səsləri dalbadal düşüb ahəngi ağırlaşdırırdı. Ona görə də müəllif həmin sözlərin yerini dəyişib “volqa”, “Neva” kimi yazmışdır. Bu dəyişmə nəticəsində səslər bir birindən aralı düşmüşdür. Əvvəlcə şair çayların adını çəkərkən coğrafi mövqeyi nəzərə almışdırsa, sonra birinci növbədə məhz ahəng, ifadə gözəlliyinə fikir vermişdir.

Başqa bir misal, Ə. Əbdulhəsənin “Müharibə” romanında belə bir cümlə vardır: “hədiyyələr gəlib bölüyə çatdı” bu cümləni oxuyanda - tələffüz edəndə gəlib sozundəki son “b” səsi “bölük” sozundəki ilk “b” səsinə mane olub, onu batırır: “Bölüyə” sözü “ölüyə” kimi eşidilir.

Daha bir misal : M. Rahimin şeirlərindən birində belə bir misaraya təsadüf edirik: “Şair Rahim şeir yaza-yaza gəlsin” burada da “şair”sozünün altındakı “r” səsi həmin sözdən sonra gələn sözün ilk səsinə “(r)” üstünə düşüb, onu qoşalaşdırır. Tələffüzün ahəngini pozmaq üçün “rahim” sözündəki “r” səsinə atmaq lazım gəlir.

Müstəqim sözlər sistemində əsas şərtlərdən biri də yığcamlıq az sözlə dərin məna ifadə etməkdir. Elə yazmaq gərəkdir ki, sözlərin yeri dar, fikirlərin yeri isə geniş olsun. Məsələn, S. Vurğunun:

*Gecəni örtsədə qara buludlar,
Yenə günəş adlı bir qüdrəti var.*

Və ya M.Füzulinin:

*Füzuli dərd əlindən dağa çıxdı,
Dedilər bəxtəvər yaylağa çıxdı.*

Misallarında bir bitkinlik, fikir dolğunluğu, yığcamlıq özünü göstərir.

Yüz gün yaraq, bir gün gərək!

Atalar sözündə zəngin həyat təcrübəsinin, xalq məişətinin zəruri həqiqəti gözəl ifadə olunmuşdur.

Əcnəbi sözlər-varvarizm. Məlum olduğu üzrə, hər hansı bir dil söz fondu və lüğət tərkibi etibarilə nə qədər zəngin olur olsun, başqa dillərlə təmas etmədən qonşu, yaxın dillərdən gəlmə ifadə almadan yaşamır.

Azərbaycan dilində ərəb, fars və rus dillərindən çox sözlər alınıb işləndiyi, bu sözlərin bəzilərinə tamamilə mənimsəmiş olduğu (məktəb, dərs, müəllim, bağ, qəlb, samovar, maşın, vərədənə) məlumdur.

Dil başqa mənbələrdən aldığı sözləri passiv surətdə, qeydsiz-şərtsiz qəbul etmir. Onları öz qayda-qanunlarına uyğun şəkllə salıb işlədir.

Alınma sözlərin dildə xüsusən bədii dildə işlənilməsi müəyyən qayda-qanuna bağlıdır. Əvvəla, hər əcnəbi sözü alıb dilə salmaq olmaz. Misal üçün ana dilində “göy” olduğu halda, farsca “asiman”, ərəbcə” səma” işlətməyin mənası yoxdur. Dilin zəruri

ehtiyaclarını ödəmək, lazımı söz, ibarələri yaratmaq üçün hər şeydən əvvəl, folklorə, xalqın danışq dilinə, klassik sənətkarların əsərlərinə müraciət etmək zəruridir. O, kəlmələr ki, ana dilində yoxdur, başqa dillərdən onları alıb işlətmək mümkündür və lazımdır.

Radio, telefon, kolxoz, pioner, komsomol və sair sözlər dilimizə sonradan gəlmişdir. Ancaq heç kəs indi iddia etməz ki, bu sözlər bizim sözlər deyil. Bunlar dilimizin lüğət tərkibinə daxil olmuşdur. Əcnəbi sözləri yersiz ehtiyac duymadan dilə gətirmək lazım olmadığı kimi elm, mədəniyyət, texnika aləmində yeni yaranmış və ictimai aləmdə, mətbuatda qəbul edilmiş sözləri dilə gətirməkdən qorxub çəkinmək də mühafizəkarlıq olar.

“Sputnik” sözü sovet ittifaqında yaranmışdır. Avropa ölkələrinin çoxunda da bu sözü tərcümə etmir, sadəcə “sputnik” deyirlər farslar buna “peyk” , “qəmərimsənu” dedilər. Sonra isə bu süni istilahdan əl çəkməli oldular. İndi texnika, mədəniyyət, beynəlxalq münasibət və elmin inkişafı elə səviyyəyə çatmışdır ki, hər il yeni yeni istilahlar yaranır. Bunları bir yox bir neçə dil, ya bütün dünya dilləri işlətməli olur.

Kənardan alınan sözlər tamamilə mənimsənildikdə, gəlmiş dilin qayda-qanunları ilə qaynayıb qarışdıqda ona əcnəbi söz kimi baxmaq doğru olmaz. Sözün yalnız mənşə etibarilə kəlmə olduğunu nəzərə alıb, onu “əcnəbi” adlandırmaq səhvdir. “Kitab” mənşə etibarilə ərəb sözüdür. Ancaq idi o xalis Azərbaycan sözüdür. Dilimizin qayda-qanunlarında “bişmişdir”.

Eləcə də rus, Avropa dillərindən gələn somovar, familya, telegraf, poçt və s. sözlər bədii dildə o zaman varvarizm halına düşür ki, ədib onları yersiz işlətsin, sistem halında yazının mətninə salsın. Vaxtilə İstanbulda təhsil alan və Azərbaycana qayıdandan sonra ifadələrindən osmanlı sözü işlətməyi hünər sayan burjua ziyalılarına böyük ədib Cəlil Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir və Cəfər Cabbarlı satira ilə gülmüşlər.

Neologizm – yeni sözlər bədii dildə yeni sözlər, ifadələr işlətmək zəruri olur. Ədib yeni fikirləri, hissləri bəzən adi sözlərlə verməkdə çətinlik çəkir, yeni-yeni ifadə vasitələri axtarır. Turgenevin “nihilist” sözünü ilk dəfə əsərə gətirdiyi, M.F. Axundovun “kritika” sözünü bir elmi istilah kimi işlətdiyi məlumdur. Bədii dilə gələn yeni sözlərin bir neçə mənbəyi vardır. Hər şeydən əvvəl, bədii dilində ümumi dil kimi canlı həyatla xüsusən yaradıcılıq təcrübəsi ilə bağlı və inkişafda olduğunu deməliyik. Sovet dövründə, inqilabımızın, yeni sosialist həyatımızın tərəqqi və inkişafı ilə əlaqədar olaraq dilimizə bir sıra yeni sözlər gəlmişdir. Bu sözlər kənardan, ya tarixdən yox, canlı həyatımızdan, onlara ifadə edən həyatı, faktik məfhumlarla bərabər doğulmuşdur. Şübhəsiz ki, inqilabdan əvvəl “kolxoz”, ya “komsomol” sözünü bir adam tələffüz etsəydi heç kəs başa düşməzdi.

Kolxoz, komsomol, sovxoz, əməkünü, tarla düşərgəsi, manqa başçısı, mədəni inqilab, mədəniyyət əsgəri, zərbəçi, staxanovçu və s. sözlər sovet dövründə yarandığı üçün bunlara “sovetizm” sözləri deyilir. Bunların bədii əsərdə işlənməsini qətiyyənlə məhdudlaşdırmaq olmaz. Bunlar ümumi dilin lüğət tərkibini zənginləşdirdiyi kimi, bədii dilin də ifadə və təsvir imkanlarını artırır. Təsədüfi deyildir ki, müasir əsərlərdə sovet həyatından bəhs edən roman, hekayə, poema və dramlarda bunlara tez-tez rast gəlirik.

Elm və texnikanın inkişafı, yeni-yeni kəşf və ixtiralarda yeni sözlərin yaranmasına səbəb olur. Bu aləmdə yaranan yeni sözlər dərhal ümumxalq dilinə, oradan da bədii dilə daxil və “vətəndaşlıq” hüquqi qazanır: traktor, kombayn, radio, atom, aeroport, kosmos, sputnik. Bəzən bu sözlərin “tərcüməsini” vermək, hər dilin “özündə” buna münasib istilah yaratmaq təşəbbüsləri olur. İnqilabın ilk illərində bizdə, Azərbaycanda belə bir səhv bir meylin nəticəsi olaraq “radio” əvəzinə “simsiz telegraf” deyərək işlətmək istəyənlər, “mərkəz”

əvəzinə “göbək”, “coğrafiya” əvəzinə “yerbil”, “astronomiya” əvəzinə “göybil” kimi süni sözləri təklif edənlərdə var idi. Həyat göstərdi ki, bu təşəbbüslər yersizdir, dili məhdudluğa çəkir, mədəni əlaqələri genişlənməsinə mane olur.

Üçüncü mənbə şair və ədiblərin təşəbbüsü ilə yaranan, kökünü həyatdan alan və ədəbiyyatda yeni şəkildə işlənən sözlərdir.

Suda balıq kimi şütüyür qayıq. (S.Vurğun)

S. Vurğunun gətirdiyi “şütümək” sözü şeirdə yenidir, həm əsasını, kökünü canlı danışq dilindən almışdır. Səməddən sonra bu sözü yazıçılar əsərlərində tez-tez işlətdilər və yaydılar “keyfiyyət” sözü ədəbiyyatda vardır və çox işlənir. Müşfiq şeirlərin birində bu məfhumu ifadə edən daha asan və daha kütləvi bir söz işlətməmişdir:

*Qarşıma qələmim, dəftərim gəlsin,
Dadıma samballı sözlərim gəlsin*

“Sambal” sözünü keyfiyyət mənasında işlətmək müvəffəqiyyətli təşəbbüsdür. Müşfiqdən sonra da bu söz həmin mənada çox işlənir: “Təkcə saya yox, sanbalada fikir verək!” bu ifadə “kəmiyyətlə yox, keyfiyyətlə də maraqlanmaq” ifadəsindən həm asan, həm də aydındır. Ədəbi dildə yeni yaranan sözlərin mənasından başqa formasına şəkil xüsusiyyətlərini, asan, səlis olmasına da diqqət etmək gərəkdir.

“*Bakının sayrışan ulduzlarından...*” deyəndə Səməd Vurğun xalis danışq dilinə xass “sayrışmaq” sözünü şeirə gətirmişdir. Belə sözlər münasib və anlaşıqlı olanda dilə zənginlik, ifadəyə asanlıq və tərəvət gətirir.

Təssüffki, bəzi şair və ədiblər “orijinal” görünmək üçün lüzumsuz yerə söz, ifadə quraşdırır, əsərlərini daha da anlaşılmaz hala salır, oxucudan uzaqlaşır. Məsələn, şairlərdən biri şeirində “üfüq” əvəzinə “göy əyrisi” işlətməmişdir.

Əvvəla, “üfüq” “göy əyrisindən” daha müxtəsər, daha aydın sözdür, ikinci, “üfüq” əvəzinə xalq arasında, danışq dilində daha gözəl və ümumi bir söz vardır: “qaş”hətta şair Mikayıl Müşfiqin şeirlərinin birində bu sözü gözəl işlətməmişdir:

“Qaşlardan qaşlara süz romantikam!...”

Danışq dilində də bu sözə rast gəlirik: “qaş qaralanda biz kəndə çatdıq”.

Üçüncüsü budur ki, “göy əyrisi” deyəndə göydə hansı əyrinin nəzərdə tutulduğu məlum olmur, göydə çox əyri ola bilər, qövs-qüzeh, ulduz sıraları, bulud, şüua və s. bütün bunlara görə ki, süni söz və ifadələr kitablara, ayrı-ayrı ədəbi əsərlərə salınsa da qəbul olunmur, vətəndaşlıq qazanmır, yad ünsür kimi tezliklə unudulub gedir.

Arxaizm – dildə köhnə sözlər işlətməkdir. Bu cəhətdən də bədii əsərlərdə qəbul olunmuş, ümumə məlum bir qayda vardır. Vaxtı ilə canlı dildə işlənmiş, yaşamış, sonralar nə səbəbdənsə sıradan çıxmış, yaxud unudulmuş sözləri yenidən dirildib bədii dilə gətirmək olmaz!

“Dün” sözü qədimdə “gecə” mənasında işlənirdi. Füzuli “Dünüm, günüm qara oldu” deməklə gecəm – gündüzüm qara oldu demək istəyir.

Yaxud “ün” sözü qədimdə “səs” mənasında işlənərdi ki, indi sıradan çıxmışdır. “Yazı” Füzuli dövründə “çöl” demək idi. İndi də Gürcüstanda bir çöl var ki, “Qara yazı” adlanır. “Çin “ isə “doğru” demək idi. (“yuxum çin oldu”)

Vaxtilə dəbdə olan; çox işlənən hamı tərəfindən anlaşılan bu sözlər idi xalq dilindən çıxmış, köhnəlmiş arxaik bir mövqe tutmuşdur.

Bu kimi ölüb getmiş sözlər çoxdur; bunları canlı, müasir, bədii dilə gətirmək səhv olardı. Ancaq müəyyən tiplərin qədimdən yazılan əsərin müəyyən qəhrəmanının dilində realizmin tələbi üzrə, məhdud şəkildə işlətmək mümkündür. Şair və ədibin öz dilində isə bunların işlənməsi qüsurlu sayılır, həm də əsərin səliqəliyini, anlaşılmasını çətinləşdirir. “Dədə Qorqud” dastanının xalq arasında yaxşı yayılmaması və onun oxunmamasının bir səbəbi də həmin dastanın dilinin çətinliyi, arxaik söz və ifadələrin çox olmasıdır.

Vulqarizm – dildə ədəbsiz sözlər işlətməkdir. Bədii ədəbiyyat incəlik, zəriflik sevən sənət olduğu üçün burada bədab söz və ifadələrə yol verək olmaz.

Sabit Rəhmanın əsərlərinin birində oxuyuruq: “...barmağını qoydu burnunun bir deşiyinə, o birsi deşiyinə güc gəldi. Oradan bir qədər maye çıxdı...” belə ifadələrin işlənməsi bədii dili pozan, təsvirdə ikrah hissi oyadan qüsurdur. Bu cür nümunələr əsəri hörmətdən salır, bədiiliyi pozur. Bədii əsər, əslində incəlik, gözəllik aləminin təsviridir. Burada verilən lövhə, mənzərələr oxucunun zövqünü oxşamalı, onun estetik tərbiyəsinə xidmət etməlidir.

Jarqonizm – təsərrüfatın, texnikanın və ya elmin ancaq bir sahəsinə xas, ümum oxucular üçün çətin anlaşılan peşə sözlərini bədii əsərə gətirməyə deyirlər.

Bədii əsər, hətta müəyyən bir ixtisasdan (tibb, aqronomiya) bəhs edən əsər də mütəxəssislər üçün yox, geniş oxucu kütlələri üçün yazılır. Buna görə də belə əsəri ixtisas, peşə kitabına çevirmək olmaz. Yazıçı ən məhdud ixtisasdan danışanda da ümumi, kütləvi, sadə, anlaşıqlı söz, ifadə və üslub tapmalıdır. Belə olmasa, yazıcının ən faydalı fikir və duyğuları kütlələrə çatma bilməz.

Bəzən eyni ixtisasın adamları öz aralarında xüsusi istilahlarla elə danışirlar ki, dinləyicilər onları başa düşmürlər. Xalq buna istehza ilə “qarğa dili” adı vermişdir.

Peşə sözlərini, ancaq bu sahənin mütəxəssisləri üçün aydın olan sözləri sistem halında bədii əsərə gətirmək olmaz. Yazıçı hansı sahədən, cəhətdən, peşədən yazır yazsın birinc növbədə oxucularını nəzərə almaldır.

Provinsializm (məhəlçilik) – bədii əsərdə ancaq bir rayona, bir şəhərə aid olan başqa yerlərdə anlaşılmayan söz, tərkib və ifadələr işlədilməsinə deyilir. Elə sözlər danışığ dilində ayrı-ayrı rayonların əhalisini mükəllimində çox olur.

Qarabağda eyvana (balkona) artırma deyirlər. Göyçayda gilasa bəhli, Salyanda bikaq adama eycahan, Qazaxda necə əvəzinə hancarı, Kirovabadda çiy kərpiçə ayıbalası, qovuna yemiş deyirlər və s.

Belə sözlər çox və ya az dərəcədə demək olar ki, bütün rayon və şəhər əhalisinin danışığında vardır. Hətta bu söz və ifadələrə gülən, bədii əsərlər də yaranmışdır.

Bütün bu sözlər sistem halında bədii əsərə salınanda dili çətinləşdirir, ağırlaşdırır, kitabın axırında xüsusi lüğət verilməsinə tələb edir. Belə sözləri ayrı-ayrı personajların dilində münasib şəkildə realizm tələblərinə uyğun şəkildə işlətmək həmin adamların xarakterini, xüsusiyyətini açmaq üçün istifadə etmək mümkündür. Lakin şair və ədibin öz dilində işlətməsi mühüm qüsurdur.

Eləcə də **dialektizm**, (ləhçəçilik) bədii dildə olmamalıdır. Müxtəlif rayonların canlı dilində bəzi kəlmə və ifadələr müxtəlif şəkildə işlənilir (Gedeyrəm, gedədi...) . bunları da ancaq tiplərin dilində vermək olar. Ədibin dilində şeir və ya təhkiyəsində buna yol vermək olmaz. Bədii əsər oxucularının yalnız mənəvi, fikri cəhətdən deyil, həm də danışığ, dil

cəhətdən tərbiyə edir. Sözü ləhcə ilə deyənlər, bədii əsərdən doğru tələffüz öyrənir, ifadələrini düzəldirlər.

Məcəzlar- Yəni müəyyən məfhumların bir-biri ilə qarşılaşdırılması, müqayisədən alınan sözlərin başqa-başqa mənada işlədilməsi yalnız bədii əsərdə yox, danışiq dilində də çox olur. Məcaz – sözü lüğəvi mənasında yox, başqa mənada, bəzəndə əks mənada işlətməyə deyilir.

Elmi və canlı dildə bu xüsusiyyət bir moment bir təsadüf kimi alınə bilər, bədii dildə vacib xüsusiyyətdir. Məcaz və istiarələrdən faydalanmayan dil bədii dil sayılmaz. Xüsusən, Azərbaycan dilində məcazi söz və ifadələr əlvan və mənalıdır. Buna görə də məcazların əsas növlərini nəzərdən keçirmək lazımdır.

Məcaz yaratmaq üçün iki məfhumun qarşılaşdırılması, müqayisəsi mütləq lazımdır. “Su buz kimi soyuqdur” deyəndə, burada su ilə buzun qarşılıqlı müqayisəsi verilir. Məfhumun birinin xüsusiyyəti ikinciə köçürülür və bu vasitəylə ikinci haqqında təsəvvür gücləndirilir. Qarşılaşdırılan məfhumların, heç olmasa, bir müştərək xüsusiyyəti olmalıdır. Yuxarıdakı misalda hər iki məfhumun şərikli cəhəti soyuqluqdur. Məfhumlar ancaq bu müştərək cəhətə görə müqayisə edilmişlər. Həmin müqayisə nəticəsində də məcaz yaranmışdır.

Bənzətmə (təşbeh) məcazların ən ibtidası bənzətmədir. (təşbeh-oxşatma) bənzətmədə dörd ünsür(söz) olur.

Bənzəyən –su

Bənzədilən -buz

Bənzəmə qoşması -kimi

Bənzəmə sifəti –soyuqdur.

“Kimi“ qoşması əvəzinə bəzən təki, qədər sözləri də işlənir. Dörd ünsürün hamısının iştirak etdiyi bənzətmələrə müfəssəl bənzətmələr deyilir. Ancaq bədii dildə çox zaman bu ünsürlərin bəzisi ixtisar olunur, ifadə yığcamlaşdırılır. Bənzətmə daha da şiddət və qüvvət təşkil edir. Yuxarıdakı misalın iki ünsürünü: bənzətmə qoşması ilə bənzətmə sifətini ataq, bənzəyənə bənzədiləni saxlayaq, ifadə bu şəkə düşmüş olur... Su buzdur!

Belə olanda yalnız bənzəyən və bənzədilən qalır ki, mükəmməl bənzətmə yaradılmış olur.

Böyük realist şairimiz Molla Pənah Vəqifin “Camalın günəşdir, qəmərdir üzün” misralarında “camalın günəşdir”, “qəmərdir üzün” sözləri ilə şair mükəmməl bənzətmə yaratmışdır. Burada nə qoşma, nə də bənzətmə sifəti vardır. Füzuli deyir:

*Bülbüli-ğəmədəyəm, bağ-baharım sənsən,
Dəhənu rəddi ruhun – qönçəvi sərvə səmənim.*

Bənzətmələrlə qurulmuş bu beytdə gözəlin ağzı qönçəyə, qəddi (boyu) sərvə, sifəti isə yasəmənə bənzədilmişdir. Hər üç bənzətmə təfsilsiz, mükəmməl bənzətmədir. Ancaq bunların hamısı möhkəm bir bədii məntiq ilə bağlıdır. Hər üçü bir adamın gözəlliyini vəsf edir. Belə bənzətmələrlə canlı bir lövhə, təsəvvür yaradılır. Buna məcazlar, bənzətmələr sistemi deyilir.

Bütün ifadələr mənaə bir-birinə bağlı bənzətmələrdən ibarətdir. Ancaq hər oxşar cəhətli, hər bənzəyişli məfhumlar bədii bənzətmə üçün yaramaz. Unutmaq olmaz ki, məfhumların qarşılaşdırılması onların bənzərliyini aşkara çıxartmaqdan ötrü deyildir.

Qarşılaşdırma məhz müəyyən təsviri gücləndirmək, məfhumların birinin qüvvətli cəhətini ikinciyə köçürmək üçündür. Suyun soyuqluğunu buzla müqayisə etmək, suyun soyuq olması haqqındakı təsəvvürü gücləndirməkdir. Müştərək xüsusiyyət hər iki məfhumda təxminən eyni dərəcədədirsə, bunlardan məcaz əmələ gəlməz. Hamı bilir ki, qurğuşun gümüşə bənzəyir. Ancaq bunların qarşılaşdırılması məcaz üçün münasib deyildir.

Bədii məcaz üçün məfhumların arasındakı oxşar xüsusiyyətin nə qədər dərin fərqi olsa, məcaz yaratmaq üçün o qədər yaxşıdır. “Camalın günəşdir” dedikdə sifət, çöhrə kimi cüzi bir məfhum, günəş kimi qüdrətli bir məfhumla müqayisə edilir, zəif məfhum üçün günəş haqqındakı zəngin təsəvvürdən istifadə olunur.

Füzuli məşhur qəzəllərindən birində bənzətmələrin gözəl bir silsiləsini vermişdir.

*Ey könül, çox seyri qılma gümbədi – dəvvar tək,
Sakin olmaq seyrdən yey, nöqteyi pərgartək
Od verər can rüşdəsi xəm qamətimdən çəksəm ah
Yel dəyib cəng üzrə bir avazə gəlmiş tartək
Sınəmi ney oxların dəldi, dəm urdukca könül,
Ün verər hər bir dəlikdən nalə musiqartək
Arizin üstə xəmi - zülfün anıb dün ta səhər
Dolanıram hər tərəf odlara düşmüş mar tək
Cismi – zarim tiği bidadından oldu çak-çak,
Təndə sudən rəxnələr peyda qılan divar tək.
Bilməyib behbudimi cövründən etdim içtinab,
Təlx şərbətlərdən ikrah eyləyən bimar tək...
Xatirim cəm eylədin, əhli vəfa könlüm pozub
Bir imarət yapmağa min ev yıxar memar tək
Bibəqadır nəşeyi-mey zövqün etdim imtahan
Hiç zövqü baqi olmaz nəşeyi-didar tək.
Ey Füzuli, xatiri - əhli – səfa ayinədir,
Çərx çevrindən əsər, ayinədə jəngar tək*

Burada “ah” çəkən adam yel dəyəndə səslənən cənk, musiqi aləti ilə, üzdə saçın burulması, odlara düşüb qıvrılan ilanla, oxlarla yaralanan zəif cism (bədən) sel sudan çatlayan divarla müqayisə edilir və bu müqayisə və bənzətmələr sevgi, vüsəl uğrunda əzab, izzirab çəkən aşiqin vəziyyətini, canlı, əyani təsvirə xidmət edir, ümumilikdə tam vahid bədii mənzərə yaradır.

L.Tolstoy müqayisələrin əhəmiyyət və xarakterlərindən danışanda deyir: “müqayisə təsvirin ən təbii, ən həqiqi vasitələrindən biridir ki, ancaq çox dürüst və yerində olmalıdır yoxsa əksinə təsir bağışlayar”.

Azərbaycan şeirində qədimdən bu günə qədər böyük sənətkarların əsərlərində güclü, zəngin müqayisələr, təşbehlər görürük. Bunlar əsərin bədiiliyini artırmaqdan başqa həyat, varlıq, məişət hadisələrini daha əyani, doğru, dürüst anlamağa kömək edir, ədəbi – bədii əsərin idrak əhəmiyyətini qat-qat artırır.

Metafora (istiarə) – çox məşhur və qüvvətli məcazlardandır. Burada da məfhumların müqayisəsi və bənzər cəhətləri qabarıq verilir. Ancaq müqayisə edilən məfhumların biri atılır, onun yerinə atılan məfhumun xüsusiyyəti saxlanılır. Həmin xüsusiyyətdən biz bilirik ki, hansı məfhumdan söhbət gedir. Vaqifin bir şeirində misra axrında “Şirindir sözün” deyilir. Burada söz şəklə müqayisə edilmişdir. Ancaq şəkarin adı yox, şirinlik xüsusiyyəti saxlanmışdır. Səməd Vurğunun “Vaqif” dramında qəhrəman Eldara misri qılınc təqdim olunur. Eldar qılıncı öpüb hörmətlə qəbul edir və deyir:

*Qıratın yalında qıvrılıb yatan,
Xanların, bəylətin gözüne batan,
Yağıya göz dağı, bizə şan qılinc,
Azadlıq uğrunda vuruşan qılinc!*

Bu misralarda misri qılinc əjdaha ilə müqayisə edilir. Ancaq əjdahanın adı çəkilmir. Onu qıvrılıb yatmaq xüsusiyyətindən biz bu məfhumu tapırıq. Ona görə də burada gözəl, qüvvətli metafora yaranmışdır. Mikayıl Müşfiq “Sevan” şeirində yazır:

*Qarşı yamaqlarda bir komsomolçu.
O yeni sevdalı, o yeni yolçu
Deyir: “Ay Sevanım, yola gəl, yola!
Uzat qollarını boynuma dola!...”*

Şair Sevan gölünü canlı bir insana, gözəle bənzətməmişdir. Ancaq insan adı çəkməmişdir: “uzat, qollarını boynuma dola” deyəndə biz dərk edirik ki, insandan, gözəldən söhbət gedir. Belə müqayisə və məcazlar metaforaya misal ola bilər. Metaforik dillə danışmaq şeirdə çox vacib şərtlərdəndir. S.Vurğunun “Ukrayna partizanları” şeiri bu cəhətdən səciyyəvidir:

*De , kimdir gecənin bağrını dələn,
Düşmənin üstünə ley kimi gələn?
Kimin qüdrətinə güvənir vətən,
Kimdə sədaqət də, mərtlik də vardır?-
O bizim qəhrəman partizanlardır.*

*De, kimin səmindən titrəyir dağlar?
Barmaqla göstərir onu uşaqlar?
Kimin yuvasıdır meşələr, bağlar?
Kimin hərbi zəfəri bir yadigardır?-
O, bizim qəhrəman partizanlardır!*

Burada II, VI, VIII misralar metaforalı ifadələrlə deyilmişdir. Buna görə də partizanların tərənnümü məşhur qəhrəmanlıq dastanlarından alınmış parçalar qədər təsirlidir.

Şair burada yalnız adi məfhumları qarşılaşdırmamışdır. Partizanların qəhrəmanlığını ifadə etmək üçün münasib olan müəyyən məfhumları təklikdə deyil, böyük bir lövhə verən silsilə şəkilində alıb müqayisə etmiş, məcaz yaratmışdır. “Düşmənin üstünə ley kimi” şığımaq, dağları titrətmək, meşələrdə yuva salmaq, ormanları qalaya çevirmək-bütün bu müqayisə və məcazlar partizan həyatı və mübarizəsinin çətin və həm də əfsanəvi mənzərələrini vermək üçün çox gözəl seçilmişdir. Şair adamları “bitərəf”, obyektiv bir cəbhədən yox, məhz kommunizm uğrunda mübarizə cəbhəsindən, xalq cəbhəsindən, vəsf edərək, hər bəndin axırında böyük bir ifitaxarla bu sözü təkrar edir.

“O, bizim qəhrəman partizanlardır!”

Gətirdiyimiz bu üç bəndlik şairənə parçada partizanlıqların döyüş məharəti, əfsanəvi igidliyi, Hitlerçi faşist cəlladlara qarşı qəhrəman mübarizənin canlı mənzərəsi çəkilmişdir.

Simvol (rəmz) də bədii dildə çox işlənən bir məcazdır. Bənzətmədə müqayisə olunan hər iki tərəf var, metaforada bu tələblərin biri atılmış, xüsusiyyəti saxlamışdır. Simvolda isə tərəflərin biri tamamilə atılmış və xüsusiyyəti də saxlanmışdır. Burada əsərin məzmunundan, ruhundan oxucu tapa bilər ki, sənətkar nəyi nəzərdə tutur, nəyə işarə edir.

Maksim Qorkinin məşhur “Fırtına quşu” adlı romantik hekayəsindəki mənzərədən təbiət hadisələrindən - ildirm, tufan, dalğa və buludlardan əks olunur. Ancaq kimə məlum

deyil ki, bu əsər məhz inqilabi mübarizə dalğalarının, inqilabçı kütlələrin həyəcanını ifadə edən qüvvətli bir çağırış idi:

“Qoy fırtına daha qüdrətlə gurlasın!”

Əlbəttə, buradan insan dənizindən, həyəcanlı mübarizə səhnə və dalğalarından söhbət gedir. Həmin simvolik ifadələrlə ədib inqilabi çağırışlarını mənfur çar senzurasından qorumağa müvəffəq olmuşdur.

Simvol sənət və ədəbiyyatda çox qüvvətli və mürəkkəb bir məcazdır. Burada yalnız sadəcə dil xüsusiyyətləri, müqayisələr yox, sənətkarın müxtəlif vasitələrlə, dolayısı ilə yollarla demək istədiyi fikir və duyğuların “örtülü” ifadəsi əsasdır. Bu, xüsusi maraq oyatmağa, oxucunu daha çox düşünməyə, axtarmağa məcbur edən məcazdır. Buna görə də bəzi ədəbiyyatşünaslar, yeni sovet ədəbiyyatında sənətkarın hər bir fikir və duyğusunu açıq ifadə imkanını nəzərə alaraq, simvola ehtiyac olmadığını iddia edirdilər. Məsələn burasındadır ki, simvol yalnız fikir və duyğunu “gizlətmək”, “örtüyə” bürümək üçün deyildir. Bunu biz uşaq ədəbiyyatında, xüsusən uşaq zehninə təsir üçün çox münasib vasitə kimi görüb, təqdir edirik. Məlumdur ki, kiçik uşaqlara mücərrəd məfhumları, məsələn çalışqanlıq, tənbellik, sədaqət, hiylə duyğularını başa salmaq çətin olur. Ancaq qarışqa ilə cırcıramanın nağılını oxuyanda burada qarışqanın simasında çalışqanlıq, cırcıramanın simasında da tənbellik əyaniləşmiş olur. Uşaq konkret surətlər, səhnələr vasitəsi ilə mücərrəd məfhumlar haqqında konkret, aydın təsəvvür alır.

Bundan əlavə, simvolu biz başqa məfkurələrdə: siyasətdə, texnika və elmdə, hətta məişətdə çox görürük. Sovet bayrağında oraq ilə çəkicin birləşmə forması vardır. Kim bilmir ki, bu fəhlə-kəndli ittifaqının simvolidir. Musiqi xadimlərinin döşündə lira şəklini, həkimlərin döş nişanlarında ilan dolaşmış zəhər kasasını çox görmüşük bunlar müəyyən simvollar deyilmi? Göyərçin bütün dünyada sülh, sovet gerbinin ətrafındakı dolu sünbüllər isə bolluq simvolidir. Bütün misallar göstərir ki, simvol insan təfəkkürü və təsəvvürünün zəruri, təbii xüsusiyyətidir. Əsasını məhz həyatdan alan real bir məcazdır. O, ədəbiyyat və sənətdə həmişə işləmişdir və işlənməlidir. Onun bu və ya başqa şəkildə mənalandırılması isə ayrı-ayrı sənətkarlarda, dövrlərdə müxtəlif olur. Bir bədii forma kimi bu müxtəlif məzmun kəsb edə bilər.

Alleqoriya (təxmis). Bəzi kitablarda bunu təxmis (şəxsləndirmə və dilə gətirmə) adlandırırlar. Burada insanlara xas olan hadisə və xüsusiyyətlər cansızların, bitkilərin, heyvanların simasında təsvir olunur. Təbiət insan kimi canlandırılır, danışdırılır və mənalandırılır: “dəniz gülür”, “hava qaş-qabaqlıdır” və s. kimi alleqorik ifadələr danışq dilində də vardır. M.F. Axundovun Puşkinin ölümü münasibəti ilə yazdığı “Şərq poeması”nda, C. Cabbarlının “Ey Şərq” şeirində, “Qız qalası” poemasında, S.Vurğunun “Komsomol poeması” və başqa əsərlərində alleqorik ifadə və təsvirlərə çox misallar tapmaq olar. Aşağıdakı bənd bu cəhətdən maraqlıdır:

*Baharın eşqi ilə çıxır eyvana,
Balası dalında qarşıqalar da.
Yaşıl köynəyini geyinir meşə,
Yaxama quş kimi qonur bənövşə.
Qoy məndən dərs alsın qoca təbiət,
O da könlüm kimi gülsün həmişə...*

(S.Vurğun)

Alleqoriya əsərdə bir moment halında, dil, ifadə, təsvir vasitəsi kimi işləyə bilər. Bundan başqa alleqoriya əsərdə bir sistem kimi götürülür. Bunlar ayrı-ayrı nəticələr verir və başqa-başqa üslub xüsusiyyətləridir. Alleqoriyanın bir məcaz kimi işləndiyini çox əsərdə, xüsusən lirik şeirlərdə görürük. Şairlər qələmə aldıkları təbiət hadisələrini bir ifadə və bir xitab ilə canlandırırlar:

*Çığırma, yat, ay ac toyuq, yuxunda çoxca darı gör!
Sus, ay yazıq, fəzadakı uqabil-canşikarı gör!*

M.Ə. Sabir burada ac toyuğun “fəryadları”, “aclığı”, həsrəti ilə o zaman fəlakətə düşən Qafqazın varlılarından imdad, kömək gözləyən Zəngəzur kəndlilərinin halını müqayisə edir. Burada alleqoriya bir ifadə yox, təsvir üslubu, sistemdir.

*Alma, palıd, şam ağacı hal ilə
Eylədilər bəhs bu minval ilə...*

Bu əsərdə alleqorik sistemdə yazılmışdır. Bu halda alleqoriya məşhur bir ədəbi janrın, təmsil janrının başlıca xüsusiyyətlərinə, təsvir vasitəsinə çevrilmiş olur.

Məcaz halında isə biz alleqoriyanı ancaq bədii dil, müqayisə vasitəsi kimi almalıyıq.

Kinayə də məşhur məcazlardandır. Burada söz lüğəvi mənasında yox başqa, əsl mənaya tamam əks olan başqa mənada işlənir. Kinayədə hadisəyə, faktda və ya şəxsə istehzal, rişxəndli, tənqidi bir münasibət vardır. İran şahı Məmmədəli şah 1905-ci il inqilabı dövründə məşrutəçiləri təqib edəndə, adamları dar ağacından asanda, millət məclisini topa tutanda, Mirzə Ələkbər Sabir yazırdı:

*Doğrudan da, Məmmədəli, qeyrət həlal olsun sənə!
...Veridiyin məşruteyi – millət həlal olsun sənə!...*

Şairin bu müraciətini müstəqim mənada anlamaq səhv olardı. Burada Məmmədli şahın “qeyrətinə”, “verdiyi məşrutəyə” böyük kinayə vardır. Şair demək istəyir ki, şah biqeyrət və binamusdur, vətən xainidir. “Verdiyi məşrutə” isə azadlıq vədi deyil, hiylə aldadcılıq vasitəsidir, oyuncaqdır.

Səməd Vurğunun “Vaqif” dramında, məlum olduğu üzrə Xuraman ərinə xəyanət edir, xanın vədlərinə aldanır. Sonra peşman olaraq tövbə edir və qayıdıb Vaqifdən üzr istəyir. Bu yerdə Xuramanın “Vaqif, ey sərvərim, ey tacıdarım” xitabına qarşı Vaqif kinayə ilə belə cavab verir:

Nədir, nə deyirsən, vəfalı yarım!

Öz qadının xəyanətinə Vaqifin, “vəfalı yarım!” deyə cavab verməsi hər hansı bir ağır ittihamdan, təhqirdən ağır və təsirlidir. Aktyorun “vəfalı yarım!” sözünü kinayəli ahənglə deməsi Xuramanın əsl xarakterini, xasiyyətnaməsini daha dürüst ifadə edir.

1905-ci il inqilabı dövründə çar hökumətinin 17 oktyabr manifestini xalq yalançı azadlıq fərmanı kimi qəbul edir və kinayə ilə deyirdi:

*Çar manifest verdi öz qorxusundan,
Ölülərə azadlıq, dirilərə zindan.*

Burada “azadlıq” sözünün kinayə ilə deyildiyi aydındır.

Kinayə yalnız bədii ədəbiyyatda deyil, xalq dilində də vardır: şifahi ədəbiyyatda, atalar sözləri və məsəllərdə, tapmacalarda, lətifələrdə kinayədən geniş istifadə olunur.

Ə. Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda xortdan səyahəti zamanı Qarabağın Qərvənd kəndindən keçməli olur. Oradakı mehmanxanaya yolu düşür:

“Faltoñçudan nömrələri yerini xəbər aldım, qabağa düşüb dedi:

-Buyur!

Məni iki mərtəbə bir evin qabağına gətirdi. – o yan-buyana baxıb çıxmağa yol tapmadım bir də gördüm, bir cındırlı kişi bir uzun nərdivanı sürütdüyərək gətirdi, divara dayadı, dedi:

-Nömrə lazımsa buyurun, çıxın yuxarı.

Soruşdum ki:

-Məgər bu nömrələrin yolu yoxdur?

Dedi:

- Burada oğru-əyri çox olduğundan müştəriləri nərdivanla çıxardıb, sonra nərdivanı götürürük.

Yadıma Tiflis düşdü...

Əgər Tiflis nömrələri də Qərvənd qaydası ilə saxlansa idi, yəqin xanın mənzilini yarmazdılar...

Yuxarı mərtəbədə mənə bir otaq verdilər. Amma otağın bir şeyi mənə çox qərribə gəldi. Pəncərələrin birində bir şüşə yox idi. Onun da səbəbini xəbər aldım, dedilər:

-Qərvənd çox dildili və milçək olan yerdir. Pəncərələr şüşəli olanda milçək çıxmağa yol tapmayıb qonaqlara əziyyət eləyir... O səbəbdən pəncərələr şüşəsizdir.

Bu da mənim çox xoşuma gəldi..."

Həmin istehzal təsvirə müəllifin "bu da mənim çox xoşuma gəldi" - deyə yekun vurması kəskin kinayədir. İnqilabdan qabaq Qərvənd kəndinin nə qədər gülünc vəziyyətdə olduğuna işarədir.

Kinayənin ən qüvvətli və şiddətli **sarkazmdır (təriz)**. Burada obyektə və ya hadisəyə nifrət, qəzəb, hücum hissi ifadə olunur.

Burada deyilən sözün, ifadənin, yeridilən mühakimə və mülahizənin bir müstəqim, zahiri cəhəti var, bir də kinayə, əsl cəhəti, məğzi, mənası vardır. Əsərin əsl məzmun və mənası zahiri ifadələrdə yox, kinayədə gizlənmiş örtülü məzmun, ideyadır.

Bu baxımdan Cəlil Məmmədquluzadənin, Sabirin, habelə Krlovun, Şedrinin, Qoqolun əsərlərindən çox tutarlı misallar gətirmək olar.

"Molla Nəsrəddin" jurnalının 1909-cu il 18-ci nömrəsində Cəlil Məmmədquluzadə "dörd yüz qız" sərlövhəsi ilə car etdiyi felyotonda Türkiyə sultanı, "yer üzünün xəlifəsi" sultan Əbdülhəmidin "əxlaqını" guya xarici qəzetlərin hücumundan "qoruyaraq" deyir:

"...Parijdə çıxan qəzetlər Əbdülhəmidin hərəmxanasını əldə bəhanə eləyib, başlayıblar nalayiq sözlər ilə biz müsəlmanların abırına toxunmağa (abır var ya yoxdur bu bir özgə məsələ). Amma söz burasındadır ki, aya, nə səbəbə onlar öz gözlərində tiri görməyib, bizim gözümüzdə qılı görürlər.

Oxucularımızın izni ilə... Mən də lazım bilirəm Avropalılara necə ki, lazımdır cavab verəm ki, birdə haramzadalar cürət eləyib müsəlman adı çəkməsinlər!..

Demək, Əbdülhəmidin hərəmxanasında dörd yüzədək övrət və qız var imiş. Hələ mən istəyirəm biləm ki, bunun əcnəbilərə nə dəxli var?

Avropa millətlərinin Əbdülhəmidin hərəmxanasına sataşmağa heç bir haqqı yoxdur və buna mən bir neçə səbəb gətirə bilərəm. Əvvəlinci səbəb; aya, məgər bu bir pis işdir? Nə səbəbə Avropalılar öz əməllərini kənarda qoyub, bizim yaxamızdan yapışırlar. Məgər, Avropada belə hərəmxanalar yoxdur? London şəhərində elə mötəbər fahişəxanalar var ki, orada nəyiki, dörd yüz, bəlkə dörd mindən artıq qız var.

Avropada hansı bir şəhər var ki, orada Əbdülhəmidin hərəmxanasına oxşayan bir lotuxana olmasın! Bunlar keçəndən sonra, bizim sultanımızın hərəmlərinin qeyrətini çəkmək məgər avropalılara qalıb?

İkinci səbəb: Belə tutaq ki, Əbdülhəmidin hərəmxana işləri tüpürməyə layiq bir şeydir. Çox əcəb, bunun avropalılara nə zərəri? Məgər hərəmxanalara qatılan qızlar Avropa qızlarıdır? Dünya – aləm buna şahiddir ki, Sultanın dörd yüz odalıqları Dağıstan çərkəslərinin, Qafqaz müsəlmanlarının, Şamın ağ ərəb tayfalarının gözəl və balaca qızlarındadır ki, Əbdülhəmidin məmurları fürsət düşən kimi xəlvətcə ordan-burdan şikar edib, zor ilə aparıb qatıblar hərəmxanaya. Burada yenə bir elə pis iş yoxdur. Tutaq ki, şəriətdə heç bir müsəlman dörd nikahlı arvadın artıq arvad ala bilməz, istər xəlifə olsun, istər çoban olsun. Amma yenə bu bir çirkin iş deyil. Əgər olsaydı. Şeyxül islam şəriət namına Sultanın bu hərəkətinə etiraz edib mane olardı. Saniyə burada bir kəsə bir zülmə yoxdur. Doğrudur, qızları tutub aparanda bunlar əvvəl bir çığır-bağır salırdılar. Amma axırda xoşbəxt oldular. Çünki bunların hansı Sultana yaxın olmaq bəxtəverliyinə çatırdısa qardaşları, ya əmioğulları da saraya çağırılıb, birdən paşalıq, ya baş xəfiyyəlik mənsəbinə sahib olurdu. Məsələn, Əbdülhəmidin qayınları çərkəs Məhəmməd paşa, Cəlaləddin paşa

belə ali məqamə həmin vasitə ilə çatıblar. Hərçənd yerə, göyə sığışmayan zülmələr camaata eləyiblər, amma eləyiblərsə də müsəlman camaatına eləyiblər, nəin ki, avropalılara. Dəxi özgələrə nə dəxli var?”

Göründüyü kimi, böyük ədib Sultan Əbdülhəmidin əxlaqsızlığını, dinə və xalqa düşmən münasibətini nifrət və qəzəblə kinayə yolu ilə ifadə edir.

Mübaligə, yaxud **şışirtmə** - elə bədii vasitədir ki, müəyyən bir hadisə daha təsirli görünmək üçün həddindən artıq böyüdülsün, güman olunmayan hadisə və faktlarla müqayisə edilir. M.Ə. Sabir fanatiklər mühitində düşmənlərinin hücum və etirazlarına qarşı duraraq öz vəziyyətini qocaman dağ ilə müqayisə edir.

*Seyli –tən eylə təməvvüclə alıb dövrü-vərim
Bənzərəm bir qocaman dağa ki, dəryada durar...*

Bu müqayisədə mübaligə vardır. Ancaq bu mübaligə dağ ilə şairin müstəqim, məntiqi mənada yox məcazi mənada anlaşılib dərk edilməsinə kömək edir. Fanatiklərin təklif seli “Qocaman dağ” kimi dəryada duran şairə heç bir təsir göstərə bilmir.

Füzuli “Leyli və Məcnun” əsərində qəhrəmanın iztirab və kədərlərinin ağırlığını ifadə etmək üçün Məcnun haqında belə bir mübaligə verir:

*Səhrəyə düşüb, günəş misali,
Tənha yürür oldu, laybali.
Hər daşa ki, yetdi tökdü yaşın,
Ləl eylədi kühu ləşt daşın.
Göz yaşını bəs ki, tökdü hər su..
Hər mərhələdən axıtdı min çu.
Bir əvri – bəla idi, güvahi:
Barani – sirişki, bəqi-ahi,
Baran ilə bərgi cismu candan,
Bir mərtəbədəki mundan, ondan
Dəryalərə yetsə ləməyi tab,
Səhralərə düşsə qətreysi –ab,
Dəryalar olurdu cümlə səhra
Səhralar olurdu cümlə dərya...*

Aşıqın bu qədər böyük və yandırıcı kədərini ancaq belə güclü, silsilə halında işlədilən mübaligələrlə açmaq olardı, onu quru müstəqim məntiqlə açmaq mümkün deyil.

Eləcə də həmin əsərdə təsirli məktub yazmaqda məşhur olan bir katibi təsvir edərkən Füzuli mübaligə edərək yazır:

*Kim lütfilə söz qılanda təqrir,
Təqriri verirdi daşa təqyir...*

Mübaligəyə bəzən kitablarda **hiperbola** deyirlər. Bir hadisəni şışirtmək mümkün olduğu kimi, kiçiltməkdə mümkündür. Bu xarakterdə (müqayisə) olan ifadələrə **litota** deyirlər.

Osman Sarıvəlli şeirlərinin birində vücudunun zəifliyini təsvir üçün belə bir litota işlədir:

*Döydü yağış məni, döydü qar məni,
Bir qarışqa minsəm aparar məni.*

Metonimiya deyilən başqa bir məcazda vardır ki, burada hadisənin ümumi (küll) ilə bir hissəsi (cüzi) müqayisə edilir. Bəzən hissənin adını çəkməklə hadisəni ümumisi, ümuminin adını çəkməklə bir hissə nəzərdə tutulur.

Birinciyə misal olaraq belə bir ifadə işlədək:

“Qələmlə dolanıram” deyəndə yazıçılıq məfhumunun bir hissəsini adı nəzərdə tutulmuşdur. Əksinə, məfhumun, hadisənin ümumisinin adını çəkib onun hissəsini nəzərdə tutmaq da olar. Məsələn, universitetin tələbələri nümayişə gəldi. Bakı radiosu danışır, Sabirin əsərlərini oxudum və s. əvəzinə Universitet nümayişə gəldi, danışır Bakı, Sabiri oxudum və s. də işlədilir.

Metonimiya və sineqdoxa xarakterli məcazlarda bir hadisəni başqasının əvəz etməsi halları da olur. “Bir boşqab yedim” deyəndə “boşqab” sözü yeyilən xörəyi əvəz etmiş olur. “Bağda yaxşı gün keçirirəm” deyəndə güzəranım, məişətim yaxşıdır mənası nəzərdə tutulur, burada “gün” məfhumu “güzəranı” əvəz edir.

Bütün məcaz və müqayisələrin heş birini mücərrəd, həmişəlik ehkam, dəyişməz qayda, bir qalib, ölçü kimi qəbul etmək doğru olmaz. Hər hansı bir təsvir və bəddi vasitənin gücü canlı həyatda, konkret varlıqda, yerində necə ustalıq, sənətkarlıqla işlədilməsində, həqiqəti nə dərəcədə əks etməsindədir. Buna görə də hər hansı bir məvhumu müqayisə, məcaz kimi işlədəndə əsərin ümumi məzmunu, məfkurəsi, dövrü şəraiti ilə hesablamaq lazımdır.

Günəş kimi hamıya məlum, milyon dəfələrlə bədii təsvirlərdə, ifadələrdə iştirak edən bir məfhumu hər əsərdə, ayrı-ayrı yazıçıların təsvirində müxtəlif xarakterli müqayisə və məcazlarda görürük.

Müharibə səhnələrinin dəhşətlərini təsvir edən ədib, üfüqlərdən boylanın günəşi “qan çanağına”, baharın gəlişini, gülzarın gözəlliyini vermək istəyən yazıçı günəşi “gül, çiçək dəstəsinə”, matəm-qüssə, kədərli mənzərələr vermək istəyən yazıçı isə günəşi “xəstə, qızdırmalı bir gözəlin zəif, solğun çöhrəsinə” bənzədə bilir.

Bu təsvirlərin hansı daha qüvvətli və məqbuldur. Belə bir hökm vermək çətindir. Məcaz və müqayisələr o zaman, o yerdə güclü və təsirlidir ki, təsvir olunan məfhum və ya hadisənin daha canlı, daha əyani, daha dürüst ifadəsinə kömək edə bilər. Burada yazıçının ilham qüdrətinin, həyat anlayışının, birliyinin, hadisələr haqqında təsəvvürlərinin daha zəngin və ətraflı olması, insan psixologiyasına dərinlən vəqif olması, sənətkarlıq, ustalıq təcrübəsinin çox əhəmiyyəti vardır.

Ü Ç Ü N C Ü F Ə S İ L.

ƏDƏBİ NÖVLƏR VƏ JANRLAR.

Məlum olduğu kimi bədii ədəbiyyat bir məfkurə vasitəsi olaraq, həmişə varlığı, ictimai həyatı, cəmiyyəti, təbiəti, insanların yaşayışını və bu yaşayışın bütün əlvanlığını, mürəkkəbliyini və ziddiyyətlərini xüsusi şəkildə əks etdirir. Hər dövrün, hər sinfin, hər ictimai təbəqənin həyatı müəyyən şərait, zaman məkanda eyni olmur və bir-birindən xeyli fərqli, özünəxas cəhətləri ilə sənət və ədəbiyyatda inikas etdirilir.

Bütün bu fərqli, əlvan, mürəkkəb, bəzən də ziddiyyətli cəhətlərin təsvir və ifadəsində fərqlərlə yanaşı oxşar və bir-birinə bu və ya başqa cəhətdən yaxın səhnələr, mənzərələr də vardır.

Xüsusilə, ədəbi-bədii əsərlərin tərtib, quruluş, təşkil və ifadəsində ayrı-ayrı dövrlərdə, ayrı-ayrı ölkələrdə, sənətkarların qələmində müəyyən xüsusiyyətlər, fərqlərlə yanaşı forma, məzmun oxşarlığı, birliyi də olur.

Klassik söz sənətinin çox intişar etdiyi, parlaq nümunələr verdiyi qədim yunan cəmiyyətindən indiyə qədər tarix boyu yaranan bədii əsərləri şəkil və məzmununa görə, əsasən, üç ədəbi növə bölürlər: **epik, lirik, dramatik.**

Dahi rus münəqqidi V.Q. Belinski bədii əsərlərin bu məşhur bölgüsü haqqında geniş, maraqlı izah verərək hətta bu bölgünün ümumi, qüsurlu cəhətlərini göstərərək, nəticə etibarilə üç ədəbi növün indiyə qədər olan təlimatda daha münasib bölgü olduğunu qəbul edir. Belinski göstərir ki, varlığın bədii iikasında əsas iki üsul vardır: obyektiv, subyektiv!

Sənətkar xarici aləmi, obyektiv həyatı, müşahidə və dərk etdiyi hadisələri söyləmə, təhkiyə, nəqletmə üsulu ilə verir, sanki varlığın sadəcə mənzərəsini çəkir.

Dramda obyektiv həyat verilir. Ancaq burada müxtəlif yox xarakterlər, mübarizə, münaqişədə iştirak edən surətlər danışır, yazıçı sanki kənara çəkilməmiş, sözü vuruşan qütblərə vermişdir. Dramda varlığın yenidən cana gətirilməsi, hadisələrin əyaniləşdirilməsi canlı hərəkətlər hadisələri göstərmə əsasdır.

Lirikada nə təsvir, nə göstərmə əsasdır, tərənnüm yolu birinci planda verilir. Epos, dramda keçmiş aləm, lirikada indiki, hazırkı həyat üstünlük təşkil edir. Burada hadisə və insanlar yaradıcının əhvali-ruhiyyəsi, daxili aləmi ilə verilir. Burada obyektiv aləm, təsvir olunan bütün hadisələr, insanlar, yaradıcı mənəviyyatının əhvali-ryhiyyəsinin güzgüsündə əks olunur.

Bütün ədəbi növlərin məzmun, mündəricəsinə uyğun, hərəsinin öz şəkli, tələbi və xüsusiyyətləri vardır. Lirikada tərənnüm, eposda təsvir, dramda göstərmə, əyanilik əsas olsa da, bunları əsərlərdə bir-birindən təcrid etmək düz olmaz. M. Qorki demişkən, əsil sənətdən söhbət gedirsə, bütün təsvir, tərənnüm formalarının iştirakını, vəhdətini düşünmək lazımdır.

Əsasən daxili aləmin, insan mənəviyyatının inikası kimi düşündüyümüz lirik əsərdə epik təsvir ünsürləri görə bildiyimiz kimi, epik əsərlərin mətnində də sırf lirik əhvali-ruhiyyənin verilməsini təbii saymaq olar. Eləcə də səhnədə, dramatik əsərlərdə, dialoq, monoloqlarda həm təsvir, həm tərənnüm ünsürləri yox deyildir.

Məsələ küll halında konkret əsərdə varlığın, hadisə və insanların necə təsvir edilməsindədir. Bəzən sənətkar eyni əsərdə bildiyimiz təsvir üsullarının, ifadə şəkillərinin hamısına müraciət edir. Burada heç bir ədəbi qanun, heç bir tələb yaradıcının əl-qolunu bağlaya, ilhamın istiqamətinə mane ola bilməz.

Lirika qədim yunnlarda simli musiqi aləti olan “lira” sözündən alınmadır. O zaman hiss-həyacan ifadə edən əsərlər, mahnılar musiqi ilə oxunurdu. Belə əsərlər musiqidən kənar təsəvvür olunmurdu. Ədəbiyyatın və sənətin digər növləri, məsələn, arxitektura başqa plastik sənətlərlə bağlıdırsa, lirika hər yerdə musiqi ilə, insanın qəlb aləmi ilə bağlıdır.

Lirika insan qəlbinin həyatı, həyəcanları deməkdir. V.Q. Belinski göstərir ki, hər adamda lirik hiss vardır. Ancaq lirikanın ifadə qüdrəti yalnız sənətkarlarda, ilham sahiblərində vardır. Normal adam lirik hissdən məhrum ola bilməz.

Lirika qəlb aləminin, insan mənəviyyatının tərənnümü olmaqla, məzmunca məhdud yox, geniş və zəngin bir aləmdir. Lirikanı “şairin əhvali-ruhiyyəsi, məhəbbət aləmi” kimi düşünən bəzi ədəbiyyatçılar səhv edirlər. Lirikanın özü insan mənəviyyatı, qəlb aləmi qədər zəngin və əlvandır. Müxtəlif sənətkarlarda bu aləmin müəyyən mənzərəsi daha güclü ifadə olunmuşdur. Füzulidə, Hafizdə, Vəqifdə məhəbbət lirikası, Xəyyamda fəlsəfi lirika, S.Vurğun, S. Rüstəmdə siyasi lirika, Ə. Cəmil də məişət lirikası, M. Müşfiq, M. Hadidə intim ictimai lirika daha güclüdür.

Doğrudur, lirikada obyektiv varlıq sənətkarların qəlb güzgüsündə əks olunur, onun fərdi, şəxsi duyğuları ilə “suvarılır”. Ancaq obyektiv aləm həqiqi məcrasından çıxmır, həqiqiliyini itirmir. Əksinə sənətkar qələminin qüdrəti ilə daha da hərarət kəsb edir, əyaniləşir, gözəlləşir. Füzuli həyatın mənə və mahiyyətindən danışan məşhur fəlsəfi qəzəlində insan ömrünü belə xülasə edir :

*Könül, yetdi əcəl, zövqi-ruhi- didar yetməzmi?
Ağardı muyi-sər, sevdəyi-zülfü yetməzmi?
Yetər oldu qulağa banki-rehlət dəhr bağından.
Nə durmuşsan tamaşayi-küli-küllar, yetməzmi?*

Məhəbbət lirikasının çox gözəl nümunələrini yaradan Vəqif, əsərlərinin birində məhbubəsinə göndərdiyi məktubla həsb-i-hal edərək deyir:

*Namə, gedər olsan yarın guyinə,
Dərdi-dilim o canana degilən!
Bülbülüym qönçə gülündən ayrı,
Bağrım dönüb qızıl qana, degilən!*

*Qurban olum kirpiyinə, qaşına,
Sel oluban qarış axan yaşına.
Pərvanələr kimi dolan başına,
Ataş tutub yana-yana, degilən!
...Qılmış hüsnün şövqü dərdimi əfzun,
Ayrılıq qəmində köz yaşım Ceyhun,
Ağlım başdan getmiş, olmuşam Məcnun,
Bu Vəqifə sən divana degilən!*

S.Vurğunun “Azərbaycan” şeri vətəndaşlıq, vətənpərvərlik lirikasının gözəl nümunəsidir. Burada oxucu həm Vətənin gözəlliklərini, həm mübarizə tarixini, şöhrətini, həm də əzəmətini görür. Müəllif qəlbinin hərarəti ilə, dərin, səmimi bir həssaslıqla Vətən mülkünü şairinə vəsf edir:

*El bilir ki, sən mənimsən,
Yurdum, yuvam məskənimdən,
Anam, doğma vətənimdən!
Ayrılmı könül candan?
Azərbaycan, Azərbaycan!*

LİRİK NÖV

Nəzim və nəsr. Ədəbi-bədii əsərlər ya nəsr və ya nəzmlə yazılır. Tarix boyu ədəbi yaradıcılıqda bu üsullarına hər ikisindən istifadə olunmuşdur. Nəsrdə sətirlərin həcmi və ya xüsusiyyəti haqqında müəyyən şərt qoyulmur. Yazı danışiq dilində olduğu kimi sərbəst verilir.

Nəsr dili sərbəst nağıl, təhkiyə dilidir.

Nəzmdə isə vəziyyət başqadır, mürəkkəbdir. Burada, adından da göründüyü kimi bədii nitq məzmun, məna keyfiyyətindən başqa, texniki cəhətdən də müəyyən şərtlə qurulmalıdır. Yəni birinci sətirin quruluşu, texnikası, söz və ifadələrin tərkibi etibarilə nə şəkildədirsə, sonrakı sətirlərin quruluşunda da bu, nəzərə alınmalıdır. Nəzmdə sətirlər müəyyən ritmlə qurulur.

Ritm (ahəng) bir hadisənin (hərəkət, səs, söz) eyni vahidlərinin bir qaydada təkrarlanmasına, ya növbələnməsinə deyilir. Ritm yalnız ədəbiyyat və sənətdə yox, bütün ictimai aləmdə, təbiət hadisələrində də müşahidə olunur. Təbiətdə bir sıra hadisələr vardır ki, onlardakı ritmi açıq-aşkar görmək olur. Dəniz sahillərində suyun çəkilib-qayıtması (mədd cəzr), ürəyin həmişə mütanəşib döyünməsi, küləyin əsməsi, yol gedən adamın hərəkəti və sairə...

İnsanlar hər hansı bir işin, ciddi-cəhdin müəyyən ahənglə, ritmlə sərfləndirilməsinin çox faydalı nəticələrini müşahidə etmişlər.

Hələ lap qədimdə, texniki imkanların məhdud olduğu bir zamanda insanlar ağır bir iş görərkən (ağac qaldıranda, qaya uçuranda, ov edəndə və. s.) fərdi qüvvələri birləşdirmək, kollektivi vahid əsas məqsəddə yönəltmək üçün ritmdən istifadə etmiş, inadlı səs çıxarmaqla hərəkəti, səyi birləşdirmiş və qüvvətləndirmişlər. Bunun nəticəsində də ilk əmək nəğmələri, ov və döyüş mahnıları yaranmışdır.

Ritmlə görülməli hərəkətin, çıxarılan səsin təsiri çox qüvvətli olur. İbtidai cəmiyyətdə bu səviyyədə olan ritmik hərəkətlər, səslər, sözlər sonradan müxtəlif ayrı-ayrı müstəqil sənətlərin yaranmasına və inkişafına kömək etmişdir.

İnsanlar arasında müəyyən həyəcanı ifadə etmək, yaxud yüksək, təntənəli “qeyri-adi” bir hadisəni qeyd etmək üçün ritmik nitq, danışiq münasib vasitə olmuşdur. Heç təsadüfi deyil ki, qədim dövrlərdə ədəbi əsərlər məhz nəzmlə yaradılmış, müəyyən ritmə, ahəngə tabe olmuşdur. Ritmə (ahəngə) verilən nitq, adi nəslə olan nitqdən fərqlənir. Nəsr-nisar etmək (ərəbcə yaymaq, səpmək) deməkdir “qəhrəmanın başına qızıl-gümüş insar etdilər”. Ahəngə deyilən bu müəyyən söz vahidlərinin nizamlı, mütanəşib təkrar olunduğu nitq isə nəzm (şer) sayılır. Nitqin bu cür təşkilini biz yazılı ədəbiyyatdan çox-çox qabaq şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində, eləcə də “Kitabi Dədə Qorqud” dastanlarının özündə görürük :

*Topuğunda sarmaşanda qara saçlım!
Qurulu yaya bənzər çatma qaşlım!
Qoşa badam sığmayan dar ağızlım!
Küz almasın bənzər al yanaqlım.
Qadınım, dirəyim, döləyim!*

Burada müasir mənada bitkin bir nəzm olmasa da, nəzmə oxşayan bir ahəng, müəyyən ölçü, vəzn, vurğu dərhal sezilir. Aşıqlar indi də dastan söyləyəndə, əhvalatın cari, həyatı hissəsini, təfəsilatı nəslə verdikləri halda, həyacanlı yerində ya məhəbbət, ya qəhrəmanlıq, ya da şənlik vəsfində, yaxud müsibətin daha təsirli anında nəzmə (şerə) keçirlər. “Koroğlu” dastanında belə qoşmalar çoxdur. Koroğlu Nigara xitabla deyir :

*Güllü bağlarda gəzərsən.
Cahıllar bağrın əzərsən.
Yuxa kağıza bənzərsən.
Yaza bilməz qələm səni.*

*Hansı dağların qarısan,
Hansı bağların barısan.
Nigar Koroğlu yarısan,
Bilir güllü aləm səni...*

Qəhrəman öz məhəbbətini həyəcənli nitqlə, şerlə ifadə etmişdir. Bu kimi şifahi şerlər çox vaxt texniki cəhətdən qüsurlu olur, amma əsil məsələ mahiyyətdədir. Belə bir mülahizə qədimdə hökm sürmüşdür ki, “müqəddəs”, “yüksək” nitqlə, yəni ritmlə, nəzmlə danışmaq, yazmaq lazımdır. Şifahi nümunələrin çoxu dildən-dilə düşdükçə, yaşayıb şöhrətləndikcə həm məzmun, həm şəkil cəhətdən təmizlənir, büllurlaşır, daha kamil şer şəkli alır.

Klassik Şərq ədəbiyyatında, xüsusilə ərəb, fars, Azərbaycan ədəbiyyatında qədim nümunələrin demək olar ki, bütünlüklə nəzmlə yazıldığını görürük. Nəzmlə nitq və yazı keçmişdə, sxolastik təsvir, izahlarda hünər sayılır, sadə, asan danışiq dili isə avamlıq, çobanlıq kimi qələmə verilirdi.

Azərbaycan şerinin min ilə yaxın bir tarixi olduğu halda, bədii nəsr lap son əsrlərdə yaranmışdır.

Yalnız bədii əsərləri deyil, hətta ümumən yazılan kitabların (tarix, hesab, lüğətlərin) də demək olar ki, bütünlüklə nəzmlə qurudulduğunu görürük. Məsələn, inqilaba qədərki ruhani məktəblərində tədris olunan “Tərassül və nisab” lüğət kitabında sözlərin tərtibi, tərcüməsi nəzmlə belə verilirdi :

*Qəni-maldərəst, miskin-qəday,
Məhəmməd situdə, əmin-istivay...*

İki sətirdən ibarət bu nəzmdə dörd ərəb sözünün farsca mənası verilmişdir. Güya belə bir yazı dil öyrənənlərin yadında çox qalır. Tədris üsulunda bundan istifadə lazımdır.

Nəzmlə yazılan yazıda qrammatik qaydalardan: yazının bütün məlum tələblərindən başqa bir də ritm texnikası, ifadənin quruluş xüsusiyyətləri gözlənir.

Bununla belə, nəzmlə şerin fərqlərini müəyyən etmək üçün yazının yalnız zahiri texnikasına yox, bədii keyfiyyətinə, məna və mahiyyətinə, obrazlı təfəkkür xüsusiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Müəyyən texniki tələblərə cavab verən, sətirləri ölçü, bölgü və qafiyə ilə təşkil olunan bütün yazılar nəzmdir.

Bu xüsusiyyətdən başqa bədii əhəmiyyəti olan, varlığa şairanə münasibət bəsləyən obrazlı təfəkkürlə yaradılan mənzum yazılara isə şer deyilir :

*Yerdən ayağını quş kimi üzüb,
Yay kimi dartınıb, oz kimi süzüb,
Yenə öz sürünü nizamla düzüb,
Baş alıb gedirsən hayana, ceyran?*

Sözlərin sətirdə ölçü, qafiyə ilə, müəyyən səlis texnika ilə deyilməsindən başqa, burada şairənə bədii lövhə yaradılmışdır. Şer dili ən zəngin bədii dil sayılır. Burada sözlər xüsusi diqqətlə seçilir. Söz və ifadələrin yalnız məna və məzmunu yox, ahənginə, musiqisinə, ifadə gözəlliyinə də fikir verilir. Şer varlığı və qavramaqda həyata yüksək zövqlə bədii münasibət bəsləməkdə adi, məntiqi təfəkkürdən nə qədər fərqlənirsə, şer dili şairənə nitq və adi məntiqin nitqdən o dərəcədə fərqlənir. Şerin oxunuşundan, həm də bir musiqi həzzi alınır:

*Analar yanar ağlar,
Dərdini sanar ağlar,
Dönər göy göyərçinə,
Yollara qonar ağlar.*

Bu bayatıda insanın dərin kədəri verilmişdir.

Sevimli övladını itirmiş ananın dağdan ağır qüssəsini verən bu dörd sətir ən qəmli mahnı kimi zehnimizdən silinmir. “A”, “R”, “S” səsləri şerdə elə gətirilmişdir ki, sözlər gözəl bir ahəng, musiqi təsiri bağışlayır. Həm də burada aydın, bitkin bir bədii lövhə vardır. Xalqımızın keçmişdəki ağır, kədərli məişəti, vətəndaşın məhrum, köməksiz, qüssəli həyatı iztirablı bir aləm kimi nəzərimizdə canlanır. Biz intizar, göz yaşları ilə kövrələn, göyərçin kimi yollara qonan anaları görür, duyuruq. Balaca bir parça böyük bir həyat səhnəsinin canlı lövhə kimi göstərə bilir.

*Əzizinəm hər aylar,
Hər ulduzlar, hər aylar,
Başım cəllad əlində,
Dilim səni haraylar!*

Bu bayatı məhəbbət məzmununda yazılmışdır. Sevgilisinə müraciət edən aşiq, öz həsrətli, alovlu hisslərini iki sətirlik sözdə ən kəsərli, əyani, təsirli, eyni zamanda sadə bir dillə ifadə etmişdir.

*Başım cəllad əlində,
Dilim səni haraylar!*

Burada çəkilən çövhə əyaniliyi, səmimiyyəti, sədaqəti ifadə qüdrəti ilə adamı vəcdə gətirir. Məhəbbəti, sədaqəti ilqar və etibarı bundan daha bariz, daha kəskin, daha konkret necə demək olar?

Ümumən baytlar xalq şerinin parlaq inciləri: nümunələri kimi həmişə ürəkləri fəth etmiş, xalqın səmimi, dəruni həyəcan və sarsıntılarının ən qısa, ən bitkin, ən səmimi, ən

hərərətli ifadəsi kimi şöhrət qazanmışdır. Xalq lirikasının bu janrı yalnız şifahi ədəbiyyatla deyil, ümumən ədəbiyyatda, sənətdə əvəzsizdir.

Təsadüfi deyildir ki, lirik şer janrlarının hamısı texniki cəhətdən müxtəlif dövrlərdə təbəddülata uğradığı halda, bayatı forması şəkil və məna xüsusiyyətini saxlamışdır və saxlamaqdadır.

Mənsur şerlər. Lirik əsərin yalnız nəzmlə yazıldığını düşünmək səhv olardı. Lirikə insan qəlbini həyəcanlarını ifadə edən münasib üsul olaraq həm nəzmlə, həm də nəslə yazıla bilər və yazılır. Şərt burada yazının texniki quruluşunda yox, mahiyyətində, varlığı dəruni hiss, həyəcanlı ifadə və tərənnümündədir. Təsadüfi deyil ki, ədəbiyyatda mənsur şer adlanan xüsusi bir janr da mövcuddur.

Lirik və epik xüsusiyyətlərin müştərək, birgə halında iştirak etdiyi, həm də insanın daxili, hissi aləmini qələmə alan, vəzi, qafiyə bölgü kimi nəzm şərtlərindən uzaq, təbii ritmik nəsr dili ilə yığcam yazılan əsərlərə mənsur şer adı verilir.

Burada şerə xas əlamət obyektə (insan, hadisə, təbiət) münasibətdə məhz həyəcanın, daxili fərdi təsirini ön plana çəkilməsidir. Müəllif sanki xarici obyektiv aləmdən ayrılıb, təcrid olunaraq bir an özünü cəlb edən, özünə hər şeyi unutduran bir mövzunun əsiri olur. Hiss həyəcanlarını, yazı məharətini ifadə üçün təsvirin gözəlliyi, zərifliyi, söz, tərkib, ifadələrin diqqətlə seçilməsi gərəkdir. İncəsənətdə rəssam əsərində rənglər, naxışlar lövhəyə necə bəzək, əlvanlıq, ayanilik, bədii sima verirsə, mənsur şerlərdə həyat lövhəsinin həm dürüstlüyü, həqiqiliyi, həm də hərərəti, ürəyi tərpədən cazibəsi, gözəlliyi lazımdır. Burada az söz demək, təsirli, həyəcanlı ifadələrlə danışmaq lazım gəlir. Mənsur şerlər qafiyəsiz, ölçüsüz nəzm texnikasından kənar yığcam nəsr dili ilə yazılır, məzmunca ən güclü şer təsiri bağışlayır.

Rus ədəbiyyatında İ.Turgenevin, hind ədəbiyyatında R.Taqorun, türk ədəbiyyatında Xəlil Ziya'nın, erməni ədəbiyyatında Arazinin mənsur şerləri vardır.

Azərbaycan ədəbiyyatında ədiblərimiz, xüsusən hekayə ustalarımız arasında mənsur şerə həvəs göstərən olmuşdur və vardır.

Azərbaycan sovet ədəbiyyatında bu janr ən çox yazıçı Gülhüseyn Hüseynoğlu'nun adı ilə bağlıdır. İndi nasirlər içərisində bu janra ən çox meyl göstərən, həyatı, müasir məişət lövhələrini, hətta bəzən lap ictimai-siyasi mətləbləri mənsur lövhələrinin şer şəklində yazmaq da Gülhüseynə çətin görünür. O, bu janrın yığcamlıq, təsir qüvvəsinə inanır, mövzularının çoxunu mənsur şerlə ifadə etməyi üstün tutur. Bu janrın texnikası sadə olduğu kimi maraqlıdır, oxucusu da çoxdur.

K. Hüseynoğlu mənsur şerlərdən ibarət bir sıra maraqlı kitabların müəllifidir. Nümunə üçün ədibin "Mücrü" mənsur şerini nəzərdən keçirək :

O, gəlin köçəndə anası mücrü də qoydu cehizinin üstünə "Gəlin mücrüsüz olmaz" dedi.

Nənə yadigarı idi bu balaca, naxışları solğun mücrü. İndi də onun qisməti oldu.

O, üzük, qızıl saat və sırğalarını qoyardı mücrüyə. Mücrü paltar dolabında ən yuxarı gözə qalxmışdı. Əzizləndirdi mücrü, sevilirdi mücrü.

Bir gün gəlin ana oldu. Əri hədiyyə ilə evə gəldi. Açıldı mücrü, cavan ana qızıl boyunbağını qoydu, örtüldü mücrü.

İkinci uşaq dünyaya gəldi. Açıldı mücrü, örtüldü mücrü.

Üçüncü, dördüncü, beşinci...

Açıldı mücrü, örtüldü mücrü.

Doldu mücrü.

Atanı müharibə apardı. Ehtiyacla əlbəyaxa oldu ana. Gecəsi gündüzə, gündüzü gecəyə qarışdı ananın. Ancaq itirmədi özünü, itirə bilmədi ana.

Bir dəqiqə də işsiz durmazdı, bir dəqiqə də. Lakin çatmırdı qazancı. Beş uşağa çatmırdı qazancı ananın!

Açıldı mücrü, örtüldü mücrü. Nişan şeyləri, ər hədiyyələri bazara ayaq açdı.

Kədərlə açıldı mücrü, kədərlə örtüldü mücrü.

Boşaldı mücrü.

Bir gün ananın ilkisi sevincək evə gəldi. Diplomla gəldi. İlk diplom idi ki, onların evinə qədəm qoyurdu. Ali məktəb diplomu.

Ana doluxnusa-doluxnusa diplomu dodaqlarına apardı, bəğrinə basdı. Gözlərində yaş görünəndə yadına çoxdan unudulmuş mücrü düşdü.

Ananın əlləri, mehriban əlləri mücrüyə toxunanda mücrü sanki cana gəldi, sevincək açıldı mücrü, diplomu aqışuna aldı, gülümsədi, sevincək örtüldü mücrü.

Evə ikinci diplom gəldi. Açıldı mücrü, örtüldü mücrü.

Üçüncü, dördüncü, beşinci...

Açıldı mücrü, örtüldü mücrü.

Tamam doldu mücrü.

Ana oxşadı mücrünü. Oxşadı... Qızlıq çağları... gəlin köçdüüyü anlar, anasının dediyi "Gəlin mücrüsüz olmaz" sözləri... ər hədiyyələri, amansız ehtiyacla dəhşətli vuruşmalar... uşaqları yatırandan sonra tökdüyü göz yaşları, boğuşuq hıçqırıqları... göz qabağına gəldi. Çox şeylər gəldi, çox şeylər!

Mücrünü öz yerinə qoyanda anaya o indi ağır, əvvəlkindən qat-qat ağır gəldi.

Ana yanılmamışdı. O sərvət hara, bu sərvət hara "

Ədibin mənsur şerlərini oxuyan məşhur sovet ədibi Konstantin Fedii onların şeriyyətinə yüksək qiymət vermiş, "Mücrü" haqqında yazmışdır: "Çox da böyük olmayan bu silsilədəki "Mücrü" şeri üzərində xüsusilə dayanmaq istəyirəm. Bu əsər ona görə diqqətə layiqdir ki, oxucunun hissini hökmə, lakin çox incə bir tərzdə keçmiş günlərdən bu günə gətirib çıxarır və yeni dünyamızı onun əsil ideal mənasında açıb göstərir. Əsərdəki məcaz varlığın canlı obrazına çevrilir. Bu metamorfoza məni ovsunlamışdır".

ŞER VƏZİLƏRİ

Azərbaycan şeri texnikasından ən azı üç şərt tələb olunur:

Ölçü - misraların həcmi,

Bölgü- misraların daxili fasilələri.

Qafiyə - misraların axırıncı sözündəki hecaların şəkil uyğunluğu.

Ölçü. Şərdə sətirlərin - misraların ölçüsündən bəhs edən bölməyə vəzi bəhsi deyilir.

Azərbaycan şerinin şəkilləri həm çox, həm də müxtəlif və mürəkkəbdir. Bu şəkillərdə işlənən ölçü də müxtəlif və mürəkkəb olur. Ədəbiyyatımızda üç əsas şer vəzinə vardır: Heca vəzii, əruz vəzii, sərbəst vəzii.

HECA VƏZNİ

Heca vəzni, yaxud aşıqlar arasında məşhur və məqbul olan istilah ilə desən, “barmaq hesabı” vəzni Azərbaycan şerinin ana vəzni, dilimizin xüsusiyyət və təbiətinə uyğun olan vəzidir. Adından da göründüyü kimi, burada əsas şərt misradakı (nəzmin hər sətirindəki) hecaların sayıdır. Hecaların sayı şerin ölçüsü deməkdir.

Şifahi ədəbiyyatla, aşiq yaradıcılığında bu vəzi məşhur olmuş və gözəl şer nümunələri yaratmışdır. Bu vəznin müxtəlif şəkillərdə - dördlük, beşlik, yeddilik, səkkizlik və sair ölçülərdə işlədiyinə aid nümunələr göstərmək olar.

Atalar sözlərindən:

Yüz ölç, (2)

Bir biç (2)

Yüz gün yaraq (4)

Bir gün gərək (4)

Saxla samanı (5)

Gələr zamanı (5)

Bayatı və ağılardan:

Burdan bir atdı keçdi (7)

Atın oynatdı, keçdi (7)

Gün kimi şəfəq verdi, (7)

Ay kimi batdı keçdi. (7)

Qoşmalardan:

Könül sən ki, düşdün eşqin bəhrinə (11)

Narın silkin, narın çalxan, narın üz (11)

(Aşiq Ələsgər)

Müxtəlif şerlərdən :

Oxu tar, oxu tar (6)

Səni kim unutar (6)

(M.Müşfiq)

Ay ağalar, ay paşalar (8)

Dərd başımdan aşdı yenə (8)

Sirrini verməyir sirdaşa dünya (11)

Əzəldən yaranmış tamaşa dünya (11)

(S.Vurğun)

Gah odur ki, ovçu könlüm dağlar aşaraq (13)

Asta gedib, ağır gəzib illər dolanır (13)

Səssiz keçən günlərimlə vidalaşaraq (13)

Haray çəkib, qıy qonarıb çöllər dolanır (13)

(S.Vurğun)

Ərəbistan torpağında şah Rostevan hökmdarmış (16)

Ədalətli, mərhəmətli, möhtəşəmmiş bəxtiyarmış (16)

(Ş.Rustaveli)

Bütün bayatılar, laylalar yeddilik, gəraylılar səkkizlik, qoşmalar isə onbirlikdə yaradılır. Müasir şairlərimiz şer şəkillərindən istifadə məsələsinə sərbəst və yaradıcı münasibət bəsləyir, istədikləri forma və ölçüdə gözəl əsərlər yaradırlar.

Bölgü (təqti). Şer quruluşunda, daha doğrusu, nəzm texnikasında özündən sonra mühüm şərt bölgüdür. Fikrin bitib-bitməsinə baxmayaraq, hər sətirdə məhz müəyyən yerdə fasilə olur. Birinci misrada neçə hecadan sonra fasilə varsa, bütün başqa misralarda da həmin yerdə fasilə olmalıdır. Daha doğrusu şerin ilk sətiri necə bölünübsə, nə texnikada qurulubsa, hansı musiqi ahəngini əsas alıbsa, bütün başqa sətirlər də elə götürülməli, bölünməlidir.

Laləli çöllərdə doğrudan da san,

Tərli səhərlərin ilk müjdəsisən...

Bu misralar qoşma şəklində onbirlik ölçüsündə yazılmışdır. Birinci misrada fasilə “laləli çöllərdə” sözündən-altı hecadan sona gəlir. Misranın son hissəsi isə beş hecalıdır. Buna görə də şerin sonuna qədər bütün başqa misralarda $6+5=11$ tənəsübü saxlanmışdır.

Qoşmada fasilələr başqa cür də verilə bilər.

Mən gələndə (gilənarlar) gül idi,

Güllər açdı (bağçaları) bürüdü.

Bu misralarda fasilə iki yerdədir. Misra üç parçaya bölünmüşdür. Bölgü $4+4+3=11$ şəkilində verilmişdir. Eləcə də bayatı və ağılarda bölgü möhkəm bir qanundur. Misralar $4+3=7$ yaxud $3+4=7$ qaydası ilə bölünür. Məsələn :

3

Bu dağda

Ovçu çox,

Ağlama,

Ölməyəm,

4

Maral azdı,

Maral azdı,

Xumar gözlüm,

Yaram azdı.

Misraların bu cür fasilələrlə böyüməsi, hər yerdə zəruri olsa da, hər zaman müxtəlif olur ; şer texnikasına, şerin musiqisinə görə təşkil olunur.

14-lük ölçüsü ilə yazılan çərlər $7+7=14$, $5+5+4=14$, 15-likdə yazılan şerlər isə $7+8=15$, $8+7=15$, $5+5+5=15$ şəklində bölünə bilər.

Şer texnikasında üçüncü mühüm şərt **qafiyə** (ayaq)-dır. Misraların axırlarında bir neçə hecanın ifadə, tələffüz, quruluş və ahəngcə bir-bir uyğun olmasına qafiyə deyilir. Qafiyə nəzmdə, ya şerdə sadəcə şəkli, formal cəhət deyildir. Bu müəyyən mətləbin, sözün vurğu ilə, təkid və möhkəm deyilməsinə kömək edir:

*A bimürvət, axı səndən ötəri,
Ah çəkməkdən bağrım qana dönübdür.
Qədd əyilib, gül irəngim saralıb.
Xəzan dəymiş gülüstana dönübdür.*

*Dindirirəm, danışmırsan, gülmürsən,
Xəbər alıb əhvalımı bilmirsən.
Endiribən məclisimə gəlmirsən,
Yoxsa taxtın Süleymana dönübdür?...*
(Aşıq Ələsgər)

Bu parçada aşığın giley-güzarı, “gülmürsən”, “əhvalımı bilmirsən”, “məclisimə gəlmirsən” kimi söz və ifadələr yalnız şəkil cəhətdən yox, məntiq, vurğu, sətirlər arasında uyğunluq, vəhdət cəhətdən də şerə gözəllik və qüvvət verir.

Sözün ahənglə deyilişində yaranan qafiyələrə şifahi ədəbiyyat nümunələrində xüsusən atalar sözlərində də rast gəlmək olar :

*Hər işinini bab elə,
Görən desin ha belə!*

Qafiyə bütün mənzum əsərlərdə, demək olar bütün nitq hissələrindən - feldən, isimdən, sifətdən, əvəzlilikdən habelə məsdərsən və sairə yarana bilər:

*Nə soxulmusan arayə a başı bəlalı fə'lə?!
Nə xəyalı ilə olubsan belə iddiaı fə'lə?!
(M.Ə.Sabir)*

Bu misraların axırkarına fikir versək: “Fələ” sözü hər iki misrada təkrar olunur. Beləcə misraların sonunda eynilə təkrar olunan sözlərə qafiyə yox, rədif deyilir. Qafiyə rədifdən əvvəl gələn, bir neçə hecası ilə tələffüzçə, musiqi, ahəngcə uyğun olan sözlərdir. Yuxarıdakı misralarda “bəlalı” “iddialı” sözləri qafiyədir. Çünki hər iki sözün son hecası quruluşca bir-birinə tam uyğundur. Burada qafiyə sifətdən yaranmışdır.

*Yar hali-dilimi zar bilibdir bilirəm,
Dili-zarımda nə kim var, bilibdir bilirəm.
(M.Fizuli)*

Bu misraların axırında iki söz (bilibdir, bilirəm) təkrar olunur ki, bunlar rəfidir. Rəfidən əvvəl gələn sözlər isə qafiyədir. Zar, var sözləri feldən düzəlmə qafiyələrdir.

*Oğul mənimdir əgər, oxutmuram, əl çəkin!
Eyləməyin dəngəsər, oxutmuram, əl çəkin!*

(M.Ə.Sabir)

Bu misraların sonunda bir yox, bir neçə söz təkrar olunur (oxutmuram, əl çəkin).
Bunların hamısı rədif, bunlardan əvvəl gələn (əgər, dəngəsər) qafiyə sayılır.
M.P.Vaqifin bir şərinə oxuyuruq:

*Sevgilim ləblərin yaquta bənzər,
Sərasər dişlərin durdanəndir.
Sədəf dəhanından çıxan sözlərin,
Hər biri bir qeyri xəzinəndir.*

Burada ikinci misra ilə dördüncü misra həm qafiyədir.

*....durdanəndir.
....xəzanəndir.*

sözləri isimdən düzəlmə qafiyələrdir.

Yalnız Azərbaycan şərinə yox, ümumən Şərq şərinə qafiyə sistemi çox zəngin və müxtəlifdir. Uzun əsrlər boyu çox işlənmiş və qəlib halına düşmüş elə yeknesəq qafiyələr - ellər, sellər, tellər, yellər və aman, zaman və s. vardır ki, onlardan qafiyələr düzəltmək nə qədər asan olsa da, təsiri bir o qədər zəif olur. Müxtəlif sözlərin müxtəlif birləşmə tənasübündən yaranan, oxucu üçün gözlənilməz və yeni olan qafiyələr söz sənətində hünər və şairanə, qüvvətli hesab edilir.

*Hər xitabə kimi, ləbi-lə'lin hədisi yazələr,
Riştəyi- canbirlə zövq əhli onu şirazələr.
Şeyxlər meyxaşadən üz döndərərlər məscidə,
Bitəriqətlər gərək kim, doğru yoldan azalər.
Caklar göysümdə sanmın kim açıbsır tiqi-eşq,
Könlümün şəhrinə mehrin kirməyə dərvazələr.*

Birinci, ikinci, dördüncü və altıncı misralar həm qafiyədir, ancaq bu qafiyələr müxtəlif fellərin müxtəlif şəkildən yaranmışdır.

*Yazələr (yazmaq)
Şirazlər (şirazələm)
Dərvazələr (dərvasa)*

Azərbaycan şərinə misraların yalnız axırında yox, ortasında da bəzən qafiyə yaradılır ki, buna daxili qafiyə deyilir:

*Ah bu məşrutəni şah neçin verməyir,
Gah verir filməsal, gah neçin verməyir.
(M.Ə.Sabir)*

Burada sətir daxilində də qafiyə vardır. Bu şəkildə yazılan şərlərə aşıqlar “qoşa yarpaq” deyirlər. Aşağıdakı qoşma tamamilə bu sistemdə qurulmuşdur.

*Sallan kələm qaşdı, yanı yoldaşdı,
Qalmışam ataşdı, mən başı daşdı.
Huş başımdan çaşdı, dilim dolaşdı,
Gözlərim sataşdı buxağa düşdü.*

*Atlazdan qabalı, belindən şalı,
Gövhərdən bahalı, üzündə xalı.
Baxsın aşırıq Alı, görsün bu halı,
Əyri tellər ayna qabağa düşdü.*

Bütün misraların həm axırında həm də ortasında qafiyə vardır. Bu üsül ilə qoşa yazıldığı kimi şerin başqa şəkilləri də yazıla bilər. Aşırıq Məmmədin məşhur “Ağrın alım” adlı müxəmməsi daxili qafiyələrdə yazılmışdır.

*Ay cavan, sərvə-rəvan, qönçə dəhan, ağrın alım,
Ay qabax, bir bəri bax, qaşı kaman ağrın alım.
Alma yanaq, billur buxaq, tuti zəban, ağrın alım.
Ay bivəfa etmə cəfa gətir dərman ağrın alım.
Gəl insafa, sürək səfa hər bir zaman, ağrın alım.*

Burada hər sətrin özündə iki və ya üç həm-qafiyə söz var. Müxəmməsin hər misrasındakı qafiyələrdən başqa bənddə olan ilk dörd misra öz aralarında həm-qafiyədir. Axırını (beşinci) misra isə başqa bəndlərin axırını misraları ilə həm-qafiyədir. Bu şəkildə şer yaratmaq çətin olsa da musiqi, ahəng, səlislik cəhətdən maraqlı və oxunaqlı olur.

Azərbaycan şerində qafiyə quruluşu müxtəlif olduğu qədər də zəgindir. Bütün nitq hissələrindən qafiyə yarandığı kimi, eyni şəkilli, müxtəlif mənalı sözlərdən, daha doğrusu, cinslərdən də qafiyə yaranır. Bu sahədə aşırıq Ələsgərin yaratdığı nümunələr məşhurdur:

*Nə əskik din, nə artıq gül, nə dännan!
Müxənəttə zəhər olmur nədən nan?
Dərd bilməzdən, dil qanmazdan nadännan,
Nə qandım əzəldən, nə qanam indi.*

Üç əvvəlki misrada eyni şəkildə tələffüz olunan qafiyə ayrı-ayrı mənələrdədir. “nə dännan” (danlama) “nədən nan” (nədən çörək), “nadännan” (nadan adamdan).

Şair ayrı-ayrı sözləri elə gətirmişdir ki, ifadə eyni şəkildə eşidilsə də, məna başqa-başqadır:

*Şərəfli gün gələcək!
Bizimkidir gələcək!*

Burada da qafiyə eyni sözdür (gələcək). Ancaq bu, ayrı-ayrı sözlərin yanaşdırılmasından yaranan mürəkkəb kəlmə deyil, eyni sözdür. Bu söz isə həm felin gələcək zamanını, həm də istiqbal məfhumunu bildirir.

*Səhər-səhər sərcəşmələr başında,
Gün kimi dağlara yayılan pərim.
Kim ki, məndən sənə yaman söyləsə,
Ya əqrəb dişləsin, ya ilan pərim.
(Abbas Tufarqanlı)*

Bu şerdə “yayılan”, “ya ilan” cinsli qafiyələrdir. Birincisi feli sifət olduğu halda ikincisi “ya” ədatı əlavə olunmuş isimdir.

*Pionerin barmağını qanatsalar,
Bir qıy vurram, göydə quşlar qanad salar!*

(R.Rza

Burada “qanatmaq” sözündən “qanad salmaq” məfhumundan ibarət cinaslı qafiyyə yaranmışdır.

Qafiyyə quruluşunda bəzən sözün tələffüz və yazı şəkli yox, sədası, eşidilməsi nəzərdə tutulur. Mayakovski “ioçi” sözü ilə “oçen” sözünü həm qafiyyə etdiyi kimi, Azərbaycan şairləri də yazılış şəkli başqa-başqa olan, eşidilməsi isə oxşayan ifadələri də həm qafiyyə edirlər.

*Lenin zülmət daşını,
Qoparıb qəlpə-qəlpə.
İztirab dənizindən,
Yol açdı milyon qəlbə.
(R.Rza)*

Şərin gözəlliyini təmin etmək üçün onun hisslərinin kamilliyinə də fikir verilməlidir.

Şərdə qafiyyə bəzilərinin düşündüyü kimi ancaq formal texniki xüsusiyyət deyildir. Bu bədii nitqin təsiri, ritmi, ahəngi, hətta ifadəyə verilən məna cəhətdən əhəmiyyətlidir. Yalnız şərdə yazılı ədəbiyyatda deyil, danışq dilində, şifahi nümunələrdə də bunun təsiri böyükdür. Atalar sözü və məsəllərin ən çox yadda qalanı müvafiq müqəffa ifadələrdir.

“Yüz gün yaraq bir gün gərək”

*“Atası külüm olanın
Başına külüm olar”.*

Klassik şəer nümunələrinin çoxunda qafiyyə sistemi möhkəm və güclüdür. Qafiyyəyə misranın möhəm bünövrəsi kimi baxılmışdır. Çox şəerləşmə məclislərində orijinal qafiyyə ilə şəer demək xüsusi hünər sayılmışdır.

Ümumən Şərqdə və xüsusən klassik Azərbaycan şəerində misraların çox zaman rədif ilə bitməsi də bununla bağlıdır. Qafiyyədən sonra gələn və təkrar olunan kəlmə və ibarə şəerə xüsusi ahəng, istiqamət verir:

*...Dəryaları, ümmanları neylərdin, ilahi?
...Bizdə bu soyuq qanları neylərdin, ilahi?
...Bəyzadələri, xanları neylərdin, ilahi?*

Hər bəndin son misrasında təkrar olunan bu təhlili sual oxucu zəhnini ayıq-sayıq salmaq üçün bir çağırışdır.

*Sənə qurban olum, ey dəftəri-cumhuriyyət.
Bu gözək töxi bizim yerdə cocuqlar, ya yox?
İstirəm kürkü satam qorxuram əmma, ey bəxt.
Bax görax, göydəki anbarda qar var, ya yox?
(M.Ə.Möcüz).*

Bu rədif - sualların hərəsində bir təkid oxucuya xüsusi müraciət vardır. Bu xitabın məhz misra sonuna salınması da mənalı və məntiqlidir.

Eləcə də bir gözəlin vəzində təkidləri xoşlayan M.P.Vaqif hər bəndin axırında fikrini belə təkrarlıyır:

*Sərasər bir yerə yığılsa xublar,
Sənin bir müyinə tay ola bilməz.*

*Günəş təki şölə verər camalın,
Belə gözəllikdə ay ola bilməz.*

*...Qaşların tərzində yay ola bilməz.
Heç kimsəyə belə pay ola bilməz.*

Müasir şerimizdə də sovet şairləri klassik poeziyamızın formasında həmişə yaşayıb gələn, oxucunun rəğbətini qazanan ahəng xüsusiyyətlərinə yaradıcı fəal münasibət bəsləyir, buları əsərin ideya-məzmunu ilə bağlayırlar.

Şerin hər sətrinə misra, cüt sətrinə isə beyt deyilir. Qafiyəcə bir-birinə bağlı bir neçə misraya qitə deyilir. Şərdə ən gözəl, kamil misraya “şah misra”, ən kamil beytə “şah beyt” deyilir: bu, mahiyyət etibarilə aforizmə çevirilmiş misralardır. Məsələn:

Soyuq məzara da zinnətdir insan.

Yaxud:

*Yoxdursa dünyanın ucu-bucağı,
Hər yerdə istidir ana qucağı.*

Şerin bir neçə misradan ibarət hissəsinə **bənd** deyilir. Bəndin misraları qafiyyə quruluşu və məna vəhdəti etibarilə bir-birinə bağlı olur. Bəzən şer şəkilləri bəndlərin sayı ilə adlanır. Muxəmməsdə hər bənd beş, müsəldə isə altı misradan ibarət olur. Bir bənddə qafiyyə quruluşu necədirsə, başqa bəndlərdə də bu cür saxlanmalıdır.

Müasir şer şəkillərində bəndlər bəzən həcmcə və hətta qafiyyə quruluşu etibarilə də eyni olmaya bilər. Şair istədiyi yerdə istədiyi bəndi quruluşca dəyişdirir. S.Vurğunun “Komsomol” poemasında və ya R. Rzanın “Lenin” poemasında elə hisslər, epizodlar var ki, nəinki mənaca hətta quruluş və qafiyyə sisteminə görə də bir-birindən çox fərqlənirlər.

ƏRUZ VƏZNİ

Əruz - ərəbcə ərəz, ərz sözünün bir neçə mənası var: (geniş yol, bulud, dirək, məsafəni göstərmək, en; şərdə isə ölçü, misra və s.

Əruz vəznə klassik şairlərimizin çoxunda əsas şer (nəzm) şəklə kimi qəbul edilib işlənmişdir. Buna görə də bu vəznə bəzən “klassik vəzn” deyirlər. Son əsrlərə qədər Azərbaycan, türk və farslar arasında elə məşhur klassik şair yoxdur ki, əruzə müraciət etməsin, hətta onu üstün tutmasın. Bu nəzm şəklə ərəblər arasında yaranıb şöhrət tapmış, bütün müsəlman şərqinə yayılmışdır.

Ərurun bir ədəbi fənn halına gəlməsi hicri tarixin 70-ci ilində vəfat edən Xəlil ibn-Əhmədin sayəsində olmuşdur. Xəlil ibn-Əhməd ərəb dilinin ahəngini, musiqini və ümumən xüsusiyyətlərini tədqiq edərək öyənmiş, bunlara müvafiq şəkildə nəzm üsulunu tənzimə, genişlənditməyə çalışmış, yalnız fel kəlməsindən götürülən müxtəlif şəkillər halında işlənən sözlərdən müəyyən, sabit qəliblər yaratmışdır.

*fulün failatun
fanlün müstəfilun
məfailün mütəfailun*

Misranın həcmi bu qəliblərin, yaxud bunlardan bir neçəsinin təkrarı nəticəsində yaranılır. (fəulün, fəulün, fəulün, fəul...). Azərbaycan dilində bu qəliblərin həcminə uyğun olan söz, ifadələr tapmaq istəsək deyə bilərik:

*fəulün - a ruhum
fəilün - sevgilim
məfanlün - a cananım
falatün - nəzənim
müstəfilün - ey dilbərim...*

Bu qəliblərin hər birinin misradakı təkrarı, sayı həmin şerin vəznini təyin etmiş olur. Məsələn, təbiəti, ilin fəsillərinin tərənnüm edən məşhur şerin (“O gün ki, fəslə yaz olur. Gecə-gündüz taraz olur...”) bir beytini əruzun bəhri ilə tutuşduraq:

*O günki fəs -li ya-z olur
məfanlün məfanlün*

*Gecə-gündüz -tara-z olur
məfanlün məfanlün*

*Nələdəndir ney kimi a- vəzeyi -eş- qim bülənd
faliatün faliatün failatün failün*

Nələ tərkini qılmazam ney tək kəsilsəm bənd-bənd. Böyük şairimiz M. Füzulinin məşhur qəzəlinin bir misrasında 4 kərə “məfailün” sözünün təkrarı ölçü kimi qəbul edilmişdir. Bu ölçü qəzəlin axırına qədər bütün misralarda mühafizə olunur.

*məfanlün məfanlün məfanlün məfanlün
Vəfa hər kim sədə kim is tədim ondan cəfa gördüm*

*Kimi kim, bivəfa dünyada gördüm bi-vəfa gördüm
məfanlün məfanlün məfanlün məfanlün*

*Öylə şirin ləblərin aşiftə hal eylər mənə
faliatün faliatün failatün failün*

*Xəlvə fərhad bəla dildə xəlvə eylər mənə
Failatün failatün failatün failün*

İslamiyyətin şərq ölkələrində yayılması, ərəb mədəniyyəti, dili, ədəbiyyatı, söz və tərkiblərinin şöhrət tapması nəticəsində farslar da ərəb şer ölçüsünü qəbul etdilər. Ancaq əruzun ərəblərdəki 19 bəhrini yox, fars dilinə, ahəng, musiqisinə daha uyğun 14 bəhrini qəbul edib işlətdilər.

Azərbaycan dilində işlənən əruz da dilimizin təbiətinə, ahənginə, musiqisinə mümkün qədər uyğunlaşdırılmış, müəyyən dərəcədə sadələşdirilmişdir.

Sabirin işlətdiyi əruz bəhrləri ilə daha qədimdə işlənən bəhrlər arasındakı böyük fərqi asanlıqla görmək olar:

Nə soxulmusan arayə a başı bəlalı fələ?!
Nə xəlvə ilə olubsan belə iddiaı fələ?!
(M.Ə.Sabir)

Əruzun bəhrləri, nəzmdəki ölçü vahidləri ərəb dilinə, söz, ifadə və tərkiblərinə, onların ahəng, musiqisinə əsaslandığı üçün Azərbaycan sözlərinin bəzən deyilişi vəznin tələbinə uyğun olaraq təhrifə məruz qalır (ya süni surətdə uzadılır, ya qısaldılır):

Səmadan bir mələk heyrətlə der insanlar, insanlar.

Nədir bu ruyi-ərzi qaplayan al qanlar, insanlar?

Bu beytin birinci misralarında “deyər” sözü vəznin tələb və ahənginə görə “der” şəklində işlənmişdir.

Yaxud başqa bir misrada sözün vəzn tələbinə tabe edilərək uzadıldığını görürük :

Dünyaya qədəm qoyduğumu oldu cinayət?

Bundan ötürü tiftə verirlərmiş əziyyət?

(M.Hadi)

“Ötrü” sözü “Ötürü” şəkilində işlənmişdir.

Ümumiyyətlə, əruz ilə yazan, onun bəhrələrinə dürüst riayət edən şairlərimiz bəzən məcburiyyət qarşısında doğma söz, tərkib, ifadələrimizi təhrif etməyə məcbur olmuşlar. Bütün bu və bu kimi kölgəli cəhətlərinə baxmayaraq əruz ölçüsünün şerdə çox yayıldığını, şöhrət tapdığını, klassik şairlərimizin bu üsuldən çox istifadə etdiyini demək lazımdır.

Bu vəzidə misralardakı qəliblərin sayı və tənasübündən başqa şerin ahəngi, səsləri, vurğuların musiqisi, yaratdığı cazibə qulağa xoş gəlir.

Əruzun qüsur, kölgəli cəhətlərini kənardan gəlmə olduğunu nəzərə alıb, ona mənfi münasibət bəsləyənlərə, hətta onu ancaq keçmiş miras kimi qəbul etmək istəyənlərə haqq vermək lazım deyildir. Əruzun bir klassik vəzi olaraq üstün, faydalı cəhətlərini unutmamaq, gözdən salmaq olmaz. Klassik şer xəzinəsinin tükənməz misrası əruzla çox bağlıdır.

Əruzla heç vəzni arasındakı tənasübü muğamatla hazırki yeni musiqi arasındakı münasibətə oxşatmaq olar. Hər ikisinin tərəfdarı, pərəstişkarları var və hər ikisi mədəniyyətimizdə məşhur, məqbuldur. Bunlarının birinin “artıq” sayıb sıradan çıxarmaq cəhdi zərərli və əbəsdir. Heca ilə ən məharətli yazan məşhur sovet şairlərinin çoxu - S.Vurğun, S. Rüstəm, Ə. Cəmil, Ə. Vahid və başqaları yeri gəldikcə əruzə müraciət etmişlər. Hətta bəzən müəyyən mövzunun, mətləbin özü əruz vəzindən istifadəni tələb edir. Bu çox təbiidir. Yeni musiqi, müasir nəğmə pərəstişkarı, yeri gələndə muğamata, klassik melodiyalara müraciət etdiyi kimi, heca ilə ən sadə, səlis şer yazan şair də yeri gəldikcə əruzun məlum, məqbul şəkillərinə müraciət edir. Əruz vəzni, musiqisi, ahəngi, ədası şer təcrübəmizdə əsrlərdən bəridir ki, yaşamış, yaşayır və şübhəsiz məhdud dairədə olsa da yaşayacaqdır.

Bu nəzm, texnikasındakı əlvanlığı, müxtəlifliyi, zənginliyi göstərir. Kimsəni bu və ya başqa vəzlə yazmağa məcbur etmək mümkün olmadığı kimi heç bir yaradıcının əruzdan imtina etməyə çağırmaq da doğru olmaz. Ümumən sənətdə və xüsusən nəzm texnikasında fərdi üslub, şəxsi məharət şərtidir, hər bir qələm sahibi hansı formada yazmağı zəruri, münasib, asan görürsə, o yolla gedəcəkdir.

Əruzun ərəblərdə olan bütün bəhr və formaları başqa xalqların şerinə keçməmişdir və keçə də bilməzdi. Şer texnikası doğma dilin, ana dilinin zəngin, əlvan, incə xüsusiyyətləri ilə sıx bağlıdır. Şairin ustalıq, həssaslıq və məharəti bu xüsusiyyətləri diqqətlə hesaba almağı bacarmasındadır. Şairlərimiz əruz bəhrələrini mexaniki, qeydsiz-şertsiz qəbul etmişlər. Diqqətlə ölçüb biçmişlər. Əslində altı dairədən və on doqquz bəhrədən ibarət olan ərəb əruzunun dörd dairəsi və on bir bəhri şerimizdə müvafiq şəkillərdə işlənmişdir.

Daireyi-mötəlifə	I	$\left\{ \begin{array}{l} \text{həzəc} - \text{məfailün (misrada dörd dəfə təkrarı)} \\ \text{rəcaz} \\ \text{rəməl} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} - \text{müstəfilün} \\ - \text{failətün} \end{array} \right.$
------------------	---	---	---

Daireyi-müxtəlifə	II	{ <div> münsərid – iəftənlün fanlat (misrada bəhri – iki dəfə təkrarı) müqzare – məfanlü fanlat. müqtəzib – fanlatun müftənlün müctəss – məfanlün fəülətün </div>
Daireyi- mütənəvvir	III	{ <div> səri – müftənlün, müftənlün, failat qərib – məfail, məfail cədid – fəülətün, fəülətün, məfailün , xəfif – fəülətün, məfailün, fəülətün müşakil – failat, məfail, məfail </div>
Daireyi-mütəffiqə	IV	{ <div> mütəqarib – fəülün (4 dəfə) mütədavil – fəülün (4 dəfə) </div>

Bəhrin adı	Azərbaycan şerində işlənən növlərinin sayı	Əsas növün təfilələri
Həzəc bəhri	10 növü ilə	məFAllün məFAllün məFAllün məFAllün
Rəməl bəhri	10 növü ilə	FaiAtün FaiAtün FAiLAtün FaiAtün
Rəcəz bəhri	4 növü ilə	Müstəfilün Müstəfilün Müstəfilün Müstəfilün
Mütəqarib bəhri	4 növü ilə	fəUlün fəUlün fəUlün fəUlün
Müzare bəhri	3 növü ilə	məfUlü FaiAtü MəFAllü fəilAtü
Mümsərih bəhri	2 növü ilə	Müftəilün FaiAtün Müftəilün FaiAtün
Müctəss bəhri	2 növü ilə	MəFailün failAtün MəFailün failAtün
Xəfif bəhri	2 növü ilə	fəilAtün məFailün failatün
Mütədarik bəhri	2 növü ilə	FaiLün Fəil FaiLün fəil
Kamil bəhri	2 növü ilə	mütəFAlün mütFaiLün mütəFAlün mütFaiLün
Səri bəhri	1 növü ilə	mütəFAlün mütFaiLün FaiAt

Azərbaycan şəri tarixində çox işlənən həcəf bəhrinin mənası xoş avaz, ürəyəyatan səs deməkdir. “Rəməl” sözü ərəbcə dəvənin ləngəri yerindən, ritm və ahəngindən götürülmüşdür. Əzəmət, vüqar ifadə edən rəməl bəhri buradan yaranmışdır. Habelə şerimizdə ərüz bəhrələrindən hər birinin ayrıca lüğəvi mənası vardır.

Rəcəz bəhri iztirab, sürət mənalarını ifadə edən “rəcəz” kəlməsi əsasında meydana gəlmişdir. Mütəqarib(təqarüb) ərəbcə yaxınlıq, müzare-oxşarlıq, müctəss-kökündən qoparmaq, münsərih-axıçı, xəfif-yüngül, oynaq, səri-sürətli, mütədarik-gəlib çatan, özünü yetirən və s. deməkdir.

Bu bəhlərdən hər biri şerdə öz lüğəvn, etimoloji mənasına uyğun olan mənaların, hiss-həyəcanın ifadəsinə xilmət edir. Yuxarıdakı sxemdən göründüyü kimi, Azərbaycan şerində işlənən bəhlələrdən hər birinin çox və ya az miqdarda növləri də vardır. Biz isə bəhrin yalnız bir növünə aid misal verməklə kifayətlənirik.

1. Həcəz bəhri:

məFAİlün	məFAİlün	məFAİlün	məFAİlün
Müjəm sərçəş Anın çün bəs	mələr, məizil teyi-zənci	qılən afuş ri-seyli-si	ta məcinundur rişk gül-gündür

(M.Füzuli)

2. Rəməl bəhri:

FAİlAtün	FAİlAtün	FAİlAtün	FAİlAtün
Mübtəlayi- Eylə bir təd	dərđi-eşqəm bir kim, bu	əl götür mən dərđə dərma	dan, təbib i olmasın

(M.Ə.Sabir)

3. Rəcəz bəhri:

müstəfilün	müstəfilün	müstəfilün	müstəfilün
Tutdun genə Saqi amal	xoş hənglə dır durma ver	meyxanəni peymanəni	meyxanəni peymanəni

(Ə.Nəbati)

4. Mütəqarib bəhri:

fəUlün	fəUlün	fəUlün	fəUlün
Qocaldım alımaz	gedibdir səvalım	zəmani verilməz	şəbabım cavabım

(Əli

Nəzmi)

5. Müzare bəhri:

məfUlü	FAİlAtü	MəFAİü	Failün
Olsaydı bir ahi	məndəki qəm lə verərdi	fərhadı-müb min Bisütü	Tələlədə nu badə

(M.Füzuli)

6. Müctəss bəhri:

məFAilün	məfAilün	məFAilün	məAilün
Mənimlə ol gətirdilər	sa idi mən məni ancaq	cahanə gəl mən enə gəl	məzidim məzidim

(C.Ə.Şirvani)

7. Münsərih bəhri:

üftəilün	FAilat	müftəilün	FAilat
Əqlin azıb Cümlə dəyiş	ay yazıq dirmisən	boşlamısan kürkünü pal	qarını tarını

(M.Ə.Sabir)

8. Xəfif bəhri:

FAilAtün	MəFAilün	FailAtün
Yox, yox əsla Ən böyük rəh	sən ölmədin rəmvilərin	dirisən birisən

(A.Səhhət)

9. Səri bəhri

Müftəilün	Müftəilün	FAilat
Molla, sənə Söylə, görüm	eyləyirəm evlənirəm, ev.	məsləhət lənməyim

(Əli

Nəzmi)

10. Mütədarik bəhri:

FAilün	fəil	FAilün	fəil
Salgilən ta keşiş	məni ləriz	öz təri gəlməsin	qüzə sözə

(Ləli)

11. Kamil bəhri:

mütəFAilün	mütəFAilün	mütəFAilün	mütəFAilün
Sitəmin daşiy Bu əlaməti	lə bəi sınıq lə bulur məni	bədəni şikəst soran olsa na	tə Füzuliyəm, mü işalimi

Azərbaycan poeziyasında qədim zamanlardan indiyədək şairlərimiznin yaradıcılığında bu bəhrələrin müxtəlif şəkillərinə rast gəlmək olur.

SƏRBƏST VƏZN

Adından da göründüyü kimi, bu vəzi misraların həm həcmi misra arası bölgü, həm də qafiyə sistemi etibarilə sərbəstliyə daha çox imkan verir. Heca və əruz vəznində misralar bəzən dalbadal, bəzən çarpaz şəkildə qafiyələndiyi halda sərbəst şerdə qafiyənin yeri misralarda müəyyən, sabit deyildir: o bir neçə misrada dalbadal da gələ bilər, bir neçə misradan sonra da. Şerin bir misrası tək bir sözdən ibarət olduğu halda sonrakı sətir bir neçə sözdən ibarət ola bilər. Yəni misraların həcmi hər yerdə sabit deyil, şerin ümumi ahənginə tabedir. Burada qafiyə də, misranın həcmi də məzmunundan, ritmdən asılıdır. Məsələn, V. Mayakovski “Sol marş” şerində hərbi yerişi təsvir edir.

-Kimdir sağ ayağını atır,
Sol!
Sol!
Sol!
Sol!

Bu parçanın birinci misrası dörd, qalan misraların hərəsi isə bircə sözdən ibarətdir. Heca nöqteyi-nəzərdən də misraların heca sayı eyni olmaya bilər.

Sərbəst vəznə tribunluq üçün imkan olduğu kimi, şeri bəzi rəsmi şərtlərdən azad edib, onu daha sadə, təbii nitq ifadəsi şəklinə salmaq imkanı da çoxdur.

*Uşaqlıqda mən, tez-tez,
Yuxuda görərdim Hindistanı.
Bir qara fil,
Bir də calmisi a.,
Qara baldırları çılpaq,
Gözlərində əsirlərin intizarı,
Qoca surətində.
İllər keçdi, yaşa doldum,
Vidalaşdım çocuqluq aləmiylə.
Dünya da yeniləşdi, dəyişdi.
19 ölkə gəzdim;
Heç birinə yuxuda belə
Ayağım dəyməmişdi.
İndi səfərim,
Hind ölkəsinədir.*

R. Rzanın “Sizə kimdən deyim...” şerindən gətirilmiş bu parça, hadisə və ya təəssüratı ifadə priyomu cəhətdən canlı danışığa daha yaxın olduğu kimi, klassik şerin labud şərtliliklərindən də xeyli uzaqdır. Burada şair təəssüratını elə sadə və sərbəst yola verir ki, sanki şer yazmaq, qafiyə yaratmaq istəmir. Halbuki bu yaxşı şer nümunəsidir və qafiyə sistemi də vardır. S.Vurğun məşhur “Raport” şerində Bakı fəhləsinə xitab edərək, həyacanla deyir:

Vur, dedim,
Vur!

*Mənim arzum budur,
qollarına
Yeni qüvvələr gəlsin!
Sənin əlinlə yüksəlsin
Üklü-ahqlı kəndimiz,
Kirlə, yamaqlı kəndimiz!*

Burada sosialist əməyinin səciyyəsi, gələcəyə, inkişafa xidməti tərənnüm olunur. Şairin diqqəti misraların vəzn, qafiyə quruluşundan daha çox yaradıcı, kollektiv əməyin, sosialist əməyinin ahənginə, məna və məzmununa verilir.

Bununla bərabər şerdə qafiyələr (vur, budur, gəlsin, yüksəlsin). Həyacanlı ifadələr də öz təsirini göstərərək müəyyən vəzifə daşıyır.

Misranı qırmaq, bir və yaxud bir neçə sözlə məhdudlaşdırmaq, müəyyən misraların axırında qafiyə yaratmaq şairin istəyindən asılı deyildir; bu, fikrin inkişafı ilə, ahənglə, hiss və həyacanla əhvalatın məzmunu ilə bağlıdır. Buna görə də sərbəst vəznə asan hesab edənlər həmişə müvəffəqiyyətsizliyə uğrayıb, formalizmə qapılmışlar. Sərbəst şerin Rusiyada klassik nümunələrini V. Mayakovski yaratmışdır. Türk şairi Nazım Hikmətin şerləri də məşhurdur. Sonra bu vəzn bütün sovet xalqları poeziyasında geniş yayılmışdır. Azərbaycan şairlərindən Səməd Vurğun, Rəsul Rza və O.Sarıvəlli, erməni şairi Çarens, gürcü şairi K. Leonidze, özbək ədəbiyyatında Həmid Alimcan, Qafur Qulam və başqaları həmin vəzndə qiymətli əsərlər yazmışlar. Gənc şairlərin çoxunda sərbəst şerə bu şerin yeni texnikasına meyl güclüdür.

LİRİK NÖVÜN JANRLARI

Şifahi ədəbiyyatda lirik əsərlərin şəkilləri çox və müxtəlifdir. Bunlardan ən geniş yayılanı bayatılardır.

Bayatı - türkdilli xalqlar arasında ən çox yayılıb, şöhrətlənmiş dörd misradan ibarət lirik əsərlərdir. Bayatılar mövzu etibarilə geniş, zəngin olsalar da, insanın daxili aləmini, qəlb həyatını, mütəssir bir qəlbə sevinç, kədər, iztirab, sarsıntı, həyacanlarını ifadə üçün ən münasib, müvafiq şer formasıdır, hətmcə dörd misradan ibarət olan bu janrın vəzn (7 hecalı), qafiyə quruluşu (aaba) ümumi və sabitdir:

*Əzizim, ulu dağlar,
Çəsməli sulu dağlar,
Burda bir qərin ölmüş,
Göy kişnər, bulud ağlar.*

Birinci, ikinci, dördüncü misralar həm qafiyə, üçüncü isə sərbəstdir.

Bayatılar çox zaman “Əzizim”, “əzizinəm”, “mən aşiq”, “eləmi” xitabları ilə başlanır, rədiflər qurtarır (dağlar), cinaslı qafiyələnir (ulu dağlar, bulud ağlar).

*Əzizinəm, gülə naz,
Bülbül eylər gülə naz,
Bu necə zamanədir,*

Ağlayan çox, gülən az.

Bayatılarda bir qayda olaraq ilk beyt-birinci, ikinci misralar əsasən , ümumi, mücərrəd əsərə formal hazırlıq kimi götürülür. Əsas məzmun, fikir, ideya axırıncı sətirlərdə verilir, yekunlaşdırılır.

*Əzizinəm, vay dərdim,
Vay dərmanım, vay dərdim.
El gül əkdİ, gül dərdİ,
Mən gül əkdİm, vay dərdİm.*

*Əzizim, əsdi fəlak,
Səbrimi kəsdi fəlak,
Hər yerdə çadır qurdum,
Tənabın kəsdi fəlak.*

Yuxardakı nümunələrdə əsəri yaradanın dilindən acı-acı şikayətlər edilir, rüzgarından, həyatından narazı, bütün məhrumiyyətlərini fələyə isnad edən bir fərdin iztirabları duyulur.

“Bayatının müəllifi həqiqi mənada lirik şairdir. O, əksəriyyətlə özünün daxili varlığını, özünün şəxsi münasibətini gizlətmir, əksinə daha da yanıqlı və ürəyinin dərinliyindən gələn bir məftunluq hissi ilə dinləyicini sarsıtmağa çalışır. Sevgiyə həsr olunmuş bayatların çoxunda vəfa, həsrət və intizar motivləri böyük sənətkarlıqla tərənnüm edilir. Ümumən, bayatların ən qüvvətli nümunələrini sevgi lirikası adlandırmaq daha doğru olar. Burada həmişə incə insan hissləri dərin və səmimi bədii obrazlar vasitəsi ilə verilir”. (M. Hüseyn “ Ədəbiyyat və sənət məsələləri”1958.)

Xarakter lirik nümunələr olan bayatılarda sevgi, vəfa, etibar, hicran, şikayət motivləri daha çox və qüvvətli ifadə olunur. Bir ifadə, cümlədə bütün bir kitab qədər mənalı, təsirli hisslər verilir.

*Əzizinəm, hər aylar,
Hər ulduzlar, hər aylar.
Başım cəllad əlində,
Dilim səni haraylar.*

*Əzizim, meylim sənə,
Qonubdur meylim sənə.
Mən dönsəm, üzüm dönsün.
Sən dönsən neylim sənə!*

Məhəbbəti, sədaqət və etibarı bundan da qüvvətli necə ifadə etmək olar:

*Başım cəllad əlində
Dilim səni haraylar!*

Bu nümunələrin çoxunda xalq idrakı, duyan qəlbin həyəcanları, mənəvi həyatın dərinlikləri, ecazkar bir qüvvət və formada ifadə olunur. Elə məcaz, təsvir, tərənnüm şəkilləri yaradılır ki, yazılı ədəbiyyatın yüksək misralarında da təsadüf etmək olmur.

*Əzizim, ölkə səndən,
Qorxuram yol kəsəndən.
Dağlar quzeyli könlüm,
Əksilmir kölgə səndən!*

Burada kədər, iztirab, həyacandan başqa, əsil sənətkar ilhamına məxsus canlı bir bədii lövhə verilmişdir.

Bayatılarda məzmun, hissiyyat, təfəkkür zənginliyi olduğu kimi dil, ifadə, bədii vasitə, fiqurlar cəhətdən də bitkinlik, əlvanlıq vardır. Bədii lövhəni, həyatı səhnəni, mənəviyyatı həyacanlı, təlatümlü vermək cəhətdən də kamillik, müxtəsərlik, kəsər, qüdrət aydın görünür.

Ağı - şifahi lirik janrlardan olan ağı (ağlaşma) ölçü, quruluş, forma etibarilə bayatılardan az fərqlənir. Bu dörd misralıq lirik nümunələr sadə, canlı dildə, mənəvi aləmlə sıx bağlı, yaradıcının qəlb həyatının inikası, hiss həyəcanının üstünlüyü ilə yaranan əsərdir. Ağılarda məzmunu qüssə, matəm, müsibət, kədər tərənnüm etməyi onları bayatıdan ayırır. Onlara, bir növ, mərsiyyə mahiyyəti verir. Bununla bərabər, ağılarda sırf fərdi, dəruni tərənnümlə yanaşı ümumi, ictimai, obyektiv aləmə xas motivlər də verilir.

*Yastığım daşım oldu,
Ağrıyan başım oldu.
Mənə təsəlli verən
Qanlı göz yaşım oldu*

*Burdan bir atdı keçdi,
Atın oynatdı keçdi.
Gün kimi şəfəq saçdı,
Ay kimi batdı keçdi.*

Bu parçada vaxtsız ölmüş məşhur bir igidin həyatı, faciəsi haqqında təəssüf, mütəəssirlik izhar olunur.

*Analar yanar ağlar,
Dərdini sanar ağlar.
Dönər göy göyərçinə,
Yollara qonar ağlar.*

Burada müsibətə düşmüş bir ananın qəlbindən qopan ahlar, ağrı və sızılıtlar ifadə olunur.

Layla - beşikbaşı-övlad məhəbbətini, uşaq haqqında ana nəvazişlərini, qayğıkeşliyi tərənnüm edən, balasının yuxusu, istirahəti bəslənməsi keşiyində duran ananın qəlb aləminin, səmimi hisslərini çağıran parçalardır.

*Lay-lay, beşiyim lay-lay.
Evim-eşiyim lay-lay.
Sən get şirin yuxuya,
Çəkim keşiyin, lay-lay.*

Ölçü, bölgü, qafiyə quruluşu etibarilə bayatıya yaxın olan bu nümunələr məzmun və material etibarilə ondan seçilir, bəzən nəğmə kimi səslənir, musiqi ahəngi ilə deyilir:

*Lay-lay dedim yatasan.
Qızıl gülə batasan.
Qızıl gülün içində,
Şirin yuxu tapasan.*

Bu parçalar ananın övlada xidmət və məhəbbətini, onun analıq iftixarını, gələcək arzu və xəyallarını ifadə etdiyi üçün oxunan nəğmə mətninə artırılır, əlavə edilir. Ayrı-ayrı söz ifadələr nəqarət şəklində təkrar oxunur.

Qoşma - xalq arasında ən çox yayılmış, şöhrət tapmış ən qədim şifahi şer nümunələrindən biridir. Qoşma, adından da göründüyü kimi ağızdan ağıza deyilən, qoşulan, insanın ürək həyəcanlarını, sevgini, məhəbbəti, kədər, hicran, iztirabı, həm ayrı-ayrı adamlar, hadisələr, həm ümumi, ictimai, fəlsəfi hisslər tərənnüm edən şairanə lirik nümunələrdir.

Qoşma ictimai yerlərdə - məclis, şənlik, yarış, toy, bayram yığıncaqlarında aşıqlar tərəfindən sazla, musiqi ilə oxunan, müəyyən ictimai hadisəni əsas mövzu, obyekt götürən, tərənnüm, tərif, tövsif işlənən lirik əsərdir. Bəzən əhvalatla bağlı çox zaman müstəqil əsər kimi deyilir və yaşayır.

Qoşmanın tarixi qədim olduğu kimi, şəkli də çox müxtəlifdir, əlvandır.

Qoşma ən çox aşıqların, xüsusən Aşıq Ələsgərin müraciət etdiyi forma olsa da, klassik şerdə Vaqif, Zakir, Nəbatı kimi şairlərdə, sovet dövründə S.Vurğun, Ə. Cəmil, Ə. Cavad, O. Sarıvəlli yaradıcılığında çox işlənmiş, bəzi hallarda bir sıra forma, məzmun yenilikləri ilə zənginləşmişdir. Aşıq Ələsgərin aşağıdakı sevgi qoşmasına diqqət edək:

*Ay arıflar gəlin sizə söyləyim,
Bu gün məclisimə bir can gəlibdi.
Şöləsi aləmi edib münəvvər,
Zahir deyil, özü pünhan gəlibdi.*

*Onun bu gəlməyi gör nəyə bənzər,
Nə xana, sultana, nə bəyə bənzər,
Bir Misirdən gəlmiş köynəyə bənzər,
Kənandan Yəquba dərman gəlibdi.*

*Ələsgər də görüb candan usanıb,
Cəmalından şəmsü qəmər utanıb,
Nə behiştə belə qılman yaranıb,*

Nə dünyaya belə insan gəlibdi.

Birinci bəndin 2,4 misraları qafiyələnir. Sonrakı bəndlərin ilk üç misrası aralarında, axırıncı (4-cü) misrası isə başdakı bəndin 2,4-cü misraları ilə qafiyələnir. Qoşmalarda ölçü sabit olaraq 11-lik qəbul olunub, bölgü ən çox 6+5, 5+6, yaxud 4+4+3 şəklində götürülür, müəyyən rədif (gəlibdir) axıracan saxlanır. Yuxarıdakı misaldan göründüyü kimi, klassik ədəbi ənənələrdən, rəvayətlərdən, əfsanələrdən (Misir, Kənan, Yəqub...) istifadə olunur. Qoşmalarda məhəbbətdən, mənşətdən başqa sırf ictimai, siyasi həyat, didaktiki, əxlaqi mövzular da işlənir. Aşıq Ələsgərin “Çıxıbdır” rədifli beş bəndlik məşhur qoşmasında burjua-mülkədar mühitinin, hakim, imtiyazlı dairələrin satirik tənqidi verilir:

*Ay hərərat gəlin sizə söyləyim,
Bu dünyanın xəyanəti çıxıbdı.
İnsaflar azalıb, mürvət gödəlib,
Qazıların mazarratı çıxıbdı.*

*Əlimizi aparıbdı sərt ayaz,
Ruzumuz olubdu gündən-günə az.
Molla şeytan olub, axund şeyitbaz,
Məşədi kalnayı lotu çıxıbdı.*

*Qoçular, quldurlar qatar taxırlar,
Faqir-fuqaraya yan-yan baxırlar,
Kimi istəsələr vurub yıxırlar,
Beşatlığın çata-çatı çıxıbdı.*

*Pristan, naçalnik gələndə kəndə,
Obanı, oymağı vururlar bəndə.
Xərac üstə çoxu düşdü kəməndə,
Qamçıda belinin qatı çıxıbdı.*

Eyni ilə ictimai, əxlaqi məzmunla yazılmış başqa bir qoşmada oxuyuruq:

*Bivəfanın, müxənnəsin, nakəsin,
Doğru sözün, düz ilqarın görmədim.
Namərdin dünyada çox çəkdim bəhsin,
Namusun, qeyrətin, arın görmədim!*

Qoşmaların “dodaqdəyməz”, “qıfılənd”, “bağlama” və sair formaları vardır. Bu nümunələrdə qoşma janrının zahiri formal tələbləri saxlanır. “Dodaqdəyməz” forması, adından da göründüyü kimi, elə qurulur ki, orada m, v, b, i... kimi dodaqlanan samitlər işlənmir.

*El yeridi, yalnız qaldın səhrada.
Çək əstərin çal çatığın çata-çat!*

*Hərcayılar salar səni irağa.
Həsərət əlin yar əlinə çata-çat.
(Aşıq Ələsgər)*

Qurbaninin aşağıdakı qoşması gözələ müraciət kimi yazılmış, həm Salatının vəsfi, həm də ona olan qayğı ifadə olunmuşdur.

*Sallana-sallana gedən Salatın,
Gəl belə sallanma söz dəyər sənə.
Al-yaşıl geyinib durma qarşıda,
Yayın bədnəzərdən, göz dəyər sənə!*

*Getmə, getmə görüm kimin yarısan,
Hansı bəxtəvərin vəfadarısan,
Kölgədə bəslənmiş quzey qarısan,
Səhərin yelləri tez dəyər sənə...*

Gəraylı, əsasən, məhəbbət ya da tərif məzmununda yazılır, bu da qoşma kimi aşıqanə və qəhrəmanlıq dastanlarında, nağıllarda iri həcmli süjetli əsərlərdə çox istifadə etdiyi formalardandır. Qoşmanın ölçüsü 11-likdirsə, burada şənlilik, şadlıq süjetlərinə daha münasib, daha oynaq, ölçü - səkkizlik götürülür. Qafiyə quruluşu qoşmada olduğu kimidir:

*Gözəl, sana məlum olsun, (-)
Alışmışam yanırıam mən. (a)
Ala gözlərin görəndə, (-)
Canımdan usanırıam mən. (a)*

*Hansı dağın maralısan? (b)
Hayıf, bizdən aralısan. (b)
Sən də yardan yaralısan, (b)
Duruşundan qanıram mən. (a) və i.*

Təcnislər - cinaslar əsasında qurulan qoşmalardır. Təbiidir ki, bunlarda məzmunundan çox formaya, müəyyən, münasib sözlərin tapılıb işlədilməsinə çox fikir verilir.

*Gəldi yaz ayları, həsrət çəkir xak,
Deyər, neysan gələ, a yağa-yağa!
Lənət şeytana de, şəhər işdən əl çək,
Şeytan səni salar ayaq-ayağa.
(Aşıq Ələsgər)*

Aşıq Ələsgərin qoşmaları, xüsusən cinasları, təcnisləri şifahi ədəbiyyatda, ümumən aşığılar arasında məşhurdur. Onun yaratdıqlarına çox aşığılar klassik nümunə kimi baxır, öz ustadlarına minnətdarlıqla hörmət edirlər.

Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında ən qədim və ən güclü nümunə şəhər olmuşdur. Min illik tarixə malik şəhər çox müxtəlif, çox əlvan janrları vardır. Bu janrların həm klassik, həm də müasir nümunələrini müxtəsər də olsa, nəzərdən keçirək.

Qəzəl. Klassik şerin ən məşhur, ən bitkin şəkli qəzəldir. Qəzəl beş, yeddi, doqquz beytdən ibarət olub, əsasən aşiqanə məzmununa malikdir. Aşıqın məhəbbəti, bu yolda fədakarlığı, çəkdiyi cəfalar, bundan aldığı yüksək zövq və ləzzət, hicran dərdi, vüsəl səadəti, məşuqədən şikayətlər, yalvarışlar, iztirablar qəzəlin məzmununu təşkil edir. Ancaq bu heç də o demək deyil ki, ictimai xarakter daşıyan qəzəllər yazılmamışdır. Klassik şairlərdə, xüsusən son dövrlərdə fəlsəfi məzmulu qəzəllər çox olmuşdur. Bu şerin farslarla böyük üstadı Xacə Hafiz sayılırsa, Azərbaycan ədəbiyyatında ən görkəmli yeri Füzuli tutur. Füzuli özünü, hər şeydən əvvəl məhəbbət şairi adlandıraraq, qəzəli başqa janrlardan üstün tutmuşdur. Şairin ən böyük, ən əziz qəhrəmanları -Qeys də, Leyli də ürək çırpıntılarını qəzələ demişlər.

Füzuli divanının müqəddiməsində qəzəl ən böyük hünər və ən yüksək şer sayılır:

*Qəzəldir səfabaxşı-əhli nəzər,
Qəzəllər güli-büstani-hünər...
Qəzəl də ki, məşhuri-dövrən ola,
Oxumaq da, yazmaq da asan ola.*

Böyük şairin bu mülahizələrində şerin yalnız texnika və quruluş məsələləri yox, daha mühüm bir məsələ, qəzəlin vaxtilə xalq arasında çox yayılması məsələsi nəzərdə tutulur.

Məlum olduğu üzrə dünyəvi şer, musiqi, rəsm və başqa yaradıcılıq sahələri islam dinində qadağan idi. Buna baxmayaraq, Füzuli dediyi kimi, məclislərdə qəzəl dinləmək məqbul bir iş idi. Çünki burada başqa rəsmi şer janrlarındakı (qəsidə, mədhiyyə, mərsiyə) kimi təntənə, mərasim əlaməti yox idi.

Qəzəl, lirik janr nümunəsi olaraq, ağızdan-ağıza yayılıb şöhrət tapırdı. Çox zaman musiqi ilə oxunurdu. Şübhə yoxdur ki, keçmişdə bir çox qəzəllərin özünəməxsus musiqisi, havası olmuşdur. Bizdə not olmadığından, həmin musiqi havaları mühafizə edilməmişdir. İndi də aşıqlar, bəzi Şərq ölkələrində (Hindistan, Əfqanıstan) şairlər şeri avazla, mahnı kimi oxuyurlar.

Qəzəlin birinci beyti həm qəfiyə, bütün sonrakı beytlərin ilk misrası sərbəst, ikinci misrası başdakı mətə, beytlə həm qəfiyə olur. Bir qayda olaraq qəzəllərin axırıncı beytində şair təxəllüsünü yad edir:

*Hüsnün olduqca füzun, eşq əhli artıq zar olur, (a)
Hüsi və miqdar olursa, eşq ol diqdar olur. (a)
Cənnət üçün mən edən aşıqları didərdən, (-)
Bilməmiş kim, cənnəti aşıqların didar olur. (a)
Eşq sevdasınə sərf eylər Füzuli ömrünü, (-)
Bilməzəm bu xabi-qəflətdən qaçan bidar olur. (a)*

Qəzəldən janrı Füzulidən sonra uzun müddət ədəbiyyatda mühüm yer tutsa da, Füzulidə olduğu səviyyəyə çatmamışdır. İndi sovet ədəbiyyatında bu janr tamamilə mövqeyini yeni, lirik şərə vermişdir. Ara-sıra qəzəl yazan olsa da, şairlərimiz bunu şerimizin inkişaf səviyyəsindən çox aşağıda duran keçmiş bir janr sayılır.

Qəsidə klassik şerin mühüm janrlarındandır. Ölçü və qəfiyəsini dəyişməyən, 30 misradan böyük olan mənzumələrə qəsidə deyilir. Əsasən, təntənəli, dəbdəbəli janr olub, ilahi mətəblərin “müqəddəs”lərin, yüksək şəxsiyyətlərin, hökmdarların tərifini verən, bir növ, vəsf üslubunda yazılan ölçü və qəfiyəsi dəyişməyən əsərdir.

Keçmiş poetika kitablarında qəsidənin həcmi minimum otuz bir, maksimum doxsan bir beyt göstərilir. Beş yüz beytə qədər qəsidə yazanlar da olmuşdur. Mövzuna görə qəsidələri minacat, nət, mədhiyyə, mərsiyə və sair növə ayırırlar.

Qəsidədə mətəb birdən-birə başlamır. Əvvəlcə “giriş” halında, təbiət, məhəbbət, əxlaq, fəlsəfi nəsihət ruhunda bir hissə verilir ki, buna girizgah deyilir.

Qəsidənin qafiyə quruluşu qəzəldə olduğu kimidir.

*Fələk hər dövrdə bir feyzi-hikmət aşkar eylər.
Təqalibi zaman izhari-süni girdigar eylər.*

*Qaradan ağı, fərq etməz bu rəmzin bilməyən dəhrin.
Ki, incün nahari leylü gəh leyli nahar eylər.*

Bu qəsidə otuz beytdən ibarətdir. Füzuli öz təxəllüsünü adətin xilafına olaraq axırıncı beytdə yox, əsərin ortalarındakı (22-ci) beytdə yazmışdır.

Əruzun həcəz bəhrində (məfailün, məfailün, məfailün, məfailün,) yazılmış bu qəsidənin ahəngindəki təntənə, əzəmət, xitab üslubu aydındır ki, əsərin məzmunu ilə bağlıdır. Çünki qəsidə bir rütbə sahibinin mədhi, tərifnaməsi kimi yazılmışdır.

Minacat özü də qəsidədir. Sırf dini xarakter daşıyır, Allahdan, yaradılışdan və ilahi ehkamlardan bəhs edir.

Nət peyğəmbərin tərifinə, mədhiyyə padşahların, ya başqa rütbəli şəxslərin tərifinə həsr olunan qəsidədir.

Fəxriyyə isə şairin özü haqqında yazdığı, bir növ şəxsi məzmun daşıyan əsərdir. Aşırların çoxu burada özləri haqqında tərifli sözlər deyirsə, bəziləri öz yaradıcılıq prinsiplərinin, sənətə şərəf münasibətlərini ifadə edirlər.

Mərsiyə də, qəsidə şəklində yazılan, lakin məzmun etibarilə kədərli, hörmətli, ya müqəddəs bir şəxs haqqında müsibətnamədən ibarət şerdir. Son əsrə qədər ədəbiyyatımızda dəbdə idi. Raci, Sərraf, Dilsuz, Pürqəm kimi şairlərin əsas yaradıcılığı mərsiyədən ibarət olmuşdur. Hətta Qümri (Dərəbəndi) kim istedadlı şair qələm qüdrətini, əsasən, mərsiyəyə-imam Hüseyn şəhadətinə Kərbəla müsibətinin təsvir, tərənnümünə həsr etmişdir.

Təki-bənd - mövzu və vəxn etibarilə bir olub, müxtəlif qafiyə sistemli bir neçə bənddən ibarət şerdir. Hər bənd 10-12 misradan ibarətdir. Bəndin sonunda bir final beyti verilir ki, həmin beytin qafiyələri sonrakı bəndlərin final beytində də təkrar edilir.

Tərci-bənddə də mövzuca bir-birinə bağlı müxtəlif bəndləri görürük. Ancaq burada birinci bəndin (qitənin) final beyti sonrakı qitələrin hamısında təkrar olunur. Füzulinin aşağıdakı tərci bəndi məşhurdur .

*Mən kiməm?-Bir ölkəsü biçarəkü bixaniman,
Taleyim aşuftə, iqbalım nikun, bəxtim yaman.
Nəmli əlimdən zəmin, məmlüv unudan asiman.
Ahü naəm nəvaki peyvəstə, xam qəddim kaman.
Tiri ahim bixətə, təsiri iləm bigücan.
Müttəsil qəmxaneyi-sinəmdə tüz qəm mihman,
Qanda bir qəm itsə, məndən istəsinlər, mən zəman.
Yox mənə qeydi-bəlanü dami-möhnətdən aman
Çıxmadı könlümdən ənduhü qəmə möhnət həman.
Ey mənim canım sənü könlüm sənidlə şadiman.
Sənsiz olman ayrı möhnətdən, bələdən bir zaman.
Əl-əman, hicran bəlavü möhnətindən əl-əman!*

Göründüyü kimi bu bənd 6 beytdən ibarətdir və sonunca beyt final beyti adlandırılır, ondan sonra gələn qitələrin sonunda eyniylə təkrar olunur.

Füzulinin bu tərci bəndi bütünlükdə altı hissədən, hər hissə altı müqəffa beytdən ibarətdir. Burada qafiyələnmə misra aşırı deyil, başdan-başadır. Hissələrin hər biri ayrı-ayrı qafiyə sistemində olsa da, sonuncu beyt hər yerdə təkrar olacaq, əsərin hissələrini bir-birinə elə möhkəm bağlıdır ki, final beytinin təkrarı hiss olunmur, ümumən şerin ayrıcılıqda isə hər bir bəndin ictimai, bədii məntiqindən doğan sonluq kimi səslənir.

Məcnəvi klassik şərq ədəbiyyatında epik poeziya üçün daha səciyyəvi olub misraları qoşa qafiyələnən, çox yayılmış şer formalarından birinə deyilir. İlk dəfə məsnəvi formasından fars-tacik şairləri Məsud Mərvəzi (IX əsr) və Rüdəki (X əsr) istifadə etmişlər. Məsnəvinin üstünlüyü orasındadır ki, texnika və xüsusən qafiye cəhətdən şairi məhdud etmir. Hər bir fikri ifadə üçün şerin əvvəlindəki qafiye şərtindən asılı olmayaraq, istənilən qafiye seçilə bilər. Buna görə də istər fars, istər Azərbaycan klassik ədəbiyyatında çox poemalar, təmsillər, mənzum hekayələr, rəvayət və tarixçələr bu şəkildə yazılmışdır. Nizaminin “Xəmsəsi”, Füzulinin “Leyli və Məcnunu” məşhurdur.

Mürəbbə (dördlük), adından da göründüyü kimi, hər bəndi dörd misradan ibarət olan şerdir. Adətən, birinci bəndin dörd misrası həm qafiye olur, qalan bəndlərin ilk üç misrası öz aralarında, axırncı misrası isə başdakı bənddə həm qafiye olur. Azərbaycan klassik şerində, eləcə də müasir şerdə bu şəkil çox işlənmiş və işlənərkəndir. Elə şair tapılmaz ki, bu şəkildən istifadə etməsin. Həm mətləbi, həm də musiqinin səlisliyini qorumaq, hissələr arasında asan rabitə yaratmaq üçün bu şəkil məqbuldur. Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində Məcnun dilindən deyilən aşağıdakı mürəbbə məşhurdur:

*Qeyr ilə hər dəm nədir seyri-gülstan etdiyin?
Bəzi urub, xəlalət qılıb, yüz lütfü ehsan etdiyin?
Əhd bünyadın mürvətdirmi niran etdiyin?
Qanı, ey zalim, bizimlə əhdü peyman etdiyin?*

*Ləhzə-ləhzə müddənlər pəndirini kuş eyelədin.
Qanə-qanə qeyr şövqünü nuş eyelədin,
Varə-varə əhdü peymanı fəramüş eyelədin,
Qanı, ey zalim, bizimlə əhdü peyman etdiyin?*

Hər bəndin son misralarının məhz təkrar olunması şərt deyildir. Mümkündür ki, mürəbbənin ayrı bəndlərinin son misraları başdakı bənd ilə yalnız həm qafiye olsun. Həmçinin mümkündür ki, hər bənddə qafiyələnmə cüt-cüt aparılsın.

İnqilabi-satirik şerimizin böyük ustadı M.Ə. Sabir klassik janrların çoxundan yaradıcı üsulla istifadə etmişdir. Məlumdur ki, klassik şer nümunələrində mürəbbə şəkli əsasən lirik, məhəbbət mövzusunda, ya başqa məzmununda, tərənnüm nəhiyyətində olur. Sabirin yaratdığı şerlərdə satirik məzmun əsas götürülür, əsərin quruluş, şəkil xüsusiyyətləri də tənqidi gülüşü gücləndirir.

“Ağlaşma” adlanan aşağıdakı mürəbbədə xəsis, vicdansız bir varlığın zamanədən şikayəti, xeyriyyə işlərindən ikrahı satirik üsluba gözəl verilmişdir .

*Nə rəvadır əğniyalar baxa ac qalanə yarəb?
Bu nə söz ki, ac qalanə nanə, yarəb?*

*Çıxa canı ac qalanın gözünün bəbəklərindən.
Gedib işdəsin, qazansın əlinin əməklərindən.
Nədir əqinyayə xeyri onların yeməklərindən
Yeməyib acından ölsə, daha xoş bəhanə, yarəb!*

*Bu qəzetçilər deyilmi ki, salıb bizi bəlayə,
Elə bir iş olmamış hey verilir səda-sədayə.
Ki, gərək kömək olunsun, füğərayi binanəyə,
Elə puldu göndərisin oyana buyanə, yarəb?*

Müxəmməs (beşlik) hər bəndi beş misradan ibarət olan və hər bəndin son misrası və ya beyti başdakı bəndin son misraları ilə həmqafiyə olan şerə deyilir. Bu şəkil klassik ədəbiyyatda çox yayılmışdır. Füzulinin aşağıdakı müxəmməsi altı bənddən ibarətdir və bütün bəndlərin son misrası təkrar olunur. Belə müxəmməslərə təkrari-mütəkərrir adı verilir.

*Vay, yüz min, vay kim, dillərdən ayrılmışam,
Fitnə çeşmə sahiri-xunxardan ayrılmışam.
Bülbüli-şüridəyəm, gülzərdən ayrılmışam.
Kimsə bilməz kim və nisbət yardan ayrılmışam.
Bir qədi şüşmədi gülrüxsarda ayrılmışam.*

Bu axırıncı misra bütün bəndlərdə təkrar olunur.

Klassik şer şəkli olan müxəmməs bizim şerimizdə çox dəyişmələrə məruz qalmışdır. Şairlər bəzən misraların beşini də həmqafiyə etmişlər. Vaqif də, Sabir də, Hadi də və başqa şairlər də bu şəklin cürbəcür nümunələrinə rast gəlmək olar. Sabir bu janrda yazdığı satirik şerlərin çoxuna əvvəl başdan bir mətlə beyti verir. Qalan bəndlərin hamısını beş misra edir və hər bəndin axırında başdakı beytin qafiyəsini və son misrasını təkrar edir. Axırıncı bəndi daha sərbəst şəkildə, həm də beş yox, daha çox misradan (6,8) ibarət qurur. “Qafqazlılar”, “Marş” şerləri belə bir quruluşda yazılmışdır.

*Çırmanırıq keçməyə çay gəlməmiş,
Başlayırıq qızmağa yay gəlməmiş.
Söz veririk indi, bir ay gəlməmiş,
Asta qaçıb dürtülürük xəlvətə!
Kim nə deyir bizdə olan qeyrətə?!*

Göründüyü kimi burada bəndin dörd yox, üç əvvəlki misrası həmqafiyədir. Axırıncı beyt isə başdakı ilə həmqafiyədir və sonuncu misra sadəcə təkrardır.

Klassik müxəmməslərin çox aşiqanə mövzuda yazılırdısa, Sabir və müasir şairlər bu şəkildə sırf ictimai-siyasi şerlər, satırlar da yaratmışlar. Sabirin məşhur “Oxutmuram, əl çəkin!” müxəmməsindən misal gətirək:

*Uşaq mənimdir baba, dəxli nədir sizlərə
Kim sizi qəyyum edib, hökm edəsiz bizlərə?
Yatmaram əsla belə dinə dəyən sözlərə!
Bir kərə qan, müxtəsər oxutmuram, əl çəkin!
Eyləməyin dəngəsər, oxutmuram, əl çəkin!*

Müsəddəs (altılıq) də qədim şer janrlarıdır. Adından da göründüyü kimi, hər bəndi altı misradan ibarət olan şerdir. Klassik şəkillərdə bu şerin ilk dörd misrası bir, son iki misrası da bir qafiyələnir. Bəzən də ilk beş misra bir, son misra bütün başqa bəndlərin son misrası ilə qafiyələnir. Sabir bu şer şəklinə dəərbəst yanaşaraq müxtəlif nümunələr yaratmışdır. Ruhanilərə yazdığı məşhur “Ax necə kef çəkməli əyyam idi” adlı şeri altılıqdır. Şair burada şəklin çərçivəsini pozaraq başdan “giriş”-mətlə beyti verir, sonrakı bəndləri altı-altı qurur:

*Bizlər idik xalqın inandıqları,
Piri-hidayət deyə qandıqları.
Nur görürlərdi qaranlıqları.
Bizdə idi cümlə qazandıqları,
Kim bizə pul verməsə bədnam idi,
Ax, necə kef çəkməli əyyam idi!*

Son misra bütün bəndlərdə təkrar və həm də əsərin başındakı bəndin birinci misrası ilə həmqafiyə olur. Klassik şerdə ancaq misraların sayı ilə müxəmməs və ya müssədəsdən fərqlənən, hər bəndi yeddlilik (müsəbbə), səkkizlik (müsəmmən), hətta onluq (müəşşər) janrları da vardır. Klassik şerdə təxmis (beşləmə), təsdiq (altılıq) kimi şer janrları da mövcuddur. Burada vaxtilə adlı-sanlı şairlər tərəfindən söylənmiş bir şah beyt alınır, ona əlavələr edilərək beşlik və ya altılıq şəkli yaradılır. Əlavə olunan beytin qafiyəsi birinci bəndin bütün misralarında başqa bəndlərin isə axıncı beytlərində saxlanılır:

*Ta çünün rəxtin geyib, luttum fəna çülkin vətən,
Əhli-tacridəm, qəbul etməm qəbavü pirəhən.
Hər qəbanü pirəhən keysəm miqali-qönçə mən.
Gör səninçün qılmasam can, ey bütün nazikbədən,
Görüm olsun ol qəba, əynimdə virəhən kəfən.*

Füzuli Həbibini bu şerini təxmis etmişdir: axıncı beytə qabaqdan üç misra artırmışdır. Bütün başqa bəndlər də beləcə əlavələrlə yaradılır. Burada yalnız şəkil, qafiyə yox, həm də məzmun və bədii məntiqin nəzərdə tutulması mühüm şərtidir. Əsər elə yaradılmışdır ki, əlavələr “əsəl” dən, orijinaldan seçilməsin. Əlavələr orijinalın məna və məzmunu ilə elə qaynayıb qarışsın, bədii imtiaz əmələ gətirsin ki, oxucu iki şairin ayrı-ayrı şerlərindən “quraşdırılmış” bir əsər yox, vahid və kamil bir əsər oxuduğunu düşünsün. Buna görə də təxmis və ya təqdis yaratmaq hər hansı bir şair üçün orijinal şer yazmaqdan çətin olur. Çünki burada şairin ilham, yaradıcılıq ahəngindən başqa, əvvəlki şairdən alınan misal, nümunənin şəkil və məzmun xüsusiyyətləri, bunların yaranan yeni əsərlə həmahənk, bədii vəhdətdə verilməsi mühüm şərtidir.

Müasir şerimiz həm ideya-məzmun, həm də texnika, şəkil, quruluş cəhətcə çox inkişaf etmişdir. Klassik şerdə rast gəldiyimiz tərəqqi inkişaf üçün bir maneyə çevrilmiş olan şəkli normalar çoxdan qırılıb atılmışdır (əlifba, sistemi ilə qafiyə yaratmaq, müəmmalı ifadələr, qıfıləndlər yaratmaq, dini mövzular, hərflərin sayından məna tarix çıxarmaq və sairə).

İndi şerimizdə əsas ölçü heca ölçüsü olmaqla bərabər, əruzdan və sərbəst vəzidən də istifadə edilir.

Müasir şer şekilləri də çox dəyişmiş və inkişaf etmişdir. Lirik şer şekilləri kamilləşməklə bərabər keyfiyyətcə çox dəyişmişdir. Sovet lirikasında şəxsi, fərdi, intim duyğular yox, ictimai-siyasi fikirlər, hisslər, vətəndaşlıq motivləri ilk plana keçmişdir. Osman Sarıvəlli “Gətir oğlum, gətir!” şerində kənddəki oğluna müraciətlə belə nəsihət verir.

*Kömürdən almaz çək, yarpaqdan ipək,
Dəşdən göhər çıxar, buluddan şişmək.
Gətir ildırımın məqfur səsinə,
Qumru bulaqların zümzüməsini.
Zəmilərdən sünbül, bağçalardan bar,
Dərələrdən vüsət, dağlardan vüqar.
Özünlə çiçəkli, güllü yaz gətir,
Bir aşiq mahnısı, bir də saz gətir!
Gətir yollarına müntəzirəm mən,
Gətir bu fürsəti vermə əlindən.
Ana yurdu muzun nəyi var, gətir,
Məhəbbət, sədaqət, etibar gətir!*

Məsnəvi tərzində yazılmış bu lirik şerdə yenilik hissi, ictimai məzmun, vətəndaşlıq və vətənpərvərlik duyğuları başlıca keyfiyyətdir. Buna uyğun olaraq şer texnikası, ifadə sistemi də səmimi, ürək çırpıntısı ilə həmahəng, kamil və bitkindir.

Himn (marş) müasir ədəbiyyatda ictimai siyasi lirikanın, vətəndaşlıq şerinin ən xarakter nümunəsidir. Bu janr qədim yunanlarda tərif, tövsif, bir növ qəsidə xarakterində olan dini, rəsmi mahnı idi. İndi isə dövlətin qüdrətini, yaxud sinfi birliyi tərənnüm edən güclü ictimai-fəlsəfi mahnı kimi məşhurdur. Fransızlarda Marselyoza, Sovet İttifaqında Dövlət Himni, Beynəlmiləl marşı bu xarakterdə, yüksək siyasi məfkurəvi şerlərdir.

*Qalx, ey lənətlə damğalanmış
Aç və çılpaq məzlum dünya!
Zülmə qarşı vicdanlar yanmış,
Alovlanmış qanlı dəva.*

Beynəlmiləl marşı haqlı olaraq, bütün dünyada fəhlə sinfinin mübarizə və azadlıq mahnısı kimi tanınmışdır. Həcmcə balaca olan bu şerdə fəhlə sinfinin möhkəm birliyi, gələcək arzuları, mübarizə ruhu, dönməz, mətin iradəsi, bütün zəhmətkeşlərə olan alovlu çağırışı gözəl ifadə olunmuşdur.

Marşın mətni ilə musiqisi üzvi bir vəhdət təşkil edir. Təntənəli, izdihamlı yığıncaqlarda, çıxışlarda və mübarizə səhnələrində bu marşı kommunistlərin ən məşhur şüarı kimi oxuyur, hətta bir-birinin dillərinin bilməyən fəhlələr bu vasitə ilə danışır, mənəvi birlik, həmrəyliklərini ifadə edirlər.

Sovet İttifaqının Dövlət himni, ayrı-ayrı sovet respublikalarının öz milli himnləri də belə əsərlərdəndir.

Poema. Müasir şerdə çox rast gəldiyimiz bir janr da poemadır. Poema əslində qəhrəmannamədir. Nadir şəxsiyyətin və ya nadir bir hadisənin yüksək pafosla tərənnümünə həsr olunan poemanın ədəbiyyat tarixi boyunca müxtəlif nümunələri olmuşdur. İndi poema daha çox yazılır. Demək olar ki, mənzum əsərlərin həcmcə ən böyüyü və ən dəbdə olanı poemadır. Bu janrın bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətləri və nümunələri haqqında çox yazılmış və yenə də yazılmaqdadır. Poemaları lirik, epik, dramatik deyə bir neçə yerə bölürlər. Məzmun etibarilə nadir şəxs, qəhrəmanın, müstəsna və müsbət bir hadisənin tərənnümü şərtirsə, şəkil etibarilə mənzum yazılması vacibdir. Puşkinin, Mayakovskinin, Vurğunun bir sıra poemaları vardır ki, janrın əsas xüsusiyyətlərini bu nümunələrdə görmək olar.

Lirik poemalarda, adından da məlum olduğu üzrə, tərənnüm, lirik səhnələr, qəhrəmanın daxili aləmi, sarsıntıları, iztirabları, duyğu, düşüncələri, dərin həyatı hissləri üstündür. Burada inkişaf etdirilən əhvalat yox, səciyyəvi və bitkin epizodlar olur (S.Vurğunun “Bəsti”, Rəsul Rzanın “Lenin” poemaları kimi).

Epik poemalarda əhvalat, inkişaf etdirilən bir süjet vardır. Bütün süjet boyunca, qəhrəmanın və ya qəhrəmanların taleyi izlənilir, başqa epik əsərlərdə olduğu kimi, təsvir olunur, göstərilir.

Ancaq poema nəzmlə, şerlə yazıldığı kimi, epizodlar, təsvir və xasiyyətnamələrdə də belə bir müxtəsərliyə, yığcamlığa riayət olunur.

Poema nə qədər geniş əhatəli, nə qədər “epik” olur- olsun, hər halda şer janrıdır, mənzum əsərdir, aforizmlərdən məhrum ola bilməz. C.Cabbarlının “Qız qalası”, Səməd Vurğunun “Muğan”, “Komsomol poeması” belə əsərlərdəndir.

Realist poema müasir ədəbiyyatımızda ancaq inqilabdan sonra inkişaf etmişdir. C. Cabbarlının əfsanəvi mövzuda yazdığı “Qız qalası” sonra, sanki “buz sınıandan sonra” birdən-birə, axın halında xalis müasir, əsil realist poemalar yaranmağa başlamışdır.

Mahiriyyət etibarilə mənzum roman şəklinə daha yaxın olan, hətta bu janrın yalnız Şərqdə deyil, bütün dünyada ən parlaq nümunələrindən sayılan Nizami dastanlarından (“Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnəmə”), epik əsərlərdən (Füzulinin “Leyli və Məcnun”, “Həft cam”) sonra neçə əsr mükəmməl epik poemaların azaldığını görürük.

XVII-XIX əsrlərdə, hətta XX əsrin inqilaba qədərki on illərində də şer tariximizdə lirikanın bütün şəkillərinin müxtəlif səviyyəli də olsa, nümunələri, hətta görkəmli

nümunələri yarandığı halda, əhatəli, güclü bəlli-başlı poema az yaradılmışdır. Poema kamil bir janr olaraq, əslində sovet dövrünün məhsulu kimi alına bilər.

Sovet şairləri sonrakı illərdə bu gözəl və böyük ədəbi şəkillərdən daha canlı, daha müasir, daha vacib mövzularda istifadə etdilər.

20-30-cu illərdə bütün sovet respublikalarının ədəbiyyatlarında olduğu kimi Azərbaycan ədəbiyyatında da poema janrı sürətlə inkişafa başladı.

Bunun bir sıra ictimai-tarixi səbəbləri vardır. Hər şeydən əvvəl müasir, azad, inqilabi həyat coşqun bir ilhamla yazan gənc sovet şairlərinə poema üçün zəngin material verirdi. Azadlıq əldə etmiş, öz taleyinin ağası olmuş xalqların poeziyasında qəhrəmanlıq poemaları yaranmağa başlamağa bilməzdi. İkinci tərəfdən, oxucunun tələbi, ümumi mədəni yüksəliş, mətbuat, nəşriyyat şəbəkəsinin artması həyəcanlı hadisələri müəyyən həyatı süjetlərdə ifadə zərurətini yaratdı. Bütün bunlarla bərabər sovet şairlərinin öz tərcümeyi-halı, şəxsi müşahidələri, bəzilərinin şəxsən iştirak etdiyi inqilabi hadisələri ifadə arzusu və meylini də nəzər almamaq olmaz. İlk sovet poemalarının çoxunda bioqrafik səhnələrin güclü olduğu bir həqiqətdir.

Şərimizin inkişafında mühüm xidmətləri olan xalq şairi Səməd Vurğun yaradıcılığının ilk dövrlərindən lirika ilə yanaşı epik əsərlərin müəllifi kimi də tanındı. Onun birinci böyük əsəri “Komsomol poeması” yaranmağa başladığı günlərdən etibarən oxucular arasında rəğbət və hörmətlə qarşılandı. 25 ildən artıq bir dövrdə şairi məşğul edən bu maraqlı əsər, natamam bir şəkildə də olsa, ancaq Səmədin vəfatından sonra nəşr edilmişdir. Yalnız Səməd Vurğunun böyük şer əsəri, yalnız komsomolun qəhrəman mübarizəsini əks etdirən əsər olmaqdan başqa bu, ilk sovet poemalarından biri və bəlkə də ən əhəmiyyətli olmaq etibarilə də diqqətə, xüsusi tədqiq-təhlilə layiqdir.

S.Vurğun “Komsomol poeması”nı 30-cu illərin başlanğıcından təxminən axırına qədər uzun bir müddət ərzində yazmışdır. Ancaq qurtara bilməmişdir. Ömrünün axırlarında bu əsərdən xüsusi həvəslə və həsrətlə danışır, bütün qüvvəsini toplayıb qəhrəmanlarının taleyini başa vurmaq arzusunu ifadə edərdi.

Əslində şair bu əsəri öz gənclik dövrünün, Azərbaycanda komsomol təşkilatının yaranması illərini parlaq bir xatirəsi kimi başlamışdı. Tez bir zamanda da onu bitirmək niyyətində idi. Təəssüfki şair bu niyyətini vaxtında yerinə yetirə bilmədi. Otuzuncu illərin ortalarında, Vurğun yaradıcılığı parlamağa başladığı bir zamanda bir-birinin dalınca günün elə yeni zəruri, təxirəsalınmaz mühüm məsələ, mövzu mətləbləri şairi məşğul etdi ki, bu böyük əsər üzərində ardıcıl, müntəzəm işləməyə imkan qalmadı. Araya çox əsərlər, yeni-yeni yaradıcılıq planları daxil oldu. Buna baxmayaraq “Komsomol poeması”nın qəhrəmanları, onların maraqlı taleyi heç bir zaman S.Vurğunu tərk etməmişdi və şair hər münasib vaxtda onları xatırlar, özünün ən şirin uşaqlıq, gənclik günlərindən söhbət gedirmiş kimi bu xatirədən xüsusi həzz alardı. Həmin cəhət xüsusilə şairin yaxın müasirləri, komsomolun od-alov içində yaranma, müəyyənləşmə, boyatma və mübarizə günlərinin şahidi olan yoldaşları üçün tamamilə aydın idi. Vurğun əsərində komsomola məxsus yalnız təşkilati fəaliyyəti yox, ümumən Vətənimizin gəncliyini, həyatımızın yeniliyini, nəslimizin səadət yollarını göstərmək istəyirdi. Vurğun özü də fikrən, mənən bütün varlığı ilə bu mübarizə və böyük təşkilatın qabaqcıl üzvlərindən idi. O, gəncliyinin ilk günlərindən kommunist cavanlar sırasında tərbiyə almışdı. Buna görə də şairin komsomol mövzusunda yazdığı böyük mənzum epopeyaya çox tələbkər yanaşması təbii idi.

Sinfi mübarizə həmin illərdə ölkənin hər yerində, bütün xalqların varlı və yoxsul təbəqələri arasında, “vətəndaş müharibəsi” şəklində gedirdi. Bu mübarizənin istiqaməti, mahiyyəti eyni, ancaq şəkli, xüsusiyyəti, yerli koloriti başqa-başqa idi. Səmədin poemasında da bu tamamilə seçilirdi. “Məşçidə it bağlanması” səhnəsi yadıımızdadır. Bu “inqilabçılığı”, “dinə qarşı mübarizəsi ilə” Mirpaşa güya komsomolas ədaqətini, fədakarlığını göstərmək istəyirdi. Bu hadisə yalnız bir şüursuz gənci yox, o zamanki gənclərin çoxunun fikir dayazlığını ifadə edirdi, mübarizədə bəzən neçə səhv və gülünc vasitələrə əl atıldığını göstərirdi. Əsərdə Mirpaşanın, Axundun, Bəxtiyarın adını dəyişsən də bədii lövhə əsla öz

rəngini dəyişmir. Oxucu dərhal haradan və hansı dövrün hansı mübarizəsindən söhbət getdiyini anlayır. Poemanın “Sahildə” parçasından aşağıdakı sətirləri oxuyaq:

*Kürün qumsal sahilində
qaşlarını çataraq,
Qamçısını döyür suya,
hiddətindən Gəray bəy.
Üş aydır ki, meşələrin
arasında yataraq.
Əl üzmüşdür “vətəninə,
“millətindən” Gəray bəy.
-Nədən mənim qabağımdan
artıqları yeyənlər,
Köhnə-kəşkül paltarlarımı
ətəyinə geyənlər.
İndi mənə ağ olsunlar
xanımanım dağılır.
Qızılyelim inəklərim
yad əllərdə sağılır.
Kürün sahilində var əski bir köy,
Üstündə hər zaman çılpaq olur göy.
Salahlı kəndidir bu kəndin adı,
Hər yerdə sahilə söykənir ardı.
Dalğalar qudurub daşdığı zaman,
Sahilə ən yaxın evləri haman.
Kökündən qoparıb alır qoynuna
Odur ki, ən köhnə zamandan ona,
Deyirlər “qapalı, qanlı Kür çayı”.
Keçidlər qarışır hər aprel ayı.
Bir axşam günəşin batdığı zaman,
Sizin bildiyinizə Gəray bəy haman.
Qalın bir meşənin arasında tək,
Ağacdən-ağaca göz gəzdirərək,
Kürün sahilində gəlib dayandı.
Gözləri hirsindən alışıb yandı.
Onun xatirindən keçdi doyunca,
Həmin bu meşədə sahil boyunca.
Bir zaman kükrəyib at oynatdığı,
Turaca kəkliyə tüfəng atdığı.*

Bu lövhə haranın mənzərəsidir? Azərbaycan kəndinin, məhz bizim kəndin! “Qamçısını dağlara döyən” kimdir? Azərbaycan mülkədarı, məhz bizim mülkədardır. Bu səhnədə sinfi mübarizənin məzmun, mənasından başqa, yerli həyat və kolorit də öz parlaq ifadəsini tapmışdır.

“Mənim qabağımdan artıq yeyənlər, köhnə paltarımı geyənlər” zəhmətkeşlərə, yoxsul kəndli və muzdurlara belə baxış və münasibət məhz Gəray bəy kimi bir mülkədara xasdır. Bu sözlər doğrudan da ancaq onun ağzından çıxma bilərdi. “Qızılyelin inəklər” həsrəti ilə onun gözü, doğrudan da belə qıza bilərdi. “Yad əllərdə sağılan” heyvanlarının dərdi bəyi məhz belə quduzlaşdırma bilərdi. Həqiqi canlı dərin realist rəsvir, adamların daxili aləmin açmaq etibarilə bu səhnə C. Cabbarlının “1905-ci ildəki” təsvirindən heç də geri qalmır. Orada Salamov, Ağamov kimi Bakı milyonçularının xarakteri necə parlaq çıxıbsa, burada

da mülkədar Gəray bəy bütün mahiyyəti və xüsusiyyəti ilə canlandırılıbdır. Bizim yolumuz Qazax, Tovuz rayonlarına düşəndə az qalırıq kəndlilərdən soruşaq : “Topal Gəray bəy burada öldürülməyib?” Çünki poemada biz hadisə və mübarizələrin yalnız rəsmi tarixi-ictimai cəhətlərini deyil, həm də yerli, məhəlli, “milli”, “ənənəvi”, rəng, əlamət və xüsusiyyətlərini görürük. Yalnız dərin və zəngin ümumiləşdirmələrin yox, həm də inandırıcı, təbii bədii fərdiləşdirmə vəhdəti, ahəngdarlığı, həqiqəti olmadan heç bir bədii əsər yaşaya bilməz!

Poemanın bir xüsusiyyəti də budur ki, cəbhələrin mübarizəsi sxematikcəsinə hərbi, siyasi və ya təşkilati mənada əvvəlcədən ölçülüb-biçilmiş, həmin dövrə aid yazılan bir sıra əsərlərdə “ənənəyə” çevrilmiş bir şəkildə deyil, spesifik cəhətləri ilə verilmişdir. Oxucu dostu da, düşməni də müəyyən “təsadüf” bir hadisə ilə birdən-birə tanıyır: qış axşamı yola çıxan, Dikdaşa gedən gənclər gözlənilmədən bandit dəstəsi ilə qarşılaşırlar. Atışma başlanır. Niyaz bəy ölür. Gəray bəy yaralanır, ürəyində böyük və romantik arzular olan Şahsuvar sevgilisi Gülcəmalın həsrəti ilə “ömürlə vidalaşır”.

Bəxtiyarın aparıcı rolu, Calalın yoldaşlıq vəzifəsi, Gəray bəyin necə qorxulu bir düşmən olması, ürəyi idealarla çırpınan, böyük gələcəyə dərin inam bəsləyən Şahsuvar kimi gənclərin mübarizəsindəki hərarət və səmimiyyət elə ilk səhifələrdən oxucunu tutur və bir an da olsa tərk etmir.

Poema ümumi mövzusu etibarilə vətəndaş müharibəsi dövründə gənclərin, xüsusən komsomolçu gənclərin mübarizəsinə həsr olunmuşdur. Ancaq əsərdə verilən mübarizənin məzmun və mənası daha genişdir. Müəllif yalnız cəbhə mübarizələrinin, gənclərin həyatını, Sovet hakimiyyəti uğrunda vurushmalarını yox, daha geniş, daha mürəkkəb, daha zəngin və mənəvi aləmin, mürəkkəb xarakterlər aləmini əhatə edir. Daha doğrusu, bu poema “üç varlıq” haqqında yazılmış bir əsərdir. Burada biz ayrı-ayrı lövhələr və təsəvvürlə də olsa, həm acı keçmiş, həm keşməkeşli indinin, həm də parlaq və böyük gələcəyi görürük; həm geniş ictimai aləmi, həm də qəhrəmanların mənəvi həyatını, qəlb çırpıntılarını, məhəbbət duyğularını görürük. Təbii ki, şair bizi sıra maraqlı, canlı surətlərlə tanış etsə də, ilham fəəninin işığını hər yerə eyni qüvvətlə salmır. Poemanın mərkəzi simalarından, həm də inqilab illərinin məsum qurbanlarından olan romantik Humay və onun maraqlı, nakam, niskilli taleyi şairi daha çox məşğul etmişdir. Humay elə bir qızıdır ki, “dan yerinin ağardığını”-gələcəyi görür, tarixin hərəkət və istiqamətini müəyyən qədər səthi də olsa dərk edir, işıqlı qüvvələrin arxasınca getmək istəyir. Ancaq onun vəziyyəti çətin və ziddiyətlidir. O, hərəkətlərində tam sərbəst ola bilmir. Humay düşüncəli, qayğılı olduğu qədər də səmimi, sadə və sadələvdür, təcrübəsizdir, ailəyə, xanımana daha çox bağlıdır. Şair bu məsum qızın simasında bizim “əsrin geniş addımladığı” günlərdə yetişən, hələ lazımınca silahlanmamış, ictimai-inqilabi tərbiyə görməmiş, məişəyi ilə köhnə dünyaya bağlı olan gənclərin həyat yolunu canlandırır.

Vurğunun şəri yalnız hissi, həyəcanın deyil, həm də fikrin, düşüncənin zənginliyi ilə güclüdür. Qəhrəmanların keçirdiyi sərgüzəştləri şair bir təsadüf kimi yox, həyatın qanuniliyi, münasibətlərin labud nəticəsi kimi verir. O, Calal ilə Humayın saf məhəbbətini, “ilk görüşün” şairanə təsirini tərənnüm edərkən qızgın, eyni zamanda, sağlam mühakimələr yürüdür, oxucusu ilə könül söhbətindən özünü saxlaya bilmir:

*Ey könül beşiyi böyük məhəbbət,
Sənin də qədrini bilməyənlər var
Varlığı daş kimi, kəsək kimi sərt.*

*Bir insan eşqi ilə gülməyənlər var
Nə çoxdur gördüyün qoca dünyada.
Söz verib, söz alıb, söz unudanlar
Görəsən vicdanı salırmı yada,*

Eşqin mənasını ucuz tutanlar?

*Varmı sevməyənin bir istiqbalı,
Həyat da sərsəmin üstünə gülər
Gün keçər, ağarar saç – saqqalı.
Çöldə qurd – quş kimi yuvasız ölər.
Böyük yaranmışdır əzəldən insan.*

*Məhəbbət adlanır şirin neməti
Eşqin meyvəsidir hər yeni dastan.
Duyanlar yaradır şeiri, sənəti!...*

Kim deyə bilər ki, bu düşüncə və mühakimələr artıqdır. Kim deyə bilər ki, bunlar mətləbdən kənardır. Əksinə, bu fikirlər gənclərin sevgi dastanına zəngin, böyük məna verir, şəxsi məhəbbəti böyük bəşəri bir hiss kimi qanadlandırır, yüksəldir. Şair götürdüyü hadisələr dairəsi və çərçivəsində qısılib qalmır. Qanadlanan ilham, yüksək hisslərin tüğyanı onu daha yüksək aləmə qaldırır; böyük fikirlərlə məşğul edir. Bunlarsız əsl insan adı və ləyaqəti yoxdur.

Vurğunun poeması çoxplanlı, çoxcəhətli və çoxsüjetli, başqa sözlə desək, çoxşaxəli bir əsərdir. Burada ictimai- siyasi hadisələr, hərbi - inqilabi hadisələr, məişət lövhələri və nəhayət, parlaq, lirik, aşiqanə səhnələr var.

Epik növ

Ədəbi növlərin ikinci mühüm sahəsi epik əsərlərdən ibarətdir. Epik əsərlərin – şifahi ədəbiyyatda rast gəldiyimiz şkilləri – epos, əsatir, əfsanə, nağıl, lətifə, təmsil, məsəl, atalar sözü, tapmaca, yanıltmac və sairələrdir.

Epik növün janrları.

Epos – lüğəti mənasında “Söz” deməkdir. Bu söz xarici aləmə ilk göz açan həyat, təbiət, kainat haqqında insanın ilk bakir təsəvvürüdür. Bir sıra ədəbiyyatçılar lirikanın, yoxsa eposu qədim, ilkin olduğu haqqında mübahisə aparırlar.

Lirikada daxili aləmin qabarıq, aşkar görünməsi, subyektin əyaniliyi üstündürsə, eposda insanı əhatə edən mühit, varlıq, təbiət, kainat bariz görünür. Diqqət mənəvi aləmə, fərdin əhval-ruhiyyəsinə yox, xarici aləmə çevrilir.

Aydın olur ki, insan həyata göz açanda, varlıq ilə qarşılaşanda epik təsəvvür sahibi olur. Öz daxili his – həyəcanlarını yox; gördüyü, dərk etmək istədiyi obyektiv aləmlə üzləşir. Bu aləmə məftun olur.

Əsatir – İbtidai insan, təbiət, kainat, varlıq haqqında avam, məhdud təsəvvür sahibi olan insan, onu əhatə edən hadisələri bilmir, onların qarşısında valeh olur, heyranlıq nəticəsində onları fəvqəladə bir şey, özünə hakim qüvvə kimi təsəvvür edir, onları ilahiləşdirir, özünü onların əsiri, acizi kimi düşünür. Din, dini təsəvvür, mövhumat da əslində bu zaman buradan doğur.

Təbiət qüvvələrinin əslini, mahiyyətini bilməyən, onlara kor – koranə səcdə etməyi məcbur olan insan bütün xarici aləmi özü üçün ilahi, hakim qüvvə kimi qəbul edir.

Əsatir də buradan yaranır. Allahın insanları yox, “insanların allahı yaratdığı” haqqındakı müdrik kəlam da buradan real bir həqiqət kimi meydana çıxır.

Əsatir və əfsanələrin hamısının kökü buradan, insanın təbiət, varlıq qarşısındakı acizlik, avamlıq, məftunluğundan əmələ gəlir. K. Marksın dediyi kimi, bəşəriyyət hələ “uşaq” olduğu zaman yunan cəmiyyətində belə əsatir geniş yayılmış, dünyagörüşü kimi qəbul olunmuşdur. Əsatirdə təbiət qüvvələri ilahiləşdirilir.

Şifahi ədəbiyyatda epik növün ən qədim janrı əsatirdir. Əsatir bir neçə inkişaf mərhələsi keçmiş, bir ölkədən başqasına ötürək yerli şəraitə görə təzə məzmun alıb dəyişikliyə uğramışdır. Qədim yunan, Roma, Kiçik Asya, Orta Asiya, Hind, Misir, Babil, Qafqaz əsatiri zəmanəmizə gəlib çatmışdır. Bunlar xarakterinə görə müxtəlifdir: Yer, Göyün və yeraltı dünyanın əmələ gəlməsi, insan cəmiyyətinin meydana çıxması, tayfa birliklərinin, xalqın törəməsi haqqında əsatir. Bunlara yaradılış əsatiri və ya dastanı deyilir. Yaradılış əsatiri ibtidai, materialist müşahidələrlə idealist anlayışların birləşməsi olub, insanın təbiətə animist (predmeti canlandırır şəxsləndirmək) baxışını göstərir. Bu tipli əsatirdə su, torpaq, od, hava maddi ünsür kimi yaradılışın başlanğıcı sayılır. Törəniş haqqında qədim insan obyektiv düşünmək iqtidarında deyildi, onun mücərrəd təfəkkürü də yox idi, buna görə yaradılışı müəyyən mərhələdə bəzən özünə, öz həyatına bənzər şəkildə, məsələn, ailə, qəbilə ibtidai icma şəklində, qohum - əqraba birliyi şəraitində ananın (matriarxat), ya da atanın (patriarxat) tam ixtiyarlı cəmiyyət formasında təsəvvür edirdi. Daha qədimlərdə ibtidai törəniş cinsi əlaqələrə bənzədilmişdir. Bu təsəvvürə görə Yer – ana, Göy ata hesab olunurdu. İnsanlar Yerlə Göyün övladları sayılırdı. Yer və Göy təsəvvürü aşağı (asra, əsrə, ast, əst) və yuxarı (üzə, üzəgi, özəki) anlayışlarına bağlanır, ana-aşağıda, ata- yuxarıda qərar tutan qüvvə kimi meydana çıxırdı. Türk dilli tayfa birliklərini və xalqlarının dilində Yerə “As” deyilmişdir. “Aslar yerdə doğulub, onun qoynunda – çöllərdə, dağlarda, dəniz və çay kıraqlarında yaşayan, məsgən salan bəndələr, göyün övladları deməkdir.

Yaradılış əsatirinin ən qədim nümunələrinə şumer - akkad dastanı “Bilqames” (və ya “Qilqames” də) rast gəlirik. Bu əsər e.ə III minillikdə yaranmışdır, amma onun əhatə etdiyi əsatir daha qədimlərə aiddir. “Bilqames” dastanı şumer – akkad allahları panteonuna dair əsatiri sistemə salmış və müəyyən şəcərə yaratmışdır. Yunan əsatiri sahəsində belə bir vəzifəni Homer yerinə yetirmişdir. Onun “İliada” və “Odisseyə”sində yunan allahlarının şəcərəsi vardır. “Bilqames” dastanı isə Homerin əsərlərində XIV əsr əvvəl meydana çıxmışdır.

Şumer – akkad yaradılmış əsatiri şirin sularla duzlu suların əmələ gəlməsi və onların bir dəniz halında birləşməsi haqqında animist təsəvvürə əsaslanır. Şirin suları Apsu, duzlu suları Tiamat təmsil edir. Onlardan Munnu, Lahmu, Lahamu törəyir. Munnu dağların səsidir. Yırtıcı Lahmu və Lahamudan Anşar (erkək) və Kişar (qadın) törəyir. Onların əlaqəsindən Any, Mərduq, Ea göydə yaşayan igigilər, yeraltı dünyada (cəhənnəmdə) yerləşən ainunnakilər əmələ gəlir. Bu dördüncü nəsil ulu baba və nənəni narazı salır. Baba və nəticələr ixtilafı başlayır. İxtilafda əvvəlcə Any və Ea sonra Mərduq iştirak edir. Ea allahların ən zəkalisidir. Mərduq allahların ən güclüsü və cəsuru bütün allahlara başçılıq etmək istəyən tanrıdır. O, müharibədə Tiamatı öldürür, ona kömək edən ainunnakiləri tora

salıb cəhənnəmdə dustaq edir, igigilər qorxudan qaçıb dağılışırlar. Mərdük bitkini və heyvanları yaradır. Tiamatın bədənini iki bölüb ondan Göyü və Yeri əmələ gətirir.

Asiya xalqlarının əsətirindən də güclü təsir alan qədim yunan əsətinin şəcərəsini belə müəyyənləşdirmək olar:

Birinci mərhələ

Yer və Göy

(Heya və Uran: Heya və Pont)

Heya gecənin qız övladıdır, rənginə görə də qaranlıq əlamətlərini daşıyır, çəkisinə görə ağırdır, aşağıda qalır. (Antik yunan fəlsəfəsi bu əsatiri anlayışına görə Yeri mərkəz, ağır cismlər məsgəni kimi şərh etmişdir) Uran Heyadan doğulub onunla əlaqəyə girmiş, sonra Göyə çəkilməmişdir. Uranın törəməsi Göyün Yerdən ayrılması törəniş haqqında əsatirdə yeni anlayış mərhələsidir. Uran (Göy) rənginə görə mavidir, çəkisinə görə yüngüldür. (Bu əsatir anlayışı da Yerin bir gecə ərzində, Göyün iki gün ərzində yaranması haqqında riyazi hesablama filozofların mübahisəsinə səbəb olmuşdur)

Başqa bir əsatir variantına görə Yerlə ilk əlaqəyə girib ilk törəmə sahibi Pontdur. Pont suyu təmsil edir. Bu da yaradılışda 4 ünsürdən ikisini (torpaq və suyu) təmsil edir.

Heyə və Uranın övladları:

Oğulları:

Titanlar

Kikloplar

Hekatonxeyrlər

Erinnilər

Nəhənglər

Qızları:

Titanidalar

Titanlarla

titanidaların evlənməsi

(qardaş- bacıların izdivacı)

1. Okean və Tetiya. Ən qədim təsəvvürlərə görə Okean bütün allahların ulu babası. Tetiya bütün varlığa həyat verən ümumi anadır. Sonrakı təsəvvürlərə görə bunlar ümumən su ünsürüdürlər. Okean su altındakı sarayında yaşayır və allahlar yığıncağında iştirak etmir.

Uşaqları: Okeanidlər – Çay allahları və ilahələri olan üç min oğlan və üç min qız.

2. Heya və Feba özləri titan olaraq qalırlar. Yalnız nəvələri müəyyən göy cismini və qüvvələri təmsil edir. Heya və Feba Leto və Asteriya adlı qızın ata – anası Letodan doğulan Apolon və Artemidani baba və nənəsidir. (övladlar və nəvələr barədə sonra məlumat veriləcəkdir. Titanların əksəriyyətinin nəvələri yunan əsətinin III mərhələsində xatırlanacaqdır).
3. Kriy və Yevribiya. Titan Yevribiya (və ya Evribiya) Urandan törəmişdir. O, Yerlə (Heya ilə) Pontun qızı sayılır. Pont dənizi, suyu təmsil edir, onun özünün atası olmamışdır. Pontun Yerlə (Heya ilə) əlaqəsi nəticəsində Nerey, dəniz pəhləvanı Tavmant, fırtınalı dəniz sahibi Forki və titanidalar: Keto, Yevribiya törəmişdir. Kriylə Yevribiyanın Pallant və Pers adlı uşaqları olmuşdur.

4. Qiperionla Teya. Uşaqları Helios, Selega, Eos. Onlar səma planetlərini Gün, Ay, səhər şəfəqləri və ulduzları təmsil edirlər.

Helios hər şeyi görən tanrıdır, əsatirin klassik mərhələsində gün işığını təmsil etmişdir (Apollonla eyniləşdirilmişdir). Əlaməti: nəfəsi alov olan 4 at qoşulmuş gəldünədə gəzir. Səhərlər Şərqdən doğur, axşamlar Qərbdə okeana enir, gecələr qayıqla yol gedir ki, Şərqə qayıda bilsin. Qızları onun buğalarını Trinakriya (Siciliya) adasında otarırlar. 7 naxrın hərəsində 50 buğa otlayır ki, bu da ildə 350 günün rəmzi sayılır. Helios görünəndə göydəki insana bənzər ulduzlar işığa dözməyib tökülürlər (axıb sönürlər) .

Selena (işıqlı, parlaq) ay ilahəsidir. Əlaməti qanadlı olub başına qızıl çələng (əklil) qoyması, bir cüt ağ at qoşulmuş gərdunədə gəzməsidir. Bəzən atlar əvəzinə öküzlər qoşulan gərdunə sürür ki, öküzlərin buynuzları ay yarım dairəsinin rəmzi sayılır. Selena Endimion adlı gözəl bir gənci sevir, o isə allahlardan əbədi gənclik almağı üstün tutur və bundan ötrə dərin yuxuya dalmalı olur. Selena öz gərdunəsində göydən Karidəki Latma dağının mağarasına enib yuxuya dalmış Endimionun gözəlliyinə kədərlə tamaşa edir. Bu ümitsiz eşqinə görə də o kədərli görünür.

Eos səhər şəfəqi ilahəsidir. O, 4 küləyin anasıdır. “Arqest, Borey, Zefir və Not” Eos uzun və dalğalı saçları, dərisi, bədəni və paltarı çəhrayı rəngdə olan gənc qadın kimi təsvir olunur. Eos okeanın şərqində yaşayır. İki at qoşulmuş gərdunədə çapır, ya da qanad çalıb göydə uçur və qardaşı Heliosun gəlişini xəbər verir. Eos uçanda ancaq dan ulduzu onu salamlayır, çünki, o vaxt bütün ulduzlar sönürlər. Erosun oğurlandığı, sonra ərə getdiyi Titandan olan oğlu Memnonu Troyada Axilles öldürür. Eos ağlayıb yerə bolluca göz yaşı (səhər mehi) tökür.

5. Japet və Klimena (yaxud Mienosina). Japetin arvadı barədə əsatir dolaşıqdır. Bəzən Asiyani onun arvadı saymışlar. Bu Titanlardan doğulan uşaqlar Titanların həm qüdrət və əzəmətini həm də məğlubiyyətə uğramasının əlaməti olan zəif cəhətlərini təmsil edirlər.

Bu nəslin uzun sürən iztirablı - əzablı fəaliyyətində klassik yunan əsatirinin III mərhələsinə düşür.

6. Kron və Feyə. Kron Titanların kiçiyi Kronidlər nəslinin başçısıdır. O, patriarxat hakimiyyətinin yeni mərhələsini təmsil edir. Uran – Heya, Uran – Kron, Heya – Kuran arasındakı münasibətlərdə patriarxat mühitinin daxili ziddiyyəti, matriarxla patriarx arasında barışmaz toqquşma Uranın törətmə qabiliyyətinin kəsilməsi və yeni qəbilə - tayfa hakimiyyəti öz əksini tapmışdır.

İkinci mərhələ

Yerlə Göyün ayrılması birinin üzəngiyə qalxıb, o birinin asrada – aşağıda qalması matriarxat hüququnun zəifləyib patriarxat hüququnun güclənməsidir. Bu şəraitdə matriarx (ana) patriarxdan zülm çəkir. Yəni Uran törətdiyi Titanların şəxsində özünün düşməni görünür. Ona görə də Titanları Tartara salır. Tartar anlayışı Yer və Göydən sonra üçüncü anlayışdır. Yer Göydən nə qədər aralıdırsa, Tartar da Yerdən o qədər uzaq məsafədədir, özü də üç qat zülmətə bürünmüşdür. Oğullarının fəryadını eşidib dözməyən Yer (Heya) əri Uranı Rəhmə gətirməkdən başqa əlac tapmır. Əlac da bundan ibarətdir ki, o Urana Yer

neməti olan meyvə hədiyyəsi hazırlayır, əl açıb ərinə yalvarır, matriarx Uranı yumşalda bilməyəndə üsyan fikrinə düşür. O, Kronu üsyana təhrik edir. Titan qardaşlar Krona tərəf çıxırlar. Kron atası Uranı orakla doğrayır. Onun yerə damcılayan qanından Erinnlər və Nəhənglər törəyirlər. Qanla Yer qarışıqından əmələ gələn Erinnlər ana haqqını, matriarx hüququnu qoruyurlar, əhdinə xain çıxanları cəzalandırırlar. Nəhənglər isə Uzaq Qərbdə yaşayan, bəzən quyruqlu əjdaha kimi təsəvvür olunan vəhşilərdir.

Uranın oraqla doğranması – yəni eybəcər edilməsi bu iki qorxunc qüvvənin törəməsinə səbəb olursa onun törətmək qabiliyyəti son səmərəsini də verir. Oraqla kəsilən tənəsül üzvü dənizə düşüb suyu köpükləndirir. Bu köpükdən Afrodita törəyir. Ona Uraniya, Anadiomena (suya batıb çıxan) Afroditası bəzən səma Afroditası deyilir, ülvə eşqin timsalı olan ilahə sayılır.

Uran – Kron müharibəsi Titanların qələbəsi ilə nəticələnir. Yerini möhkəmlədən Krona doğulacaq övladlarını şəxsində özünün düşməninə hiss edir, övladı tərəfindən yıxılacağı haqqında qeybdən xəbər alır, bələdan qurtarmaq üçün doğulan övladlarını udur. Növbə sonuncu oğluna gələndə Heyə yenidən doğulmuş oğlan uşağı əvəzinə daşı bələyib Krona uddurur. Uşağı isə Kritdə gizlicə tərbiyə etdirir. Bu uşaq Zevsdir onun səsinin göydə Krona çatmaması üçün tərbiyəçilər (Kuretlər) yerdə qılıncı qalxana döyürlər (bu qədimdə silahla rəqs əlaməti kimi yozulur). Zevs gənclik yaşına dolanda Kronu hakimiyyətdən salır, onu qusdurub qardaşlarını və bacısını həyata qaytarır. Zevsin qələbəsi qədim ideologiyanın yeni mərhələsi olub, öz əksini yeni məzmunlu əsatirdə tapmışdır.

Kronla Heyanın övladları - Kronidlər bunlardır:

Aid, Poseydon, Zevs, Hera, Testiya, Demetriya

III mərhələ

Zevs Krona və onun Titan qardaşlarına qalib gəldiyinə görə bütün hakimiyyət Zevsə keçir. O, Göyün, Olimpin və insanların hakimi olur. Yeraltıdünyanı Aidə, Okean, və dənizləri Poseydonun ixtiyarına verir. Amma bu qardaşlarda Zevsin tabeliyində qalırlar. Zevs bacısı Qera ilə evlənir. Qeyrada Zevslə bərabər Allahlar hökmdarıdır, Zevs kimi sərt və amansız, qısqanc və intiqamçıdır.

Zevs atası Kronu məğlub edəndən sonra kiklopları və heykatonxeyrləri tartardan çıxarır. Sonra Titanlar Zevsə qarşı üsyan qaldırırlar. Kikloplar və heykatonxeyrlər Zevsə kömək edirlər. Məğlub edilən titanlar Tartara endirilir. Zevs titanların övladlarını təqib etməyə başlayır. Zevslə titanların arasındakı ziddiyyətin iki təzahür forması var: ya təqib edilənlər Zevsə tabe olurlar, ya da müqavimət göstərənlərə Zevs amansız cəza kəsir. Əsatirin bu ziddiyyəti əks etdirən şəcərəsi də təxminən belədir:

1) Işıq allahı və ilahəsi Key və Febanın uşaqlarının taleyi. Zevs Asteriyanı təqib edəndə ələcsiz qalan Asteriya bildirçinə dönüb xilas olur. Leta çıxış yolu tapa bilməyib Zevslə əlaqəyə girir. Zevsdən əkiz oğlu - Apolun və qızı- Artemida doğulur. Letonu Zevsin qısqanc arvadı Hera təqib edir. Boylu Letonu Yer heç tərəfində himayə etməyə cəsarət göstərmirlər. Yalnız Delos adası Zevsin hünəri ilə əmələ gəlir və Letoya sığınacaq verir. Onun oğlu və qızı böyüyəndə analarını Heranın daimi təqiblərindən qoruyurlar. Bu, Apollonun və Artemidanın qəhrəmanlıqları üçün meydan açır. Apollon əvvəllər evləri, şəhərləri, bələdan qoruyan allah sayılmış, sonra ona günəş işığı kimi səcdə edilmişdir. Apollon adı Feb (parıltı) adı ilə əvəz olunmuşdur. Apollon (Feb) günəş şüalarını ox edərək

yaya qoyub atır və düşməni həlak edir. Bu mənada Apollon ox və yay işlədən kimi də tanınmışdır. Apollon haqqında əsatir və əfsanənin Kiçik Asiyadan Yunanıstana keçdiyi təxmin edilir. Belə bir təxmini Troya müharibəsində Apollonun yunanlılara xəstəlik göndərməsi də sübut edir. Apollon daha sonralar Hermesin icad etdiyi liranı alır. Və musiqi allahı kimi tanınır. Onun Musaqet təxəllüsü buradan törəyir. Apollonun Lii və Asklepi adlı oğulları olur. Ana tərəfdən babası titanlar, ata tərəfdən babası allahların allahı Zevs olan bu nəvələr allah törəmələrinə yox, ancaq hökmdar qızına evlənə bilirlər; amma aqibətləri müsibətlidir. Lii quraqlıqdan solub məhv olan çiçəyi təmsil edir, gözəl həkim olan Asklepi isə hətta ölümləri dirildə bildiyinə görə babası Zevs tərəfindən öldürülür. Zevsə oğlu Apollon arasında ixtilaf düşür. Apollon Asklepinin intiqamını alır, amma özü də cəzalanır.

Artemida qədimlərdə qız isməti ilahəsi sayılmış, sonra heyvanların himayəçisi kimi pərəstişə bayis olmuşdur. Əvvəllər Tabrosa – buğalara sahib çıxmış, sonra xallı maralı və dişi ayını etmişdir. Tavros indiki Krımın qədim adı olduğuna görə Tabrosun sahibi kimi tanınan Artemida haqqında əsatirin də yunanlılara kənardan keçdiyini söyləmişlər.

2) Zevs ona qarşı üsyan etmiş nəhənglərə heç bir güzəşt etmir. Olimplilərə qaya parçaları və yanan ağaclar atan nəhənglərə qarşı vuruşmada Zevs kiklopları və hekatonxeyrləri köməyə çağırır. Kikloplar Zevsin şimşək və ildırımlarını hazırlayırlar. Demək, Uran və titanlardan qalan möhtəşəm qüvvələr Zevsə tabe olub, onun hakimiyyətinə, xidmət göstərəndə salamat qala bilirlər. Rəvayətə görə, məğlub edilmiş nəhənglər isə (Alkioney, Porfirion, Ağrey və b) vulkanın altında dəfn olunurlar.

3) Zevsin amansızcasına cəzalandırdığı titan nəslə Yapetlə Klimentanın uşaqlarıdır. Zevs Prometeyi Qafqaz dağlarında çarmıxa çəkdirmiş, onun qardaşı Atlantı göy tağını çiyinlərində saxlamağa məhkum etmişdir.

Prometeylə Zevs konfliktini öz xarakteri etibarı ilə Uran – Kron, Kron – Zevs, Zevs – titanlar, Zevs – nəhənglər konfliktinə bənzəmir. Əvvəlki çarpışmalar yeni nəslin patriarxa qarşı üsyanı, bu nəslin hakimiyyət ehtirası ilə bağlı olmuşsa, məğlub qüvvələr Tartara ya da xoşbəxtlər adasına göndərilmişsə, Prometey – Zevs Konfliktini olimplilərin insana gösdərdiyi zülmədən doğmuşdur. Konfliktin səbəbi belədir:

Prometey insanların allahlara verdikləri qurban payını azaltmaq məqsədi ilə Zevsə kələk gəlir: o, buğanın cəmdəyini iki bərabər yerə bölüb ətli hissənin üstünə gön və qarın çəkir, sümüklərdən ibarət olan hissənin üstünü piylə örtür. Təklifi də belə olur ki, Zevs onlardan hansını bəyənsə, insanlar bundan sonra ona buğa cəmdəyindən həmin hissələrini qurban payı verməlidirlər. Piyi görüb tamahlanan Zevs sümükləri seçir. Guya o vaxtdan ibadətqahlarda allahlara qurban payı kimi sümük yandırılır. Zevs aldadıldığını başa düşəndə odu insanların əlindən alır. Od – nəsil ocağını, işiğin rəmzi olub yaradılışın dörd ünsüründən biridir. Bu mənada Zevsin insanla konfliktə girməsi, onu oddan məhrum etməyə çalışması əsatirin inkişafında tamam yeni anlayışın yarandığını göstərir. Maraqlıdır ki, Zevs insanları oddan məhrum edə bilmir. Çünki, Prometey odu Olimpdən gizli götürüb qamışın içində insanlara qaytarır (odu qamışla gizlətmək qədimlərdə odu qamışın içində saxlamağın əlamətidir). Bundan sonra Zevs oğlu Hefestin əli ilə Prometeyi çarmıxa çəkdirir, özü nizə ilə vurub onun sinəsini parçalayır, qartal hər gün Prometeyin ciyərini didib yeyir, amma hər gecə onun ciyəri sağalır. (qartal və buğa Zevsin əlamətləridir, o, bəzən bu görkəmdə üzə çıxır. Bunu totemizim dövrünün qalığı hesab edirlər) Prometeyə kəsilən cəza min illərlər davam edir. Axırda Zevsin razılığı ilə onun oğlu Herakl prometeyi azad edir, əlbəttə, bu, Zevsin rəhmliliyini göstərmir, o, oğlu Heraklın şöhrətini artırmaq üçün belə edir.

Prometeyin min illərlə zəncirli qalması onu göstərir ki, Zevs və onun başçılıq etdiyi olimplilər həmin müddət ərzində bir daha üsyana məruz qalmamışlar. Zevs ən cəsur üsyançı titanları cismən məhkum etmişdir. Yerdə insanlar da üsyan etməmişlər, çünki Prometeylə Atlantın qardaşı Epimetei küt beyin və qorxaq olmuşdur, üstəlik tamahkarlığına görə aldadılmışdır. Zevsin göstərişi ilə Epimeteiyə hər cür ləyaqət verilmiş gözəl qadın bağışlamışlar. Prometeyin xəbərdarlığına baxmayaraq Epimetei bu qadını qəbul etmişdir, qadının vasitəsi ilə insanlara bədbəxtlik, fəlakət, xəstəlik göndərilmişdir. Demək Prometeyin əzaba məhkum edildiyi min illər ərzində insanlar da əzablara məhkum edilmişlər. Olimplilərlə insan arasındakı bu ziddiyyət qədim yunan əsatinin üçüncü mərhələsində kəskinləşmişdir. Bu ziddiyyət ölməzlərlə ölümlülər fərqi də özünü göstərir. Belə ki, Zevsin yalnız Hera ilə izdivacı kəbinli sayılır, onun əlaqəyə girdiyi başqa bacıları və qadınlar kəbinsizdilər. Bunlar da mənşəyinə görə iki təbəqəyə bölünürlər: Titan qızların Zevsdən doğduqları uşaqlar ölməzlər aləminə qovuşurlar, ilahi mənşəyi olmayan qızların Zevsdən olan uşaqları anaları ilə birlikdə ölümlü sayılırlar, onların Olimpə iştirakı mümkün deyil. Zevsin çoxlu arvadı içərisində hökmdar qızı Semela ölümlü qadındır və buna görə onun Zevsdən doğulan oğlu Dionis də ölümə məhkumdur. Öz övladı öldəndən sonra bəzən Zevs onu Olimpə aparır, ya da ruhən onu ölməzlər aləminə qovuşdurur.

Ölməzlər və ölümlülər, olimplilər yer insanları anlayışı ilə bağlı olaraq kübar təbəqələr imtiyazlı hesab olunmuşlar. Kübar və hakim təbəqələr öz mənşəyini allahlardan başlayırlar. Yunan əsatinə Antey Poseydonla Heyadan törəmişdir, buna görə də ayağı Yerdən üzüməyincə, yəni anasından ayrılmayınca ona qalib gəlmək olmur. Finikiya hökmdarı Aqenor (Belim əkiz qardaşı) da Poseydonla Livianın övlətidir. Zevs onun qızı Avropanı qaçırmış, Aqenor üç oğlunu: Kədmə, Feniksi, Kiliki bacılarını axtarmağa göndərmişdir. Bacılarını tapmayınca geri qayıtmağa icazəsi olmayan qardaşlardan Kədm Yunanıstanda Fivan hökmdarlığının, Kiliki isə Kilikiyanın əsasını qoymuşdur. Feniks Finikiya Eponimidir. Zümrüd quşu da onun adı ilə bağlıdır. Bu nəslin bir qolu Yunan dramaturqu Esxilin “Tiran Edip” faciəsinə mövzu olmuş, Edipin övladlarının taleyi də faciələrdə öz əksini tapmışdır. Zevsə Kronun vuruşmaları Fessaliyadakı Olimp dağı ilə Oret dağında getmişdir. Zevsin qələbəsiindən sonra Olimp onun özünün və törəmələrinin daimi məsgəni olmuşdur, bütün o nəslə olimplilər deyilir. Zevs buradan həm allahları, həm də insanları idarə edir. Allahların yığınağı və məsləhəti burada keçirilir. Allahları məsləhətə çağıran carçılar (Hermes və İrida), ziyafətlərdə allahlara qulluq göstərən Femida və Heva da olimplilər ailəsinə daxildir. Bu ailə başçısı Zevsdən sonra onun qardaşları – Yeraltı dünyanın sahibi Ait və dənizlər allahı Poseydon ən nüfuzlu allahlar sayılırlar. Zevsin bacılarının (Kronun qızlarının) hərəsinin bir himayə sahəsi, öz səlahiyyət dairəsi var. Hera nigah ilə ailə ilahəsi, Demetra yerdə məhsuldarlıq ilahəsi, Qestiya ev ocağı ilahəsi sayılır. Zevsin Heradan və başqa ölməz qadınlardan doğulmuş övladları da olimplilər ailəsinə daxil olub müəyyən ixtiyar və səlahiyyət almışlar. Arey müharibə allahı sayılır. Onu əlində qılınc, ya da başında dəbilqə olan güclü bir cavan kimi təsəvvür edirlər. İtaliyada Areyin şərəfinə Mars planetini Aley adlandırmışlar, çünki Marsın (Mərrixin) rəngi müəyyən qədər qan rənginə çalır.

Heba gənclik allahı kimi təsəvvür olunur. Hebanın müqəddəs ağacı sərbdir. Başındakı çiçək çələngi, əlindəki qızıl cam onun əlamətidir. Çiçək – gənclik, təzə olmaq, qızıl cam – allahlara əbədi həyat şirəsi paylamaq rəmzidir. Heba qəhrəman Heraklin səmadakı arvadı hesab olunur.

Hevest dəmirçilik sənətinin himayədarıdır. O, Olimpdəki ziyafətdə iştirak etməyi əməklə məşğul olur, bunu şərəf sayır, möcuzələr düzəldir, gözə görünməz tor qayıdır və xəyanətkarları tora salır və s.

Afina Miken hökmdarlığı dövründə Göy ilahəsi, yerdə əməyi himayə edən ilahə sayılmışdır. Əsatirlərin bəzisiində o, Zevsin qızı sayılır, dünyaya hərbi geyimdə, zirehli, Afina dəbilqəli, nizə və qalxanlı gəlir, ayağının altında bayquş olan bir qadın kimi təsvir edilir. Bayquş - gecə quşudur və Afina fikirləri də gecələr doğur. Afina qəhrəmanlara – Herakla, Axillesə himayədarlıq edir, Troya müharibəsində yunanların tərəfini saxlayır.

Afrodita Zevsin Didona adlı Okeanidadan olan qızıdır. Səma Afroditasından fərqli olaraq cismani eşq ilahəsidir. Zevsin daha başqa ölməzlərdəndə olan övladları və törəmələri vardır. Bu şəcərəni sxematik şəkildə belə fərqləndirmək olar:

Zevs – Leto. Uşaqları: Apollon, Artemida

Zevs – Demetra. Uşaqları: Persefona.

Zevs – Maya. Uşaqları: Helmes.

Zevs- Femida. Uşaqları: Orlar və Moyrlar. Orlar ilin fəsilələrinin dəyişməsini öyrənirlər, Göyün qapılarını açıb bağlayır. Zevsə xidmət edirlər. Moyrlar – Atrona, Kloto və Laxesis insan taleyinin ilahələridirlər.

Zevs – Yevrinoma. Uşaqları: Xaritlər, Yevresina (Şadlıq), Taliya (Rəng), Aqlaya (Parıltı).

Zevsin ölümlülərdən törəyən övladları:

Zevs – Semela. Uşaqları: Dioniks.

Zevs – Alkmena. Uşaqları: Herakl.

Zevs – Leda. Uşaqları: Yelena, Polidevk.

Zevs bəzən simasını və əlamətlərini dəyişib hökmdar qızları ilə əlaqəyə girir. Zevs qızıl yağışa dönüb Akrisiyanın qızı Danaya ilə əlaqəyə girir və Persey doğulur.

Əsatirin bəzilərinə tam ixtiyarlı olan Zevs bəzən taleyə hökm edə bilmir. Görünür, Zevsin hakimiyyəti möhkəmləndikcə o, müxtəlif allah və ilahənin funksiyasına yiyələnir, bəzən insan taleyini özü həll edir. Zevsin uğurlarla sevimlərinə dair əsatir bunu aydın göstərir. Yeddi ulduzun (pileyadanın) üçü: Mayya, Elektra, Tayqet Zevsin nigahsız arvadıdır. Mayyadan Hermes, Elektradan Dardan, Tayqetdən Lekedomon doğulur.

Pleyadanın ikisi: Aykiona və Keleno Poseydonla əlaqəyə girir.

Pleyadını yeddincisi – Merepa ölümlülərdən Sisifə ələ getdiyinə görə özü də ölümlülər aləminə keçir və parlaqlığını itirir. Merepa bu hərəkətinə görə utanıb həmişə gizlənir (yəni az-az görünür). Yeddi ulduz pleyadasına dair əsatirində ölməzlər və ölümlülər aləminə bölünməsi göstərir ki, yunan yaradılış əsatirinin Zevs – olimplilər ailəsinə aid olan III mərhələsində Zevsin hökm və ixtiyarının həddi yoxdur. Olimplilər Uranın qanından törənmiş Erinniləri də məhv edirlər. Zevs və onun himayəsində olan ailə zülm gördükləri nəslə üsyankar qüvvələri qırır- tökür, ya da itaətə məcbur edir. Amma bu ailə kəskin daxili ziddiyyətdən azad deyil. Orada nəyinki allahlar və ilahələr dəstələrə bölünür, tərəfkarlıq edir, biri o birisindən nüfuzlu olmağa çalışır, bir – birinə sədəmə toxundurur, eyni zamanda, Zevs öz qız nəvəsini təqib edir, oğul nəvəsini öldürür, bu uşaqların ataları intiqam üçün Zevsə qarşı çıxırlar.

Beləliklə, Yer və Göyün, Tartarın, Yeraltı dünyanın səma cisimlərinin – Günəş, Ay və ulduzların, zaman anlayışının, ilin fəsilələri və günlərinin, ölməzlər və ölümlülər aləminin,

hökmdarların, şahzadələrin, yarımallahların, mələklərin və yer övladları olan insanların törəməsi haqqında klassik yunan əsətinin şəcərəsi yuxarıda izah olunan üç mərhələdən keçib Zevs ailəsinin hökmranlığı ilə tamamlanır. Zevsin Olimp dağını özünə həmişəlik məskən seçməsi Zevsə pərəstiş təbliğ edən Olimpiya dininin, eləcə də Zevsin şərəfinə Olimpiya oyunlarının yaranmasına səbəb olmuşdur. Olimpiya oyunları Alfey çayı kənarında yerləşən Olimpiya şəhərində dörd ildən bir təşkil edilmişdir. Oyunların keçirildiyi yerdə məşhur heykəltəraş Fidinin qızıldan tökdüyü Zevs heykəli də var. Bu heykəl dünyanın yeddi möcuzəsindən biridir. Rəvayətə görə Olimpiya oyunlarının əsasını Herakl qoymuşdur. Herakl Zevsin Alekmenadan (Tirinf hökmdarı Anfit Rionun arvadından) olan oğludur. Yunan yaradılmış əsətirində Zevsdən törəyən qəhrəmanlarda çoxdur. Bunların ən məşhuru Herakldır onun əsl adı Alkiddir, Herakl təxəllüsüdür, mənası “Heranın təqibləri nəticəsində qəhrəmanlıqlar göstərən” deməkdir. (Latınca ona Herkules deyilir) Zevs oğlunun doğulacağı günü nəzərə alıb həmin gün dünyaya gələcək uşağın Persey nəslinə və bütün xalqlara hakim olacağına qərar verir. Bunu eşidən Hera, qısqancılığından Perseyin nəvəsinin doğuluşunu sürətləndirir və beləliklə, Herakl özündən əvvəl doğulan bu adama tabe olmalı olur. Hera sonra Heraklı öldürmək üçün iki nəhəng ilan göndərir, amma uşaq onları boğur (indidə işlənən belə ifadə var ki, “uşağın ilan boğan vaxtıdır” Folklorşünaslar Herakl haqqında əfsanədə Şərq ünsürləri görürlər). Anfitron Herakla gərdünə sürməyi Kastor əlbəyaxa vuruşmağı, Avtolik güləşməyi, Yevrit kamandan ox atmağı, Yevmolp və Lin musiqini, Kentavr Xiron elm öyrətməmişdir. Uşağın fəvqəladə qüvvəsini, əlindən ağır xəta çıxdığını görən Anfitron onu Kiferonda naxır otarmağa göndərir. O, burada qorxunc bir şiri öldürüb dərisini geyinir. Buradan Fivə qayıdanda Orxomen hökmdarı Erqinin Fivdən illik xərac istəyərək onları rüsvay etdiyini görür, müharibəyə gedir, orxomenliləri məğlub edib iki qat vergi verməyə məcbur edir (bu motivlərin “Dədə Qorqud”, “Sasunlu David”, “Pələng dərisi geyinmiş pəhləvan” və b. dastanlarda izləri çalarları özünü göstərir).

Herakl 12 igidlik göstərir. 11-ci igidliyi zamanı Atlantın yerində durub Göy qübbəsini çiyində saxlayır və bunun əvəzində Atlant ona Hesperidin qızıl almalarını gətirir. 12-ci igiliyinə görə Aidin keşik çəkən itini – Kerberi yenir. Başqa bir əfsanəyə görə hətta Aidlə vuruşub onu yaralayır. (bu motivlər də Azərbaycan nağıllarında, Dəli Domrul əhvalatında özünü göstərir) Asiya xalqları folklorunda da fəvqəladə doğulub qeyri – adi gücə malik olan və hünərlər göstərən qəhrəmanlar çoxdur. “Şahnamə” də Zal və oğlu Rüstəm bu cür qəhrəmandır. Rüstəm yeddi maneədən igidliklə keçib gedir. “Bilqames” şumer dastanında (və ya “Bilqameş” akkad dastanında) Bilqames dostu Endikin ölümünü görəndə ölümü insanlardan dəf etmək üçün yeddi – səkkiz ağır sınaqdan keçərək axırda günəşin dağlar arasına girib darvazaları örtülü gizli yerə (dünyanın o biri ucuna) çatır buradan aldığı tapşırığı yerinə yetirərək yer altındakı şirin sular mənbəyinə enib insanı ölümsüz edən çiçəyi oradan çıxarır, amma ilan çiçəyi udduğuna görə Bilqames insanları ölümsüz edə bilmir.

Belə tipoloji oxşarlığı və motiv yaxınlığını yunan yaradılış əsəti ilə Asiya ölkələrinin əsəti arasında da görürük. Bunu əsətiə dair tədqiqat əsərləri, “mifologiya lüğət”ləri, Herodotun “tarix”i və daha başqa mənbələr təsdiq edir. Bu tipoloji yaxınlıq, eyni zamanda, Asiya ölkələri əsətinin yunan əsətinə təsiri kimi izah olunur. Yunanlıların qədim finikiyalılarla əlaqələri Finikiya mədəniyyətinin, o cümlədən də memarlığının e.ə XIII əsrdə Yunanıstanda yayılmasına şərait yaratmışdır. Finikiya memarlığı isə Babil və Misir memarlığının nailiyyətlərinə əsaslanmışdır. Allahların varlıqlarına inanan, buna görə də

tarixin əsəti və əfsanə dövrünü allahların hakimiyyət dövrü sayan Herodot yazır ki, əvvəllər “Misirdə insanlarla bir yerdə yaşayan allahlar hökmranlıq sürmüşlər və onlardan biri həmişə başqalarından daha qüdrətli olmuşdur. Bu hökmranlardan axıncısı Osirisin oğlu Ordur ki, Ellinlilər onu Apollon adlandırırlar. O, Tnfonu yıxıb Misirdə tam allah – hökmdar olmuşdur. Osiris isə Ellincə Dionsdir.

Ellinlilərdə Herakl, Dionis və Pan allahların ən kiçiyi sayılır. Misirlilərdə isə əksinə, Pan ilk səkkiz¹ allah dəstəsinin ən qədim allahıdır. Herakl ikinci dəstə deyilən on iki allahdan törəyən üçüncü dəstəyə mənsubdur”² (1. Herodot 9 allah əvəzinə allahların birinci dəstəsinə 8 göstərir. 2. Herodot tarix. Leninqrad. “Elm” nəşriyyatının Leninqrad şöbəsi 1972, 11- 144, 145 (rus dilində)

Herodotun Misir allahları barədə bu məlumatı yunan yaradılış dastanının üç mərhələsində allahların üç dəstəsindən ibarət şəcərəyə uyğun gəlir.

Herodot Misir allahlarının birinci dəstəsinin e.ə II, hətta III minilliyə təsadüf etdiyini düşünür. Herodot, eləcə də müasir tədqiqatçılar Misir allahlar panteonundan yunan panteonuna xeyli əsəti keçdiyini qeyd edirlər. Misirlilərdə Amon, həbəşlərdə Amon – Ra adlanan allah ellinlilərdə Ammon adı ilə məşhurdur. “Mifologiya lüğəti” bunu izah edir: Qədimdə Misirin yerli Fivan allahı sonralar Günəş allahı kimi tanınmış, qoç başlı insan şəklində təsvir edilmişdir. Bu şəkil yunanlara keçərək Zevsi xatırladan yetkin kişi, amma başında qoç buynuzu olan kişi kimi təsvir olunmuşdur. Amon – Ra deyilən allahın təcəssümü zümrüd quşu “Fenks” sayılır. Herodot eşitdiklərinə əsasən Zümrüd quşunu belə təsvir edir. Guya alov kimi qırmızı və qızılı tükləri olan bu quş Ərəbistandan Misirə düz beş yüz ildən bir gəlir. Özü də atasını Misirdəki müqəddəs qəbiristanlıqda basdırmağa gəlir. O, qatrandan içi boş yumurta düzəldir, yumurtanın bir tərəfini dimdiyi ilə deşir atasını oraya qoyur, sonra deşiyi bağlayır və yumurtanı caynaqlarına alıb Misirə ucur.

Misirlilərin Apis deyə tanıdığı və erkək buzov şəklində görünən allahı Ellinlilərdə Epaf adlandırmışdır. Misirlilərin təsvirinə görə qara rəngli, təpəsində dördkünc ağ qaşqa, quyruğundakı tüklər haça, belində qartal şəkli, dilinin altında böcək şəkli olan buzov (bəzən buğa) inəyin bətninə göydən işiq halında düşür belə buzov doğan inək ikinci bala doğa bilmir. Buzovun (və ya buğanın) təsadüfən şəhərdə görünməsi allahın peyda olması kimi düşünülür və böyük bayram şənliyinə səbəb olur.

Başqa allahların adlarında Misir – Ellin qarşılığını Herodot belə göstərmişdir: İsida – Demetra, Osiris – Dionis, Or – Apollon, Artemida – Bübəstis, Qatar – Afrodita (Uraniya), Qor – Ares; Pta – Hevest, Neyt – Afina və b. əlbəttə allahlara dair Misir və Ellin əsətinin özünəməxsusluğu vardır.

Herodot yunan allahları ilə iskit (Skif) allahları arasında oxşarlıq görmüş onların funksiyasını himayə dairəsini və adlarındakı qarşılığı belə göstərmişdir: Qestiya- Təbiti, Zevs – Papey, Hera – Api, Apolon – Qoytasir, Afrodita (Uraniya) – Ərqimpasa, Poseydon – Faqimasat, Təbiti – ocaq ilahəsidir, təpitmə, istilik anlayışı verir, müasir qaraçaylılarda ona dair xüsusi nəğmələr oxunur. Təbiti eyni zamanda Humay (Umay) adlanır. Herodotun yazdığına görə iskitlər Papayla Apinini ər – arvad sayırlar. Bu anlayışda təbiidir, çünki Papay – babanı(atanı) , Api – ananı, yəni Yerlə Göyü təmsil edir. Qoytasir – göymək və taşlamaq sözündən olub yanib işığını kənara (dışarıya) saçmaq anlayışı verir, yəni günəşi təmsil edir. Herodotun dediyinə görə, iskitlər Arisdən başqa heç bir allaha ibadət və mehrab ucaltmırlar. Onların yalnız Arisə mehrab ucaltmalarının səbəbidə odur ki, cəsur döyüşçü tayfalar kimi müharibə allahına daha çox səcdə etmişlər.

İskitlərin təşəkkülü və tayfa birliyi şəklinə düşməsi, onların qisməti barədə həm iskit, həm ellin əsatri gəlib zamanəmizə çatmışdır. Herodotun “Tarix”ində saxlanmış iskit əsatinin nəslin ulu babası olan Tarqıtaya görə “Tarqıtay” əsatri adlandırmaq olar. Əsatinin məzmunu belədir:

Hələ heç kəsin məsgən salmadığı bu ölkənin ilk sakini Tarqıtay adlı bir adam olmuşdur. İskitlərin dediyinə görə, Tarqıtayın atası Zevs (Babay), anası Borisfen çayının qızı imiş... Tarqıtay belə bir nəsilənmiş, özünün də üç oğlu varmış: Lipoksay, Arpoksay və ən kiçiyi – Kolaksay. İskit Ellində onların hakimiyyəti zamanı göydən qızıl şeylər: kotan, boyunduruq, balta və cam düşür. Bu şeyləri ilk dəfə böyük qardaş görür, onları götürmək üçün yaxınlaşanda qızıllar alovlanmağa başlayır, o geri çəkilir, ortancıl qardaş yaxınlaşır qızıllar yenə də alovlanır. Beləliklə alovlanan qızılların istiliyi hər iki qardaşı yaxınlaşmağa qoymur, amma kiçik qardaş yaxınlaşan kimi alov sönmür, o qızılları, evinə aparır. Ona görə də böyük qardaşlar hökmranlığı kiçik qardaşa verməyə razı olurlar.

Deyilənə görə Lipoksaydan avxat adlı iskit tayfası ortancıl qardaşdan qatı ər və traspi tayfası kiçik qardaşdan – hökmdardan da parlatlar tayfası törəyir. Bütün tayfalar birlikdə skuteri adlanmışlar. Ellinilər onlara skiflər demişlər.

Göründüyü kimi, iskitlər də özlərinin (demək insanın) mənşəyini Göy tanrısı ilə Yer nemətinin əlaqəsinə bağlayırlar. Babay Göy allahı, Borisfen (Dinepr) yerdə bir çay onun “qızı” isə bu çayın bir qolu əsatiyə görə su pərisidir. Tarqıtayın oğullarının adına gələndə, bu adlarda həmin uşaqların mənşəyinin çaya bağlı olduğunu göstərir. Lipoksay sözünün tərkibindəki “Say” bizim dilimizdəki “çay” mənasında işlənir. Əgər iskitlər ilk hökmdarları hesab etdikləri Tarqıtayı ata tərəfdən allah, ana tərəfdən çay qızı – pəri kimi başa düşüblərsə, demək, Tarqıtay törəmələri də ana tərəfdən ancaq Yer nemətinə bağlı ola bilərdilər.

Göydən yerə düşən qızıl nemətləri allah (tanrı) məkanının qızıldan olması kimi yozmaq lazımdır. Bu alətlər Yer övladlarına Göyün kəsdiyi qismətdir: iskitlər qoşqu heyvanı saxlamalı, kotanla yer şumlamalı vətəni balta ilə qorumalı, qızılca kumis və ya şərab içməlidirlər.

Türk dilli xalqların yaradılış əsatinə “Qaraxan və insan” adlandırılmalı bilən əsati qədim təsəvvürləri əks etdirən bir silsilə kimi görünür. Bu əsatri təsəvvürə görə, sudan başqa heçnə olmadığı vaxtda iki qara qaz şəklində (tanrı) Qaraxan və İnsan varmış. İnsan küləyi kəşf edib özünü oxşarından güclü sayır, onu üstələmək istəyir, amma həmişə gücsüzlüyünü duyub peşman olur. Və hər dəfə qəbahətinə görə cəzalanır. Qaraxan suyun dibindən lehmə gətirib onu suya səpərək düzənlikdən ibarət yer əmələ gətirir. Bunu görən İnsan ikinci dəfə lehmə gətirəndə özünə yer düzəltmək üçün bir övcündəki lehməni ağzında gizlədib, o birini Qaraxana verir. O, lehməni böyüdüb suyun üzərinə səpəndə İnsanın ağzına qoyduğu lehmə də şişib onu boğur və İnsan lehməni hissə - hissə yerə tökür, bundan təpələr əmələ gəlir (Latış yaradılış əsatinə bu konflikt allahla şeytan arasında baş verir). Qaraxan öz oxşarı İnsanı erlik (yer adamı) adlandırır, ondan ayrılır və şərt qoyur: məndən sirrini gizlədən insanlar səninki olsunlar, səndən sirrini gizlədən insanlar məninki olsunlar və mənə səcdə etsinlər bundan sonra Qaraxan (tanrı) qolsuz – budaqsız ağaca rast gəlib ona doqquz budaq verir, hər budaqdan bir millət törədir. Doqanay və Ecenə ər – arvad edir, onlara meyvə yetirir, ağacın ancaq bir tərəfindəki meyvələri yeyib, o biri tərəfindəki meyvələri yeməyi yasaq edir. Erlik Tanrının bu qadağasını da pozur. Bəndələrə nəzarət etmək itlə ilana tapşırılmışdır. Erlik ilan şəklinə düşüb qadağan olunmuş tərəfdən meyvə

yeyir, onu Doğanayla Ecənə də verir. Bundan qəzəblənən tanrı ölümsüz yaratdığı Ecəni uşaq doğmaq, ağrı çəkmək və ölümü dadmaq cəzasına məhkum edir. Doğanayı da gələcək nəslin törədiciyi kimi tanıdaraq bunları Ellinin qaranlıq dünyasında öz başına buraxır, Erliyi üç qat yerin altında günəşsiz, aysız məkana salır. Tanrı yer insanına kömək üçün Göy Oğlu yerə göndərir. Erlik öz işindən peşman olub illər boyu tanrıya yalvarır. Tanrı da rəhmə gəlib onun göyə çıxmasına icazə verir.

Əsatinin bu yeri Prometeyin Zevslə mübarizəsini xatırladır. Erliyin göyə qalxmış adamları gen- bol yaşadıkları halda Qaraxanın adamları yerdə əzab çəkirlər. Burada Prometeyi Ulu kişi əvəz edir. O, Tanrının köməyi ilə Erliyin göylərini uçurur, adamlarını dənizə, meşələrə tökür. Bundan sonra tanrı öz yerinə Ağca Dağı, Ulu kişini və Gün Aşanı qoyub insanın taleyini Ulu kişiye tapşırır. Elliyin ixtiyarında olan ölüm dünyasındakı günahkar ruhların oradan çıxmaması qayğısına qalmağı Gün Aşana və Göy Oğla, Ayın və Günəşin keşiyini çəkməyi Alma Ataya həvalə edir, özü insanlar dan uzaqlaşır. Zaman keçəndən sonra Ulu kişinin ruhu da Tanrı məkanına uçur. Daha sonra Ağca Dağın ruhu Tanrı məkanına uçur və insanlar özbaşına qalırlar.

Bu əsatirdə insanın (millətlərin) ağacdan törəməsi dünya ağacı haqqında müxtəlif variantlar halında geniş yayılmışdır, uşağın işıq şəklində ağacdan doğulması variantı da vardır.

“Qaraxan və İnsan” (ya da “Tanrı və Erlik”) əsatiri quruluşuna, süjetinə və konfliktinə görə atəspərəstlərin müqəddəs yazısı sayılan avestadaki əsatirə, qismən başqa türk dilli xalqların əsatirina oxşayır. Avestada iki allah qarşı-qarşıya durur. Hürmuz (Ahura Məzda). Və Əhrimən (yaxud Anqramanyu). Hürmuz Xeyri, Əhrimən - şəri təmsil edir. Xeyrin əlaməti işıqdır, Şərin əlaməti qaranlıq, zülmətdir. İ. S. Brakiniski Avestada Xeyrlə Şərin münasibətinə dair bele bir təxmini şəcərə verir:

Əvvəllər hər iki qüvvə özünün nüfuz dairəsində məhdudlaşır, bir-birinə qarşı durmur. Hürmuz əbədi işıq səltənətində yerləşir və hər şeyə qadirdir. Əhrimən əbədi zülmət səltənətində oturur, amma hər şeyə qadir deyil. Hürmuzün məsgəni Göy, Əhrimənin məzhəbi Yeraltı dünyadır.

Bir-birinin işinə qarışmayan bu iki səltənət üç min il (1 – 2999) ömür sürür. Bu mərhələdə səkkiz allah (mələk) törəmişdir. Üç min ildən sonra Əhrimən Hürmuzün işıq səltənətini görüb onu yıxmağa çalışmış, Hürmuz bunun qarşısını alıb öz tədbiri ilə Əhriməni mat qoymuşdur. Bu mərhələ də üç min il sürmüşdür (üç min- 5999) bu müddət ərzində Hürmuz göyü, yeri, suları, bitkiləri, heyvanları (ilk buğanı) və ilk insanı yaratmışdır. O vaxt Yer cənnətimiş, nə ölüm varmış, nə xəstəlik, nə zorakılıq. Hürmuzlə Əhrimən arasındakı mübarizə Zoroastrın (Zərdüştün) meydana gəlməsinə qədər davam edir. Bu üçüncü mərhələ də üç min il çəkir. (6000-8999). Bu mərhələdə Yer müharibə meydanına dönür. Əhrimən ilk buğanı və insanı öldürür, amma onların toxumundan yeni nəsillər törəyir. Dördüncü mərhələdə (9000 – 12000) Hürmuz Əhrimənə qalib gəlir, ölümlər dirilir, dünya alovda təmizlənir. Bu şəcərədə Yazata deyilən ruhlarda iştirak edirlər. Yaz + ata sözlərin mənası: “Yazmaq” – yanılmaq, səhv etmək, azmaq, ata – (ada, qada-bala). Yəni Ahuramazdanın qoyduğu qaydalardan azan adama bəla gətirən ruhlər. Sonralar ədəbiyyatda bay+ ata termini yaranmış, bu ruhun adını bayat nəslə qoruyub saxlamışdır. Bəlkə eyni vaxtda, bəlkə də sonralar Tankır (tanrı) anlayışı yaranmışdır. Bu tan (dan yeri) sözündən olub işıqla qaranlığın sərhəddi – kırı mənasında işlənmişdir. Ən qədim mənbələrdə “allah” əvəzinə “baqa” deyilmişdir. Bədii ədəbiyyatda “allah”, “tanrı” əvəzinə “uğan” və “iyim” sözləri də

işlənilir. “İyim” – “Ndi” sözündəndir, mənası “ağan”, “sahibim” deməkdir. Bunlar yaradılış əsətinin bir neçə mərhələdən keçdiyini göstərir.

Verdiyimiz qısa şəcərə göstərir ki, Avestadakı yaradıcılıq dastanı (əsatiri) öz motivlərinə görə bir sıra yaradılış dastanları ilə müştərəkdir. (Xüsusən “Qaraxan və İnsan” adlandırdığımız türk dastanı ilə, Urandan – Zevsə qədər allahlar haqqında yunan əsatiri ilə, nəhayət, “Mahabharata” və “Ramayana” dastanlarındakı hind əsatiri ilə müştərək xüsusiyyətləri çoxdur).

Dünyanın odda təmizlənməsi günəş allahına səcdənin gücləndiyini göstərir. Günəş Otər (Atər) Mazdanın (Göy allahının) və Anaitin oğlu sayılır. Otər daimi od saxlayan insanı köməyə çağırır. Bu süjet Prometeyin mübarizəsini xatırladır.

Avestadakı allahlar Xara dağına yığılır və Xaoma deyilən əbədi həyat şirəsi içirlər, Anaid allahlar törəməsinə həmişə köməyə gəlir. Yunan əsatirində Xara dağı əvəzinə Olimp, hind əsatirində Mero, Şumer dastanında Maşu dağı təqdim olunur. Yunan allahları nektar, hind allahları amrita içirlər. Mükkəməl əsatir şəcərəsi olan “Mahapharata” dastanında müqqədəs suları Qanqa, müqqədəs dağı Mero və əbədi ömür suyunu Amrita təmsil edir.

“Mahapharat”aya görə Qanqa göydə, yerdə yeraltında axan elə bir çaydır ki, bəzən mələk donuna girib göylərə allahların söhbətini dinləməyə gedir, bəzən ölümə məhkum olunmuş insan övladının anası olub dünyaya yarım allahlar gətirir. Qanqa insan oğlundan törəyən uşaqlarını yerdə axan çaya atmaqla onlara əbədi ömür verərək, onları göyün üçüncü qatına – allahlar aləminə qaldırır. Beləliklə Qanqa törənişin bir ünsürü olan rutubət kimi, əbədiyyət timsalı kimi göylərdə, yerdə və yeraltında olur.

Amritanın hindlilərdə dirilik suyu kimi təsəvvür olunması haqqında qədim əsatir isə belədir: allahlar dünyada ən uca, günahkarların gedib çata bilmədiyi Mel dağının zirvəsinə yığılırlar əbədi dirilik belə bir içki əldə etmək barədə söhbət açırırlar. Harayananın məsləhəti belə olur ki, bundan ötəri qaymağı çalxalamaqla yağ necə alınarsa, gərək allahlar və mələklər okean sularını çalxalasınlar. Harayana dağlar ilahəsi Mandara dağını bütün ağacları, gül – çiçəkləri və heyvanları ilə birlikdə okeana qoyub çalxalamağın lazım gəldiyini söyləyir. Bu dağı kökündən qoparmağa allahların gücü çatmayanda bu işi Şəşu adlı ilana həvalə edirlər. Kökündən qoparılmış Mandaranı nəhəng tisbağanın üstünə qoyub okeana aparırlar. Amma çalxalanma zamanı ağac ağaca, daşlar daşlara toxunub yanğın törədir. Bu vaxt ildırım allahı yanğını söndürməyə başlayır. Okean suları əvvəlcə südə dönür, sonra otların və ağacların şirəsi axıb südə qarışır. Gecə ay işığı okean sularına hopanda ağ paltarlı şərab ilahəsi, sonra eşq ilahəsi daha sonra köpükdən yaranıb köpüklərə toxunaraq, bərk qaçağan ilahi bir at peyda olur, şəfa verən allah gəlib içi dolu qabı götürür və içindəki əbədi dirilik suyunu Amritanı göstərir. İblislər amrita dolu qabın üstünə cumanda Harayana bütün gözəlliyi ilə zühur edir, Harayana amrita qabını götürür, onu ilk dəfə içmək şərəfi allahlara qismət olur. O vaxtdan allahlar amritanı - əbədi dirilik suyunu etibarlı bir qabda gizlətmişlər.

Əsatir qədim ibtidai görüşlərin məhsulu olduğuna görə, ibtidai icma dövründə yaranıb inkişaf etmiş, məfkurədə əmələ gələn ciddi dəyişikliyi əks etdirərək müəyyən mərhələlər keçmiş, ilkin fəlsəfənin və estetikanın predmeti olmuşdur. Əsatirin inkişafında ən məhsuldar dövr, antik dövrün klassik mərhələsidir. Qədim demakratiya pozulub cəmiyyətdə monarxiya meydana çıxmağa başlayanda hər monarx özünü yerdə allahın kölgəsi saymış, küllü – ixtiyar olmuş və əsatir bəşəriyyətin uşaqlıq dövrünə aid məfkurə kimi tarixən süquta başlamışdır. Sonralar tarixi şəxsiyyətlər haqqında əfsanələr intişap

tapmışdır. Yunanıstanda Makedoniyalı İsgəndərə Midyada Kiaksar və Astiaqa, massagetlərdə Tomiris və Kirə dair, “Şahnamə” qəhrəmanlarından Turan hökmdarı və sərkərdəsi Alp ər Tunqa haqqında, daha sonra məşhur qəhrəmanlar haqqında əfsanələr yaranmışdır. Yarı tarixi, yarı əsatiri şəxsiyyət sayılan Zərdüşdə dairə əfsanə vardır.

İran büdbərəstlərinin baş kahini bir uşağın yeni din gətirəcəyini öyrənib onu körpə ikən məhv etmək istəyir. O, sehribazların köməyi ilə uşağı oğurladır və onu oda atır. Oğlunu itirmiş ana ibadətgha qaçanda oğlu Zərdüştü alovun içində oynayan görür.

Kahin uşağı naxırın keçib getdiyi yola atdırır. Amma bir inək uşağı paçasının arasına alıb heyvanlardan qoruyur. Ana oğlunu yenə salamat tapıb aparır. Qorxuya düşən kahin Zərdüşdü üçüncü dəfə oğurlayıb ac qurdların mağarasına atdırır: ya qurdların onu yeyəcəyini, ya da burada acından öləcəyini düşünür. Qurdlar uşağın üstünə gələndə yeriye bilməyib donub qalırlar. Acıb ağlayan uşağın səsinə eşidən iki mələk, keçiyə görkəmində mağaraya enib onu əmizdirirlər.

Ata – ana Zərdüşdün fəzilətini başa düşüb onu fəzil adamın tərbiyəsinə verirlər. Zərdüş böyüyür, çox şeylər öyrənir, evlənir, amma yaxşılıq və pisiliyin nə olduğunu öyrənib başa düşmək üçün ailəsindən ayrılıb Savalana çəkilir. Çox düşüncələrdən sonra xeyir və şər allahına qurban kəsməyin mənasızlığını başa düşərək yaxşılıq və pisliyi iki qüvvə kimi dərk edir, bu qüvvələrin dünyanı idarə etdiyinə inanır. Bu inamı yaymağa başlayır. Axırda şah Viştaspın etibarını qazanıb baş kahin olur, qızını baş vəzirə verir özünə arxa tapır, Viştaspa təsir göstərüb öz əqidəsini başqa xalqlar arasında yaymaq üçün onu müharibəyə təhrik edir. İlk müharibə turanlılara qarşı olur, uzun sürür və bir turanlı Zərdüştü öldürür.

Əsatir və əfsanələr şifahi xalq ədəbiyyatının ilk nümunələri olub, yazılı ədəbiyyata zəngin mövzu vermişdir. K. Marks yunan əsatirini yunan ədəbiyyatın qaynağı hesab etmişdir. Antik dövr ədəbiyyatında xüsusən faciəni və dastanları əsatirdən kənar təsəvvür etmək mümkün deyil. Aristotel əsatirdən yaradıcı şəkildə istifadə etməyi poetika qanunu səviyyəsində qiymətləndirmiş, bunu zəruri tərəflərdən biri hesab etmişdir. Sonralar əsatir Roma ədəbiyyatının da qaynağı olmuşdur. İntibah dövrü ədəbiyyatında qədim yunan, Roma, Asiya əsatirindən geniş istifadə olunmuşdur. İspan ədibi Servantesin məşhur “Don Kixot” romanı demək olar ki, bütün qədim əsatir nümunələrini əhatə edir. Klassizm ədəbi məktəbi klassik yunan ədəbiyyatına əsaslandığına görə klassiklər də əsatiri bir qaynaq kimi qəbul etmişlər.

Şərq ədəbiyyatının intibah dövründə əsatir qədim dünagörüşünü əks etdirən bir janr, bir məfkurə kimi poetik əsərlərin əsasında durmuşdur. Ə. Firdovsi, N. Gəncəvi və onların davamçıları əsatir, əfsanə və rəvayətlərdən bol-bol bəhrələnmişlər. Ə. Firdovsi İran tarixinin əsatir dövrünü də inamla qələmə almışdır. Şərq şeirində, xüsusən səyyarələrin yaranmasını, hər səyyarənin daşdığı əlaməti yaxşı bilən şairlər əsatir anlayışlarına arxalanan silsilə eyhamlar və rəmzlər vermişlər.

XIX əsr rus ədəbiyyatının elə görkəmli xadimi yoxdur ki, onun əsərində əsatirin dərin izləri olmasın. Xüsusən A. S. Puşkinin əsərləri əsatirin yaradıcı fəhmi cəhətdəndə heyvətamizdir.

Şifahi ədəbiyyatda epik nümunələrin ən səciyyəvi janrlarından biri də nağıldır.

Nağıl – söyləmə, təhkiyə yolu ilə, şifahi, sinədən deyilir. Dildən – dilə keçərək get-gedə zənginləşir, yeni rəng, təpsiləh qəbul edir.

Ən mühüm cəhət budur ki, nağılda həyat, məişət hadisələri, insanlar, yerlər, hadisələr haqqında mübaliğə olsa da təsəvvürlər verilir.

Yazılı ədəbiyyatda hekayənin mövqeyi, vəzifəsi şifahi ədəbiyyatda nağılların vəzifəsi ilə yaxındır. Burada mübaliğə uydurmada məntiqi bir təhkiyəyə söyləməyə tabedir bunlar da öz mövzusuna, rənginə, qayəsinə görə müxtəlif olur. Şeirli nağıllar, məişət nağılları, igidlikdən bəs edən nağıllar və s.

Lətifələr də epik nümunələrə aid əsərlərdir, nağıl xarakterində, xalqın məişətini əks etdirən əsərlərdir. Gülüşün üstünlüyü, əxlaqi nəticə, tiiz fəhm, aforistik ifadələr, təzadlı, məşhur kəlamlarla zəngin, nadir, çevik qəhrəmanlar təsvir edən əsərlərdir.

Atalar sözü və məsəllər ən kiçik həcmli, lakin mənalı, ibrətli epik nümunələrdir. Nəsrə yaransa da bəzən nəzmlə, müqəffa olur.

Yüz gün yaraq, bir gün gərək.

Saxla samanı, gələr zamanı.

İşləməyən dişləməz.

Tapmaca adından göründüyü kimi, qarşıdakını axtarmağa vadar edən, həyat hadisələri haqqında məlumat verən və cavab verən əsərdir. İnsanın məhs tapmağa, axarmağa çağırır.

Bir balaca boyu var,

Dam dolusu toyu var. (Çıraq)

Üstü zəmi, biçərlər,

Altı bulaq, içərlər. (Qoyun)

Hacılar haca gedər,

bilmirəm necə gedər.

Bir yumurta içində

Qırxdan çox cücə gedər. (Nar)

Bu kimi misalları məişətimizin zəhmət, mübarizə, sevgi, ailə məsələlərindən və başqa sahələrdən də tapmaq olar.

Yazılı ədəbiyyatda epik növün janrlarından biri hekayədir. Şifahi ədəbiyyatda nağıl nədisə, yazılı ədəbiyyatda hekayə odur. Rus ədəbiyyatında “rasskas”, italiyanlarda “novella” deyilən bu janr, əsasən realist bir əsərdir. Hekayə xırda şəkilli epik əsərlərin əsas janrıdır. Hekayədə səciyyəvi, ibrətli, ictimai mənası olan həyatı bir əhvalat, 1, ya 2 qəhrəman götürülür, məhdud bir zaman, məkan daxilində yığcam, bitkin, realist, bədii təsvir verilir.

Hekayə quruluşca o qədər də mürəkkəb olmur. Xarakterik bir hadisə, yığcam bir sujet, ümumiləşdirici bir mətləb, müxtəsər, şirin, sadə söyləmə üsulu hekayədə əsasdır. Mopassanın, Cek Londonun dahi rus ədibləri A.S. Puşkin, Lev Tolstoy, M. Qorki yaradıcılığının müəyyən dövründə Cəlil Məmmədquluzadə, Ə. Haqverdiyev və Y.V. Çəmənzəminlinin bütün yaradıcılığında hekayə əsas janr olmuşdur. A.P. Çexov rus ədəbiyyatında hekayənin ustadı sayılır. “İvan İliçin ölümü” (Tolstoy), “Ofçunun qeydləri” (Turgenev), “Qılaflı adam”, “Dəhşətli gecə” (Çexov), “İtalya nağılları” (M. Qorki), “Həyat eşqi” (Cek London), “Madmazel Fifi” (Mopassan), “Poçt qutusu”, “Usta Zeynal” (C. Məmmədquluzadə), “Şeyx Şəban”, “Qıraət” (Ə. Haqverdiyev) ümumi şöhrət qazanmış, müəyyən dövrün və ictimai dairələrin səciyyəsinə dürüst göstərən klassik hekayələrdir.

Hekayədə müəyyən bir əhvalatın təsfilatı yox, yığcam, əsas xarakter səhnəsi verilir və bu səhnə vasitəsilə əhvalat tamamilə ifadə olunur. Burada qəhrəmanların sayı az olur. (Bir, iki və ya bir neçə nəfər) “Çelkaş” (M. Qorki) hekayəsində iki nəfər, “Saqqalı Uşaq”da (C. Məmmədquluzadə) bir nəfər, “Bomba”da (Haqverdiyev) iki nəfər, “Yuxusu gəlir”də (Çexov) əsas bir nəfər kamil surət verilir. Qəhrəmanın həyatından alınan bir epizod onu bütünlüklə səciyyələndirir, təsfilata ehtiyac qalmır. Klassik Şərq ədəbiyyatında, məsələn Sədi yaradıcılığında hekayə, kiçik əxlaqi – didaktik lətifə xarakterindədir və həmişə iki, və ya dörd satirik şeirlə yekunlaşdırılır. Hekayədə diqqət əsas mətləbə cəlb olunur, müəllif söyləmə, izah, təffərat, misal, mühakimə və dəlillərə çox da uymur. Söyləmənin özündə bədii sənətkarlığın bir çox tərəfləri – drammatizm, lirika, romantika, yaxud satira, yumor və s. iştirak edir. Birinci şərt oxucunu maraqlandırmaq, cəlb etmək, onda müəllifi dinləmək həvəsi oyatmaqdır. Belə bir maraq oyanandan sonra oxucuya ən mühüm mətləbləri, fikir və məqsədləri söyləmək, tendensiya təlğın etmək mümkündür.

B.Q. Belinski göstərir ki, müasir həyat olduqca mürəkkəb, müxtəlif və pərakəndədir. Elə bir hadisə, təsadüf əhvalat var ki, dram üçün azlıq edir, romana çevrilə bilmir, ancaq mənə cəhətdən dərin, ibrətli, əhatəlidir. Bir anda əsrləri səciyyələndirə bilər. Hekayədə həmin hadisə alınır, yığcamlıqla sənət dairəsinə maraqlı şəkllə salınır belə bir müxtəsərlik başqa janrlarda mümkün deyildir. Bu şəkll tematik cəhətdən olduqca geniş və zəngindir. Elə ictimai hadisə düşünmək çətindir ki, hekayə mövzu ola bilməsin. Tərbiyəvi - əxlaqi mənə daşıyan ibrətli hadisələr, qəlbin dərin sirrlərini, amansız ehtirasların toqquşmasını, bir adam, bir cəmiyyət, ya quruluş üzərinə olan acı gülüş və istehzanı hekayədə vermək mümkündür.

“İvan İliçin ölümü”, “Şinel” kimi hekayələrin dünya şöhrəti orada müstəsna ümumiləşdirmə qüvvəsinə malik olan kiçik bir həyati hadisədə bütöv bir dövrü səciyyələndirən bədii sənətkarlıq, qələm qüdrətidir. Dostoyevski “biz “Şinel”dən çıxmışıq” – deyər ixtifər etdiyi kimi, Azərbaycan hekayətçiləri də “biz “Poçt qutusu”ndan çıxmışıq” – deyər bilərlər. Cəlil Məmmədquluzadənin bu hekayəsi yalnız ədibin öz sənəti üçün yox, əsrimizin əvvəllərində yaranan epik ədəbiyyatımızı xarakterizə üçün maraqlıdır.

Hekayə real həyat materiallarına əsaslanan bir janrdır. Ayrı –ayrı adamların həyat və mübarizəsində olduğu kimi mətbuat səhifələrində, hadisələrdə, məhkəmə proseslərində, ailə, məişət səhnələrində, rəsmi müəssisə, idarə işlərində, protokollarda, hərbi raport və məlumatlarda bu janr üçün münasib material və mövzular çox olur.

Hekayələr, xatirə, mükəlimə, mübahisə, nitq, tövbə, tərcümeyi – hal, ərizə və s. xarakterlərdə yazıla bilər. Ə. Haqverdiyevin “Pristav və oğru” hekayəsi ancaq dioloqlardan, Çexovun “Alim və qonşuma məktub” hekayəsi isə sadəcə məktubdan ibarətdir. Çox zaman ədəbiyyatçılar hekayə ilə novelları ayırırlar. Ancaq əslində bunlar bir janrdır. Bizim “Hekayə” dediyimizə Avropada “Novella” deyirlər. Bəzən novelları bir cəhətdən drammatik gərginlik, intizar və gözlənilməz hadisə təsviri ilə səciyyələndirirlər. Ancaq bu heç də o demək deyil ki, həmin xüsusiyyətlər hekayədə olmur. İstər, A. Çexovun, istərsə də C. Məmmədquluzadənin, Ə. Haqverdiyevin hekayələrinin çoxunda həmin xüsusiyyətləri görmək mümkündür. “Bomba” (Ə. Haqverdiyev), “Buz heykəl” (Ə. Məmmədşanlı), hekayələrində həm intizar, həm də gözlənilməz nəticələr verilir.

Hekayələr mövzu cəhətdən müxtəlif olur. İnqilabi hekayələr (M. Qorki), aşiqanə hekayələr (Mopassan), fəlsəfi hekayələr (Servantes), hərbi hekayələr (L.Tolstoy), məişət hekayələri (C. Məmmədquluzadə) və s. ayrı – ayrı yazıçıların dünyagörüşündən və bədii

üslubundan asılı olaraq hekayələr müxtəlif xarakterdə olur. Bəzi ədiblərdə inqilabi-siyasi pafos (M. Qorki), bəzisində tənqidi gülüş (C. Məmmədquluzadə), bəzisində isə tarixi – məişət səhnələri (C. London) üstündür. Sujet mərkəzində müəyyən konflikt və ya əhvalat duran hekayələrə əhvalat hekayələri deyilir. (C. Məmmədquluzadənin “İranda hüriyyət” və s. hekayələri) dramatik hekayələr isə gərgin situasiyalar, müstəsna hadisələr əsasında yaradılır. (Çexovun “Dəhşətli gecə”, Ə. Haqverdiyevin “Bomba” əsərləri və s.). Bəzi hekayələrdə ədibin bədii mətləbi müəyyən ictimai zümrələri təmsil edən xarakter portretlər vasitəsilə verilir. Belə əsərlər portret hekayələr adlanır. (A. Tolstoyun “Rus xarakteri”, Ə. Haqverdiyevin “Mirzə Səfər”, A. Çexovun “Qıflı adam”, C. Məmmədquluzadənin “Usta Zeynal” hekayələri). Bir sıra hekayələrdə isə ideyanın əsas ifadə vasitəsi bədii gülüşdür. Gülüşün xarakterindən asılı olaraq həmin əsərlər satirik və ya yumoristik hekayə adlanır. (C. Məmmədquluzadənin “Qurban Əlibəy”, “Quzu”, “Şeir bülülləri”, Əziz Nesinin “Siyasi arvadbaz” əsərləri və s.)

Müasir hekayə nəvislikdə elə əsərlərdə təsadüf olunur ki, burada lirika üstünlük təşkil edir. M. Hüseynin “Çiçəklər”, “Maral əfsanəsi”, M. Cəlalın “Odlu mahnılar”, “İmtahan”, Ə. Məmmədخانlının “Buz heykəl”, “Karvan dayandı”, G. Hüseynoğluğun “Geoloq qız”, İ. Əfəndiyevin “Apardı Səllər Saranı” əsərləri lirik hekayənin yaxşı nümunələridir.

M. İbrahimovun, İ. Şıxlının, B. Bayramovun, H. Abbaszadənin, Anarın, Elçinin, M. Süleymanlının qələmi sayəsində Azərbaycan hekayəsi əlvanlaşmışdır.

Sovet dövründə hekayə janrı çox inkişaf etmişdir. Mətbuatda radio, televiziya, estrada proqramlarında hekayə fəxri bir yer tutur. Mərkəzlərdən tutmuş rayona qədər elə bir qəzet, jurnal tapmaq olmaz ki, orada hekayəyə ehtiyac, maraq hiss edilməsin.

M. Qorkinin təşəbbüsü ilə 30-cu illərdə “Dritsat dnei” adlı əsas hekayə jurnalı nəşr olunurdu. “İzvestiya”, “Bakı” qəzetlərində, “Oqonyok”, “Krokodil” jurnallarında tez-tez hekayə müsabiqələri keçirilir. Ayrı – ayrı sovet ədiblərinin hekayə məcmuəsi böyük tirajla nəşr olunur. Vətən müharibəsi dövründə Pavlenkonun, Simonovun, Mehdi Hüseynin, Ə. Məmmədخانlının hekayələri ordu mətbuat səhifələrində dərc olunurdu. Müharibə illərində döyüşçü üçün “Qızıl əsgər kitabxanası” adı altında xüsusi kitabçalar buraxılırdı ki, burada da hekayələr mühüm yer tuturdu.

İndi oxucular və sovet mətbuatı bu janra çox əhəmiyyət verir. Sovet hekayəçilərinin əsərləri yüz min nüsxələrlə nəşr olunur, ölkədə, xaricdə maraqla oxunur. “Oqonyok”, “Krokodil” jurnallarına əlavə olaraq hər il hekayə kitabçaları buraxılır.

Təmsil. Təmsil həm lirik, həm də epik növdə - hər iki növün xüsusiyyətini daşıyan müştərək janrdır. Qədim dövrlərdə böyük yunan təmsilçisi Ezopun əsərləri geniş yayılmışdır.

Təmsil əslində kiçik alleqorik hekayədir. Burada insanlara xass sifətlər, xüsusiyyətlər, heyvan, bitki və əşyalar vasitəsilə təqdim olunur. Təmsil əsasən tənqidi gülüşlə satirik formada yazılır və kiçik əxlaqi, didaktik nəticə ilə bitir. Müəllifin əsərdə vermək istədiyi əsas fikir bu nəticədə ifadə olunur.

Rus yazıçılarından A.İ. Krilov, Demyanbednı, Azərbaycan şair və ədiblərindən Q.B. Zakir, S.Ə. Şirvani, A. Səhhət, M.Ə. Sabir, A. Şaiq və başqaları bir sıra gözəl təmsillər yaratmışlar. A.İ. Krilov təmsilin böyük ustadı sayılır. Sovet ədəbiyyatında S. Marşak və S. Mixalkovun təmsilləri məşhurdur.

Təmsil nəzmlə yazılıdığı kimi, nəslə də yazıla bilər. Burada real hadisələrin təsviri ilə yanaşı fantastika da vardır. Sujet (əhvalat) çox sadə, bəsit, bircəttli, əyani, konkret və aydın olur. Tiplərin sayı burada az olur. Əsər, əsasən, mükəllimə xarakterində, qarşı-qarşıya duran iki tipin danışıması ilə verilir.

Əsərin dili danışq dilinə yaxın olur. Təmsildə satira yumor və kinayədən, aforizm və hikmətli sözlərdən geniş istifadə edilir. Mücərrəd və ümumi məfhumlar konkret, əyani surətlərdə ifadə olunur. Əhvalatın inkişafında çox zaman uşaq psixologiyasının tələb və səviyyəsi nəzərə alınır.

Bəzi ədəbiyyatçılar iddia edirlər ki, təmsil yalnız uşaqlar üçün yazılır. Şübhəsiz ki, bu janr uşaq psixologiyası üçün daha müvafiqdir. Lakin bunu heç də uşaq ədəbiyyatının spesifikasiyası ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Bir sıra təmsillərdə dövrün, zamanın mühim, fəlsəfi, siyasi – ictimai problemlərindən bəhs olunur və çox ciddi nəticələr çıxarılır. (S. Şedrinin, A. Krilovun təmsilləri)

Q.B. Zakirin “İlan, dəvə, tısbağa”, “Dəvə və eşşək”, “Tülkü və qurd”, S.Ə. Şirvaninin “Aslan və iki öküz”, “Dəvə və balası” təmsilləri də ictimai – siyasi mövzulardadır. Q.B. Zakirin “Qurd, çaqqal və şir” adlı təmsilində istismar cəmiyyətindəki zorakılıq ədalətsizlik və reaksiya ifşa edilmişdir.

Böyük Vətən müharibəsi illərində sovet yazıçıları faşizmin qəddarlığını ifşa edən çox qüvvətli təmsillər yazmışlar. Müasir dövrdə Hikmət Ziyanın təmsilləri diqqəti cəlb edir.

Roman. Epik əsərlərin ən böyük, məşhur və mühüm janrlarından biri romandır. Hələ keçən əsirdə N. Dobrolyubov məqalələrinin birində göstərirdi ki, ən çox oxunan əsər romandır. Roman bugünkü şəkllə düşünə qədər uzun tarixi bir inkişaf yolu keçmişdir.

Orta əsrlərdə, ümumiyyətlə roman dillərində yazılan əsərlərə belə ad verirdilər. Sonralar bu ad ancaq bədii əsərlərin böyük formasına verilirdi. Orta əsrlərdə şöhrət tapan romanlar əsasən cəngavərlərə həsr olunurdu. Bu romanlarda igid, müstəsna cəngavərin sərgüzəşti və şöhrəti təsvir olunurdu. Məhiyyət etibarı ilə feodal məfkurəsinə və mütləqiyyət görüşlərinə müvafiq cəngavərlik romanlarında bütün əhvalat müstəsna bir şəxsin ətrafında cərəyan edirdi. Burada həyat həqiqətlərindən çox cəngavərin özünü və yürüşlərini səciyyələndirən təfəsilat əsas götürülürdü. Cəmiyyətin, kollektivin yox, ancaq bir şəxsin taleyi təsvirin əsasında dururdu.

Məşhur İspan ədibi Servantes “Don Kixot” əsəri ilə cəngavərlik romanlarına, onlardakı həqiqətlərdən uzaq, uydurma, bəzəmə sujetlərə, surətlərə güldü, onları hörmətdən saldı.

XVIII əsrdən sonra, xüsusən, burjua ölkələrində macəra romanları şöhrət tapdı. Cəngavərlik romanlarında cəngavərin şöhrətlənmək ad qazanmaq ciddi – cəhdi əsas idisə, bu romanlarda maraqlı, cazibəli əhvalat, hadisə əsasdır. Orada müstəsna şəxsiyyət, burada isə müstəsna əhvalat, orada qəhrəmanın yürüşləri, burada əhvalatın drammatizmi gözlənilməz və güman edilməz aqibəti mühümdür.

Macəra romanlarının qəhrəmanı fəlakətə düşür, oddan, sudan keçir və xoş bir aqibətlə məqsədinə nail olurlar. Bu cəhətdən D. Defonun “Robinson Kruzo”su məşhurdur. Cəmiyyətdən kənar bir adada yeni bir aləm yaratmaq arzusunda olan Robinson çox qərribə macərələrə düşüb çıxır, oxucu axıra qədər bu qəhrəmanın aqibətini maraqla izləyir. Həyat həqiqətləri yox, macəra meyli indidə bir çox burjua roman və filmlərində mühüm yer tutur. Diqqəti macərəyə verən roman müəllifləri həyat həqiqətinə təbiiyyətinə etinasız olur. Əslində

uydurma situasiya və vəziyyətlər yaradırlar. Bu romanlar da əyləncə, maraq, oxucunu cəzb və məşğul etmək arzusu üstüdür.

Keçən əsrdə ictimai inkişafın tələbi, elm və texnikada böyük icad və sürətli tərəqqinin nəticəsində sənət və ədəbiyyat aləmində həyat həqiqətlərinin üstünlüyü ilk plana keçdi. Epik əsər yazan müəlliflərin macəralardan əl çəkib ictimai həqiqətləri əks etdirmək arzusu son dərəcə gücləndi. İndi nəyinki, bir adamın yaxud ailənin həyatı, bir ölkənin bir xalqın, hətta xalqların həyatı bədii əsərlərdə əks olunmağa başladı. Romanlarda ictimai varlıq, müasir mürəkkəb ziddiyyətli həyat və cəmiyyət əsas məzmunu təşkil etdi. Xüsusilə, Fransada, Rusiyada realist romanlar şöhrət tapdı. Balzakın, Emil Zolyanın, Stendalın, Hüqonun romanları ədəbiyyat aləmində çox böyük və maraqlı hadisə idi. F. Engels göstərmişdir ki, Fransa həyatını iqtisadçıların, tarixçilərin, statistlərin, etnoqrafların əsərlərindən çox, Balzakın əsərlərindən öyrəndim. Balzak göstərirdi ki, “əsl romançı həyatdır, mən onun katibiyəm” müasir cəmiyyətin həm ictimai, həm siyasi, həm məişət, həm də fərdi insan xarakterinin inikası realist romanlarda ecəzkar bir qüdrət və inandırıcılıqla verilir. Keçən əsrin realist roman sənətində rus ədəbiyyatının yaratdığı parlaq nümunələr indi də əhəmiyyətini itirməmişdir və itiməyəcəkdir.

M. Qorki xatirələrində yazır ki, Lenin “Hərb və sülh”ü göstərərək soruşurdu ki, Avropada kimi bunun müəllifi ilə müqayisə etmək olar? Özü də cavab verirdi ki, heç kimi!

V.İ. Lenin L.Tolstoyun “Hərb və sülh” əsərini yalnız rus ədəbiyyatında deyil, bəşəriyyətin bədii inkişafında irəliyə doğru addım sayırdı.

Puşkin, Qoqol, Dostoyevski, Tolstoy, Turgenev, Qonçarov roman janrlarının parlaq nümunələrini yaratmışlar. Realist romanlarda həm siyasi-ictimai və həm də məişət lövhələri geniş təfəssilatla verilir. Burada qəhrəmanın bütün həyatı əks olunur. Nəinki bir qəhrəmanın, bir nəslin, bir xalqın keçdiyi yol hətta elə romanlar var ki, orada bütün bəşəriyyəti xarakterizə edən hadisələr və mübarizələr göstərilir. Burada qəhrəmanların ümumi insani cəhətləri ilə yanaşı, fərdi xüsusiyyətləri və taleləri də həmahəng, vəhdətdə götürülüb təsvir olunur. (Tolstoyun “Hərb və sülh”, “Anna Karenina” romanları və s.)

Romanda ən kiçik bölgü lövhə yaxud epizoddur. Sonra fəsil, hissə, kitab və cild gəlir. Hətta çox böyük məsələyə və mövzuya həsr olunan romanlar bir neçə cildə yazılır. Və onlara silsilə romanlar deyilir: “Hərb və sül”, “Sakit Don”. Roman quruluş etibarı ilə ən böyük, ən mürəkkəb və zəngin ədəbi şəkildir, həyatı, ictimai hadisələri, insanı onun taleyini ən geniş əhatə və təsvir edən irihəcmli, çoxşaxəli qol-budaqlı epik əsərdir. Burada sənətin bütün vasitə və formalarından istifadə olunur. (yumor, satira, lirika, peyzaj, kinayə və s.)

Böyük rus tənqidçisi B.Q. Belinski romanın bədii quruluşunu izah edərkən yazırdı:

“Doğrudan da, onun həcmi, onun hüdudu son dərəcə genişdir:

drama nisbətən daha az ərköyün, daha az şıltaqdır. Çünki onun bütövlüyü parçalarından və hissələrindən daha çox məftun edir. Həm də onda elə təfəssilat, elə təfərrüat olur ki, bunlar ayrılıqda götürülsə, heç bir şey kimi görünsələr də, bütöv və birlikdə dərin mənalı və sonsuz poeziyaya malikdirlər. Halbuki dramının çərçivəsi hadisənin gedişində daha çox sürətlilik və çeviklik tələb edir və öz daxilində geniş təfəssilata yol vermir. Çünki dram poeziyanın bütün başqa növlərindən üstün dərəcədə insan həyatını üzü və təntənəli təzahürləri ilə göstərir.

Deməli, ictimai həyatla əlaqədə götürülən insanın poetik təsviri üçün romanın forması və imkanı daha genişdir; onun qeyri – adı müvəffəqiyyətinin, qeyri – məhdud hakimiyyətini sirri də, mənə görə, elə budur.”

Həyat materialı çox və zəngin olur. Tərcümeyi hallar, səyahətnamələr, məktublar, hərbi raportlar, məhkəmə istintaqı, qəzetlər, sitatistik məlumatlar, xatirələr, arxiv materialları, tarixlər romançının gözündən yayınmır. Mövzularına görə romanlar müxtəlif olur. Aşıqanə romanlar, inqilabi romanlar, tarixi romanlar, macəra romanları, fantastik romanlar və s.

Romanda bir əhvalat yox, bir neçə əhvalat verilə bilər. Mərkəzi sujetdən ayrılan budaqlar paralel surətdə inkişaf edərək şaxələnir və nəticədə ümumi mərkəzə və mənbəyə qayıdır. Burada biz bir çox qəhrəmana, ailəyə, insan talelərinə rast gəlirik. Ancaq bunların hamısı ədibin açdığı əsas magistral sujetlə bağlı verilir. Söz sənətinin elə bir sahəsi yoxdur ki, romanda istifadəsi mümkün olmasın.

Böyük rus təncidçisi N.A. Dobrolyubov romanın əsas xüsusiyyətlərini belə xarakterizə edir. "... Gənclik illərinin coşqunluğu keçib gedir, yetkinlik dövrü, inadkarlıq dövrü, mühakimə, kamil fikr, təcrübə, habelə təxəyyülün və hissin ölçülüb – biçilən vaxtı başlayır. İndi artıq insan xəyal pərvər planlar qurmur, qeyri-mümkün qəhrəmanlıqlara can atmır, dünyanı zəbt etmək iddiasına düşmür, əksinə, öz ətrafına olduqca diqqətlə və sərrast göz gəzdirir, qərara gəlməzdən əvvəl çox götür – qoy edir. O, irəliləməyə can atır, lakin sıçrayışlarla yox, təmkinli, aram – aram atılan addımla, tədricən bilik sahibi olmaq istəyir. Amma özünə elə amil seçir ki, onun həyatı ilə bilavasitə əlaqədə olsun".

Bax, roman insan inkişafının bu mərhələsində, xalq həyatının təsviri olaraq meydana çıxır. Bu, körpələri əyləndirəcək nağıl deyil, bu, uşaq dünyagörüşünü və xalqın sadəlövh təsəvvürlərini ifadə edən poema deyil, nə də ki, cəngavərlərin ibrətamiz hünərlərini onun məşuqəsi ilə qovuşmasını tərənnüm edən əfsanə, roman deyil, hərçənd bütün belə əsərlərin ünsürləri romanda ola bilər, və qismən olmalıdır. Xeyr, bu həyatdır, bu sərras baxışla kəşf edilmiş və mahir bir əllə lövhəyə köçürülmüş, az-çox çərçivəyə salınmış gerçəklikdir. Bu, öz gənclik illərini geridə qoymuş, həyat peşmanlıqlarını dadmış, dinc ailə duyğularına iz qoyub keçmiş xəyyalların xatirəsi ilə kifayətlənən, xalqın, ya cəmiyyətin, məişət və şəxsi münasibətlərinin tarixidir. Buna görə də roman demək olar ki, ailə münasibətlərini daima diqqət mərkəzində tutub, lakin uşaqlıq rüyalarının gənclik ehtiraslarını təsvir etsə də bunun məqsədi yalnız onları arzulanan mənzilə - ailə xoşbəxtliyinə çatdırmaqdır. Bu səbəbdən roman əksərən bizə qadın və kişi arasındakı münasibətlərə bu qədər nurlu və ülvə təsəvvür aşıl原因 xristiyanlığın təsiri ilə inkişaf etmişdir. Romanın mənşəyi və əhəmiyyəti bundadır. O, ideal aləmdən, həqiqi aləmə, şəirdən tarixə keçməni kəsb edir. Bu, fəal inkişaf edən həyatın dolğun lövhəsidir. Həqiqətin əşyavi şəraitinə ciddi tabe edilmiş və bununla belə ən maraqlı nöqtəyi-nəzər seçilməsində sərbəst olan lövhəsidir. Romanda biz insanı olduğu kimi, həqiqi aləmin, bütün şərait vaciblikləri ilə həm də təxəyyül aləminin bütün cazibədarlığı ilə görürük. Romançının məharəti məhz bizim xəyalımıza hakim olmasındadır. Ona təsir edən hadisə və şəxsiyyətlərə bağlanması, bizə təqdim olunan xarakterlərin halına yanmağa vadar edilməsindədir. Bizi xəyalən onların yerinə qoymağa, onların istəkləri, fikirləri, duyğuları ilə yaşatdırmaqdan ibarətdir. Bu heyvət nə qədər dolğundursa, bizim marağımız nə qədər əhatəlidirsə, müəllif də həmin dərəcədə öz məqsədinə nail olmuş, o qədər də diqqət və təqdirə layiqdir.

Ayındır ki, buna nail olmaq üçün müəyyən şərtlərə riayət etmək lazımdır. Gərək roman özündə müəyyən bir ideyanı əsas götürsün ki, onunla bütün hadisələr bütünlüklə onun həyata keçirilməsinə yönəldirsin. Gərək bu hadisələrin inkişafı romanın marağını mətləbdən uzaq şaxələrlə yayındırmamaq şərti ilə bir başa, sərbəst və təbii yolla ideyadan

çıxıb cərəyan etsin, gərək müəllif gerçəkliyin bütün sahə və hadisələrini qələmə alarkən, bədii tərzdə, onu kor-koranə təqlid etmədən və canlı həqiqətdən uzaqlaşmağa yol vermədən təsvir etsin. Nəhayət gərək roman xarakterləri nəinki həqiqətə həmdə mənliliklərinə sadıq qalsın: gərək onlar daima öz səciyyəvi, onları bir-birindən fərqləndirən cəhətləri ilə təzahür olsunlar: bir sözlə, gərək onların təbiəti axıra qədər qorunsun.

Hər bir romanın tam müvəffəqiyyətini təmin edən bunlardır. Müəllif bədii təxəyyüllə bərabər, fəlsəfi təfəkkürə və psixoloji müşahidə qabiliyyətinə malik olmalıdır. Biz hələ hekayətin dəyərindən demirik -bu nəinki sərrast, axıcı, həmdə gözəl olmalıdır. Yaxşı tarixi roman üçün isə mühüm və çətin şərtlər vacibdir. Öz mahiyyəti etibarilə romanın bu növü ən yüksək mərhələni kəsb edir. Tarixi roman xalq şüurunun öz ötən həyatını anmağa meyl edən dövründə meydana çıxır, həmin bu meyl həmdə sırf tarixi tədqiqin inkişafını təsvir edir bu növ romanın məqsədi – salnamə hekayətinin quru kəlamını canlandırmaq, faktlar yığımının cansız skletinə canlı nəfəs gətirmək, bədii zəkanın şüası ilə qaranlıq dövrü işıqlandırmaq, haqqında tarixin bizə yalnız zahiri hadisə və münasibətləri söylədiyi cəmiyyətin daxili fərdi həyatını açıb göstərməkdir. Bundan aydın olur ki, tarixi roman müəllifdən hansı yeni mühüm şərtləri gözləməyi tələb edir. Burada material bütünlüklə onun ixtiyarında deyil. Burada həqiqilik meyarı sadəcə ehtimal qanunları ilə məhdudlaşmır, müəllif nəinki ola biləcək, yaxud ehtimal olan hadisələrə sadıq qalmalı, həmdə həqiqətdən baş vermiş və digər tərzdə yox, məhz bu tərzdə baş vermiş hadisələrə sadıq qalmalıdır. Başqa tərəfdən o, bizə tarixi rəvayətlərdə tapdıqlarını nağıl etməli deyil, əks-təqdirdə bu roman bədii əsər yox, sadəcə qanadsız hekayət olmalıdır.

Tarixi romanının vəzifəsi bu iki şərtin vəhdətdə həlli, tarixi öz təxəyyülü ilə işıqlandırmaqla bərabər, bu təxəyyülü tarixin özünə əsaslandırmaq, bu xəyalatı hadisələrin təbii cərəyanından çıxarıb aparmaq, onu tarixi hekayətin axırı ilə qırılmaz tellərlə bağlamaq və bütün bunları elə təqdim etməkdir ki, oxucu tarixdən ona məlum olan və burada bədii cazibədarlıqla təsvir olunmuş simaları göz qabağında canlı şəxsiyyətlər kimi, onların şəxsi mənşəyi və daxili ürək və duyğu istəklərini görsün; bundan əlavə gərək romanın həsr edildiyi dövr tamamilə doğru təqdim olunsun. Gərək hadisələrin ümumi ruhu duyulsun, gərək müəllif qəhrəmanlarını öz əsrinin təsəvvürünə görə yox, onların dövrünə görə mülahizə etsin. Gərək müəllif həyata onların gözləri ilə baxsın, onların həyatını yaşasın, onların şüuru inkişafı nisbətində düşünsün və oxucularını həmin nöqteyi-nəzərə çıxara bilsin”

Sovet dövrü bütün janrlarla yanaşı, roman janrı da inkişaf etmişdir.

Sovet dövründə yaranan romanlarda diqqət yeni cəmiyyətin qurucularına, yeni insan xarakterinə verilmişdir. Bu romanlarda konflikt ictimai xarakter daşıyır. Burada adamlar şəxsi mənafe, fərdi istək, taleh uğrunda yox, böyük ictimai ideallar uğrunda vuruşurlar. Kommunizm ideali bu adamların həyatının məzmunudur. M. Şoloxovun, A.Tlostroyun, N. Ostroviskinin romanlarındakı qəhrəmanlar çox cəhətdən gənc nəsə nümunə olan adamlardır. Təsədüfi deyildir ki, Böyük Vətən müharibəsi illərində qəhrəmanlıqla həlak olan döyüşçülərin ciblərindən tapılan dəftərçələrdə Pavel Korcagenin adı və həyatı haqqında lövhələr var idi. Bu romanlarda şəxsi həyat və tale tamamilə ictimai quruluşa, yəni sosializmin quruluşuna tabe bir şəkildə təzahür olunur. Burada əks olunan məişət də, əhval ruhiyyə də, ideyalar da yeni və yüksəkdir. Bu əsərlərdə sovet adamının yüksək mənəvi aləmi ən tipik yeni insan səciyyəsi kimi göstərilir. Çünki bu romanlar klassik realizm

metodu ilə deyil, yeni və daha yüksək metod – sosialist realizmi metodu ilə yazılan əsərlərdir.

Bu məzmun və ideya xüsusiyyətləri həmin romanların şəkil və quruluş xüsusiyyətlərinə də təsir etməyə bilməzdi. Məsələn, bu romanlarda keçmiş əsərlərdə gördüyümüz naturalist səhnələrə, sırf əyləncəli mühakimələrə rast gəlmək çətindir. Bu romanlarda istiqamətləndirici meyl həyatın və cəmiyyətin parlaq, işıqlı cəhətləri, gələcək mənzərələridir.

Əsas qəhrəman həyatı və gələcəyi yaradan yeni adamlardır. Bu romanlarda qadına münasibət də tamamilə yenidir. Qadın bəşəriyyətin bərabərhüquqlu üzvü, yeni cəmiyyətin yaradıcısı kimi təsvir olunur. Sovet romanlarında coğrafi, milli, irqi məhdudiyyət kimi geridə qalmış, köhnəlmiş hisslərə və meylərə yer yoxdur. Bu romanlarda əmək adamları böyük hörmətə, diqqətəlayiq, həyatın əsl yaradıcıları kimi təsvir olunur. Bu romanlar yalnız məzmunca deyil, roman sənətinin inkişafı baxımından da ədəbiyyata xeyli və mühüm yeniliklər gətirmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında romanın əhəmiyyəti haqqında ilk sözü M.F. Axundov söyləmişdir. Azərbaycan romanı XIX əsrin sonunda yaranıb XX əsrdə inkişaf etməyə başlamışdır. “İbrahimbəyin səyahətnaməsi” (Zeynal Abidin Marağayi) ilk mükkəməl Azərbaycan romanıdır. Sonra “Bahadır və Sona” (N. Nərimanov), “Bədbəxt milyonçu” (M.S. Ordubadi) romanları yarandı.

Azərbaycan romanının bir janr kimi müəyyənləşməsi sovet hakimiyyəti illərinə düşür. “Gizli Bakı”, “Döyüsən Şəhər”, “Dumanlı Təbriz”, “Qılınc və qələm” M.S. Ordubadinin, “Qızlar bulağı”, “Qan içində”, Y.V. Çəmənəzəminlini tarixi romanı banisi kimi şöhrətləndirmişdir. “Səhər” (M. Hüseyn), “Pərvanə” (M. İbrahimov), “Qoca arxaya baxma” (İ. Əfəndiyev), “Məhsər” (İ. Hüseynov), “Karvan yolu” (B. Bayramov) əsəri tarixi roman təcrübəsini zənginləşdirmişdir.

“Dünya qopur”, “Yoxuşlar” (Əbulhəsən), “Daşqın”, “Tərlan” (M. Hüseyn), “Saçlı” (S. Rəhimov) vətəndaş müharibəsinin kənddə sosializim quruluşunun əks etdirən ilk romanlar kimi tarixi hadisə olmuşdur. Sonralar “Şamo” epopeyası (S. Rəhimov), “Gələcək gün”, “Böyük dayaq” (M. İbrahimov), “Müharibə” (Ə. Əbulhəsən), “Yeraltı çaylar dənizə axır” (M. Hüseyn), “Valeh və Sarıköynəyin nağılı” (İ. Əfəndiyev) və başqa əsərlər roman yaradıcılığı sahəsində yeni mərhələ təşkil etdi. Müharibədən sonra yetişən ədəbi nəsil – İ. Şıxlı, B. Bayramov, S.Vəliyev, Anar, H. Abbaszadə, Elçin, V. Babanlı roman janrını dahada zənginləşdirdilər.

Povest. Povest rus sözüdür Povestvovanie – nəqlətmə, söyləmə təhkiyə mənasındadır. Mahiyyət etibarilə romanla povest arasında ciddi fərq yoxdur. Bu termin xüsusilə rus ədəbiyyatında, sovet dövründə şöhrət tapmışdır. Bu janr romana yaxındır lakin, bir çox xüsusiyyətləri ilə ondan fərqlənir.

V.Q. Belinskinin göstərdiyi kimi, roman ən əhatəli epik janr olduğu üçün bütün zəruri təfəsilatı epik dərinliklə əks etdirməyi sevir əhatəliliyinə və epik dərinliyə görə romanda əhvalat bir qədər ləng inkişaf edərsə sujet çox şaxələnərsə bunu həmin janr üçün qüsurlu saymazlar. Povestin çərçivəsi isə romana nisbətən xeyli yığcam olduğundan, bu janrın epik əhatə imkanı məhduddur. Burada bir çeviklik, dinamiklik özünü göstərməlidir. Yazıçı hadisədən – hadisəyə, epizoddan – epizoda, bir əhvali – ruhiyyədən başqasına keçidləri ləngitməməlidir. Bu keçidlər sürətli olmalıdır. B.Q. Belinski N.B. Qoqolun povestlərini bu janrın ən yaxşı nümunələri kimi qiymətləndirmişdir. Qoqol povestlərindəki çeviklik və

oynaqlıq əsərlərə mövzu seçilmiş hadisənin xarakterindən doğur. Ədib elə həyatı hadisə seçmələidir ki, o, həcmində və məzmununa görə povest çərçivəsinə yerləşə bilsin. Bəzən hadisənin süni şəkildə şişirdib, romanın geniş epik çərçivəsini doldurmaq cəhdi, sözcülüyə və məzmunun dayazlığına səbəb olduğu kimi, əhatəli epik bir hadisəni də povestin dar çərçivəsinə sığışdırmaq üçün onu ixtisar etmək, qol-budağını sındırmaq; zəruri təfsilatlardan “təmizləmək” sxematizmlə nəticələnər.

Klassik rus ədəbiyyatında Puşkinin “Dubrovski”, Qoqolun “Taras Bulba”, “Köhnə dünya mülkədarları”, L. Tolstoyun “Kreyser Sonatası” əsərləri povestin mükəmməl nümunələri sayılır. Azərbaycan ədəbiyyatında M.P. Axundovun “Aldanmış Kəvakib”, İ.Qurdqasınlının “Rəşid bəy və Səadət xanım” əsəri ilk povestlərdir. Cəlil Məmmədquluzadə isə “Danabaş Kəndinin əhvalatları” ilə povest janrının daha mükəmməl nümunəsini vermişdir. Bu povestdə adicə bir əhvalat nəql olunur – “eşşəyin itməkliyi”

Piyada ziyarətə getməyə qadir olmayan Məmmədhəsən əmi eşşəklə ziyarətə getməyə hazırlaşır. Xudayar bəy eşşəyi bir günlüyə ondan alıb şəhərə gedir və onu karvansarada satır. Puluna qənd alıb qazının yanına gedir və dul qalmış Zeynəbi almaq üçün kəbin kəsidir. Eşşək itdiyinə görə Məmmədhəsən əminin ziyarət səfəri baş tutmur. Bir müddətdən sonra kənddən keçən bir erməni sövdəgərinin eşşəkləri içərisində Məmmədhəsən əmi öz eşşəyini tanıyır. Xudayar bəy də gəlib buraya çıxır və sövdəgəri döyür, eşşəyi alıb Məmmədhəsən əmiyə qaytarır.

Bu adicə əhvalatın fonunda ədib üç ailənin taleyini, feodal – patriarxal Azərbaycanın tipik ictimai-siyasi yaralarını açıb göstərmişdir. Əsərdə keçidlər olduqca dinamikdir, incədir, sürətlidir. Eşşəyin itməsi ilə tapılması arasında cərəyan edən hadisələr də, əhvali – ruhiyyə təsviri də o qədər yığcamdır ki, bu miqyas yalnız povest çərçivəsinə uyğun gələ bilərdi.

Klassik yazıçılarda olduğu kimi sovet ədiblərində də povestin bir sıra bitkin nümunələrinə rast gəlirik. Pavlenkonun “Tarla günəşi”, B. Katayevin “Alay oğlu”, B. Polevoyun “Əsl insan haqqında povest” əsərləri diqqətəlayiqdir. Azərbaycan sovet ədəbiyyatında M. Hüseynin “Komissar”, S. Rəhimovun “Medalyon”, “Mehman”, Ə. Əbülhəsənin “Tamaşa qarının nəvələri”, İ. Hüseynovun “Yanar ürək” əsərləri povestin yaxşı nümunələridir.

60 – cı illərdən etibarən povest janrına meyl güclənmişdir. Kiçik və yığcam janrlara tələbatın artması povestin çəkisini artırdı. Təsədüfi deyil ki, “Sakit don “ kimi məşhur epopeya müəllifi M. Şoloxov da Böyük Vətən müharibəsinin mürəkkəb, dramatik hadisələrini povest çərçivəsinə sığışdırmağı lazım bildi. (“İnsanın taleyi”). Çingiz Aytmatovun yaradıcılığı bu janrın nə qədər geniş, əlverişli inikas imkanlarına malik olduğunu göstərdi. Azərbaycan ədibləri – İ. Hüseynov, B. Bayramov, Elçin, Anar, M. Süleymanlı, S. Azəri və başqaları bu imkanlardan geniş istifadə etmişlər.

Oçerk. Epik əsərlərin xırda janrına daxildir. Oçerkdə faktik material bədiiliklə verilir. Burada, demək olar ki, hər şey real faktlara əsaslanır və statistik xarakter daşımayıb, bədii şəkildə ifadə olunub. Oçerki məqalədən ayıran xüsusiyyət onun bədiiliyi, təsvir vasitəsidirsə hekayədən ayıran xüsusiyyət də faktik materiala əsaslanmasıdır. Oçerk müəyyən bir hadisəni xülasə halında bədii bəzək və boyalarla canladırən kiçik həcmli epik əsərdir.

Yazıçı qələmə aldığı hadisələri və ya ayrı-ayrı adamların xarakterini təhrif etmədən müxtəlif bədii vasitələrdən və bir sıra kiçik şərti əlavələrdən də istifadə edə bilər. Yazıçı hər

hansı bir əmək qəhrəmanını və ya dövrümüz üçün kiçik olan hadisəni oxuculara çatdırmaq və təbliğ etmək məqsədini qarşısına qoyarkən, obyektiv varlığın əsas xarakter əlamətlərini və faktlarını saxlamaqla, bir növ, onun bədii lövhəsini çəkir. Şübhəsiz ki, yazıçı təsvir obyektindəki hər kiçik, keçici halı deyil, ən tipik və zəruri cəhətləri seçməli, lazım gəldikdə isə bədii ümumiləşdirmədən istifadə yolu ilə onu daha canlı və ifadəli şəkildə nəzərə çatdırmalıdır.

Bəzən eyni obyektədən bəhs edən bir neçə oçerk yazılır ki, buna silsilə oçerklər deyilir.

Oçerk Azərbaycan ədəbiyyatında inqilabdan sonra yaradılmışdır. Müasir əmək cəbhəsində, kommunizm quruculuğunda böyük nəaliyyətlər əldə edən neftçilər, pambıqçılar, ziyalılar, fəhlə və kəndlilər oçerklərimizin qəhrəmanlarıdır.

M. Qorkinin “Sovet torpağında”, B. Oveçkinin “Rayon həyatı” əsərlərinin bədii oçerkə misal göstərmək olar.

Azərbaycan bədii nəsrində 30-cu illər oçerki özünün quruculuq pafosu, yeni əhvali-ruhiyyə və görüşlər təbliğ edən publisist kəsəri ilə seçilmişdir. Böyük Vətən müharibəsi illərində cəbhə mövzusunda xeyli dəyərli oçerk yazılmışdır. Müharibədən sonrakı yaradıcılıq illəri ilk növbədə oçerklərdə öz əksini tapmışdır. Mir Cəlalin, Ə. Əbülhəsənin, Ə. Əsgərovun, M. Əkbərin, Ə. Sadıqın çoxlu oçerki vardır. Ə. Sadıq silsilə oçerklər müəllifi kimi tanınmış və bu oçerklərin materialı əsasında “Mingəçevir” romanını yazmışdır. Oçerk janrından başqa sahələrdə də istifadə edirlər: kinoçerklər, elmioçerklər və s.

Xatirə ədəbiyyatı. Xatirə (memuar) ədəbiyyatı müəllifin şəxsən gördüyü, yaşadığı, şahidi olduğu faktik hadisələrlə tərcümeyi - halla sıx bağlı əsərlərdir. Tarixən məşhur, ömrü boyu elm, mədəniyyət, ədəbiyyat, sənət, siyasət, müharibə, ixtira sahəsində tanınmış xarakter simalarının öz həyatları haqqında yazdığı əsərlər bu ədəbiyyata aiddir. Xatirəni yalnız ədəbiyyatçılar, yazıçılar yox, bütün qələm sahibləri yaza bilərlər. Qədim yunanlarda Sokrat haqqında, Avropada Napoleonla, Səlib müharibələri ilə bağlı hadisələrə aid çoxlu xatirələr vardır. Bu əsərlərdə əsas diqqət faktlara, keçmişdə baş vermiş, müəllifin şahidi olduğu mühüm hadisələrə verilir.

Məşhur rus ədibi V.Q. Korolenko bu xarakterdə olan əsərinin müqəddiməsində yazır: “Öz əsərimdə mən mümkün qədər bədii həqiqətin gözəl, parlaq cəhətlərini tarixi həqiqətin kamilliyinə qurban verməyə meyl etmişəm. Bu əsərdə mənim həyatda rast gəlmədiyim, yaşamadığım, duymadığım, görmədiyim bir şey olmayacaqdır” Son illərdə Sovet Ordusu sərkərdələrinin (Jukov, Ştemenko...) böyük tirajla buraxılan xatirə kitabları oxucular arasında rəğbətlə qarşılanmışdır. Böyük Vətən müharibəsinin mühüm mərhələləri, hadisələri Sovet Ordusunun misilsiz rəşadət, qələbə səhnələri canlı şahidlərin qələmi ilə yaxşı işıqlandırılmışdır.

Bu ədəbiyyatın ilk ibtidai nümunəsi gündəliklər, yol qeydləridir. Gündəliklər, əlbəttə ki, bədii əsər deyil, gələcək əsər üçün bir material, fakt, tarixi qeydlərdir. Adından da göründüyü kimi, burada bir gündə müəllifin gördüyü, yaşadığı, şahidi olduğu faktlar qeyd olunur. Çox zaman bu qeydlərə aid heç bir şərh verilmir. Yol qeydlərində, səyahətnamələrdə isə müəllifin gördüyü yerlər, məsgənlər, insanlar, hadisələr, onlar haqqında yeri gəldikcə mülahizələr verilir. Səyahətnamələr bitkin əsər olsa da, bədii keyfiyyət cəhətdən, bəzən tam xarakterdə olmur, sujet etibarı ilə müəllifin keçdiyi yerlər, şahid olduğu hadisələr cərəyanına tabe tutulur.

Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın tarixi və ənənəsi zəif olmuşdur. Keçən əsrin axırında marağalı Zeynal Abidin “İbrahimbəyin Səyahətnaməsi” adı ilə yaxın Şərqi gəzən, müsəlman aləmindəki fanatizmi, cəhaləti, despotizmi, kəskin satiraya tutan bir roman (fars dilində) yazmışdır.

Müharibə illərində əldə silah vuruşan əsgərlər, zabitlər işərisində gündəliklər, qeydlər yazan, döyüş səhnələrinin təsvirinə həsr edilmiş, avtobioqrafik povestlər yaradan müəlliflər olmuşdur.

Müharibədən sonra dünyanın müxtəlif ölkələrinə səyahətə gedən ədiblər maraqlı səyahətnamələr nəşretdirmişlər. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası görkəmli ədib və şairlərlə müqavilə əsasında son əsrlərin mədəniyyət, ədəbiyyat həyatını əks etdirən bir neçə mühüm xatirələr yazdırmışdır. (M.S. Ordubadi, S. Hüseyn, T.Ş. Simürq). C. Məmmədquluzadənin bu silsilədən olan “Xatiratım” (1926-1930) əsəri məzmunu, materialı əhatə etmək istədiyi məsələlərin tarixi mədəni əhəmiyyəti etibarı ilə çox qiymətli xatirə əsəridir.

“... Çün bu sətirləri oxuyan möhtərəm oxucularım, şək yox ki, burada rəvayət olunan keyfiyyətlərə inanacaqlar, çünki allah şahiddir ki, burada bir zərrə qədər xilaf yoxdur. Elə də onlar görəcək ki, mənim tamam qaranlıq əsrimin mömün müsəlmanları gecə və gündüz vaxtlarının çox hissəsini namaza həsr etmişlər... və belə ki, fürsət ələ düşdü, o zaman ki, azaditələb firqələr müharibədən zəif düşmüş Nikolay hökumətinin üstünə hücum başladılar, o vaxt biz də vaxtdan istifadə edib özümüz üçün bir zəminə axtardıq ki, orada biz də öz dərdi- dilimizi deyə bilək...”

Və birinci növbədə əziz və nadirilvücut olan Şimerlinq nəqqaşımızdan iltimas etdik ki, bizim bəxti qara Şərqi yatmış millətlərinin qəflət yuxusunu öz ustadanə fırçası ilə təsvir etsin. Və isəvi tarixini 1906-cı ilində aprel ayının yeddinsində səhneyi – intişarə qoyulan birinci “Molla Nəsrəddin” in baş səhifəsində şirin yuxuda yatan millətlərin təsviri haman təsvirdi ki, Şimerlinq nəqqaşımız öz məharətli qələmi ilə onu haman tarixdə yaratdı. Burada yatanlar haman bizim bədbəxt millətimizdir. Hərçənd dünyada bədbəxt, lakin axirətdə cənnət sahibi müsəlmanlardır”...

Mirzə Cəlilin xatirələrində 1905 –ci il inqilabından sonrakı ilk illərdə mətbuatın, diçəlməkdə olan maarifin vəziyyəti, qarşısında dayanan çətinliklər, realist yazıçıların mübarizəsi nisbətən müfəssər verilir. Təəssüfki, əsər natamam qalmışdır.

Xatirə ədəbiyyatın yaxşı nümunələrindən biri kimi A. Şaiqin “Xatirələrim” (1961) əsərini göstərmək olar.

Bu əsər də publisist xarakterdə, ədəbin yaşadığı, işlədiyi dövrü, mühiti, ictimai şəraiti əhatə edən əsərdir. Keçmişin ağır, istirablı günlərini görməyən azad və xoşbəxt gəncliyimizə ithaf olunan əsərində ədib ilk dəfə uşaqlıq illərini qeyd edir:

“Doğulduğun, uşaqlıq illərinin çoxunu keçirdiyim Tiflis şəhəri, ətəkləri yaşıl otlar və əlvan çiçəklər bəzənmiş uca dağlarla qucaqlaşmışdır” .

Həmidə xanımın C. Məmmədquluzadəyə həsr etdiyi xatirələri də ədəbi mühitlə yanaşı, ədibin xarakterini, dünyagörüşünü, həyat-məişətini açan dərin məzmunlu memuar nümunəsidir.

B. Qorbatovun “Yaponiyada 101 gün”, M. Hüseynin “Bir ay bir gün” (Türkiyə xatirələri), M. İbrahimovun Şərq ölkələrinə səfərlərdən aldığı təəssuratı əks etdirən məşhur əsərləri səyahətnamə xarakterli publisist əsərlər sayıla bilər. Xatirə ədəbiyyatının müxtəlif formaları var. Ən çox yayılanı və bədii cəhətdən əhəmiyyətli avtobioqrafik povest,

romanlardır. Bu əsərlərdə fakt, hadisə, tarix, şəxsiyyətlər zaman, məkan şəraitlə nə qədər bağlı verilsə də, sənətkarın yaradıcı ilham süzgəcindən keçirilir, tam bədii rəng alır, mənalandırılır, tarixi- bədii əsər kimi səslənir. Belə əsərlərin faktik, realist məziyyətləri, quraşdırmadan uzaqlığı, əyanilik, inandırıcılıq kimi məziyyətləri ilə yanaşı kölgəli cəhətləri də vardır.

Bunlar süjet cəhətdən hadisələrin inkişafı ilə istər-istəməz məhdud bir dairə çərçivəsindən kənara çıxa bilməzlər. Əhvalat yalnız tarix cəhətdən deyil, həm də coğrafi məkan, əyani imkanlar etibarı ilə də genişləndirilə yaradıcı ilhamın istiqamətinə tabe tutula bilməzlər. Birinci şəxsin görmək imkanı ilə verilə bilməyən hadisələr belə əsərlərdə özünə yer tapa bilməz. Başqa bədii əsərlərdə müəllif qəhrəmanını istədiyi zaman, istədiyi yerə, şəraitə sala bildiyi halda, avtobioqrafik povest və romanlarda bunu etmək imkansızdır. Romanda cərəyan edən hadisələr istər-istəməz müəllifin tərcümeyi-halı dairəsindən kənara çıxara bilmir. İkinci tərəfdən, qəhrəmanların səciyyəsi məhdud təsvir olunur. Müəllif bir şahid cildinə girməli, geniş qeyri -əyani dairədən təcrid edilməli olur.

Y.V. Çəmənəminlinin “Bir cavanın dəftəri”, “Studentlər”, Ə.Vəliyevin “Budağın xatirələri” gündəlik və ya xatirə səpkisində yazılmış avtobioqrafik romanın yaxşı nümunəsidir. Obyektiv cərəyan edən hadisələr yaradıcı nəzarətdən kənara düşmüş olurlar. Qarşıdakı surətlərin psixoloji aləmini təsvir imkanı da yox olur, belə təsvirə oxucu inana bilmir.

Xatirə əsərlərini bu üslubda yazılan başqa, sırf bədii əsərlərlə qarışdırmaq lazım deyildir. Bəzən yazıçılar əsərlərindəki əhvalatı təhkiyə, nağıl üsulu ilə üçüncü şəxsin dili ilə deyil, məhz birinci şəxsin dili ilə əhvalatın canlı şahidi kimi danışmağı üstün tuturlar. Bu halda xatirə üslubu çox münasib və təsirlidir. Ancaq belə bədii əsərləri xatirə ilə qarışdırmaq səhv olardı. Burada faktlar, tarixi hadisələr, olub keçmiş güzəştlər deyil, ədibin bədii niyyəti, yaradıcı xəyalın məhsulu üstünlük təşkil edir. Belə əsərlərdəki əhvalatı faktla, tarixlə tutuşdurub tədqiq etmək səhvdir.

M.S. Ordubadinin “Dumanlı Təbriz” romanı birinci şəxsin dilindən, xatirə üslubunda yazılmışdır. Ancaq əsər xatirə deyil, müəyyən tarixi dövrü, hadisəni, əhvalatı işıqlandıran romandır, yaradıcı təxəyyülün məhsuludur. Yazıçının yaratdığı qəhrəmanların bir qismi tarixi şəxsiyyətlər (Səttar xan, Bağır xan), bir qismi isə (Nina, Məmməd ağa) yazıçı təxəyyülünün məhsulu, dövrə uyğun, inanmalı, güman etməli simalardır. Belə əsərləri xatirə ədəbiyyatı yox, olsa-olsa xatirə üslubundan istifadə ilə yazılmış əsərlər kimi qiymətləndirmək olar.

Xatirə ədəbiyyatı son zamanlarda ədibləri daha çox məşğul edən üslub olmuşdur. Cəbhəçi yazıçılar, tarixi mövzuda yazanlar, vətənimizin, xalqımız, keçmişi üçün xarakter hadisə, qəhrəmanlarla maraqlanan bu üsuldan istifadə edirlər. Bu səpkidə olan bədii əsərlər ən çox realist üslubda yazılırlar.

Dramatik növ

Dramatik ədəbiyyat əslində lirik və epik məqamların dramaturji həlli ilə əlaqədar olsa da, tipoloji xarakterinə görə digər ədəbi növlərdən xeyli fərqlidir. Onun orijinal poetikası xarakterlər, ehtiraslar, ideyalar, ideallar ziddiyyətinin mücadiləsinin dramatik həllinə əsaslanır. Təsadüfi deyildir ki, poetika ustası V.Q. Belinski dramatik ədəbiyyatı “ədəbiyyat inkişafının ən yüksək pilləsi və incəsənətin tacı” hesab etmişdir.

Yunanca drama (drama) hərəkət, fəaliyyət mənasını ifadə edir. Epik əsərlərdə təsvir, lirikada tərənnüm əsasdırsa, dramaturgiyada hərəkət, dinamika başlıcaır. Klassik poetikanın ən böyük təməlcisi Aristotel "Poetika" əsərində ədəbi növlərin və janrların o zaman üçün daha mükəmməl təsnifatını verərkən təqlidi müxtəlif formalarına əsaslanmışdır. O, epik və lirik ədəbiyyatların təqlid formalarını qeyd etdikdən sonra dramaturgiya ilə əlaqədar yazmışdır : "...ya da ki, təsvir olunan bütün şəxsləri hərəkət və fəaliyyətdə göstərməklə təqlid etmək olar". Daha sonra Aristotel dramaturgiyanın xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən antik dünyanın böyük ədibləri Sofokl və Aristofan yaradıcılığı ilə əlaqədar olaraq göstərir ki, "... onların ikisi də adamları hərəkət və fəaliyyətdə, həm də dramatik hərəkət və fəaliyyətdə göstərilər. Bu əsasa görə də həmin əsərlər, bəzilərinin iqrar etdikləri kimi, "dram" adlanır, çünki adamları hərəkət və fəaliyyətdə təsvir edir".

Dramatik ədəbiyyat incəsənətin müxtəlif sahələri ilə əlaqədardır və buna görə də sintetik xarakter daşıyır. Dram əsərləri yazıldıqdan sonra yalnız bədii ədəbiyyat nümunəsidirsə, səhnədə oynanıdığı zaman o, dramaturq, rejissor, aktyor, rəssam, çox zaman isə həm də bəstəkar yaradıcılığının müştərək təcəssümü kimi meydana çıxır. Dram əsərləri bilavasitə nümayiş olunmaq, tamaşa edilmək üçün yazıldığından orada tamaşaçı diqqətini cəlb etmək və hadisələri sonadək izlədə bilmək cazibədarlığı vacibdir, mütləqdir. Bəzi hallarda mütləq üçün də dram əsərləri yazılır və buna almanca Lesedqama (lesedrama), ingiliscə closet dram (closed drama) deyilir.

Hər bir dram əsəri tamaşaya qoyulan zaman oradakı mətləbləri, fikirləri düzgün və qabarıq nəzərə çatdırmaqla bilən ağıllı, zövqlü rejissor traktovkasının, hadisələrin tarixi koloritindən və səciyyəvi cəhətlərindən, xarakterindən xəbər verən rəssam tərtibatının, habelə, aktyor yaradıcılığının köməyi sayəsində həqiqi sənət uğuru qazana bilər, geniş miqyasda tamaşaçı kütləsinin qəlbinə, zehninə yol tapar, hakim kəsilər. Bir sözlə, dram əsərlərinin əsl həyatı, ömrü bilavasitə onun səhnə taleyi ilə bağlıdır. "Ümummiyyətlə desək, səhnə - insan ehtiraslarının lövhəsidir; onun orijinallığı isə bütün ürəklərdədir" (J.J. Russo) təsadüfi deyildir ki, bir sıra görkəmli dramaturqlarla böyük aktyorlar arasında möhkəm yaradıcılıq dostluğu, yaxınlığı olmuşdur. Elə faktlar məlumdur ki, bəzən dramaturq əsərlərindəki hər hansı bir personajı müəyyən bir aktyorun yaradıcılıq imkanlarını nəzərə alaraq məhz onun üçün yaratmışdır. Çünki dramaturqun bir dəfə yaratdığını onun ifaçıları – aktyorlar hər tamaşada onu, bir növ, yenidən yaratmalı və yaşatmalı olurlar.

Dram əsərlərinin əsas məziyyəti onların tamaşa zamanı əyani xarakter daşmasıdır. Tamaşaçı obrazların keçirdiyi sevinc və nəsəni, həyəcan və iztirabları bilavasitə görür, onların bir növ şahidinə çevrilir. Əsərdəki bütün əhvalatlar dövründən, zamanından asılı olmayaraq tamaşaçı üçün indicə baş verən hadisələr kimi görünür. Məhz bu əyanilik və canlılıq daha böyük emosional təsirə və effektlə malik olur.

Dram əsərlərinin auditoriyası genişdir, kütləvidir. Savadlı da, savadsız da – hər kəs, hər gün teatrın müqəddəs səhnə tribunasından, həyat və insanlıq haqqında müdrik, fəlsəfi fikirlər eşidə bilər. Böyük rus dramaturqu A.N. Ostrovski yazırdı: "dramatik poeziya ədəbiyyatın başqa sahələrə nisbətən xalqa daha yaxındır. Bütün başqa əsərlər oxumuş adamlar üçün yazıldığı halda, dram və komediyalar xalq üçün yaranır. Xalqa yaxınlıq dramatik poeziyanı heç də gözdən salmır, onun qüvvəsini iki qat artırır və onu bayağılaşdırmağa və xırdalaşmağa qoymur"

Səhnə şəraiti və aktyor heyəti ilə əlaqədar olaraq dram əsərlərində çox miqyasda obrazlar silsiləsi yaradıla bilməz. Dramatik obrazlar müəyyən qrup insanı, ictimai təbəqənin

səciyyəvi əlamətlərini əks etməli, böyük ümumiləşdirmə gücünə malik olmalıdır. Dramatik süjet isə hadisələrin inkişaf prosesinin ən həlledici və gərgin mərhələsi əsasında yaranmalıdır. Həm də bütün hadisələr xüsusi gərginliyə, dinamikaya, dramatizmə malik olmalıdır.

Dramatik konflikt çox zaman dünyagörüşlər və ictimai mənafeələr ziddiyyətinə, fərdi arzu və istəklər ayrılığına mənəvi- psixoloji fəsatlara əsaslanır və əsərə xüsusi emosional gərginlik, kəskin dramatik intizar, həyəcan gətirmiş olur. Orada hadisələrin ictimai mahiyyəti, personajların xarakteri, idealları məhz dramatik ziddiyyətlərdə, münaqişələrdə, mübarizələrdə meydana çıxır, aşkar olur.

Dram əsərləri həm nəsr, həm də nəzmlə yazıla bilər. Burada hadisələrin gedişatına personajların fəaliyyətinə açıq müəllif müdaxiləsi olmur. Elə buna görə də dram əsərləri “Əvvəldən axıradək bütünlüklə təqliddən yaranır” (Platon) Dramatik personaj əsər boyu öz fəaliyyətini və nitqi ilə fərdi xarakterini açmalı, bir növ, özü-özünü tamaşaçıya təqdim etməlidir. Yeri gəldikcə personajlar bir-birinin xarakterinin izahına və tamamlanmasına da kömək edə bilərlər.

Dram əsərləri monoloq, dioloq və remarkalardan ibarət olur. Monoloq yunanca monos (monos) – tək, bir və ya logos (loqos) – söz, nitq kəlmələrindən əmələ gəlib, bir adamın sözü, nitqi mənasını ifadə edir. Monoloq vasitəsi ilə personaj bəzən tənha vəziyyətdə özü – özünə düşüncələrini danışır, bəzən də başqalarına müraciət edir. Monoloqlar, adətən, geniş məzmunlu olur və personajın daxili aləmini, psixoloji vəziyyətini daha aydın nəzərə çatdırır. Dioloq yunan dilindəki dialogos (dialoqos) sözündən olub, iki və daha çox adam arasındakı mülakiməyə söhbətə deyilir. Dram əsərlərində dioloqlar hadisələrin və konfliktin mahiyyətinin, daxili məzmununu aşkar etməklə personajların xarakterini açmaq da müstəsna bədii funksiyaya malikdir. Dram əsərlərində monoloq və dioloqlar quruluşca intonasiya etibarı ilə, tələffüz xarakterinə görə şifahi nitqə uyğun olmalıdır. Personajların nitqi mümkün qədər canlı danışq üslubunu saxlamalıdır.

Remarka isə fransız dilindən remargue (remarque) işarə, qeyd sözündən yaranmışdır. Remarkalarda dramaturq hadisələrin cərəyan etdiyi məkan və zaman haqqında, habelə personajların əsas, səciyyəvi xüsusiyyətləri barədə məlumat verə bilər. Dram əsərləri pərdə, şəkil və gəlişlərdən ibarət olur. Əsərdəki hadisələr məhz bu bölgülər əsasında məntiqi və dramaturji bir ardıcılıqla inkişaf etdirilir.

Dramatik növün janrları

Faciə. Faciə həyatın möhtəşəm və mücəssəm hadisələrindən, qəhrəmanlarından bəhs edir. Faciənin konflikt, adətən, zidd əqidəli, əks mənafeəli qüvvətli xarakterlərin müəyyən ictimai ideallar, məqsədlər uğrunda toqquşmasına, ölüm-dirim mübarizəsinə əsaslanır. Faciələr mövzuca çox müxtəlif olduqları kimi xaraktercə, quruluşca da çox rəngarəng olur. Ordakı konfliktin xarakteri bilavasitə, mövzu ilə baş qəhrəmanın səciyyəsi və idealları ilə əlaqədardır. Lakin adətən, faciədə toqquşan dünya görüşləri, mənafeələr, ehtiraslar konkret siyasi-ictimai mənaya və məzmunu malik olur. Faciəvi kolliziyanın əsasında əqidə, məslək mücadiləsi, mübarizəsi dayanır. Burada mübarizə aparən tərəflərin hər biri müəyyən ictimai qüvvələri təmsil etdiyi üçün onların arasındakı konflikt də çox güclü və bərk olur. Bu ictimai qüvvələr, adətən bir-birinin tam ziddinə olan mütərəqqi

və mürtəcə ideyaların müdafiəçisidir. Konflikt boyu getdikcə gərginləşən mübarizələrdə çox vaxt ölümə məhkum olan, lakin hələlik cəmiyyət daxilində öz mövqeyini mühafizə edən köhnə, mürtəcə qüvvələr, inkişaf edən, artan lakin hələ zəif olan mütərəqqi qüvvələrə qalib gəlir. Əsl faciəvi vəziyyət də gözəl, işıqlı, mütərəqqi ideyaları təmsil edən ictimai qüvvələri müvəqqəti məğlubiyyəti ilə əlaqədar yaranır.

Əsərdəki mütərəqqi qüvvələrə başçılıq edən obraz, adətən, faciənin müsbət qəhrəmanı olur. Müsbət xarakterli faciə qəhrəmanı böyük arzular, ideallar uğrunda özündən qat-qat güclü olan qüvvələrlə ölüm-dirim mübarizəsi aparır. Lakin faciə qəhrəmanının əsl böyüklüyü idealları üçün həyatın şüurlu surətdə təhlükəyə artmasında, öz qüvvəsindən kənar, həlli çox çətin olan məsələlərə girişməsində meydana çıxır. Qəhrəman qarşısındakı təhlükəni bütün dəhşəti ilə dərk edir. Lakin varlığı ilə bağlandığı, yüksək amallar uğrunda bu təhlükələrə atılmaqdan, hətta lazım olarsa, öz həyatını qurban verməkdən çəkinmir.

Belə faciə qəhrəmanının mübarizəsi böyük ehtirlərə qarşısıalınmaz arzulara dərin inamlara bağlanır. O həyatın mənasını iddialarının təcəssümündə görür. Və ömrünü də onlara qurban verir bu qəhrəman çox vaxt əzəmətli titanik xarakterə malik olub həyatdakı uyğunsuzluqların ədalət hakimi kimi çıxış edir böyük ciddi bəşəri məsələlərin həllinə çalışır belə ictimai problemlərin məsələlərin həlli isə onu həyatla ölüm arasındakı qorxunc uçurum qarşısına qoyun və faciəvi məhvə doğru aparır məzh bu məqamda onun taleyi xarakterin qəhrəmanlıq məzmunu qazanır elə buna görə də “faciənin qəhrəmanı və ya qurbanı yalnız yüksək təbiətə malik insanlar ola bilər: həyatda da belə olur!”

V.Q. Belinski faciə hadisə qəhrəmanının ağır mübarizələrdə yaşadığı cismani və mənəvi əzablarını sarsıntıların eyni zamanda insanların mənəvi-psixoloji zənginliyinin dərinliyini, ləyaqət və şücaət gözəlliyini, iradə və xarakter mətnliyini, insanın bir varlıq şəxsiyyət kimi fiziki və zehni qüdrətini nümayiş etdirir. İnsan adının ucalığını bir daha xatırlatmış olur!

Faciəvi vəziyyət isə qəhrəmanın iradəsindən asılı olmayan səbəblərlə şərtlənir Cəfər Cabbarlının “Od gəlini”ndə Elxan feodal dünyasının amansız istismarına hüquqsuzluğuna etiraz edərək” torpaqlarından qan daman əski dünyanın uçurmaq çiçəklərindən səadət gülümsəyən yeni bir sevgililər dünyası qurmaq” kimi böyük və müqəddəs idealla yaşayır o eyni zamanda vətəninə çalır-çapan ərəb istilacılarına qarşı vuruşur lakin Elxan hərəç bazarından əlli dirhəmə satın alınmış kölədir onun atası Altunbay da ərəblərin müti nökrəsidir. Belə qüvvəti düşmənlərə qalib gəlmək üçün elxanın mütəşəkkil qoşunun böyük silahlı qüvvəsi yoxdur nəhayət Elxan odlar yurdunun ən məşhur gözəlini sevir. Lakin solmaz adətə görə yalnız zəngin adama gedə bilər o Altınbayın nişanlısıdır beləliklə, Elxan ictimai və şəxsi arzuları uğrunda çox ciddi ağır maneələrlə qarşılaşmalı olur. Bu arzular yolunda Elxanın böyük fəlakətlər gözləyir Elxan bunu bilə-bilə qətiyyətlə mübarizə meydanına atılır. Çünki mövcud şəraitlə barışa bilmir tacir qəhrəmanının fədakarlıq və əməlpərvərliyi, rəzalətlə barışa bilməməsi tamaşaçıda böyük rəğbət və məhəbbət hissi oyadır.

Müsbət xarakterli faciə qəhrəmanı təbiəti etibarilə ətrafdakılardan qüdrətli olmalı, zamanın müəyyən mütərəqqi ideyalarını mücahidi kimi çıxış etməlidir bu qəhrəman bütün varlığı ilə idealına bağlanaraq onu təmsil edən onunla yaşayıb ölən bir xarakter olmalıdır belə faciə qəhrəmanı çox zaman yaşadığı mühitin fəvqündə durur və onun mübarizəsi ümumbəşəri səciyyə daşıyır bu mübarizədə qəhrəmanın cismani həlakı mütləqdir. Lakin onun ölümü təmsil etdiyi ictimai qüvvələrin mənəvi qələbəsinə və əməllərinin təntənəsinə

çevrilir “Od gəlinin” sonu bu cəhətdən çox səciyyəvidir son vuruşda qoşunları məğlub olmuş yaralı Elxanı düşmənlərinə təslim olmayacağını bilən Aqşın hiyləyə əl ataraq ona 2 yol təklif edir; biri əlində quran olan solmaz, digər Elxanın döyüş bayrağı sancılmış dar ağacı. Elxan dünyalar qədər sevdiyi Solmazı intixab edərsə demək onun əlindəki quranda qəbul etməli islam dininə etiqat göstərməlidir. İslam dininə etiqad edərsə demək ərəb istilacıları ilə barışmalıdır, onlara tabe olmalıdır. Təbiidir ki, o, ərəb istilacıları ilə barışarsa, doğma xalqına torpağına işıqlı iddialarına arxa çevirmədir...

Burada Elxanın böyük ictimai idealları ilə böyük eşqi qarşı-qarşıya dayanmışdır Elxanın faciə qəhrəmanı kimi şəxsiyyət böyüklüyü mənəvi ucalığı onun məhz döyüş bayrağı sancılmış dar ağacını intixab etməsində özünün böyük ictimai ideyaları uğurunda şüurlu surətdə ölmə getməsində meydana çıxmış olur. Pyesin finalında Aqşının dərin düşüncələr içərisində “doğrudan da allah vardırımı?” deməsi Elxanın qurban getdiyi ideyaların əsl təntənəsidir.

Ədəbiyyat tarixində mənfi qəhrəmanlı faciələrdə olmuşdur (Maqbet II Riçard. Ağaməhəmməd şah qacar və sairə) belə əsərlərdə faciəsi qəhrəmanın simasında həyatını qorxunc və qüvvətli şəxslərlə öz inikasını tapır və ifşa olunur. Əsərin mütərəqqi ideyası da məhz bu mənfi qəhrəmanların ittihamında meydana çıxır, aydınlaşır.

“Ağaməhəmməd şah Qacar” faciəsində şərq despotizminin qanlı faciələri göstərilməklə şahlıq usuli idarəsinin habelə ümumən istismar və bərabərsizlik dünyasının yaramazlığı kəskin ifşa edilmişdir. Ə. Haqverdiyev burada mənfiyyəti inkar etməklə müsbət, ideyalarının təsdiqinə nail olmaq üsulunu əsas götürmüşdür daha doğrusu, ədib burada faciəvi qəhrəmanın mənfi niyyət və əməllərinin ifşa və ittihamından özünün mütərəqqi fikirlərinin təlqin və təsdiqi üçün bir vasitə kimi istifadə etmişdir. Mənfini inkarla müsbəti belə təsdiq üsulu ümumən mənfi qəhrəmanlı faciələrdə həyat və cəmiyyət haqqında həqiqəti söyləmənin başlıca vasitələrindən olmuşdur.

Faciə janrının yaranışı qədim yunanların üzümçülük və münbitlik allahı Dionis haqqında düzəldilmiş mərasimlərlə əlaqədardır. Bu mərasimlərdə kədərli, qəhərli mahnılar oxunur və Dionisin şərəfinə keçi qurbanları kəsilərmiş. Yunanca tragos (traqos) keçi ode (ode) nəğmə deməkdir. Dionis haqqındakı mahnılara da keçi nəğməsi yaxud tragediya deyilmişdir. Tragediya janrının adı buradan götürülmüşdür Şərqdə tragediya islahatının əvəzinə faciədə işlənir. Faciə ərəb dilindəki فاجعة - fəcəə - kədərli ağlamaq sözündən yaranmışdır. Faciəyə Şərq ədəbiyyatında - هائل - hailə də deyilir. Bu sözün məsdəri ل - l - dır, hövl- qorxmaq vahimələnmək mənasını bildirir. Hailə sözünün mənası qorxulu, vahiməli vəziyyət deməkdir. Qədim yunan faciəsinin əsl inkişafı eramızdan əvvəl V əsrə təsadüf edir. Esxil, Sofokl və Evrinid onun klassik nümunələrini yaratmışlar. Qədim yunan faciəsinin süjeti hər şeydən əvvəl insanda qorxu və istirab hissi oyadan qeyri –adi hadisələr əsasında qurulmalı idi. Burada faciə qəhrəmanı da yalnız əzəmətli xarakterə malik qeyri adi şəxslər olurdu. Bu faciələrin əsas məqsədi qorxu və istirab vasitəsilə insanları mənəvi zənginləşdirmək, kamilləşdirmək idi. (Esxilin “Zəncirlənmiş Prometey”, Sofoklun “Tiran Edip” əsərləri və s.)

Faciə janrının inkişafında sonrakı böyük mərhələ intibah dövrüdür. Bu dövrdə Böyük ingilis dramaturqu V.Şekspirin yaradıcılığı əsas yer tutur. Şekspirin faciələri ilk növbədə gərgin drammatizmi ilə diqqəti cəlb edir. O, hər cür şərtlilikləri, təsadüfləri və qəzavi qədərləri aradan qaldırır. Olduqca mürəkkəb həyat yolu keçən və daxili təkamül prosesi yaşayan dolğun və canlı insan xarakterləri yaradır. Onun faciələrində yunanların mifoloji

baxışları, orta əsrlərin ilahi varlıqları yoxdur. Burada bütün hadisə və obrazlar real həyat həqiqətlərinə əsaslanır, azad, xoşbəxt, igid insan tərbiyə olunur. Şekspir personajların sayını da xeyli artırır. Zaman və məkan şərtləri ilə çox sərbəst hərəkət edir. Faciəvi ünsürlə komik ünsür əlaqələndirilir. Böyük dramaturqun “Hamlet”, “Romeo” və “Culyetta”, “Maqvet”, “Otello” və s. əsərləri faciə janrının klassik nümunələrindəndir.

Klassizm dövrü faciəsinin isə əsas konfliktini şəxsiyyətin fərdi hissləri ilə cəmiyyət qarşısındakı borcu, vəzifə məsuliyyəti arasındadır. Bu əsərlərdə vətəndaşlıq pafosu, dövlət və cəmiyyət qarşısında vəzifəni vicdanla icra etmək, didaktika nəsihət motivləri qüvvətlidir. Lakin burada istər zaman və məkan etibarı ilə, istərsə də insan münasibətlərində müəyyən mücərrədlik vardır.

Klassizm faciələrində dil-üslub yüksək pafoslu və təntənəlidir. Qəhrəmanlar, əsasən, yuxarı dairələri təmsil edir. Burada geniş xalq kütləsinə zəhmətkeş insana o qədər də əhəmiyyət verilmir. Təsədüfi deyildir ki, klassizm faciəsi xalq həyatının geniş lövhələrini əhatə edə bilmir. Daha çox tarixi hadisələri qələmə alır. Klassizmin əsas qanunlarından olan zaman, məkan və hərəkət birliyi tələbi də heç şübhəsiz, o dövrün dramaturgiyasına öz mənfi təsirini göstərir. Kornelin “Sid”, Rassinin “Fedra” əsərləri bu dövrün faciələri üçün səciyyəvi nümunələrdir.

Romantizm cərəyanı nümayəndələri faciədə insan mənəviyyətinə xüsusi diqqət yetirmişlər. Buradakı qəhrəman, həyatın çatışmazlıqlarından doğan kədərlə öz daxili mənliyinə qapılır. Romantik faciələrdə lirika qüvvətlidir. İnsanın xəyallarına, iztirablarına geniş yer verilir, subyektiv aləmi izah olunur. Bayron və Şiller romantik faciələrin klassik nümunələrini yaratmışlar.

A.S. Puşkinin dramatuji yaradıcılığı faciə janrının inkişafında yeni bir səhifə açır. Puşkinə qədərki rus faciəsi Sumarokov, Xeroskov və Knyajnin yaradıcılığında zəif inkişaf etmişdir. Puşkin dramaturgiyası hadisələrin genişliyi, əhatəliliyi və obrazlarının dolğunluğu ilə nəzəri cəlb edir. Şair faciəyə böyük ictimai mənə gətirir, bütün dramatik hadisələr arasında möhkəm vəhdət yaradır. A.S. Puşkinin “Boris Qodunov”, “Motsart və Salyeri” kimi klassik faciələri bu cəhətdən xarakterikdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında faciənin ilk nümunəsi N. Vəzirovun “Müsibəti Fəxrəddin” (1896) əsəridir. Ondan bir neçə ay sonra isə Ə. Haqverdiyev “Dağılan tifaq” faciəsini bitirir. N. Nərimənovun “Nadir şah”(1898), Ə. Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan” (1900) və “Ağa Məhəmməd şah Qacar” (1907) əsərləri də Azərbaycan faciəsinin ilk nümunələridir.

Hüseyn Cavid ədəbiyyatımıza kamil romantik faciələr gətirmişdir. (“Şeyx Sənan”, “İblis”, “Səyavuş” və s.) bu əsərlərdə H. Cavid ciddi bəşəri-fəlsəfi problemlərə toxunmuşdur.

İnqilabdan sonra yazılmış realist faciələrimizdən isə C. Cabbarlının , “Oktay Eloğlu”, “Od Gəlini”, S.S. Axundovun “Eşq və intiqam” əsərlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Komediya. Tənqidi gülüşün üstünlüyü ilə yazılan dram əsərlərinə komediya deyilir. Həyatdakı çatışmazlıqları, yaramaz cəhətləri islah və inkar komediyanın əsasını təşkil edir.

Tənqidi gülüşün böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti vardır. Lağa qoymaq, istehza etmək, qüvvətli təsirə malikdir. M.P. Axundov “Türkcə təmsilatı tərcümə edən Tehran sakini Mirzə Məhəmməd Cəfərə” adlı əsərində gülüşün tərbiyəvi qüdrətindən bəhs edərək yazır: “Avropa filosoflarının təcrübələri və bir çox inkaredilməz həyatı dəlillər sübut etmişdir ki, tənqid,

istehza və məsxərədən başqa, pis və yaramaz əməlləri insan təbiətindən heç bir vasitə ilə məhv etmək olmaz". Bu cəhətdən komediya janrı xüsusi və böyük əhəmiyyətə malikdir. Komediyanın əsas gülüş hədəfi də cəmiyyətin ümumi inkişaf səviyyəsindən geri qalan köhnə, çürük ideyalarla yaşayan adamlardır. Gülən adam həmişə gülüş hədəfindən yüksəkdə durmalıdır. Normal adam heç bir zaman özündən üstün olan başqasına gülə bilməz. Komediya tənqid hədəfinə qarşı nə uğrunda və hansı ideyalar cəbhəsindən ictimai qüvvələr tərəfindən mübarizə aparıldığı məlum olmalıdır. Bunun üçün komediya müəllifi qabaqcıl və mütərəqqi ideyalara sahib olmalı, dövrün ictimai tələbini, ehtiyacını yaxından duymalıdır. Komediya gülüşün istiqaməti və hədəfi dəqiq bilinməlidir. Komediya müəllifinin nəyə güldüyü, niyə güldüyü, və necə güldüyü konkret bəlii olmalıdır.

Komediya hadisə və obrazların tənqid edilən əsas mənfi cəhətləri şüurlu surətdə böyüdülmür və kəskinləşdirilir. Bu zaman ifşa obyektinin daxili eybəcərlikləri daha aydın canlanır və daha böyük nifrətə, etiraza səbəb olur. Sağlam gülüş, qüvvətli bir projektor kimi təsvir obyektini işıqlandıraraq, onun ən az duyulan ən kiçik cəhətlərini belə üzə çıxarır, bütün varlığı ilə nümayiş etdirir. Buna görə də yaxşı komediya həyatdakı mənfilikləri, eybəcərlikləri bütün zərərli nəticələri ilə şərh edir, onlara qarşı tamaşaçıda sayıqlıq yaradır.

Komediya həyatdakı nöqsanları, gülünc halları tənqid və islah etməklə bərabər, eyni zamanda, başqalarını da bu hallardan qorumaq işində böyük əhəmiyyətə malikdir. Böyük alman mütəfəkkiri Q.E. Lessinqin yazdığı kimi, komediya insanları rişxənd və ələ salmaq yolu ilə deyil, həqiqi, mənalı gülüş vasitəsi ilə islah etməlidir. Həm də komediya təkcə müəyyən qəbahətlərə malik adamlara gülməklə məhdudlaşmır. Komediya gülüşün faydası ondan ibarətdir ki, geniş yayılmış, moda halını almış, gülünc əməlləri və əlamətləri bütün mürəkkəbliyi ilə asan və tez görə bilməkdə insanlara yaxından kömək edir, onların idrak qabiliyyətlərini tərbiyələndirir.

Şübhəsiz ki, gülüş yalnız inkaredici bir keyfiyyət kimi baxmaq olmaz. Həqiqi gülüş hər bir mənfilik tənqid etməklə, eyni zamanda onun müqabili olan müəyyən müsbət keyfiyyəti təsdiq etmiş olur. Komediya eybəcərliklərin ifşası ilə bərabər təqlidə layiq, gözəl, mütərəqqi keyfiyyətləri yeni bir qüvvə ilə təsdiq və tərənnüm edir. Daha doğrusu, komediyanın əsas məqsəd və vəzifəsi qüsurları, yaramazlıqları, ifşa və ittiham etməklə həyatdakı gözəlliyin əsl məna və məzmunu açmaq, nəzərə çatdırmaq, onları təsdiq və tərənnüm etməkdən ibarətdir.

Məhz gülüş vasitəsi ilə tənqid hədəfləri qəti ifşa və inkar edilir, yazçının əsas etik və estetik arzularını ifadə edən ideyaları isə onlara qarşı qoyularaq təsdiq olunur. Mənfi qüvvələrin tənqidindən çıxan didaktik nəticələr isə müəllifin komediya təbliğ etdiyi ideyaların təsdiqi kimi səslənir. Onların həyatı qüvvəsini artırmış olur.

Meşşanlıq, tüfeyliliyi tənqid edən bir əsər həmin mənfi keyfiyyətlərə qarşı mübarizə aparmaqla bərabər insanda mənalı həyata, şüurlu, ictimai əməyə də böyük rəğbət oyadır. Gülüş insanlara mənfiliklərə qarşı dərin nifrət etməyi öyrətdiyi kimi həyatı gözəllikləri sevməyi də təlqin edir.

Komedyalar xaraktercə, adətən, iki cür olur: vəziyyətlər komediyası və xarakterlər komediyası. Birinci halda komediya tənqidi mətləb və məzmun bilavasitə hadisələrin gedişatına əsaslanır, komik qəhrəmanın gülüncüyü onun düşdüyü vəziyyətlərdə komik stiuasiyalarla aşkar olur, əsl ifşa və ittihamını tapır. İkinci halda isə komediya tənqidi mətləblər, əsasən, komik xarakterlərin simasında təcəssüm olunur. Əsərdə hansı cəhətlərə, xüsusiyyətlərə gülüş doğurmaq məqsədi izlənirsə, onlar bilavasitə komik qəhrəmanın və

başqa mənfi surətlərin xarakterində, düşüncə və əməllərində ümumiləşdirilir. Məsələn, M. F. Axundovun “Hekayəti İbrahimxəlil kimyagər” vəziyyətlər komediyası kimi nə qədər cazibədardırsa “Sərgüzəşti- mərdi-xəsis” (“Hacı qara”) xarakterlər komediyası kimi bir o qədər qüvvətlidir. Çünki birincidə satirik gülüşün əsas gücü “nuxuluların” Molla İbrahim xəlilın fırlıdağına uyub gülünc vəziyyətdə qalmaları əhvalatındadır, tamaşaçı bu yalançı kimyagərin də əməllərinə, oyunbazlığına möhkəmcə gülür. Lakin əsər boyu gülüş doğuran əsas məsələ “nuxuluların” bu fırlıdaqçıya inanmaları və pərdədən pərdəyə axmaq vəziyyətə düşmələridir. Yəni bu hadisə öz-özlüyündə çox gülüncdür və onun bütün işartılarını allananları da aldadanları da çox komik vəziyyətdə göstərir.

“Sərgüzəşti – mərdi –xəsis”də isə vəziyyət başqadır. Burada dramaturq həm ümumən, xəsisliyin eybəcərliyini həm də tacirlərin acgözlüyünü, rəzil simasını Hacı Qaranın xarakterində, portretində satira hədəfinə çevrilmişdir. Demək olar ki, bütün satira vasitələrinin, tənqid imkanlarının hamısı Hacı Qaraya qarşı çevrilmişdir. Bədii süjetdəki hadisələrdən daha çox Hacı Qaranın siması, əməlləri, düşüncə tərzı gülüş doğurur. Hacı Qara satirik tip kimi böyük ümumiləşmə gücünə malik olmaqla çox geniş diapazonda özü kimilərin ifşasına, ittihamına səbəb olur.

Adətən, komik qəhrəman öz qüsurlarını, gülünclüyünü qətiyyənlə hiss etmir. O, ən axmaq iş görərkən belə, təmkinini pozmur, qüsurlarını görmür, hətta bəzən özünü böyük əməllər icraçısı, xeyirxah və müqəddəs ideyalar sahibi kimi aparır. Yalnız tamaşaçı bu adamın vəziyyətindəki uyğunsuzluğu və eybəcərliyi görür ona gülür. Komik obrazı gülünc vəziyyətə salan əsas səbəblərdən biri də onun məqsədi və iddiaları ilə imkanları arasında təzaddır. Yəni obrazın böyük iddiaları ilə kiçik imkanları uyğunlaşmır. Məhz bu təzad obrazın daxili puçluğunu, qabiliyyətsizliyini meydana çıxarmış olur. Daha doğrusu, komik obraz böyük iddialarını həyata keçirmək istəyərkən əsl imkan məhdudluğunu biruzə verir və ifşa olunur. “Hekayəti-mərdi –xəsis” komediyasının ilk şəklində Heydər bəy igidləkdən dəm vurur, at oynadıb karvan çapmaqdan danışır. Lakin onun öyünməsi heç kəsdə gülüş doğurmur. Çünki tamaşaçı Heydər bəyin igidliyinə, dediklərini yerinə yetirməyə qabil olmasına inanır. Daha doğrusu, Heydər bəyin iddiaları imkanlarına uyğundur. Lakin əsərin ikinci pərdəsində Hacı Qaranın müxtəlif silahları qarşısına töküb yaraqlanması üçüncü pərdədə lovğanaaraq “Bir- iki yasavul mənə rast düşsün, onların başına bir iş gətirim ki, qiyamətədek dadı damaqlarından getməsin”, deməsi qüvvətli gülüş doğurur. Hacı Qara öz niyyətində tamamilə ciddi olsa da tamaşaçı bilir ki, o, çox qorxaq və misgin bir adamdır. Yəni Hacı Qara igidlik göstərmək vurub-yıxmaq iddiasında olsa da, bu imkana qətiyyənlə malik deyildir. Bundan başqa obrazın niyyəti ilə əldə edilən nəticənin uyğunsuzluğu, yeni ilə köhnə, forma ilə məzmun arasındakı ziddiyyət kommunizmin yaranmasına səbəb ola bilər. Komik xarakterlərin açılmasında onların danışiq tərzinin də böyük əhəmiyyəti vardır. Komik dioloq və reprikalar obrazın daxili varlığını açmaq üçün qüvvətli vasitələrdəndir. Komik obrazların ifşasında, komik mətləblərin ifadəsində adların seçilməsi də müəyyən rol oynayır. Məsələn, Mindilli, Mirzəqərənfil, Bərbərzadə və s.

Komedianın müsbət qəhrəmanları isə mənfi surətlərin daxili eybəcərliyini açmaqda, ifşa etməkdə, konfliktin inkişafında fəal mövqeyə malik olurlar. Komedianın sujeti, adətən, gülümlü bir əhvalat əsasında qurulur. Bu əhvalatda dramaturqun tənqid etmək istədiyi mənfi keyfiyyətlərin əsl mahiyyəti açılır və ifşa edilir. Daha doğrusu, sujet mərkəzindəki zahiri gülümlü olan hadisələrin arxasında çox ciddi, ictimai mətləblər dayanır. Komedianın konfliktə çox zaman aldanişlar və anlaşılmazlıqlar üzərində qurulur ki, bu da,

adətən, komik qəhrəmanın gülünc vəziyyətdə qalması ilə nəticələnir və onun tənqidinə, ifşasına səbəb olur.

C. Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” komediyasının konfliktli, bir növ, anlaşılmazlıq üzərində qurulmuşdur. Son dərəcə geri qalmış ucqar Danabaş kəndinin əhalisi məktəb açmaq üçün gəlmiş adamların niyyətini başa düşə bilmir, bunu uşaqları soldatlığa yazmaq tədbiri kimi qarşılayır. Lakin bu anlaşılmazlıq yazıçı üçün yalnız bədii vasitədir, priyomdur. Əslində isə yazıçı bu yolla, köhnə, feodal - patriarxal Azərbaycanın bir sıra dərin ictimai ziddiyyətlərini açmışdır.

Danabaş kəndinin əhalisi yeni tədbirin mahiyyətini izah etmək üçün qazı çıxış edir. Lakin onu Romanoflar xanəndanını və Nikolayı böyük yaltaqlıqla məhdud edən, ərəb və fars tərkibləri ilə dolu nitqini heç kəs başa düşmür. Yazıçı bu kiçik epizodda ruhanilərin rəzil simasını açmağa imkan tapır. Mətləb kəndlilər üçün yenə də qaranlıq qalır. Naçalnik və inispektor elmin, maarifin əhəmiyyətindən danışirlər. Onların rus dilində danışığından və dilmancın çox dumanlı tərcüməsindən, izahından kəndlilər konkret bir şey başa düşə bilmirlər. Bu da çar məmurları ilə zəhmətkeş kəndlilər arasında dərin uçurumu, anlaşılmazlığı qabarıq surətdə ifadə edir. Sonra Molla Mövlanverdi camaata nəsihət verir. Onun qəliz, ibarətli çıxışının əsas məqsədi yeni açılacaq məktəbdə özü üçün bir az şəriət dərsi düzəltməkdir. Bu yolla müəllif, mollaların da riakrlığını ifşa edir. Kəndlilər isə yenə bir şey başa düşmürlər. Bu dəfə müəllim Həsənov söz alır. Rus ifadələri ilə çox mücərrəd danışan müəllim yenə əsas mətləbi kəndlilərə izah edə bilmir. Növbə yerli yüzbaşıya və onun çavuşu Nəzərəliyə yetişir. Onların əsas “izah” üsulu isə təhqir və şallaqdır. Nəhayət, kəndlilər mətləbi aydın dərk etmək üçün yeni açılmış məktəbin dərslərində iştirak edirlər. Orada isə müəllim Həsənovun həyatla, təcrübə ilə heç bir əlaqəsi olmayan tədriş üsulu kəskin tənqid edilir.

Bütün bu anlaşılmazlıq prosesində, eyni zamanda, ağa qamçısı, ruhanı moizəsi ilə varlığı, zehniyyəti iflic edilmiş, əzilmiş zavvalı əməkçi kəndlinin avamlığı və cəhələri də meydana çıxır. Yazıçı məktəb açılması hadisəsinin anlaşılmazlığı əsasında inqilandan əvvəlki Azərbaycan kəndinin, demək olar ki, bütün ictimai zümrələrini məharətlə xarakterizə etmiş, onları qüvvətli gülüş hədəfinə çevirmişdir.

Ədibin “Ölülər komediyasının “süjeti isə aldanış əhvalatı üzərində qurulmuşdur. Əsərin əsas satirik qəhrəmanı “ölülərin” – dini – fanatizmin təziqi ilə şüurları kütləşmiş fanatiklərin əsl mənəvi ölülüyü məhz Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək fırıldığında uymalarında meydana çıxır, tam dəhşəti ilə faş olur. Aldananların da, aldadanın da əsl ifşası məhz bu məqamda özünün kamil həllini tapmış olur. Bəzi komediyalarda isə həm aldanışa, həm də anlaşılmazlığa təsadüf edilir.

Komediyada gülüş çox vaxt müxtəlif və rəngarəng ola bilər. Burada yüngül zarafatyana gülüşdən başlayaraq çoxmənalı kinayəyə, təsüff dolu, kədərli, qəhərli, qəhqəhələrə, qəzəbli sarkazma qədər tənqidi gülüşün müxtəlif formalarına rast gəlmək mümkündür. Bəzən isə intonasiyadakı qəzəb və nifrət hissləri o qədər qüvvətli olur ki, oradaki gülüş ünsürlərini duymaq belə çətinləşir. Əslində müsbət xasiyyətli adamlar olub, bəzi cəhətdən komik görünənlərə, komik vəziyyətdə qalanlara qarşı islahedici gülüşdən – yumordan istifadə edilir. Rəzil adamlar, eybəcər əməllər öldürücü, satirik gülüşlə, sarkazmla ifşa edilir. Satirik komediyalarda çox zaman komik ünsürlə faciə ünsürü əlaqədə verilir.

C. Məmmədquluzadənin “Ölülər” komediyası tamaşaçının gülüşü ilə müşayiət olunur. Lakin bu gülüşün arxasında çürüyüb torpağa dönmüş ölülərin “dirilməsindən”

vəcdə gələrək hönkür-hönkür ağlayan və hər gecə 13-14 yaşlı qızları İsfahan lotusu Şeyx Nəsrullahın yatağına göndərən Hacı Həsənlərin, Hacı Baxşalıların cəhaləti qırmızı saqqal kərbəlayi və məşədilərə ərə verilən 10 -12 yaşlı Nazlıların faciəsi, mənasını qana bilmədiyi “Gülüstan”ı çubuq və falaqqa zoruna əzbərləyən Cəlalərin fəlakəti və bu ölümlər dünyasının bütün rəzalətlərini başa düşən, fəqət gücü araq şüşəsindən başqa heçnəyə çatmayan Kefli İsgəndərlərin göz yaşı vadır. Bu gülüş arxasında dərin cəhalət mürgüsündə olan müsəlman aləminin ictimai yaralarını böyük qəlb ağrısı ilə açan, izah edən yazıçı-vətəndaşın kəskin qəzəbi, nifrəti və etiraz fəryadı vardır!

Komediyada gülüşün xarakterindəki milli kolorit məsələsi də unudulmamalıdır. Molyerin Qarpaqonu, Şeksprin Şeyloku və M.F. Axundovun Hacı Qarası eyni ictimai qüsuru-xəsisliyi təmsil edən komik obrazlardır. Bu obrazların hər biri xarakteri, milli kloriti və konkret milli zəminlə bağlılığı etibarlı ilə bir-birindən tamamilə fərqlidir. Daha doğrusu, tənqid hədəfi eyni olsa da, bədii ifadə vasitələri tənqidi gülüşün intonasiyası müxtəlif və orijinaldır.

Komediya janrının tarixinə gəlinə, qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif tarixi dövrlərdə faciə janrının inkişafında özünü göstərən bir çox ümumi cəhətlər bütünlükdə dramaturgiyaya aid olduğu üçün onların bəzi əsas xüsusiyyətləri komediyada əks olunmuşdur. Buna görə də komediya janrının inkişafındakı ən əsas mərhələləri nəzərdən keçirmək daha məqsədəuyğundur. Komediyanın yaranışı da Dionis mərasimləri ilə əlaqədardır. Bu mərasimlərin bir hissəsi şən nəğmələr, zarafatlar və rəqslərlə müşayiət olunmuşdur. Komediya janrının adı da buradan götürülmüşdür. Yunanca komos (komos) – şən kütlə, ode (ode)- isə nəğmə deməkdir. Komediya sözünün ümumi mənası şən kütlə tərəfindən ifa olunan nəğmə deməkdir. Komediya Şərq ədəbiyyatında məshəkə də deyilir. (məshəkə) ərəb dilindəki (zəhikə-gülmək) sözündən yaranıb gülmə, gülməli vəziyyət mənalərini ifadə edir.

Qədim yunan komediyasının ən görkəmli yaradıcılarından biri Arsitofan (e.ə V əsr) olmuşdur. Aristofan dövründəki komediyalar bir çox rolları ifa edən üç aktyor və müəllif fikirlərinin ifadəçisi olan xordan ibarət idi. Aristofan komediyalarında xalq mənafeyini müdafiə edən mühüm, siyasi-ictimai məsələlərdən bəhs edir. Xüsusilə sülh mövzusu Aristofan yaradıcılığında böyük yer tutur. Onun “Sülh, Lizistrata“ və s. komediyaları bu mövzuda yazılmışdır.

Komediya janrının sonrakı inkişafında fransız dramaturqu Molyerin (XVII əsr) böyük rolu olmuşdur. Molyerin yaratdığı tiplər silsiləsi müxtəlif ictimai zümrələrin dolğun təsvirini verməkdədir. (Tartüf, Qarpaqon,Mizantron və s.) Molyer komediyadakı bədii gülüşə qüvvətli islahedici keyfiyyət kimi baxır. Bu komediyalarda hadisələr bir-biri ilə möhkəm əlaqələndirilərək, əsas ideyanın izahına təbə etdirilir. Lakin bu böyük sənətkarın xarakterlərində bəzən klassizmə məxsus sxematizmə də təsadüf olunur.

Böyük rus yazıçıları L.İ. Foivizn, A.S. Qriboyedov, N.V. Qoqol, A.N. Ostrovski, A.P. Çexovun yaradıcılığı bu janrın inkişaf tarixində mühüm mövqeyə malikdir. Həyat həqiqətinə ciddi riayət etmək, qüvvətli realizm bu yazıçıların əsərlərinin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Burada milli kolorit və xalqilik keyfiyyətləri qüvvətlidir. Ümumən bu sənətkarların hamısını bir məqsəd birləşdirir: cəmiyyətin inkişafı naminə, xalqın gələcək səadəti üçün yazıb-yaratmaq bu yoldakı bütün mənfilikləri, eybəcərlikləri amansızcasına qamçılamaq, məhv etmək.

Azərbaycan ədəbiyyatında ilk komediya böyük mütəffəkir M.F. Axundovun 1850-ci ildə yazdığı “Hekayəti – Molla İbrahimxəlil kimyagər əsəridir”. M.F. Axundov komediyalarında tənqidi gülüşü ictimai-ittham zirvəsinə yüksəltdi, ona qüdrətli silah təpər vermiş, onu oyanış, intibah vasitəsinə çevirmişdir. Məhz bədii gülüşün belə bir ictimai məqama yüksəldilməsinin nəticəsidir ki, onun komediyalarının tənqidi pafosu da, kəsəri də çox güclüdür, tutarlıdır. Ədibin hər bir komediyasında irəli sürdüyü məsələlərin sanbalı, ictimai mündəricəsi oradakı gülüşün məzmun və vüsətini təyin etmiş ona xüsusi kəsər vermişdir. M.F. Axundov komediyalarının əksəriyyətində satirik gülüş əsas yeri tutur və bu satira həmin əsərlərin komik fabulası və komik qəhrəmanlarının xarakteri ilə əlaqədardır.

XX əsrdə komediya C. Məmmədquluzadə kimi qüdrətli gülüş ustasının yaradıcılığında inkişaf edir. Tam qətiyyətlə demək olar ki, əsrimizin ilk 20 ilində Azərbaycan ictimai mühiti üzərində C. Məmmədquluzadə qəhqəhəsi gurlayırdı! Ədib ölməz komediyalarında dini fanatizmin hökm sürdüyü müsəlman aləmindəki dərin ictimai yaraları, mürtece, mühafizəkar adət və ənənələri şiddətli satirə atəşinə tutur. Əsrinin həqiqət güzgüsü kimi öz müasirlərinə yaşadıkları həyatın bütün çirkinliklərini, çatışmazlıqlarını göstərir, onları qəflət yuxusundan oyanmağa çağırırdı. C. Məmmədquluzadənin komediyalarında ictimai etiraz, nifrət və qəzəb hissləri çox kəskindir. “Ölülər”, “Dəli yığıncağı”, “Danabaş kəndinin məktəbi” kimi satirik komediyalar Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın yeni mərhələsini təşkil edir.

Müasir komediyalarımız həyatdakı mənfiliklərə, köhnəlik qalıqlarına qarşı çox kəsərli silahdır. Bu əsərlərdə inkişafımıza mane olan hər cür köhnə, yaramaz keyfiyyətlər bütün daxili ziddiyyətləri və mənfilikləri ilə nümayiş etdirilir və onlara ölüm hökmü verilir. Lakin klassik komediyalarda əksər hallarda gülüş hədəfi küllü halında, ümumiləşmiş götürülürdüsə (“Ölülər”də və “Dəli yığıncağı”nda olduğu kimi), sovet komediyalarında əksinə, komik qəhrəman azlıqda olan fərdlərdir. Sabit Rəhmanın “Toy”, “Xoşbəxtlər”, “Nişanlı qız”, Ə. Məmmədخانlının “Şirvan gözəli” və s. komediyaları bəzi kiçik qüsurların baxmayaraq, məhz belə islah edici qüvvəyə malikdirlər.

Dram. V.Q. Belinski dramın janr xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən yazıb: “Faciə ilə komediya arasında orta mövqe tutan bir çox dramatik əsərlər epik dramdırlar”. Dram janrı müəyyən dərəcədə faciə və komediyanın sintezini xatırladır. Amma burada konflikt bütün çoxcəhətliyi və mürəkkəbliyi ilə dramatik təmkinə malik olur və müsbət qüvvələrin qələbəsi tən-tənəsi ilə həllini tapır. Dramın sujet xəttinin əsasını baş qəhrəmanın öz ideyaları ilə uğrunda apardığı mübarizələrdə yaşadığı dramatik vəziyyətlər təşkil edir. O, çox zaman əsərin sonuna doğru qalib gəlir. Lakin öz arzularına çatmaq üçün güclü zidd qüvvələrlə mübarizə aparır, gərgin dramatik vəziyyətlər keçirməli olur. Qəhrəman yaranmış dramatik vəziyyətdən çıxmaq üçün dərin sarsıntılar keçirir, səhvlər edir, müxtəlif sınaqlardan, imtahanlardan çıxır. Bu vəziyyətlərdə isə onun bütün daxili aləmi açılır, aydınlaşır.

Dramın sujet xəttinin ümumi inkişafı faciə və komediyaya nisbətən sakit və təmkinli olur. Lakin burada müəyyən dərəcədə faciəvi situasiyalar və komik səhnələrdə ola bilər. Məsələn, C. Cabbarlının “Almaz” dramında Almazın sinfi düşmən ünsürləri ilə apardığı mübarizələrlə əlaqədar sarsıntılı həyəcanlı səhnələr verilsə, Mirzə Səməndər, Ocaqqulu və Şərifin eybəcər xarakterlərinin ifşası üçün komik epizodlardan istifadə olunur. Tamaşaçı, bəzən faciələrdə olduğu kimi gərgin, əsəbi həyəcanlar keçirir. Bəzən də komediyaya baxırmış kimi ürəkdən gülür. Lakin ümumən dramın sujet xətti ciddi və sakit halda tədricən artan və nəhayət, məntiqi həllini tapan bir xətlə inkişaf edir. Gündəlik həyatın adi hadisələri,

ailə-məişət problemləri dramın materialları ola bilər. Konfliktin xarakterlərindən və müəllif məqsədindən asılı olaraq dram əsərləri müxtəlif formada olur: psixoloji dramlar, tarixi dramlar ailə-məişət dramları, lirik dramlar və s.

Drama (drama) – hərəkət, dinamika, fəaliyyət mənasını ifadə edir. Dram ədəbiyyatında üçüncü janrın dram adlanması güman ki belə əsərlərin konflikt və sujetinin xarakteri ilə əlaqədar olub, əsas qəhrəmanların öz istəklərinə nail olanadək rastlaşdıqları çətinliklərlə, mürəkkəbliklərlə yaşadıkları həyat dramları ilə əlaqədardır.

Dram janrı XVII əsrdə formalaşmış və “meşşanlıq dramı” adlanan məişət mövzulu pyeslər əsasında inkişaf etmişdir. “Ailəvi” və ya “meşşanlıq dramı” adlanan bu forma Fransada, İngiltərədə daha sonralar isə Almaniya və İtaliyada inkişaf etmişdir.

Klassizm qanunlarına zidd olaraq “meşşanlıq dramı”nda cəmiyyətin orta və aşağı zümrələrinin həyatına aid ailə - məişət konfliktlərinə geniş yer verilir, habelə bir süjet daxilində fəci və komik ünsürlərin vəhdəti əlaqəsi yaradılır. Böyük fransız nəzəriyyəçisi və dramaturqu D. Didronun “Ailə başçısı”, “Qeyri-qanuni oğul”, alman mütəffəkir Q.E. Lessinqin “Miss Sara Sanpson” dramlarını buna misal göstərmək olar. XIX əsrdə rus ədəbiyyatında dram janrı sürətlə inkişaf edir. A.N. Ostrovskinin “Cəhizsiz qız”, L.N. Tolstoyun “Canlı meyit”, “Zülmət səltənəti”, A.P. Çexovun “Albalı bağı” dramları bu janrın ən gözəl nümunələrindəndir. Bu əsərlərdə cəmiyyətin zəruri ictimai problemləri xalq həyatının aktual məsələləri əks etdirilir. Burada gərgin dramatizm, böyük ümumiləşdirmə və tipikləşdirmə qüdrəti, xüsusilə mürəkkəb insan xarakterlərinin hərtərəfli canlı təsviri diqqəti cəlb edir.

M. Qorki yaradıcılığında dram janrı yeni inkişaf mərhələsinə daxil olur. Onun “Həyatın dibində”, “Meşşanlar”, “Yeqor Bulıçov və başqaları” kimi dramları bu janrın klassik nümunələrindən sayılır.

Sovet həyatı dram janrı qarşısında yeni tələblər, vəzifələr qoydu. Özündən əvvəlki ən gözəl ənənələrə əsaslanan sovet dramı cəmiyyətdəki inqilabi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq həm forma, həm də məzmun etibarı ilə xeyli dəyişdi, inkişaf etdi. Kommunist ideyalılığı, partiyalılıq, vətəndaş pafosu kommunizm quran xalqımızın müabrizəsi ilə sıx bağlılıq yeni sovet dramının əsas keyfiyyətlərindəndir. Vs. İvanov, K. Trenyov, A. Korneyçuk, A. Arbuzov, Vs. Vişnevski, N. Poqodin kimi görkəmli sənətkarların sovet dramının inkişafında böyük xidmətləri vardır.

Klassik Azərbaycan dramaturgiyasında bu janr faciə və komediyaya nisbətən zəif inkişaf etmişdir. M. F. Axundov, N.Vəzirov və C. Məmmədquluzadə dramaturgiyasında komediya janrı əsas yer tutmuş, Ə. Haqverdiyevin yaradıcılığında isə faciə janrı əsl inkişafını tapmışdır. N. Nərimanov dramaturgiyanın hər üç janrına eyni dərəcədə maraq göstərmişdir. Ədiblərimiz, nədənsə, dram janrına çox az müraciət etmişdir. C. Məmmədquluzadənin “Çay dəsgahı”, (1889), N.Vəzirovun “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz” (1891) və Ə. Haqverdiyevin “Yeyərsiniz qaz ətini görərsiniz ləzzətini” (1892) pyesləri dram janrı sahəsində ilk təcrübələr kimi maraqlıdır. N. Nərimanovun “Nadanlıq” (1894), Ə. Haqverdiyevin “Pəri cadu” (1901), N.Vəzirovun “Keçmişdə qaçaqlar” (1912), C. Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” (1920) inqilaba qədərki dramaturgiyamızda dram janrının ən uğurlu nümunələrindəndir.

Müxtəlif mövzularda yazılmış bu əsərlərin hər birində kədərli, faciəvi motivlər çox güvvətlidir. Bu da həmin əsərlərin mövzuları ilə əlaqədardır. Bu əsərlərin hər birində onların

müəlliflərinin feodal patriarxal Azərbaycanın müxtəlif ictimai bələblərinə olan dərin kədəri, nifrəti və qəzəbi açıq duyurur.

Azərbaycan ədəbiyyatında dram janrının əsl inkişafı inqilabdan sonrakı illərə aiddir. Bu dövrdə dram əsərlərində həm mövzu, həm də quruluşca yeni keyfiyyətlər yaranır. Bu əsərlərdə hər şeydən əvvəl nikbin əhval – ruhiyyə, qələbə pafosu diqqəti cəlb edir.

N. Vəzirovun “Təzə əsrin ibtidası”, Ə. Haqverdiyevin “Köhnə duman”, “Baba yurdunda”, S.S. Axundovun “Laçın yuvası”, C. Cabbarlının “Sevil “,”Almaz” , “1905 – ci ildə”, “Yaşar”, S.Vurğunun “Vaqif”, M. İbrahimovun “Həyat”, S. Rüstəmin “Qaçaq Nəbi”, İ. Əfəndiyevin “Sən həmişə mənimləsən”, “Mahnı dağlarda qaldı”, “Billur sarayda” əsərləri Azərbaycan sovet ədəbiyyatında dram janrının ən gözəl nümunələrindəndir.

Dramatik ədəbiyyatın faciə və komediya ilə habelə musiqi və kino sənəti ilə əlaqədar olan bir sıra kiçik janrları da vardır.

Vodevil. Vodevil janrının adı fransız dilindəki vandevilje (voydeville) sözündən yaranmışdır. Vodevil istilahı bir fərziyyəyə görə Normandiyadakı Vir çayı vadisinin adı ilə əlaqədardır. Başqa fikrə görə isə o, şəhər nəğmələrinin adından yaranmışdır. Vodevil kiçik həcmli şən və məzəli komik əsərlərə deyilir. Bədii süjet çox çevik, əyləndirici və lətifə xarakterli olur. Burada hadisələrin gözlənilməz nəticə ilə bitməsi, təsadüfçilik, zarafatçılıq, şüxlük çox olur. Hadisələr mahnı və rəqslərlə müşayiət olunur. Vodevildə həm komediyalara məxsus tənqidi gülüş, həm də operettalardakı musiqilik, əyləndiricilik vəhdət təşkil edir. Vodevil çox zaman məişət mövzusunda yazılır, ictimai- əxlaqi problemləri əhatə edir. Lakin dərin və incə psixologizmə, qüvvətli ictimai kəsərə malik satirik vodevillər də az olmamışdır. Günün ən müxtəlif məsələləri çox tez bir zamanda vodevildə öz əksini tapa bilir.

Vodevil XVIII əsrin birinci yarsında Fransada yaranmışdır. Onun bir janr kimi əsl formalaşması isə həmin əsrin sonlarına aiddir. Vodevil Rusiyada XIX əsrin əvvəllərində inkişaf edir. A.S. Qriboyedovun , A. İ. Pisaryevin, N. A. Nekrasovun vodevilləri məşhurdur. Sonralar isə bu janr A.P. Çexovun yaradıcılığında daha da kamilləşir. (“Yubley”, “Toy”, “Ayı”, “Tənbəkinin zərəri haqqında müəhazirə” və s.).

Vodevil janrı sovet dramaturgiyasında yeni məzmun kəsb edir, xüsusiylə insanların şüurundakı köhnəlik qalıqlarına qarşı mübarizədə fəal rol oynayır. İ. İlf və Ye Petrovun “Qüvvətli hiss”, Z. Katayevin “Dairə kvadraturası ” əsərləri böyük şöhrət qazanmışdır.

Azərbaycan dramaturgiyasında bu janrın ilk nümunələrini XIX əsrin sonlarında Vasar Mədətov Nəzmi yaratmışdır. Onun “Qırt-qırt”, “Tamahgarlıq düşmən qazanır”, “Gözə görünməyən şal”, “Bacı və qardaş” adlı vodevilləri vardır. Sonralar bir sıra görkəmli aktyorlar da vodevil yazmışlar. Mahmud Kazımovskinin “Nə qanır, nə qandırır”, “Daşım-daşım”, Əhməd qəmərլinskiyinin “Bəhluli-Danəndə” əsərini misal göstərmək olar. Əslində nə Vasar Mədətov Nəzminin, nə də ondan sonrakı müəlliflərin əsərləri vodevilin bütün tələblərinə tam cavab verməsə də, Azərbaycan dramaturgiyasında həmin janrı, bir növ, əvəz edirdilər.

Fars. Fars janrı komediyaya yaxındır. Əslində bu qrotesk üsulunda yaradılmış kiçik məişət komediyasıdır. Janrın adı isə latınca dilindəki farsio (farkio) – sözü tamamlamaq mənasını ifadə edir. Orta əsr misteriyaları komik əlavələrlə tamamlanmış. Farslar xalq mərasımləri və oyunları əsasında yaranmışdır. Farsda daha çox insanların zooloji- fiziki cəhətləri gülüş hədəfinə çevrilir. Burada qapaz-qapaz oyunu, qucaqlaşma, kötəkləşmə hallarına təsadüf olunur. Lakin burada ictimai satira da güclü olur. Bu janr XIV-XVI

əslərdə Qərbi Avropa ölkələrində geniş yayılmışdır. XVII əsrdə isə Molyer yaradıcılığında farsın bir sıra gözəl nümunələrinə təsadüf olunur. (“Cənub de Pursonyak” və s.)

Melodrama. Melodrama janrı müəyyən dərəcədə faiciyə yaxındır. Burada konflikt kəskin ziddiyyətlər əsasında qurulur. Qəti, gözlənilməz dönüşlər, nəticələr süjet üçün səciyyəvidir. Lakin melodramada məişət və psixoloji təfərrüat olmur. Təsadüflük, macəraçılıq, hətta əyləndiricilik ünsürlərinə də burada təsadüf edilir. Obrazlar təsadüf verilir, hadisələr böyük həyəcan və sarsıntı oyadır, hiss, həyəcan, emosiya güclü olur. Melodramada musiqi parçalarından da geniş istifadə edilir.

Melodrama istilahı yunan dilindəki melodiya – melos (melos) və drama (drama) sözlərindən ibarət olub, musiqili-dram əsəri mənasını ifadə edir. Lakin burada musiqi əsas personajların danışığını müşayiət etmək funksiyası daşıyır. Bu janrın ilk nümunələri XVIII əsrdə Fransada yaranmışdır. Melodrama Rusiyada XIX əsrin birinci yarısında geniş inkişaf tapmışdır. İnqilabdan sonrakı ilk illərdə melodrama janrı daha da inkişaf etmiş, yeni mövzularla zənginləşmişdir. Slavyan skinin “Qırmızı qartal balası”, Finogenovun “Uğursuz görüş” və s. əsərlərini misal göstərmək olar.

Azərbaycan dramaturgiyasında bu janr zəif inkişaf etmişdir. XX əsrin əvvəllərində melodramaların tələblərinə qismən uyğun gələn bir sıra əsərlər yaranır. R. Əfəndiyevin “Bir tel saçın qiyməti”, M.M. Fətullayevin “Qaradan artıq boya olmaz”, H. Qasımovun “Qətil Kərimə” və s. əsərləri buna misal göstərmək olar.

Libretto – italyanca libretto (libretto) sözünün lüğəti mənası kitabça deməkdir. Libretto opera, operetta və balet əsərlərinin dramaturji mətninə deyilir. Operada hadisə və obrazların xarakteri əsasən musiqidə açılır, əsl dramaturji ifadəsini tapmış olur. Lakin operanın musiqisi məhz librettodakı dramatik konfliktə, bədii süjetə və obrazlar silsiləsinə tabedir və musiqi dili ilə onların şərhinə xidmət edir. Operadakı obrazlar öz sözlərini məhz müəyyən melodiya əsasında oxumaqla (ariya, duet, xor və s.) ifadə etdikləri üçün librettolar, əsasən nəzmlə yazılır.

Opera XVI əsrin sonlarında ilk dəfə Florensiyada meydana gəlmişdir. Bu sahədə ilk görkəmli sənətkar İtaliya bəstəkarı H. Montverdi olmuşdur. Rus klassik operasının banisi isə M. İ. Qlinkadır (XIX əsr). Azərbaycan operasının tarixi böyük ədib və bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” əsəri ilə başlayır. Əsərin librettosunu da M. Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında 1907- ci ildə Ü. Hacıbəyov yazmışdır.

Operettanın mətni – librettosy isə komik xarakterdə olur. Operadan fərqli olaraq buradakı obrazlar həm adi danışq tərzində nitqləndirilir, həm də melodiya üzrə. Operettanın librettosu, adətən, həm nəsr, həm də nəzmlə yazılır. Operetta janrı XIX əsrin ortalarında Fransada yaranmışdır. Bu janrın ilk nümunələrini bəstəkarlardan F. Erve və J. Offenbax yaratmışlar. Sovet operettasının baniləri isə bəstəkarlardan N. M. Strelnikov və İ. O. Dunayevski olmuşdur. İlk Azərbaycan operettasının müəllifi Ü. Hacıbəyovdur. Ü. Hacıbəyov 1909- cu ildə “Ər və arvad” operettasının musiqisini və librettosunu yazmışdır.

Balet librettoları isə xeyli konkret olur. Orada obrazların sözü yoxdur. Yəni onlar bütün hiss və həyəcanlarını, demək istədikləri fikirləri, yalnız rəqs və pantonin hərəkətlərlə ifadə edirlər. Libretto, əsasən, süjetdən ibarətdir.

Balet janrı isə intibah dövründə XIV əsrin sonlarından etibarən İtaliyada formalaşmağa başlayır. Rusiyada balet janrının əsl qüdrətli inkişafı P. İ. Çaykovskinin yaradıcılığı ilə əlaqədardır. Onun “Qu gölü”, “Yatmış gözəl” və “Şelkuncik” əsərləri bu sahədə yeni mərhələnin başlanğıcıdır. İlk Azərbaycan baleti Əfrasiyab Bədəlbəylinin 1940-

cı ildə tamaşaya qoyulmuş “Qız qalası” əsəridir. Əsərin librettosunu eyni adlı xalq əfsanəsi əsasında bəstəkarın özü yazmışdır.

Ssenari. Ssenari kinofilmlərin dramaturji mətininə deyilir. Ssenari italyan dilindəki seenario (ckenario) sözündəndir. Bu sız latın dilindəki scaena (ckaena – səhnə) sözü əsasında yaranmışdır. Ssenarilər quruluşca musiqisiz və musiqili səhnə əsərlərindən ciddi fərqlənir. Burada hadisələr pərdələrlə və şəkillərə bölünür. Kino sənətinin spesifik tələbləri, çəkilişə uyğun şərtləri əsas götürülür. Kino ssenarilərində də remarkalar verilir, obrazlar isə monoloq və dialoqlarla nitqləndirilir. Əlavə olaraq ssenarilərində çox vaxt hadisələrin mahiyyətini, obrazların psixoloji vəziyyətini daha qabarıq və aydın nəzərə çatdırmaq üçün kadr arxasından eşidilən müəllif mətni də olur.

Kino sənətinin tarixi parisli Öküst və Lüi Lümyer qardaşlarının 1085- ci ildəki yeni ixtirası ilə başlanır. Rusiyada isə kino XX əsrin əvvəllərindən etibarən inkişaf edir.

Sovet kinosu, əsasən sənədli filmlərlə fəaliyyətə başlamışdı. İlk sovet filmləri içərisində V. Mayakovskinin eyni adlı əsəri üzrə çəkilməmiş “Xanım və xuliqan” (baş rolda şair özü çəkilməmişdir) və M. Qorkinin məşhur romanı əsasında yaradılan “Ana” əsərlərini misal göstərmək olar.

Azərbaycan kinosunun tarixi 1916-cı ildən başlayır. Həmin ildə “Pirone qardaşları” səhmdarlar cəmiyyəti İbrahim bəy Musabəyovun eyni adlı romanı əsasında “Neft və milyonlar səltənətində” bədii filmini çəkir. Filmin quruluşçu rejissoru o zaman Peterburqdan dəvət edilmiş Svetlov idi. Filmdə Lütfəli bəy rolunda H. Ərəblinski çəkilməmişdir. İnqilabdan sonrakı illərdə isə Azərbaycan kinostudiyası “Hacı Qara”, “Gilan qız”, “Sevil”, “Almaz”, “Kəndlilər”, “Bakılılar” kimi müvəffəqiyyətli filmlər çəkməyə başlayır. Azərbaycan kinosu sənəti nisbətən gec inkişafa başlasa da, böyük nailiyyətlər əldə etmişdir. “Arşın mal alan”, “Uzaq sahillərdə”, “26-lar”, “Səhər”, “Ögey ana”, “Yeddi oğul istərəm”, “İstintaq”, “Nəsimi” kimi filmlər kino sənətimizə böyük şöhrət qazandırmışdır.

Dramatik ədəbiyyat ümumilikdə həyatı bütün mürəkkəblilik və təzadları ilə insanların gözü qarşısında bir daha canlandırması və idraki-emosial təsir göstərməsi ilə müstəsna ictimai və estetik funksiyaya malikdir.

ƏDƏBİYYATDA GÜLÜŞ, SATİRA VƏ YUMOR

Gülüş – sənət və ədəbiyyatda həmişə şərəfli yer tutmuş və böyük sənətkarların əlində kəsərli mənəvi silah olmuşdur. Elə böyük sənətkar düşünmək çətinidir ki, əsərlərində, oxucuya müraciətində, ictimai hadisələrə münasibətlərində gülüşdən faydalanmamış olsun.

Mirzə Fətəli Axundovun haqqındakı mülahizələrinin birində göstərir ki, insanın təbiətində iki ümdə xasiyyət qoyulub; biri qəm; biri fərəh; ağlamaq əlaməti - qəmdir, gülmək əlaməti - fərəh. Gahi müsəibin vurğu və təfərrüatın süduru və gahi onların təqirri və təhqiri bu iki haləti- təbiəti insanda zahir edər...

Milləti islam arasında bu zamanə qədər ancaq nəqli- müsibət mütədavildir... Əmma nəqli – behcat bilavasitəyi–təşbihat hərkiç rəsm deyil və bu xüsusda bu halə qədər heç bir təsnif yazılmayıb... Behcat nəqlinin məcalisinin o qərar ilə ki, firənkistanda mütəarifdir, kəmalı diqqət ilə mülahizə edəsən xilafi-həya və ədəb bir şey onda görünməz.

Gülmək insan vücudunun psixoloji, fizioloji bir prosesi olmaqla, həm də daxili aləmin, mənəviyyatın tələbi, təzahürü, ifadəsidir. Normal insan gülməyə bilməz. Çünki bu

xüsusiyyət üçün onun varlığında fitrətən bütün əsaslar mövcuddur. Xarici aləmin müəyyən təsir və hadisələrin insanda mütləq gülüş doğurmalıdır və doğurur.

Gülmək həm də insanın gözəl, xeyirxah, nəcib, məhz insanı xüsusiyyətlərindəndir. Onu başqa məxluqlardan, heyvanatdan ayıran, onun yüksəkliyini göstərən ülvî, təmiz, parlaq bir əlamətdir.

Tibb alimləri təsdiq edir ki, insan həyatında elə hallar var ki, insanı qocalmağa aparmır, mühavizə edir. Həmin cəhətlərdən biri də gülməkdir. İnsan güləndə empiril yaşayışdan yüksəkdə durur, qocalmır, əksinə cavanlaşır, fərəhlənir, həyat ləzzətindən, sevincdən qanadlanır.

Gülmək insanın düşdüyü vəziyyəti, adi aləmdən yuxarıda dayandığını, mütləq üstünlüyünü göstərən aşkar bir əlamətdir. Gülən adam, hər yerdə, hər şəraitdə düşməninə yüksəkdə dayanmış olur. İctimai, faydalı gülüşə qarşı mübarizə aparanlar (mürtəcelər, mühafizəkarlar) birinci növbədə “hərifi” bu üstün keyfiyyətdən məhrum etmək, onu adi vəziyyətinə düşürmək tədbiri axtarırlar.

Gülüş özü həyatdır, mənəvi varlıqdır. Ona görə də bədii əsərlərdə onun təsviri zəruri və ləyaqətli yer tutur.

Bədii ədəbiyyatda, ümumən sənətdə iki cür gülüş var: ciddi gülüş və tənqidi gülüş.

Ciddi gülüş sevincdən, fərəhdən. Qələbədən, ruhun rahatlığı və təntənəsindən, müvəffəqiyyətdən doğan gülüşdür. Bütün müsbət qəhrəman və surətlərin zəfər və müvəffəqiyyətləri, sevinc və qələbəsi, keyfiyyət və səviyyəsindən asılı olmayaraq, ciddi gülüşlə təsvir olunur.

Ayrı – ayrı qəhrəman kollektivləri deyil, bütün cəmiyyətin, bəşər zəkası və dühasının qələbələri həmişə, hər yerdə bu fərəf, şənliklə təsvir olunur.

Xüsusiylə, sovet ədəbiyyatında böyük inqilabımızın sosializm, kommunizm quruculuğunun xarüqələrini, adamlarımızın əmək və mübarizə, hünər və rəşadətini, insan mənəviyyətinin təntənəli təzahüründən, ruhun şadlıq, fərəh və qanadlı romantikasından istifadə etmişlər.

Məşhur sovet şairi Vladimir Mayakovski inqilabi romantikasını ifadə üçün Yer kürəmizdə sevincin çatışmadığını, başqa kürələrdən sevinc almaq lazım gəldiyini yazırdı.

Azərbaycan sovet şairi Süleyman Rüstəm Böyük Oktyabr inqilabının on illiyində nəşr etdirdiyi ilk şeirləri kitabına belə ad vermişdi: “Ələmdən nəşəyə”:

*Yeni həyat başlayırkən üzümüdə gülməyə,
Keçdim bütün varlığım ilə mən ələmdən nəşəyə.
Könlüm gülər, şerim gülər, həyat gülər, el gülər,
Sevinclərlə çırpınaraq sazımdakı tel gülər.*

Səməd Vurğun coşğun şer ilhamının inqilabi pafosunu, sevinc ehtiraslarını aşağıdakı misralarda ifadə edirdi:

*Arxam qaranlığa, günə döğruyam,
Azad bir ölkənin azad oğluyam.
Bir dağam, qorxuncdur sıldırımlarım,
Əritsin düşməni ildırımlarım.
Gəncliyim bir oddur, yandıqca sönməz
İnad bir insanam, sözündən dönməz.*

M. Müşviq inqilabın qələbə günlərinə “ədəbiyyat nəğmələri” oxuyurdu.

*Yaşasın məmləkətin tunc oğlu,
İldırımlar kimi qorxunc oğlu.
Yaşasın daş kimi muskullarımız,
Yaşasın tökmə, dəmir qollarımız.
Canımız top kimi sağlam, qınpaq.
Qanımız pənbə şafəqdən parlaq.
Fikrimiz cəlvəli aydın bir su,
Hissimiz nəşəli bir yaz doğuşu.
Bir qızıl quş kimidir bizdə xəyal,
Devrilir dağlar açarkən şəhərlər.
Sayımız ölkədə milyon, milyon,
Köksümüz sanki balon.
Qoy utansın gecələr şəbpərəsi,
Sıxılan yumruğumuz yer kürəci...
Gecəm belə keçdi, şəhərim gəlsin,
Dadıma sanballı sözlərim gəlsin .
Başlasın işinə zavod , fabrika,
Bunları yazmağa hünerim gəlsin.
Şəhəri görməyə kəndim tələsib,
Kəndə qovuşmağa şəhərim gəlsin!
Yarış meydanıdır bu dünya, tez ol,
Qarşıma qələmim, dəftərim gəlsin!*

Bu əsərlərdə, eləcə də başqa qabaqcıl sovet şairlərimizin (R. Rza, Ə. Cəmil, O. Sarıvəlli, B.Vəhabzadə, N. Xəzri) əsas əsərlərində başlıca məzmun ictimai, vətəndaşlıq fərəhidir. Burada gülüş, qəhqəhə, inam, nikbinlik, ümumxalq qələbə və təntənəsinin şairənə ifadəsi vardır.

Ciddi gülüş xüsusilə, sovet şərinə oxucunun qəlbini oxşayan, vəcdə gətirən qüvvətli bir meyl, lirik bir məfkurə silahı olmuşdur. İnqilab əsrində yaranmış əmək, döyüş, yürüş, fərəh və sevinc məhmlərində minlərlə oxucu, yüz minlərlə gəncin qəlbi həyəcanla vururdu.

Tənqidi gülüşün özünü bir çox cəhətdən yüngül, əyləncə gülüşündən, rişxənd, lağlağı, hırıltıdan ayırmaq lazımdır. Əsil tənqidi gülüşün əsasında aydın ideal, məslək, ictimai – siyasi məna duran, zəruri, mühüm ictimai bir mətləbi hədəf götürən gülüşün özündə bir ciddilik, fikir, məzmun olmalıdır və olmaya bilməz.

Təəsüf ki, bəzi əsərlərdə, gülmək, tamaşa və məclislərdə mənəvi silah olan bu gülüşün təmizliyi, məzmun və kəsərinə az diqqət yetirilir.

Xüsusən də bəzi səhnə əsərlərində gülmək, güldürmək xatirinə ikrahoyadıcı süni, qeyri-təbii söz, dialoq, hərəkətlərinə yer, hətta meydan verilir. Hər işıldayan qızıl olmadığı kimi, hər qəh-qəhə, şaqqıltı da məna, düşüncə gülüşü deyildir. Estrada, sirk, oyunbazlıq, gözbağlayıcı tamaşalarında azmı gülməli lövhə, epizodlar olur. Bunların çoxu ancaq gülüş naminə edilir. Belə yerlərdə aktyor və rejissorların bəzisi güldürməyi əsas məqsəd

götürürlər. Belə təşəbbüskarların ayrı bir məqsədi də olmur. Tamaşaçı əyləndimi, səhnədəki də məqsədinə çatmış olur. Təsəvvür edin ki, 10-12 yaşlı bir pioner başına çalma vurub, əlinə təsbeh alsın, izdihamlı küçələrin birində “təkbir” deyə-deyə getsin. Yaxud yetmiş yaşında ağsaqqal bir kişi həmin küçədə pioner qalustuku taxıb “paraban” döyə-döyə şərqə oxusun.

Bu adamların və hərəkətlərin hər ikisi gülüncdür. İlk baxışda diqqəti cəlb edəcəkdir. Camaat qocaya da, uşağa da baxıb güləcəkdir.

Ancaq bu gülüşün əsasında mənalı bir mətləb dururmu, hadisəyə gülən adamın qəlbi tərpənirmi? Yox!

Bu keçici, ani gülüş doğurduğu yerdə qalır, tamaşaçı da bir başqa intibah doğurmur. Ona görə də bunu əsil sənətdəki mənalı tənqidi gülüşlə yanaşı tutmaq olmaz. Otuz-qırxıncı illərdə tamaşaçını güldürmək, əyləndirmək üçün bəzi tamaşalarda yüngül hərəkətlərə əl atırdılar. Ancaq bunu qətiyyənlə sənətə yaraşdırmaq, bədii gülüş adlandırmaq olmazdı. Tənqidi gülüşün sadəcə adından da məlumdur ki, o mütləq məzmunlu doğmalıdır, məna ifadə etməli, tamaşaçı və oxucunu düşündürməli, daha da yüksək ideala çağırmalı, ruhlandırmalı, deməli, haraya isə ülvə məqsədlərə çağırmalı, yüksəltməlidir. Buna görə də yalnız bir xalqın, yalnız bir dövrün, ölkənin, yalnız bir üslubun ədəbiyyat sənətində deyil, bütün dünya ədəbiyyatında, bütün böyük sənətkarların yaradıcılığında gülüş parlaq, seyrəli qılınca kimi görünür, yeri gəldikcə bərk vurur.

“Satiranın həqiqətən satira olması, qarşıya qoyduğu məqsədə çatması üçün,- S. Şedrinin dediyi kimi, - birinci, yaradıcının istiqamət aldığı ideali duyması, ikinci, əleyhinə getdiyi məsələni tam aydın dərk etməsi lazımdır”.

Doğrudan da, Mirzə Cəlil və Sabir iti qələmlərini böyük və müqəddəs ictimai ideallar, xalq səadəti uğrunda səfərbər etməyə, burjuva-mülkədar quruluşunu, mövhumat, cəhalət dünyasının rəzalətlərini tam aydınlığı ilə duyub düşünməyə idilər, onların əsərləri bu qədər təsirli, səmərəli olmazdı.

Rəssam həyatı hadisəni, insanın müəyyən hərəkətini, cizgisini qəsdən elə şişirdir, mübaliqə edir ki, gülünc surət yaratsın. Satirik ədib də insanın ictimai qüsurlarını, eybəcər tərəfini qabartmaqla cəmiyyətdəki ictimai azarını şişirdilmiş şəkildə göstərərək oxucunun diqqətini cəlb edir. Əsil satirada mübaliqə həmişə olur, ancaq ölçüsünü, əndazəni aşmır. Ona görə də oxucunu inandırır. Böyük sənətkarlar həmişə satira silahından faydalanıblar.

K. Marks deyəndə ki, bəşəriyyət gülərək keçmişindən ayrılır, böyük ictimai təbəddülatı ifadə edən yüksək sənət nümunələrini də nəzərdə tuturdu.

Tənqidi gülüş sənətin fəthat arsenalına daxil olan bir silahdır. Bu gülüş yaradıcıları həmişə gülüşə tutulan obyektə yüksəkə durur, köhnəliyi, inkişafa mane olan ictimai qüsurları qırmaqlayırlar.

Böyük rus ədibləri N. V. Qoqolun, Saltıkov - Şedrinin, A. Çexovun, M. Qorkinin burjuva – mülkədar quruluşunu, məişət və zehniyyətini amansız qırmaqlayan, tənqidi, məfkurəvi gülüşlə zəngin olan əsərləri dünyaca şöhrət qazanmış klassik nümunələrdir. Azərbaycan ədəbiyyatında da gülüş, kinayə, satira silahı həmişə müqəddəs işini görmüşdür. Xüsusən, son əsərlərdə bu gülüş sürətlə inkişaf etmiş, M. Fətəli Axundov, Qasım bəy Zakir, Seyid Əzim, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir kimi böyük sənətkarların yaradıcılığında mühüm, həlledici yer tutmuşdur.

Ay alan, məmləkəti Rey satıram,

Vaxtila vətəninə xarici bazarda hərraca qoyan Məmmədəli şah Sabirin kəskin satirasına hədəf olmuşdu. Şair A. Səhhət çox doğru göstərir ki, Sabir şeri İran inqilabına kömək etməkdə bir ordu qədər iş görmüşdür. Sabirin kəskin satirik şerləri, taziyanələri car istibdadını, İran mütləqiyyətini, Şərqi-müsəlman irticasını satira köməyi ilə döyüb sıradan çıxardır, ictimai inqilabın yolunu təmizləyir, fəhlə-kəndlilərin gözünü açır, düşməni onlara tanıtdırır.

Mirzə Cəlil ölməz “Ölülər”i ilə müsəlman fanatizminin, köhnə dünyanın ölüm ittihamnaməsini elan edirdi.

Azərbaycanda elə bir ailə tapılmaz ki, orada böyükdən kiçiyə, Məşədi İbadı tanımasınlar, ona gülməsinlər, nifrət etməsinlər. Üzeyir bəyin qələmindən çıxan bütün Şərq aləmində məşhur olan bu tipi, hər şeydən əvvəl, tənqid gülüşü, ictimai satira aşkara çıxarmış və rüsvay etmişdir.

Birinci dünya müharibəsində bu ümumi qırğına qarşı silahla yanaşı sənət də fəal iştirak etmişdir. Onlar, yüzlərcə sənətkarlar imperalizmin törətdiyi dəhşətlərə, qanlı fitnələrə qarşı çıxmışlar.

Bu əsərlər içərisində “Sıravı əsgər Şveygin sərgüzəştləri” qədər məşhur olan, qəlblərdən xəbər verən, müharibənin mənasızlığını, gülüncüyünü açıb-ağardan ikinci bir əsər düşünmək çətindir.

Bu romanın qəhrəmanı müharibənin qurbanı, həm də müharibənin gülən güzgüsüdür. Vuruşan tərəflərin hər ikisində sıravı əsgərdən tutmuş generala qədər hər kəs Şveykin ayıq-sayıq gülüşünə, qəhqəhələrinə qoşulur, aşkarda olmasa da xəlvətdə onu oxuyub həzz alırdı. Böyük çex ədibi Yaroslav Qaşekin 60-70 il bundan əvvəlki qəhqəhələri indi də yaşayır, üfüqlərdə səslənir. Mənalı, kinayəli, ictimai məzmunlu gülüşün gücü, təsiri belədir.

İndi də qabaqcıl, demokratik ölkələrin ədəbiyyat və sənətinin müxtəlif sahələrində (rəssamlıq, musiqi, ədəbiyyat) müharibənin yorğun, lakin şən, nikbin, hər şeyə ayıq gözlə baxan gülərlü yolçusunun – sıravı əsgər Şveykin maraqlı sərgüzəşindən kəsərli silah kimi faydalanır, müasir müharibə qızdıranlara gülür, ifşa edirdilər.

Burjua-mülkədar cəmiyyətində tənqidi gülüş təqib olunsada, məğlub olmamışdır. Bəzən zəhmət adamlarının cəza və işgəncəyə tutulması üçün qəddar şahlar və hakimlərin fərman verdikləri ağır dəqiqələrdə, təəcüblü olsa da, “müqəssirlərin” gülməyi məlumdur.

Kinayəli gülüş əsil sənətdə, ədəbiyyatda həmişə həqiqət, ədalət yolunda mübarizə aparmışdır. Bu gülüş müharibə, mübarizə, münafişə vaxtında, zorakılığın tuğyanında hakimləri sarsıdan, dəhşətə gətirən ən kəskin bir cavab olurdu. Çünki buna qarşı heç bir tədbir mümkün deyildi. Bu gülüş məhkumun mənəvi cəhətdən o qədər yüksək mövqedə durduğunu, hakimin- bütün dövlət, qoşun, qüdrət sahibi olan hakimin isə zavallı, aciz vəziyyətə düşdüyünü nümayiş etdirirdi. Heç bir vasitə ilə bu gülüşün qarşısını almaq olmurdu.

Bu gülüş hakim-məhkum, ağa-nökər, tüfeyli və əməkçi arasındakı əsl tənəsübü birdən -birə aşkara çıxarır, çoxları üçün gizli qalmış həqiqəti birdən-birə açıb-ağardır, ildırım işığı kimi zülməti yarıb, minlərlə adamın gözünü açırdı.

Bu gülüşün ölməz qəhrəmanları bədii ədəbiyyatda, kitablar, nağıllarda, xalq lətifə və dastanlarında hamıya məqbul, məlumdur.

Satirada xüsusi təsvir usulu var. Sənətkar təxəyyülü ilə tarixi həqiqətin tutuşdurulması, bu muqayisədən qabarıq görünən təzad, bundan doğan parlaq həqiqi gülüş var: cəllada xalq xadimi, fahişəyə məsum xilqət demək nə qədər gülüncdürsə, bir o qədər də nifrətəşayandır.

Yaxın Şərqdə, xusussən Azərbaycanda kütlələrin sevimlisi, havadarı, həqiqət, ədalət carçısı kimi məşhur olan Molla Nəsrəddin əsl ictimai tənqidi gülüşün dünyaca məşhur qəhrəmanlarından. Onun həyat, məişət, adət-ənənələri, müsəlman dünyasının adi, cari, həm də maraqlı səhnələrini təsvir və təcəssüm etdirən sərgüzəştləri toy, yas, məclis, dostluq, qonşuluq, zəhmət təsərrüfat, övlad, valideyn, ər-arvad, qonaqpərvərlik, varlı-yoxsul, güclü-aciz, gizli-açıq, zahir-batini, aydın-dumanlı, dini-dünyəvi və sair münasibətləri həm realist həyatiliyi, həm umumi adiliyi, həm də dərin səmimiliyi, inandırıcılığı ilə məşhurdur.

Azərbaycan ədəbiyyatının, xusussən onun realist cərəyanının qüdrət və şöhrəti həm də mənalı, məzmunu gülüşlə izah olunur.

“Molla” sözü müasir mütərəqqi, mədəni adamlarda ikrah, nifrət doğuran bir söz olduğu halda Molla Nəsrəddin əksinə, hamıda, hər yerdə doğruluq, qorxmazlıq, ədalət, həyat rəmzi kimi tanınmışdır. Heç təsadufi deyil ki, bu sözü məclisdə ilk danışan, söhbət açan adam, umumi və qəhqəhəli gülüş doğuran lətifələri deyəndən sonra qarşıdakıları da “öz borclarını əda etməyə -Molla əminin sərküzəştlərindən azı yeddi dənəsini söyləməyə çağırır. Molla əmidən söhbət açdımı, azı yeddi lətifə söyləməli, məclisin zinəti tamamlanmalıdır.

Molla Nəsrəddin lətifələri tənqidi, kinayəli istehsalı gülüşün ən klassik nümunələri kimi dünyada şöhrət qazanmış, əsrlər boyu yaşayıb gəlmiş klassik nümunələrdir. Orta və yaxın Şərqdə, həm də Qərbin mədəni ölkələrində Molla Nəsrəddin adı eşitməyən, onun şirin, duzlu, həqiqətpərvər lətifələrindən xəbərsiz olan adam tapmaq çətindir.

Bu lətifələri əsrlər boyu yaşadan xalq ruhunu, zəkasını əks etdirən dərin mənalı, yüksək məzmunlu ictimai gülüş deyilmi?

Burada hazırcavab, aydın, ayıq təfəkkürlü, hünərli, həm də zarafatçıl, mərd, igid, cəsur bir kişi təkbəşinə köhnə dünyaya - feodal münasibətlərinə köhnəlmiş, çürümüş bir ictimai quruluşa qarşı sinə gərib durmuşdur.

Dışınə qədər müsəllah şahlar, xəlifələr-hökmdarlar, qazılar, müctəhidlər, tək əli yalın, gülə-gülə həqiqəti hakimlərin sərt üzünə şax deyən və gülən bir kişinin qarşısında sanki aciz qalmışlar.

Çünki bu kişinin əlində və ixtiyarında xalq ruhu və təfəkküründən doğan mənalı gülüş kimi kəsərli bir silah vardır.

Kinayəli gülüş, gülən adamla gülüş obyektı arasındakı tənəsübü həssas bir misqal-tərəzi kimi aydınlaşdırır; ictimai-şəxsi, daxili-zahiri vəziyyət arasındakı bütün çılpalığı, həqiqəti ilə göstərir.

Molla Nəsrəddin bu lətifələrində bir ölkənin, bir zümrənin, bir şəhər və ya sinfin, təbəqənin nümayəndəsi kimi yox, bir peşə sahibi kimi yox, ümumbəşəri, insani keyfiyyətlərin, həm də saf, təmiz, müqəddəs keyfiyyətlərin təcəssümü kimi görünürdü. Bu bərabər olmayan mübarizədə, yəni özündən çox qüvvətli düşmən-hökumət, din, məscid-minbər qarşısında Molla Nəsrəddinin qələhələri qalib gəlir. Lətifələrdən birində deyilir:

“Qonşusu gəlib molladan xahiş edir ki;

- Eşşəyini ver bir günlüyə odun çatım!

Molla üzr gətirib deyir:

- Eşşək çöldədir, burda yoxdur!
Bu halda tövlədən eşşəyin anqırtısı edidilir. Qonşu bunu eşidən kimi yalanı mollanın üzünə vurmaq istəyir:
- Molla eşşək tövlədədir ki,
Molla özünü sındırmır, hərfi hazırcavablıqla qarşılayır:
- Kişi, mən boyda fazil kişinin sözünü kənara qoyub, eşşəyin anqırtısına inanırsan? Sən nə təhər adamsan, bəyəm müsəlman deyilsən?
Qonşunun deməyə sözü qalmır, kor- peşman evinə qayıdır”.
Mollanın cavabı çox münasib, məqbul vəşübhədən kənar bir cavabdır. Onun kimi fazil, mömin, hörmətli kişinin sözünə hamı inanmalıdır, daha doğrusu, inanmaq inanmaq hər bir müsəlmanın borcudur. Bu dini ehkam,

inanmaq hər bir müsəlmanın borcudur. Bu bir dini ehkam, zərurətdir!

O biri tərəfdən tövlədən gələn səs, eşşək anqırtısı olsa da, yalanı açıb aşkara qoyan bir həqiqətdir.

Burada Molla - həqiqətlə təsəvvür, varlıqla etiqat, mahiyyətlə zahir arasındakı süni dini pərdəni götürür və qonşunun qafil mühakiməsini, kütləşmiş düşüncəsini ayıqlığa, hərəkətə, fəaliyyətə çağırır. Sanki hörmət, etibar, “inam” bəslənən qaranlıq bir mətləbin nə qədər puç və yalan olmasını birdən-birə açıq deyir. “Hərifi” pis və ağır vəziyyətdə qoyur.

Tövlədən gələn səs Mollanın yalanını açmış, onu ağır vəziyyətə salmışdı. Molla “fazillik, möminlik, mötəbərlik” məfhumlarına arxalanaraq açıq yalanı müdafiə edir, vəziyyətdən çıxır.

Qonşunun isə deməyə sözü qalmır. İstər-istəməz düşünməyə, bu aşkar mətləbin mahiyyətinə getməyə məcbur olur.

Kinayə, istehza, tənqidi gülüş bədii ədəbiyyatda düşməne qarşı çevrilmiş silah məqamındadır. Bu gülüş passiv yox, aktiv, “bitərəf” yox, təsirli, sakit yox, tərpedici, silkələyicidir.

Qasım bəy Zakirin təmsillərindən birində heyvanlar aləminə köçürülmüş rəmzi bir münasibət - tülkü ilə canavarın “yoldaşlığı” maraqlı süjetlə təsvir olunur.

“Ac tülkü quyruq parçası görür, yaxınlaşanda quyruğun tələyə sancıldığını hiss edir. Təhlükəni duyur, iştahını boğur, quyruqdan da keçə bilmir. Canavarın yanına qaçıb muştuluq istəyir:

- Bir yerdə quyruq görmüşəm, gedək ye!

Canavar soruşur ki, bəs nə əcəb özün yemədin. Tülkü “özünü tülkülüyə qoyur”; inandırır ki, “mən orucam - yeyə bilmərəm”.

Canavar sevincək, min bir iştahla quyruğa cumur. Toxunan kimi tələ şaqqıltı ilə açılır, canavar tələyə düşür, quyruq kənara atılır. Tülkü dinməz - söyləməz başlayır quyruğu yeməyə. Canavar təəccüblə soruşur:

- Tülkü, bəs sən oruc idin?

Tülkü cavab verir

- Mən ayı gördüm. Mənim bayramımdır ona görə yeyirəm.

Canavar soruşur:

- Bəs mənim bayramım haçandır?

Tülkü kinayə ilə cavab verir:

- Sənin də bayramın tələ sahibi gələndədir.

Oxucu buradakı vəziyyətə - tülkünün hiyləsinə, canavarın axmaqlığına, xarakterlərin münaqişəsinə gülür. Bu ibrətli əhvalatda ictimai hadisələri, münasibətləri, canlı tipləri əyani görür, tanıyır.

Oruc, namaz dilindən düşməyən, hər zaman paklıqdan dəm vuran, hər yerdə canamaz suya çəkən mömin vanzləri hiyləgər tülkü simasında görüb, onların səciyyəsinə öyrənir.

Bu təmsil adamları “dünya malından”, “fani dünyanın müvəqqəti” nemətlərindən əl çəkib üz döndərməyə, “tərki dünyalığa” çağıran, əslində isə dini təbliğatı ancaq qazanca, qara pula tabe tutan rühanilərin xarakterlərini açmaq cəhətindən çox münasib və mənalıdır, hiyləgər axmağı aldadır, özü də oruc - namaz kimi “müqəddəs” bəhanə və vasitələrlə aldadır.

M.Ə. Sabirin “Molla Nəsrəddinin yorğanı” təmsilində oxuyuruq:

*Gecə yatmaq zamanı çatmış idi,
Molla Nəsrəddin evdə yatmış idi.
Nəğəhan küçədə ucaldı səda.
Vurharay düşdü qopdu bir qovqa
Molla çiyində yorqanı dərhal
Küçəyə çıxdı müztərib əhval....
İş bu əsnada bir nəfər tərrar,
Yorqanı qapdı, naghah etdi fərar.
Molla bu qissədən pərişan - hal.
Evində döncək övrət etdi sual;
- De görüm küçədə nə var, a kişi?
Bu nə dəvadır, anladınmı işi?
Dedi: - Yorğan üçün imiş bu təlaş
Yorğanı qapdılar, kəsildi savaşı!...*

Demək, küçədəki dava - mərəkə də mollağın yorğanı üçün imiş. Qapıb aparırlar, bununla da qalmaqla kəsilir.

Halbuki, Molla küçədəki qalmaqaldan xəbər tutmaq üçün çıxmışdı, lotular kişinin çiyində qiymətli bir yorğanı görüb qaçırdırlar, bununla da hay - küy qurtarır.

Burada böyük şair müsəlman dünyasındakı qeyri - insani münasibətlərə acı - acı gülür.

Mirzə Cəlil Əli Nəzminin “Sijimqulunamə” kitabına yazdığı müqəddimədə satirik şairin ilk qələm təcrübələrindən yaxşı bir misal gətirir. Əli Nəzmi Gəncədən göndərdiyi məktubda belə yazmışdı: “Neçə gündür ki, Bəşir Hacı Hüseyn oğlu 17 yaşında çıxıb çinar

ağacına dolaşa düşürsün, quşu tutub cibinə qoyandan sonra ağacdən yıxılıb qılçası sınıb. Aparıblar evə Atası gəlib deyib:

- Oğul necəsən? Quş cibində ölməyib ki, sağdırmı?

Deyib sağdır. Atası çox şükürlər edib ki, nə yaxşı quş ölməyib sağdır”.

Mirzə Cəlil o zamankı Azərbaycanda varlı uşaqlarının həyatını, valideynlərin vəzifə və tərbiyəsini doğru göstərən bu ibrətli, kinayə dolu “mənsur məqalə”ni təhlil edərək yazır:

“On səkkiz yaşında Bəşir gərək dərstdə ola... Nəinki ağaca çıxıb quş tutmaqda ola. Bir də məqalə sahibi bunu istəyib desin ki, Bəşirin atası ki, gəlib oğlunun dərddinə qala, onun müalicəsinin dalınca ola... Oğlunun bu sinində quş dalınca düşməyinə dilgir ola, amma bunların hamısının əvəzində... ancaq quşun qeydinə qalır, ancaq dolaşanının səlamət olmağını axtarır”

Mirzə Cəlil qələm yoldaşının bu kinayə dolu məktubunda mənalı bir gülüş, həssas bir müəllim - yazıçını görürdü. Adi həyatı faktın özü elə seçilmişdi ki, heç bir izah, əlavə bəzək - düzək lazım olmadan oxucunu gülə - gülə düşündürür, düşündürərək güldürür.

Mirzə Cəlilin fəal silahdaşlarından Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Qiraət” hekayəsi hamımızın yadındadır və hər dəfə bu haqda söhbət gedəndə çöhrələri mənalı gülüş işıqlandırır.

Mömin müsəlman, oruc - namazına sadıq olan tacir Məşədi Qulam aşnası Nataşanın görüşünə getmək üçün utanmadan kəbinli arvadını belə aldadır:

- Arvad, həmdü - sürəni öyrənmək, qiraətimi düzəltmək üçün axundun yanına öyrənməyə gedirəm...

Yazıq, məzlum qadın isə Məşədinin sözlərinə inanır, “axundun görüşünə” gedən kişisini axundun yanına plov hədiyyəsi ilə yola salır və bunu böyük bir səvab iş kimi xüsusi tələş və səliqə ilə düzəldir.

Məsələnin zahiri ilə mahiyyəti, görüşün pak təsəvvürü ilə çirkin məqsədi arasında, ərin arvadına münasibətinin yalan hiylə, alçaq əməllər əsasında qurulduğunu göstərən hekayə nə qədər mənalı, kəsərli, acı gülüş doğurur, həm də tamam faktlara, müsəlman məişətinin faciəli həqiqətlərinə əsaslanan bu əhvalata acı - acı, ürək ağrısı ilə gülməmək olmur. Keçmişdə Azərbaycan qadınlarının əksəriyyəti avam, savadsız idi və bu ibrətli əsərləri oxumaqdan məhrum idilər.

Təşəbbüskar teatr xadimlərinin belə süjetləri əyaniləşdirib səhnədə göstərməsi minlərlə qadının gözünü açmaqda, din xadimlərinin hiyləsini dərk etməkdə, gülərək qəflətən oyanmaqda, həyat həqiqətinə yaxınlaşmaqda nə qədər kömək etmişdir. Burada gülüş, doğrudan da mənəvi silaha, idrak vasitəsinə çevrilir, qılınc kəsəri kəsib edir.

Çox qərībədir ki, müsəlman dünyasının, dini ehkamin ən çirkin əməlləri zahirən təmiz, məqbul, örtülü vasitələrlə aparılır, ona görə də ilk baxışda təəccüb, etiraz doğurmur.

Ancaq realist ədiblərin iti qələmi sayəsində, zahiri örtüklər, maskalar yırtılanda, həmin “müqəddəs” pərdələr altındakı çirkəbli mənzərələr, dəhşətli faciələr meydana çıxır. Ona görə də ədəbiyyatçılar belə əsərləri komediyada faciə, faciədə komediya adlandırırlar.

Kinayəli gülüş üsulu ilə yazılan, ictimai qüsurlar və kəsirləri qırmanclayan bədii əsərlərdə ictimai tənqiddən, xüsusilə satirik tənqiddən əhəmiyyəti və təsiri çox böyük olur.

1905 - ci ildə, birinci rus inqilabının təsiri ilə İranda və Cənubi Azərbaycanda alovlanan məşrutə hərəkatında “Hürriyyət” sözü çox dəb düşmüşdü. Mətbuatda, məclislərdə,

mitinqlərdə, kitablarda hüriyyət haqqında çox yazılır, danışılırdı. Bu sözün mənə və mahiyyətini bilən, bilməyən düşünən, düşünməyən, avam da, oxumuş da danışıldı.

Əsil hüriyyətə bəslənən ümid və inamla “İranın hüriyyətinin” puç mahiyyəti arasındakı ziddiyyət və uçurumu nəzmə çəkən Sabir kinayədən ustalıqla istifadə etmişdir.

Həmin satiranı “Molla Nəsrəddin” jurnalı (19 yanvar.1907 № 3) “Həmsəri” felyetonuna əlavə şəklində çap etmişdir.

“Ey mənim yolçu, dilənçi, lüt - müt qardaşlarım, həmsərilər! Əgər istəyirsiniz ki, sizi də adam bilib məclislərə qoysunlar, gərək mənim bu nəsihətlərimə əməl edəsiniz...”

Qorxuram İranın hüriyyətinə ümidvar olub, yenə yatasınız. Yox! İranın hüriyyətinə çox da bel bağlamayın! Yaxşısı budur qulaq asın, görün bizim “hop - hop” bu barədə nə deyir:

*Nolur şirinməzaq etsə məni həlvayi - hüriyyət,
Yəsəm bir loqma ondan, söyləsəm oxqay hüriyyət!*

*De, xeyr olsun, yuxu gördüm ki, bir dərya kənarında
Töküblər yanbayan, qat - qat, bütün lay - lay hüriyyət,*

*Yığıb da doldururlar kisə - kisə, bağlanır möhkəm
Urullar təllə, dağdan da aşır balayn - hüriyyət.*

*Zibas çoxdan bəri şövqündə idim mən bu həlvanın
Dedim, yaran, nolur verməz mənə bir payı - hüriyyət!*

*Sözüm xoş gəlməyib təhvildarə, söylədi: “Güm şo!”
Bədəsti kütəh əz nəxli məcu xurmayi - hüriyyət?*

*Nəmidani ki in dilbər bu gün məxsusi – İranəst,
Tu xud naməhrəmi bər şahidi - zibayn - hüriyyət?*

*Kəməli yəs ilə məhrum olub, bir yanda əyləşdim.
Alıb bir kəştiyə doldurdular tay - tay hüriyyət.*

*Şivistok qışqırıb, kəşti rəvan oldu, baxırdım mən.
Hələ getməkdə idi zövrəqi - dəryayi - hüriyyət*

*Ki, nəgəh bir qara bayraq açıldı dor ağacında,
Yazılmış onda bir xətti - müsübətəzayn - hüriyyət*

*Oxurkən xətti məlum oldu kəştibanı qər q olmuş,
Qalıb dəryada heyran kəştii dəvayi - hüriyyət.*

*Xuruşan mövclər hər səmtdən yeksər hücumavər,
Görüb əmvaçı kəştidən ucaldı, vay, hüriyyət!*

*Bu səsdən səksənib durdum, götürdüm saatə baxdım.
Hələ gördüm ki, şəbdır, söylədim: lay - lay, hürriyyət!....*

Mirzə Cəlil və Sabir deyən fikirlərə tarix möhür basıb təsdiq elədi. İran istibdadı çar hökumətinin müdaxilə köməyinə əsaslanaraq, məşrutə tərəfdarlarına amansız divan tutdu və “hürriyyət” sövdasında olan vətəndaşları öz yurdundan, xanımından didərgin saldı.

Böyük şairin bu yuxusu qəflətə çuman, “atılan toplardan diksinməyən” müsəlman qardaşların avamlığına kəskin bir kinayə idi.

Sabirin kinayələrlə zəngin şeri boş və vədlərə adlanmağın acı nəticələrini nümayiş etdirən şüar kimi indi yaşayır və həmişə yaşayacaqdır. Burada qəflətdən oyadan, ayıq düşünməyə, iti idraka, fəal mübarizəyə çağıran qəhqəhəli, ictimai məzmunlu təfəkkür vardır.

Bədii ədəbiyyat, yüksək sənət həmişə bu güclü mənəvi silahdan - tənqidi gülüşdən faydalanmış və faydalanacaqdır.

Yumor (yunanca hərfi mənada rütubət, yumuşaqlyq) bədii ədəbiyyatda gülüşün bir üsuludur. Bu da tənqid, qismən acı gülüşdür. Burada da obyektə (adama, hadisəyə, xasiyyətə) tənqidi münasibət, zarafat münasibəti vardır. Ancaq bu tənqid kəskin şiddət, hiddət, qəzəb xarakterində yox, yumşaq, mülayim, dost rəftarı ruhundadır. Bu gülüş qarşıdakı hədəfə düşmənlik, qəzəb yox, rəğbət, nöqsanı islah etmək, tək - tək insanlardakı qüsuru təmizləmək, düzəltmək məqsədi daşıyır.

Mirzə Cəlilin “Poçt qutusu” hekayəsini yada salın. Burada gülüş hədəfi zəhmətkeş, həm də avam kəndli Noruzəli kişidir.

Ədib həmin kəndlinin avamlığını, şəhər həyatından, poçt işindən xəbərsizliyini, dövlət məmurları ilə əbəş yerə dalaşdığını gülüşə tutur, hekayədə oxuyuruq:

“Xan üzünü tutdu qonağa:

- Noruzəli, poçtxanani tanıyırsan?

Noruzəli cavab verdi:

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

- Çox əcəb nəçərnək divanxanasını ki, tanıyırsan!

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

- hələ bu sözlərini sonra deyərsən. Qulaq as, gör nə deyirəm: nəçərnək divanxanasının qabağında bir yekə dam - daş var, qapısının ağzında bir qutu vurulub divara, haman qutu poçta qutusu. O qutunun bir xırda və uzun qapağı var. Bu saat apar bu kağızı haman qutunun qapağını qovza kağızı sal qutunun içinə, qapağını yatırt və tez qayıt gəl!

Noruzəli hər iki əlini açdı xanın qabağına, qorxa - qorxa kağızı aldı, bir az baxdı kağıza, bir az baxdı xanın üzünə, sonra çəkildi divara səmt və yerə əyilib istədi kağızı qoysun divarın dibinə. Xan ucadan dilləndi:

- Qoyma ora! Qoyma ora! Kağız çirklənər, tez apar sal qutuya qoy gəl!

- Xan, başına dönüm, qoy bu ulağın başına torba keçirdim: heyvandı, ac qalmasın, yoldan gəlib.

- Yox, yox, heç ziyanı yoxdu. Kağızın vaxtı keçir. Torbanı sonra keçirdərsən ulağın başına.

- Di elədə qoy ulağın qıçını bağlayım, yoxsa gedər həyətdə ağacları gəmirər.
- Yox, yox,heç eybi yoxdu, qaç tez kağızı sal gəl!
Noruzəli kağızı ehmal qoydu qoynuna və genə dedi:
- Xan, qadani alım, bu xoruzlar qaldılar burda, heyvandılar, qoyaydın qıçlarını açıb bir az dən səpəydim bulara. Elə dən də gətirmişəm.
Noruzəli əlini saldı cibindən dən çıxarsın. Xan ucadan səsləndi:
- Yox, yox...qoy hələ qalsın, qaç çaparaq kağızı sal poçta!
Noruzəli ağacını götürüb, başladı uşaq kimi qaçmağa. Sonra bir az fikirləşib qayıtdı və üzünü tutdu xana:
- Xan, qadani alım, dəsmalın içində yumurta var, gözdə - qulaqda olun, yoxsa ulaq ağnar, yumurtaları sındırar.
Xan daha ucadan səsləndi:
- Daha uzun danışma, qaç kağızı sal, vaxtı keçir.
Noruzəli istədi uzaqlaşsın, xan onun dalıyca çığırdı:
- Noruzəli, bilməzsən kağızı verərsən özgəsinə ha!... heç kəsə vermə, heç kəsə göstərmə! Tez sal qutuya, qayıt gəl!
Noruzəli dəxi də ucadan cavab verdi:
- Niyə, mən uşaq deyiləm ki, kağızı özgəsinə verəm! Məni o qədər də xam bilmə. Heç nəçərnək də bu kağızı mənim əlimdən ala bilməz.

Ə. Haqverdiyevin “Bomba” hekayəsində qaradovoy Kərbalayı Zalınski pensiya təmənnasında, qulluq sahiblərinin hörmət və mükafatını gözlədiyi halda adi vəzifəsinə qovulmağı təsvir olunur. Hekayədə qoca qaradovoyun avamlıq ucundan gülünc vəziyyətə düşməyi oxucuda həm gülüş, həm də mərhəmət hissi doğurur (“Qiraət”, “Saqqallı uşaq”, “Qaymaq” hekayələrində olduğu kimi).

Böyük rus ədəbi A.P. Çexovun “Banka” hekayəsində mülkədar qapısında nökrəçiliyə məcbur olan məsum, həm də avam uşağın babasına şikayət məktubu verilir.

İctimai hadisələrin və müəyyən təbəqə nümayəndələrində gözə çarpan qüsurların yumorla, mülayim zarafat gülüşü ilə qırmançlanması sovet ədiblərindən bir çoxunun üslubunda (S. Mixalkov, A. Tvardovski, S. Rəhman, S. Dağlı) müşahidə olunur.

S. Dağlının “Səbiqlər” hekayəsində imtahan götürən müəllimlə tənbəl tələbə arasında belə sual - cavab gedir:

- “Rus inqilabçı demokratları nə üçün marksizmin astanasında dayandılar, yuxarı qalxa bilmədilər?”...

Tələbə cavab verə bilməyəndə müəllim kömək etmək, yada salmaq istəyir:

- Bu zaman Rusiyada nə yox idi, nə çatmırdı?

Tələbə bir az fikirləşib deyir:

- Müəllim, o zaman Rusiyada lift yox idi!...”

Yumor bir əsərdə ardıcıl üsul kimi süjet, əhvalat boyu, xarakterlərin səciyyələndirilməsində işləndiyi kimi ancaq müəyyən səhnə, lövhələrdə epizodlarda da işləne bilər. Komik əsərlərdə bu gülüş ümumi bədii rəng, üsul olduğu halda, ciddi dramatik əsərlərdə bir moment kimi də bu istifadə edilə bilər.

Böyük sovet dramaturqu C. Cabbarlının “Almaz” dramı əsas janrı etibarilə ciddi ictimai mübarizəni işıqlandıran xarakter dramıdır. Ancaq əsərin bəzi səhnə epizodlarında şirin yumor nümayəndələrini də tamaşaçı maraqla qarşılayır. Təkrar olunan mətləb (qatır məsələsi)

ortalığa gələn kimi Ocaqqulu əsəbləşib ortalığa çıxır, səhnə hərəkət, həyəcanla canlanmış olur. Yumor rəngi ilə verilən əhvalat diqqəti cəlb edir, həm Ocaqqulunun, həm də ona “sataşanların” xarakterini açmaqda, tamamlamaqda hamıya kömək etmiş olur. Eynilə də A.Tvardovskinin “Vasili Tyorkin” poemasında qəhrəmanın səciyyələndirilməsində cəbhə, səngər həyatının təsvirində, bəzi dialoqlarda qabarıq yumor lövhələri vardır.

D Ö R D Ü N C Ü F Ə S İ L

BƏDİİ ÜSLUB, ƏDƏBİ METOD VƏ CƏRƏYAN

1. Bədii üslub

Bədii yaradıcılıq fərdi xarakter daşıyır. Hər bir əsərdə cəmiyyət əhvali-ruhiyyəsinin, ictimai - siyasi münasibətlərin ifadəsi ilə yanaşı, müəllifin öz fərdi aləmi - dünyagörüşü, elmi və mədəni səviyyəsi, cəmiyyətə münasibəti, təəssürat və həyəcanları da əks olunur. Yazıçı şəxsiyyətinin bu inikasını xüsusi bir möhürə bənzətmək olar ki, onun hər bir əsərində, yaxud bütün yaradıcılığında həmin möhürə rast gəlirik.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair dərslik müəllifləri üsluba belə tərif vermişlər: “Üslub metodun xüsusi, konkret təzahürüdür”.

“Üslub yazıçının əsərlərini başqa yazıçıların əsərlərindən aydıncasına fərqləndirən ideya və forma özünə məxsusluğudur” .

İki adamın xasiyyəti, hərəkəti, nitqi, səsi eyni ola bilmədiyi kimi, iki yazıçının yazı tərzində eyni ola bilməz. Orjinallıq güclü yaradıcılıq fərdiyyəti tələb edir. Sənətkarları bir-birinə

yaxınlaşdıran müştərək amillər nə qədər güclü olsa belə, onların əsərləri əlamətdar xüsusiyyətlərinə görə hökmən fərqlənsin. Bu fərqləndirici ədəbiyyatşünaslıqda üslub deyilir. **Üslub** rəngarəngliyi orijinallığın, hər yazıçıya xas fərdi yaradıcılıq keyfiyyətlərinin təzahürüdür.

Üslub anlayışı fərdi yaradıcılıq prosesinin bütün mürəkkəb xüsusiyyətlərini əhatə edir. Buna görə də yazıçı üslubunu onun yalnız bir təzahür formasına əsasən şərh etmək mümkün deyil. Fərdi üslubun bütün təzahür formaları və ünsürləri nəzərə alınmalıdır. Həmin ünsürlərdən biri yazıçının ifadə tərzidir, sözləri sistemə salıb ona xüsusi ahəng vermək, yaradıcılıq prosesində öz daxili temperamentini üzə çıxarmaq vasitəsidir. Bu, elə güclü, ilk baxışda nəzərə çarpan elə aşkar əlamətdir ki, bizə təqdim olunan imzasız misraların, yaxud bədii parçaların tanıdığımız şəxsiyyətlərdən kimə aid olduğunu təyin etməkdə çətinlik çəkmirik. Əgər yazıçıları tanıyırsınızsa, həmin misra və parçaların bir müəllifə, yaxud müxtəlif qələm sahibinə məxsus olmasının da çətinlik çəkmədən söyləyə bilərik. Məsələn:

“Bəli, xırda adam deyil bu eşşəyi istəyən şəxs. Bu, Danabaş kəndinin katdası Xudayar bəydir. Mən istəmirəm Xudayar bəyin keçəcəyindən danışam: çünki özündə bu əmrə razı olmaz. Heç məndə istəmirəm onun qəlbinə dəyim. Onun keçəcəyində mənim də işim yoxdur.....

İndi iki il olar ki, Xudayar bəy Danabaşda katdalıq eləyir... Əvvəl, yəni iki il bundan əqdəm Xudayar bəy qlava yanında çavuş idi. İş elə gətirdi ki, qlava Xudayar bəyin anasını siğə elədi. Aşkardır ki, qlava öz səmtini qoyub, özgəni katdalıqda saxlamayacaq. Bir həftənin içində katdanı qısnayıb qulluqdan kənar elədi. Bir neçə vaxt kənd qaldı katdasız. Xülasəyi - kəlam, camaat bir vaxt gözünü açdı gördü ki, Xudayar bəy katdadır ki, katdadır.

Xudayar bəy katda olan kimi əlinə bir zoğal ağacı alıb xəbər verdi ki, onun adı Xudayar deyil, Xudayar bəydir. Kimin ixtiyarı vardı soruşsun - haradan ona bəylik yetişibdi. Amma xalq bilirdi ki, bəylik ona ordan yetişib ki, qlava anasını siğə edib”

Bu parça “Danabaş kəndinin əhvalatları” (C. Məmmədquluzadə) povestindədir: Həmin parçadakı əhvalata uyğun bir məzmunla Ə. Haqverdiyevdə də rast gəlirik. “Xortdanın cəhənnəm məktubları” əsərində müəllif yazır:

“Məsəli - məşhurdur: hər oxuyan Molla Pənah, hər qatırçı Murad olmaz.

Molla Pənah haqqında yuxarıda söhbət etmişdik. İndi qatırçı Muraddan danışaq:

Ağdam tərəfə yolu düşənlər, orada Muradbəyli adlı kənd olduğunu yəqin eşidiblər. Bu kənd hal-hazırda Ağdam şəhəri ilə birləşməkdədir. Bu kəndin birinci sahibi Murad bəy olubdur ki, qabaqca Qarabağ xanının qatırcısı olubdur. Qatırcılıqda çox mahir olduğundan, xan ona bəylik verib, həmən kəndi də ona bağışlayır. Çünki Murad bəyin nəvəsi Tərtər kənarında neçə min desyatin yerə malikdir və özünə də anası şahzadə olduğundan xan deyirlər.”

Misal gətirdiyimiz bu parçalarda müasir və məsləkdaş olan iki sənətkarı yaxınlaşdıran məzmun müştərəkliyi göz qarşısındadır. Kiminsə mərhəmətinə, yaxud şəriətin halal buyurduğu qohumluq “maddələrinə” görə seçkisiz katdalığa və bəyliyə yüksələnlərin qoluzorluğuna, alçaqlıqdan ucalığa qalxanların “yüksəlişinə” amansız istehza hər iki əsərin müştərək cəhətidir. Bunu dərhal tutuşdurmaq və görməmək mümkün deyil. Lakin müştərək xüsusiyyətlərlə yanaşı hər iki ədəbin istehza tərzindəki fərq də aşkardır. Ə. Haqverdiyev surətin keçmişini pərdəli qoyur. İstehza keçmişlə sonrakı “nailiyyəti” müqayisədə meydana çıxır. Qatırcılıqdan bəyliyə “ucalan” Murada, sonra da onun nəvəsinə nəsib olmuş yeni xoşbəxtliyə işarə edəndə ədibin gülüşü daha kəskin təzahür edir.

Cəlil Məmmədquluzadə istehzası sürətin keçmişinə eyhamdan başlayır. Bu keçmiş pərdədə qalsa da, onun qəribəliyini duyur və gülürük. Xudayarın bəyliyə “yüksəlişi” üçün səbəb olan siğə barədə söhbət düşəndə gülüş kəskinləşir, surət öz xasiyyət və libasını dəyişib əlinə dəyənək alanda istehza daha da şiddətlənir. Müəllif zoğal dəyənəyin camaatda oyatdığı vahiməni göstərməklə bərabər, qondarma bəyə sorğu-sual verməyə cəsarət etməyən məzlumların üzə vura bilmədikləri gizli kinayəyə də işarə verir: “bəylik ona oradan yetişib ki, qlava anasını siğə edib” .

Ə. Haqverdiyevdə qatırçı ilə ona mərhəmət göstərən xan daha çox hallanırsa, C. Məmmədquluzadədə katdalıq və bəyliyə yüksəliş pilləsi kimi siğə əhvalatından bir neçə dəfə söhbət gedir. Xan öz qatırcısına ixtiyarında olan kəndi bağışlayır. Bəylik ixtiyarını ona xan verir. Xudayarı isə katdalığa ali mənəb sahibi zor və hiylə ilə gətirir, Xudayar göstərdiyi xidmətə və sədaqətə görə yox, anasının siğə edilməsinə razılıq verdiyi üçün katda qoyulur. Bəyliyi ona heç kəs vermir. Xudayar onu dəyənək hesabına qazanır. Beləliklə, C. Məmmədquluzadənin gülüşündə onun digər əsərlərində də müxtəlif münasibətlə, müxtəlif boyalarla qələmə aldığı və Ə. Haqverdiyevdəkinə nisbətən daha eybəcər, daha çirkəbli münasibətlərə, camaatın başında turp əkənlərin düşkünlüyünə, ixtiyar qazananların lotu-potuluğuna qarşı çevrilmiş sarsıdıcı bir qüvvət vardır. Beləliklə, C. Məmmədquluzadənin satirik gülüşü Ə. Haqverdiyevin gülüşündən nəinki ifadə tərzinə, daha ciddi xüsusiyyətinə - ideya dərinliyinə görə də fərqlənir.

Bunu da nəzərə lazımdır ki, C. Məmmədquluzadə və Ə. Haqverdiyev nəsrə satirik əsərlərdən ibarətdir, satirik - yumoristik üslub həmin yazıçıları bir-birinə yaxınlaşdırdığı kimi, onları ümumən mollaşdırıcıların da üslubuna yaxınlaşdırır.

Hər yazının özünəməxsus yazı tərz, hadisəni ifadə yolları, hiss həyəcanı əks etdirmək temperamenti poetik əsərlərdə, xüsusən lirikada daha tez seçilir hər lirik əsərin öz mövzusu və məzmunu, buna uyğun forması olur. Şair hər yeni şerində söz xəzinəsinin yeni qapılarını açır, obrazlı təfəkkürün yeni təzahürünü göstərərək tamamilə təzə ifadə vasitələrinə əl atır. Hər əsər orijinal təəssüratın, təzə fikrin övladı olduğundan öz məna və poetik hərarətinə görə şairin əvvəlki şerlərindən mütləq seçilməlidir. Şairin nəinki bütöv yaradıcılığı başqalarının yaradıcılığından öz orijinal keyfiyyətləri ilə fərqlənməli, eləcə də onun hər bir əsəri digər əsərindən mütləq seçilməlidir. Orijinallıq istər özgənə, istər özünü təkrar etməyin əleyhinədir. Fəqət bu vacib şərtlə bərabər, şair üslubunun özünəməxsus elə mühüm xüsusiyyəti də olmalıdır ki, həmin xüsusiyyət onun bütün yaradıcılığında vahid təşkil etsin. Bir külliyyatı oxuyanda gərək müəllifi fərqləndirən əsas və başlıca üslub keyfiyyətini onun hər bir şerində, hər bir poemasında duya bilək.

S. Vurğunun “Vaqif” pyesində şah Qacar od vurulmuş bir kəndin alovlarını seyr edərək deyir:

*Yan, yan tərulanların yaşıl yuvası,
Ruhuma can verir ölüm havası...
Çıxsın asimana odlar, alovlar,
Göylərdən od töksün yerə ruzigar
Üzsün qan içində gəlinlər, qızlar,
Yerdə göyərçinlər, göydə ulduzlar
Ana qarnındakı o qandanam mən...
Bütün kainata qan olsun kəfən
Mənim vicdanım da, qəlbim də qandır.*

Dünya qan üstündə bir xanimandır.

Bu monoloq qəzəbli-kinli qəlbin çılğın ifadəsidir. Orada həm qəzəb, həm də məmnunluq vardır. Sürət nədən həzz alırsa, onu ifadə edən sözü xüsusi ahənglə söyləyir, vurğunu bu sözün üstünə salır. Qaçarın ruhunu oxşayan ölüm havasıdır, buna görə də “qan” və “ölüm” sözü vurqu ilə işlənir. O, yangından zövq alır. Yanan şeylərin özündə də əlamətdar sifət görür ki, vurğunu həmin sifəti bildirən sözün üstünə salır. Qaçar “yan, tərulanların yuvası” da deyə bilərdi. Lakin yuvaya gözəllik verən xüsusi əlamət vardır. Ona görə də məntiqi vurğunu “yaşıl” sözünün üstünə salır. Qaçarın kin-küdurəti onun çılqın nidalarında, dəhşət ifadə edən əmrlərindədir: “Çıxsın asimana” (yuvaların alovları), “od töksün” (ruzigar göylərdən yerə), “üzsün” (qan içində gəlinlər, qızlar), “qan olsun kəfən” (bütün kainata) və s. nidalar kinli beynin, rəhmsiz qəlbin hayqırığıdır. Bu hayqırığa Qaçarın insan barədə qənaəti bildirən bir etirafı da əlavə olunur: “ana qarnındakı o qandanam mən”. Həmin etirafdan sonra monoloqun kulminasiyası kimi səslənən, pyesin digər yerlərində də xarakter əlaməti kimi təkrar edilən məşhur beyt gəlir:

*Mənim vicdanım da, qəlbim də qandır,
Dünya qan üstündə bir xanimandır.*

Yazıçı yaratdığı sürətin həyəcan və fikrini əks etdirərkən ona elə obyektiv yanaşır ki, müəllifi bir növ unuduruq. Adama elə gəlir ki, vaxtilə Qarabağı istila etmiş bir şah sanki dirilib o vaxt dediyi sözləri yenidən söyləyir, keçmiş hərəkətlərini təkrar edir. Yaxud tərsinə, sanki biz keçmişə qayıtmışıq və təzəcə baş verən hadisələrin şahidi oluruq. Sanki səhnəyə gələn aktyor deyil, tarixi şəxsiyyətin özüdür. Bununla belə, Qaçar şair olmayıb və onun nitqindəki ahəng, sözlərindəki məntiqi vurqu, misrada səs təkrarları, həmcins sözlərin yanbayan işlədilməsi, S.Vurğun qələminə xas keyfiyyətdir. Bu, şairin üslub xüsusiyyətlərindəndir. Həmin xüsusiyyətlərə tamam başqa səpkidə, başqa bir məzmunun təzahüründə, tamam yeni məlahət və cəlvədə rast gəlikə, bu özünü təkrar deyil, vahid bir üslubun səciyyəvi möhürüdür.

*Mən çocuq deyiləm, xeyli yaşıam var.
Bilirəm söz nədir, məhəbbət nədir
Mənim könül adlı bir yoldaşım var,
Könülsüz bir həyat bir viranədir.*

*Mən az bilməyirəm boş dastanları.
Həyatda çarpaşlıq bir yol keçmişəm.
Qılınclı, buynuzlu “qəhrəmanları”
Çoxdan axtarmışam, çoxdan seçmişəm..*

*Napolyon dedi ki, “göy allahındır
Fəqət yer üzünün tanrısı mənəm”
Demək ki, kainat bir padişahındır.
Tarix utanmazmı - gülüncdür, - desəm.*

Bu bəndlərlə Qaçar sürətinin yuxarıda misal çəkdiyimiz monoloqunu müqayisə edən şəxs üslub xüsusiyyətinə görə hər iki parçanın bir sənətkara məsus olduğunu dərhal təyin edəcəkdir. Bu üç bənddəki poetik keyfiyyətlər Qaçarın monoloqunda fərqləndirdiyimiz keyfiyyətlərə yaxındır: təkrirlər, həmcins sözlər, rədiflər, eyni səs təkrarlarının əmələ gətirdiyi xüsusi ahəng və s. Belə səs təkrarları əvvəlcədən düşünülməmişdir, onlar formal məqsədə xidmət etmirlər, bəlkə şair dilinin ahəngdar təbiətindən, melodik zənginliyindən doğur. Hiss - həyəcan dolğunluğu ilə fikir vəhdəti də müqayisə etdiyimiz hər iki parça üçün xarakterikdir. Onun birində qana susamış hökmdarın qəzəb, nifrət və mühakiməsi, o birində sevən könül sahibi humanist bir şairin tarixi faciələrə baxışı, dərəbəylik zamanəsini ittiham edən qəzəbli və hikmətli mühakimələri, fəlsəfi sorğu - sualı öz əksini tapmışdır.

Bir yazıcının yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə, onun sırf fərdi, orijinal yazı tərzinə, onu başqa yazıçılardan ayıran xüsusiyyətlər məcmuyuna **üslub** deyilir.

Üslub sözünün daha geniş mənası da var. Geniş mənada üslub müəyyən dövrdə müəyyən sinfin sənət və ədəbiyyat sistemidir. Burada yeni məfkurəvi istiqamətdə olan, eyni mövzu, eyni həyat materialını təsvir edən və bədii vasitələrinə görə də bir-birinə yaxın olan əsərlər və yazıçılar nəzərdə tutulur.

Məlumdur ki, XIX əsrin axırında Azərbaycanda N. Vəzirov, C. Məmmədquluzadə, Ə. Haqverdiyev, N. Nərimanov kimi böyük sənətkarlar yetişmişdir. Bu yazıçılar əsərlərinin mövzusunu kənddən alır, həmin əsərlərin konfliktini isə kəndli ilə mülkədar arasındakı ziddiyyət üzərində qururdular. Onlar maarifi, azadlığı təbliğ edib, dini, istismarı, cəhələri rədd edirdilər. Janr baxımından dramaturgiyaya və ya nəsrə daha çox üz tuturdular. Bu yazıçılar xalq dilinə əsaslanır, qabaqcıl rus və Avropa ədəbiyyatına meyl göstərirdilər və i. a. Bütün bunlara görə də onları bir üslubun nümayəndələri hesab edirik.

Rus sovet ədəbi A. Fadeyevlə M. Şoloxovun üslubundakı parlaq fərdi xüsusiyyətləri nəzərə alan L. İ. Timofeyev, eyni zamanda onları yaxınlaşdıran və birləşdirən əlamətdar üslub xüsusiyyətlərini də qanunauyğun hadisə hesab edərək yazır: "...Biz Fadeyevin bütün əsərlərində onun üslubu üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər müəyyənləşdirə bilərik: ideya - mövzu cəhətdən onun əsərləri sosializm uğrunda inqilabi mübarizə fəhminə görə səciyyəvədir, onların süjetinin əsasında həmişə ictimai, sinfi konflikt qoyulur, bu əsərlərin mərkəzində kommunist xarakterləri dayanır, Fadeyevin dilində demokratizm, geniş şəkildə anlaşıqlı olmağa meyl açıq - aşkar görünür.

Şoloxova müraciət edəndə onun yaradıcılığında da oxşar hadisələr tapacağıq: onun əsərlərinin məzmununu da sosializm uğrunda mübarizə təşkil edir, onun da əsərlərinin mərkəzində kommunist xarakterləri durur, süjetin əsasını sosializm quruculuğunun müəyyən dövrlərində səciyyəvi konfliktlər təşkil edir, onun da dilə münasibəti demokratizmə meylinə görə seçilir.

Həmçinin sovet şairləri Səməd Vurğun, Rəsul Rza, Süleyman Rüstəm oxşar, müştərək yaradıcılıq xüsusiyyətinə görə bir üslubun nümayəndələridir.

Məfkurə istiqamətinə, dünyagörüşünə, estetik meyarına və metoduna görə eyni mövqedə dayanan, eyni cəbhədən çıxış edən yazıçıların fəaliyyəti, onların yaradıcılığı ədəbiyyatın inkişafında cərəyan əmələ gətirir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında "Həyat" və "Füyuzat" mətbuatı ətrafında toplanan və həmin orqanları təmsil edən yazıçılarla mollanəsrəddinçilər tamamilə başqa istiqamətli iki cərəyan təşkil etmişlər. Onların ideya mövqeyi ilə yanaşı, dili, üslubu da göstərir ki,

yazıçıların bu qrupları qarşı-qarşıya durmuşlar. Belə qruplaşmalar tatar, özbək ədəbiyyatı üçün də tipik olmuşdur.

XIX əsrin ikinci yarısında gürcü ədəbiyyatının inkişaf mərhələləri müxtəlif cərəyanların meydana çıxması baxımından maraqlı hadisədir. Keçən əsrin 50-ci illərindən gürcü ədəbiyyatında güclənməyə başlayan realizm 60-cı illərdə əsas yaradıcılıq metodu kimi şöhrət qazanmışdır. Əsrin II yarısında romantik şairlər də fəaliyyət göstərirdilər. Lakin romantik yaradıcılıq üsulu əsrin birinci yarısında olduğu qədər güclü deyildi 60-cı illərin realistləri “Terkdaleuli” (“Tereki içənlər”) adı ilə tanınan cərəyanın nümayəndələrindən ibarət idi. Bu cərəyanın xadimləri əksərən Rusiyada təhsil görmüş mütərəqqi dvoryan ziyalıları olub, milli və demokratik azadlıqlar uğrunda mübarizə aparmışlar. Təhkimçiliyə qarşı çıxan İ. Çavçavadzenin “kəndli ilə mülkədar arasında uçurum elə dərinidir ki, onu heç bir məhəbbət körpüsü birləşdirə bilməz” şüarı “Terkdaleuli” qrupunun hamısının siyasi baxışını ifadə etmişdir. Bu qrupa sonralar “Pirveli dasi” (“Birinci qrup”) adı vermişlər.

70 – ci illərin sonunda “Pirveli dasi” parçalanmış, onun üzvlərindən G. Sereteli təzə qrup yaratmışdır. Onun qrupuna “Meors dasi” (“İkinci qrup”) deyirlər. K. Sereteli birinci qrupdan ona görə ayrıldı ki, həmin qrupun rəhbəri İ. Çavçavadze özü əvvəlki şüarını geri götürüb yeni şüar irəli sürdü. O, deyirdi “Kəndli ilə mülkədar arasındakı uçurumu məhəbbət körpüsü vasitəsi ilə birləşdimək olar”. İ. Çavçavadzenin antaqonist sinifləri bərləşdirmək ciddi – cəhdi burjua münasibətlərinin meydana çıxmağa başladığı bir şəraitdə K. Seretelini təmin etməmişdir. O, burjua münasibətlərinin bir çox eybəcərliyini tənqid etsə də, burjua inkişafının tərəfdarı olmuşdur. K. Sereteli milli-azadlıq hərəkatına bu cəhətdən yanaşmışdır. Lakin “Meore dasi” qrupunun ədəbi cəbhəsi də 90-cı illərin inqilabi görüşləri mövqeyində duran yazıçıları qane etmirdi. 90-cı illərdə marksist dərnəkləri yaranmışdı, milli-azadlıq hərəkatına tamam yeni baxış əmələ gəlmişdi.

Bu yeniliyi üçüncü qrupa daxil olan yazıçılar təmsil edirdilər ki, onlar həm dvoryanlığa, həm burjuaziyaya, həm də çar mütləqiyyətinə qarşı fəhlə-kəndli sinifinin mübarizəsi ideyasını irəli sürürdülər.

XIX əsr gürcü ədəbiyyatındakı bu qrupların ideya mövqeyi müxtəlif olsa da, onlar bir-birini tamam inkar etməmişlər. Əksinə, cərəyanlardan biri o birisinin təcrübəsindən istifadə edərək yeni mərhələyə - daha mütərəqqi məfkurə cəbhəsinə yüksəlmişdir. Bir biri ilə belə bağlı olan, biri digərindən törəyən cərəyanlar eyni ədəbi məktəbin müxtəlif inkişaf mərhələləri hesab olunur. Üslubu bir olan yazıçıların ədəbi hərəkatda yaratdıqları cərəyana, eyni zamanda, məktəb də deyilir. “Çox vaxt bu yaxınlığı yazıçılar o qədər dərk edirdilər ki, onlar özlərini ədəbi məktəb, ədəbi meyl, qrup adlandırıb özlərinə müəyyən ad verərək bu yaxınlığı (“ədəbi manifest”deyilən) yaradıcılıq deklarasiyasında ifadə edirdilər”.

Bununla yanaşı, ədəbi məktəb anlayışını böyük yazıçıların adı ilə də bağlayırlar. Məsələn: Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli məktəbi anlayışı vardır. Yeni cığır, yeni üslub yaradan, ədəbiyyata yeni ideya və motiv, təzə sənətkarlıq meyarı gətirən böyük şəxsiyyətlərin öz sağlıqlarında, yaxud özündən sonra pərəstişkarları, davamçıları meydana çıxır. Davamçılar həmin yazıçını ustad hesab edir, onun yolu ilə gedir, ona nəzirələr yazır, onun irsinin bəzi mühüm xüsusiyyətlərini saxlamağı ədəbi dəb hesab edirlər. Böyük yazıçıların adı ilə bağlanan məktəblərdən bəzisinin ömrü uzun, bəzisinininki qısa olur. Onların bəzisi köhnəlmək bilmir, əsrlər boyu yeni ədəbi nəslin yetişməsinə kömək edir, müxtəlif milli ədəbiyyatlarda özünün davamçısını tapır. Bəzi məktəblər isə yarım əsr, uzaq başı bir əsr yaşayır və ictimai -

siyasi münasibətlərin dəyişməsi ilə əlaqədar olaraq nüfuzdan düşürlər. Şərq ədəbiyyatında Nizami və Füzuli öz nüfuz dairəsini əsrlər boyu genişləndirən dahi sənətkarlardır.

“Xəmsə” yaradanlar Nizami məktəbinin bir sıra qanun – qaydalarına əməl etmişlər. Məsələn, Nizami əsərlərinin adını mühafizə etməyi, yaxud ona yaxın ad seçməyi, Nizami əsərlərinin kompozisiya vəhdətini, hər əsərin bəhrini, əsas sürətlərini və s. saxlamağı vacib şərt saymışlar. Daha doğrusu, onlar bir çox cəhətdən ustada sadıq olmuş, ideya -estetik meyarı ciddi şəkildə dəyişməyə ehtiyac duymamışlar.

Bəzən belə olur ki, müəyyən bir cərəyanın nüfuzlu xadimlərindən biri öz qələm yoldaşlarının istiqaməti ilə barışa bilməyib, yeni mövqe tutur və o, bəzən tamam yeni cərəyanın banisi kimi də şöhrətlənir.

M. Qorki Tolstoyu, Korolenko və Çexovu çox sevirdi. Lakin Rusiyada inqilabi hərəkatı daha dərinlən izləyən və tamamilə ona bağlı olan M. Qorki həyatda gördükləri bəzi adamları qələm yoldaşlarının, ustad və dostlarının yaradıcılığında görmürdü. Qorkini elə yeni fikir, elə ideal narahat edirdi ki, bu idealın toxumu onun qələm yoldaşlarının heç birinin könlünə düşməmişdi. M. Qorkinin müşahidə edib duyduğu qəhrəmanı onlar yaxşı tanımırdılar. Buna görə də “Meşşanlar” pyesi meydana çıxanda M. Qorkinin kəşf etdiyi qəhrəmanları A.P. Çexov duymamışdı. O, öz dostuna bu qəhrəmanların bəzi hərəkətlərini yumşaltmağı məsləhət görmüşdü. Ustadın məsləhəti faydasız idi. Çünki M. Qorki artıq Çexov mövqeyindən çox ucaya qalxmışdı; o, yeni sinfin dünyagörüşünü ədəbiyyata gətirmiş, yeni cərəyanın - məktəbin təməlini qoymuşdu. Onun üslubu da artıq tənqidi realistlərin üslubuna bənzəmirdi. M. Qorkinin açdığı cığıra qədəm qoyanlar get – gedə çoxalırdı. Jan Rayiisin, H. Hakopyanın, M. Ə. Sabirin və L. Ukranikanın inqilabi poeziyası, fəhlə həyatının inikasında onların işlətdiyi boyalar bu üslubu və məktəbi əlvanlaşdırırdı.

Ədəbi məktəblər - cərəyanlar müxtəlif ölkənin konkret ictimai - siyasi şəraitindən asılı olaraq müxtəlif inkişaf xüsusiyyətinə malikdir. Ədəbi cərəyanlar çox, onların əsaslandığı yaradıcılıq üsulu isə ikidir: romantik və realist üsul. Bunların ikisi də qədimdən bəri inkişaf edir və dərinləşir.

2. Ədəbi metod

(Romantik və realist yaradıcılıq tipi)

Romantik və realist yaradıcılıq üsulu, yaxud yaradıcılıq tipi ifadəsidəsinə bu üsulların inkişafında tarixi mərhələ təşkil edən romantizm və realizm cərəyanının adı ilə qarışdırmaq lazım deyil. Romantizm və tənqidi realizm XIX əsrdə təşəkkül tapan, ümumi prinsipləri ilə yanaşı hər xalqın ədəbiyyatında şərait və mühitlə əlaqədar təzahür xüsusiyyətləri olan elə böyük məktəbdirlər ki, onların hər birinin özünün maraqlı mərhələləri var.

Romantik və realist yaradıcılıq üsulunun inikas prinsipləri arasında bəzi oxşar və müstəqil cəhətlərlə bərabər fərq də çoxdur. Fərq mövzuda, qəhrəmanlarda, konflikt və onun həllində, bədii ifadə vasitələrində, yazıçı qayəsində, ümumən bütün inikas sistemində özünü göstərir.

Bu yaradıcılıq tiplərinin başlıca fərqlərini müəyyənləşdirən ədəbiyyatşünaslar belə fikir irəli sürürlər ki, romantiklər cəmiyyətin mənəvi həyatını, realistlər cəmiyyətin ictimai həyatını ön plana çəkirlər. Bu fikir, əlbəttə, əsassız deyil, amma natamamdır. Ona görə natamamdır ki, həmin mülahizə realist əsərlərin geniş imkanını, mənəvi və ictimai həyatı

vahid proses kimi tarixi inkişafda əks etdirmək qüdrətini kiçildir. Romantiklərdə, doğrudan da, mənəvi həyat diqqət mərkəzində dayanır. Onlar cəmiyyət həyatını dialektik vəhdətdə götürüb, həmin vəhdətin mürəkkəb təzahürünü əks etdirmək əvəzinə, mənəvi aləmin qabarıq inikasına daha çox meyl göstərirlər. Bu, romantik üsulun həm qüvvətli, həm də məhdud cəhətləri ilə bağlıdır. Onun qüvvətli cəhəti budur ki, romantiklər ancaq yüksək və ülvi surətlərə malik olan surətləri elə hiperbolik vasitələrlə ucaldırlar ki, onlar müəyyən insani keyfiyyətin mücəssəməsi kimi ümumiləşirlər. Zal oğlu Rüstəm vətənpərvərlik və qəhrəmanlığın, Leyli və Məcnun, Əsli və Kərəm etibar və sədaqətin, Fərhad fədakarlığın mücəssəməsi kimi oxucu könlünü fəth edir. Hər hansı pislikdən uzaq olan bu ülvi surətlərin nakamlığı, iztirab və həyəcanları onları dərddə mübtəla edən bədxahlara, yaxud ictimai mühitə qarşı dərin qəzəb oyadır. Fəqət mühit şəxsiyyətin mənəvi azadlığına buxov törədən bir fon kimi qeyri - konkret şəkildə təsvir olunur. Burada iqtisadi - ictimai səbəblər ya arxa plana çəkilir, ya da unudulur. İqtisadi - ictimai amillərin kölgədə buraxılması romantik inikas üsulunun məhdudluğundan irəli gəlir. Romantiklər insanın daxili aləminə dərinlən nüfuz edir, onun qəlbinin bütün döyüntülərini duyur və qələmə alır, buna görə də onların əsərlərində hissi təsir güclü olur.

Romantiklərin sürəti ideallaşdırmaqda başqa yolları da vardır. Bəzən əsər qəhrəmanı mənəvi - zehni cəhətdən təcridi təkmilləşmə prosesində verilir. Onun həm yaxşı, həm pis xasiyyətləri açılır. Surət həyat sınaqları qarşısında pisliklərdən təmizləmə - təmizləmə, daxili sarsıntılar keçirə - keçirə ülviləşməyə başlayır və nəhayət, ideal səviyyəyə ucalanda ya ölür, ya da fəaliyyət meydanını tərk edir. Bu halda müəllif pis xasiyyətlərinə görə əsər boyu faş etdiyi surəti əsərin sonunda ideallaşdırır və onun ölümünə təəssüf oyadır. Əsərin müəyyən hissəsində öz qəhrəmanının qüsurlarını açarkən sanki oxucuya “bax, sən bu qüsurları təkrar etmə” - deyən müəllif əsərin sonunda əksinə, qəhrəmanı nümunə kimi göstərər deyir: “bax, belə olmaq lazımdır”, “bax, belə insan gözəl insandır”. Məsələn, Nizami Gəncəvinin qəhrəmanlarından Xosrovda vicdan təmizliyinin şöhrət və rəyasət düşgünlüyünə qələbə çalması, Bəhramda eyş - işrət çılgınlığına qarşı dövlət ədalətinin bərpası, İskəndərdə şahsız, rəiyyətsiz, azad cəmiyyət idealının cahangirlik ehtirası üzərində təntənəsi bu surətləri ülviləşdirir. Fəqət burada da romantik müəllif mənəvi ləyaqətlərin təntənəsinə üstünlük vermiş, cəmiyyət həyatının geniş, ətraflı iqtisadi - ictimai lövhələrini parlaq boyalarla təcəssüm etdirməyə can atmamışdır.

Nizami Gəncəvi elə bir zirvədən elə uzaq bir məsafəyə baxır ki, onun gözüne ancaq ən möhtəşəm varlıq, qeyri-adi hünər və ehtiras sahibi, özü də bütün xırda cizgiləri ilə yox, ancaq fəvqəladə cizgiləri ilə görünə bilərdi. Buna görə də ucsuz - bucaqsız ərazini basıb keçən, şahlar, xaqanlar başından tac alıb taxta yeni adamlar əyləşdirən, karvanlarla xərac aparan İsgəndərin fəaliyyətini də, onu məğlub etdiyi ölkələrin ictimai - siyasi vəziyyətini də bütün təfəsilatı ilə qələmə almaq Nizami üçün lüzumsuz görünür. O, məişətin adiliklərinə, siniflər, təbəqələr arasındakı münasibətlərin geniş, tipik təfərrüatına enmir və enə də bilmir.

Yalnız “İsgəndərnamə” kimi monumental epopeyada yox, nisbətən yığcam və konkret görünən “Yeddi gözəl”, “Xosrov və Şirin” və digər poemada deyil, həcmcə xeyli kiçik romantik əsərlərdə də ictimai - siyasi təfəsilat qismən az yer tutur.

Romantik əsərlərin həyati adiliklərdən, məişət təfəsilatından uzaq olması, möhtəşəm hadisələr və şəxsiyyətlərin inikas obyektini kimi seçilməsi müəllifdən şərtiliyə geniş yol verilməsini tələb edir. Şərtilik sənətkarı hər şeyi bədii cəhətdən əsaslandırmaq qayğısından qutarır. Belə qayğıdan azad olan sənətkar fantastikaya, əfsanələrə, allegoriyaya meydan verə

bilir. Əsərin qəhrəmanı gah səbətə oturub göylərə qalxır, gah sular girdabına düşür, gah da zülmətə enib dirilik suyu axtarır. O, mələklər, pərilər aləminə rast gəlir, əcinələr və ifritələr görür, divlər, əjdahalarla vuruşur, sehrə rast gəlir, tilsimlər sındırır, yaxud üz tutub səhralara gedir, onun başında quşlar yuva qurur, onun ətrafında toplaşan şir və pələng cüyür - ceyrana toxunmur. Təbiətdə hər şey qəhrəmanın nəzərində dərd anlayan həmsöhbət kimi görünür. Ayrılıq oduna yanan aşiq ay və ulduzlarla dərdləşir, şam və pərvana ilə söhbət edir. Aşiq eşqin qüdrəti ilə dağ çapır, sıldırım qayalarda arx çəkir və s.

Antik yunan ədəbiyyatının qaynağını əsatir təşkil edir. Allahlar, yarımallahlar fəvqəladə qüvvələr insanların talehində mühüm rol oynayırlar. Görünür belə şərtlilikləri romantik inikas üsulu üçün qanunauyğunluq hesab edən Aristotel "Poetika" əsərində bədii ədəbiyyat üçün nəinki yalnız həqiqətpərəsliyi və doğruluğu, eyni zamanda ehtimalı, inandırıcı uydurmaları da zərurət kimi qiymətləndirmişdir. O, yazmışdır: "şairin vəzifəsi həqiqətən olub keçənlərdən deyil, ola bilən şeylərdən ehtimala və zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir".

Bədii ədəbiyyat obrazlı sənətdir. İstər romantik əsər olsun, istərsə realist, onun dili obrazlıdırsa, daha güclü təsir qüvvəsinə malikdir. Əsərin dilindəki obrazlılıq, təşbeh və metaforik zənginlik müəllifin obrazlı təşəkkür qüdrətindən asılıdır. Ədəbi təcrübə göstərir ki, realist əsərlərə nisbətən romantik əsərlərdə obrazlı, təşbehli, məcazlı ifadələr daha çox, daha müntəzəm olur. Klassik romantiklərin dili isə, demək olar ki, başdan - başa obrazlıdır, onların təşbehləri, hətta silsilə təşkil edir. Övlad həsrətində olan bir kişinin arzusunu Nizami belə canlandırır:

*O, bir xəlifə tək məşhur olsa da,
Övladsız, işıqsız bir şamdı o da.
Sədəfdən daha çox oğul arardı,
Dənsiz sünbül kimi dən arzulardı.
Deyərdi, bəxt gəlib imdada çatsın,
Onun da ağacı bir budaq atsın.
Özü sərv kimi qopsa kökündən
Başqa səra boy atsın onun mülkündən
Laçın qanad çalıb, gəlsə çəmənə.
O sərvini yerində sərv görsün yenə.*

Nəzir - niyazdan sonra doğulan uşağın gözəllik və lətifliyini, ona bəslənən qayğını isə şair belə təsvir edir:

*O, nar kimi gülər, çiçək kimi şən,
Min dəfə gözəldi nardan və güldən.
Onda gövhər üzlü bir sifət vardır.
Gecə o sifətdən gündüz olardı.
Lalə tək ağzını südlə islatdı,
Səməni yarpağı tək südlə boy atdı.
O, süd içindəki bala dönürdü,
Sanasan beşikdə ay görünürdü.*

Bu parça "Leyli və Məcnun"un əslindən yox, tərcüməsindəndir. Lakin təşbehlər silsiləsi mütərcimə yox, Nizami qələminə məxsusdur. Burada obrazlı şəkildə deyilməyən,

bənzətməsiz, təşbehsiz misraya təsadüf etmirik. Belə obrazlılıq Nizami yaradıcılığının xarakterik xüsusiyyətidir.

Füzulinin lirikası və epik poemaları da bu səpkidədir. Məcnunun portretini yaradan Füzuli aşağıdakı parçada nə qədər çox zərif və heyranamiz, silsilə təşbeh işlətmişdir.

*Bir dilbəri - sərıqəddü gülru
Sərvi - xoşu gülrüxü səmənbuy
Şirin ləbi mənşən - lətafət,
Rəna qədi durluğilə afət
Övsafi - lətafətində söz çox,
Əltafi - məlahətində söz yox
Şəhla gözü - nərgisi – pürəfsun,
Zibə qaşı - nərgis üzrəki nun
Hüsin gülü - ləleyi şəfəqfam,
Zülfü xəmi lələ üzdəki lam
Ağzı sifətin xud etmək olmaz,
Əsrəri - nihanə yetmək olmaz.
Zülfü sözü - zikri – həlqeyn - raz.
Ləli - ləbi - abi çeşməyn - naz.
Dövri - məhi - ruyun - çeşməyi - nur,
Xaki - kəfi - payı sürməyi - hur.*

Romantik əsərlərdə sürəti fərdiləşdirmək üçün dildən bir vasitə kimi istifadə olunmur. Hamı eyni şairanə tərzdə yüksək və təntənəli, pafoslu bir dillə danışdırılır. Xüsusən klassik Şərq ədəbiyyatında romantik poemalar hansı bəhrlə başlayırdısa, bütün əsər boyu həmin bəhrə davam edir, təqti heç yerdə pozulmur, misra eyni ölçüdə qalır. Bu, şairi öz riçətində sürətlərin qarşılıqlı müraciət və mükəlliməsində, monoloqunda, hadisənin epik təsvirində də eyni ahəngi gözləməyə məcbur edir.

Realist inikas üsulu həyatı olduğu kimi, tipik meylləri və xüsusiyyətləri ilə, konkret təzahür formasında canlandırır. Bu da ədəbiyyatda, tipiklik fəslində qeyd olunduğu kimi, təfəsilatın tipikliyi ilə bərabər, tipik hadisələrin tipik şəraitdə inikasını prinsipinə əsaslanır. Realist yazıçı hər şeyi, surətin hər bir hərəkətini bədii cəhətdən əsaslandırır, ictimai - siyasi və iqtisadi amilləri açıb göstərir, ictimai təhlil verir, tarixi və milli koloriti saxlayır. Realist üçün etnoqrafik nişanələrin zənginliyi əsas məqsəd deyil, fəqət etnoqrafik xüsusiyyətlərin dəqiq, doğru təsviri vacibdir. Məsələn, Yusif Vəzir Cəmənzəminli “Qan içində” romanında XVIII əsr Azərbaycan həyatını, xanlıqlar dövrünün keşməkeşlərini göstərən mütərəqqi şəxsiyyətlərin tarixi xidmətini əks etdirmişdir. Onun məqsədi cəmiyyətin tarixi inkişaf meylini açmaq, mütərəqqi və mürtəce siyasi fikrin istiqamətini göstərmək, cəmiyyətin güzəranının mənzərəsini yaradaraq onu indiki görüşlərimiz mövqeyindən işıqlandırmaqdır. Lakin burada əsəri yalnız tarixi hadisələrlə, tarixi şəxsiyyətlərin fəaliyyət dairəsi ilə məhdudlaşdırmaq, tarixi faktı onun cərəyan etdiyi iqtisadi, siyasi və mədəni həyatın milli özünəməxsusluğundan, milli məişətdən, xalqın gündəlik həyat tərzindən təcrid olunmuş şəkildə götürmək mümkün deyildir. Buna görə Yusif Vəzir ictimai həyatın müxtəlif sahələri ilə yanaşı, toy və yas məclislərini, novruz bayramı şənliyini, daha başqa mərasim və adət - ənənəni də xarakterik təfəsilatı ilə qələmə

almışdır. Etnoqrafik xüsusiyyətlər romanı milli zəminlə konkret və möhkəm bağlamaq üçün müəllifə çox fayda vermişdir.

Realist əsərlər üçün mövzu ictimai həyatın bütün sahəsindən götürüldüyü üçün orada bütün sinif və təbəqə nümayəndələri iştirak edirlər. Realist yazıçılar mövzu cəhətdən həyat və məişətin adiliklərinə də endikləri üçün surətlərin gündəlik ehtiyacını təsvir etməyi qarşıya məqsəd qoyurlar. Onlar mövzu sadəliyinə, surətlərin və əsas qəhrəmanların xarakter adiliyinə uyğun gələn obrazlı sistem yaradırlar. Realist əsər tələb edir ki, hər surət özünün səviyyəsinə uyğun bir dillə danışsın, müəllif dil materialından surəti fərdiləşdirmə prosesində istifadə etsin. Dil nə qədər fərdiləşərsə, bu müəllifin realizminə, surətin dərinədən müşahidə qabiliyyətinə, canlı danışmaq dili rəngarəngliyindən onun istifadə məharətinə dəlalət edər.

Realist əsərdə şərtlilik, demək olar ki, ortadan götürülür, hər şey özünün konkret təzahür formasında göstərilir. Predmetin konkretliyi təşbehlər sistemində də, həyatilik, konkretlik, maddilik yaradır. Romantik yazıçının kobud, cılız, cilalanmamış hesab etdiyi sözlər realist yazıçının qələmində ən müvəffəqiyyətli poetik ifadəyə çevrilə bilər. Məsələn, “barmaq kiri” sözünü romantiklər yəqin ki, işlətməzdilər.

*Görürsənmi bizim Hacı Pirini,
Paylamayıb atın onda birini,
Qonşu sorur barmağının kirini,
Hacı yeyir Xəlilullah eşqinə.
Yatır, şişir, köpür allah eşqinə*

-deyən Sabirin dilində “barmaq kiri” ifadəsi varlı - yoxsul arasındakı maddi təzadı əks etdirən obrazlı anlayış səviyyəsinə qalxmışdır.

Mütərəqqi romantik nəyi və kimi isə ideallaşdırmağına görə, o, ideal varlığa qarşı duran eybəcərlikləri inkar edirdi. İnkarda qəzəb, nifrət olmamış deyildi. Müəllif yeri gələndə öz qəzəbini kinayəli, istehzal ifadələrlə də verirdi. Bu mənada romantiklərdə satiranın ünsürlərindən danışmaq mümkündür. Realist yazıçılarda satira və yumor parlaq üslub xüsusiyyəti, inkar və ifşanın kəsərlə silahıdır. O, nəinki poeziya və dramaturgiyada özünü göstərmiş, bədii nəsrə də intişar tapmışdır.

Nəhayət, bunu nəzərə almaq lazımdır ki, realist ədəbiyyat həyatın bütün sahələrinə üz tutub şahlar və krallar sarayından tutmuş, yoxsullar zirzəmisinə, işsiz, çorəksiz qalıb küçələrə atılmış dilənçilər, səfillər, bəyazlar güzəranına, onların mənəvi aləminə endiyinə görə, bütün bu rəngarəngliyə uyğun olaraq, bütün ədəbi janrlardan istifadə etmişdir. Xüsusən, bədii nəsr, oçerk, hekayə, novella, povest, roman realizmin inkişafı ilə əlaqədar olaraq geniş intişar tapmışdır.

Realist və romantik yaradıcılıq tipinin qısaca qeyd olunan bu fəqləri onların qarşılıqlı əlaqəsini, bəzi müştərək əlamətlərini heç də inkar etmir. Məsələn, realistlər, əfsanə, əsatir və rəmzlərə biganə qalmayıblar. Fəqət realist əsərdə bunlar sistem təşkil etmir, onlardan bir ünsür kimi ancaq müəyyən məqsəd üçün istifadə olunur. Uydurulmuş, şişirdilmiş hadisələrin təspirinə, macərəyə, mübaliqəyə realist əsərdə rast gəlik (“Don Kixot”, və Pantaquiel və s. romanlarda olduğu kimi). Lakin buradakı şərtlilik əsərin real mahiyyətinə xələl gətirmir, onun realist üslubunu pozmur.

Yaxud tərsinə, romantik əsərlərdə realist üslulun ünsürlərinə predmentin real təsvirinə rast gəlik. Lakin bu elə ardıcıl və müntəzəm şəkildə almır ki, həmin əsərdə romantik inikas

üsulunu dəyişsin. Məsələn, romantiklərin əksəriyyəti uzaq tarixi keçmişə üz tutub, müasir hadisələrdən uzaqlaşdıqları halda V. Hüqo bəzi əsərlərində, xüsusən “Səfillər” romanında müasir varlığı əks etdirmişdir. Yuxarı təbəqə həyatından yazıb, şahları, əsilzadələri qəhrəman səviyyəsinə qaldıran qədim romantiklərdən büsbütün fərqli olaraq o, inqilabi kütləni, yoxsulları, atasız - anasız qalıb küçələrə düşmüş uşaqları, ehtiyac üzündən irzini - namusunu itirib özünü satan qadınları, bir sözlə, zəmanəsinin səfillərini göstərmişdir.

Romantiklərin realistlər mövqeyinə çox yaxınlaşan, bəzən də əksinə, realistlərin romantiklərə uyğunlaşan anları vardır. Belə uyğunlaşma XIX və XX əsr üçün, romantizm və tənqidi realizmin müvazi yaşadığı dövrdə daha xarakterikdir. Belə desək, daha doğru olar ki, romantizmin bəzi inqilabi xadimləri qabaqcıl ideyalarla daha dərinədən bağlanıb, cəmiyyət həyatını dərinədən öyrəndikcə, xalqa yaxınlaşdıqca onların realizmə meyli güclənmiş, hətta son əsərlərində realizm mövqeyinə keçmişlər. Avropa ədəbiyyatında C.Q. Bayronu, V. Hüqonu, rus ədəbiyyatında A. S. Puşkin və M.Y. Lermontovu, Ukrayna ədəbiyyatında T. Şevçenkonu, Latviyada Jan Raynisi, gürcü ədəbiyyatında N. Barataşvilini bu cür yazıçılardan hesab edirdilər. XX əsr Azərbaycan romantik şair və dramaturqlarının realistlərə bir çox cəhətdən yaxınlaşması, hətta realist əsərlər yazması iki üslub arasındakı qarşılıqlı əlaqə və təsiri göstərən maraqlı hadisədir. Məsələn, A. Şaiq inqilabdan əvvəl poetik əsərlərinə, bəzi mənzum pyeslərinə görə romantik yazıçı kimi, inqilabdan sonrakı yaradıcılığına görə sosialist realisti kimi tədqiq olunur. Bu da çox maraqlıdır ki, yaradıcılığının ilk mərhələsində inqilabi romantikanın parlaq nümunələrini yaradan M. Qorki fəhlə hərəkətinə yaxından bələd olduqca realizmə meyl göstərmiş, nəhayət, sosialist realizminin təməl daşını qoymuşdur.

M. Qorki realizmə belə tərif vermişdir: adamların və onların həyat şəraitini düzgün, bəzək-düzəksiz əks etdirən metod realizm adlanır. M. Qorkinin belə bir sözü vardır: realizm varlığın obyektiv inikasıdır. Böyük ədib “obyektiv inikas” sözünü ona görə işlədir ki, görkəmli realistlər ictimai qüvvələrə, müəyyən təbəqə və sinfə, ictimai quruluşa özlərinin rəğbət və nifrətindən asılı olmayaraq, varlığı olduğu kimi canlandırmışlar. Həyat həqiqətinə sədaqət onları hər şeyə obyektiv münasibət bəsləməyə məcbur etmişdir.

“Haqqında bəhs etdiyim realizm hətta müəllifin görüşlərindən asılı olmayaraq özünü bürüzə verə bilər” - deyən F. Engels, O. Balzakı buna misal çəkmişdir. F. Engels Marqaret Qarknesə məktubunda yazmışdır: “Keçmişin, indinin və gələcəyin bütün Zolyalarına nisbətən realizmin daha görkəmli ustası hesab etdiyim Balzak “Bəşəri komediya” fransız cəmiyyətinin, xüsusən “Parisın yuxarı təbəqələrinin” gözəl realist tarixini vermişdir... Doğrudur, Balzak siyasi görüşlərinə görə leqitimist olmuşdur. Onun böyük əsəri yüksək cəmiyyətin qarşısıalınmaz çürüməsinə intəhasız bir elegiyadır, onun bütün rəğbəti ölümə məhkum edilmiş sinfədir. Lakin bütün bununla belə ən çox rəğbət bəslədiyi qadınları və kişiləri - zadəganları göstərdiyi zaman onun satırası heç vaxt buradakı qədər kəskin, istehzası indiki qədər acı olmamışdır. Haqqında həmişə - açıq aşkar vəcdlə danışdığı adamlar isə onun ən amansız düşmənləri, respublikaçılar o vaxt (1830 - 1836), doğrudan da, xalq kütlələri nümayəndələri olmuş Sei – Merri monastırı qəhrəmanlarıdır. Beləliklə, Balzakın məcburən öz sinfi rəğbəti və siyasi düşüncələri əleyhinə getməsinə, özünün sevdiyi zadəganların tənəzzülünün labüdlüyünü görməsinə və onları bundan yaxşı bir qismətə layiq olmayan adamlar kimi təsvir etməsinə, gələcəyin əsil adamlarını o zaman onların yeganə tapıla biləcəkləri yerdə görməsinə mən realizmin ən böyük cəhətlərindən biri, qoca Balzakın ən böyük cəhətlərindən biri hesab edirəm”.

Bu həqiqətpərəstlik, hər şeyə obyektiv münasibət rus ədəbiyyatında L. N. Tolstoy, Turgenev kimi klassiklərin realizmin üçün də xarakterikdir. L. N. Tolstoyun dünyagörüşü və yaradıcılığında dərin ziddiyyətlər olduğu halda V. İ. Lenin onu “rus inqilabının güzgüsü” adlandırmışdır. Tolstoyun ideya sistemindəki ziddiyyətlərin səbəbini Lenin rus inqilabının zəif qüvvətli cəhətlərində görmüşdür.

Həmin ziddiyyətlər konkret olaraq nədən ibarətdir və səbəbləri nədir? Ziddiyyətlərdən biri budur ki, Tolstoyun əsərlərində kapitalist istismarı amansız tənqid edilir. Hökumətin zorakılığı, məhkəmə və dövlət idarəsi oyunbazlığı ifadə edilir, sərvətin artması və mədəniyyət nailiyyətləri ilə fəhlə kütlələrinin səfalət, cəhalət və məşəqqətlərinin artması arasındakı ziddiyyətlərin bütün dərinliyi aşkara çıxarılır”. Bununla yanaşı, Tolstoy zülmə, zorakılığa müqavimət göstərənlərin əleyhinə təbliğat aparmış, dərin həyatı müşahidələrinə əsaslanmışdır. V. İ. Lenin göstərir ki, “əsrlər boyu davam edən təhkimçilik zülmü və islahatdan sonra on illər boyu sürətli yoxsullaşma dağlar qədər nifrət, qəzəb və qızğın bir qətiyyət yaratmışdı. Dövlət kilsəsini də, mülkədarları da, mülkədar hökumətini də yerli – dibli aradan qaldırmaq, torpaq sahibliyinin bütün köhnə formaları və qaydalarını məhv etmək, yeri təmizləmək, sinfi – polis dövləti əvəzində azad və bərabər hüquqlu xırda kəndlilərin birgə yaşayışını yaratmaq səyi... inqilabımızda kəndlilərin hər bir tarixi addımında tam aydınlığı ilə görünür.”

V. İ. Lenin bu kəndli səyi ilə Tolstoy yazılarının ideya məzmunu arasında uyğunluq olduğunu göstərmişdir.

Kəndlilərin həmin inqilabi səyi ilə yanaşı, belə bir məhdudluğu da vardır ki, onlar can atdıqları birgə yaşayışın necə olacağını bilmirdilər, azadlığa çıxmaq üçün nə kimi mübarizə vasitələrinə müraciət etdiklərini bilmirdilər. Həmin mübarizədə özlərinin ləyaqətli rəhbərlərini tanımır, rəhbərlik iddiasına düşənləri fərqləndirməkdə aciz qalır, çar hökumətini nə üçün məhz “zorakılıq yolu ilə yıxmaq lazım gəldiyinə çox şüursuz, patriarxalçasına, divanəcəsinə yanaşırdılar”.

Bu cür kəndlilər inqilabda əksəriyyət təşkil edirdilər. Onların hərəkəti ilə “tolstoyçuluq” - “zülmə zorakılıqla müqavimət göstərməmək” əhvali – ruhiyyəsi bir – birinə həmahəng olurdu. Bu səbəbdən “kəndlilərin çox hissəsi lap Lev Nikolayeviç Tolstoy ruhunda hərəkət edərək, ağlayır və dua edirdi, boşboğazlıq edir və xəyala qapılırdı, ərzələr yazır və “xahişçilər” göndərirdi”.

Belə siyasi kütlük nəticəsində kəndlinin az hissəsi inqilabçı proletariatin ardınca gedib silahlanır, çox hissəsi burjua ziyahlarına aldanırdı. L. Tolstoy kəndli hərəkətinin bu zəif cəhətini də bütün parlaqlığı ilə açıb göstərmişdir. V. İ. Lenin Tolstoy realizminin bu obyektivliyini nəzərə alıb onu, “patriarxal kəndli iradəsizliyi və “təsərrüfatçı kəndli babanın” qatı qorxaqlığının inikası” hesab etmişdir.

Turgenevin dünyagörüşü ilə realizminin həyatı qüdrəti arasındakı ziddiyyətə gəldikdə həmin ziddiyyət ondan ibarət olmuşdur ki, gördüklərini olduğu kimi qələmə alan yazıçı ədəbiyyata orjinal, təzə, müsbət sürətlər gətirmiş, onların yüksək əməl və arzularını əks etdirmiş, fəqət özünün liberal siyasi baxışlarını gizlədə bilməmişdir.

Yazıçının rəğbətindən asılı olmayaraq, rəğbət bəslənən ictimai qüvvələrin realistcəsinə, obyektivliklə tənqidi cəhətdən Ə. Haqverdiyevin və erməni dramaturqu Q. Sundukyanın eyni adlı əsəri xarakterikdir. “Dağılan tifaq” pyesində gənc Ə. Haqverdiyev mülkədar tifaqının dağılma səbəblərini dərinlən açmaqla bərabər, ona öz təəssüfünü də bildirmişdir. Q. Sundukyan yaradıcılığının son illərində yazdığı eyni adlı əsərdə burjua ittifaqının dağılmasına

təəssüflənmiş, lakin öz rəğbətindən asılı olmayaraq bu dağılma prosesini bütün incəliyi ilə əsaslandırmışdır.

3.ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR

Ali məktəb dərslərlərində üslub, metod və cərəyanların təsnifi cəhətdən fərqlər vardır. L.V. Şepilova “Ədəbiyyatşünaslığa giriş” əsərində (M.,1956) klassisizm, sentimentalizm romantizm, tənqidi realizm və sosialist realizmini ədəbiyyatda “yeni dövrün başlıca cərəyanı” (səh. 271) hesab edir, bunları tarixi inkişaf prosesində götürür. Ancaq yalnız sosializm realizmini şərh edir. Q. A. Abramoviçin də “Ədəbiyyatşünaslığa giriş” (M., 1953) dərslərində klassisizm və sentimentalizm cərəyan kimi, tənqidi realizm və sosializm realizmi isə əsasən metod baxımından şərh olunur. M. Rəfilinin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş” (Bakı, 1958) əsərində klassisizm, sentimentalizm romantizm, tənqidi realizm cərəyan kimi, sosialist realizmi isə “realizm sənətinin ən yüksək inkişaf pilləsi” (səh. 270) kimi ancaq metod baxımından izah edilir. E. İ. Timofeyev ədəbi cərəyanların inkişaf tarixinə və xüsusiyyətlərinə toxunmayaraq yalnız sosialist realizmi metodunu şərh edir.

Beləliklə, bu dərslərlərdə, əsasən, ədəbi metodun inkişaf tarixi izlənsə də, ədəbi cərəyanların əmələ gəlməsi və inkişaf xüsusiyyətləri geniş əhatə olunmamışdır.

KLASSİZİZM

Özünəməxsus qayda-qanunları meyarı olan klassisizmin ilk nümunəsi italyan ədəbiyyatında meydana çıxsada, o, bir ədəbi məktəb kimi Fransada müəyyənləşmişdir. Fransız klassisizmi konkret tarixi şəraitin məhsuludur. Bu məktəb mütləqiyyət üsuli idarəsinin möhkəmləndiyi dövrə təsadüf edir; XVII əsrin ikinci yarısında isə mükəmməl ədəbi sistem kimi şöhrətlənmiş, nəzəri əsasları yaradılmışdır. Maarifçilər tərəfindən davam etdirilən və antifeodal xarakteri daşıyan fransız klassisizmi XVIII əsrin 90 - cı illərindən etibarən nüfuzunu itirmişdir.

XVII əsrin saray şairləri antik ədəbiyyata üz tutur, klassik əsərlərin mövzusunu yenidən işləyir, klassik janrlarda yazıb-yaradır, nəzəri cəhətdən də Aristotela əsaslanırdılar. Antik ədəbiyyatın təcrübi və nəzəri nailiyyətlərinə nümunə kimi baxdıqlarına görə həmin yazıçıları sonralar klassisistlər, onların yaratdığı cərəyanı **k l a s s i s i z m** adlandırmışlar.

Lakin klassisistlər heç də antik ədəbiyyatı təqlid etmirdilər: Fransız klassisistləri ilə onların nümunə kimi yanaşdıqları yunan klassikləri arasında böyük fərqlər vardır. Məsələn, Kornel Aristotelin “Poetika”sında izah olunmamış müdəalalar görür, onu özünün estetik prinsipləri baxımından izah edir, yaxud Aristotel təliminin bu və ya başqa cəhəti ilə barışmırdı. O, bədii əsərlərində Aristotel poetikasının bəzi qanunları çərçivəsinə sığa bilmirdi. Bu səbəbdən fransız klassisizmini bir müddət yalançı klassisizm adlandırıb, onun böyük tarixi əhəmiyyətinə şübhə ilə yanaşanlar olmuşdur.

Klassisizmin “üç vəhdət” prinsipinin qədim yunan dramaturgiyasının nailiyyəti və onu ümumiləşdirən Aristotel “Poetika”sı ilə müqayisəli şəkildə qiymətləndirərək K. Marks məktublarının birində yazır “Üç vəhdəti o nəzəri şəkildə ki, XIV Lüdovik zamanın fransız dramaturqları qurmuşlar, bunun yunan dramaturgiyasını (və onu şərh edən Aristoteli) düzgün başa düşməməkdən irəli gəlmişdir. Digər tərəfdən,eyni dərəcədə şübhəsizdir ki, onlar yunanları məhz öz incəsənətlərinin tələbinə uyğun şəkildə başa düşmüşlər”.

Demək, antik ədəbiyyata üz tutan fransız klassisistləri ona müasir tələbələr baxımından yanaşib öz dövrünün qabaqcıl sənət meyarından çıxış etdiklərinə görə, bəzi yazıçı və nəzəriyyəçilər bu müasirliyi bir müddət müsbət, orijinal hadisə kimi qiymətləndirə bilməmişlər. “Psevdoklassisizm” (yalançı klassisizm) anlayışı buradan irəli gəlmişdir. Lakin zaman keçdikcə mütərəqqi sənət xadimləri fransız klassistlərinin dühasını təqdir etmişlər.

Klassisizmin təzahür və təşəkkül şəraitini nəzərə almasaq bu məktəbin nəyə qarşı və nəyin uğrunda mübarizəyə qoşulduğunu, antik ədəbiyyatdan nəyə əsaslandığını düzgün başa düşmək olmaz.

XVI əsrin dini müharibələri Fransanın iqtisadi - siyasi vəziyyətini ağırlaşdırmış, feodal pərakəndəliyini artırmışdı. IV Henrix bu pərakəndəliyə qarşı mübarizə aparmağa başlamış, lakin mərkəzləşmiş dövlət yarada bilməyib, feodalların təşkil etdiyi sui - qəsd nəticəsində öldürülmüşdü. Onun oğlu XIII Lüdovikin hakimiyyəti illərində kralın birinci naziri kardinal Rişlyenin səyi nəticəsində feodal pərakəndəliyi əsasən, ortadan götürülmüş, dövlətin hərbi qüdrəti artmış, ticarət və sənaye burjuaziyasının inkişafına şərait yaradılmışdı. XIV Lüdovikin vaxtında mütləqiyyət üsuli- idarəsi tam qələbə çalmış, ölkənin iqtisadi-siyasi və mədəni həyatında böyük dönüş əmələ gəlmişdi. Mütləqiyyətin möhkəmlənməsi siyasətinə tərəfdarlar artmışdı. Gərgin mübarizə aparan, fəqət biri digərinə qalib gələ bilməyən təbəqələr - feodallar və burjaziya mütləqiyyətə arxalanıb özünü onun əli ilə qorumağa çalışırdı. Təbəqələr arasındakı bu tarazlaşma hər iki sinfə əsaslanan monarxiyanın da xeyrinə idi.

Bu vəziyyət elmin, mədəniyyətin və ictimai fikrin yeni nailiyyətinə imkan yaradır, əqliyyun (rassionalist) fəlsəfə inkişaf edir, cəmiyyət və dövlətin ağla uyğun olmasını irəli sürür dini təbliğata, kilsəyə zərbə endirirdi.

Bütün bu hadisələr ədəbiyyat və incəsənətə təsirsiz qala bilməzdi.

IV Henrixin dövrü ədəbiyyata hərbi qərərgah kobudluğu gətirmişdi. XIII və XIV Lüdovikin vaxtında feodal kübar təbəqələrin əhvalı - ruhiyyəsində ciddi dəyişiklik əmələ gəlirdi. “Orta əsrlərdə Avropa xarakterindəki feodal vəhşiliyi və kobudluğu ancaq XIV Lüdovikin - cəngavərlik dövrünə zidd olan yeni epoxa nümayəndəsinin zamanında tamamilə yoxa çıxdı: lakin ortadan götürülən bu feodal vəhşiliyi təbii olaraq, öz yerini hisslərin zərfləşməsinə tərk etdi. Kişilər və qadınlar yoxa çıxdılar. Onları çobanlar və çoban qızlar əvəz etdilər, şairlər köks ötürür, ah-uh edir, gözəllər inildəyir...madame Dezulyer qoyunları və göyərçinləri vəsf edib, onların bir - birini xeyirxah insanlardan utanmadan aşkar sevmək hüququna sadələvcəsinə həsəd aparırdı. Bu köksötürmə və hissi cərəyan keçən əsrin (XVIII əsrin - N. X.) axırında qorxunc ictimai tufanlar və qəzəbli təlatüm Avropanın başı üstündə çaxıb onun adətini və xarakterini dəyişənə qədər davam etdi”.

Təxminən əsr yarım davam edən bu “köksötürmə və hissi” cərəyanı qarşı klassisizm kəskin mübarizə aparmışdır. Klassisizmin məşhur nəzəriyyəçisi Bualo “Romanların qəhrəmanları” və “Poeziya sənəti” əsərlərində həmin cərəyanın nümayəndələrini tənqid edib, onlara gülüşdür.

Klassisistlər sevgiyə, onun iztirablarına biganə deyildilər. Əksinə, P. Kornel və J. Rasinin əsərlərində faciənin duyum nöqtələri sevginin kəmə yetməsinə qeyri - mümkün edən intriqadan törəyir. Lakin burada idillik səhnələrə, nərmə - nazik aşıqların şit, şıltaq duyğu və etiraflarına yer yoxdur. Bu dramaturqların kişi və qadın qəhrəmanları möhkəm iradə sahibləridirlər, sevgi onlarda sarsılmaz iradə ilə bağlı olan güclü ehtirasdır. Qarşılıqlı, yaxud birtərəfli məhəbbət ağırsınaqlar qarşısında qalır, həlli çətin olan maneələrə rast gəlir; o,

fədakarlıq və qurban tələb edir. Burada sevgi nə qədər güclü olsa da, o, intim fərdi meyllər çərçivəsindən kənara çıxan alicənab duyğuları kölgədə qoya bilmir.

Məsələn, Jan Rasinin “Fedra” faciəsində Fedra öz oğulluğu İppolitə bəslədiyi məhəbbəti illərdən bəri qəlbinin dərinliklərində gizlədib boğmağa çalışdığı üçün dərin iztirablara mübtəla olmuşdur. O, bəbə də həmin iztirablardan üzüylüb əriyər, fəqət sirrini dayəyə açmazdı. Səfərə çıxmış ərinin ölüm xəbərini alandan sonra Fedrada ümid qığılcımı parlayır. O, indiyə qədər gizli saxladığı duyqularını İppolitə özünə açmağa cəsarət edir. Çəkdiyi mənəvi üzüntülərə rəğmən İppolitə ona rəğbət bəsləyəcəyini düşünür. Lakin Fedra gumanında yanılır. İncəliklə rədd edilmiş bu qadın, İppolitə bir qıza aşiq olduğunu öyrənən kimi dəhşətə gəlir. Onun qəlbində intiqam hissi baş qaldırır.

Ehtirasların belə gərgin vaxtında Tezeyin ölüm xəbəri yalana çıxır. O, qayıdıb gəlir. Fedra bu hadisədən, heç olmasa intiqam üçün istifadə edir; İppolitə düşmən qızı Arikiyanı sevməkdə təqsirləndirərək, onun hərəkətini ataya, nəslə xəyanət sayır. Dayə İppolitə Fedranı rüsvay edə biləcəyindən qorxaraq özü bu gəncə ləkə yaxır (guya İppolitə analığına təcavüz etmək istəyirmiş) Qəzəblənən tezey oğlunu qovur. Arikiyanı həbsə aldırır.

Böyük iradə hesabına hasil olan bu intiqam Fedraya təsəlli gətirmək əvəzinə, onu daha dərin iztirablara salır. İntiqam hissi nə qədər güclü olsa da, o, Fedranın qəlbindəki ədalət hissinə qalib gələ bilmir. Haqsızlıq və böhtan onda peşimançılıq və təəssüf oyadır. İndi Fedra böhtançıya - dayəyə və böhtanını vaxtında aşkar etməyə iqtidarı çatmadığı üçün özünə divan tutur.

Beləliklə, Fedra güclü ehtirasa, qüvvətli iradəyə malik olan bir qadın kimi canlanır. Fərdi - intim arzu və meyllər, oğulluğuna bəslədiyi məhəbbət, öz rəqibinə qarşı qəzəb və intiqam hissi onu rəzalət bataqlığına salıb məhv etmir. Ədalət və insaf gözü açılmış büllur bulaq suları kimi üzə çıxaraq Fedranı mənəvi cəhətdən saflaşdırır ona bəraət qazandırır.

Biz İppolitə Arikiyaya bir kəlmə də şit etirafına rast gəlmirik. Lakin bu qızın yolunda İppolitə nə qədər məhrumiyyətə dözdüyünə, onu xilas etmək, ona qovuşmaq üçün göstərdiyi fədakarlığa şahid oluruq.

Aşıqanə münasibətlərin bu yüksək məzmunu fransız ədəbiyyatında təzə idi və o, şit pastoral şərə, eşqdə “incə” zövqlər, “nəzakətli” davranış təbliğ edən romanlara qarşı çevrilmişdi.

Jan Rasin və Pyer Kornelin faciələrində möhkəm iradəli adamların qəhrəman səviyyəsinə yüksəldilməsi isə bu dramaturqların zadəgan təbəqələrində əmələ gələn yeni əhvali - ruhiyyəni əks etdirmək, mütləqiyyətin möhkəmləndiyi dövrdə dövlətin yürütdüyü siyasətə kömək etmək məqsədindən irəli gəlirdi.

Mərkəzləşmiş dövlət siyasətini təbliğ məqsədi ilə yazıçılar saraya dəvət olunmuşdular. Onlar dövlətdən bəraət alır, kral tərəfindən himayə olunurdular. Krala mədhiyyələr yazan, onun hərbi rəşadətini tərifləməyi şairlər üçün şərəf hesab edən Bualo “Poeziya sənəti” əsərində deyirdi: “bir halda ki, bizdə şairə kralın özü hörmət edir, onun səxavəti və diqqəti sayəsində şair əzizlənir və özünü isti bir yuvada hiss edir, hər şeylə təmin olunur və bütün qayğıları özündən kənara qoyur qoy şer ilahəsinin yetişdirmələri ona mədhnəmə oxusunlar. Şairi səmərəli zəhmətə ilhamlandıran odur, qoy qəlbi bu ilhamla alovlanan Kornel bütün varlığı, bütün ruhu ilə ayağa qalxsın və qüvvə toplayaraq “Snd”in” müəllifi kimi tanınsın! Qoy epiqrammalar dəstə - dəstə axışb gəlsin! Qoy onun cizgilərini ilahi qüvvəyə malik olan Rasin bir çox səhnələrdə bizə yenidən canlandırır göstərsin!... Qoy Seqre öz ekloqları ilə bizi

məftun etsin! Qoy Benseradın yazdığı incə və məlahətli nəğmələrdə yalnız onun adı çəkilsin, onun adı tərənnüm olunsun.

Klassisistlər əyanların əhvali - ruhiyyəsini və zövqünü əks etdirdiklərinə görə “qara camaatın” canlı danışiq dilini faciə və şerə yaxın qoymurdular. Müxtəlif təbəqələrin canlı danışiq dili yalnız komediyaya yol tapırdı, çünki faciədən və şerdən fərqli olaraq komediyanın personajları cəmiyyətin əksər təbəqələrini təmsil edən şəxslər idi. Bu surətlərin hər biri öz təbiətinə, zövqünə, şüur səviyyəsinə uyğun bir dillə danışdırılırdı.

Şeirin, xüsusən faciənin personajları isə ancaq yuxarı təbəqə nümayəndələrindən ibarət olurdu. “Rasinin faciəsi - həqiqi ehtiraslar faciəsidir” - deyən K.V. Plexanov bu faciədə “yuxarı təbəqə psixologiyasının əks olunduğunu” göstərirdi.

K.V. Plexanov klassisizm ədəbi məktəbinin yaratdığı faciələrin süjetində və qəhrəmanların psixologiyasında sinfi xüsusiyyətlərin aşkar ifadəsini hiss etmişdir. O, klassisistlərin, o cümlədən Kornelin yaratdığı faciələrdə həqiqətə uyğunluğu da ictimai - fəlsəfi fikir tarixində rəşionalizmin tutduğu mövqe ilə izah etmişdir. “Korneli fransız dramatik poeziyasında həqiqətə meyl edənlərin...ilk nümayəndəsi kimi tanımaq lazımdır... Dramatik poeziyada Kornelin həqiqətə meyli bütün o vaxtkı cəmiyyətə xas olan rəşionalist meylin sadəcə ifadəsindən ibarət olmuşdur.”

P. Kornel və J. Rasinin faciələrində vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq ən güclü motiv kimi diqqəti cəlb edir. Bu motiv də monarxiyanın möhkəmləndirilməsi siyasətinə kömək niyyəti ilə ön plana çəkiliirdi. Lakin dramaturqların sinfi niyyətindən asılı olmayaraq vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq və ictimai ideal onların əsərlərində böyük bəşəri mənə kəsb edirdi. Klassisistlər monarxi, mütləqiyyəti təbliğ etsələr də, surətinin yaratdıqları tarixi şəxsiyyətin fonunda ədalətsizliyə və zülmə öz etirazlarını bildirirdilər. Neronu səhnəyə gətirən Rasinin nə qədər cəsarətli hərəkət etdiyini söyləyən ədəbiyyatşünaslar və nəzəriyyəçilər az deyil. Rasinin cəsarətinin bunda görürdülər ki, o, hakimiyyətinin son illərində “hökumət mən özüməm” - deyən XIV Lüdovikin özbaşınalığına işarə etmişdi. “Fedra”da İppolitin Arigiyaya məhəbbətini heyvətəməz incəliklə təcəssüm etdirən J. Rasin bu kimsəsiz, köməksiz qızın nakam eşqi fonunda Tezeyin mərhəmətsizliyinə etirazını bildirmişdir. Arikiyanın atasını və qardaşlarını öldürüb hakimiyyət başına keçən Tezey sahibsiz qalmış qızın varislik hüququnu da tapdaladığı halda, İppolit Arikiyaya humanistcəsinə yanaşır, onu xoşbəxt etməyə çalışır. Əsərə yazdığı müqəddimədə Rasin etiraf edir ki, düşmən qızına İppolitin məhəbbət bəsləməsi onun zəif cəhətidir. Fəqət İppolit məhəbbət qarşısında aciz qaldığına görə düşmən qızına güzəştə getmir, bəlkə Tezeyin düşmənçiliyində bir ədalətsizlik, insafsızlıq gördüyü üçün Arikeyaya əl tutur.

Klassisistlərin faciə qəhrəmanları elə intriqaya düşür, fəvqəladə şəraitdə elə alicənab hərəkət edirlər ki, həmin hərəkət də onları fəvqəladə insanlar kimi ülviləşdirir, ideal səviyyəsinə qaldırır. Məsələn, İppolit dayənin alçaq böhtanına məruz qalıb Tezey tərəfindən mühakimə olunanda baş vermiş hadisəni atasına danışmır. Çünki o, analığının eşq elan etdiyini söyləyərsə, bununla atasını utandırır ona xəcalət verərdi. Fedra ürəyini oğulluğuna açanda İppolit özünü elə aparmışdı ki, guya onun etirafını başa düşmür, çünki İppolit atasının arvadına nalayiq söz deməyi, onu kobudcasına rədd etməyi rəva görmür. Ölkədən qovulan İppolit qarşıdakı məhrumiyyət və çətinliklərə məğrurcasına sinə gərir.

Qəhrəmanın bu fəvqəladə nəcibliyi onu ülviləşdirsə də, surətin reallığına xələl gətirmir.

Maraqlıdır ki, klassisist dramaturqlar faciədə əsatirə, əfsanəyə zidd olmamışlar, əksinə, əsatirin bədii əsərə gözəllik gətirdiyini düşünmüşlər.

Klassisizm ədəbi məktəbini intibah dövrünün realistlərindən ayıran, çox vaxt intibah dövrü yazıçılarının ziddinə çevirən bir sıra xüsusiyyətlər vardır. Həmin xüsusiyyətlərdən biri bədii həqiqətin əsl həqiqətə - həyata uyğunluğu prinsipinin şərhində özünü göstərir. Bu prinsip intibah dövrü realistlərinin yol verdikləri şərtiliyi inkar edir, yaxud onu tamam məhdudlaşdırır, hər bir hərəkətin, hadisənin ağlabatanlığını tələb edir. Ağlabatanlıq, həqiqətə sədaqət klassisistlərdə o qədər güclü olmuşdur ki, onlar hətta nümunə kimi istifadə etdikləri antik mənbələrdə inandırıcı dəlillərlə əsaslandırılmamış hərəkət və hadisəni yeni səpkidə, daha dərin bir məntiqlə, əsl həqiqətpərəstlik duyğusu ilə işləməmişlər J. Rasinin faciələrinə yazdığı müqəddimələrdə bunun nə qədər aydın etiraf edildiyini görürük.

Ağlabatanlıq və həqiqətə uyğunluq tələbi klassisistləri antik ədəbiyyatdan gələn üç vəhdəti əsas qanun kimi qiymətləndirməyə məcbur edir. “Üç vəhdət” qanunu zaman, məkan və hərəkət vəhdətindən ibarətdir. Zaman vəhdətinə görə dramaturgiyada hadisənin baş verdiyi müddət bir gecə-gündüzdən - 24 saatdan artıq çəkməməlidir. Məkan vəhdəti əhvalatın ancaq bir və ya iki yerdə, özü də sarayda cərəyan etməsi deməkdir. Hərəkət vəhdəti bir əsas əhvalatın süjet boyu inkişafını tələb edir. Əgər bu üç vəhdət pozularsa, klassisistlərin təsəvvürünə görə həqiqətə uyğunluq, ağlabatanlıq azalar, şərtilik çoxalar və tamaşaçı bir sıra şeyləri necə varsa, o şəkildə görə bilməz. Məsələn, fransız klassisizminin nəzəriyyəçisi Bualo əsərin əvvəlində qıvrımsaç bir cavanın əsərin sonunda ağ saçlı qoca kimi verilməsini ağlabatan hadisə hesab etmir. Bualo, Kornel və b. klassisistlər bunu əsas götürürlər ki, tamaşa iki saatdan artıq çəkmədiyinə görə yazıçılar otuz illik hadisəni zorla iki saata yerləşdirə bilməzlər. Demək, əsərin əvvəlində qıvrımsaç bir cavan göstərilirsə, əsərin sonunda onu qoca görkəmində səhnəyə çıxartmaq inandırıcı deyil. Çünki tamaşaçı həmin sürətin qocalmasını görmür, səhnə arxasında keçən müddəti o, təsəvvür etmək məcburiyyətində qalır. Bunu nəzərə alan Bualo yazır: “Səhnədə gözlə görünən hadisələr nağıl edilən hadisələrdən təsirli olur”. Fəqət “gözlə görünənin” zəruriliyi heç də bəzi hadisələrin səhnə arxasına keçirilməsinə, nağıl edilməsinə mane olmurdu. Bualo göstərilməyə, yaxud nağıl edilməyə layiq olan hadisələr arasında bir sərhəd görürdü. O deyirdi: “...Onu da yadda saxlayın ki, qulağın qəbul etdiyini də bəzən göz qəbul edə bilməz”

Bualoya görə göstərilən ağlabatan olduğu kimi, nağıl edilən hadisə də inandırıcı olmalıdır. Məsələn, J. Rasin “Fedra”da qəhrəmanların bir çox hərəkətini bilavasitə səhnədə göstərmişdi. Fedra ilə İppolit, İppolitlə onun atası Tezey, İppolit və nökrə, Fedra və dayəsi, Fedra və Tezey səhnədə görüşür, danışır və hadisə onların dialoq, yaxud monoloqları əsasında inkişaf edərək tədriclə açılır.

Bunların hamısı inandırıcı və təsirlidir, göstərilməsi, hərəkətdə verilməsi zəruridir. Lakin “Fedra”da elə hadisələr var ki, Rasinin fikrincə, onları göstərmək olmaz; əgər göstərilərsə, təbii və inandırıcı təsir bağışlamaz, tamaşaçı onları ancaq şərti mənada qəbul edə bilər. Məsələn, Tezeyin əmrinə görə həbs olunmuş Arikiya həbsdən qaçanda keşikçi onu vurur. Müəllif dinamikanı zəiflətməmək və təbiiyi gözləmək xatirinə həmin hadisəni səhnədə göstərməmişdir. Bu barədə Tezeyə xəbər gətirirlər. Atası tərəfindən qovulmuş İppolitə ölmə də yenə nağıl edilir. Burada tamaşaçının eşitmə vasitəsilə əldə etdiyi təəssürat, görmə təəssüratından qat-qat dolğundur. Belə ki, hürkmüş atları dayandıra bilməyən İppolitə arabası dönür, atlar onu sürüyüb sahil qayalarına çırpır. Bu cür fəci hadisəni səhnəyə çıxarmaq hər şeyi ağlabatanlığı meyarı baxımından zəruri deyildi.

Belə hadisələrin səhnə arxasına keçirilməsi faciəni məkan pərakəndəliyindən də qutarır. Hadisə gah dəniz sahilinə, gah da Arikiyanın həbs olduğu yerə köçürülmür. Fedra dayə ilə

öz otağında görüşüb İppolitə olan eşqini burada etiraf edir, sonra İppolitlə burada görüşür. İppolitdən rədd cavabı alanda onun qılıncını sıyırıp çıxarır və özünün öldürülməsi üçün yalvarır. Səhnəyə adam gəldiyinə görə, İppolit çəkilib gedir, unuduğu qılınc burada qalır. Səfərdən qayıdan Tezey, şübhəsiz ki, öz evinə gəlməli idi. Buna görə də Tezeyin Fedra və dayə ilə mükəlliməsi ilk pərdədə gördüyümüz yerdə davam edir, ata oğlunu burada mühakimə edir, nəhayət, arvadının intihar etməsi, Arikiyanın vurulması. İppolitın həlak olması haqqında xəbəri də burada eşidir.

Məkan vahidliyi zaman, vaxt vəhdətini gözləməyə imkan yaradır. Fedra ürəyini dayəsinə və İppolitə açdığı gün Tezey hərbi səfərdən qayıdır. Oğlunun “nalayiq” hərəkətləri haqqında o, həmin gündə eşidib onun sarayı tərk etməsinə dərhal qərar verir. İppolitın və Arikiyanın, eləcə də dayə və Fedranın fəlakəti bir-birinin arxasınca eyni gündə baş verir.

Üç vəhdət prinsipinə klassisistlərin əməl etməsi formal xarakter daşıyırdı. Qeyd etdiyimiz kimi bu, bir tərəfdən ağlabatanlıq və həqiqətə uyğunluq anlayışından irəli gəlirdisə, digər tərəfdən tamaşaçının diqqətini hadisənin ən ümdə cəhətinə, surətləri fəaliyyətə sövq edən mühüm ehtirasa, onun xarakterindəki güclü və zəif cəhətlərə yönəltmək cidd – cəhdi ilə əlaqədar idi. Ona görə klassisistlər xarakteri, ehtirası parlaq, tam şəkildə açan ən zəruri təfəssilatı enir, çoxtəfəssilatlılıqdan çəkinirdilər. Onlar konfliktin gərgin inkişafını təmin edən bir neçə intriqa düzəldir, bunların hər birinin duyumu açılanda yeni intriqa üçün rüşeym yaradırdılar və çalışırdılar ki, bu çəkişmələr silsilə təşkil edib uzanmasın, hərəkət çox olmasın, hərəkət çoxluğu sujetin sürətlə sona yetməsinə əngəl törətməsin.

Bütün bunları nəzərə alanda klassisistlərin faciədə guya ancaq bir ehtirasa malik olan surətlər yaratdığını söyləyənlərlə barışmaq çətinidir. Kornel və Rasinin qəhrəmanları əsər boyu dəyişir, öz üzərlərində konkret şəraitin təsirinin duyurlar. Məsələn, Korielin “Sid” faciəsində bir - birini dərin məhəbbətlə sevən Don Rodriqo ilə Ximena arasında baş verən ixtilaf Ximenanı öz sevgilisindən intiqam almaq üçün ayağa qaldırır. Ximena atasının qatili Don Rodriqodan krala şikayət edib, onun edam olunmasına çalışır. Qan intiqamı Ximenanın sevən qəlbində getdikdə güclü ehtirasa çevrilir. Don Rodriqo Ximenanıyanına gəlib ona izah edir ki, Ximenanın atası tərəfindən təhqir olunmuş qoca atasının şərəfini güdməsə, onu təhqir edənə duələ çağırmasa, bir oğul kimi o, lənətlə qarşılanar öz nəslinin şərəfini ləkələyə bilər. Don Rodriqonun məcbur olduğunu başa düşən Ximena da özünü atası qarşısında borclu sayır, qanı qanla yumağı nəslə şərəfin başlıca tələbi kimi qəbul edir. O, Don Rodriqonu bağışlıya bilmir. Fəqət sağlam düşüncə və humanizm onu eyni zamanda tərəddüdə salır. Ximena, Don Rodriqonun məhv olmasına da qıymır. Xüsusən bu gəncin vətən qarşısındakı xidmətini və igidliyini görəndən sonra onun mənəvi böyüklüyünə pərəstişi qat - qat artır. Faciənin ortalarında yumşalır, sonunda Don Rodriqonun günahından keçir.

Beləliklə, Donriqo və Ximena mürəkkəb əhvali-ruhiyyə keçirən, güclü mənəvi sarsıntılara məruz qalan, zəif və qüvvətli cəhətləri ilə görünən mürəkkəb sürət kimi ümumiləşirlər. Şəraitin faciə qəhrəmanları xarakterinə təsirini qəbul edən və bunu ədəbi təcrübədə nəzərə almağı dramaturqlara məsləhət görən Bualo yazırdı: “Öz qəhrəmanımızın xarakterini hər bir şəraitdə gözləyib saxlamağa çalışın. Qəhrəmanın mənsub olduğu ölkəni və zamanəni öyrənin, həmişə yadda saxlayın ki, bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə təsir edir, onun təbiətinə öz möhrünü basır”.

Bununla, belə klassisizmdə faciə qəhrəmanlarının xarakter mürəkkəbliyi anlayışı intibah dövrü realistlərinin xarakter mürəkkəbliyi anlayışı intibah dövrü realistlərinin xarakteri hərtərəfli açmaq təcrübəsindən tamamilə fərqlidir. “Üç vəhdət” prinsipi əslində intibah

dövrü ədəbiyyatındakı rəngarəngliyə, varlığı bütün əlvanlığı ilə əks etdirməyə qarşı çevrilmişdir.

“Bəhrəli tarlaların və zəmilərin yanı ilə azad və ahəstə axıb gedən dupduru bir arx, mənim üçün, bulanıq dalğalarında sahillərin tozunu-torpağını yuyub gətirən, köpürüb daşan başsız seldən daha xoş, daha əzizdir” - deyən Bualo, eləcə də bu fikrin tərəfdarı olan digər klassisistlər, rəsmən ad çəkməsələr də, V. Şekspiri, Lope de Veqanı aşırıb - daşan başsız selə bənzədir, yunan klassiklərini dupduru arxa oxşadaraq oradan nümunə götürməyi məsləhət görürlər. Məkan genişliyini daraltmaq, müddət uzunluğunu qısaltmaq, hərəkət çoxluğunu azaltmaqla, klassisistlər, insanın daxili aləmini, onun həm ehtiras və duyqularını, həm də şüur və aqlı qüdrətini dərinlən əks etdirməyə, mənəvi aləmin tam aydın təzahürünə fikir vermişlər.

Klassisistlər nəinki dramaturgiyada, digər janrlarda da möhkəm qanun - qayda tərəfdarı olmuş, yunan poeziyasının klassik janrlarını nümunə kimi götürmüşlər. Bualo “Poeziya sənəti” əsərində şerin idilliyə, elegiya, oda, sonet, epigram, ballada, rendo, madriqal janrlarının predmet və məqsədindən, forma xüsusiyyətlərindən bəhs etmişdir.

Ölçü - biçə gözləməyi, hər janrın çərçivəsini qorumağı vacib şərt sayan Bualo mövcud qanun-qaydadan kənara çıxmağı poeziyaya xəyanət hesab edirdi. O, sərbəst yaradıcılıq təşəbbüsünə, yəni poetik kəşfə, janrların dəyişməsi məsələsinə öz poetikasında yer vermirdi. Poeziyada bu möhkəm ölçü-biçə də intibah dövrü sərbəstliyinə qarşı çevrilmişdi.

İstər şerdə, istərsə dramaturgiyada gözlənən qanun - qayda, ölçü-biçə bir tərəfdən xeyirli məqsədə yönəldilmişdi. “Ölçü hissi olmayan əndazəni bilməyən, qələmi cilovlamağı bacarmayan şair yazıb-yarada bilməz” - deyən Bualo yığcamlıq tələb edir, sənətkarı sözçülükdən lüzumsuz təfəsilərdən yorucu riçətlərdən çəkindirirdi. Bununla belə, Bualonun yığcam yazmaq tələbində yazıçını məhdudlaşdıran, onu yalnız mövcud poetik janrlar çərçivəsində saxlayan məzmun da vardır. “Malerb... cümləni misradan - misraya keçirməyi qəti qadağan etdi” - deyən Bullo şerdəki bu məhdudluğu tələbkərlilik kimi qiymətləndirmişdir.

İstedadın ciddi qaydalara, məhdud forma qalıblarına qapanıb qalması bütün janrlara nisbətən dramaturgiyada daha aşkar görünür. Məsələn, belə bir cəhət diqqəti cəlb etməyə bilməz ki, intibah dövrü faciəsində (xüsusən V. Şekspirin “Hamlet” əsərində) komik ünsürlərə sərbəst yer verildiyi halda, Kornel və Rasinin faciələrində komik ünsürə təsadüf etmək qətiyyəni mümkün deyildir.

Klassisistlər janr çərçivəsini nə qədər sarsılmaz, qanun - qaydaları nə qədər pozulmaz hesab etsələr də, öz təlimlərinə axıra qədər tabe ola bilməmişlər. Xüsusən, P. Kornelin faciələri bəzi halda “üç vəhdət” normasına sığışmamışdır. Nəzəri əsərlərində öz təcrübəsini ümumiləşdirən Kornel 24 saat müddətini otuz saata qaldırmağa, hadisənin yalnız bir yerdə yox, iki yerdə (hökmdarın yataq otağında və salonunda), yaxud bir şəhərin üç - dörd yerində cərəyan etməsinə irad tutmamağı məsləhət görürdü. Demək o, “Üç vəhdət” təliminin sənətkarı məhdudlaşdırdığını hiss edirdi.

Belə məhdud qanun - qaydaların yaradıcılıq sərbəstliyinə novatorluq necə böyük mane törətdiyini ədəbi inkişafın klassisizmdən sonrakı mərhələsində yaşayan yazıçılar daha aydın görmüşlər və buna təəssüf etmişlər. Qriboyedov Molyerdən, Kornel və Rasindən bəhs edəndə deyir: “Görəsən onlar öz istedadlarını niyə üç vəhdətin dar çərçivəciyəzinə yerləşdirmişlər. Bu görəsən öz təxəyyülünün geniş meydanda coşmasına niyə sərbəstlik verməyiblər?” Bununla yanaşı, qabaqcıl yazıçı və nəzəriyyəçilər klassisistlərin tarixi xidmətini yüksək qiymətləndirmiş, onları ən qüdrətli sənətkar kimi sevmişlər. Həm tənqidi fikrini, həm də rəğbət təqdirini tam səmimiyyətlə söyləyən V. Q. Belinski yazmışdır: “Kornel faciələrinin

eybəcər psevdoklassik formasının arxasında onun pafosunun qüdrətini görməyə nəzəriyyəçilər amansızcasına yanılırlar”. “Kornel və Rasin az qala iki əsr ərzində dünyanın birinci faciə-nəvisləri sayılmışlar”.

A.İ. Gertsen də J. Rasin faciələrinin yığcamlığına, orada hər sözün daşdığı mənaya, hərəkətin psxoloji cəhətdən ölçülüb - biçilməsinə, dialoqlardakı dinamikaya, söz zəifliyinə heyrətamiz hadisə kimi baxmışdır. “Rasin qəhrəmanlarının nizamlı, ahəstə inkişaf edən nitqində nəsə bir heyrətamiz əzəmət vardır: dialoq əksərən hərəkəti öldürür, fəqət o, zəifdir o özü hərəkətdir...”

Rasinin faciələrində aktyorlar bir qədər çəkinə-çəkinə oynayırlar - bu faciələr onlar üçün məhək daşdır: burada heç bir qeyri-sənətkaranə hərəkət, heç bir melodramatik effekt mümkün deyil, burada nə artistlər qrupuna, nə dekorasiyalara ümid vardır, buradakı iki-üç aktyor pyedestal üzərində durmuş heykəldir, bütün diqqət onlara yönəlmişdir”.

Molyer də qüvvətli və zəif cəhətləri ilə birlikdə tarixən obyektiv qiymətləndirilmişdir. Qəhrəmanlarının birtərəfliliyinə baxmayaraq, Belinski onu böyük istedad adlandırmış, milli koloritinə, cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini səhnəyə gətirdiyinə görə, Molyer dramaturgiyasını bütöv bir teatr repertuarını təşkil edən zəngin ədəbi irs kimi qiymətləndirilmişdir.

XVII əsr fransız klassisizminə, onun bütün nümayəndələrinə eyni ölçü ilə yanaşmaq, Kornel, Rasin və Molyerin yaradıcılığındakı mərhələlərdə fərq görməmək mümkün deyil. Əvvəllər mütləqiyyətə səs verən klassisist dramaturqlar sonrakı əsərlərində tiranlar, monarxlar zülmünə və özbaşınalığına qarşı çıxırdılar. Kornel İngiltərə burjua inqilabından mütləssirolduğunu açıq-aşkar büruzə verirdi.

XVIII əsrdə klassisizm qanun qaydaları formal cəhətdən yaşasa da, maarifçilər ədəbiyyatın ideya istiqamətini tamam dəyişdilər. Volterin dramaturgiyasında mütləqiyyətə qarşı barışmaz münasibət özünü göstərdi. Volter ən parlaq əsərlərində (məsələn, “Məhəmməd” faciəsində) tiranı mənfi surət kimi canlandıraraq, vaxtilə ona aldanıb kor - koranə cinayətə gedən adamların ayılmasını, həqiqəti dərk etməsini göstərir. Əvvəl səcdə etdiyi şəxsin tiranlığını başa düşən adamların əsərin sonunda ona qarşı üsyan qaldırırlar. Beləliklə, Volterin həqiqəti dərkətmə, ictimai şəraitin əslində uyğunluğu anlayışı XVII əsr klassisistlərinin anlayışından tamam fərqlənirdi. Həqiqətə belə açıq gözlə baxmağın nəticəsi idi ki, Volterin faciələri öz nikbinliyi ilə fərqlənirdi.

XVII əsrdə çiçəklənən fransız klassisizmi Avropa ədəbiyyatında uzun müddət öz təsirini və izlərini mühafizə etmişdir. Klassisizmin İngiltərə və Almaniyada XVIII əsrin əvvəlində, İtaliyada həmin əsrin ikinci yarısında, Rusiyada XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvəllərində davamçıları olmuşdur. Derjavin və Fonvizinin yaradıcılığında, Krılovun ilk əsərlərində klassisizm qanun - qaydalarına riayət olunduğunu görürük.

İtalyan teatrının təcrübəsində və nəzəriyyəsində klassisizm estetikasının bəzi prinsipləri hələ XVI əsrdən özünü göstərməyə başlamışdı. Bu prinsiplərə C.C. Trissionun, L. Kastelvestfenin, Y.S. Skalikerin əsərində rast gəlirik. Həmin əsərlər fransız klassisizminə mühüm təsir göstərmişdir.

Alman ədəbiyyatında klassisizm XVIII əsrdə Martin Opite və onun “Birinci silez məktəbi”nə daxil olan Paul Flelinq, Andreas Qrifnus, Fridrix Loqad və başqalarının yaradıcılığında özünün mütərəqqi xüsusiyyətlərini aydın biruzə vermişdir.

İngilis ədəbiyyatında da XVII əsrdə təzəhür edib müəyyənləşən klassisizm Con Miltonun, Con Droydenin və Tomas Odneyin yaradıcılığında özünü göstərmişdir.

İspaniyada klassisizmi Pedro Simon Avril, Xeronimo Vermudee və b. təmsil etmişlər.

SENTİMENTALİZM

XVIII əsrin ortalarında Fransada klassisizm sönməyə başladı və onu tədricən sentimentalizm cərəyanı əvəz etdi. İqilab sayəsində mütləqiyyəti yıxıb hakimiyyət başına keçən burjuaziya devrilmiş sinfə, zadəganlara qarşı mübarizə aparır və öz faliyyətinin ilk dövründə orta təbəqələrin xeyirxahı kimi çıxış edirdi. Ədəbiyyatda yeni cərəyanın – sentimentalizmin təşəkkül tapmasına cəmiyyətdəki bu dəyişiklik səbəb oldu. Sentimentalizm klassisizmin əsas meyarına rədd etdi. Birinci növbədə ədəbiyyatın mövzusu, qəhrəmanları dəyişdi.

Hakimiyyətdən düşmüş krallar və əsilzadələr bədii əsər qəhrəmanı kimi dəbdən düşdülər. Əsilzadə zəifliyi və nəcabəti əvəzinə sentimentalist yazıçıda zadəganların kobudluğu, aşağı təbəqəyə onun alçaq baxışı tənqid hədəfinə çevrildi. “Sadə” adamlar - orta və aşağı təbəqələr (qulluqçular, nökərlər, tacirlər, yoxsul müəllimlər, kəndlilər, sənətkarlar) qəhrəman səviyyəsinə yüksəldilər.

Klassisizmdə də aşağı təbəqə nümayəndəsi səhnəyə çıxarıldı. Oradakı dayə və mürəbbilər öz ağalarına və xanımlarına qul sədaqəti göstərir, xanımın adını və namusunu ləkədən qorumaq üçün lazım gələndə yalan danışdılar. J. Rasin özünün sinfi baxımını açıq bildirərək “Fedra”da qul üçün böhrançılığı xarakterik hesab edirdi.

Sentimentalist yazıçılar isə, əksinə, aşağı təbəqə nümayəndələrinin mənəvi gözəlliyini, onların paklıq və sadədilliyini göstərərək, bu mənəvi nəcibliyi zadəgan kobudluğuna qarşı qoymuşlar. Bu yeni qəhrəmanın gündəlik həyatı əsas təsvir obyektinə çevrildiyi üçün klassisistlərin məhəl qoymadıqları yeni aləmə enmək, onun özünəməxsus adiliyini və sadəliyini bütün zəruri təfəsilatı ilə qələmə almaq lazım gəlirdi. Burada klassisizmə xas olan dəbdəbə və fəvqəladəliyə heç bir ehtiyac qalmırdı. Mövzu qeyri – adilikdən uzaq idi. Sentimental yazıçıların qəhrəmanları özlərinin səviyyəsinə, özlərinin təbiətinə uyğun olan bir nitqə malik idilər. Onları danışdıran yazıçının zərif danışıq üslubu axtarmasına da ehtiyac qalmamışdır. Beləliklə, fəvqəladəlik əvəzinə sadəlik, ehtirasların toqquşması əvəzinə yoxsul təbəqənin gündəlik həyəcanları, məişətin geniş təfəsilatı, qəhrəmanın düşdüyü mühitin ətraflı təsviri; müxtəlif ölkələrin uzaq keçmişindən götürülmüş tarixi şəxsiyyətlərin faciəsi əvəzinə insanın müasir cəmiyyətdəki taleyi və s. klassisizmin qanun - qaydalarını, üç vəhdət prinsipini tarmar edirdi. Sentimentalist yazıçı dar çərçivədən geniş aləmə çıxırdı. Artıq faciə ilə komediya janrına nisbətən melodramlar, gündəlik və məktub şəkilində yazılmış povest, roman janrı və səyahətnamələr daha əlverişli görünürdü.

Ən çox gündəlik, xatirə və məktub şəklində yazılmış epik əsərlərə müraciət edilməsinin bir səbəbi də bu idi ki, sentimental əsərlərdə konflikt gərgin dramatizmə malik olmurdu. Klassisistlər rəasionalizmə, insan aqlının qüdrətinə əsaslanılırsa, sentimentalistlər hiss həyəcanın təsvirinə üstünlük verirdilər. Klassisizm ədəbi məktəbində hər kəsin hərəkəti ümumdövlət mənafeyn baxımından qiymətləndirilir, qəhrəmanın bəzi fərdi günahı onun ictimai xidməti qarşısında əfv olunurdusa, sentimental yazıçılar hər kəsin fərdi aləmini, intim iztirablarını ön plana çəkirdilər. Klassisistlər dözümlü, iradəli surətlər yaradır, öz ehtirası uğrunda onları gərgin mübarizə meydanına atır, əqlin hissə necə qələbə çaldığını və onun fonunda ümumdövlət, ümumcəmiyyət əhəmiyyəti olan bir həqiqətin təntənəsini

təcəssüm etdirirdilər. Sentimentalistlər göz yaşına güc verən, kövrək, qəlbi nazik adamların şəxsi müsibət və iztirabını qələmə alır, onların məhrumiyyətini göstərir, şəxsiyyətə hörmət və məhəbbət təbliğ edirdilər. Klassisist faciə yazanlar insanı sarsıdır, onu düşündürür, mənfi ehtiraslardan uzaqlaşdırmaq məqsədi güdürdülərsə, sentimentalistlər çalışmışlar ki, oxucunu hisslərinə təsir göstərsinlər, onları həyəcanlandırınsınlar, oxucunu ağladıb sızlatsınlar. Klassisist dramaturgiyada günahkar sanki yox idi. “Günahkar” kimi mühakimə olunan personajda ona bəraət qazandıran ülvəi keyfiyyətlər cəmləşirdi, yaxud “günahkar”ın vicdanı ədalətin batıl olmasına imkan vermirdi, o özünü amansızcasına cəzalandırmaqla haqsızcasına cəzaya məhkum olan şəxsə bəraət qazandırır. Beləliklə, “müqəssir” də, günahsız həlak olan şəxs də tamaşaçıda mərhəmət hissi oyadırdı. Sentimentalistlərin əsərlərində tendensiya çox aydındır. Onlar nəciblə kobud, pak adamla əxlaqsız, sadədil və səmimi insanla hiyləgəri açıq aşkar üz – üzə qoyur, pis adamların nəcib şəxslərə etdiyi pisiyyəni kobudluğu göstərirlər. Bu vasitə ilə onlar bir tərəfdən qəzəb və nifrət, digər tərəfdən mərhəmət oyadırlar.

Beləliklə, hiss - həyəcanın qüvvətli təzahürünə geniş imkan açan forma, janr tələb olunurdu. Məktub, gündəlik, xatirə onu yazanın fərdi - intim aləmini, başqalarının duya bilmədiyini gizli daxili aləmi ifadə üçün daha əlverişli idi.

Sentimentalizmin bu xüsusiyyətləri bütün ölkələrdə müstəzədir. Lakin hər ölkənin ədəbiyyatında onun ideya istiqaməti eyni olmamışdır. İngilis sentimentalistləri (Riçardson, Steri və b.) öz əsərlərində sosioloji məsələlərə yox, əxlaqi məsələlərə daha geniş yer vermişlər. Ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri bunun səbəbini onunla izah edirlər ki, XVIII əsrin ikinci yarısında ingilis burjuziyası ilə zadəganlar arasındakı ziddiyyət antaqonist xarakter daşımamışdır. Dvoryan dairələri tədricən kapitalistləşir və titulsuz burjuaziya ilə dinc yanaşı yaşayırdı. Bu vəziyyətə əsaslanan sentimentalistlər zadəgan və burjaziya ilə orta və aşağı təbəqələr arasındakı ixtilafı barışması mümkün olmayan ictimai ziddiyyət kimi ümumiləşdirməkdən çəkinirdilər.

Onlar, əsasən, nəsihətlə kifayətlənirdilər. Nəsihət də bundan ibarət idi ki, zadəganlar heç də aşağı təbəqə nümayəndələrinə alçaq nəzərlə baxmasınlar, öz nəfsləri üçün onların məhvinə bais olmasınlar. Yüksək mənəvi ləyaqəti olan nəcib qəlbli qulluqçular məhəbbətə layiqdirlər. Dvoryanlar və burjuaziya onları duya bilsələr qarşılıqlı məhəbbət əsasında xoşbəxt olurlar. Riçarlsonun “Pamela” əsərində əyanla onun qulluqçusu, nəhayət bir - birinə qovuşur. “Klarissa Qarlou” romanında isə bir gözəl zadəganı sevən qız bu əxlaqsız adamın qurbanı olur. Hər iki əsərdə müəllif eyni didaktik məqsəd güdür. “Pamela”dakı zadəganın hərəkətini nümunə kimi alqışlayır, Klarissanın fəlakətinə bais olan Lavelası pisləyir. Fransız ədəbiyyatında sentimentalist yazıçılar (J. J. Russo və qismən D. Didro) ingilis sentimentalistlərinə nisbətən inqilabi mövqe tutmuşlar. Russonun “Yeni Eloiza” romanı dvoryanlığa qarşı çevrilmişdir. Burada barışdırıcılıq əhvali - ruhiyyəsi liberalizm yoxdur.

Rus və Ukrayna ədəbiyyatında sentimentalist yazıçılar maarifçi-dvoryan ziyalılarından ibarət olmuşlar. Sınıf görüşlərinin məhdudluğu üzündən onlar dvoryanlığı tamamilə inkar etməmişlər. Həyatda barışmaz sınıf ziddiyyət görmədiklərdən, onlar silki nəcabəti ilə öyünən cahil, kütbeyni, kobud dvoryanları tənqid edir, yoxsulun mənəvi ləyaqətini dərin rəğbətlə qələmə alır, əsərin sonunda mövcud ziddiyyətləri barışdırmağa çalışırdılar. Rus ədəbiyyatında Karamzinin “Bədbəxt Laza” Ukrayna ədəbiyyatında İ. Kotlyarevskinin “Natalka Poltavka” pyesi sentimentalizmin xüsusiyyətləri cəhətdən tipikdir.

Lakin rus və Ukrayna ədəbiyyatında sentimentalizm qüvvətli cərəyan olmamışdır, tənqidi realizm onu tez sıxışdırmışdır.

Sentimentalistlər ictimai ziddiyyətləri dərinlən açma bilməsələr də, bu cərəyanın mütərəqqi əhəmiyyəti olmuşdur. Sentimentalistlər realist təsvir üsulunun inkişafında, dilin sadələşməsində, şəxsiyyətin mənafeyini müdafiə edib onun həyəcanlarını təcəssüm etdirməkdə mühüm nailiyyət qazanmışlar.

Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizmi sistemli bir cərəyan hesab etmək olmaz. Lakin sentimental inikas üsullarına üstünlük verən və sentimental əsər yaradan yazıçılarımız olmuşdur.

A. Divanbəyoğlunun “Can yangısı” povesti Azərbaycan ədəbiyyatında sentimental əsərin ən yaxşı nümunəsidir. Müəllif kəndi şəhərə qarşı qoyan, şəhər pozğunluğuna qarşı kəndlinin mənəvi əxlaqi təmizliyini, şəhər kəsafətinə qarşı kənd ab-havasını, təbiət füsunkarlığını idealizə edən sentimentalistlərin yolu ilə getmişdir.

Bu əsərdə sentimental üslubun birinci əlaməti təbiətin hissi coşğunluqla tərənnümü və könül rıqqətinin güclü təzahüründən ibarətdir. Povestin əvvəlində dan sökülüb günəş “yuxudan oyanmış dilbər kimi üzə” gülən bir çağda meşənin təsvirinə rast gəlirik. Quşların ağız-ağıza verdiyi nəغمəli meşə, şəhər şəfəqlərində min rəngə çalan çəmənlilik- çiçəkli bir meşə! Bu peyzaj birinci şəxsin dili ilə təsvir olunur və o şəxs təbiətə özünün çılğın münasibətini, heyranlığını da aşkar büruzə verir.

Şəhər peyzajının oyatdığı gümrah əhvali-ruhiyyəni əvvəli xoş, sonu fəlakətli bir hekayət əvəz edir. Hekayəti birinci şəxs dərviş danışır. Dərviş baş vermiş əhvalatın kənar seyrçisi deyil, o, düçar olduğu zülmədən sonra qovuşduğu pak bir eşqin bəxtiyarlığından, sevgilisinə xəyanət edib tutduğu rəzil işdən, nəhayət, peşman olmuş iztirablarından, onu yaxıb-yandıran xatirələrdən söz açır.

Ötən günlər haqqında sarsıntılı etiraf əhvalatın hissi təsirini povest boyu getdikcə dərinləşdirir. Birinci şəxsin hekayətə müdaxiləsi, danışığına tez-tez ara verib susan dərvişin vəziyyəti barədə onun rıçəti də hissi təsiri artırmaq məqsədi güdür. Məsələn, “Burada dərvişin səsi titrədi, boğuldu... dayandı, başını yerə dikib bir neçə dəfə ağır-ağır nəfəs aldı, başını buladı, köksünü ötürdü. Gözləri qupquru idi. Əsla yaşarmamışdı... Belə quru gözlərdən yaş qırağa vurmaz, su yerin təkinə axıb, sonra buxara dönüb, gurultu ilə yeri dağıdıb asimana çıxan kimi, belə quru gözlərdən yaş könülə axıb, adamın dumanını odsuz ocaqsız ərşə bülənd edir. Dışarı çıxan axar yaş dərdi, qəmi, qüssəni də özü ilə bərabər candan çıxarır. İnsanı zəhmətdən bir müddət xilas edir. Təsəlli olur. Amma ürəyə axan yaş cana atəş salıb, yaxıb - yandırır”.

Dərvişin hekayəti sona yetən kimi göy gurultusu eşidilir. Bu gurultu dərvişin hafizəsində son müdhiş hadisəni canlandırır: günüsünün təhriki ilə toyuq hininə salınanda can verən Ruqiyyə fəryad qoparmışdı, fəryada əks-səda kimi göy də dəhşətlə gurulamışdı. Həmin fəryad sevgilisində xain çıxan Əhmədi sarsıtmış, onu dərviş kökündə dağlara- daşlara salmışdır. Povest peşman olmuş günahkar qəlbin etirafına qarşı təbiətin yeni üsyan və qəzəbini ifadə edən bir peyzajla sona yetir. Peyzaj birinci şəxsin dili ilə təsvir olunur. Povestin əvvəlində onun üzünə bir “dilbər kimi” gülümsəyən günəşin əlvan şüaları əvəzinə indi göydən yerə sanki qəzəb yağır. Quşların nəغمəsini indi göylərin zəhmli gurultusu əvəz edir. Dağ başından qopan yel karvan-karvan obaya hücum keçir, şıdırğı tökülən dolu hər şeyi amansızcasına döyəcəkdir, qoyun sürüsünü çobanın əlindən alıb sıldırımlara doğru qovur. Alaçıqdan çıxıb meşəyə üz tutan dili dualı dərinşə göylərin rəhmi gəlir.

Şəhərdə qana bais olduğuna görə qaçıb dağlara sığınan, köçəri tayfaların qayğısı sayəsində saədetə çıxan, burada sevib evləndiyi vəfalı və gözəl bir qızla bərabər şəhərə qayıdaraq, şəhərdə pula, nəfsə aldanıb xəyanət edən Əhmədin (dərvişin) mənəvi sarsıntısı, onun can yangısı sentimental əsər üçün xarakterik mövzudur. Əhmədin hekayəti elə qurulub ki, onun həyatındakı mərhələlərlə yanaşı, Ruqiyyənin də həyat mərhələləri orada parlaq şəkildə əks olunur. Dağ keçisi kimi oynaq və sərbəst, dağ laləsi kimi zərif və cazibədar olan, fədakarlıq və sədaqət mücəssəməsi kimi ucalan Ruqiyyənin şəhərdə saralıb solması, insafsız adamların zülmü ilə vərəmləyib ölməsi, ölüm ayağında belə mərhəmətsizcəsinə təhqir olunması da “Can yangısı”nı sentimental povest nümunəsi kimi qiymətləndirməyə haqq verir. Sentimentalizmin bir xüsusiyyəti də bəlaya mübtəla olan təmiz qəlbli, nəcib qızların acı taleyinə təəssüf oyatmaq prinsipindən ibarətdir. Oxucunun ürəyini yumşaldıb ağlatmaq, onun hisslərinə təsir göstərmək, bu vasitə ilə haqsızlığa, pisliklər yuvası hesab edilən şəhərə qəzəb və nifrət doğurmaq sentimentalist yazıçı üslubuna xasdır ki, bunu “Can yangısı”nda da görürük.

Abdulla Şaiqin yarımçıq qalmış “Vəcdan və əzab” romanında da sentimentalizmin xüsusiyyətləri özünü aydın göstərir. Cəfər Cabbarlının ilk pyeslərini bəzən romantik əsərlər kimi qiymətləndirirlər. “Solğun çiçəklər”in, “Can yangısı”na oxşayan cəhətinə diqqət yetirsək, onun romantik yox, sentimental pyes olduğunu aydın görərik. Əhmədlə Ruqiyyə kimi, Bəhramla Sara da can deyib, can eşidirlər. Onlar da qarşılıqlı məhəbbətə görə özlərini xoşbəxt hesab edirlər. Lakin pul, tamah Ruqiyyəni Əhmədin gözündən saldıqı kimi, Bəhramı da Saradan uzaqlaşdırır. Ruqiyyə kimi Sara da bu dönüklüyə dözməyib vərəmləyir. Sara ölüm yatağında can verəndə Bəhramla Pərinin toyu olur. Ruqiyyə də ağır xəstə yatanda üstünə günü gəlmişdi. Ruqiyyəni evdən çıxarıb hinə apardıqları kimi, Saranı da Bəhramın razılığı ilə zəngin bir evdən bağın küncündəki qaranlıq bir otağa köçürürlər. Ruqiyyə şikayətlənib öz ah-zarı ilə günüsünü cana gətirdiyi kimi, təhqir olunmuş, unudulmuş xəstə Sara da taleyindən şikayət edir. Saranın sızılması, ölüm qabağı vəziyyəti:

Vəfasız yar çövründən olur bir aşiqi - məhzun,

O namərdi oyadıb qəflətdən bircə bidar et -

deyə hadisənin məzmununa uyğun bir həyəcanla xanəndənin fəryad etməsi, Əbdül əminin ağlaması, zalımlara nifrət yağıdırması, insafsız Bəhramın arxasınca gileylənməsi və s. sentimentalizm üçün səciyyəvi ədəbi vasitələrdir. Pula, şöhrətə, Pərinin nəvazişlərinə, Gülnisənin fitnə-fəsadına adlanan Bəhramın Sara öləndən sonra peşman olması, vəcdan əzabı çəkməsi, onun mənəvi sarsıntısı da melodramatizmi gücləndirən və sentimental əsər üçün xarakterik finaldır.

Bunu da nəzərə almaq lazımdır ki, sentimentalistlər yalnız aldadılıb məhv edilən qızlara mərhəmət oyatmaqla kifayətlənməmişlər. Onlar xeyirxah surətlər yaratmışlar ki, belə surətlər bədxahlığa qarşı fəal mübarizə apara bilməsələr də, haqsızlığa məruz qalanların iztirabına şərik çıxırlar. “Solğun çiçəklər”də Əbdül əmi nəciblərə canı yanan, nanəciblərə nifrət edən, kimsəsiz və köməksizlərin dərfini ürəyinə salıb kövrələn xeyirxah bir qoca kimi dərin rəğbət oyadır.

C. Cabbarlının ilk pyeslərində, o cümlədən “Solğun çiçəklər”də müəllifin mühitə qarşı tənqidi münasibətində “melodramatik bir realizm” görən akademik M. Arif Dadaşzadə C. Cabbarlının “hissi məcəralar dalınca qaçmadığını”söyləyir. Doğrudan da, “Can yangısı”na nisbətən “Solğun çiçəklər”in ictimai ədalətsizliyə qarşı daha ciddi və kəskin tənqidi meyli apaşkardır. İctimai mühitinə belə tənqidi baxış pyesdə realizmi gücləndirir. Fəqət bu realist

inikas hələ məhduddur, o, sentimental pyesin realist inikas çərçivəsini dağıtmır. Bu məhduddluğu akademik M. Arif Dadaşzadə belə izah edir: “Cabbarlının ilk pyeslərində... melodramatizm və sentimentalizm ünsürləri... gənc müəllifin hələ möhkəmlənməmiş realizmi, marifçiliyi ilə əlaqədardır”.

“Möhkəmlənməmiş realizm” sözünü, əlbəttə, sentimental pyessdə realist inikasın məhduddluğu kimi başa düşmək lazımdır.

Sentimentalizm realist inikas üsulunun inkişafında elə mərhələdir ki, romantizm də, tənqidi realizm də özünün yüksəlişində həmin mərhələyə bir dayaq nöqtəsi kimi istinad etmişdir.

Kəndin şəhərə qarşı qoyulması, ümumən təbiətin saf, pisləklərdən uzaq bir guşə, təsəlli mənbəyi kimi idealizəsi sentimentalizmə də, romantizmə də xas xüsusiyyətdir. Hiss - həyəcan üstünlüyü, oxucu qəlbinə daha təsir edən təqdim və təsvir üsulları da sentimentalistlərlə romantiklər arasında müştərəklik əmələ gətirir. Belə oxşarlığa müştərəkliyə əsaslanıb yalnız olaraq sintimental əsər bəzən romantik yaradıcılıq məhsulu kimi qiymətləndirilmişdir.

Bu cür dolaşılığa yol verməmək üçün unutmaq lazım deyil ki, sentimentalist yazıçılar peyzaj yaradanda onu realist planda qələmə alır, mənzərəni özünəməxsus rəng çalarları ilə təcəssüm etdirirlər. Romantik yazıçılarda təbiət bu qədər təfəsilatlı şəkildə təzahür etmir. Təbiət romantiklərdə əhvali-ruhiyyə ifadə etmək üçün çox vaxt bir fon kimi götürülür.

Hiss-həyəcan təsvirinə gəldikdə sentimsitalistlərlə romantiklərin buradakı fərqi ondan ibarətdir ki, romantik əsər qəhrəmanı qeyri-adi xüsusiyyətlərə malik olan adamlardır, sentimental əsas qəhrəmanında isə heç bir qeyri-adilik yoxdur. Sentimentalist yazıçı orta və aşağı təbəqələrə mənsub adamların həyat və məişətinin tam adi vəziyyətdə əks etdirir.

Bu adilik və reallıq sentimentalistlə tənqidi realistlər arasındada oxşarlıq, uyğunluq, hətta müştərəklik yaradır. Lakin sentimentalistlərin realizmi ictimai təhlil cəhətdən dayaz və məhduddur. Sentimentalistlər insanın iztirablarını məharətlə qələmə alırlar, fəqət onun ictimai köklərini üzə çıxarmağa çox da cəhd göstərmir, ictimai təhlildən boyun qaçıırırlar.

Romantizm ədəbi məktəbinə mənsub yazıçılar da, tənqidi realistlər də sentimentalizmdən öz üslublarına uyğun gələn üstün cəhətləri götürüb onu yeni ictimai məzmun, yeni estetik nailiyyətlə zənginləşdirmiş, sentimentalizmin məhdud cəhətlərini isə keçmiş mərhələ etmişlər.

ROMANTİZM

Sentimentalizm bir tərəfdən kəskin antifeodal xarakterə, digər tərəfdən dvoryanla kəndlini və xırda burjaziyanı barışdıran meylə malik idi. Romantizm isə burjua ədalətsizliyinə və hərc-mərcliyinə qarşı mübarizə meylindən doğmuşdur. Romantizmin də biri digərini yeni mərhələyə qaldıran, yaxud bir-birinə zidd ictimai - siyasi mövqe tutan cərəyanları vardır. R o m a n t i z m ə mənsub yazıçılar dünyagörüşündən, sinfi təbiətindən asılı olaraq mütərəqqi və mürəccə, inqilabi yaxud passiv mövqe tutmuşlar. Buna görə də ədəbiyyatşünaslıqda mürəccə romantizm, mütərəqqi romantizm, yaxud inqilabi romantizm istilahi işlənir.

Mürəccə romantiklər hakimiyyətdən düşüb müflis olan sinif və təbəqələrin burjua cəmiyyətindən narazılığını “ötən günlərə” onların təəssüfünü, mütərəqqi romantiklər burjuaziyanın şiddətli istismarına və zülmünə məruz qalmış siniflərin əhvali - ruhiyyəsini,

onların mübarizəsini əks etdirmişlər. Birincilər keçmişə baxır, geriye qayıtmağı arzulayır, “itirilmiş səadətə” göz yaşı tökür, onu ehya etmək məqsədi görürdülər. İkincilər gələcəyə baxır, ümid və xəyallarını qələmə alır, insanları istiqbal naminə mübarizəyə səsləyirdilər. Mütərəqqi romantiklər burjua cəmiyyətinin rəzəlləri ilə bərkiməyərək, onun fəvqünə qalxan, zülmə, istismara, haqsızlığa nifrət edən, azadlıq, bərabərlik, haqq - ədalət axtaran nəcib, nümunəvi, təqlidəlayiq qəhrəmanlar yaratmışlar. Onlar keçmişə üz tutanda azadlıq mübarizəsini, tarixi şəxsiyyətlərin mütərəqqi fəaliyyətini ön plana çəkməklə tarixi mövzunu müasirə inqilabi tələblərlə bağlamışlar. Mütərəqqi romantiklər isə keçmişə idealizə etmiş, mövcud burjua cəmiyyətinə qarşı mübarizə aparan inqilabi qüvvələri göstərmək istəmişlər. Onlar burjaziya qarşı feodal – dvoryan qəsdini əks etdirmişlər.

Bu cərəyanın ikisində də burjua hakimiyyətini və quruluşunu inkar, burjua istismarını inkar, burjua əxlaqını və məfkurəsini inkar və tənqid çox güclüdür. Lakin birinin məqsədi mütərəqqi, o birinin məqsədi mütəcedir. Biri burjua dünyasını aşağı təbəqələrin həyat mənafeynə cəbhəsindən, o biri dvoryanların və mütəcedə xırda burjaziyanın mənafeyi mövqeyindən inkar etmişdir.

Romantizm cərəyanının nümayəndələri folklorə böyük maraq göstərmiş, ondan geniş qidalanmışlar. Fəqət mütərəqqi və mütəcedə romantiklərin folklorə münasibəti də biri digərinə zidd, məqsədləri başqa - başqa olmuşdur. Mütərəqqi yazıçılar folklorun mübariz ideyalarından, zülmə, haqsızlığa, istismara qarşı azadlıq və istiqlaliyyət uğrunda mübarizə motivlərindən faydalanmışlar. Mütəcedə yazıçılar özlərinin sinfi mənafeyinə uyğun gələn mütəcedə, dini- mistik motivlərdən istifadə etmişlər.

Avropa ədəbiyyatında mütəcedə romantizmin nümayəndələrindən Novalisi (Almaniya), Vordstvodu (İngiltərə), Şatobriani (Fransa) göstərmək olar. Mütəcedə romantiklər gah orta əsr həyatını ideallaşdırıb, həmin “ideal” varlığın məhvinə yas tutmuş, gah da onu bərpa etməyə çalışanları dərin hüsi - rəğbətlə qələmə almışlar.

“Mütərəqqi romantizm və onun yüksək forması olan inqilabi romantizmin meydana çıxması və inkişafı yeni, qabaqcıl ictimai qüvvələrin yetişməsi ilə bağlıdır. Bunun daha ilkin inkişafı XIX əsrin əvvəlində Bayron və Şelli kimi gözəl şairlər verən İngiltərədən başlayır. Mütərəqqi romantizm Fransada bir qədər sonrakı illərdə, iyul inqilabı ərəfəsində müəyyənləşir. Yalnız bu vaxt - 20-ci illərin axırına doğru siyasi mövqeyi eyni olmayan, lakin burjua quruluşundan və ona qarşı çevrilmiş feodal irticasından narazı qalan mütərəqqi romantiklərin bir qrupu meydana çıxır ki, onun başında Viktor Hüqo durur. Almaniyada fəhlə hərəkatının inkişafı ilə əlaqədar olaraq... görkəmli alman inqilabi romantiki Henrix Heynenin istedadı qüdrət kəsb edir. İtalyan mütərəqqi romantizmi karbonarilər hərəkatı ilə bağlıdır”.

Alman ədəbiyyatında V. Höteni və F. Şilleri, polyak ədəbiyyatında A. Mitskeviç, macar poeziyasında Ş. Petefini bəzi əsərlərinə görə romantizmə məxsus yazıçı kimi qiymətləndirirlər. Romantizm rus ədəbiyyatında ilk dəfə V. A. Jukovski yaradıcılığında özünü göstərmişdir. Avropa burjua inqilabından qorxuya düşən və Rusiyada feodal münasibətlərinin süquta doğru getməsinə təəsüflənən Jukovski romantikasını mühafizəkar romantizm adlandırırlar. Rus mütərəqqi romantizmi 1812-ci il Vətən müharibəsindən sonra meydana çıxmışdır. O, bir tərəfdən Vətən müharibəsinin oyatdığı nikbin əhval- ruhiyyəni, milli iftixar hissini və qəhrəmanlığı, azadlıq uğrunda mübarizə aparan insanları təcəssüm etdirmişdir. Dekabristlərdən Rileyevin bəzi əsərləri, Puşkin və Lermontovun bir sıra şeir və nağılları, Qoqolun “Taras Bulba” povesti bu meylin ən yaxşı nümunəsidir. Digər tərəfdən

rus romantikləri didərgin düşmüş üsyankar surətlər yaradaraq, mütələqiyyət tərəfindən təqib olunan mütərəqqi adamların tənhalıq iztirabını, onların mövcud ictimai münasibətlərdən narazılığını əks etdirmişlər. Bu surətlərin faciəsi yalnız təhqir və təqib olunmaqdan, cəmiyyət tərəfindən rədd edilməkdən doğmur, faciə, eyni zamanda, onların anarxizmindən, özünə arxa, sirdaş, həmdəm, təsəlli mənbəyi tapa bilməmələrindən törəyir.

Şəxsiyyətin faciəsini bu səpkidə işıqlandıрмаğın səbəbini ədəbiyyatşünaslar onunla izah edirlər ki, rus mütərəqqi romantiklərində tənqidi realizmə meyl artmağa başlamışdı. Onlar şəxsiyyət azadlığı fikrini irəli sürüb, üsyankar fərdləri ləyaqətinə, azadlıq eşqinə görə ideallaşdırırlar. Lakin qəhrəmanın anarxizmi, təkbaşına üsyankarlığı, ictimai arxadan məhrum olması romantikləri artıq təmin etmirdi və onlar özlərinin ideal surətinə həm də tənqidi münasibət bəsləyirdilər. Puşkinin “Qafqaz əsiri”, Lermontovun “Demon” poeması rus romantizminin bu xüsusiyyəti cəhətdən xarakterikdir.

Ukrayna ədəbiyyatında inqilabi romantikanın parlaq təzahürü XIX əsrin 40-cı illərində, T. Q. Şevçenko yaradıcılığının birinci dövrünə təsadüf edir. T. Şevçenko XVII əsr azadlıq hərəkatını, kazakların şlyaxta zülmünə (polyak xırda mülkədarlığına) qarşı mübarizəsini qələmə almışdır. Hərəkatın sinfi tərkibi tarixən müxtəlif olduğu üçün T. Şevçenko da məşhur “Qaydamaklar” poemasında bütün təbəqə nümayəndələrini göstərmiş, müsbət qəhrəmanlarının, demək olar ki, hamısını idealizə etmişdir. Poemanın baş qəhrəmanı təhkimçi kəndli Yarema da, kazak azadlıq hərəkatının rəhbəri ataman Qonta da, provoslav keşiş və onun qızı Oksana da Polşa şlyaxtasına qarşı silahlı çarpışmanın ya fəal iştirakçısı, ya da ona dərin rəğbət bəsləyən vətənpərvərlərdir. Poemada qaydamaq hərəkatı məğlub olur, inqilabi kütlənin sərkərdəsi edam edilir. Lakin bu final əsərin inqilabi nikbinliyini zəiflətmir, çünki müəllif qəhrəmanlarını xalq mənafeyi üçün hər cür qurbana hazır olan elə ideal şəxslər kimi ümumiləşdirir ki, onlar yenilməzlik rəmzinə çevrilirlər.

İnqilabi romantikanın proletar inqilabları dövründə daha parlaq təzahürünə L. Ukrayna poeziyasında rast gəlirik.

Pribaltika xalqları ədəbiyyatında romantiklər milli-azadlıq hərəkatı zamanı yetişmişlər. XIX əsrin 50- 70-ci illərində kəndli üsyanları son dərəcə güclənmişdi. Bu hərəkatdan öz məqsədi üçün istifadə edən milli burjaziya alman baron və burjaziyasına qarşı milli azadlıq şüarı altında gərgin mübarizə aparırdı. Həmin hərəkata rəhbərlik edən mütərəqqi burjua ziyalıları antifeodal məzmun daşıyan folkloru, xüsusən nəğmələri toplayıb, milli mətbuat və teatrın inkişafına çalışır, ədəbi dilin yad təsirlərdən təmizlənməsinə fikir verir, milli əhvali-ruhiyyəni tərənnüm edirdilər. Vətənpərvərlik, işğalçılara nifrət, istiqlaliyyət uğrunda ümumxalq mübarizəsi, milli həyat tərzinə, adət - ənənələrə, milli keçmişə dərin məhəbbət motivləri Pribaltika xalqları ədəbiyyatında yetişən romantiklərin əsas yaradıcılıq motivi olmuşdur. Latviya ədəbiyyatında A. Pumpurun “Laçplesis” poeması, eston ədəbiyyatında F. R. Kreytsvaldın “Kalevipoeg” dastanı məşhurdur. Hər iki əsər cəngavərlər və nəhənglər haqqında rəvayətlərin, müxtəlif məişət və mərasim nəğmələlərinin, əfsanə və əsatirin əsasında yazılmışdır. İkisinin də qəhrəmanı işğalçılara qarşı mübarizədə həlak olur. Lakin ikisi də nikbin finala malikdir. Laçplesis və Kalevipoeg xalqın təsəvvürünə şər qüvvələrə, işğalçılara qarşı əbədi mübarizədən yorulmayan əzəmətli qəhrəman kimi yaşayır.

Gürcü ədəbiyyatında romantizm XIX əsrin əvvəlində əsas cərəyan olmuşdur. Gürcü romantizminin xadimləri dvoryan şairləridirlər. Gürcüstan Rusiya tərkibinə daxil olandan sonra çar hökuməti Baqrationlar sülaləsini ləğv edib, ölkədə yeni iradə üsulu yaratdı.

İmtiyazlardan məhrum olan dvoryanlıq bu islahatdan çox narazı qaldı və çar müstəmləkəçiliyinə qarşı xalq hərəkatını öz məqsədi uğrunda istiqamətləndirmək üçün həmin hərəkata rəhbərlik etməyə başladı. Həmin dvoryan ziyalıları olan A. Cavcavadzadə, Q. Orbeliani, V. Orbeliani kəndli hərəkatına qoşulduqları üçün dönə-dönə sürgünə göndərildilər.

Gürcü romantizmində özünü göstərən nakamlıq, tənhalıq, “ürək yetimliyi”, keçmişin idealizəsi ümüdi puça çıxmış dvoryanlığın bu küskün, narazı əhvali-ruhiyyəsindən irəli gəlirdi.

30-cu illərin lap əvvəllərində gürcü romantizminin motivi dəyişdi. Nikbinlik, gumrahlıq, işıqlı sabaha sarsılmaz inam nakamlıq və ümüdsizliyi, narazılıq duyğularını əvəz etdi. Bu ciddi dönüş romantiklərin siyasi görüşlərində əmələ gələn yeniliyin nəticəsi idi. Onlar nə çarizmin cəza tədbirlərindən qorxdular, nə də hökumətdən aldıkları yüksək rütbəyə satılaraq, çarizmin müstəmləkəçilik siyasətinə göz yumdular. Mütərəqqi romantiklər Gürcüstanın Rusiya ilə birləşməsinin böyük tarixi əhəmiyyətini başa düşdülər, bu birləşmənin siyasi və mədəni xeyrini gördülər. Onlar Qafqaza sürgün olunmuş rus inqilabçıları, Qafqazda xidmət edən qabaqcıl rus yazıçıları və mədəniyyət xadimləri ilə ünsiyyət bağladılar, çarizmin bəlalарına qarşı əlbir mübarizənin əhəmiyyətini duydular. Romantiklər yetişməkdə olan yeni qüvvələrin gələcəyinə baxmağa başladılar. Bu nikbinlik və gumrahlıq A. Çavçavadzenin “Qafqaz” (1832) şeri ilə başlayıb N. Bartaşvilinin “Merani” (1840) şerində daha parlaq təzahürünü tapdı. İctimai fikrin nailiyyətinə əsaslanan mütərəqqi romantiklər yavaş-yavaş realist yaradıcılıq yoluna düşdülər.

N. Barataşvili romantizmdən realizmə körpü saldı. Georgi Eristavi həmin körpüdən keçib realist dramaturgiyanın əsasını qoydu. Romantik yaradıcılıq yolunu davam etdirən bəzi şairlər isə tənqidi realizmin vüsət kəsb etdiyi bir vaxtda onun bəzi prinsipləri ilə barışa bilmədilər.

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm XX əsrin əvvəlinə təsadüf edir. Bir çox xalqlarda ədəbi inkişaf romantizmdən realizmə doğru getdiyi halda, Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm tənqidi realizmin bir əsrlik inkişafından sonra meydana çıxmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin xüsusiyyətləri çoxdur və mürəkkəbdir, çünki onu doğuran ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni və nəzəri-estetik amillərin özü mürəkkəbdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin inkişaf xüsusiyyətlərini, onun başlıca ədəbi - bədii və estetik-nəzəri nailiyyətini tədqiq edən M. C. Cəfərov həmin cərəyanı doğuran mürəkkəb şəraiti təhlil edəndən sonra romantizmin əsas motivləri haqqında yazır: “.. Qərb mütərəqqi romantizmi Avropada burjua inqilabından sonra, kapitalizmin inkişafından, milli kapitalist dövlətlərinin yaranmasından sonra meydana gəldiyi halda, Azərbaycan mütərəqqi romantizmi Şərqdə burjua-demokratik inqilablarının başlanması, ictimai və milli - azadlıq hərəkatının yaranması dövrünə təsadüf etmişdi. Bu səbəbdəndir ki, XIX əsrin 30- 40-cı illərində Qərb mütərəqqi romantizmi üçün səciyyəvi olan kapitalizm əlaqələrindən narazılıq və kapital hakimiyyətindən sonra “azadlıq, bərabərlik, qardaşlıq” ideyalarının puça çıxmasından doğan ümüdsizlik, XX əsr Azərbaycan romantizmində əsas motivlər sayılmırdı. Əksinə, bu cərəyana mənsub olanların yaradıcılığında bəşəriyyətin parlaq gələcəyinə, azadlıq, bərabərlik, qardaşlıq dünyasının yaranacağına olan ümid çox qüvvətli idi. Bunlar burjua münasibətlərini, burjua istismarını, xarici kapital təzyiqini və soyğunluğunu tənqid etsələr də, kapitalizm inkişafını fəlakət hesab etmirdilər. Kapitalist inkişaf yolunu avropalılılaşmaq, mədəniləşmək, müasirləşmək mənasında başa düşür və bunu vətənin xoşbəxt gələcəyi üçün əsas sayırdılar...

İkinci tərəfdən, Azərbaycanda milli kapitalizmin hələ təzə-təzə canlandığından, ümumi mühafizəkarlıq, birinci növbədə feodal əlaqələri, feodal adət-ənənələri və imtiyazları idi. Buna görədir ki, müasirləşmək ideyasını özləri üçün əsas ideal olaraq intixab edən mütərəqqi romantiklərin də əsas mübarizə hədəfi feodal münasibətləri... rühanilik, ifrat dindarlıq dini təəssübkeşlik və bütün mənfur meyllərin doğurduğu avamlıq və cəhalət idi. Romantiklərin görüşlərində (xüsusən M. Hadi, A. Şaiq və A. Səhhətəin yaradıcılığında) müasir cəmiyyət quruluşu mövcud ictimai münasibətlər əleyhinə olan etirazlar azad gələcək haqqında olan utopik arzularla birləşirdi. Onlar xüsusi mülkiyyətçiliyin, varlamaq ehtirasının, əmlak bərabərsizliyinin törətdiyi hərc-mərcliyi, fəlakəti gösdərir, müftəxorluğu, tufeylliyi, istismarçılığı pisləyir, zəhmətkeşlərin halına acıyır, fəhlə və kəndlini müdafiə edirdilər. Ancaq onlarda müasir kapitalist cəmiyyətindən üstün başqa bir cəmiyyət quruluşu haqqında aydın təsəvvür olmadığından, yenədə utopiyaya qapılırdılar. Bununla belə, onlar bu gözəl xəyali gələcək aləminin kapitalist cəmiyyətindən əvvəlki dövrlərdə deyil, elmin maarifin, müasir mədəniyyətin inkişafı, çiçəklənməsi ilə yaranacaq gələcəkdə görürdülər”.

M.C. Cəfərov Azərbaycan mütərəqqi romantizminin hümanizmini, onun despotizmə, mütləqiyyət zorakılığına, milli zülmə qəzəb və nifrətini, ədalətsiz müharibələri pisləməsini, xalqlar, millətlər qardaşlığı idealına sədaqətini, beynəlmiləçiliklə yanaşı milli iftixarını, vətənpərvərliyini də mühüm yaradıcılıq motivləri hesab edir.

Bütün bu müsbət mütərəqqi meyl və motivləri ilə yanaşı romantiklərin məhdudluğu və ziddiyyətləri də çox aşkar görünür.

Azərbaycan ədəbiyyatında da romantizmi qüvvətli bir cərəyan kimi təşəkkül tapmışdır. Onun da mürtəcə və mütərəqqi cərəyanları olmuşdur.

Mürtəcə romantiklər ədəbiyyatı burjua məfkurəsinin xidmətinə cəlb etməyə, onu inqilabı hərəkətdən ayırmağa çalışmışlar.

Mütərəqqi romantizmin görkəmli xadimləri M. Hadi, A. Şaiq, A. Səhhət, H. Cavid olmuşdur. C. Cabbarlının da bəzi pyesləri romantikdir.

Azərbaycan mütərəqqi romantikləri Avropa və rus romantizminə yaxşı bələd idilər, bu romantiklərdən bir sıra tərcümələr də etmişlər. Onlar türk romantiklərini də sevib, bu şairlərə öz münasibətlərini bildirmişlər.

Azərbaycan mütərəqqi romantikləri üçün səciyyəvi olan ümumi yaradıcılıq problemləri, müştərək motivlər vardır.

Bizim mütərəqqi romantiklər nikbin olmuşlar. 1905-ci il inqilabı onlarda gumrah duyğular oyatmış, azadlıq, sərbəstlik, istiqlaliyyət ümidi doğurmuşdur. Bununla əlaqədar olaraq mütərəqqi romantiklər nikbin şeirlər yaratmışlar. Lakin inqilabın məğlubiyyəti, irticanın getdikcə amansızlaşması onları çaşdırmış, onların sevinc şəhpərini sındırmış, bəzən ümitsizliyə, bəzən mütərəddid vəziyyətə salmışdır.

*Ümidü yəs arasında yuvarlana könlüm
Mələr içimdə qırıq bir rübab şəklində.*

deyən A. Şaiq romantiklərin mütərəddid əhvalı - ruhiyyəsinə çox yaxşı ifadə etmişdir. A. Şaiqın bu misraları M. Hadi şerinə əks səda olduğu kimi, nisgilli könlünü “qırıq rübabə” bənzətməsi də A. Səhhətəin şeirlərinə əks - səda təşkil edirdi. Səhhət özünün şerlər məcmuəsini “Sınıq saz” adlandırmışdı. O, özünü qanadı sınımış, əzilmiş bir quşa oxşadır,

götürdüyü ağır yükü yoxuş boyu çıxarmağın çətinliyindən, “qanlı əllərlə nəfəsinin tıxandığından” şikayətlənirdi.

Nakamlıq, həsrət, təəssüf, kobud və rəhmsiz insanların zülmündən şikayət mütərəqqi romantiklərin hamısında, xüsusən M. Hadi və H. Cavidə özünü göstərirdi. M. Hadi “dünyanı saheyi - qəm” hesab edir, “qəmpərvəranə” təranələr yazırdı.

Gülşəni - aləmdə bir gül varmı bixar olmasın?

Hansı bülbüldür cəfayi - xardan yar olmasın?

- deyən Hadi yalnız dövrünün bəla və nisgilini göstərmirdi, o, keçmişə də fəlsəfi nəzər salaraq, çox aşiqlərin “çərxi-bivəfa” ucundan nakam qaldığını, çox “hikmətpərvərdanların dəhrədə xar olduğunu”, çox Sokratların “zəhrabi-məmat” nuş etdiyini, çox Musa və İsaların “firon zülm - sitəminə” məruz qaldığını söyləyirdi. Buna görə də bütün dünya, bütün insanlıq tarixi ona “saheyi - qəm” görünürdü. Hafizə yazdığı bir nəzirəsində “əlami-layəətənəhiyə” düşdüyünü etiraf edən şair, bu sonsuz, hüdudsuz aləmdən qopan fəryadına da hüdud qoya bilmədiyini söyləyirdi.

Bu hüzn və kədər romantiklərin bəzində (məsələn, A. Şaiq və A. Səhhətdə) “vətəni məramınca görə bilməməkdən”, “iradənin şüurun və kainatın” köhnəliyindən irəli gəlirdisə, M. Hadidə kədər, eyni zamanda, bəşəri məzmun daşıyırdı.

Kədər və şikayət ondan doğurdu ki, inqilab sayəsində cəhalət və nadanlıqın, zülm və istismarın kökünü kəsib hürriyyətə, mədəni tərəqqiyə, söz sənət azadlığına, millətlərin qardaşlıq dünyasına çıxacaqlarına ümid bəsləyən romantiklər inqilabın məğlubiyyətindən sonra irtica ilə üz-üzə gələndə sarsılmışdılar. Onlar çar manifestinə, birinci Dumaya aldandıqlarını başa düşmüşdülər. İnqilab romantiklərdə işığa, günəşə, səadətə, hürriyyətə alqış motivi yaratmışdı, bu alqış şərə parlaq boyalar gətirmişdi. Aldanan, arzusu könlündə qalan romantiklərin gözündə kainat bir zülmətə çevrildi. Onlar irticanın dəhşətini qamçılamaq üçün rəmzlərdən istifadəyə etməyə başladılar: əvvəlki açıq-əlvən boyaları tünd boyalar əvəz etdi. Ümid, təsəlli və ilham mənbəyi hesab olunan parlaq ulduzlar ənginliyinə uçaraq öz ziyasını azaltdılar, qara buludlar günəşi sardılar, göydən yerə zülmət enməyə, bülbül məskəni olan gülüzarda qarğalar qarılmağa üz qoydular:

Cahan didəmdə durmuş bir zülamabad halında,

Edir isbat mövcudiyyətin fəryad halında.

... Çəkildi həcdəgahı - ismətə nözəndə huriyyət,

Görəndə çilvəgahı hüsnün istibdad halında

(M. Hadi)

Bununla belə kədər, nakamlıq, şikayət mütərəqqi romantiklərdə acizliyə, ümitsizliyə, məzlumcasına iniltiyə gedib çıxmırdı. Onların “hüzni - ümumidən al qana dönən” ürəkləri öz mətanətini itirmirdi. Onlar zülməti yaxıb- yandıran bir ildırım, qara pərdələri yırtıb gur işıq gətirən bir şimşək istəyirdilər. Romantiklər öz hünərini, özünün “istedadını” məslək furuşluqda görən və “aləti-özvaqi- istibdad” olan alçaqları qəzəblə qamçılaraq cəsurları, əsrin “qayıqçılarını”, “əlin şanlı hayqırıqçılarını” tufana qarşı sinə gərməyə çağırırdılar:

Əldə etmək üçün böyük əməli,

Qorxmayın, cürət ilə qalxışınız.

*Fırtına, dalğalarda çarpışınız,
İrəli, qəhrəmanlarım, irəli.*

(A.Şaiq)

M. Hadi xoşbəxt gələcəyə inamını daha məğrurcasına bildirirdi:

*Gecmi, tezmi bilməm, amma həq edər bir gün dühür,
Kəsbi - itminan qılmışdır buna pücdanımız -*

Deyən M. Hadi “istiqlalımızın parlaq” olacağını gur səslə car çəkirdi:

*Açar firdovsi - hürriyyət fuyuzabad olur aləm,
Gülər sübhi - həqiqət mədələtmötad olur aləm,
Şüaat - müsavatilə səhin - dad olur iləm,
Kəməndi - eşqi - insaniyyətə münqad olur aləm,
Sürurabadi - hürriyyət gəlir, dilşad olur aləm,
Bu istibdad əlindən qutarır, azad olur aləm.*

Kədərli Hadi bu azadlıq dünyasının qurulacağı gündə xəndan olacağını, əgər ölmüşsə “qəbrdə cisminin rəqsan” olacağını, “lisanı cisimlənərsə” “ağuşi- nisyanda yatanlara” üz tutaraq:

*Dur, ay aquşi – nisyanda yatan azad olub aləm,
Sürurabadi - hürriyyət gəlib dilşad olub aləm –*

deyə hamını səadət dünyasına səsləyəcəyini söyləyirdi.

Mütərəqqi romantiklər təsəvvürə gətirdikləri ideal cəmiyyəti barışa bilmədikləri burjuva hərc-mərcliyinə, pul-kapital dünyasına, mülkədar zülmünə, feodal-patriarxal geriliyə, xurafata, şahlar, çarlar krallar özbaşınalığına: işğalçılıq və müstəmləkəçilik siyasətinə qarşı qoyurdular. Onlar fəvqəladə xarakterlər yaradaraq həmin surətlərin mənəvi qüdrətini, mərdlik və alicənablığını nümunə kimi idealizə edirdilər. Belə pak, nəcib, xeyirxah, mütərəqqi fikirli müsbət surətlər cəhalət dünyasına, məhdud görüşlü təəssübkeşlərə, bədxahlara, nanəciblərə; şöhrət, var - dövlət və hakimiyyət düşgünlərinə qarşı durur, özünün yüksəliş yolunda böyük maneələrə, zillətlərə rast gəlirlər. Həmin maneələr, pisliklər faciə törədir, əsər müsbət qəhrəmanları fəlakət və faciəsi ilə nəticələnir.

Məzmunu bir-birinə uyğun gələn, mövzusu da eyni mühitdən, eyni xalqın həyatından götürülmüş “Ədhəm” (1908) poeması və “Ana” (1910) pyesi qeyri-adi xarakterlərin inikası cəhətdən Azərbaycan romantizminin səciyyəvi nümunəsidir. A. Şaiqin poemasında Ədhəmin, H. Cavidin pyesində dul Səlmanın yeganə oğlu öldürülür. Nə Amul (Ədhəmin oğlu), nə də Qanpolad (Səlmanın oğlu) acizdir. Onların qatili namərddir. Nə Ədhəm yazıq və məzlumdur, nə də qadın olduğuna görə Səlma özünü gücsüz məhrum hesab edir. Lakin qəlbinə oğul dağı çəkilmiş ata da, ana da qatillə üz- üzə gələndə intiqam almaqdan imtina edir, qatilə mərhəmət göstərirlər. Niyə? Onlar qan tökməyi günah sayan müti bəndələrdirmi? Yox! Onlar elin adətini müqəddəs tuturlar, bu adətin təlqin etdiyi alicənablıq sayəsində onların yaralı qəlbi təmkin tapır.

H. Cavid “Ana” əsərində kömək istəyən bir qəribi öz evində gizlədəndən sonra onun qatil olduğunu öyrənən ananın sarsıntısı, fəryad və nifrini, təəssüf və peşmançılığı, intiqam

almaq ehtirası ilə qatilə aman vermək borcundan doğan təzadlı duyğuların çarpışması mülhişdir. Lakin “Ana” pyesi öz məzmunu etibarilə bu təzadlı ehtiraslar, duyğular çərçivəsindən çox kənara çıxır. İki müqəddəs borc - intiqam və aman qarşısında qalan Ədhəmin üzərinə bircə ağırlıq düşmüşdü. Bu kişi - bu ata çarpışan duyğularını alicənab istiqamətə yönəltməli olmuşdu. Səlmanın - bu dul ananın üzərinə isə daha böyük ağırlıq düşür və ondan daha yüksək mətanət, fəvqəladə iradə, ülviiyyət mücəssəməsinə dönmək tələb edir. O, nəinki öz təlatümlü duyğularını cilovlamalı, eyni zamanda, Qanpoladın qanlı meyidini görəndə onun xəncərinin qapıb öz köksünə teyləyən İsməti bu günahdan çəkəndirməlidir, çünki intiharı “allah nəhy etmişdir”. Nişanlısının qatilini görəndə dişi aslan kimi onun üzərinə atılan İsməti bu günahdan da sağındırmalıdır, çünki qatil amandır. O, İsmətin qardaşı Səlimi və bu gəncin ləzgi dostunu da sakitləşdirməyə, sapındırmağa, Muradı onların qəzəbindən qorunmağa borcludur. Çünki Murad “qatil olsa da qonaqdır”. Faciə baş verməmişdən əvvəlki hərəkətlər də Səlmanın alicənablığını açıb göstərir.

Muradın ilk fəryadını eşidəndə bu qadının haqsızlığa düşmən olan mərdanə qəlbi təlatümə gəlir:

*Vəvallı! Pək çox qorxuya düşmüş, amma,
Kim bilir? Hansı vicdansız qudurmuş,
Biçarəni məhv etmək istəyirmiş.
Həm qərib, həm kimsəsiz, həm köməksiz...
Bütün dünya toplaşmış gəlsə hərəkəs
Allah şahid mən onu vermərəm ələ
İnsaf yoxmu? Səlkə ölməmiş hələ!*

Bu “kimsəsiz qəribi” gizlədəndən bir an sonra Səlmaya təzə xəbər çatır. Səlma eşidir ki, onun oğlu qəfləti hücumuna məruz qaldığı üç adamın ikisini gəbərtmişdir. Ana oğlunu alqışlayır: “Südümlə halal olsun, oğul Qanpolad” Qanpoladın da ağır yaralandığını eşidən ana “Uf! Quzum, toy qismət olmadı sana” - deyib fəryad qoparır, fəqət dərhal təmkin və mətanətlə hayqırır:

*Xayır, xayır göz yaşı tökməmə ona
Gərçi dünyadan almış kamını
Qanlısından almış intiqamını*

Beləliklə, Səlma alicənab və igid bir qadın, yoxsulluq iztirabına qatlaşıaraq vüqarlı bir oğul böyüdən, onun ayrılığından qəlbi tel-tel olan, oğul toyunu səbirsizliklə gözləyən, gəlinin mehribancasına əzizləyib oxşayan, bu iki gəncə allahdan bəxt və səadət diləyən, fəqət diləyi gözündə qaldığı üçün namərdə qarğış yağdıran ələmli, iztirablı bir ana kimi ucalır. O, hərəkət və xassiyətinin bütün nəcibliyinə görə ülviləşir. Pyesin başqa müsbət surətlərini də qibtə doğuran ləyaqət sahibləri kimi görürük. Lakin onların hamısı təhqir olunur, ədalətsizcəsinə cəzalandırılır, kəmə yetə bilmirlər. Bu ülvü adamları bədbəxt edənlər isə şərəfsizlər, vicdansızlar, xudpəsənd vəhşiləridir.

Pək, ideal şəxslərlə namərd və bədxah adamların qarşılaşdırılması, bu ziddiyyətin doğurduğu faciə, ədalətsizliyinə qəzəb və etiraz motivi H. Cavid romantizmi üçün səciyyəvidir.

Muradı yola salandan sonra:

Get, vicdansız! Kəndini qurtar, yaşa!

deyə hiddətlənən ananın sözlərində H. Cavidin də “namərd dünyaya” lənət yağdırdığını duymaq çətin deyildir.

“Şeyx Sənan” faciəsində H. Cavid intellektual inkişaf cəhətdən öz müasirlərinin fəvqünə qalxan müdrik bir adamı, dünyanı dərk etdikcə dini ehkamlar buxovundan azad olan bir filosofu cahillər dünyasına, təəssübkeş müridlər, keşişlər aləminə qarşı qoymuşdur. “İblis” faciəsində o, şöhrətdən, riyadan, çirkin ehtiraslardan, pul və mənəb hərisliyindən uzaq olan, vicdan və mərifət mücəssəməsi kimi ucalan insanları qan və ölüm hərislərinə, qızıl və cavahirat düşgünlərinə qarşı qoymuşdur. Təmiz və müqəddəs adamların bədxahlar, düşkünlər, ifritələr fitnə- fəsadı nəticəsində məhv olduğunu göstərərək, şər qüvvələrə nifrət oxumuşdur.

“İdeal və insanlıq” əsərində A. Şaiq də rəmzi surətlər vasitəsi ilə xeyrin şərə qarşı mübarizəsini təcəssüm etdirmişdir. Şaiqin “Gözəl bahar” mənzum pyesində rəmzlər daha aydındır. Baharla qışın arasındakı mübarizə mütərəqqi və inqilabi qüvvələrin irticaya qarşı ölüm-dirim çarpışmasını əks etdirir.

Bu romantik idellaşdırma M. Hadidə utopik cəmiyyət şəklində təzahür edirsə, A. Səhətdə konkret inqilabi mübarizə fonunda özünü göstərir. “Əhməd qeyrəti” əsərində Əhməd vətənin azadlığı uğrunda çarpışır. O, Səttarxan hərəkətinə qoşulur, şah qoşununa qarşı vuruşmalarda bir mücahid kimi hünər göstərir.

M. Hadi “Aləmi - müsavətdən” poemasında öz qəhrəmanını konkret mühitdən ayırır, bir müsafir kimi onu xəyali bir ölkəyə göndərir. Hakim və məhkum, şah və rəiyyət tanımayan bu ölkənin vətəndaşları hüquqca bərabərdir.

M. Hadi təsvir etdiyi utopik cəmiyyəti öz maarifçilik görüşləri dairəsindən qiymətləndirir. O, utopik cəmiyyət üzvlərinin nailiyyətlərinin səbəbini bununla izah edir ki:

*Hər xətdə başında gözə çarpardı məkatib
Bildim ki, budur banisi ehrazi - məratib*

Bu məhdud maarifçilik görüşü mütərəqqi romantiklərimizin hamısı üçün səciyyəvidir. Romantiklər təkamülü inkişafın başlıca amili sayırdılar. Romantiklər inqilabi alqışlasalar da inqilabın minimum və maksimum proqramından bixəbər idilər, inqilabçı sinfi yaxından tanıyırdılar, onun gücünə, qüdrətinə, təşkilatçılıq məharətinə bələd deyildilər.

Öz bədii inikas prinsipini izah edən M. Hadi “Təcrübə meyvəsi”şərində yazırdı:

*İnsanları pək çox sevirəm, lakin uzaqdan
Olduqda yaxın, qalmayır əvvəlki məhəbbət
Gizlin ki, deyil seyr edənə işbu həqiqət,
İştə sinema xoş görünür baxsan iraqdan.*

Romantiklər həyata da ekrana tamaşa etdikləri kimi uzaqdan baxmışlar. Buna görə də inqilabı dərk etmədən onun yüksəliş illərində ruhlanmış, məğlubiyyətə uğrayıb irtica qüvvələndiyi vaxt kədərlənib küskünləşmiş, gah da gələcək azadlıq ümidi və həsrəti ilə yaşamışlar.

Birinci dünya müharibəsi onların bu mütərəddid əhvali- ruhiyyəsini, sinfi mübarizə haqqında görüşlərinin məhdudluğunu meydana çıxardı. Müharibənin səbəblərini, tarixi

inkışaf qanunlarını bilməyən M. Hadi və H. Cavidin əsərlərində bir bədbinlik əmələ gəldi. Onlar tarixinə bir nəzər salıb, orada əzəli fəlakət, qan, ölüm, məhrumiyyət gördülər. İnsan övladının dünyaya gəlməsini, bəşər nəslini artmasını, insanın izdivaçını tarixi bir səhv kimi qiymətləndirdilər. Onlarda dünyanın yaxşılaşacağına bir şək- şübhə əmələ gəldi. H. Cavid belə düşündü ki:

*Bir oyuncaqdır cahan başdan - başa,
Qafil insanlar da bənzər sərxoşa*

Azərbaycan mütərəqqi romantiklərində özünü göstərən belə ümumi xüsusiyyətlərlə yanaşı, onların parlaq fərdi üslubu da vardır.

Ədəbiyyatşünaslar, məsələn, M. Hadini fəlsəfi lirikanın məşhur xadimi hesab edirlər. Cəmiyyət ziddiyyətlərinə, bəşərin keçmiş və gələcəyinə, insanın hünəri və ülviyyəti ilə onun rəzaləti arasındakı təzada baxışında o, qələm yoldaşlarından özünün dərin mühakimələrinə görə fərqlənmişdir. M. Hadi şerlərinin hissi - təsir qüdrətindən daha çox narahat fikirlərinə, bəşəriyyətin əməli və taleyi barədə düşüncələrdən doğan iztirablarına görə oxucunu ələ alır. M. Hadi mütəəssir etməkdən daha artıq düşündürməyə, bizi öz arzu və niyyətinə, öz fikri istiqamətinə cəlb etməyə maildir.

Bu mütəfəkkir şairdə bəşəri kədər güclüdür, lakin onun kədərli düşüncələri heç vaxt milli zəmindən ayrılmır. M. Hadi öz ölkəmizdə, öz torpağımızda gördüyü hadisələrə, ictimai münasibətlərə əsaslanır. Əgər şair birinci dünya müharibəsinin müsibətlərini qələmə alırsa, bunu İvanla Arşakın və Sofi Xudadadın taleyindən təcrid etmir.

Hüseyi Cavid isə çox vaxt ölkəmizin ərazisindən kənara çıxır. Onun qəhrəmanları Ərəbistandan tutmuş Qafqaza və Turana qədər geniş bir ərazidə fəailiyyət göstərirlər. H. Cavid Şərq xalqları həyatına, onların dünyagörüşünə, xüsusiyyət və adətlərinə əsaslanaraq böyük bəşəri problemləri həll etməyə çalışır. Ən çox Şərqi faciəsini, tarixi fəlakətlərini əks etdirir.

Abdulla Şaiq sırf milli həyata, müəyyən dərəcə Qafqaz xalqları həyatına güvənən sənətkardır. Onun yaratdığı peyzaj da, məişət də, surətlər də bütün əlamətləri, bütün xüsusiyyətləri, koloriti ilə Azərbaycana bağlıdır. O, əfsanəni, folklor motivlərini götürüb işləyəndə də milli zəmindən ayrılmamışdır.

TƏNQİDİ REALİZM

XIX əsrin ədəbi təcrübəsi realist metodun daha da zənginləşməsinə və dərinləşməsinə səbəb oldu. Burjua münasibətlərinin kəskinləşməsi, əməklə kapital arasındakı ziddiyyətlərin gündən-günə şiddətlənməsi, feodal münasibətlərinin çürüməsi yazıçıları həyata daha açıq gözlə baxmağa vadar etdi. Müasir cəmiyyətin ziddiyyətlərini və onların ictimai-siyasi səbəblərini açıb təhlil etmək, burjua münasibətlərinin yaramazlığını, ona qarşı artan narazılığı göstərmək ədəbiyyatın qarşısında duran yeni və mühüm vəzifə oldu. İctimai varlığı bəzəmədən, şişirtmədən tipik xüsusiyyətləri ilə canlandırmaq meyli bu vəzifədən doğurdu və həmin meyl burjua-mülkədar cəmiyyətinə tənqidi münasibəti gücləndirirdi. F. Engels 1885- ci ildə yazdığı məktubların birində ayrı-ayrı ölkələrdə realist ədəbiyyatın artan tənqidi pafosunu qeyd etmiş və göstərmişdir ki, "... Mənim fikrimcə, sosialist tendensiyalı roman mövcud münasibətləri düzgün təsvir edərək həmin münasibətlərin təbiəti haqqında

nikbinliyini laxladanda, mövcud münasibətlərin əsaslarının əbədiyyətinə şübhə oyadanda öz vəzifəsini tamamilə yerinə yetirir”.

Bu ifşaedicilik qüdrətinə, burjua cəmiyyətinin astarını onun eybəcərliyini açmaq, həmin cəmiyyəti inkar etmək meyliyinə görə XIX əsrin realizmi bir çox xalqların ədəbiyyatında tənqidi realizm adlandırılır.

Qərbi Avropa ədəbiyyatında tənqidi realizmin ən böyük nümayəndələri Fransada O. Balzak, Gi Mopassan, Flober, İngiltərədə V. Teggerey, Ç. Diggensdir.

Realist yaradıcılıq üsulunun xüsusiyyətlərindən bəhs olunan fəsildə qeyd edildiyi kimi, O. Balzak siyasi əqidəsinə görə kral mütləqiyyəti tərəfdarı olmuş, feodal zadəganlarına rəğbətini gizləyə bilməyib, onları yeri düşəndə idealizə etmişdir.

Çarlz Diggens dünyagörüşünün məhdud cəhəti isə bundan ibarət olmuşdur ki, o, cəmiyyətin inqilabi yolla yenidən qurulmasını yox, mənəvi təkmilləşmə ideyasını irəli sürmüşdür. Onun təsəvvürüncə, kapitalistlər mülayim, qayğıkeş və xeyirxah, fəhlələr isə itaətkar olarlarsa, guya cəmiyyətdəki ziddiyyətlər ortadan götürülə bilərmiş. Bu yalnız təsəvvürün nəticəsində Ç. Diggens mərhəmətli kapitalist surəti yaradıb, onu qəddar və xudpəsənd burjua nümayəndələrinə qarşı qoymuşdur. O, eyni zamanda, hər cür inqilabi mübarizə yolundan qaçan mühiti fəhlə surətləri yaradaraq, onları nümunə kimi göstərmişdir.

Ancaq bununla belə, həm fransız, həm də ingilis realistinin qüdrətli qələmi burjua cəmiyyətinin eybəcərliklərini amansızcasına fəş etmiş, zəhmətkeş kütlə ilə burjaziya arasındakı ictimai-siyasi, iqtisadi və mənəvi ziddiyyətin pərdəsini amansızcasına yırtıb kənara atmışdır. Onlar əzilən təbəqələrə heyranəmiz insani qayğı göstərərək aşağı təbəqə nümayəndələrinin acınacaqlı həyatını təsvir etmişdir.

Yoxsulların, səfillərin, məhbusların, yetim qalmış sahipsiz uşaqların dolğun surətinə, onların möhtac vəziyyətinə V. Hüqo kimi romantikin əsərlərində də rast gəlirik. Lakin tənqidi realistlərin qələmində bu təbəqə həyatının məhrumiyyətləri ən incə və tipik təfsilatı ilə canlanır. Balzak və Diggens burjua aləmini, dövlət aparatını həmin yoxsul, hüquqsuz təbəqələrin mənafeyi cəbhəsindən tənqid hədəfinə çevirmişdir. Burjua münasibətlərini və həyat tərzini yalnız mənəvi - əxlaqi cəhətdən deyil, iqtisadi cəhətdən də son dərəcə parlaq, konkret, hətta elmi yəqinliklə əks etdirdiyinə görə Balzakin realizmi böyük idrak əhəmiyyəti kəsb edir, insana dərin bilik verir, onun anlayış və təsəvvürlərini genişləndirir. Məhz bu cəhəti nəzərə alan F. Engels etiraf edirdi ki, o, burjua həyatının hətta iqtisadi təfsilatı barədə, bütün mütəxəssislərin - tarixçilərin, iqtisadçıların, statistiklərin əsərlərinin hamısının birlikdə verdiyi məlumata nisbətən Balzakin “Bəşəri komediya”sından daha çox şey öyrənmişdi.

Surətlərin zahiri portreti, özünəxas hərəkət və ədası, fransızlara məxsus mükəllimə gözəlliyi cəhətdən Balzakin əsərləri M. Qorkiyə ən canlı, ən real yaradıcılıq nümunəsi kimi təsir bağışlamışdır. M. Qorki yazır: “Balzakin “Qulan dərisi” romanında bankirin qonaqlığı təsvir edilən səhifələri oxuduqca, daha tamamilə valeh olub qalmışdım; burada onlarca adam eyni zamanda danışır elə qarmaqarışıq bir hay-küy qoparırlar ki, elə bil bu hay-küyü mən indidə eşidirəm. Ancaq maraqlı burasıdır ki, bu hay-küyü yalnız eşitməklə qalmıram, kimin necə danışdığını, o adamların gözlərini, təbəssümlərini, əl hərəkətlərini belə görürəm...”

Balzak mülkədar zadəganlığının süqutuna göz yaşı töksə də, ağır sinifi itkiyə dözən mətin qəlblə onun həm siyasi, həm də mənəvi cəhətdən necə məhv olduğunu göstərir, bu sinfin çürük cəhətlərinə, istehza edirdi.

O, hakimiyyət başına keçmiş çevik, diribaş burjaziya dərin nifrət bəsləyirdi. Lakin burjaziya qarşı qəzəb yalnız ölməkdə olan bir sinfin hüsi və ələmindən doğmurdu. Balzak

realizminin qüdrəti ədəbin əzilənlərə bəslədiyi məhəbbətdə, hüsn-rəğbətdədir. O, yoxsulların qəzəbini, respublikaçıların intiqamını təmkinlə qələmə alan böyük bəşəri yazıçıdır.

Tənqidi realizmin danışdığı ad elədir ki, hər şeydən əvvəl, onun tənqidi mahiyyəti barədə təsəvvür oyadır. Lakin onu antaqonist sinfi cəmiyyət quruluşunun yalnız tənqidini verən və ifşa edən bir məktəb kimi qiymətləndirmək düzgün olmaz. Tənqid həmişə müəyyən bir mütərəqqi ideal naminə olur. Cəsarətli realistlər yeni həyat tərzini, yeni cəmiyyət qurmaq yollarını düşünən, bu düşüncəni həyata keçirməyə çalışan, məqsədi yolunda fədakarlıq göstərən mərd, nəcib adamların da surətini yaradırlar. Onlar mənsub olduqları sinfin “yaxşılarını” təsvir etdikləri kimi, gələcək həyat naminə çarpışanları da sevdirlər. Balzakin respublikaçıları böyük rəğbətlə təsvir etməsi buna parlaq sübutdur.

Müsbət ideal, müsbət qəhrəman problemi cəhətdən də, ictimai quruluşun yaramazlığını kəskin tənqid və ifşa qüdrətinə görə də rus realizminin özünəməxsus üstünlükləri vardır.

XIX əsrin əvvəllərində müəyyənənən əsr boyu misilsiz təcrübə və nəzəri nailiyyət qazanan rus tənqidi realizmi inqilabi hərəkatın üç mühüm dövrü ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. İnqilabi hərəkatın dvoryan dövründə yazıçılar ən çox təhkimçilik şəraitinin eybəcərliyinə diqqət yetirmişlər. Bu dövrün realistləri ac- yalavaç, nadan və dindar, məzlum və itaətkar kəndli həyat-məişətini kobud, qeyri-mədəni, ləyaqətsiz “köhnə dünya mülkədarları”nın həyatı ilə müvazi təsvir etmişlər. Onlar mövcud eybəcərliyin ictimai - siyasi səbəblərini açmağa çalışmış, ləyaqətli yaşayış üçün ictimai şəraitin yaramadığını söyləmişlər. Fərasət və istedadı, gücü və enerjisi olan zadəgan gənclərinin səmərəsiz, faydasız həyat sürməsinin, xeyrli iş üçün fəaliyyət meydanı tapa bilməyib zərərli xudpəsəndlərə çevrilmələrinin səbəbini də o vaxtkı yüksək cəmiyyət quruluşunda axtarmışlar. 30- 40- cı illərin realistləri kəndlinin azad, xoşbəxt, mədəni həyatını təmin edən şərait haqqında düşünür, xalqın gücünə və gələcəyinə nikbin nəzərlə baxırdılar. Bu nəslə Puşkin, Qoqol, Lermontov, Belenski və Gertsen təmsil etmişdir. Gertsen 1848-ci inqilabın məğlubiyyətindən sonra bədbinləşmiş, müəyyən dərəcədə liberalizmə yol vermişdi. Lakin “o, XIX əsrin 40-cı illərindəki təhkimçilik Rusiyasında yüksələrək öz zamanının ən böyük mütəfəkkirləri səviyyəsinə qalxa bilmişdi”.

İnqilabi hərəkatın ikinci mərhələsində yetişən raznoçin ziyalılar Gertsen liberalizmi ilə barışa bilmədikdə Gertsen onlara qarşı çıxmıdı. Əksinə, 60-cı illərin inqilabi xalq kütlələrini görüb ruhlandı. O, “qorxu bilmədən liberalizmə qarşı inqilabi demokratiya tərəfinə keçdi”. Gertsen 60-cı illərin inqilabçı demokratlarına böyük ümid bəslədi, onları “gələcək fırtınanın gənc şturmanları” adlandırdı.

XIX əsr inqilabi hərəkatının, eləcə də ədəbi hərəkatının birinci mərhələsində “müqəssir kimdir?” sualı ortalığa atılmışdı. Bu suala düzgün cavab verilmişdi. Lakin düzgün və qəti çıxış yolunu, müqəssirə qarşı mübarizəni təşkil edənləri yazıçıların əksəriyyəti görə bilməmişdi. Bu vəzifə ədəbi hərəkatın ikinci mərhələsində fəaliyyət göstərənlərin üzərinə düşdü. İnqilabçı - demokratların başçısı N.Q. Çernişevski “Nə etməli?” romanında müqəssirə qarşı mübarizə yolunu və inqilabçı - demokratları göstərdi. O, mütəlaqıyyətin yıxılması, təhkimçiliyin inqilabi yolla ortadan götürülməsi və kəndli icması vasitəsilə yeni idarə üsulu yaradılması ideyasını irəli sürdü. Onun yaratdığı Raxmetov surəti dövrün qabaqcıl ideyası mövqeyində dururdu. Raxmetovların fəaliyyətindən hiss olunurdu ki, “artıq adamlar” əvəzinə indi “yeni adamlar” yetişmişdir.

Əsərin müsbət qəhrəmanı “nə etməli?” sualına kəndli ideali bu zəhmətkeş kütlənin səadəti baxımından cavab verirdi. O, bütün varlığı ilə kəndliyə arxalanır, onun narazılığını duyur, ayağa qalxacağına inanırdı. Buna görə də kəndli mövzusu, xalq səadəti ideyası bu dövr

ədəbiyyatının başlıca mövzu və ideyasına çevrilmişdi. Müsbət qəhrəman öz şəxsi səadətini milyonlarla kəndlinin azadlığını təmin etmək, bu yolda hər cür məhrumiyyətə sinə gərməkdə görürdü. Nekrasovun yaratdığı müsbət qəhrəmanlar Çernişevskini Raxmetovuna çox yaxın idilər. Nekrasov rus inqilabçı demokratlarının özünü əsl müsbət qəhrəman kimi təqdim etmişdir.

Siyasi görüşləri cəhətdən liberal olan Turgenevin realizmi onun görüşləri dairəsini vurub dağıdırdı. Turgenevin müsbət qəhrəmanları özlərinin vətənpərvərliyinə, xalq səadətinə, azadlıq mübarizəsinə dərin rəğbətinə görə qabaqcıl adamların mövqeyində dayanırdılar.

N.Q. Çernişevskinin yeni cəmiyyət haqqında görüşləri utopik idi. Bu utopiya onu kəndliyə yeganə inqilabi qüvvə kimi baxmağa məcbur edirdi və realizmində bir məhdudluq əmələ gətirirdi. Lakin Çernişevskinin realizmi öz sələflərinin realizminə nisbətən güclü və nikbin, əhatəli və dərin idi. Çernişevski kütləvililiyinə görə daha çox tipik olan ictimai ziddiyyətləri qələmə almaqla bərabər, azlıq təşkil edən ən inqilabi qüvvənin də tipikliyini görürdü.

“Nə etməli?” sualına inqilabçı demokratlardan tamam fərqli cavab verən realistlər də vardı. Bu qrup yazıçılar içərisində L.Tolstoy xüsusilə fərqlənirdi. O, zorakı yolla cəmiyyəti yenidən qurmağın tərəfdarı deyildi və bu mövqeyinə görə Diggensə oxşayırdı. L.Tolstoy “mənavi təkmilləşmə” fikrini təbliğ edirdi. Böyük ədəbin məhdud görüşləri geniş kəndli təbəqələrinin siyasi kütlüyündən irəli gəlirdi.

L. Qolstoy və A. P. Çexov yaradıcılığı da daxil olmaqla XIX əsr tənqidi realizminin bütün imkan və qüdrəti ilə yanaşı mühüm məhdudluğu da vardır. Yalnız M. Qorki inqilabi mübarizə tarixinə yeni dünyagörüşü cəbhəsindən baxmış, inqilabi proletar məfkurəsi səviyyəsinə qalxmışdır. O, hələ iyirmi yaşında ikən öz müşahidələrinin, düşüncə və təəssüratının oxuduğu ədəbiyyatla uyğun gəlmədiyini başa düşmüşdür. M. Qorki bu barədə yazır: “Mənə elə gəlirdi ki, bəzi şeyləri mən başqalarından fərqli bir surətdə bilir və duyuram. Hətta Turgenev kimi ustadların əsərlərini oxuduqca, bəzən düşünürdüm ki, məsələn, mən “Ovçunun xatirələri” əsərinin qəhrəmanları haqqında Turgenevdə olduğundan başqa cürə danışardım”.

Həyata yeni baxış, tanıdığı yeni insanlar, gördüyü və qavradığı yeni mübarizə M. Qorkini, doğrudan da, “başqa cür” tənqidi realistlərin üslubuna bənzəməyən bir üslubda yazmağa gətirib çıxarırdı.

Rus ədəbiyyatında realizmin nəzəri, estetik prinsiplərini işləyib hazırlayan V.Q. Belinski olmuşdur. Gertsen ədəbiyyatın nəzəri məsələlərinə dair xüsusi əsər yazmasa da müxtəlif münasibətlə dərin nəzəri fikirlər söyləmişdir. Belinski və Gertsen 40- cı illərin, N.Q. Çernişevski və N.A. Dobrolyubov, əsasən, 50- ci illərin D.İ. Pisarev 60- cı illərin böyük nəzəriyyəçiləridir. Bunların hər biri yaşadığı dövrün ədəbiyyatını tədqiq etmiş, o dövr ədəbiyyatına istiqamət verməyə çalışmışdır. Bununla yanaşı, onlar sələflərinin məşğul olduğu ədəbiyyata da nəzər salmışdır. Bu səbəbdən XIX əsr rus realizminin inkişaf problemlərinə dair nəzəri fikirlər sələflərdən xələflərə keçərək təkmilləşmiş, daha da dərinləşmişdir. Məsələn, Belinski “artıq adamlar” problemini Onegin və Peçorin surətinin ədəbiyyata gətirdiyi yeniliklər dairəsində işıqlandırmışdır. O, həmin surətləri zadəgan təbəqələri içərisindən çıxan yeni, mütərəqqi adamlar kimi tanımış, onların öz mühitinə qarşı narazılığını, mühitin eybəcərliyinə nifrətini tənqidi realizmin mühüm nailiyyəti kimi qiymətləndirmişdir. Bu “artıq adamlar” probleminə qayıdan Çernişevski Onegindən Peçorina, Beltov və Rudinə doğru cəmiyyətdəki inkişafı təmsil edən surətlər görür, amma onların daşdığı bütün yeni

ideyalarla yanaşı, özlərinə fəaliyyət meydanı tapa bilmədiklərini, onların ətalətini də qeyd edir. Lakin Çernişevski hər ədibin yaratdığı surətə tənqidi münasibəti üzərində dayanmır. Çernişevski “artıq adamlar” yetirən mühitin ölüb getdiyini, yeni insanların meydana çıxdığını və bu “yeni adamların” ideal surətlərinin yaradılması imkanını göstərir, ədəbiyyatı həyatla ayaqlaşmağa çağırır. Dobrolyubov da həmin “artıq adamlar” silsiləsinə üz tutaraq öz sələflərinin fikirlərini dərinləşdirməklə yanaşı, “yeni adamlar”ı ön plana çəkir və bunun fonunda rus realistlərinin kəşflərini yüksək qiymətləndirir. O, “Əsl gün nə vaxt gələcəkdir” əsərində Turgenevin “Ərəfə” romanını “Dvoryan ocağı”na nisbətən yeni addım kimi qiymətləndirərək, vaxtilə böyük rəğbət qazanmış Rudinin öz rolunu oynayıb qurtardığını, mühitin indi İnsarovlar yetişdirdiyini söyləyir və Turgenevi cəmiyyət həyatındakı yeniliklərin həssas müşahidəçisi, yeniliyi vaxtında əks etdirməyi bacaran yazıçı kimi uca tutur. O, yazır: “Cənab Turgenevin rus oxucuları arasında daimi olaraq qazandığı müvəffəqiyyətin əsas səbəbini biz cəmiyyətin canlı tellərini belə duymaq qabiliyyətində, ən yaxşı adamların şüuruna hələ yenidən nüfuz etməyə başlayan hər cür nəcib fikir və namuslu duyğunu dərhal əks etdirmək bacarığından görürük”. Dobrolyubov fikrini davam etdirərək deyir: “Mövcud şəraiti duymaq qabiliyyəti bu dəfə də müəllifi aldatmadı. Keçmiş qəhrəmanların artıq öz işlərini görüb qurtardıklarını və cəmiyyətimizin ən yaxşı hissəsi içərisində əvvəlki kimi hüsn-rəğbət qazana bilməyəcəklərini dərk etdiyi üçün müəllif onları bir tərəfə buraxaraq, hələ tamamilə aydın olmayan bir neçə xırda hadisədə həyatın yeni tələbələrinin əlamətlərini duymuş, hazırkı dövrün qabaqcıl hərəkətinin inkişaf etdiyi yola çıxmağa çalışmışdır”.

Bununla yanaşı, Dobrolyubov Turgenevin qarşısında daha yüksək tələblər qoyur: “İnsarovun ideyalarının əzəmət və gözəlliyi bizim qarşımızda bütün qüvvəsilə görünür (ki, biz də ondan ibrət alaq, ruhlanıb iftixar hissi ilə coşaq - Səninlə getməyə hazırıq! - deyərək səsimizi ucaldaq)”.

Pisarev də ədəbiyyatda zamanə yeniliklərinə xüsusi diqqət vermiş, bu yeniliyin mühüm əhəmiyyətini dərindən açmaq üçün sələflərinin “artıq adamlar” haqqında fikrinə qayıdaraq belə bir müqəyyisə aparmışdır: “Peçorinlərdə biliyə əsaslanmayan bir iradə, Rudinlərdə iradəsiz bilik vardır, Vazarovda isə həm bilik, həm də iradə vardır, onda fikirlə iş möhkəm vəhdət halında birləşir”

Ədəbiyyat yetişən yeni insanları göstərməyə başlayanda Pisarev həmin yeniliyi dərin rəğbətlə qarşılayıb, əvvəlki qəhrəmanların öz dövrünü keçirdikərini söyləyirdi: “Bazorovların, Lopuxovların və Raxmetovların meydana çıxması imkanı yaranan kimi həmin andan etibarən beltoqlar, çatskilər və rudinlər dövrü həmişəlik çəkilib getdi”.

Turgenevin İnsarovu meydana çıxanda Pisarev bu yeniliyi də görür və sevinir. Amma Çernişevskinin “Nə etməli?” romanındakı yeni tipli insanlarla tanış olanda, milli həyata dərindən bağlanan bu ədibə üstünlük verir. “Düşünən proletariat” adlı məqaləsi bu obyektivliyinə görə qiymətlidir. Pisarev yazır: “Cənab Turgenev yaratdığı İnsarov şəxsiyyətinə bizim həyatımızda uyğun gələn heç bir canlı hadisə görməmişdir; Çernişevski bunun əksinə olaraq o qədər hadisələr görmüşdür ki, onlar Raxmetov kimi yeni tipin və xüsusi adamların fəaliyyətinin mövcud olmasını çox inandırıcı surətdə xəbər verir. Əgər bu hadisələr olmasaydı, onda Raxmetovun şəxsiyyəti də İnsarovun şəxsiyyəti kimi solğun olardı”.

Çernişevski qəhrəmanlarının Pisarev gözündə gözəl görünən başlıca yenilikləri bunlardır.

“I. Yeni adamlar ümumi faydalı əməyə bərk həvəslənmişlər.

II. Yeni adamların şəxsi mənafeyi ümumi mənafeyə uyğun gəlir, onların xudpəsəndliyində insanlığa geniş bir məhəbbət də yaşayır.

III. Yeni adamların ağılı onların duyquları ilə tam ahəngdardır, çünki onların nə ağılı, nə də hissləri başqa adamlara qarşı düşmənçilik azarı ilə korlanmamışdır”

XIX əsr rus ədəbiyyatının inkişafını izləyən tənqidçilər realizmin də getdikcə dərinləşən xüsusiyyətlərini öyrənib ümumiləşdirmişlər. Realizmə xas xüsusiyyətləri - tipik şəraitdə tipik surətlər yaratmaq prinsipində, xəlqilikdə, kəndli həyatını humanist və inqilabi tələblər baxımından əks etdirmək bacarığında, mütləqiyyətin inkarında görmüşlər. İnkər, satirik əsərlərin yaradılmasını tələb etdiyindən XIX əsr satirası realizmin inkişafında mühüm hadisə sayılmışdır. Satirik əsərdə yaramazlığı, eybəcərliyi inkar prinsipləri, şüurlu şışirtmə şərtləri, inkarla yanaşı müsbət ideal, qabaqcıl adamların sürətini yaratmaq zəruriliyi haqqında nəzəri müddəalar müəyyənləşdirilmişdir.

Tənqidi realizmin dünya ədəbiyyatında oxşar, müştərək xüsusiyyəti olduğu kimi, hər bir milli ədəbiyyatda, hər bir yazıçıda özünəməxsus orijinal məziyyətləri də vardır.

Azərbaycan tənqidi realistləri bu məktəbin Qərbi Avropa və Rusiyadakı nəzəri və təcrübi nailiyyətindən faydalanmışlar. Xüsusən rus ədib və nəzəriyyəçilərindən Belinski və Çernişevskinin, Qriboyedov, Qoqol və Ostrovskinin, Tolstoy və Çexovun ənənəsi Azərbaycan tənqidi realizminin inkişafına xeyirxah təsir göstərmişdir.

XIX əsrdə maarifçilik ideyaları yayılaraq həm realist, həm də romantik ədəbiyyatın ideya istiqamətinə mühüm təsir göstərmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının son tədqiqatlarında XIX - XX əsrlərin realizmi bir neçə inkişaf mərhələsinə bölünür. Bəzi ədəbiyyatşünaslar A. Bakıxanovu, İ. Qutqaşını və Q. Zakiri XIX əsr Azərbaycan maarifçilərinin sələfləri sayır, maarifçiliyin parlaq təəzzürünü M.F. Axundovun yaradıcılığında görür, onu maarifçi realist adlanıır, realizmin bir metod kimi təşəkkülünü də M.F. Axundovla bağlayır, bu metodun inkişafını S.Ə. Şirvani və N. Vəzirov yaradıcılığında axtarırlar. Bu dövrləşdirməyə görə XIX əsrin son illərində Ə. Haqverdiyev və N. Nərimanovun yaratdığı əsərləri tənqidi realizmə keçid mərhələsi adlandırır, tənqidi realizmin qələbəsinə XX əsrin əvvəlində C. Məmmədquluzadə və M. Ə. Sabir yaradıcılığına aid edilir.

Ədəbiyyatşünasların bəziləri bu bölkü ilə razılaşırlar, amma N. Nərimanov maarifçi realistlərdən biri hesab edir, maarifçi realistlərin sələflərini (A. Bakıxanov, M.Ş. Bəzəh, Q. Zakir) “didaktik realistlər” adlandırır, onların yaradıcılığında ictimai- fəlsəfi, ictimai- satirik üslub fərqi görürlər.

Maarifçilərin sələfləri üçün ən səciyyəvi şəxsiyyət sayılan Q. Zakir realizmində ictimai münasibətlərin və bəyliyin eybəcərliyini əks etdirən obyektiv bir kəsər özünü göstərir. Zakir bəy hüququnun məhdudlaşmasından pərişan olur, “rəiyyətlə boyunduruq yoldaşı” vəziyyətinə düşməyindən narazılıq edir. Amma dünyagörüşünün bu sinfi məhdudluğu bəylərin, dərğaların, murovların camaatı çalib-çapmasına, qaçaq-quldura ortaq olmasına, rütbəli şəxslərin haramzadlığa qurşanmasına qarşı çevrilmiş tənqidin kəsərini azalda bilmir. Zakir bəy mülkədar, məmur zorakılığı və pozğunluğunun törətdiyi hərc - mərciyyə qorxunc hadisə sayır, bu barədə söz deməyin ideoloji iş kimi qorxulu olduğunu nəzərə alıb mənzum məktubunda dostu M.F. Axundovu xəbərdar edir ki, bu sözlər “dodaqla dil arasında” qalsın.

M.F. Axundovun bəzi komediyalarında (məsələn, “Dərviş Məstəli şah cadugünü - məşhur” əsərində) gülüş yumuşaqdır. Burada müəllif nə Hətəmxana, nə Şahbaz bəyə, nə də qadınlara neşətli satira oxu yağdırır. O, nadanlığa, cəhalətə mülayim bir gülüşlə kifayətlənir.

Gülüş öldürücü və sarsıdıcı olmadığı üçün ailə daxilində ciddi ixtilaf, ciddi narazılıq baş vermir, konflikt Hatəm xan ailəsindəki köhnə cəmiyyətə xələl gətirmir. Parisə getmək istəyən Şahbaz bəyin niyyəti baş tutmayanda o, nə bundan kədərlənir, nə də ona mane olmağa çalışan nişanlısından inciyir. Əksinə, komediya Şahbaz bəyin şux zarafatı ilə sona yetir. İstehzanın öldürücü oxları yalnız Dərviş Məstəli şaha qarşı çevrilmişdir.

“Molla İbrahimxəlil kimyagər”, “Hacı Qara”, “Lənkəran xanın vəziri” və “Mürafə vəkilləri” komediyalarında isə gülüş sərtidir. Müəllifin nə mis pulu gümüşə döndərmək xəyalında olan nuxululara, nə tacirlər üçün tipik eybəcər sifətləri özündə təcəssüm etdirən xəsis Hacı Qaraya, nə qaçaq-quldurluğu qeyrət, işləməyi ar sayan quru bəylərə, nə çoxarvadlı əfəl vəzirə və qudurqan, küt, kobud xana rəhmi gəlir. Ancaq, hiyləgər və saxtakar vəkillərin inikasında dramaturğun istifadə etdiyi satirik vasitələr daha sərtidir.

Bu komediyalarda biz M. F. Axundovu bir maarifçi kimi görürük. O, Avropa mədəni həyatını feodal- patriarxal Azərbaycan həyatına qarşı qoyur. Parisdə qızlar-qadınlar üzuaçıq gəzir, kişilər məclisinə çıxır, ictimai yerlərə gedirlər. Azərbaycan qadınları bu xəbərdən həyacana düşür, utanır, “həyasız” Avropa qızlarına nifrət edirlər. Görmədiyi, alışmadığı bir aləmdən vahiməyə düşmək, uzaq ölkədən qızları oraya səfərə hazırlaşan bir mülkədar oğluna qışqanmaq tənqidi gülüş doğurur.

Hatəm xan mədəniyyət fərqlərini yalnız birinin başı qırxıq, digər millətin saçlı olmasında, birinin məclisdə papaqlı, o birinin başı açıq oturmasında, bir millətin xərəyi əllə, digərinin yaba (çəngəl) ilə yeməsində görüb, hər hansı xarici səfərin məqsədini belə şeylərlə məhdudlaşdıranda istehza hədəfinə çevrilir.

Gülüş eyhamlarla ifadə olunanda daha kəskin ictimai mənə ifadə edir: müsyo Jordanın vətəninə inqilab baş verir, kral hakimiyyətdən, taxtdan salınır, kralpərəst nəbatat həkimi bundan fəryad edir, respulikaçıları əcinələrə, divlərə oxşadıb, onlara lənət yağdırır. Hatəm xan ağanın arvadı və qızı isə elə güman edirlər ki, Parisin altını üstünə çevirən Məstəli şahın əcinələridir. Həm də heyrdə qalırlar ki, əcinələr dərvişin əmrini ildırım sürəti ilə yerinə yetirmişlər.

Qızıl və bəcaqlı çırpışdırıb Arazı tezliklə o taya keçməyə çalışan dərvişin hiyləgərliyi, saxta oyunu açıldıqca qadınların avamlığı daha aşkar görünür. Onlar özlərini qalib saysalar da, biz bu qadınların mənəvi, zəhin məğlubiyyətini görür və qəzəblənirik.

Halal, yaxud haram yolla qazanılmış pulların, qızıl və cavahirətin, mal və mülkün lotu dərvişlər, saxta kimyagərlər, satqın və tamahkar vəkillər cibinə axdığını göstərən M. F. Axundov burada da özünün maarifçiliyini bürüzə vermişdir. O, şair Hacı Nurunun dili ilə hər kəsin öz peşəsini ona əsl iksir hesab etmiş, hər kəsi namuslu əməyə çağırmış, lotular, saxtakarlar hiyləsindən yaxa qurtarmaq üçün cəhəlat pərdəsini yırtmağı məsləhət görmüşdür. Demək, dramaturq dolayı yolla ticarət kapitalizminin eybəcərliyini, mülkədarlığın suqutu prosesini, məhkəmənin ədalətsizliyini və saxtakarlığını, eləcə də xan - feodal zorakılığını rüsvay etmişdir.

M. F. Axundovun komediyalarında, əsas tacir, bəy, mülkədar, məmur, hiyləgər dərviş surətlərinə rast gəlirik. O, əsərlərinin mövzusunu, əsasən, bu təbəqələrin həyat və məişətindən götürmüşdür. Lakin maarifçi kimi biz onun hər yerdə zəhmətkeş kəndli mənafeyini güddüyünü görürük.

Bir kəndli başqa kəndlinin qaçan atını saxlamaq məqsədi ilə daş atarkən təsadüfən vurub atın gözünü tökəndə “get, sən də vur onun atının gözünü tök”, - deyər hökm verən Lənkəran xanının ədalət divanına gülməklə M.F. Axundov cahil xan dərəbəyliyi kəndliyə

çox baha başa gəldiyini göstərirdi. Amma tənqidin bu formasına görə M. F. Axundovu ancaq bir maarifçi kimi məhdudlaşdırma bilmərik. Onun tənqidində güclü və gizli bir inkar var.

Yaradıcılığının son mərhələsində M. F. Axundov inqilabi-demokratik fikir irəli sürdü. “Aldanmış kəvakib” povestində şahlıq üsulu-idarəsinin yaramazlığını göstərərək sarayın bütün daxili çirkabını üzə çıxartdı, konstitusiyalı monarxiya əqidəsinə gəldi. “Kəmalüddövlə məktubları”nda hər cür dinləri rədd edərək, şərq despotizmini və onun ideoloji dayaqlarını qamçılıdı.

M.F. Axundovu poeziyada S.Ə. Şirvani, dramaturgiyada N.Vəzirov davam etdirmişdir. S.Ə. Şirvani poeziyasında ən çox tufeyli ruhanilər, hiyləgər müctəhidlər ifşa olunmuşdur. N. Vəzirovun komediyalarında mülkədar və ticarət burjuaziyası həyatının eybəcərliyini, faciəsində cəhalət nadanlığın törətdiyi fəlakətləri açmışdır. Mövzunun əksərən mülkədar-zadəgan həyatından götürülməsinə baxmayaraq, müəllif kəndli problemini heç vaxt unutmur, nökr və qulluqçuların iztirabını əks etdirirdi. Onun müsbət qəhrəmanları - maarifpərvər mülkədar ziyalıları yoxsula, zəhmətkeş kəndliyə dərin rəğbət bəsləyir, onların mədəni - məişətini yaxşılaşdırmaq barədə fikirləşirlər.

N. Nərimanov “Nadanlıq” əsərində təxminən “Dərviş Məstəli şah” komediyasının qaldırdığı problemə toxunmuş, lakin cəhalətin komik boyalarla ifşasından daha çox, onun törətdiyi faciəni qələmə almışdır. Ömər cəhalət kirdabında məhv olan ilk maarifpərvər ziyalı surətidir ki, onun arxasınca daha dərin faciə qəhrəmanı kimi Fəxrəddin (“Müsibəti - Fəxrəddin”) və Fərhad (“Bəxtsiz cavan”) gəlir. Cəhalət və xurafatın törətdiyi faciəni N. Nərimanov “Bahadır və Sona” romanında da qələmə almışdır. Lakin buradakı ziyalıları artıq öz taleyi, siyasi görüşləri, arzuları, gələcək planları etibarilə Şahbaz bəy, Fəxrəddin, Ömər, Fərhad və başqalarından fərqlənirlər. Bahadır milli şüuru inkişaf etmiş bir gənkdir.

“Şamdan bəy” komediyasında bədxahlara qarşı xeyirxah və nəcib insanların birliyini, birgə səylə zülmə qurtarmaq ideyasını irəli sürən N. Nərimanov “Nadir şah” faciəsində bu fikrə gəlmişdir ki, hər hansı ədalətli şahın islahatları aparması mütləqiyyət üsulu - idarəsinin xalqa zidd mahiyyətini dəyişə bilməz. Şah hakimiyyəti şəraitində ədalət yolu tutan şahın özündə despotluqdan əl çəkə bilmir.

Beləliklə, XIX əsr Azərbaycan tənqidi realizminin birinci mühüm keyfiyyəti budur ki, ədəbiyyat öz tarixində heç vaxt xalq həyatı və taleyi ilə bu qədər yaxınlığı olmamış, mövcud quruluşu və şəraiti, məişəti, ictimai-siyasi münasibətləri bu qədər konkret, aydın təhlil və izah etməmişdir. Ədəbiyyat heç vaxt ictimai münasibətlərə, zehniyyətin çürük, mürtəce və eybəcər cəhətlərinə XIX əsrdəki qədər kəskin cəbhə tutmamışdır.

Azərbaycan ictimai həyatını doğru və obyektiv əks etdirən XIX əsr realist ədəbiyyatı yeni məzmunu, yeni fikrə uyğun gələn, imkanları və təsir dairəsi geniş olan müxtəlif janrların - komediya, dram, faciə, hekayə, povest, roman, satirik poema, fəlsəfi məktub və s. inkişafına imkan verdi.

Ədəbiyyatın xalq həyatının daha dərinliklərinə enməsi, kəndlini əsas qəhrəman səviyyəsinə yüksəltməsi, canlı danışq dilinə yiyələnib öz təcrübəsində ona əsaslanması, ictimai-siyasi ziddiyyətləri bütün kəskinliyi ilə meydana çıxartması 1905-ci il inqilabi dövrünə təsadüf edir.

Tənqidi realistiklər kəndlinin o vaxta qədər açılmayan qapısını taybatay açıb onun dolanışığına, mənşət şəraitinə, əməyinə, könlünün sirli guşələrinə, əxlaq və davranışına, qonum-qonşu və ətraf mühitlə onun əlaqəsinə diqqət yetirdilər. Bu aləmin

özünəməxsusluğunu adi gözlə seçə bilməyəcəklərindən sanki ehtiyat edən realistlər ona elə bil zərrəbinlə baxmağa, onu bir qədər böyüdərək daha aşkar görməyə can atdılar.

Cəlil Məmmədquluzadə üzükara kasıblıq dərindən saqqalı erkən ağarmış Məhəmmədhasən əminin iki yerə bölünmüş tövləsini, qapısı küçəyə açılan tərəfdə kiçik dükənini, onun toyuq-cücəsini, “gözünün işığı” tək sevdiyi bircə eşşəyini necə bəslədiyini təsvir edir. Ədib sonra onun “yekə qış evinin”, içində təndir qalandığı üçün qaralmış tirləri, divarı göstərir. Evin köhnəliyini bürüzə verən əyilmiş tirlərə, səqfin ortasındakı “hammala”, onu saxlayan dirəklərə diqqət yetirir. Daha sonra müəllifin nəzərini təndir üstəki duvaq, bir tərəfdə kürsü, bir tərəfdə çörək qalığı, qaranlıq bucaqlarda taxçaya oxşar deşiklərə düzülmüş saxsı qab-qacaq, bir-iki mis qab cəlb edir. O, kürsünün altında üzükaylı çevrilmiş bir qazan, bir qara, hisli çaydan görür. Göz gəzdirəndə bir tərəfə salınmış palaza, onun üstündə bir-iki dəst köhnə yorğan-döşəyə, taxçaya düzülmüş boğça, köhnə papaq və bir-iki mücrüyə rast gəlir.

Müəllif bu təsvirdən sonra “vəssalam” - deyib nöqtə qoyur. Doğrudan da, vəssalam Yoxsul kəndli evini ələk-vələk etsən də bu köhnə, cır-cındır əşyalardan başqa bir şey tapa bilməzsən.

Bu təfəssilatla kifayətlənməyən C. Məmmədquluzadə Məhəmmədhasən əminin arvadı İzzətin əyin-başını da diqqətlə seyr edir. İzzətin başında köhnə çarğat, əynində köhnə ağçit arxalıq və köhnə, solmuş şiləyi dizlik görür və deyir: “Övrətin libası ancaq budur”. Kasıb kişinin arvadı belə olar. Onu diqqətlə nəzərdən keçirsən, başmaqsız olduğunu da görərsən.

Bu təfəssilat böyük ədəbi aparıb naturalizmə çıxarmamışdır. Təfəssilatın gerçəkliyinə söz olmadığı kimi, həmin təfəssilat vasitəsilə parlaq bir lövhəyə dönüb qarşımızda canlanan kasıb məişətinin kasıb güzəranının tipikliyinə də öz yoxdur. Görək müəllif kasıb məişətini səbrlə təsvir etməkdə nə məqsəd güdür? O, “baxın, kəndli güzəranı belədir!” deməkləmi kifayətlənir? Məhəmmədhasən əminin “gözünün işığı tək bircə eşşəyindən ” söhbət açan ədib, eşşəyin şəhərə aparılması ilə əlaqədar olaraq bu ağır kişinin evində qopan həşiri, oğlu Əhmədin az qala dəli-divanə olmasını, arvadı İzzətin tövləyə girib zar- zar ağlamasını, hətta qeyzlənərək “qadam o pis sifətinə” - deyib ərini bihörmət etməsini qələmə almaqla görək nə demək istiyir? O demək istiyirmi ki, baxın, kasıb ailənin “tək bircə” eşşəkdən savayı heç nəyə gümanı yoxdur? Müəllif belə bir fikir oyadır. Lakin mətləb yalnız bu deyildir. O, gumanı bir eşşəyə gələn möhtac kəndlinin kasıblıq səbəbini, bu yoxsulluğa bais olan amilləri və şəxsləri göstərmək istiyir, əhvalatın lap əvvəlində diqqətimizi ona cəlb edir. Məhəmmədhasən əminin eşşəyini şəhərə Xudayar bəy aparmışdı. Məhəmmədhasən əmi ulağı ona xoşluqla yox, məcbur olduğuna, qorxduğuna görə vermişdi. “Bu şəxs xırda adam deyil”di. Məhəmmədhasən əmi ilə söhbət edən kəndlilərin hamısı onu görən kimi ayağa qalxmış, hətta önündə baş əymişdilər. Hamı ondan qorxurdu. Çünki “bu eşşəyi istəyən şəxs Danabaş kəndinin katdasi”dır, əlində də zoğal ağacından dəyənəyi var.

Xudayar bəy eşşəyi şəhərdə satır. Ona görə satmır ki, o, Məhəmmədhasən əminin düşmənidir, ona görə ki, katdaya pul lazımdır. Pul da ona görə lazımdır ki, qazı üçün bir kəllə qənd və bir kirvəngə çay almaq istəyir. Bu hədiyyəni də onun üçün alır ki, katda evlənmək niyyətindədir.

Məhəmmədhasən əmini kasıb salan, onu müti, dindar və itaətkar edənlərin ikisi bunlardır: katda və qazı. Biri onun malına və qazancına göz tikmiş, o biri ağır kişinin sağlam şüurunu əlindən almışdır. Qazılar - din xadimləri kəndliləri əlavə qayğıya salmış, onları “müqəddəs yerləri” ziyarət eşşəyinə mübtəla etmişlər.

Məhəmmədhəsən əminin eşşəyindən gələn yeddicə manat pul və bir də katdalıq ixtiyarı möhkəm zəncirə dönüb inqilabdan əvvəl ən məzlum insan olan dul qadının -Zeynəbin əl-ayağını bağlayır. Ərinin sağlığında xanım-xatın kimi xoşbəxt ömür sürən Zeynəb əri öləndə lat-lüt qalmamışdı. “Kərbəlayı Heydər öləndə... övrəti Zeynəbə iki yüz əlli manat, oğluna yüz qırx və hər qızına yüz manat pul çıxmışdı”, zəmilərini arvadına və qızlarına, həyatı də oğluna vəsiyyət etmişdi.

Lakin povestin sonunda biz Zeynəbi Məhəmmədhəsən əmidən də möhtac vəziyyətdə görürük. Çünki zorla Zeynəbə evlənən Xudayar bəy, zülmə də onun puluna və malına sahib olandan sonra Zeynəbi lal-lüt edib geri qaytarmışdı. Mərhum Kərbəlayı Heydərin evi daşınıb Xudayar bəyin evinə töküldüyünə görə müəllif povestin sonunda Xudayar bəyin “kəndə görə səliqəli” olan evini təsvir edir.

C. Məmmədquluzadə povestin sonunda bir daha məişət təfəsilatına enməklə heç də yoxsul kəndli ilə katda dolanışığının fərq və təzadını qabardıb şişirtmək, bununla da mətləbi sona yetirmək niyyətində deyil. O, bütün povest boyu amansız hiylələrə, zorakılığa əl atıb kimsəsizləri və məzlumları tora salan katdanın hansı yollarla varlandığını, hansı daxmağını soyduğunu, hansı qurulu evi uçurduğunu, hansı gözəl qadın və qızı əridib şama döndərdiyini, hansı sadədil gənci xəcil edib sinəsi dağlı qoyduğunu göstərir. Budur, katdanın bir qadına qarşı vəhşi münasibətindən kiçicik lövhə: “Axır iş o yerə çatdı ki, Xudayar bəy Zeynəbi soyundurdu və bir qaranlıq dama qatıb onu ac və susuz saxladı ki, bəlkə yumşala. Daşı da bu tövr sıxsan yumşalar. Zeynəb axırı yumşaldı.”

Bu cür yumşaltma üsulundan sonra Zeynəbi “azad”edən katda onun əvvəlki ərindən qalma zəmilərinə “cüt göndərib başladı sürdürməyə. Əkilmiş zəmiləri özü öz malı kimi biçirdi, döydürdü və mədaxili öz babasından qalan mal kimi gətirib tökdürdü evinə”

“Babadan qalma” mal - dövlət sahibi olandan sonra insana bənzəməz Xudayar katda necə də eşq sevdasına düşməsin, on üç-on dörd yaşlı bir qızın eşqi ilə necə də öz qızına qıymasın, onu heyvan kimi bir başqa qızla başa-baş dəyişməsin! Katda olar yasavulun kürəkəni, yasavul da darqanın kürəkəni. Həm kürəkən, həm qayınata! Belə ikibaşlı qohumluq da ki, müsəlman üçün ən “səvab” işdir.

Zülmə abad olan bir evdə katdanın necə zövq-səfaya daldığına istehza məqsədi ilə müəllif onun evindəki samovara diqqət yetirir və samovarın təzəcə dəmə qoyulduğunu göstərir. Zeynəb döyülüb qanına qəltan edilmiş iki səqir qız uşağı ilə qaranlıq otaqda göz yaşına qərq olduğu, Məhəmmədhəsən əmi arvadını və uşağını itirib damın altında tək - tənha, ziyarət arzusu gözündə qaldığı, katdanın birinci arvadı Şərəf vərəmləyib öldüyü halda, Xudayar bəy on dörd yaşlı təzə arvadı ilə təzə dəmə qoyulmuş samovar çayı içib xumarlanır. Onun arvadı da bu harınlıqdan, bu gəlhagəldən o qədər qürrələnir, elə bir kubar xanıma çevrilir ki, kəndli qızına xas bütün zahiri sadəliyini itirərək boya, ənnik kirşan içində tamam başqa bir dünyanın insanı kimi “cəlvələnir” (əlbəttə, Xudayar bəyin gözündə “cəlvələnir”).

Lakin katdaya “qaşın üstə gözün var” - deyən yoxdur. Zeynəb ağlamaqdan başqa dərdinə bir əlac tapmır. Təsədüfən eşşəyini tapıb Xudayar bəyin dəyənəyi hesabına onu geri qaytaran Məhəmmədhəsən əmidə də katdaya qarşı şübhə əmələ gəlmir. Əksinə o, “xeyirxahlığına”, guya eşşəyi oğurlayan çarvadarı cəzalandığına görə Xudayar bəyin ömrünə dua oxuyur. Məhəmmədhəsən əminin oğlu və arvadı xəstəlikdən öldüyü halda, bu avam kişiye elə gəlir ki, onlar eşşəyin xiffətinə tab gətirmədilər. Eşşəyi də ki, başqa bir insafsız oğurlayıbmış, Xudayar katdanın nə günahı!

Beləliklə, “Danabaş kəndinin əhvalatları” ictimai quruluşun eybəcərliyini, qoluzorluların hakimiyyət qudurğanlığını, qlava, katda, yasavul və qazıların əlbir olub kəndlinin namusuna, mal-mülkünə təcavüz etməsini, kəndli şüurunu zəhərlənməsini, avamlığın səbəblərini, hakim təbəqə pozğunluğunun ictimai-siyasi və mənəvi köklərini güzgü kimi aydın göstərən, zülm siyasətinə arxalanan quruluşu iti qılınc kimi kəsən məşhur ictimai povest olub, XX əsr ədəbiyyatımızın sütunlarından birini təşkil edir. Müəllif yalnız yırtıcıları yox, xeyirxah, həlim, əsl insan, lakin avam, küt, çarəsiz, mömin kəndliləri də tənqid etmişdir. Tənqidin bu xarakteri C. Məmmədquluzadənin bütün yaradıcılığı üçün də, XX əsrin digər realistləri üçün də səciyyəvidir.

Bu realist ədəbiyyat bir tərəfdən vaxtilə avam qadınları aldadıb onların qızılını əlindən alan dərvişlərin indi “şeyx” libasında zühür edərək hacıları, kərbəlayı və məşədiləri, bəzi “qabil” ziyalıları necə soyduğunu, onların necə ələ salıb abırını tökdüyünü göstərmiş, digər tərəfdən İsfahan lotusuna adalanan diri, canlı “ölülərə” qəhqəhə çəkib gülmüşdür.

Bir tərəfdən o, kamil elmi bilik almasa da, öz fərasəti, sağlam düşüncəsi ilə ölüdirildən şeyxlərin maskasını yırtan, canlı ölümlər aləminin bütün mənəvi rəzalətinə tüpürən alicənab və qeyrətli ziyalını təcəssüm etdirmişdir (kefli İsgəndər). Digər tərəfdən xalqın ehtiyaclarından xəbərsiz, ana və bacının dərдинə biganə qalan, onunla dil tapa bilməyən faydasız - lüzumsuz peşə xəstəliyinə tutulan ziyalıların əqidəsizliyinə gülmüşdür. (“Anamın kitabı”).

Bu gülüş göz yaşı ilə yoğrulmuşdur. Onun görünməyən damcıları alışıb yanan qəlbə tökülür, lakin can yangısını söndürmək əvəzinə, daha da şiddətləndirir. Təkcə kefli İsgəndərin yox, onu səhnəyə gətirən dramaturqun da göz yaşı yanar qəlbə çilənir. C. Məmmədquluzadənin qələm yoldaşları da belədirlər. “Odabaşının hekayəsi”ndə ağlayan yalnız nakam Kövhərtacə Fərman deyil, həm də müəllif - Ə. Haqverdiyev özüdür. Öz macərasını danışır, axırda bir çətin külfətlə damın altında ac-yalavac qaldığını söyləyən müsəlman arvadının könül qübarı ilə yanaşı: bu macəranı məzəli boylarla canlandıran Y.V. Çəmənəminlinin qəlb ağrısını da duymaq çətin deyil. Öz toyunda oynayan gəlinin birdən- birə hönkürüb ağlamasını totuq- motuq qızların, çox-çox gəlinlərin ona qoşulub hönkürməsinə təsvir edən Çəmənəminlinin qəlbində həmin an baş verən ələmli duyğuları görməmək mümkün deyil.

Yalnız satirik, yumorist əsərlərdə deyil, tamam başqa üslubda yaradılmış hekayələrdə, məsələn, Qaraca qızın faciəvi ölmünü əks etdirən səhifələrdə kədər və qüssənin ancaq Piri babanın könlünü yox, S.S. Axundovun da humanist qəlbini ağrıtdığını kim duymur?

M.Ə. Sabirin satiralarında realizmin başlıca nailiyyətləri özünü göstərir. İlk növbədə onun Azərbaycan ictimai-siyasi həyatının bütün ziddiyyətlərini ortaya çıxarmaq, bütün təbəqə, zümrə və siniflərin tipik bədii portretini canlandırmaq qüdrətini qeyd edə bilərik. İran və Türkiyə irticasına qarşı inqilabi mübarizə mövzusunı da nəzərə alsaq, M. Ə. Sabir yaradıcılığında Şərq həyatının tipik bədii ifadəsini görürük.

İkinci tərəfdən, bunu nəzərə alsaq ki, Sabir Azərbaycan şəri tarixində saysız-hesabsız tiplər qaleriyası yaradan, həm də hər tipi öz səviyyəsinə, öz dünyagörüşünə, öz fərdi nitq ədalarına uyğun olaraq fərdiləşdirən yeganə və müqtədir şairdir, o vaxt bu ecazkar qələm sahibinin sayəsində canlı danışq dilinin poeziyamıza necə daxil olduğunu təsəvvür etmək çətin deyil. Sabirin hər tipi emosionallığı etibarilə də çox güclüdür. Bu da psixoloji təhlildə müəllifin realist boyalarının intihəsizlığını və qeyri- məhdud imkanlarını sübut etməkdədir.

Sabirin poeziyasında bir onun mərhəmət bəslədiyi məzlum, avam qızlar, gəlinlər vardır, bir də qəzəblə qamçıladdığı cahil, kobud qadınlar və kişilər. Bu məzlumlar ən patriarxal ailə

tərbiyəsi almışlar, onlar qız- qadın ləyaqətini ən ibtidai və nadan əxlaq tərzinə itətdə, müticəsinə boyun əyməkdə görürlər. Qadını məişətin belə eybəcər adilikləri fonunda göstərən ilk şair Sabirdir və buna görə də həmin məişət təfəssilatının sözlə çəkilən lövhəsi təkrar olunmayan, təkrar edildikdə öz düzunu, lətafətini itirən heyratamız fərdi yaradıcılıq nümunəsidir:

*Mən ki, damdan bacadan baxmaz idim,
Su kimi hər tərəfə axmaz idim,
Hərzə - hərzə danışıb gülməz idim,
Ər nə şey olduğunu bilməz idim,
Oturub ac komasında atamın,
Biş - düşün hazır edərdim anamın,
Bitləyərdim nənəmin baş yaxasın,
Yamayardım babamın çul-çuxasın,
Tez durub sübh sağardım inəyi,
Xansənəmdən diləməzdim köməyi,
Neyləyirdim bəzəyi, ya düzəyi?
Dama, divara yapardım təzəyi.*

Sabirin poeziyasında bir ağzı dualı, həmişə ibadətdə olan dindar, avam kütlə var, bir də onu aldadan, onu qorxudan, mütiliyə sövq edən mollalar, seyidlər, müctəhidlər, axundlar, qazlar vardır. Bu “minbərə çıxanlar” məsciddə ibadət edənləri nə qədər aldatmağa çalışsalar da, tarixi inkişaf minbərdən vəz edənləri tənəzzülə, mütiləri ayılmağa, tərəqqiyə doğru aparır. Bu inkişafın qarşısında rühani fəryadını da poeziyamız tarixində ilk dəfə özünəxas gülüşlə qələmə alan M.Ə. Sabir olmuşdur.

*Ax!... Neçə kef çəkməli əyyam idi,
Onda ki, övladi - vətən xam idi!
Millətə çatdıqca qəm, əyyaş idik,
Hakimə - yar, amirə qardaş idik,
Qibleyi-mtaətgəhi - onbaş idik,
Harda aş olsa orada baş idik,
Hər gecə, hər gün bizə bayram idi,
Ax!... Necə kef çəkməli əyyam idi!..*

Sabirin poeziyasında bir tərəfdən “zar - zar ağlayan” dilənçilərə, o biri tərəfdən “bir cibimdə əskinam, bir cibimdə ağ manat” deyərək vətəni də, milləti də milyon naminə qurban verən sərvət sahiblərinə rast gəlirik. Bir yanda möhtacları, o biri yanda pul və sərvət divanələrini görürük. Pula pərəstişin eybəcərliyini də poeziyamızda ilk dəfə M. Ə. Sabir öldürücü gülüşə hədəf etmişdir. Məşhur mərdi-xəsis - Hacı Qara Sabirin pul divanəsi yanında “səxavətli” allah bəndəsidir.

*Nuri – çeşmanummısan, ey pul, ya canummısan?
İsmətim, namusum, irzim, qeyrətim canımsan?
Hörmətim, fəxrım, cəlalım, şövkətim, şanımmısan?
Müşəfım, Məkkəm, Mədinəm, qibləm, ərkanummısan?*

M.Ə. Sabir pul, cəvahirat, fabrik - zavod və mədən sahibləri ilə “günəmuzd işləyən” fəhlələr, gününü eyş-işrətdə keçirən bəylərlə arpa və darıya möhtac olan kəndlilər arasındakı qeyri - bərabərliyi, sinfi ziddiyyətləri bütün çılpalıqlı ilə göstərmişdir. Döyən, söyən, azğınlaşıb quduran bəylə, döyülüb söyülən, fəryad qoparıb yalvaran kəndli arasındakı ictimai-siyasi ziddiyyətin drammatizmini də, ərbab və hakimlərin soyub və soydurub aldıqlarını sonra sayıb geri götürən kəndli intiqamını da poeziyamıza ilk dəfə Sabir gətirmişdir.

Sabirin fəhlə mövzusunda yazdığı şerlər isə “pulsuz”, başı bəlalı fəhləyə rəğbət ifadə edən adi əsərlər deyil. Şair burada gərdaşın çərxini tərsinə çevirən, qanunların yenidən özü də fəhlə mənafeyini güdən bir ədalətlə yazılmasını tələb edən və kapitalistləri vahiməyə salan bir sinfin inqilabi qüdrətini əks etdirmişdir. İrtica illərində yazdığı “Fisincan” şerində:

*Qarışıqdır hələlik millətin istedadı, –
Ələrsə, safı bir yan, tozu bir yanlıq olur –*

deyən Sabir sınaq meydanında saf qalanlar içərisində, şübhəsiz ki, fəhlə sinfini nəzərdə tutmamış deyildir.

Satirik şairin nəinki romantiklərə xas obrazlı ifadə sistemindən, hətta Vaqif kimi ilkin realistlərdən də nə qədər ayrıldığını və yaratdığı tamamilə yeni obrazlı ifadə sistemini konkret təsəvvür etmək üçün Sabir satirasının bəzi xüsusiyyətlərinə göz gəzdirmək vacibdir.

Qədimdən bəri qadın şərq lirikasını ənənəvi qəhrəmanı olmuşdur. O, Sabir şeirinin də qəhrəmanlarındandır. Lakin o, Sabirdə cəhalət və hüquqsuzluq girdabına atılmış ən məzlum, ən bədbəxt bir məxluqdur. Sabir onu “məşuq”, “gözəl”, “dərbər”, “canan”, “yar”, “məhbubə”, “mələk”, “huri” libasından çıxarıb “övrət”, “uşaqların anası” libasına salır. Sabir geri qalmış müsəlmanın qadın haqqında mürtəcə və eybəcər anlayışı atəşə tutur.

Sabir lirikasında kişi övrət yolunda “can fəda” etmir, bəlkə ona verdiyi çörəyə heyf-silənir. Kişi “övrətin” “nazik sədası”ndan zövq almır, bəlkə övrətin giley-güzarı, ah-zarı kişiye it “mırıltısı” kimi gəlir.

Sabirin təsvir etdiyi kişilərdən soruşanda ki, “övrət nə demək?” - onlar belə cavab verirlər: - “Övrət xadiməmiz, çariyəmizdir!” Bu cahillərin təsəvvürüncə kişi öz “övrətini” oxşamamalıdır. Övrəti “kavur qızı” - deyə söymək lazımdır. Döymək üçün isə heç bəhanə axtarmağa dəyməz. Əgər:

*Ağlarsa uşaq dərdinin axtarma davasını,
Ancaq söy anasını.*

Vaqifin qələmi sayəsində torpağa enib al-yaşıl qumaşa bürünən, incə beli, incə dili, incə əli, ağ sinəsi, nazik səsi ilə öyünən gözəl, Sabir şerində ya məişətin bütün zillətlərinə qatlaşan Fatmaya, Tükəzbana dönür, yaxud əxlaqsızları əyləndirən “madam” və ya “madmazel” olur. “Madam” dərdini aya, ullağa, pərnəyə, ıraqa danışan, ya da xurmalıqda çadır qurub pərdə arxasında Məcnunun qəzəlinə qulaq asan Leyliyə bənzəmir “Madam” qırmızısaqqal qarşısında tir-tir əsən qız uşağı da deyildir. Fatma ilə Tükəzbanların daimi yeri-yurdu ata koması, hər evidirsə, “madam” və “madmazelə” hər yerdə təsadüf etmək mümkündür.

*Ev madam, mənzil madam, balkon madam, talvar madam,
Sirk madam, qəstlin madam, passaj madam, bulvar madam.*

“Fatma” və “madmazel” Sabir dilində yeni məna kəsb etdiyi kimi, ənənəvi “aşıq” anlayışı da burada öz köhnə mənasını itirir. Sabirin “aşıqı” vətəninə, elini atıb Avropaya qaçmış Məmdəlidir. Bu aşıq kəsb-kar etmək niyyəti ilə Ərdəbildən Rusiyaya gəlib “ağ- çağ madamlar” aləmində “pak dinini bir rumkaya” qurban vermiş kəblayıdır. “Guşeyi - qəstində olan ləzzət” üçün “külfətini boşlamış” “intellikent” və ya “boynu qraxmallı”lar da həmin yeni “aşıq”lardır. Nəhayət, bu yeni tipli “aşıqlar” Bakının bulvarına “dəyişən surəti hal ilə gəlib, qəmi həsrətlə gedən” “əmilər”, “dayılardır”.

Sabir istehzasına məruz qalmış “aşıqların” dilində əgər klassik lirikamızda bol - bol işlənən “lalə-ruxum”, “kül bədənəm”, “sim-tənim”, “sərvi-qədim”, “mələyim” kimi kitablara rast gəlikəsə, həmin ifadələr klassik poeziyada gördüyümüz kimi “aşıqın” ülvyyətinə deyil, düşkünlük və abırsızlığını qamçılayan məna kəsb etmişdir.

Həyat və məişətin eybəcərliklərinə qarşı kəskin satirik münasibət Sabiri elə bir yaradıcılıq axtarışına gətirib çıxarır ki, burada onun poetikası mövcud ədəbi ənənələrdən sadəcə olaraq fərqlənmir, bəlkə əksinə, keçmiş ənənələri də öz gücünə tabe edir. Əgər ilk qəzəllərində Sabir Füzuli məktəbi poetikası çərçivəsindən çıxıb bilmirdisə, o, satirik şerlərində Füzuli sözlərinə tamamilə təzə məna vermişdir. Buradakı sözlərin əksəriyyəti Füzuli əsərlərindən götürülsə də həmin qəzəllərində dahi Füzulidən yalnız sözün zahiri forması qalmışdır. Ayrılıqdan, həsrətdən, iztirablardan, yar çövründən ağlayan qocaman Füzuli, Sabir qələmi sayəsində yenidən cana gəlib qəh-qəhə çəkir. Əgər o, yenə ağlayırsa, indi gülə-gülə ağlayır, yaxud göz yaşlarına qər qola-ola gülür.

Füzuli:

*Can vermə qəmi - eşqə kim, eşq afəti - candır.
Eşq afəti can olduğu məşhəri cahandır!
Eşq içrə əzab olduğun ondan bilirəm kim,
Hər kimsə ki, aşıqdır, işi ahu fəqandır! –*

deyə eşq sevdasına düşənlərin iztirabını qələmə alırsa, həmin sözlər Sabir qəzəlinə təhsilin “əzabından”, oxumaq-yazmaq “sövdasının” ziyanından gileylənən bir nasehət qarşı qəhqəhəyə çevrilmişdir.

*Təhsili - ölüm etmə ki, elm afəti candır,
Həm əqlə ziyandır.
Elm afəti - can olduğu məşhəri cahandır.
Mərufi - zamandır.
Elm içrə xəta olduğun ondan bilirəm kim,
Bilsə nola hər kim.
Elmə gəzanin küfrü zəbanlarda bəyandır,
Təkfurə inşandır.*

Təkcə Füzuli sözü deyil, daha başqa sənətkarların da kəlamı Sabir lüğətində təzə məna kəsb edir. Burada klassik ənənənin inkişafından yox, klassik poeziyadan bədii priyom kimi istifadədən danışmaq olar.

Lirikada bəşəri duyğuları tərənnüm etmək üçün dini zehniyyətə qarşı işlədilən bir çox ənənəvi bənzətmələri, mübaliğələri də Sabir öz keçmiş mənasından azad edərək, onları kapitalizm aləmi üçün tipik olan ehtirasların tənqidinə yönəltmişdir.

Klassik lirikamızda gözəl aşiqin qıbləğahıdır. Gözəl onun din-imanını qarət edən bir afətdir. Gözəlin yolunda can fəda etmək şərəfidir. Gözəlin vəslinə yetmək iki cahana bərabərdir. Cənnətdə huri-qılmana qovuşmaq xəşbəxtliyi qoy zahidə qismət olsun, bu dünyada zövq-səfasını görən aşiq - olan səadətə yetmiş adamdır!

Sabirdə isə bir tacir, bir kapitalist üçün din də, iman da, qıləğah da, yer üzünün bütün zövqü, səfası da puldur.

Çalma ilə özünə bir möminlik, saqqalla özünə bir nuranilik vermək istəyən hiyləgər ruhanilərin mənəvi rəzalətinə istehza edən şairlər çox olmuşdur. Lakin bunların əsərində əmmamə, əba və s. poetik söz kimi diqqəti cəlb etmir, yalnız əşya adları, zahiri portretin təfəsilatı kimi işlədilir. Sabirdə isə “qurşaq”, “əba”, “uzun saqqal”, “təsbih” ruhaninin batinini, onun iyrənc əməllərini pərdələyən əlamətlərin rəmzi kimi verilir.

“Geyinmək” və “bürünmək” sözünü hamının işlətdiyi libas mənasından çıxarıb “imana büründün, geyindin məzhəbi” deməklə Sabir “möhtərəm”lərin paxırını daha böyük bir nifrətlə qamçılamağa nail olur.

Sabirin novatorluğu - sözə yeni məna verməsi, yaxud sözü ilk dəfə işlətməsi ilə məhdudlaşmır. Böyük şairin obrazlı ifadə tapıntısındakı üstünlük ondadır ki, həmin ifadə dövrə görə, yeni zehniyyətə görə qiymətlidir. Məsələn, bizim bir çox klassiklər kimi, o da əgər ruhanilərin iyrənc əməllərini qamçılaysa, bunu milli - sinfi şüurun oyandığı, elm və mədəniyyət yüksəldiyi bir əsrin qabaqcıl tələbləri cəbhəsindən edir. Buna görə də onun yeni obrazlı ifadələr silsiləsi XX əsrin qabaqcıl ideyaları ilə yaşayan bir sənətkarın həyata baxışını əks etdirir. Bu ifadələr realizmin inkişafında yeni bir məktəbin poetik xüsusiyyəti kimi fərqlənir.

Sabir yalnız cəhalət və xurafatı tənqid etməklə kifayətlənməyib, dünya miqyasında baş verən hadisələri izləyir, ictimai həyatın köklü məsələlərinə nüfuz edirdi. O siniflərin, xalqların taleyini həll edən əzəmətli hadisələr epoxasının sənətkarı kimi, sinfi, siyasi ziddiyyətlər açıb göstərirdi. Sabir novatorluğunun, poetik icadının bir tərəfi də həmin bu yeniliklərlə bağlı olmuşdur.

Maraqlıdır ki, burada da onun təşbehləri təmtəraq tanımır. O, canlı danışq dilində işlənən adi sözləri, bəzən hətta məişətdən kənara çıxmayan sözləri götürüb yeni obrazlı ifadə yaradır. O, sadə ifadədə istehzanın kəsərinə, onun ümumiləşdirmə qüdrətinə fikir verir. Sabir insanlar arasındakı qeyri-bərabərliyi, varlının insafsızlığını qamçılamaq üçün yoxsul üçün “barmaq kirini sormaq”, varlı üçün “yatır, şişir, köpür” ifadəsi işlədib təzad yaradır və ən adi sözün poetikləşməsinə, həm də əvəz edilməz orijinal bir poetik sözə çevrilməsinə nail olur. Bu qeyri-bərabərliyini təzad baxımından Sabir “varlılar”, “pullular”, “milyonlular”, “şövkətlilər, şanlılar” zümərəsinə - “tır boyunlar”, “şiş qarınlar”, “canlılar” - deyərək karikatur boyalarla canlandırır. “Canlı”, “tır boyunlu” ifadəsi hakim təbəqənin əlaməti kimi ümumiləşir və bu sözün sayəsində “Bakının zorbaları”ndan, “Lənkəranın canlıları”ndan tutmuş “boynu yoxun Məmdəli”yə qədər bütün zülm əhli təəvvürə gəlir.

Bu sinfin zalimliyini, məzlumlara olan təcavüzünü qamçılamaq üçünə Sabir yenə də danışq dilimizdə adicə mənada işlənən “doğramaq, yonmaq, kəsmək” sözlərinə müraciət edib, bunlara siyasi cəhətdən məna verir. O, “doğramaq” sözünü məcazi mənasında işlədərək, Türkiyə sultanı Əbdülhəmidin dili ilə deyir:

*Sanma kəsmək, doğramaq, yonmaq misilli şeylərin
Olmuşam məşğulu ol gündən ki, nəccar olmuşam
Ləfəvəllah, hökmranlıq etdiyim günlərdə də
Kəsmişəm, kəsdirmişəm, sultani - cəbbar olmuşam.*

“Ələf” sözünə ən çox kəndli dilində, maldarların lüğətində təsadüf olunur və canlı danışiq dilimizdə bunun rəmzi mənası yoxdur. Sabir isə məhz bu adi sözü qanlı müharibələr, daxili çəkişmələr nəticəsində xalqın qırılmasını, məhv olanların “ələf” kimi biçilməsini ifadə edən poetik ifadə səviyyəsinə qaldırmışdır:

*Öz tiqimiz öz rişəmizi kəsdi sərana..
Guya ki, biyabanda bitən bir ələfiz biz!
Öz qövmümüzün başına əngəlkələfiz biz!*

Arıqlamaq və kökəlmək fərdə xas keyfiyyətdir. Bu kəlmələr dilimizdə, əsasən, cismani dəyişiklik mənasında, bəzən də məcazi mənada işlənir. Sabir isə millətdə onun tufeyli nümayəndələri arasındakı ziddiyyəti həmin sözlər vasitəsilə ümumiləşdirir.

Millət arıqladıqca kökəldi ətin sənin.

Obrazlı ifadələrdə sadəlik hesabına əmələ gələn belə hikmət poeziyamızda yalnız Sabirə məxsus hünərdir. Sabirin sadəliyə enməsi isə, xüsusən, Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin daha da dərinləşməsi nəticəsi idi. C. Məmmədquluzadə də, Ə. Haqverdiyev də, Y.V. Çəmənzmili də klassik ədəbiyyatımızın bir çox ənənəvi mövzusundan, o cümlədən, ictimai-siyasi hadisələri aşiqanə macərəlar fonunda vermək ənənəsindən uzaqlaşaraq, poetik gözəlliyi həyatın ən adi şeylərində, insanın yaşayış və güzəranı üçün xarakterik olan adicə məsələlərdə görürdülər. C. Məmmədquluzadənin dediyi kimi, kəndli çıraqını işıqlandıra biləcək bir axşamlıq neft onun vacib ehtiyacını rəf etdiyindən, həmin ehtiyacın özü ədəbiyyata, qələmə layiq poetik gözəllikdir.

V.Q. Belenski yeni real poeziyanın əsas xüsusiyyətini həyat haqqında amansızcasına açıq danışmasında, həyatı bütün çılpalığı ilə əks etdirməsində görür və bu cəhətdən Qoqol sənətinə yüksək qiymət verirdi. O deyirdi ki, Qoqol əsərlərinin bir üstünlüyü də onların mövzu sadəliyindən ibarətdir. Belinskinin fikrincə, “orta səviyyəli bir istedad... Gözəl şeylər haqqında uzun-uzadı yalandan danışa bilər, öz əla bəzəkləri, gözəl formaları... bir sözlə, öz əllaməliyinin, ağılının və həyat təcrübəsinin məhsulu ilə oxucunu aldada bilər. Lakin o, gündəlik və adi həyatın lövhələrini əks etməyə girişərsə, inanır ki, bu onun üçün həqiqi bir əngəl olacaq, onun solğun, soyuq və cansız əsəri isə sizi əsnədəcəkdir”.

SOSIALİST REALİZMİ

Realist yaradıcılıq metodunun yeni inkişaf mərhələsi sosialist realizmidir. Bunun rüşeymləri və bəzi prinsipləri Rusiyada inqilabi hərəkətin üçüncü dövründə proletar məfkurəsini təbliq edən inqilabçı yazıçıların ədəbi təcrübəsində özünü göstərməyə və

müəyyənləşməyə başlamışdır. V.İ. Lenin 1905 - ci ildə yazdığı “Partiya təşkilatı və partiya ədəbiyyatı” məqaləsində “həqiqətən azad, açıqcasına proletariata bağlı olan ədəbiyyatı” “üzdə azad, həqiqətdə isə burjaziya ilə bağlı olan ədəbiyyata qarşı qoymağı” tələb etmiş və yaranacaq yeni ədəbiyyatın istiqamətini, vəzifəsini izah edərək demişdir: “Bu, sosialist proletariatın təcrübəsi və canlı işi ilə bəşəriyyətin inqilabi fikrinin son nailiyyətini zənginləşdirən, keçmişin təcrübəsi (sosializmin ibtidai, utopik formalarından başlayan inkişafını tamamlamış elmi sosializm) ilə hazırkı dövrün təcrübəsi (fəhlə yoldaşların hazırkı mübarizəsi) arasında daimi qarşılıqlı əlaqə yaradan azad ədəbiyyat olacaqdır”

Demək, azad ədəbiyyat sözü sosialist proletariatın gündəlik inqilabi fəaliyyəti, sosializm ideyalarının keçmiş və müasir nailiyyətləri əsasında yaranan yeni məzmunlu, yeni tipli sənət mənasında işlədilmişdir və Lenin onu gələcəyin ədəbiyyatı hesab etmişdir. Yəni bu tipli ədəbiyyatın coşğun inkişafı üçün inqilabın qələbəindən sonra geniş imkan yaranacağını söyləmişdir.

M. Qorkinin və XX əsrin əvvəlində onun təcrübəsinə tərəfdar çıxan yazıçıların şəxsində proletariat özünün ideoloqunu tapmışdı. Bu yeni tipli sənətkarlar proletariatın inqilabi qüdrətini, onun mübariz xarakterini, hər çətinliyə qalib gəlmək əzmini, şüurlu fədakarlığını və qəhrəmanlığını, gələcəyənikbin baxışını ədəbiyyata gətirməklə müsbət qəhrəman problemində yeni mərhələ açmışdılar. Dünyanı inqilabi yolla yenidən qurmaq ideali həmin qəhrəmanlarda yeni xarakter, yeni vərdislər, yeni duyğular, tamamilə yeni anlayışlar yaradırdı. Belə bir ideal 60-cı illərin inqilabçı demokratları tərəfindən yaradılmış müsbət qəhrəmanlarda da vardı. Lakin o dövrün qəhrəmanları inqilabçı kəndliyə arxalanırdırlarsa, azadlıq hərəkatının üçüncü mərhələsində meydana çıxan müsbət qəhrəmanlar inqilabçı proletariata, onu mütəşəkkil hala salan ən sağlam qüvvələrə arxalanırdılar. Bu yeni qəhrəmanlar hər cür anarxizmdən, passiv humanizmdən, sazişçilikdən, passiv şikayət əhvali-ruhiyyəindən, fatalizmdən uzaq olub, öz sinfinin ideyalarına, Kommunist Partiyasına sədaqət ruhunda tərbiyə tapmışdılar. Onlar mütəşəkkil inqilabi sinfin həmrəiliyini, inqilabi mübarizə ardıcılığını, kapitalist və mülkədar hakimiyyətini devirib, zəhmətkeş xalq hakimiyyətinin qələbəsinə nail olmaq yolunda həmin sinfin əzmini təmsil edirdilər.

V.İ. Lenin göstərir ki, “proletariat yalnız əzabkeş sinif deyil, həm də son azadlıq uğrunda mübarizədə öz gücünə arxalanan döyüşkən bir sinifdir” fikrini ilk dəfə Engels söyləmişdir”. XX əsrin inqilabçı yazıçıları proletariatu məhz belə döyüşkən sinif kimi əks etdirmişlər.

Oktyabr sosialist inqilabının qələbəsi sosialist realizminin inkişafı və çiçəklənməsi üçün şərait yaratdı. Ümumdünya əhəmiyyəti olan bu tarixi hadisədən sonra yeni ədəbiyyatın xadimləri azad təşkilatda birləşmək, bütün qüvvələri vahid məqsəd uğrunda səfərbərliyə almaq, köhnə baxışlara, mürtece məfkurəyə, antisovet təbliğata qarşı sarsılmaz bir cəbhə yaratmaq imkanı tapdılar.

Doğrudur, nə inqilabdan əvvəl, nə də Sovet hakimiyyətinin ilk on ilində bu yeni tipli realizmə konkret ad verilməmişdi. 20-ci illərdə mürəkkəb iqtisadi-siyasi vəziyyətlə əlaqədar olaraq müxtəlif görüşlərin, müxtəlif ədəbi üslubların gərgin mübarizəsi getdiyinə görə o vaxt ədəbi üslubların sərbəst yarışına meydan açılmışdı.

Kütləni sosializm quruculuğuna müvəffəqiyyətlə təşkil edə bilən, onu yeni ruhda tərbiyələndirməyə qadir olan, partiyanın siyasətinə vaxtında cavab verən, inqilabi inkişafın qanunauyğunluqlarını obyektivcəsinə işıqlandıran yazıçılar yarışda qalib gəlməli idilər.

Həmin yazıçıların ədəbi təcrübəsi də qalib gəlməli idilər. Həmin yazıçıların ədəbi təcrübəsi də qalib estetik nailiyyət olaraq vahid istilah yaratmağı tələb edirdi. Bu sahədəki təklif və mübahisələr müxtəlif olsa da realist metodun üstünlüyünü, müasirliyini görürdülər, lakin onu tənqidi realizmdən fərqləndirən mühüm keyfiyyətə dəqiq münasib ad verə bilmirdilər. Sosialist realizmi istilahı yalnız 30-cu illərin əvvəlində müəyyənləşdi. Sovet yazıçılarının birinci Ümumittifaq qurultayında sosialist realizmi ədəbiyyatımızın yaradıcılıq metodu kimi qəbul olundu. Sosialist realizminin mahiyyəti, onun imkan və üstünlükləri, fəlsəfi - nəzəri konsensiyası haqqında M. Qorki, Lunaçarski qiymətli mülahizələr irəli sürdülər. Sonralar bu nəzəri müddəalar görkəmli sovet yazıçılarının zəngin təcrübəsinə əsasən daha da konkretləşdi və genişlədi.

Sov.İKP MK-nın məfkurə, ədəbiyyat və incəsənət məsələlərinə dair tarixi qətnamə və qərarları sosialist realizmi haqqında görüşün elmi-nəzəri şərhinin dərinləşməsi üçün istiqamətverici sənəd olmuşdur.

Sosialist realizmi sosializm uğrunda inqilabi mübarizəyə, sosialist cəmiyyəti qurmuş xalqların iqtisadi, siyasi və mədəni nailiyyətinə, onun zəngin təcrübəsinə əsaslanır. M. Qorkinin dediyi kimi, “sosialist realizmi yalnız sosializm təcrübəsi faktları üzərində yarana bilər”. Buna görə də müasirlik onu başlıca keyfiyyətlərindəndir.

Müasir həyatla bu sarsılmaz təmas heç də uzaq tarixi keçmişə, yaxud gələcəyə, hətta fantastikaya etinasızlıq doğurmur. Bu günün problemləri ilə yanaşı, keçmişimiz və gələcəyimiz, arzu və niyyətlərimiz sosialist realizmi ədəbiyyatını mövzunu təşkil edir.

Keçmiş, müasir varlığı və gələcəyi əks etdirmək işində sosialist realizminin prinsipi vardır. Həmin prinsip marksist-leninçi estetikanın müddəalarını rəhbər tutur, ümumən sosialist realizminin yaradıcılıq konsepsiyası marksist-leninçi fəlsəfinin əsasında müəyyənləşmişdi.

Sosialist realizmi tələb edir ki, yazıçı həyatı tarixən konkret və dialektik inkişaf prosesində versin. Bu tələb həm tarixi mövzuda yazılan əsərlərə aiddir, həm də müasir həyatı əks etdirən əsərlərə.

Keçmiş qələmə alan sosialist realisti üçün ümumən realist metoda xas tipiklik problemi öz qüvvəsində qalır. Lakin tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaradan sosialist realisti keçmiş ən qabaqcıl elmi-nəzəri baxışla - marksizm-leninizm təliminə əsasən dərinlən öyrəndiyi üçün tənqidi realizmin qalxa bilmədiyi bir ideya səviyyəsinə yüksəlir. M. Qorki deyirdi ki, “keçmişin zəhərli, ağır rəzəllərini aydın görmək və anlama bilmək üçün özündə keçmişə indiki nailiyyətlər yüksəkliyindən, gələcəyin böyük məqsədləri yüksəkliyindən baxmaq bacarığını inkişaf etdirmək lazımdır”.

Öz ustasının fikrinə şərik olan və böyük ədəbi təcrübədən çıxış edən A. Fədayev də bu fikrə gəlirdi ki, sosialist realisti “tarixi keçmişə üz tutanda, ona müasir sosializm dünyagörüşü zirvəsindən baxıb, tədqiq və tənqid edir”.

M. Qorki bunu da göstərir ki, keçmişə münasibətdə sosialist realistin əsaslandığı “yüksək nöqteyi-nəzər haman məğrur və şən pafosu əmələ gətirməlidir ki, o da bizim ədəbiyyata yeni bir ədə verər, ona yeni formalar yaratmağa kömək edir...”

Keçmiş bu günün sosialist nailiyyətlərini əsasında canlandırmaq prinsipi tələb edir ki, mövzunu bütün ziddiyyətləri ilə təcəssüm etdirən yazıçı tənqidi realistik səviyyəsində qalıb eybəcərlikləri ifşa və inkarla kifayətlənməsin, ölümə məhkum qüvvələrə qarşı mütərəqqi qüvvələrin mübarizəsini, mürəkkəb ictimai-siyasi çarpışmalar prosesində gələcəyə baxanları, inqilabi meyli rəğbət və qürur hissi ilə qələmə alsın. Tarixi mövzuda

yazılmış əsərdə meydana çıxan pafos məhz inqilabi qüvvənin, mütərəqqi görüşlərin təsdiqindən doğur. Antaqonist qüvvələr tənəsübündə inqilabi qüvvələrin qalib gəlməsi şərt deyil. Məlumdur ki, tarixən çox vaxt irtica inqilabı boğub, azadlıq arzusu ürəklərdə qalıbdır; yaxud yadelli işğalçılar məğrur və azadlıqsevən xalqları əsarət altına alıblar, illərlə alovlanan güclü üsyanlar söndürülübdür. Bu tarixi faciəni necə olubsa eləcə də obyektivcəsinə əks etdirmək tarixi əsərin pafosuna xələl gətirməz. Pafos yalnız o vaxt zəifləyə bilər ki, yazıçıda məğlub olmuş inqilabi qüvvələrin gələcəyinə, demək, tarixi inkişafa nikbin baxış olmasın. Sosialist realisti irticanın tarixi ədalətsizliyinə qarşı qəzəb və nifrət oyatmaqdan başqa, konkret bir dövr üçün güclü görünən bu qüvvələrin gec-tez məhv ediləcəyinə, haqq və ədalətin bərpa olunacağına inam yaratmalıdır. Tarixi əsərlərin tərbiyəvi əhəmiyyəti bundan ibarətdir. Həmin əsərlərin müasirliyi mütərəqqi ictimai qüvvələrin mürtəce qüvvələrə qarşı apardığı mübarizədə ortalığa atılan problemlərin müasir dövr problemləri ilə yaxından səsleşməsinə bağlıdır.

Tarixi keçmiş müasirlik baxımından qələmə almaq tələbi keçmiş və tarixi şəxsiyyəti müasirləşdirməyin tamam əleyhinədir. Bu cür müasirləşdirmək nəinki sosialist realizminin ümumən realist metodun, tipiklik prinsipinə ziddir və o, tarixə uyğunluğu, obyektivliyi zəiflədir, hətta tarixi təhriflə nəticələnir.

A.Tolstoyun “Birinci Pyotr” əsəri ən dolğun tarixi roman kimi məşhurdur və sovet ədəbiyyatında sosialist realizminin prinsiplərinə, tələblərinə cavab vermək cəhətindən səciyyəvidir. Romanın rus və başqa milli ədəbiyyatlara təsiri genişdir.

Azərbaycan sovet ədəbiyyatında “Od gəlini”, “1905 - ci ildə” (C. Cabbarlı), “Vaqif” (S. Vurğun), “Dumanlı Təbriz”, “Qılınc və qələm” (M. S. Ordubadi), “Qan içində” (J.V. Çəmənzəminli), “Pərvanə” (M. İbrahimov) sosialist realizmi tələblərinə layiqincə cavab verən tarixi pyes və romanların xarakterik nümunəsidir.

Adları çəkilən müəlliflərin qeyd olunan tarixi əsərlərini inqilabdan əvvəlki bəzi roman və ya pyeslərlə müqayisə etsək, tənqidi realizm mövqeyindən yazılan əsərlərin məhdudluğunu və sovet dövründə yaranan əsərlərdə sosialist realizminin yazıçıya verdiyi imkan genişliyini daha aydın təsəvvür edə bilərik.

Məsələn, İran və Cənubi Azərbaycan həyatından aldığı mövzu əsasında çoxlu əsər yazan M.S. Ordubadi “Bədbəxt milyonçu”, yaxud “Rzaqulu xan firənkiməb” (1909) romanında feodal-patriarxal həyatın geriliyini, cəhələri, feodal zorakılığını, tamahkar adamların vəhşiliyini kəskin tənqid etmişdir. Ədib atəş açdığı bütün qüsurları Avropa mədəniyyəti və texniki tərəqqisi ilə müqayisədə açmağa çalışmışdır.

M.S. Ordubadinin müsbət qəhrəmanı Rzaqulu xan İranı mədəniləşdirmək, Fransada gördüyü mədəni və texniki nailiyyəti İrana da gətirmək istəyən mütərəqqi şəxsdir. Onun fədakar fəaliyyəti, arzu və niyyəti böyük rəğbətlə təsvir olunur. Rzaqulu xanın bütün arzularının qatı cahil mühitdə necə məhv olduğunu, özünün və oğullarının faciəvi ölmünü, cahillər əlində məhv olan qızının faciəsini dərin bir kədər, nadanlıığa qarşı sonsuz bir qəzəb, xudbinlik və zorakılığa nifrət hissi ilə qələmə almışdır. Əsərdə öz əksini tapan ziddiyyət, əsasən, mədəni, maarifpərvər adamlar arasında mədəni-məişət və qismən texniki inkişaf üstündə törəyən konfliktin dairəsindən kənara çıxa bilməmişdir.

Halbuki, M.S. Ordubadi İran və Cənubi Azərbaycan həyatının ictimai-siyasi ziddiyyətlərini yaxşı bilirdi. O, inqilabi hərəkətdə yaxından iştirak etmişdi. Bununla belə, ədib o vaxt, görünür, şahidi olduğu hadisələri kifayət qədər dərindən, inqilabi mübarizə ideyası mövqeyindən yaxşı dərk edə bilməmişdi.

Böyük Oktyabr sosialist inqilabından, Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasından sonra sovet ictimai varlığı, sosialistcəsinə yenidən qurulan ölkənin nailiyyətləri, xalqımızın böyük inqilabi təcrübəsi M.S. Ordubadiyə İran həyatını tamam yeni dünyagörüşü mövqeyindən işıqlandırmaq imkanı verdi. Məşhur “Dumanlı Təbriz” romanında biz dərin ictimai - siyasi konfliktə rast gəlirik. Burada nəinki özgələrinin, hətta öz cahil arvadının əlində aciz qalan bir xeyirxah, vətənpərvər milyonçunun faciəsinə yox, inqilab etmiş bir xalqın tarixi fəlakətinə təsadüf edirik. Aciz bir mədəni adamın acı-acı şikayəti müəllifə keçmiş məhdud ədəbi təcrübə kimi görünür və bu təcrübədən imtina edərək o, müsbət qəhrəman kimi inqilabi hərəkət rəhbəri sərdari - milli Səttarxanı, saları - milli Baqır xanı, Rusiya sosial-demokrati Əbdülhəsən bəyi, mücahid Məcid ağanı, Tütüncü oğlunu və onlarca digər mübariz, mətin, fədakar inqilabçıyı romana gətirir.

“Bədbəxt milyonçu”da bir ailə, onun fəlakəti, ailə daxilində mədəni ərhlə nədən arvad arasındakı ixtilaf diqqət mərkəzində dururdu. Bu dairədən kənara çıxan sujet xətti də yenə həmin ailə ilə, milyonçunun əmlakına münasibətlə bağlıdır. “Dumanlı Təbriz” romanında isə bir ailə yox, minlərlə ailənin taleyi ümumxalq taleyi fonuna keçmişdir. Üz-üzə gələn qüvvələr xalqla istismarçılar, kütlə ilə qoşundur. Azadlıq istəyən bir ölkəyə qarşı dünyanın bütün güclü cahangirləri ayağa qalxır, hər cahangir də öz mənfətinə güdür. Müsbət qəhrəmanlar təkbaşına yox, xalqa arxalanaraq bütün bu irticaya qarşı ölüm-dirim mübarizəsinə atılırdılar. Müəllif inqilabla əksinqilab arasındakı barışmaz ziddiyyətlərindən başqa inqilabi qüvvələrin tərkibindəki ziddiyyətləri də göstərir.

“Bədbəxt milyonçu”nun müsbət qəhrəmanları məhv olduğu kimi, “Dumanlı Təbriz”in igid qəhrəmanları da dar ağacına çəkilir, vuruşmalarda həlak olur, xainlər əlində parçalanır, inqilabçılar qana boyanırlar. Təbriz matəm libası geyir, şah da, çar da, başqa imperialistlər də özlərinin qanlı cinayətlərinə qələbə təntənəsi kimi baxırlar. Lakin “Bədbəxt milyonçu”dakı əzgin, pərişan əhvali-ruhiyyədən “Dumanlı Təbriz”də iz-ələmət görmürük. Bu roman bizdə nikbin əhvali-ruhiyyə oyadır.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, sosialist realizmi arzu və niyyətimizi, gələcək haqqında xəyalımızı da əks etdirir. Bu bəzən elmi-fantastik şəkildə, bəzən ümüdlərin ümumi, qeyri-konkret tərənnümü şəkilində, ya da tarixi-əfsanəvi hadisələr fonunda təzahür edir. Belə əsərlərin yaradılmasında sovet yazıçıları vaxtilə D. Pisarevin irəli sürdüyü, sonra V.İ. Leninin tamamilə bəyəndiyi aşağıdakı mülahizəyə əsaslanırlar: “Mənim xəyalım hadisələrin təbii gedişini ötür keçə bilər, ya da o büsbütün kənar yol tutaraq, hadisələrin heç bir təbii gedişinin heç bir zaman gəlib çıxma bilməyəcəyi səmtə gedə bilər. Birinci halda xəyal heç bir zərər vermir; o, hətta zəhmətkeş adamın əzmini artırır onu qüvvətləndirə bilər... Bu cür xəyallarda iş qüvvəsini pozğunlaşdıracaq və ya sarsıdacaq heç bir şey yoxdur. Hətta tamamilə əksinə. Əgər insan bu cür xəyal etmək qabiliyyətindən tamamilə məhrum olsaydı, əgər o hərdənbir qabağa qaça bilməsəydi və əlinin altında yenidən əmələ gəlməyə başlayan yaradılışın bütöv və bitkin mənzərəsini öz xəyalına gətirə bilməsəydi, - o halda mən əsla təəvvürümə gətirə bilmirəm ki, incəsənət, elm və əməli həyat sahəsində insanı geniş və yorucu işlərə başlayıb axıra çatdırmağa vadar edən nə kimi bir təhrikədiçi səbəb ola bilərdi... Əgər xəyal edən şəxs öz xəyalına ciddi inanırsa, həyata diqqətlə nəzər yetirib öz müşahidələrini öz xəyali planları ilə müqayisə edərsə və ümumiyyətlə, öz xəyalını həyata keçirmək üzərində vicdanla çalışırsa, onda xəyalla gerçəklik arasındakı ziddiyyətin heç bir zərəri olmur. Xəyalla həyat arasında bir təmas olduqda, hər şey yerində olur”.

M. Qorki inqilabi romantikanı sosialist realizmi üçün bir ünsür yox, bəlkə onun tərkib hissəsi adlandırmışdır.

Sosialist realistinin yaradıcılığında romantikanın müxtəlif təzahür forması vardır. Bunlardan biri ziddiyyətlərin dialektik mübarizəsi qanundan doğur və zidd qüvvələrin şüurlu böyüdülməsini tələb edir. Məğlub olub sıradan çıxan mürəccə qüvvələrə yazıçı münasibəti kəskin inkar, ifşa səciyyəsi daşıyır, qalib gələn mütərəqqi qüvvələrə münasibətdə müəllif onların qətiyyətini, mübarizədə ardıcılığını, haqlı olduqlarına inamı şüurlu şəkildə böyütməli olur. M. Qorki bunu insanı “bəzəmək” və ya “gözəlləşdirmək” adlandırır. Bu söz, əlbəttə, insanda olmayan xassiyətləri süni şəkildə ona aid etmək yolu ilə deyil, insandakı tipik müsbət meylləri, onu çoxlarından fərqləndirən ehtirasları kəskinləşdirmək mənasında işlədilmişdir. Cəfər Cabbarlının *Gülüş*, *Almaz* surəti bu prinsip əsasında yaradılmışdır. “Sevil”, “Almaz” əsərləri yazılanda bu cür adamlar az idilər, amma tipik idilər, onların gələcəyi vardır, onlar bizi öz arxasınca apara bilirdilər, hətta özlərinin səhvlərindən çəkindirə də bilirdilər. C. Cabbarlı sosialist realizmi termininin hələ müəyyənləşmədiyi bir dövrdə həyatın inkişaf dialektikasını düzgün müşahidə edib düzgün nəticələrə gəldiyinə görə dramaturgiyamızda sosialist realizminin banisi kimi ucalmışdır. C. Cabbarlının “Sevil”, “Almaz” əsərlərində yeniliyin köhnəliyə qarşı mübarizəsində, keçmişin mənfur qalıqlarından hər gün, hər an azad olan cəmiyyətimizin müzəffər yürüşündə yüksək pafos, bizi qanadlandıran böyük mənəvi qüvvə duyulur.

Sevil, *Gülüş* və *Almaz*ın fəaliyyətində tipik olmayan iş, hərəkət yoxdur. Onlar məişətin və ictimai həyatın vaxtı çatmamış, hələ yetişməmiş elə bir problemini qaldırmırlar ki, biz onları xəyalpərvər, romantik sürət adlandıra bilək. Lakin onların məqsəd aydınlığı, mübarizədə ardıcılığı, inkişafımıza əngəl törədənlərlə barışmazlığı və qətiyyəti, öz niyyətini həyata keçirmək əzmi, qarşıya çıxan maneələrə zərbə vurmaq, əks zərbəyə sinə gərmək mərdanəliyi bu surətlərdə xarakter, səciyyə fəvqəladəliyi kimi təzahür edir. Həmin keyfiyyət yenə də sosialist realizminin inqilabi inkişafı və mütərəqqi yeniliyi təsdiq pafosunu, onun romantikasını təşkil edir. Bu mənada inqilabi romantika realizmdən təcrid olunmuş bir keyfiyyət yox, realizmin tərkib hissəsi, onun mahiyyət zənginliyini adlandırıla bilər.

V. Mayakovskinin “V.İ. Lenin”, “Yaxşı” poemalarında, A. Fadeyevin “Gənc qvardiya”, A. Tvardovskinin “Vasili Tyorkii”, A. Kuleşovun “Briqadanın bayrağı”. M. Aliqerin “Zoya”, P. Antakolskinin “Oğul”, M. Bajanın “Kirov haqqında üç poema”, “Atalar və oğullar” əsərində, P. Tıçinanın, Q. Tabidze və başqalarının çoxlu şeirlərində bu səpkili romantika vardır.

Romantikasi realizminin pafosundan doğan əsərlərdə bəzi romantik səpkidə işlənmiş sürətlər də olur. “Komsomol poeması”nda S. Vurğun Cəlalı və Humayı romantik səpkidə işləmişdir. Gəray bəyə qarşı çarpışmada igidliyi də, qohum olmaq niyyəti ilə düşmən çadırına pənəh aparması da Cəlalın romantik bir gənc olduğunu göstərir. O, ictimai inkişaf qanunlarından xəbərsizdir. Buna görə də onun hissi ağına, fərdi-intim meyli sinfi şüuruna üstün gəlir. Cəlal inqilabi cəbhəni buraxıb hisslər girdabında çırpınan könlünü düşmən mərhəmətinə bağlayır.

Niyyətini Gəray bəyə bildirib günahkar adam kimi gələcək “qayınatasının” qərarını gözləyən Cəlal çadırdə bir anlığa xəyalığa gedir. O, qanlı vuruşmaların sona yetəcəyi xoşbəxt, sakit, dinc aləmə qanadlanır və sabahımızı belə təsəvvür edir:

*Şübhəsiz, bir zaman gələr,
Tarixdən silinər mübarizələr
Bu qanlı cəbhələr, qanlı silahlar
Boğuşq hıçqırıqlar, dumanlı ahlər,
Bütün varlığıyla bir heçə dönər
Dünya başdan - başa təzə görünür
Uçar buludlarda insan duyğusu...
Bəlkə də bir şirin əfsanədir bu ?!*

Vətəndaş müharibəsinin sonunu Cəlalin bu cür təsəvvür etməsi onun mübarizə meydanına da məhz hissi coşğunluqla atıldığını, komsomolun mətləb və məqsədini, taktikasını anlamadığını sübut edir.

Şüur səviyyəsi bu cür olan qəhrəman ya görək intihar etsin, ya da eşq yolunda silah dostlarından keçsin və onlara qarşı çıxsın. Fəqət Cəlalin qəlb paklığı, onun büllur duyğuları bizi əmin edir ki, o, satqınlıq rəzalətini vicdanına sığışdırmaz! Bu halda gərək Gəray bəy övladı xatirinə düşməyə güzəştə getsin. Onun da sinfi təbiəti buna əsla yol verməz! Demək, Cəlalin aqibəti səngərdə, mübariz silah altında şərəfli ölüm yox, kinli küdrətli düşmənin namərd gülləsinə qurban olmaq, öz alqanı ilə onun mənhus çadırını boyamaq kimi bir şərəfsizlikdən ibarət ola bilərmiş.

Humay da Cəlil kimi məhdud düşündüyünə görə, bəylik ölümə məhkum edildiyi bir vaxtda komsomolçunun bəylə barışmağını arzulayaraq bunun müsbət nəticə verəcəyinə inanadığına görə məhv olur. Nə atadan, nə də onun düşməninə keçə bilməyən xəyalpərvər bir qızın sinfi görüşü o qədər məhduddur ki, o öz məsumluğu üzündən körpə quzunu - Cəlali qart köpəyə - Gəray bəyə qurban verəndən sonra ayılır. Lakin son peşmançılıq, qatil ataya nifrət, onun qanını komsomolçulara halal etmək Humay üçün faydasızdır. Bu böyük sarsıntıdan sonra da Humay komsomolçular cərgəsinə keçə bilmir. O, sevgilisinin intiqamını almaq, ədaləti qorumaq üçün hazır deyil. Sadədil bir yeniyetmə kimi, o peşmançılıq iztirabının ağır zərbələrindən qutara bilmir və bu zərbələr onu məhv edir.

Sinfi mübarizə ideyası ilə silahlanmış fəhlə Bəxtiyarın romantik Cəlala, öz taleyini sevdinin oğlanın taleyinə və məsləkinə bağlayaraq “Bəxtiyar, məni də komsomola yaz” – deyən Gülzarın xəyalpərvər Humaya qarşı qoyulması bir daha göstərir ki, “Komsomol poeması” realist əsəridir. Orada komsomolun qəhrəman mübarizəsi və yeni həyat quruculuğu tipikləşdirilmişdir. Cəlil və Humay isə həmin mürəkkəb mübarizə dövrünün tələblərini dərk etmədiklərinə görə məhdud görüşlü adamlar kimi faciəyə uğramışlar.

S. Vurğun yaradıcılığında romantikanın başqa formasına da rast gəlirik. O, 1944- cu ildə yazdığı “İnsan” faciəsində Böyük Vətən müharibəsi hadisələrini, müharibənin törətdiyi faciələri əks etdirmişdir. Bununla yanaşı, dramaturq müharibədən 30 il sonrakı həyatımızdan da lövhə yaratmışdır. Bu lövhə müharibədən sonrakı bərpa pafosunu, xalqlarımızın daha sarsılmaz mənəvi birliyini doğru əks etdirir, yazıldığı dövr üçün gələcək haqqında ancaq xəyali lövhə kimi qəbul olunurdu.

Elə sovet yazıçıları da var ki, onların əsərləri sırf romantik əsərlər kimi məşhur olmuşdur: “Od gəlini” (C. Cabbarlı), “Fərhad və Şirin” (S. Vurğun), “Cavanşir” (M. Hüseyn) və b. Bu romantik əsərlərə əsasən müəlliflərin sosialist realizmi prinsiplərindən uzaqlaşdığını söyləmək doğru olarmı? Yox, doğru olmaz. Çünki həmin əsərlərdəki romantik inikas vasitələri həqiqəti inqilabi inkişaf prosesində əks etdirmək imkanı verir. Bu da

romantik əsər müəllifinin keçmişə sosializm nailiyyətləri səviyyəsindən yanaşmaq hünəri göstərir. Demək, sosialist realisti həm realist üslubda yazdığı əsərlərində, həm də romantik üslubu əsərlərində eyni dünyagörüşünə arxalanır. Bu xüsusiyyəti nəzərə alan ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri sosialist realizmi metoduna müxtəlif üslublar görürlər. A. Lunaçarski “Sosialist realizmi haqqında” (1933) adlı məqaləsində göstərmişdir: “Sosialist realizmi üslublar müxtəlifliyini nəzərdə tutur... Üslublar müxtəlifliyi birbaşa onun özündən doğur”.

Sosialist realizmində üslublar müxtəlifliyi, eləcə də romantik üslub haqqında fikirlər sovet yazıçılarının ikinci Ümumittifaq qurultayında S. Vurğunun əlavə məruzəsində mühüm yer tutmuş, qurultaydan sonra bu barədə tədqiqat genişlənmişdir.

Sosialist realisti mütərəqqi yeniliyi təsdiq etməklə yanaşı inkişafına mane olan bütün köhnəliyi və eybəcərliyi də inkar edir. Demək, bu metodun həm təsdiq, həm də inkar pafosu vardır. Satirik əsərlərindəki inkar da şüurlu böyütmə, şüurlu şışirtmə prinsipinə əsaslanır, yeri gələndə boyalar tündləşir. Bu da sosialist realizmində üslub cərəyanı sayılır.

Müasir həyat, sosialist cəmiyyətinin qanunauyğunluqları, bu cəmiyyətin siması, onun əxlaq kodeksi, dünyabaxışı mövzusu sosialist realizmi ədəbiyyatının başlıca mövzusuudur. Həmin cəmiyyət formasıyalar tarixində yeni olduğu üçün onu əks etdirən əsər də bütün ideya - məzmununa, surətlər aləminə görə başdan-başa təzədir. Sosialist realizminin təsdiqedici pafosu burada daha güclü və təntənəlidir.

“Sovet ədəbiyyatının gücü ondadır ki, o, xalqın mənafeyindən, dövlətin mənafeyindən başqa heç bir mənafeyi olmayan bir ədəbiyyatdır”. Bu baxımdan sosialist realizminin gücü onun xəlqiliyində, ən qabaqcıl və mütərəqqi inkişaf meylini göstərib onu təbliğ etməsində, köhnəliyə qarşı mübarizəyə kömək etməsindədir. Sosialist realizminin qüdrəti onun partiyalılığında, həmişə partiya mövqeyində durmasındadır. Xəlqilik bir tərəfdən xalqın ən qabaqcıl meylləri ilə nəfəs almaq tələbi ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən xalq dilinin zənginliyindən, milli formalardan geniş şəkildə istifadə etmək məharətindədir.

Sovet ədəbiyyatının yarıməsirlik təcrübəsi açıq-aşkar göstərir ki, o, bəşər mədəniyyətinin bütün mütərəqqi ənənələrindən faydalanaraq daim zənginləşir. Sosialist realizmi imkan verir ki, yazıçı yeni məzmunu müvafiq olan, onunla vəhdət təşkil edən janrların hamısını ədəbi təcrübəyə cəlb etsin; lazım gələndə janrın çərçivəsini dağıdıb onu yeniləşdirsən, təkmilləşdirsən. Azərbaycan sovet poeziyasında S. Vurğunun yaradıcılığı həm faydalı ənənələrə sədaqət, həm də onlara novatorcasına münasibət cəhətdən nümunəvidir. Ədəbi dilin saflaşması, lüğət fondunun xalq dili hesabına zənginləşməsi, onun poetik gözəlliyi, obrazlı təsir dairəsinin genişlənməsi, pafosu aforistik ecazkarlığı cəhətdən də sosialist realizminin imkan genişliyinə sübut edir.

Milli və beynəlmiləl ənənələrə hörmət, onların ən yaxşı xüsusiyyətlərini özünün poetik üslubu çərçivəsində doğmalaşdırmaq və özünəxas fərdi keyfiyyətə çevirmək baxımından da S. Vurğun poeziyası heyratamizdir. S. Vurğun poeziyasında Nizami Gəncəvi şerinin hikmətəməzliyini, Füzuli lirikasını, Vaqif poeziyası oynaqlığını və bəzi janr, obrazlı ifadə yaxınlığını müşahidə edənlər yanılırlar. Bununla yanaşı, Vaqifi özünə ən yaxın ustad seçən S. Vurğun A. S. Puşkin sənətində xalq həyatını epikcəsinə əks etdirmək ənənəsindən, V. Mayakovski siyasi lirikasının ən ötkəm cəhətlərindən faydalanmışdır. Bir-birinə qətiyyənlə bənzəməyən üç şair üslubunun dördüncü bir şair üslubunda ahəngdar şəkildə qovuşması novatorluqdur, bunları qovuşduran istedadın dühasını sübut edən hadisədir.

Belə novatorluq sosialist realizmi ədəbiyyatında fəlsəfi və estetik konsepsiyanın vahidliyindən, mövzu yaxınlığından doğan oxşarlıq və müştərəklik yaradır. Bu cür müştərək motivlər realist metodun bütün inkişaf tarixinə nisbətən zamanəmizdə, bizim ədəbiyyatımız üçün daha səciyyəvi, daha çoxdur. İdeya-məzmun birliyinə, məqsəd və amal vahidliyinə görə sovet ədəbiyyatı Ümumittifaq əhəmiyyəti qazanır, məzmunca sosialist, formaca milli ədəbiyyat kimi inkişaf edir. Lakin müştərəklik heç də üslub əlvanlığına, fərdi rəngarəngliyinə mane olmur. Sosialist realizminin həyatiliyi bir də onun üslub müxtəlifliyində özünü göstərir.

Sosialist realizminin özünəməxsus üstünlüklərindən biri müsbət qəhrəman problemindən yenilikdir. Sosialist realistin yaratdığı yeni qəhrəman problemindən yenilikdir. Sosialist realistin yaratdığı yeni qəhrəman sosialist cəmiyyətinin qurucusunu, döyüşçüsünü, rəhbər və sırası kommunistini, ziyalı və alimini təmsil edir. Bu qəhrəman öz ideyalılığı və humanizmini ilə, sovet ictimai varlığının tərbiyə etdiyi nəcib sifətləri ilə fərqlənir.

Azərbaycan sovet ədəbiyyatının klassik surətləri, müsbət qəhrəmanları vardır ki, bunların adı tamam yeni rəmzi məna və məzmun daşıyır. Sevil - dedikdə çadranı meşşan zövqlü ərlərinin üzünə çırpıb “qoç döyüşünə aslan pəncəsi dayanar” - deyər, ictimai həyata atılan azad sovet qadınlarının ilk nümayəndələri, Gülüş - dedikdə, hər cür köhnəlik və ətalət düşməni olan mübariz qızların, Almaz - dedikdə, sinfi düşmənlə açıq mübarizədən çəkinməyən ilk sovet ziyalıların, həyat dedikdə ciddi siyasi hazırlığı olan təşkilatçı qadınların surətləri təsəvvürdə canlanır.

Bu surətlər yalnız məişət planında işlənməmişlər. Onlar öz ərləri, uşaqları və yaxud günüsü ilə məişət məsələləri üzərində üz-üzə gəlmirlər. Əgər Sevil nisbətən ailə ilə bağlıdırsa, burada da onu Balaşa qarşı qaldıran qısqaneqlik hissi deyildir. Edilya (Dilbər) ilə Sevil arasındakı ziddiyyət əvvəl Balaşın qanuni arvadı ilə aşnası arasında rəqabətdən doğan ziddiyyətə bənzəsə də, mahiyyət etibarı ilə həmin ziddiyyətin özündə başqa bir keyfiyyət vardır.

Sevili Balaşın evindən Edilya qovdurur. Sevil sanki yalnız Edilyanın fitnəsi nəticəsində öz ailəsindən, öz ocağından ayrılmalı olur. Lakin bu ayrılıq labüd idi, elə bir “zəlzələ” qopmalı idi ki, onun nəticəsində Balaşın ailəsindəki adamlar möhkəm silkələnib oyansınlar, səcdə etdikləri Balaşın əsl simasını görsünlər, insani həyat yoluna düşsünlər. Bu zəlzələ birinci növbədə Sevili silkələyir, “rəfləri dağıdır”, sonra onun şikəst olub un çuvalı kimi küncdə qalan qayınatasını və kömürçü atasını yerindən qoparır.

Baş verən “zəlzələ” sosialist inqilabının tufanıdır. Sovet hakimiyyəti nəticəsində mümkün olan inkişafın lərzəsidir ki, o, Balaş kimi meşşanların maskasını yırtıb onların mənəvi miskinliyini göstərir. Sevil kimi “dilsiz - ağızsız” qadınları çəkib ictimai mübarizə meydanına çıxarır. Yalnız həmin zəlzələdən sonra Sevil görür və başa düşür ki, qadının ləyaqəti haqqında Balaşın, Əbdüləli və Məmmədəli kimi burjua ziyalıların qənaətinə zidd qənaətlər varmış. Qadın da cəmiyyətin fəal, yaradıcı bir qüvvəsi ola bilirmiş. Azad əmək, təhsil, öz üzərində çalışıb sovet cəmiyyətinin inkişafı ilə ayaqlaşmaq nəticəsində Sevil bu mərhələyə gəlib çatır, bütün bacarıq və istedadını göstərməyə imkan tapır.

Bu yüksəliş prosesində Sevil rəqibi Edilya ilə, Sevili insan yerinə qoymayan Balaşla, demək olar ki, görüşür, görüşəndə də onlara Sevilin heç bir ziyanı dəymir. Sevil onlardan “şəxsi intiqam” almır. Lakin Sevilin “gözə görünməz intiqamı” dəhşətlidir. Əvvəlki ədalətli, hökmfərma “afət” - Edilya yeni Sevilin qarşısında nə qədər gücsüz və arxasızdır. O rəhmsiz,

insafsız, gözü qızmış Balaş, Sevilin önündə sonra nə qədər miskin, nə qədər düşkün bir kişidir.

Sevil öz üstünlüyünü nədə görür? Öz zəhin, mənəvi inkişafında, dünyagörüşündə, vətəndaşlıq heysiyyətinin təmizliyində. Sevilin bu inkişafı cəmiyyətimizin inkişaf pafosunu, insanın bütün mənəvi qüdrətinin bar verməsində, insan ləyaqətinin parlamasında sovet ictimai varlığının geniş imkanlarını təcəssüm etdirir. Bununla da C. Cabbarlı ilk baxışda ailə-məişət çərçivəsində baş verən “zəlzələni” (ər-arvad arasındakı konflikt) yeni sosialist əxlaqının burjua meşşan əxlaqına qarşı mübarizəsindən doğan dərin ictimai konflikt səviyyəsinə qadırıb yeniliyin təntənəsini göstərir. Sevilin timsalında Sovet hakimiyyəti illərində yenidən qurulan, ailə haqqında yeni prinsipləri olan, sosialist cəmiyyətinin fəal qurucusuna çevrilən, həyat mübarizəsində meşşanlara, burjua tör- töküntülərinə meydan oxuyan yeni, yüksək mədəniyyətli Azərbaycan qadınını görürük. Sovet cəmiyyəti bu qadının xarakterində, dünyabaxışında, vərdislərində, insanlarla əlaqəsində, ailə rəftarında, əməyə münasibətində tam bir dönüş yaratmışdır. Həmin dönüş əsərin axırında - yeddi-səkkiz ildən sonra özünü göstərsə, Gülüşün timsalında biz dönüşü əsərin lap əvvəlindən etibarən hiss edirik.

Gülüşün öz qardaşı Balaşa sərt münasibəti isə onun prinsiplilliyindən, obyektivliyindən irəli gəlir. İctimai-faydalı əməklə məşğul olmayan, özünün xüdpəsənd, meşşan zövqünü güdən Edilya Gülüşün nəzərində bizim cəmiyyətimiz üçün tamamilə tufeylidir. Məmmədəli və Əbdüləli də həmin tufeylilər aləminə daxil olduqda Gülüş Edilyalarla necə tünd rəftar edirsə, Balaşa da eləcə münasibət bəsləməli olur. Bu, bacı-qardaşın qohumluq münasibəti çərçivəsindən çıxıb, qabaqcıl bir sovet vətəndaşının tufeyliyə qarşı prinsiplial mübarizəsinə çevrilir. Mübarizədə də “qohumluq” xatirinə güzəştə getmək, günahdan keçmək olmaz. Buna görə başı daşdan-daşa dəydikdən sonra peşman olan Balaş: “Mənim ailəmi sən dağıtdın, qaytar ailəmi, Gülüş!” - deyə fəryad etdikdə, Gülüş Sevilin gözünü açdığına, atasını həyatın ağışına atdığına görə vicdan əzabı çəkmir. Gülüş bu fəaliyyətində özünü günahkar yox, haqlı sayır. Balaşın zövqlə geyinmiş, daha da gözəlləşmiş savadlı Sevilin ayaqlarına döşənib ona yalvardığını görəndə, Gülüş “ah, yazıq qardaşım” deyib kövrəlir. Gülüş belə bir günün gələcəyinə əmin idi. Meşşanlıq bataqlığına atılmış Balaşın aqibəti belə olmalı idi. Əgər Balaş vaxtilə bacısının sözünə qulaq asmayıbsa, onu dəlisov qız yerinə qoyubsa, öz ehtirasının qurbanı olub, öz əli ilə ailəsini dağılıbsa, indi Gülüş qardaşına nə yaxşılıq edə bilər? Əgər dili-ağızı bağlı qul olan arvad indi dilli-dilavər, qabaqcıl bir vətəndaşa çevrilib, vaxtilə ona xor baxan ərinə indi mühakimə edirsə, burada “qardaş” qarşısında “bacının” nə təqsiri vardır? Əgər ata həyatın sərt imtahanından keçib indi açıqgözlü bir insan kimi dolanır və keçmişdə onun izzət-nəfsinə toxunan oğlunu indi tanımaq istəmirsə, yenə də “qardaş” qarşısında “bacının” nə günahı ola bilər? Balaş Gülüşün “doğma qardaşı” hesab edilsə də, indi Edilyalar, Məmmədəlilərlə birlikdə o da Gülüşə yad adamdır. Çünki zövq, əxlaq, cəmiyyətdəki mövqe, dünyagörüşü etibarilə bunlar bir-birinə zidd cəbhədə dayanmışlar. Qan qohumluğu mövcud ziddiyyəti ortadan qaldıraraq, indiki vəziyyətdə onları “doğma” edə bilməz, onları birləşdirə bilməz.

Qan qohumlarının belə “yad” adamlara çevrilməsi, onların arasındakı ciddi mənəvi və bəzən siyasi ziddiyyətlərdən doğan prinsiplial mübarizə başqa qardaş xalqların ədəbiyyatında da tipik mövzu olmuşdur. Məsələn, Ukrayna sovet dramaturqu Aleksandr Korneyçukun “Cəbhə” (1942) pyesində hərbi sovetin üzvü olan kiçik qardaşla cəbhə komandanı böyük qardaş, yəni Mironla Qorlov cəbhədə yenidən görüşərkən qucaqlaşır

öpüşən “doğmalar” bir az sonra “yad” olurlar. Çünki onların dünyagörüşü bir-birinə ziddir. “Doğmaların” bir yerdə işləməsi mümkün deyildir. Qorlovun nəzərində onu töhmət edən qardaşı Miron artıq “yad” adam idi. Kiçik qardaş hərbi sovetin qərarı ilə böyük qardaşı vəzifədən götürəndə tamamilə “yad” olur, Mironun nəzərində isə Qorlov kobud da olsa, hər halda qardaşdır, amma pis komandandır, geri qalmış adamdır, ümumi işimizə zərəri dəyən vətəndaşdır. Buna görə də “qan qohumu” xatirinə əgər Miron qardaşının eyiblərini ört - basdır edərsə, onun tərifini saxlayırsa, öz kommunist vicdanını ləkələmiş olardı kommunist prinsipliliyindən dönüb dövlət, xalq mənafeyinə xəyanət etmiş olardı. Miron qardaşını özündən narazı salmağı, onu illərlə danışdığı vəzifədən endirməyi üstün tutur.

Latış ədəbiyyatında Vilis Latsisin, eston ədəbiyyatında August Yakobsonun da əsərlərində “qohumlar” arasında baş verən konfliktin həlli belədir.

Təkcə Gülüşü, Mironu yox, onlarla müsbət qəhrəmanı misal çəkmək olar ki, həmin bədii surətlər vasitəsilə sovet yazıçıları deyək ki, Sovet hakimiyyətinin ilk illərində, kollektivləşmə dövründə, yaxud Böyük Vətən müharibəsi zamanı sınaqlardan həmişə şərəflə çıxan, öz zəngin mədəniyyəti, siyasi sayıqlığı ilə nümunə olan adamlarımızın Vətən qarşısındakı xidmətini əks etdirmişlər. Əsərlərimizin bu qəhrəmanlarından məsələn C. Cabbarlının Almazını, M. İbrahimovun Həyat, Pərşan, S. Rəhimovun Dəmirov, Mehman, M. Hüseynin Usta Ramazan, Ə.Vəliyevin Gülşən, türkmən yazıçısı Berdi Kerbabayevin Aysoltan, erməni ədəbi Nairi Zaryanın Asmik, Levon Ləmbəryan, belorus xalq şairi Yanka Kupalanın “Oressa çayı üzərində” poemadakı kommunarları və b. surətləri yada saldıqda, əvvəlcə adama elə gəlir ki, müəlliflər bəzi qəhrəmanların ancaq ictimai amalıni qələmə almış, onların “fərdi həyəcanlarının” təsvirinə isə əhəmiyyət verməmişlər. Bu qəhrəmanların “şəxsi həyatı” sanki yoxdur. Onlar “özləri” üçün sanki heç nə düşünmürlər.

Lakin əslində həmin surətlər “insanın şəxsi həyatı” sözünü çox geniş mənada başa düşürlər. Almaz anasını da götürüb kəndə gedir. Nişanlısından ayrı düşür. Böhtanlara məruz qalır. O, bunu yalnız öz şəxsi işi, şəxsi həyatı hesab etmir. Hacı Əhməd və İbadlarla Mübarizə, Mirzə Səməndlə üz-üzə gəlmək kasıbları kolxoza təşviq etmək, qadınları oyadıb ictimai həyata atmaq, partiya mövqeyində daha möhkəm dayanıb onun səsinə səs vermək - budur Almazın şəxsi həyatının mənası! Bunsuz Almaz yaşadığı günləri mənalı hesab etmir. Bu qızın təbiəti belədir.

M. İbrahimovun “Həyat” pyesinin qəhrəmanı Həyat qısqanc Akifi əsəbləşdirməmək üçün yastığa dirsəklənib həmişə onun yanında oturmur. O, qadının ləyaqətini yalnız ərinin zövqünü oxşamaqda, ər-arvad arasındakı səmimi münasibətdə, yalnız ailəsinin öz dolanışığı və rahatlığı ilə məşğul olmaqda görmür. Süleymanlara, Həsənovlara, Məşədi Hüseyn kimi qolçomaqlara qarşı Həyatın apardığı gərgin mübarizə onun aləmində “başqalarının” mənafeyi xatirinə görülən əlahiddə bir iş deyildir. Bu eyni zamanda, həyatın öz şəxsi işidir. Bunsuz həyatın şəxsi-fərdi aləmini təsəvvür etmək mümkün deyildir.

Əli Vəliyevin “Gülşən” povestinin qəhrəmanı Gülşən, İsmayıl Şıxlının “Ayrılan yollar”ında yetimliklə böyüyüb öz hünərinə ad-san qazanmış Zeynəb, İ. Hüseynovun “Bizim qızlar” povestində Minayə ictimai faydalı əməklə məşğul olur, kolxoz həyatında fəal rol oynayır, partiya və komsomoldan aldığı ictimai tapşırığı şərəf bilirlər. Onların da “şəxsi həyatı” yalnız öz ailəsi qohum-əqrəbəsi, “özünün intim” arzuları ilə məhdudlaşmır. Gənc Azərbaycan qızı Gülşən, Zeynəb, yaxud Minayə əgər becərdiyi pambıq sahəsi haqqında evdə də düşünür, yolla gedərkən xəyalında planlar da qurur, ictimai-faydalı zəhməti ilə yaşayırlarsa, bu onların həyatıdır. Gülşəni və ya Zeynəbi bu həyatdan ayırır dörd divar

arasında saxlamaq, onu buxovlamaq, əl-qolunu bağlamaq deməkdir. Eləcə də əgər evin təzə gəlini Nəfisə müharibə nəticəsində kolxozda işçi qüvvəsinin çatışmadığını gördükdə cəsarət edib briqadirliyi öz üzərinə götürür, lazım gəldikdə tarlada gecələyir və üstəlik, əri öldükdən sonra onun yarımçıq qalmış işini - yeni növlü buğda becərməyi başa çatdırmağa çalışırsa, bunu öz arzusu ilə edir. Nəfisə işin ağırlığına darılmaz. Bütün bunlara məcburiyyət nəticəsində görülən “özgə işi” kimi baxmır.

İctimai quruluşla əlaqədar olaraq sovet adamlarında əmələ gələn bir sıra yeni mənəvi keyfiyyətlərin inikasına xalq şairi Səməd Vurğunun yaradıcılığından daha parlaq misallar gətirmək olar.

S. Vurğun müasir mövzuda yazılmış əsərlərinin əksəriyyətində (“Aygün” və “Komsomol posması”-nı istisna etdikdə) lirik süjet xətti yaratmır, məişət səhnələri verməkdən çəkinir, insanlar arasındakı ictimai münasibətləri qələmə alır. Başqa yazıçılarımız kimi, S. Vurğun da yeni insanın ən mühüm, tipik xasiyyətini fərqləndirməyə, onun xarakterindəki bu yeniliyi qabarıq şəkildə verməyə çalışır. O, insanların cəmiyyət və dövlət məsələlərinə marağını özlərinin şəxsi həyat marağı kimi əks etdirməyə imkan verən boyalar tapır. Məsələn, “Muğan” poemasında Muğan qızı şairi pambıq tarlasında görüb tanış olur. Ondən pambığa dair şer yazmasını xahiş edir.

Şair Muğan qızı ilə ikinci dəfə yenə tarlada görüşərkən qız şairin pambığa həsr etdiyi şerini əzbər deyir. O, şairlə söhbətində pambıqyığan maşından söz salır, “müftə yaranmayır torpaqdan çörək” - deyərək, kolxozçuların işindən əsl işgüzarlıqla danışır.

Bu söhbətlər, eyni zamanda, onun öz şəxsi həyatı haqqında gedən söhbətdir. Çünki Muğan qızı üçün tarladan kənar, ictimai faydalı işdən kənar həyat yoxdur. Muğan qızı bunsuz yaşaya bilməz.

Pambıqyığan maşının kəndə gətirilməsi, texnikamızın, təsərrüfatımızın yeni-yeni nailiyyətləri hamının arzusudur. Bu, eyni zamanda, Muğan qızının “öz aləmi” ilə bağlı arzularıdır.

Poemada S. Vurğun qızının zahiri portretini çəkməyə çalışır, onun sadə geyimini, “sünbül kimi daranmış iki qatar xurmayı saçını” yeri düşəndə təsvir edir. Bu yerdə özünün ilk qadın qəhrəmanı Humayı yada salır. Humayla Muğan qızı arasında bənzəyişlər də görünür. Ancaq bu bənzəyişlərin üstündə çox dayanmır. Nə üçün? Bəlkə S. Vurğun “Komsomol poeması”nda tutduğu yoldan sonra imtina etmişdir? Bəlkə o, adamlarımızın əmək və təsərrüfat nailiyyətlərindən yazmağı ədəbiyyatın yeganə vəzifəsi hesab edir? Yoxsa Humayın Cəlala bəslədiyi məhəbbət sənət əsərinə layiqdir. Muğan qızının, yaxud Sarvanın məhəbbəti isə layiq deyildir? Əlbəttə S. Vurğun nə “Komsomol poeması”na öz yaradıcılığında bir kəsir kimi baxmış, nə də eşqin sevinc və izzatlarını sovet bədii ədəbiyyatına gətirməyin əleyhinə olmuşdur. Burada məsələ başqadır.

S. Vurğun poemada simasını dəyişən yeni Muğanı, onu dəyişdirən adamların xarakterindəki mühüm yenilikləri göstərməyi qarşısında məqsəd qoymuşdur. Özü də həmin yenilikləri bəzən epik təsvir, əksər halda isə tərənnüm yolu ilə verməyə çalışmışdır. Bu səbəbdən də “Muğan” epik vüsətə malik poema kimi yox, əsasən, nəğmələrə bölünmüş tərənnüm poeması kimi meydana çıxmışdır. Hər nəğmədə yığcam şəkildə bir mühüm yeniliyi, qəhrəmanın xarakterində ən başlıca cəhətlərdən birini açmaq lazım gəlir. Elə xarakter xüsusiyyətlərini açmaq lazım gəlir ki, bu şəraitin, zamanın insan şüuruna göstərdiyi təsiri xarakterizə edə bilsin; Muğan qızının Humaydan, Sarvanın Cəlalından nə kimi mənəvi, şüuru keyfiyyətlə fərqləndiyini xarakterizə edə bilsin.

Bəs bu fərq nədən ibarət olmalıdır? İnsanların bir-birinə yalnız fərdi münasibətindənmi, onların yalnız ailəyə və məhəbbətə baxışındanmi? Əlbəttə, bu sahədə də fərq vardır və olmalıdır. Lakin əsas fərq burdadır ki, Muğan qızı və Sarvan özlərini təsərrüfatın sahibi hesab edirlər. Onlar fərdiyyətçilik əhvali-ruhiyyəsindən təmizlənmişlər. Öz fərdi-şəxsi səadəti ilə kolxozun mənafeyi arasında bir sədd qoymurlar. Bu “mənim özümə məxsusdur” - ona görə də mənim üçün əzizdir, o isə “özgəyə - kolxoza məxsusdur - ona görə də ikinci dərəcəli əhəmiyyətə malikdir” - deyə düşünmürlər.

Buna görə, S. Vurğun Muğan qızının zahiri görkəmindən, xurmayı saçlarından söhbət açarkən onda Humayı xatırladan bənzəyişlər tapsa da, diqqətimizi bu bənzəyişlərə deyil, bəlkə qızlarımızın Humaydan sonrakı inkişafına və daha nurlu gələcəyə cəlb etməyə çalışır:

*Xəyalım yol gedir, uğurlar - deyə,
Günəşli gündüzlü bir gələcəyə.*

Beləliklə, S. Vurğun poeziyasının da qəhrəmanlarından danışanda - “onların şəxsi həyatı, öz aləmləri yoxdur” - demək birtərəfli nəticə çıxarmağa bərabərdir. Çünki “şəxsi həyat”, surətin “öz aləmi” məfhumu S. Vurğun yaradıcılığında dərin ictimai məna daşıyır.

Nəzərdən keçirdiyimiz müsbət qəhrəmanlardan bir-ikisi vəzifəli şəxslərdir, əksəriyyəti isə sıradan adamlardır. Birisi pambıq ustası, digəri ekskavatorçu, üçüncüsü neft sənaye fəhləsi, bir başqası isə müəllimdir. Demək, sovet ədəbiyyatının nailiyyətini xarakterizə edən ən yaxşı əsərlərin qəhrəmanları, kütlənin öz içərisindən seçilib götürülmüş, maddi nemətlərimizi yaradıcısı olan tipik şəxslərdir. Demək, həmin qəhrəmanların yeni vərdişləri, onların Sovet hakimiyyəti illərində qazandıqları yeni nəcib ictimai xasiyyətlər geniş xalq kütlələrinə xas mənəvi keyfiyyətlərdir ki, sovet yazıçılarının bu keyfiyyətləri ümumiləşdirən əsərləri də dünyada yeni insanı, yeni ictimai quruluşun üstünlüklərini təcəssüm etdirən əsərlər kimi zəngin məzmunla malikdir. Sovet ədəbiyyatı dünyanın mütərəqqi realistlərinin yaratdığı ədəbiyyatdan bir də bu məzmununa görə, insanların sosialist şüurluluğunu, sosialist birgə yaşayış qaydalarını əks etdirdiyinə görə, öz partiyalılığına görə fərqlənir.

Sovet yazıçısı qabaqcıl adamlarımızın surətini yaradarkən onlarda ictimai meyllərin gücləndiyini, inqilabi fəthə qorumaqda vətəndaşlarımızın şüurlu ictimai- siyasi fəaliyyətini də bizim şəraitdə tipik yenilik kimi göstərmək istəyirlər.

Sosialist realizminin bütün bu təbliğ və təsdiq pafosu onun tənqid və inkar pafosuna da yeni istiqamət, yeni məzmun vermişdir. Əgər tənqidi realistlər müsbət qəhrəmanı olmayan əsərlərində müsbət ideala arxalanaraq, bu ideal mövqeyindən mövcud eyibləri tənqid və rədd edirdilərsə, sosialist realisti həyatda mövcud olan müsbət təcrübəyə, müsbət qəhrəmanın fəaliyyətinə, inqilabi qələbələrə əsaslanaraq onun müzəffər yürüşünü, eyiblərə qarşı kəskin hücumunu qələmə alır. O, ziddiyyətlər mübarizəsini heç vaxt birtərəfli təsvir edə bilməz. Yalnız mənfilikləri göstərən, onu şişirdən yazıçı həyatımızın inkişaf perspektivinə, onun qabiliyyətli tərəqqisinə kölgə sala bilər. Yalnız müsbət təcrübəmizi ümumiləşdirərək onu özbaşına axın kimi göstərən ədiblər isə mübarizəmizin özünəməxsus gərginliyini canlandırma bilməzlər. Buna görə də müasir yazıçılarımız C. Cabbarlı ənənələrinə əsaslanır, bir-birinə zidd olan əqidələrin, sinfi görüşlərin, xarakterlərin üz-üzə gəlməsi prosesi kimi təcəssüm etdirirlər. Belə obyektiv inikası S. Rəhimovun, M. İbrahimovun, M. Hüseynin və Ə. Əbülhəsənin, İ. Əfəndiyevin, İ. Şıxlının, B. Bayramovun,

İ. Hüseynovun, Anarın və b. romanlarında, S. Rəhmanın komediyalarında və digər əsərlərdə aydın müşahidə etmək mümkündür.

Sosialist realisti öz həyatımızı təsvir edib, beynəlxalq mövzuya biganə qala bilməz. Çünki marksizm - leninizm dünya proletariyatını, dünyanın bütün məzlumlarını birləşdirən qabaqcıl ideologiyadır. Oktyabr sosialist inqilabı Rusiyada baş versə də, yalnız həmin ölkə üçün deyil, ümumdünya əhəmiyyətinə malikdir. Böyük Oktyabr inqilabının qələbəindən indiyə qədər müstəmləkə və asılı ölkə xalqları milli- azadlıq uğrunda getdikcə kəskinləşən ölüm-dirim mübarizəsində Sovet İttifaqı xalqlarının təcrübəsi və nailiyyətindən ruhlanmışlar, bu təcrübədən öyrənmişlər və öyrənməyə daha artıq meyl edirlər.

Beynəlxalq mövzuda əsər yazan sosialist realisti çürüməkdə olan imperiализmi nəinki tənqid edir, nəinki onun çürümə prosesini sosializm ideyaları və təcrübəsi cəbhəsindən açıb göstərir, eyni zamanda, beynəlxalq kapitalizmə qarşı milli-azadlıq hərəkatının yürüşünü tərənnüm edir. Bu mövzuda yazılmış əsərlərdə “azadlıq qatarını son mənzilə qədər” sürəcəyinə and içən mərd, yenilməz qəhrəmanların surəti bütün əzəməti ilə yüksəlir. Həmin qəhrəmanlar kommunistləri, fəhlələri, qabaqcıl ziyalıları, ayağa qalxan zəhmətkeş kütləni təmsil edirlər. Belə əsərlər yenə də öz üslubuna, inkar və təsdiq pafosuna görə tənqidi realistlərin əsərlərindən köklü şəkildə seçilir, təşkiləddici qüdrətini göstərir. Böyük sovet şairi V. Mayakoviskinin lirikası bu sahə də çoxmillətli sovet poeziyasına istiqamət vermiş, ölməz bir ənənə kimi yaşamışdır.

Sosialist realizmi, qeyd olunduğu kimi, Sovet İttifaqı xalqlarının birgə yaşayış təcrübəsinə, onun inqilabi nailiyyətlərinə, təsərrüfat və mədəniyyət quruluşunda qazandığı müvəffəqiyyətlərə arxalanan, marksizm-leninizm dünyagörüşünə əsaslanan yeni və qüdrətli yaradıcılıq metodudur. Lakin sosialist realizmi yalnız bir ölkə hədudlarında qalan məhdud metod deyildir. Hələ 20-ci illərdən etibarən partiyamız bunun uğrunda mübarizə aparırdı ki, sovet ədəbiyyatı bir sexin, bir müəssisənin ədəbiyyatı olaraq qalmasın, qarşıda duran əzəmətli vəzifəni yerinə yetirən cəmiyyətin yenidən qurulmasında kəsərli silaha çevrilsin. Sovet ədəbiyyatı öz tarixi inkişafı boyu məhz belə müqtədir, böyük təsir və təşkiləddici mənəvi sərvət kimi yüksəlmiş, dünya ədəbiyyat xadimlərinin dərin rəğbətini qazanmışdır. Sosialist realizmi metodu indi beynəlxalq aləmdə geniş istifadə olunan, kapitalizm dünyasının ziddiyyətlərini yüksək ideya mövqeyindən işıqlandırmaqda mütərəqqi sənətkarlara misilsiz imkanlar verən bir metod kimi öz həyatiliyini sübut etmişdir.

ƏLAVƏ ƏDƏBİYYAT

a) Azərbaycan dilində

- Lenin V. İ. – Ədəbiyyat haqqında. Bakı, 1970
- Sovet İttifaqı Kommunist Partiyasının Proqramı. Bakı, 1986
 - Sov İKP XXVII qurultayının materialları. Bakı, 1986
 - Sov İKP MK - nın “Ədəbi - bədii tənqid haqqında” qərarı “Azərbaycan” jurnalı, 1972, № 2
 - Azərbaycan Kommunist Partiyası XXXI qurultayının materialları. Bakı, 1986
 - Aristotel - poetika. Bakı, 1974
 - Belinski V. Q. - Seçilmiş əsərləri, Bakı, 1948
 - Belinski V.Q. - Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. Bakı, 1954
 - Bualo - Poeziya sənəti. Bakı, 1969.
 - Qarayev Y. - Fəciə və qəhrəman. Bakı, 1965
 - Qorki M. Ədəbiyyat haqqında Bakı, 1950.
 - Dobrolyubov N. A. - Seçilmiş əsərləri. Bakı. 1952
 - Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti Bakı, 1978
 - Əkrəm C - Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. Bakı, 1977.
 - Əlimirzəyev X - Ədəbi qeydlər. Bakı. 1975
 - Mir Cəlal - Füzuli sənətkarlığı Bakı, 1958
 - Mir Calal - Gülüş bədii silah kimi. Bakı, 1965
 - Mütəllibov T - XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında ədəbi məktəblər. Bakı. 1978
 - Nəbiyev A - Azərbaycan folklorunun janrları. Bakı, 1983.
 - Hüseynov F - Satirik gülüşün qüdrəti. Bakı. 1982
 - Cəfərov M. C - Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, 1966.

b) Rus dilində

- Маркс К. Энгельс Ф - Об искусстве. I - II. М... 1957
- Абрамович Г П - Введение в литературоведение (учебник) М. 1970
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1979
- Луначарский А. В. - Статьи о советской литературе. М. 1958
- Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962.
- Словарь литературоведческих терминов. М., 1974
- Тимофеев Л. И. - Основы теории литературы (учебник) М. 1976

1. Giriş	1
----------------	---

I FƏSİL

Ədəbiyyat haqqında ümumi məlumat

2.	Surət varlığın bədii inikasındır	18
	Sənət və ədəbiyyatda tipiklik.....	22
4.	Bədii ədəbiyyatın varlığı idrak əhəmiyyəti.....	30
5.	Ədəbiyyatın partiyalılığı və xəlqiliyi.....	32
6.	Bədii ədəbiyyatın tərbiyəvi əhəmiyyəti.....	34
7.	Klassik ədəbi irsə münasibət.....	37
8.	Sənətkarın şəxsiyyəti və yaradıcılığı.....	39

II FƏSİL

Ədəbi əsərlər haqqında

9.	Bədii əsərin məzmun və forma vəhdəti.....	44
10.	Forma haqqında anlayış. Məzmunla formanın qarşılıqlı münasibəti.	46
11.	Bədii əsərin mövzusu, problemi, ideyası.....	50
12.	Mövzunun tarixiliyi və aktuallığı.....	51
13.	Mövzu yeniliyi, mövzunun aktuallığı.....	52
14.	Bədii əsərin kompozisiyası.....	52
15.	Bədii əsərin dili.....	57

III FƏSİL

Ədəbi növlər və janrlar

16.	Ədəbi növlər və janrlar.....	73
17.	Lirik növ.....	75
18.	Şer vəzinləri.....	79
19.	Heca vəzni.....	79
20.	Əruz vəzni.....	86
21.	Sərbəst vəzn.....	92
22.	Lirik növün janrları.....	93

23.	Epik növün janrları.....	108
24.	Dramatik növ.....	134
25.	Dramatik növün janrları.....	136
26.	Ədəbiyyatda gülüş. Satira və yumor.....	148

IV FƏSİL Bədii üslub, ədəbi metod və cərəyan

27.	Bədii üslub.....	161
28.	Ədəbi metod (romantik və realist yaradıcılıq tipi)	167
29.	Ədəbi cərəyanlar.....	173
30.	Klassisizm.....	173
31.	Sentimentalizm.....	181
32.	Romantizm.....	186
33.	Tənqidi realizm.....	195
34.	Sosialist realizmi.....	211
35.	Əlavə ədəbiyyat.....	222