

Əlyazması hüququnda

SONA MƏHƏMMƏD qızı VƏLİYEVƏ

HÜSEYN CAVİD ƏDƏBİ İRSİNİN
POETİKASI

5715.01 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və təhlil

5716.01 – Azərbaycan ədəbiyyatı

Filologiya üzrə elmlər doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim olunmuş

D İ S S E R T A S İ Y A

Elmi məsləhətçi:

KAMRAN İMRAN oğlu ƏLİYEV

AMEA-nın müxbir üzvü, Əməkdar elm xadimi

BAKİ – 2018

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	5
--------------------	---

I FƏSİL: ROMANTİK ŞEİRDƏN DRAMATURGIYAYA KEÇİDİN

TƏŞƏKKÜLÜ VƏ İNKİŞAFI	12
------------------------------------	----

1.1. Hüseyn Cavidin ilk şeirlərinin ideya-poetik xüsusiyyətləri	12
--	----

1.1.1. Romantik şeirdə gözəlliyin ideya-bədii dərki	12
---	----

1.1.2. Şeirdə romantik düşüncənin formalaşması	25
--	----

1.2. Şeirlə dramaturgiyanın yaradıcılıqdaxili bədii əlaqələri	33
--	----

1.2.1. Monoloq şeiri dramaturgiyaya yaxınlaşdıran bədii vasitə kimi	33
---	----

1.2.2. Dialoq şeirdə dramaturji əlamətin göstəricisi kimi	41
---	----

1.2.3. “Azər” poemasında monoloq və dialoqun vəhdəti	49
--	----

1.3.H. Cavid yaradıcılığında janrların təkamülü	57
--	----

1.3.1. H.Cavid yaradıcılığının janr xüsusiyyətləri	57
--	----

1.3.2. İki “Şeyx Sənan”: qəzəl və mənzum faciə	62
--	----

II FƏSİL: ƏFSANƏ İLƏ ROMANTİK METODUN QARŞILIQLI

ƏLAQƏLƏRİ	69
------------------------	----

2.1. Əfsanə romantik metodun təməl prinsiplərindən biri kimi	69
---	----

2.1.1. N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poemasında əfsanə romantik metodun qaynağı kimi	69
---	----

2.1.2. Əfsanənin bədii əsərə transformasiyasında yeni mərhələ: M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması	79
--	----

2.2. “Şeyx Sənan” faciəsində əfsanə mövzusu və romantik qəhrəman	89
---	----

2.2.1. “Şeyx Sənan” əsərində əfsanə ilə faciənin vəhdəti	89
--	----

2.2.2. H.Cavid romantizminin əfsanəvi qəhrəmanı – Şeyx Sənan	98
--	----

2.3. “Şeyx Sənan” faciəsində aparıcı obrazların bədii mətndəki rolu	105
--	-----

2.3.1. Şeyx Sənanla Dərvişin münasibətləri sufizmin təcəssümüdür	105
--	-----

2.3.2. Şeyx Sənan və Xumarın simasında multikultural dəyərlərin qorunması	111
III FƏSİL: ROMANTİK DÜŞÜNCƏ SİSTEMİNDƏ MİF VƏ REALLIQ...	118
3.1. “İblis” faciəsi sərbəst romantik düşüncənin nəticəsi kimi	118
3.1.1. H.Cavid romantizminin mifik qəhrəmanı – İblis	118
3.1.2. Faciədə mif və reallığın toqquşması: İblis və Arif	130
3.2. “Uçurum” pyesi mifik təfəkkürdən real həyata keçidin ifadəsidir	139
3.2.1. Həyatda və mənəviyyatda uçurum	139
3.2.2. Uçurumdan xilas ola bilməyən obraz – Cəlal	147
3.3. Real həyatın inqilabi dərki	153
3.3.1. H.Cavid romantizminin inqilabçı obrazları – Şeyda və Anton	153
3.3.2. İnqilabi mübarizənin məğlub qəhrəmanı – Knyaz	164
IV FƏSİL: MƏNƏVİ-ƏXLAQİ DƏYƏRLƏR VƏ ROMANTİK İNİKAS ÜSULU	176
4.1. “Peyğəmbər” islami dəyərlərin ifadəsi kimi	176
4.1.1. H.Cavid romantizminin müqəddəs qəhrəmanı – Peyğəmbər	176
4.1.2. Peyğəmbərin Tanrı eşqi romantizmin estetik prinsipinin ifadəsidir	184
4.1.3. Toqquşan ideyalar: Peyğəmbər və Şəmsə	196
4.2. Əxlaqi dəyərlərə romantik baxış	206
4.2.1. H.Cavid romantizminin humanist qəhrəmanı – Səlma	206
4.2.2. Ailə-məişət mühitinin faciəvi qəhrəmanı – Maral	213
4.2.3. Xəyanətin qurbanı olan romantik qəhrəman – Afət	220
V FƏSİL: TARİXİ GERÇƏKLİK VƏ ROMANTİK BƏDİİ HƏQİQƏT	228
5.1. “Topal Teymur” real tarixin inikası kimi	228
5.1.1. Tarix və müasirliyin vəhdəti	228

5.1.2.H.Cavid romantizminin hökmdar qəhrəmanı – Topal Teymur	234
5.2. Tarixi İran-Turan qarşılaşması bədii həqiqət kimi	246
5.2.1. H.Cavid romantizminin sərkərdə qəhrəmanı – Səyavuş	246
5.3. Tarixi mövzu və sənətkar obrazı	253
5.3.1. Xəyyam tarixdə və bədii yaradıcılıqda	253
5.3.2. H.Cavid romantizminin şair qəhrəmanı – Xəyyam	261
NƏTİCƏ	269
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT	282

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin korifey sənətkarları içərisində öz şəxsiyyəti və ədəbi mövqeyi ilə seçilən bədii söz ustalarından biri də dahi sənətkar Hüseyn Caviddir. Cavid” adı H.Cavid yaradıcılığa başladığı ilk illərdən bizim ədəbiyyat salnaməmizə və mədəniyyət tariximizə daxil olmuşdur. Bütün şüurlü həyatını canı, qanı ilə bağlandığı söz sənətinin inkişafına həsr edən Hüseyn Cavid həmişə yeni forma və məzmun axtarışları ilə müasirlərindən fərqlənmiş və bu sahədə böyük uğurlar qazanmışdır. Onun janr və ideya baxımından Azərbaycan ədəbiyyatına gətirdiyi yeniliklər mədəniyyət tariximizi xeyli dərəcədə zənginləşdirmiş və H.Cavid şəxsiyyətinə nüfuz qazandırmışdır. Mənzum dramaturgiyanın əsasını qoyması, mənzum faciə ilə əruz vəzninin vəhdətini yaratması, şərqi, himn, sonet kimi janrların ilk nümunələrini qələmə alması, tamaşaya qoyulan əsərlərinin təsiri altında “Cavid teatri”nin formalaşması H.Cavidin ədəbiyyatımızda orijinal və təkrarolunmaz səhifələr açmasının sübutudur.

H.Cavid ağır və keşməkeşli bir ömür yaşasa da, müəyyən dövrdən sonra öz həqiqi qiymətini ala bilmişdir. Başqa sözlə, ötən əsrin 80-ci illərinin əvvəllərində H.Cavid sənətinin böyüklüyü və irəli sürdüyü ideyaların ölməzliyi onun ədəbi irsinə olan dövlət qayğısı ilə də təsdiq olunmuşdur. Hələ Ulu Öndər Heydər Əliyevin birinci hakimiyyəti zamanında – 1981-ci ildə çıxarılan qərarla H.Cavidin anadan olmasının 100 illiyi geniş miqyasda qeyd edilmiş (10), onun əsərlərinin dördcildliyi hazırlanıb çap olunmuşdur. Yenə də Ulu Öndər Heydər Əliyevin 23 oktyabr 2002-ci il tarixli sərəncamı (12) ilə H.Cavidin 120 illik yubileyi münasibəti ilə müxtəlif ədəbi-mədəni tədbirlər həyata keçirilmişdir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin imzaladığı bir neçə sərəncamla H.Cavidin ədəbi irsinə olan dövlət qayğısı ardıcıl şəkildə davam etdirilmişdir. Prezident İlham Əliyevin 17 aprel 2007-ci il tarixli sərəncamı ilə (13) H.Cavidin anadan olmasının 125 illiyinin, 16 fevral 2012-ci il tarixli sərəncamı ilə (14) H.Cavidin anadan olmasının 130 illiyinin, 24 oktyabr 2017-ci il tarixli sərəncamı ilə (11) H.Cavidin anadan olmasının 135 illiyinin yüksək səviyyədə keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdur.

Bütün bunlar həm də H.Cavid yaradıcılığının əhəmiyyətinin böyüklüyünü təsdiq edən faktlardır. H.Cavid elə tarixi və ədəbi şəxsiyyətlərdəndir ki, onun əsərlərindən bizə tanış olan və müsbət ideyaların daşıyıcısı kimi tanınan azman obrazlar və bu obrazların ifadə etdiyi ideyalar bütün nəsillər üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir. H.Cavid irəli sürdüyü möhtəşəm ideyalarla həmişə bizim müasirimiz olmuş və müasirimiz olmaqda davam edir. Müstəqil Azərbaycan dövlətinin türkçülüklə, islami dəyərlərlə və müasir dünyagörüşlə bağlı apardığı dönməz və məqsədyönlü siyasətin həyata keçməsində H.Cavidin qələmə aldığı əsərlərin də mühüm rolu vardır. Bu mənada H.Cavid bütün əvvəlki zamanlarla müqayisədə bizə, bəlkə də, indiki qədər gərəkli olmamışdır. Məhz elə bu cəhət H.Cavid yaradıcılığına olan hər hansı bir müraciətin aktuallığını təmin edən amillərdən biridir.

Hüseyn Cavid ilk növbədə öz dövrünün yetişdirdiyi sənətkardır və bununla bərabər, bütün dövrlərin ədəbi şəxsiyyəti olmaq gücündədir. Müasirlik və əbədilik baxımından onun yaradıcılığının bir qütbündə “Şeyda” əsərindəki mətbəə fəhlələrinin həyatı və fəaliyyəti, digər qütbündə isə Birinci Dünya müharibəsinin dəhşətlərini özündə əks etdirən “İblis” faciəsi, bir qütbündə daxilən kamilləşməni mərhələ-mərhələ yaşadan “Şeyx Sənan”, digər qütbündə dini dəyərlərin insanın mənən təmizlənməsinin mənbəyi olduğunu göstərən “Peyğəmbər” əsəri, bir qütbündə əxlaqi kamilliyin cəmiyyət üçün meyar olduğunu sübut edən “Uçurum”, digər qütbündə varidatı ilə birgə şəxsiyyətini də itirən obrazın faciəsini göstərən “Knyaz” pyesi, bir qütbündə haqq-ədalət işığının müdafiəsinə həsr edilən “Topal Teymur”, digər qütbündə isə hökmdar qarşısında sənətin böyüklüyünü nümayiş etdirməyin yolunu göstərən “Xəyyam” əsəri dayanır. Paralellik təşkil edən bu əsərlərin, sadəcə, mövzu və ideya baxımından müqayisəsi H.Cavid bədii təfəkkürünü, onun sənətinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini aşkarlamaq baxımından kifayət qədər fakt və əsasa malikdir. Müxtəlif düşüncə sahiblərinin obrazının yaradılması, fikir müxtəlifliyinin bir yaradıcılıqda, hətta bir əsərdə inikas etdirilməsi, müxtəlif mədəniyyətlərin və dinlərin yanaşı yaşamasına tərəfdar çıxılması baxımından Hüseyn Cavid yaradıcılığı nadir bədii keyfiyyətlərə malikdir. Bu mənada qloballaşma dövrünün bir çox tələbləri, bu dövrdə milli özünüdərkini müdafiəsi, eyni zamanda multikulturalizm

dəyərləri işığında da Hüseyn Cavid yaradıcılığının poetikasının öyrənilməsi son dərəcə aktualdır.

Hüseyn Cavid ədəbi irsində bədii yaradıcılığın spesifikası, ənənə və novatorluq, janrların qarşılıqlı əlaqəsi və transformasiyası, şeirlə dramaturgiyanın birləşdirilməsi kimi məsələlər yeni səviyyə və status qazanmışdır. Həmin məsələlərin bütün istiqamətlərdə öyrənilməsi bədii yaradıcılığa müxtəlif yönəldən yanaşmaların əhəmiyyətini də şərtləndirir. Ona görə də sırf yeni ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyasının formalaşdırılması baxımından da mövzu çox aktualdır

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqatın əsas obyektı Hüseyn Cavidin “Keçmiş günlər” və “Bahar şəbnəmləri” kitablarına daxil olan və müxtəlif illərdə yazdığı şeirlər, “Azər” poeması, nəsr və nəzmlə qələmə aldığı faciə və dramlardır.

Tədqiqatın predmetini yaradıcılığın poetikası çərçivəsində Hüseyn Cavidin şeir və dramaturgiya yaradıcılığının romantizmin nəzəri-estetik prinsipləri ilə əlaqələri təşkil edir.

Tədqiqatın metodologiyası. Dissertasiyada tarixi-müqayisəli metoddan istifadə edilmişdir. Eyni zamanda dissertant Hüseyn Cavid yaradıcılığının və romantizm ədəbi cərəyanının aktual problemlərindən bəhs edən elmi tədqiqatlardan da bəhrələnmişdir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Dissertasiyada qarşıya qoyulan əsas məqsəd poetika çərçivəsində Hüseyn Cavid yaradıcılığının romantizm ədəbi cərəyanı və romantik bədii metodla bağlı olan cəhətlərinin araşdırılmasıdır. Bu məqsədin reallaşması üçün aşağıdakı vəzifələr müəyyənləşdirilmişdir:

– şeir və dramatik əsərlərə aid mətnlərarası və yaradıcılıqdaxili münasibətlərin, eləcə də obrazların bədii mətnlərin strukturu ilə əlaqələrini öyrənmək;

– əfsanə, mif, dini dəyərlər, əxlaq qaydaları və tarixi həqiqətlərin romantik bədii düşüncə ilə qarşılıqlı əlaqələrini aşkarlamaq;

– qəhrəmanların romantik təbiətinin formalaşmasında türkçülük ideologiyasının rolunu aydınlaşdırmaq;

– obrazların daxilən kamilləşməsində sufizm dünyagörüşünün əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək;

Mövzunun öyrənilməsi. Hüseyn Cavid kimi mütəfəkkir sənətkara Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq fikrinin münasibəti həmişə eyni olmamışdır. XX əsrin 20–30-cu illərində bu münasibət təqib və təzyiqlərlə müşayiət olunmuş, 50-ci illərin sonundan başlayaraq H.Cavid yaradıcılığına yeni baxış formalaşmağa başlamışdır. H.Cavidə yönələn ədəbi-elmi münasibət əhatə dairəsinə və problematikasına görə bir neçə istiqamətə şaxələnir.

Bu istiqamətlərdən birincisi şair-dramaturqun yaradıcılığının romantizm və poetika kontekstində öyrənilməsidir ki, oraya akademik Məmməd Cəfərin (50), akademik İsa Həbibbəylinin (98), AMEA-nın müxbir üzvü Kamran Əliyevin (72), Məsud Əlioğlunun (64), Vəli Osmanlının (158), Zaman Əsgərlinin (84), Tahirə Məmmədin (170) tədqiqatları daxildir.

İkinci istiqamət H.Cavidin hər bir əsərinin ayrıca araşdırılmasıdır. Bu istiqamət cavidşünas alimlər Əbülfəz İbadoğlu (115), Zahid Əkbərov (62), Baloğlan Şəfizadə (167), Etibar Talıblı (172), Jalə Hüseynova (108), Alqış Musayev (152), Cavidə Məmmədova (143), Nuranə Əsədullayeva (81) ilə təmsil olunur.

Üçüncü istiqamətə H.Cavid yaradıcılığının problemlərinə həsr olunmuş Rafael Hüseynovun (105), Cəlal Qasimovun (134), Nəzakət Əzizovanın (89), Lütviyyə Əsgərzadənin (86), Gülşən Qafarovanın (126), Mələhət Babayevanın (16), Sahibə Məmmədovanın (148), Şakir Cəfərovun (54) tədqiqatları daxildir. Burada H.Cavid yaradıcılığının tədqiqi ilə bağlı olan araşdırmaları da xatırlamaq olar (77; 157; 91, 34–37).

Dördüncü istiqamət H.Cavid yaradıcılığının dünya ədəbiyyatı ilə əlaqələrinə aiddir. Əjdər İsmayılovun (119), Azər Turanın (175) və Nərmin Həsənovanın (99) tədqiqatları bu istiqamətin aparıcı nümunələridir. Mələhət Babayevanın (19), Cavidə Məmmədovanın (146) həmin mövzuda məqalələri vardır. Tural Hüseynovun Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatşünaslığının Hüseyn Cavidə olan baxışlarına aid araşdırmasını da buraya aid etmək olar. Bu məsələlərlə bağlı məqalələr də çap edilmişdir (19).

Beşinci istiqamət ədəbiyyatşünaslığın ümumi problemlərinə həsr olunan tədqiqatlarda H.Cavid yaradıcılığının təhlilidir. Buraya Rafiq Əliyevin (77), Ramin Əhmədovun (59), Hüseyin Həşimlinin (100), Həsənəli Eyvazovun (56), Əminə Zalovanın (181) araşdırmaları daxildir.

Poetika anlayışına gəldikdə isə, bu termin ilk dəfə postsovet məkanında 1940-cı ildə A.N.Veselovskinin “Tarixi poetika” əsəri ilə elmi dövriyyəyə daxil edilmişdir (201). Lakin müharibə şəraiti və sonralar ədəbiyyat üzərindəki amiranəlik həmin sahənin inkişafına mane olmuşdur. Yalnız ötən əsrin 70-ci illərində poetika məsələlərinə yenidən qayıdılmışdır. Bir-birinin ardınca D.S.Lixaçevin və Y.V.Mannın qədim rus ədəbiyyatının (194), romantizmin (195) və Qoqolun yaradıcılığının (196) poetikasına həsr edilmiş kitabları nəşr edilmiş, məcmuələr (198; 199) buraxılmışdır.

Azərbaycanda isə ötən əsrin 80-ci illərindən bədii yaradıcılığın poetikasına dair tədqiqatlara başlanılmış və indi də davam etdirilməkdədir. Təhsin Mütəllibovun (154), Kamran Əliyevin (69; 73), İslam Ağayevin (3) kitablarında, Zaman Əsgərlinin (84) və Tahirə Məmmədin (171) dissertasiyalarında “poetika” sözü sərlövhəyə çıxarılır. “Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası” adında (8; 9) elmi məcmuələr buraxılır. Eyni zamanda poetika termini folklorşünaslıq tədqiqatlarında görünməyə başlayır (51; 75; 76; 95). Hətta bu gün dilin poetikası ilə bağlı məqalələr də çap olunur (67). Azərbaycan alimlərinin xaricdə çap edilən kitablarında da “poetika” termini aparıcı yer tutur (197).

Şair-dramaturq Hüseyin Cavid yaradıcılığının poetika məsələlərinin öyrənilməsinə gəldikdə isə, bu, indiyə qədər ayrıca tədqiqat mövzusu olmamışdır. H.Cavid ədəbi irsinin poetikası ilk dəfədir ki, hərtərəfli və sistemli şəkildə araşdırmaya cəlb edilir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi:

- H.Cavidin yaradıcılığının Tanrı ilə, türk və Turan düşüncəsi ilə sistemli əlaqəsi;
- Türkçülüyn H.Cavid romantizminin mahiyyətini təşkil etməsi;
- H.Cavid romantizminin sufizmlə əlaqələrinin təsdiqi;

- H.Cavid yaradıcılığında gözəllik axtarışının həqiqət axtarışı ilə birləşməsinin romantizmin estetikası baxımından əhəmiyyəti;
- H.Cavidin şeirləri ilə dramaturgiyasının vəhdətdə olması;
- Monoloq və dialoqların şeirlərlə dramatik əsərlər arasında qarşılıqlı əlaqələr yaratmaq funksiyasına malik olması;
- H.Cavidin müəllif kimi “Qız məktəbində” şeirində müəllim obrazının, “Uçurum”dakı Əkrəmin, “Azər” poeməsindəki Azərin prototipi kimi çıxış etməsinin ideya ilə bağlılığı;
- Əfsanə və romantik metodun sintezinin həm ədəbiyyat tarixi müstəvisində, həm də H.Cavid yaradıcılığında ədəbi-tarixi bir fakt kimi dəyərləndirilməsi;
- Mifik düşüncə ilə romantik düşüncənin vəhdətinin yaradıcılıqda novatorluq üçün imkanlar açması;
- H.Cavid yaradıcılığında iki istiqamətin – real dünyaya və mənəviyyat aləminə vəhdətinin romantizmlə əlaqəsi;
- H.Cavidin bədii yaradıcılıqda tarix və əxlaq anlayışlarını paralel şəkildə inkişaf etdirməsi;
- Dramaturgiyanın baş qəhrəmanlarının daxili aləminin bütün detalları ilə incələnməsi;
- H.Cavid pyeslərinin mətn strukturu ilə obrazların vəhdətdə canlandırılması;
- Tarix və müasirliyin vəhdətdə götürülməsi.

Tədqiqatın nəzəri-təcrübi əhəmiyyəti. Tədqiqat işindən XX əsr Azərbaycan romantizm problemlərinin yenidən öyrənilməsində, müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının aktual problemlərinin təhlilində, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin yaradılmasında, ali məktəblərin filologiya fakültələrinin mühazirə və seminarlarında, xüsusi kursların təşkilində istifadə etmək olar. Eyni zamanda tədqiqatın elmi yenilik və müddəalarından XX əsr Azərbaycan romantizminin digər nümayəndələrinin yaradıcılığını öyrənən, bədii metod və ədəbi cərəyanla bağlı nəzəri tədqiqatlar aparən mütəxəssislər bəhrələne bilərlər.

Mövzunun aprobasiyası. Dissertasiya bir neçə il ardıcıl şəkildə aparılan araşdırmaların yekunudur. Dissertasiyanın əsas nəticələri “Hüseyn Cavid sənətinin

qüdrəti” monoqrafiyasında, beynəlxalq və respublika səviyyəli konfranslarda edilmiş məruzələrdə, çox sayda jurnal və məcmuələrdə çap olunmuş məqalələrdə öz əksini tapmışdır.

Dissertasiyanın strukturu. Dissertasiya giriş, beş fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyatın siyahısından ibarətdir.

I FƏSİL

ROMANTİK ŞEİRDƏN DRAMATURGIYAYA KEÇİDİN

TƏŞƏKKÜLÜ VƏ İNKİŞAFI

1.1. Hüseyn Cavidin ilk şeirlərinin ideya-poetik xüsusiyyətləri

1.1.1. Romantik şeirdə gözəlliyin ideya-bədii dərk

Görkəmli şair və dramaturq H.Cavid İstanbulda təhsil alarkən Qurbanəli Şərifova göndərdiyi məktublarının birində yazırdı: “Bən hammallığı, xidmətkarlığı pək ziyadə sevərəm, fəqət belə bir dövri-hürriyyət və zəmani-səadətdə bənliyimi satmaq, əsir olmaq istəməm (əsir olduğum bir şey varsa, o da həqiqət və məhəbbətdir)” (168, 54). H.Cavidin həqiqət və məhəbbətə əsir olması gözəlliyə vurğunluqdan keçir. H.Cavid gözəllik aşıqıdır. H.Cavidin yaradıcılığının başlanğıc mərhələsində qələmə alınan və “Keçmiş günlər” kitabına daxil edilən “Bir rəsm qarşısında” şeiri bütünlüklə gözəlliyə həsr olunmuşdur. Şeirin elə ilk misralarından H.Cavidin gözəlliyə vurğunluğu açıqca hiss edilməkdədir:

Həzin bir çöhrə, baygın bir nəzər, suzişli bir mənzər,
Geniş bir cəbhə, ülvi bir zəka, düşküncə bir sima.
Əvət, düşküncə bir sima; fəqət pək nazlı, pək dilbər...
Bənim ən sevdiyim bir lövhə, bir təsviri-pürməna.

O dalğın gözlərə baqdıqca ruhum eylər istela,
O gözlər hər baqışda fikrə yüz min rənz edər ima (28, 49).

H.Cavid qələmi ilə yaratmaq istədiyi obrazı rəssam fəhmi və rəssam dəqiqliyi ilə canlandırır. Professor Kamran Əliyev yazır: “Bir rəsm qarşısında” şeirinin lirik qəhrəmanı üçün yalnız bir rəsm vardır və qalan hər şey onun üçün mənasızdır. O, bütün varlığı ilə həmin rəsmə, oradakı təsvirə vurulmuşdur” (69, 68). Bəlkə də, şeirdə rəsmə – lövhəyə işarə edilməsəydi, H.Cavidin həyatda rastlaşdığımız bir gözəli təənnüm etdiyini düşünərdik. Hər halda, romantik sənətkarın bədii boyalarla canlan-

dırmaq bacarığı və poetik ifadə gücü şeirdə bütün aydınlığı ilə görünür.

Eyni zamanda H.Cavid gözəl bir rəsm əsərinin qarşısında keçirdiyi hiss və duyğularını oxuculara çatdırmışdır. O, gözəlliyi təsvir edərkən “həzin bir çöhrə”, “suzişli bir mənzər”, “nazlı və dilbər sima”, “dalğın gözlər” kimi söz birləşmələrindən istifadə etməklə bərabər, “təsviri-pürməna” ifadəsini də işlədir. Bax bu “pürməna” sözü ilə şair gözəl simanın – gözün, qaşın, düşüncənin mənəviyyatla birgə yaratdığı gözəlliyi ortaya qoya bilib. Əgər bir gözəl pürmənadırsa, bu artıq mükəmməl olmaq deməkdir.

H.Cavid fiziki gözəlliyi təsvir etmək məhdudiyyətinə qapanıb qala bilməzdi. Romantik şairin böyük şəxsiyyəti və zəngin dünyagörüşü də buna imkan vermirdi. Ona görə də əgər “pürməna” deyirsə, burada H.Cavidin təsvir etdiyi gözəllik yalnız zahiri gözəllik deyil, o, mənəvi gözəlliklə bir yerdədir. Şübhəsiz, ağılla, idrakla birləşən, mənəviyyatla, insanın daxili dünyası ilə vəhdətdə olan gözəllik daha yüksəkdə dayanır. Bu baxımdan “pürməna” sözündə ülvyyətlə dərin zəka qovuşuq halındadır. Təsvir olunan sima ülvə zəka sahibi olmasaydı, H.Cavid obrazı heç vaxt belə dahiyənə şəkildə təsvir etməzdi. H.Cavidin gözəllik kredosu həm daxili, həm də fiziki gözəlliyyənin vəhdətinə bağlıdır.

O lahuti baqışlar pək dərin, pək heyrətəfzadır,
Nə hikmətlər arar, bilməm ki, əlvahi-təbiətdən?
O solğun çöhrədə bir nuri-səfvət var ki, pək nadir...
O, bəncə, mürtəsəm bir levhədir rəngi-həqiqətdən.

Məhəbbət, ya səmimiyyət təcəssüm etsə aləmdə,
Təcəlli eylər ancaq böylə bir ruhi-müçəssəmdə (28, 49).

Göründüyü kimi, H.Caviddə gözəllik axtarışı həqiqət axtarışı ilə birləşir. Harada həqiqət varsa, o, İlahi sevgidir. Romantik sənətkarın İlahi sevgisi olmasaydı, şair bu gözəlliyi olduğu qədər, o səviyyədə bizə çatdırıb bilməzdi. H.Cavidin həqiqət axtarışı onun ruhunda və təbiətindədir. Tanrı insanı yaradanda İlahi sevgi də onunla birgə doğulur. Romantik sənətkarın bir rəsm qarşısında – həqiqi gözəllik önündə heyrəti İlahinin şairin qəlbinə bəxş elədiyi heyrətdir. H.Cavid bu əsərin gözəlliyi qarşısında Allahı görürmüş kimi heyrətlənir. Amma sonda yenə bütün təsvir İlahi gözəlliklə

bağlanır – “O, bəncə, mürtəsəm bir lövhədir rəngi-həqiqətdən”.

Nə küskün bir nəzər, ya Rəb? Nə məsumanə bir surət!
Nə düşkün bir sehr, ya Rəb? Nə məzlumanə bir fitrət!
Gülərmə, bilməm ağlarmı? Bütün iczimlə heyranım,
Fəqət bir nazənin sima ki, təqdisə şitabanım.

Silinməz lövhi-qəlbimdən o nəqşi-nazənin, ölsəm;
Ona ruhumla, vicdanımla məftunim. Niçin? Bilməm! (28, 49)

Küskün bir sima, baxışlarda isə məsumluq. İnsanı özünə cəlb edən bir sehr və məzlumanə fitrət. Romantik sənətkar yenə Tanrıya müraciətlə gözəlliyin müəmmalı izinə düşür.

Əslində, romantik sənətkar söyləyir ki, mən heç nə bilmirəm, ən doğru olanı Allah bilir. Hər şey yalan, Allah gerçək – bu sözlərlə şeirdə mükəmməl poetik heyrat yaradılır. Allah gözəlliyi yaratdığı kimi, bu gözəlliyi tərənnüm etmək üçün də H.Cavidə güc və qüvvət verib. “Romantikləri xarakterizə edən əsas cəhətlərdən biri də estetikizmdir. Bu xüsusiyyət Azərbaycan romantiklərindən ən çox H.Cavid yaradıcılığında yayılmış və əsaslandırılmışdır. Onun təbirincə bədii ədəbiyyatda obyektiv varlıq daha gözəl, daha bəzəkli, daha zərif və rəvnəqlənmiş bir şəkildə verilmişdir” (185).

İnsan gözəlliyə niyə aşıq olur? Əslində, onun “niyəsi”ni, “necəsi”ni insan özü də bilmir və ömrü boyu bu sualın cavabını axtardıqca axtarır. Amma gözəlliyə aşıq olmağın bir sirri bəllidir: İlahinin yaratdığı gözəlliklərə bağlanmaq. H.Cavidin romantik düşüncəsinin başlanğıcında dayanan məhz bu həqiqətdir. Ona görə H.Cavidin romantikası digər sənətkarların romantikasından fərqlidir ki, onun ədəbi irsində irfani düşüncə mühüm yer tutur. Bu cəhət H.Cavid romantizmini Avropa romantizmindən, dünya romantik fikrindən fərqləndirən mühüm xüsusiyyətdir.

H.Cavidin “Keçmiş günlər” kitabına daxil olan və kiçik bir məktəbliyə həsr edilən “İlk bahar” şeiri təbiətin gözəlliyinə həsr olunub. H.Cavid bir gözəllik aşıqı kimi ruhən də, təbiətən də, mənən də baharın gözəlliklərinin, təbiətin füsunkarlığının vurğunu olmuşdur. Bu fikri, bu mülahizəni onun ikinci şeirlər kitabına verdiyi “Bahar

şəbnəmləri” adı da təsdiq edir.

H.Cavidin “İlk bahar” şeirində yenə İlahinin yaratdığı əbədi bir qanunun həqiqəti görünür. Təbiətin qanunauyğun dörd fəslinin (yaz, yay, payız, qış) növbələşməsi baş verir. Bu növbələşmədə onların hər birindən gözəl və eyni zamanda yaradıcı olan bahardır. Şeirdə baharın klassik təsviri var. Bu klassik təsvir insanla təbiətin vəhdətinə əsaslanır.

Başqa bir mühüm cəhət romantik şairin bilavasitə sənətkarlıq qüdrəti ilə bağlıdır. Yəni bu qüdrəti belə başa düşmək olar ki, H.Cavidin “İlk bahar” şeirini qışın oğlan çağında oxuduqda da yenə insanın gözləri qarşısında gözəl, füsunkar və unudulmaz bir bahar lövhəsi canlanır.

Şübhəsiz, təbiətin gözəlliyi daha çox yazla, baharla bağlıdır. Ona görə də insanların bahara, yenidən canlanan təbiətə can atmaları təsadüfi deyil. Bəlkə, Tanrı bu xüsusiyyəti də insana gözəlliyi duymaq üçün bəxş etmişdir:

Bahar, bahar gəlmiş, yenə ilk bahar;
Güllər, çiçəklər gülər, quşlar oynar.
Göyün altun saçlı qızı nur saçar,
İnsanların tutqun gönlünü açar (28, 57).

İlk misralarda baharın gəlişinin müjdə verilməsi ilə yanaşı, gül-çiçəklərin gülməsi, quşların oynaması da baharın gəlişinin nəticəsi kimi canlandırılmışdır.

Bu, gül-çiçəklərin, quşların sevinci deməkdir. Eyni zamanda insanların da tutqun könlü açılmışdır. Bunların hamısının isə bir mənbəyi var ki, bu da Günəşdir. H.Cavid onu əsl romantik sənətkar kimi təqdim edir: “Göyün altun saçlı qızı nur saçar”. Şair Günəşin işığını, hərarətini böyük həyat mənbəyi hesab etməklə bərabər, onu altun saçlı qıza bənzədir, yəni insaniləşdirir. H.Cavidin romantik inikas üsulunun bir tərəfində məhz bu prinsip dayanır.

Dağlar, çəmənlər geyinir al, yaşıl;
Yerlər, göylər parıldar işıl-ışıl.
Bülbüllər ötüşür, cəh-cəh vururlar,
Güllüklərdə düyün, dərnək qururlar (28, 57).

Baharın gəlişi ilə təbiətin yeni həyatı da başlayır. Dağların və çəmənlərin al,

yaşıl geyinməsi – yeni paltarda görünməsi yenə təbiəti insan kimi təsəvvür etməyin nəticəsidir. Yerləri, göyləri bürüyən işıq bülüllərin nəğmə oxumasına, məclis qurmasına şərait yaradır və həyatı daha da canlandırır. Şeirinin qalan hissəsi isə insanın özü haqqındadır. H.Cavid təbiəti insaniləşdirdikdən sonra insanın özünün baharla bağlı həyatını canlandırır:

Sevgili bir çoban, on bir yaşında,
Düdük çalar aqar sular başında.
Ətrafında qoyun, quzu hoplaşır,
Oynar, mələr, qoşar yenə toplaşır.
Bir yanda bir dul qadın ağır-ağır
Xəstə yavrusunu öpüb oynadır.
Bir yanda məktəbli bir çəq qız, oğlan
Oynaşib oquşur həp bir ağızdan.
Əl-ələ, qol-qola şadan olurlar,
Haqqın qüdrətinə heyran olurlar (28, 57).

Öz çalğısı ilə sevinən on bir yaşlı çoban, öz xəstə qızını ümidlə öpən qadın, bir neçə məktəbli qız və oğlan şadyanalıq edirlər. Şeirdə məktəb həyatının, məktəbli qız və oğlanların əl-ələ, qol-qola tutub oynamalarının təsviri H.Cavid romantizminin maarifçiliklə bağlılığını ortaya çıxaran cəhətdir.

H.Cavidin “İlk bahar” şeirinin sonunda verilmiş “Haqqın qüdrətinə heyran olurlar” misrası böyük sənətkarın öz yaradıcılıq prinsipinə sadıq qaldığını və Tanrı sevgisinin əbədiliyi barədə inamını təcəssüm etdirir. Bir daha təsdiq edilir ki, H.Cavid istər insani gözəlliyin, istərsə də təbiət gözəlliyinin təsvirində irfani düşüncəyə sahib şəxsiyyət kimi ucalır.

H.Cavidin “Yadi-mazi” şeirində də təbiətin füsunkar gözəlliyi tərənnüm edilmişdir. Romantik qəhrəman bir az keçmişləri xatırlayaraq öz yaddaşında gözəl bir mənərəni canlandırır:

Hər şey bana xəndan görünürdü o zamanlar,
Oqşardı küçük qəlbimi həp tazə çiçəklər.
Pərran idi bir yanda tərəbzə kələbəklər,

Guya sevişirlər, öpüşürlərdi həp onlar.

Gülgönçələr eylərdi səhər vaxtı təbəssüm,
Bülbüllər isə həpsi yekavaz tərənnüm... (28, 42)

Hər yerin gülümsər görünməsi, təzə çiçəklərin qəlb oxşaması, kəpənəklərin bir-birinə məhəbbət bəsləmələri təbiətin qeyri-adiliyini nümayiş etdirir. Qönçələrin təbəssümü, bülbüllərin avazı bu füsunkarlığa canlılıq qatır. Həmçinin bütün bunlar, sadəcə olaraq, təbiətin təsviri deyil, eyni zamanda romantik qəhrəmanın əhvali-ruhiyyəsidir.

H.Cavidin “Yadi-mazi” şeirində təbiətin gözəlliyi ilə kainatın gözəlliyi yanaşı verilir:

Əflaka baqarkən bəni məftun ediyordu
Parlaq günəşin mənzərəyi-şəşədarı.
Aqşam duramaz, qərbə misafir gediordu
Şərqi o gözəl bakireyi-ləmənisarı (28, 42-43).

Yerdə gül-çiçəyin, gülgönçələrin, bülbüllərin yaratdığı mənzərə Günəşin həyat-verici qüdrəti ilə tamamlanır. Günəş də sənətkar tərəfindən romantik pafosla tərənnüm edilir.

Şeir kainatın gözəlliyinin, xüsusilə gecə mənzərəsinin canlandırılması ilə davam etdirilir:

Lakin gecə bir başqa təmaşa buluyordum,
Yıldızlara heyrətlə baqıb şad oluyordum.

Yıldızlara heyrətlə baqar, öylə sanırdım,
Həp tazə gəlinlər gəzinir ruyi-səmada.
Bir heykəli-sevda kibi pürşölə sanırdım,
Gördükcə o məhzun qəməri seyrü-səfada.

Hər mənzərə binlərcə lətafət saçıyordu,
Guya ki, bədaye bana ağış açıyordu (28, 43).

Artıq burada gülləri, qönçələri, bülbülləri və günəşi ay və ulduzlar əvəz edir. “Yadi-mazi” şeiri H.Cavidin ilk yaradıcılıq nümunələrindən olsa da, bu poetik əsərdə romantik inikas üsulu özünə kifayət qədər yer tuta bilmişdir. Xüsusilə ulduzların təzə gəlinə bənzədilməsi, ayın “heykəli-sevda” adlandırılması Azərbaycan ədəbiyyatında H.Cavidə qədər təsadüf edilməyən obrazlar idi. Bu obrazlar və onlarla bağlı yaranan bədiilik H.Cavid ədəbi irsinin özünəməxsusluğu kimi meydana çıxmışdı.

“Bir rəsm qarşısında” şeirində insanın, “İlk bahar” şeirində təbiətin, “Yadi-mazi” şeirində kainatın gözəlliyi tərənnüm edilmişdir. Deməli, H.Cavidin ilk şeirlərində gözəlliyin tərənnümü təbiətin, kainatın və insanın vəhdəti formasında aparılmışdır. Bu vəhdət romantik sənətkarın poeziyasında Tanrının yaratdığı nizamın nəticəsi kimi möhkəmlənmişdi.

H.Cavidin ikinci kitabı “Bahar şəbnəmləri” 1917-ci ildə çap edilmişdir və yaradıcılığının ilk dövrünə aiddir. Bu kitabda gözəlliyin təcəssümü dənizə münasibətdə reallaşır. Romantik sənətkarın “Dəniz tamaşası” şeiri onun yaradıcılığında romantik inikas üsulunun davam etdirilməsinə konkret bir nümunədir:

Günəş qürub ediyor; göy... mühitimiz gömgöy...
Göz işlədikcə gönül uçmaq üzrə çırpınıyor,
Günəş qürub ediyor; göy... fəza, dəniz gömgöy...
Uzaqda, yalnız üfüqlərdə var bir aləmi-nur.

Bütün gözəlliyi həp sanki toplamış Yaradan,
Dənizdə xəlqə nişan vermək istiyor əlan (28, 68).

Yenə günəş, yenə göy, yenə fəza, yenə üfüqlər və könlün oraya uçmaq istəyi – bütün bunlar şairin inkişafda olan romantik duyğularının, həm də romantik üslubunun təcəssümüdür. Bu gözəlliyin Yerdəki ekvivalenti dənizdir:

Uzaqda bağçalar, əlvan çadırlar, ormanlar,
Alevlənib də parıldar, gümüş sular çağlar.
Mələklər əl-ələ vermiş uçar, qaçar, oynar,
Mənəkşə, pənbə çiçək püskürür yanardağlar.

Qürubə qarşı dəniz səhneyi-lətafət olur.

Qürubə qarşı dəniz başqa bir qiyamət olur (28, 68).

Şeirin bu parçasında məkan kimi uzaq bağçaların görünməsi, eyni zamanda mələklərin əl-ələ verib uçması H.Cavidin romantik üslubunun daha da möhkəmləndiyini sübut edir. Hətta sonrakı misralarda “Hübuti-Adəm” şeirində canlandırılan cənnət də xatırlanır və şeirdən buraya olan keçid açıq-aydın hiss olunmaqdadır:

Çocuqkən, iştə gözəl xatirimdədir, gecələr
Öyüb də cənnəti təsvir edərdilər... daim
Maraqlanır, düşünürdüm: nədir şu bilməcələr?
Yalanmı? Doğrumu? – derkən yanardı idrakım.

Fəqət bu gün şu üfüqlərdə parlayan əlvan,
İnan diyor bana, – cənnətdən etmə şübhə, inan! (28, 68)

Şairliyin bir xisləti var: içində heç bir ideya olmasa, istər sevdiyinə, istər Tanrıya, istər təbiətə yazsın, o mətn mütləq ideyaya çevriləcək. H.Caviddə də məhz belədir. Yaradana sevgi, Yaradanın qüdrətinə inam bu məqamda açıq-aşkar hiss olunur. Sənətkarın müasirlərinin heç birində Yaradana bu qədər bağlılıq hiss edilmir. H.Cavid tamamilə fərqli, fərdi mənə yükünə görə dahiyənə təsvir ustasıdır. Ondan əvvəl də, ondan sonra da heç kim H.Cavid sənətinin daşdığı mənə yükünü öz çiyinlərində daşıya bilməmişdir.

Deyirlər, cənnət gözəl yaradılıb. Bu, Yaradanın qüdrətidir. Yaradan nə yaradıbsa, onu gözəl yaradıb. Yaradan nə yaradıbsa, onu mənalı yaradıb. Mənalısı ilə birgə həm də həqiqi gözəllik yaradılıb. H.Cavidin onu həmin gözəlliyə layiq şəkildə təsvir etmək qabiliyyəti də elə Yaradandan gəlir.

Günəş dalıb gediyor; köşkü andıran gəميمiz
Uçar, uçar, qoca qartal qanatları ilə uçar.
Dərin-dərin düşünürkən sönük baqışlı dəniz,
Onun sükutunu yırtar da, bir gürültü saçar.

Günəş sönüb gediyor, ay həzin-həzin doğuyor,

Hava sərinliyor, əsmərcə zərrələr yağıyor.

Fəza, dəniz, bütün ətraf kölgə, həp kölgə...
Köpük saçan gəminin ta ucunda bən tənha,
Qoyulmuşum köpürən xızlı nəhri dinləməyə
Ki, çağlayıb geri aqdıqca sarsılır dərya.

Balıqlar oynaşaraq həp inadü hiddətlə
Hücum edər, atılır arqamızca şiddətlə.

Könül çocuuq kibi seyr eylədikcə əylənərək
Şu tərs axıntıyı keçmiş həyata bənzətiyor.
Baqıb-baqıb düşünürkən, dəniz çiçəklənərək,
Dağıtdı fikrimi nagah bir şələleyi-nur.

O, iştə özlədiyim, sevdiyim gözəl mehtab
Ki, hər dəqiqə edər ruha gizli-gizli xitab (28, 68-69).

Burada şairin ilk şeirlərindən olan “Yadi-mazi”dəki kimi günəşin ayla əvəzlənməsi var. Bu əvəzlənmə işıq, nur deməkdir. Günəş batır, amma hər tərəf qaranlığa qərq olmayacaq. Çünki ay doğacaq. “Bahar şəbnəmləri” kitabına daxil olan “Dəniz tamaşası” şeirindəki təsvirlər də sübut edir ki, H.Cavidin düşüncəsində həmişə bir işıq var. O işıq Allahın özündən gələn qüdrət və gözəllikdir. Allahın ruhundan verdiyi səxavət payıdır. Günəşə də, aya da, insana da, Yerin gözəlliyinə də, ormanına da həmişə işıq düşür. Elə bunun özü də İlahidən gələn bir gözəllikdir. Ayın yanında ulduzların görünməsi isə kainatın romantik gözəlliyini daha da artırır:

Qucaq-qucaq əritilmiş gümüş dənizdə aqar;
Aqar da dalğalanır, cəzb edərdi hər nəzəri.
Könül bu levhəyi duyduqca yüksəlir, qalqar,
Uçardı göylərə, təqdis edərdi həp qəməri.

Fəqət qəmərlə bərabər işıqlı yıldızlar,
Parıldaşır, axışır, titrəşirdi xəndənisar... (28, 69)

H.Cavid şeirində hər gün gördüyün səma insanın təsəvvüründə tamamilə başqa cür canlanır. Ay da, ulduzlar da, ağ rəngli kəhkəşan da sanki insanı özünə tərəf çəkir. “H.Caviddə təbiət mənzərəsini rəssam kimi əks etdirmək yox, təbiətin hər hansı bir detallını cəmiyyət hadisəsi barədə fikir deməyə yönəltmək marağı daha güclü olmuşdur” (71, 183). Elə bunun nəticəsində də insanın göylərə uçmaq arzusu meydana çıxır:

Əvət, əngin fəzadə ruh uçaraq
Kəşf edər sanki bir yığın mənə.
Kəhkəşan sütlü nəhri andıraraq
Əzəli bir kitab oqurdu bana.

Göy, dəniz iştə bir-birindən uzaq,
Eyliyor ayrı-ayrı cəlbi-məraq.

Göydə bir bitməyən dərinlik var
Ki, donar hər düşüncə heyrətdən.
Uça bilsəydi bəlkə insanlar,
Bir şey anlardı bəlkə qüdrətdən.
Bu dərinlik, bu ölçüsüz boşluq
Veriyor hissə, fikrə sərxoşluq (28, 69).

Şeirdə fikrən, xəyalən uçmaq ideyası da var. Hər halda, insan uça bilməsə də, onun fikri-ruhu-duası Tanrıya doğru yol almaq və uca, sonsuz məkanı tapmaqdır. Həm bu uçuşda, həm də o məkanda əsrarəngiz bir gözəllik yaşayır. Bu yüksəklik romantik qəhrəmanın həmişə can atdığı məkandır. Bu məkan isə həqiqət axtarıcılığının məkanıdır. Şeirdə bu aydın göstərilmişdir:

Bu dərinlikdə bir həqiqət var,
Gizlidir gərçi kor beyinlər için;
Lakin ülviyyətilə həp parlar,
Bəllidir görmək istəyənlər için.

Hər təfəkkür ki istiyor cövlan,
İştə bir bitməyən geniş meydan! (28, 69)

Beləliklə, romantik düşüncəli şairin poeziyasında və bütövlükdə bədii yaradıcılığında fəlsəfi ideyalar getdikcə güclənir. Artıq romantik qəhrəmanın gözəllik axtarışı ilə həqiqət axtarıcılığının qanunauyğun bir vəhdəti yaranır. Bu da tamamilə təbiidir, ona görə ki, həm gözəlliyyənin tərənnümü, həm də həqiqət axtarıcılığı romantizmin estetik prinsiplərinə daxil olan xüsusiyyətlərdir. “H.Cavid sənətində təbiət füsunkar bir aləmdir. Baharın gəlişində (“İlk bahar”), dənizin dalğalanıb coşmasında (“Dəniz tamaşası”), günəşin qürubunda nə qədər gözəllik var imiş! H.Cavidin təbiət lövhələri və obrazları sırf estetizm ruhunda deyildir; onlar, adətən, sosial yük daşıyırlar, konkret ictimai problemi işıqlandırırırlar” (155, 30).

İnsan təfəkkürü fəzalar qədər genişdir, onun xəyal aləmi intəhasızdır. İnsanın üz tutduğu göylər də geniş və intəhasızdır. Amma romantik qəhrəman Tanrını dərk etmək, ona qovuşmaq üçün yol tapmaq arzusundadır. Bu yol möhkəm əqidə və pak, ülvi hisslər tələb edir. H.Cavid lirikasının romantik qəhrəmanı bu əqidəyə və bu ülvi hisslərə malikdir.

“Dəniz tamaşası” şeirində dənizdə yaranan fırtına da romantik boyalarla təsvir edilmişdir:

Azacıq keçməmişdi... bir tufan
Qoparaq, çıldırıb qudurdu dəniz.
Baqdım oynar da sallanır hər an,
Bir beşikdən seçilmiyor gəmimiz.

Fırlamış bir gurultu ortalığa,
Dalğa, həp dalğa, hər tərəf dalğa...

Yuca dağlar qədər, əvət, qocaman
Dalğalar gürləyib gəlir hər an.
Gəmi sərsəmləyib şu fırtınadan,
Bağırır, sanki istiyor da aman.

Yüksəlir, yüksəlirdi ərşə qədər,
Alçalır, alçalırdı fərşə qədər (28, 70).

Allahın dənizlə bağlı yaratdığı gözəllik qarşısında düşündükcə Tanrının dənizdə tufan qoparmaq kimi qüdrətinin olduğunu da görürsən. Allah nə qədər rəhmlidirsə, mülayimdirsə, ədalətsizliklərə qarşı bir o qədər amansızdır, onun yerə-göyə sığmayan qəzəbi də var. Tanrını qəzəbi və rəhmi ilə bir yerdə dərk etmək insanlığın borcudur. Yoxsa, dəniz nə qədər gözəldirsə, üstünə ay doğanda o daha gözəl olur, günəş çıxanda da, qürub edəndə də dəniz üzərində heyrətamiz gözəllik yaranır. Dənizin həm dalgaları hərəkətə gətirmək, həm də gəmini ərşə qaldırmaq, endirmək gücü var. Əslində, bu da elə İlahinin qüdrətidir. İnsanlar da bunu bildiklərinə görə “Allah! Allah!” deyib ondan imdad diləyirlər.

Bu keşakeşdə möhtəşəm, məğrur,
Qoca, səksən yaşında bir sima,
Ulu bir dağ mətanətilə vəqur
Qoca bir türk edib namazı əda;

Vird oqur, haqqa eylər ərzi-niyaz,
Bəlkə dağ sarsılır, o sarsılmaz.

Onca təsiri yoq şu tufanın,
Parlıyor qəhrəmanca nasiyəsi;
Oqunur çöhrəsində Turanın
Şanlı tarixi, keçmiş ənənəsi;

Öylə daim mühib, ağır, düşkün
Baqınırkən əzər mühiti bütün.

Göydən ayrılmayan alevli gözü
Saçar ətrafa şöleyi-iman.
Budur ancaq duası, virdi, sözü:

“Ey böyük Tanrı! Ey böyük Yaradan!

Hər bələdən əsirgə yurdumuzu,

Kamran eylə şanlı ordumuzu!.. (28, 70-71)

Gözəlliyi təsvir edən şeirin sonluğu “qoca bir türk, Turan və Tanrı” sözləri ilə bitir. H.Cavid yaradıcılığında həmişə yuxarıda Tanrı, aşağıda isə türk və Turan görünür, bunlar H.Cavid romantizminin mayasını təşkil edir. Bunlardan yazmaq üçün Tanrı H.Cavidə də bir sənətkar qüdrəti vermişdir.

H.Cavidin romantik poeziyasında olan insan, təbiət və kainatın gözəlliyi onun dramaturgiyasında yeni forma və məzmun çalarları qazanır. İnsani gözəlliyi “Şeyx Sənan” faciəsində Xumarın, “Xəyyam”da Sevdanın şəxsində açıqca görmək mümkündür. Elə əsərin əvvəlində dramaturq Xumar haqqında yazır: “Olduqca gözəl və məsum ruhlu bir gürcü qızı” (29, 122).

Təbiətin gözəlliyinin ən parlaq nümunəsi “Şeyx Sənan” faciəsində Tiflisin təsviridir:

İştə Qafqas!.. Səfalı bir məva!

Allah-Allah, nədir bu abü-həva!?

Nə qadar şairanə bir xilqət!

Yerə enmişdir, adətən, cənnət (29, 166-167).

Sonuncu misra H.Cavidin “Hübuti-Adəm” və “Dəniz tamaşası” şeirlərindəki cənnətin təsviri ilə də səsleşir.

Kainatın gözəlliyi Xəyyamın ulduzları seyr etməsində daha parlaq görünür. Bunlar şair-dramaturq H.Cavidin poeziyası ilə dramaturgiyası arasında vəhdətin təsdiqidir.

Şairin ədəbi fəaliyyətinin ilk dövrlərində yaranan dərin məzmunlu şeirləri sənətkarın gələcək dramaturgiya yaradıcılığına körpü rolu oynayaraq Cavid poetikasının zənginliyinə xidmət etmişdir.

1.1.2. Şeirdə romantik düşüncənin formalaşması

Ədəbiyyat tariximizi zənginləşdirən şeir, poema və dram əsərlərinin müəllifi Hüseyn Cavid Azərbaycan ədəbiyyatının korifeylərindən biridir və onun yazdığı əsərlər öz sanbalına, ifadə tərzinə, ən başlıcası isə təbliğ elədiyi ideyaların dərin məzmununa görə əsrlər boyu yaşayacaqdır. Bu əsərlər içərisində H.Cavidin şeir yaradıcılığının da öz yeri vardır. Akademik Məmməd Cəfər yazır: “Cavidin poeziyası yüksək sənətkarlığı, dərin emosionallığı, səmimiliyi ilə fərqlənən, ürəkləri fəth edən, fikirlərin müasirliyi, hər yerdə, hər ölkədə əsrin qabaqcıl adamlarını düşündürən ümumbəşəri məzmunla bəyənilən bir poeziya idi” (49, 8). Həmin parlaq poeziya nümunələri sırasında “Hübuti-Adəm” şeiri də var.

Hüseyn Cavidin ilk şeirləri öz zamanında oxucular tərəfindən o qədər də tez başa düşülən şeirlər deyildir. Görkəmli salnaməçi Qulam Məmmədli bu barədə yazır: “Gənclik illərində... “Keçmiş günlər”i oxuyarkən bunların başqa şeirlərə oxşamadığını hiss edir, burada nə isə bir poetik yenilik olduğunu duyurduq. Lakin bu yeniliyin nədən ibarət olduğunu, bir növ, dərk və şərh edə bilmirdik” (140, 24). H.Cavidin “Hübuti-Adəm” şeiri də onun yaradıcılığının ilk nümunələrindən biri kimi 1913-cü ildə çap olunan “Keçmiş günlər” kitabına daxil edilmişdir. Bu şeir Adəm və Həvva haqqındadır və H.Cavidin romantizmə dair görüşlərini əks etdirən xüsusiyyətlərlə zəngindir. Belə bir cəhət “Hübuti-Adəm” şeirinin H.Cavid yaradıcılığındakı yerinin və mövqeyinin də kifayət qədər önəmli olduğunu söyləməyə imkan verir. “Onun şeirlərində insan taleyinə doğru istiqamətlənən həssaslıq və qayğı qırmızı xətt kimi keçir” (71, 155).

Bəs belə bir sual meydana çıxa bilər ki, H.Cavidin yaradıcılığının məhz ilk dövründə şairin Adəm peyğəmbərlə Həvva haqqında yazmasının səbəbi nə ola bilər? H.Cavidin Adəm peyğəmbərlə Həvva haqqında yazmasının ilk səbəbi insanın yaranışını dərk etmək istəyidir: “Şairin “Hübuti-Adəm” şeiri uzaq keçmişdən, insanlığın ibtidasından xəbər verir. Bu mövzuya Avropa romantizmində çox müraciət ediləlidir. Bizim romantik sənətkarı məşğul edən də, görünür, eyni maraqdır” (158, 30).

Bu mövzuya digər romantiklər də müraciət etmişlər. H.Cavidin müasiri M.Hadi “Təraneyi-qəmpərvəranə” şeirində yazır:

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

Mən idrak etmədim dünyayə gəlməkdən nədir hikmət,
Yaratmaqdan nədir hikmət bizi sübhanə, bilməm ki? (96, 32)

Həcmninin böyüklüyü etibarilə H.Cavidin digər şeirlərindən fərqlənən “Hübuti-Adəm” şeiri Adəmlə Həvvanın yaşadığı məkanın təsviri ilə başlayır:

Diyorlar bir zaman Adəmlə Həvva
Yaşarmış rövzeyi-cənnətdə tənha.
O bir məva ki, biganəyiz biz
Bu torpaqdan uzaq, qəmsiz, kədərsiz (28, 35).

Adəm və Həvvanın yaşadığı məkan uzaq bir məkandır və burada onlar qəmsiz və kədərsiz yaşayırlar. Eyni zamanda məkan baxımından bura cənnətdir və H.Cavid “Hübuti-Adəm” şeirində cənnətin təsvirini də vermişdir:

O bir məva ki, ruhani, münəvvər,
Uçarmış orda zərrinpər mələklər.
O bir məva ki, nəşr eylər sərəsər
Əməllər, nəşələr, güllər, çiçəklər.
Gözəl, asudə bir məvayi-sevda;
Geniş, azadə bir səhrayı-xülya.
Xəzansız bir baharistani-cavid,
Ki, solmaz orda əsla bərgi-ümmid (28, 35).

H.Cavidin düşüncəsində ruhani duyğulardan, mələklərin uçuşundan, gül-çiçəklərin ətrindən, xəzansız bahardan ibarət cənnət vardır. Adəmlə Həvvanın cənnətdə təsviri H.Cavidin öz gözəlliyi və füsunkarlığı ilə seçilən təbiətə marağının təsdiqidir. Nə qədər inandırıcı, yaradıcı və İlahi sevgi ilə yoğurulan bir təsvirdir. Bu təsvir o qədər təbii və canlıdır ki, müəllif cənnəti görüb gəlmiş adam təsiri bağışlayır.

Şeirdə ayrıca bir cənnət lövhəsinin yaradılması H.Cavidin romantik düşüncəli sənətkar olmasının təsdiqidir. Çünki romantik şair sonrakı şeir və dram əsərlərində də bu cür təsvirlərə geniş yer ayırmışdır. “Hübuti-Adəm” şeiri H.Cavid romantizminin

cücərməkdə olan rüşeymlərinin toplandığı bir poetik nümunədir. Görünür, burada romantizmin estetikasına aid uzaq məkanlara müraciət etmək prinsipi xüsusi rol oynamışdır. Sonralar bu prinsip H.Cavidin “Şeyx Sənan”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi pyeslərində, “Azər” poemasında daha aydın və daha konkret formada özünü göstərəcəkdir.

Bu mövzuya müraciətin başqa bir səbəbi insanın İlahidən gələn iman məsələsi ilə bağlıdır. H.Cavidin Allaha olan sevgisini canına-qanına hopduran böyüyüb boya-başa çatdığı ailə mühiti və bir də islam ənənələrinə, dini dəyərlərə sadıq olan Naxçıvan mühitidir.

Nəzərə almaq lazımdır ki, H.Cavid əslən Şahtaxtıdan idi və oradakı insanların əksəriyyəti övliya nəsilli insanlar olmuşdur. Onun atası Molla Abdulla ağa isə rövzə-xan idi. Mələhətli səsi olduğuna görə Molla Abdulla həmişə “Azan” çəkərkən eşidənlər heyran qalardı. Əlavə olaraq qeyd etmək yerinə düşər ki, S.Ə.Şirvaninin “Molla Abdulla Şahtaxtlıya” adlı ayrıca bir şeiri də var. Ola bilsin ki, Seyid Əzim bu şeiri Molla Abdulla ağanı nəzərdə tutaraq yazmışdır. Beləliklə, bu faktlar göstərir ki, dini dünyagörüşlü ailədə böyüyən H.Cavidin Adəm peyğəmbərdən yazmasında heç bir təsadüfilik yoxdur.

H.Cavid həm yeni tipli məktəb, həm də mədrəsə təhsili almışdır. Əvvəlcə M.T.Sidqinin məktəbində oxumuşdur. “M.T.Sidqinin “Məktəbi-tərbiyə”si yeni tipli tədris ocağı idi. Burada mollaxanadan fərqli olaraq proqram xeyli zəngin idi, dünyəvi elmlərin öyrədilməsinə xüsusi diqqət yetirilirdi” (112, 131-135).

Əgər bir məsələyə də diqqət yetirsək ki, bir müddət sonralar o, Təbrizdə “Taliyyə” mədrəsəsində oxumuşdur, bu halda məsələ tamamilə aydınlaşmış olar. Yəni H.Cavidin Adəm peyğəmbərdən yazması ailə tərbiyəsi ilə yanaşı, təhsil aldığı məktəblə də bilavasitə əlaqədar idi.

Hüseyn Cavidin sovet dövründə yazdığı “Peyğəmbər” pyesi öz başlanğıcını “Hübuti-Adəm” şeirindən götürür. Bu baxımdan qeyd etmək olar ki, H.Cavidin “Hübuti-Adəm” şeiri görkəmli sənətkarın poeziyası ilə dram əsərləri arasında keçid əlaqələrinin mövcudluğunu təsdiq edir.

“Hübuti-Adəm” şeirinin başqa bir səciyyəvi cəhəti ondan ibarətdir ki, şeirdə

Adəmlə Həvvanın tənha yaşamaları sənətkarın irəli sürdüyü ideyanın müqabilində xüsusilə qabardılır:

Fərəhdən ağlar insan, bəlkə, bilməm!

Bulunmaz orda lakin hüznü matəm.

Əvət, bir öylə xoş məvadə tənha

Yaşarmış qayğısız Adəmlə Həvva (28, 35).

Adəmlə Həvvanın cənnətdən qovulmaları onların tək-tənha yaşamaqları ilə bağlı ola bilərdimi? Tənhalıq onları darıxdırırdımı? Adəmlə Həvvanın tənhalığı romantik düşüncəli şairin gələcəkdə istər şeir, istər poema, istərsə də dramaturgiya istiqamətində yaradacağı qəhrəmanların da təkliyə və tənhalığa olan meylinin ilk addımları hesab edilə bilər. Hər halda, bu düşüncəyə insan övladının bitib-tükənməyən azadlıq arzusunun nəticəsi kimi də baxmaq olar.

“Maraqlıdır ki, Cavid müxtəlif filosof və yazıçılara qiymət verərkən Şərqi hüdudlarından çox kənara çıxır. Bu da Cavidin zəngin dünyagörüşünə, əhatəli məlumat malik olduğunu göstərir” (161, 79). Bu mənada H.Cavid kimi geniş mütaliyə, dərin fəlsəfi təfəkkürə malik olan, həm də romantizmin estetik prinsiplərini hərtərəfli mənimsəyən sənətkar Adəm və Həvva ilə bağlı tarixi-mifoloji hadisəni qələmə alarkən həmin cəhətləri də nəzərə almaya bilməzdi. Məhdud bir çevrədən kənara çıxmaq, genişliyi görmək və bununla da insan təfəkkürünün hüdudsuz yeniliklərə can atmasının vacibliyini ortaya qoymaq H.Cavid fəlsəfəsinə yad deyil. Tanrının insana verdiyi hüdudsuz idrakla ətraf aləmi dərk etmək istəyi və arzusunun həmahənglik təşkil etməsi şeirin digər bir mənasını göstərir.

H.Cavidin ilk qələm təcrübələrindən olan “Öksüz Ənvər” adlı süjetli şeiri obrazın təhlili baxımından xüsusi maraq doğurur. Burada xəstə anası üçün çalışan, onu bir an belə tək buraxmaq istəməyən kimsəsiz Ənvərin acı taleyi əks olunmuşdur. Ənvərin təkliyi, onun halının müəllimi tərəfindən başa düşülməməsi daha acınacaqlı vəziyyət yaradır:

Gözündə dalğalanır incə bir bahar buludu,

O həp baqıb duruyor, yoqdur onda hiylə və suç...

Sükuta qarşı müəllim qəzəblə bir, iki, üç

Toqatlayınca, çocuq bircə kərrə hıçqırdı:

“Aman, vay, annəciyim!..”, sonra qəşş olub getdi;

Bu səs sınıfda olan cümlə qəlbi titrətdi (28, 56).

Romantik sənətkarın “Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsindən bir səs” şeirində də tənhalıqdan doğan dərd və kədər öz ifadəsini tapmışdır:

...Solub bahari-şəbabım, dəyişdi hər halım;

Bu surətim, bu vücudum, bu dönmüş iqbalım;

Bənimlə doğmuş imiş sanki iztirabü kədər!..

Zəmani-şəb... uyuyur hər kəs istirahət edər (28, 114).

İstər “Hübuti-Adəm”, istər “Öksüz Ənvər”, istər “Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsindən bir səs”, istərsə də digər şeirlərdə meydana çıxan tənhalıq və bundan doğan kədər romantizm estetikasının prinsipi kimi H.Cavidin dramatik əsərlərində də davam etdirilmişdir.

“Hübuti-Adəm” şeirində son dərəcə səciyyəvi olan və digər şeirlərində də aydın görünən məsələ ülvî eşq problemidir. Əslində, məhəbbətin ideallaşdırılması da romantizmin estetikasına daxil olan məsələlərdəndir. Adəmlə Həvvanın bir-birinə olan eşqi, məhəbbəti İlahi eşqdən fərqlənən insani bir eşqdır. Onların cənnəti tərk etmələrinin də əsasında elə məhz bu dayanır:

...Gözəl bir qız, səmavi bir pərizad,

Gəlib həq canibindən əldə fərman,

Demiş: Çıq, ey səfalətpərvər insan!

Çıx, ey qafil bəşər! Dəf ol, çəkil, get!

Bu lahuti təfərrücgahı tərk et!

Deyil layiq sana gülzari-cənnət...

O süfliyyətlə hissi-adəmiyyət

Bu ülviiyyəti heç eylərmi idrak?

“Çe nesbət xakra ba aləm-e pak?”¹

Düşün, baq nerdəsin, bir kərrə anla!

Bu məva öylə bir firdovsi-əla

¹ Torpaq pak aləmə yaraşarmı?

Ki, hər bir lövsdən, hər məfsədətdən,
Bütün vəhşətdən ari bir nişimən... (28, 36)

Tanrıdan uzaqlaşan insan çox vaxt şeytanın əsiri olur. İnsan nə qədər ki uşaqdı, onun etdiyi günah sayılmaz. Bir evi yandırsa belə, o, Haqq qarşısında günah kimi görünməz. Uşaq onu qəsdən etmədiyi üçün günah deyil. Təfəkkür bəsitliyi, saflıq, günahsız yaşamaq uşağa məxsusdur. Yəni qəsdən, bilərəkdən edilməyən bir məsələ bağışlanandır. Adəmin aldanması, eynilə Həvvanın da ona münasibətindən törəyən aldanışı ilə günahla dolu insan həyatı başlayır. Bu günahın, aldanışın cövhərində insani, həyatı eşq dayanır. Adəmlə Həvva cənnətdən qovularkən bu hisslərin qurbanı oldular, İlahi məkanı itirdilər:

Nə buldun, qürbi-Həqdən böylə sapdın?
Düşün! Naqis bəşər, bir baq nə yaptın!?
Bu gün qüdsiyyətin olmaqda bərhəm;
Yazıq! Aldandın, ey biçərə Adəm!
Təəssüf biəsər... Pək çox yanıldın,
Nədəmət bisəmər... Pək gec ayıldın.
Edər lahutıyan səndən şikayət,
Səninçin burda çox müşkül iqamət.
Çəkil, get! Rəhbərin şəhmari-üsyən;
Açılmış onda bax bir qövri-nisyan
Ki, həp müzlim, kədərza, tabfərsa,
Müləvvəs bir cədəlgah: iştə dünya!
Degilmişsən hərəmi-qüdsə məhrəm;
Eşin Həvvayı al kəndinlə bahəm,
Enib qıl aləmi-nasuti məskən,
Nədir əzvaqi-dünya, anla, ögrən!
Əzil, qəhr ol, keçənlər keçdi, heyhat!
Budur Həqdən səninçin son mükafat!..

...Əmin ol, nerdə nəfs olmuşsa hakim:

Həqiqi eşqi məhv etmiş məzalım,
 Kimin ülvıysə ruhu, söz onundur,
 Əsiri-nəfs olan daim zəbundur (28, 36-37).

Buradan da ortaya çıxan ideya bundan ibarətdir ki, bir insanın düşüncə dərinliyi, mənəviyyat yükü nədirsə, həmin kəs ondan ibarətdir. Bu dünyada mənən qazandığı nədirsə, xisləti də odur. Bir söz var, deyirlər ki, Allah-taala insanın qəlbindəki xislətinə görə tale qismətini qarşısına çıxarır. Adəm ülvıyyətin içində qala bilmədi, Adəm İlahi gözəlliyə qane olmadı. O, ətrafda daha nə varsa, onlara da can atdı və cəzalandırıldı. Səbəbkar isə İblisdi.

Cənnət həddən artıq gözəl idi, orada hər şey vardı, amma o gözəllik onlara bədbəxtlik gətirdi. Orada rahat həyat vardı, amma insan ona qane olmadı. Rahatlıqda narahatlıq insanın kainatı dərkinə yol açmalı idi. Açdı da...

Eşqin ülvıyyəti, məhəbbətin ucalığı bəşəri bir ideya kimi H.Cavidin şeirlərindən başlayıb dramaturgiyasında davam etdirilmişdir.

“Hübuti-Adəm” şeiri ilə bağlı bir cəhət də nəzərdən qaçırılmamalıdır ki, Adəmlə Həvvanın cənnətdən çıxmasına səbəb olan amillərdən biri məhz şeytandır. Şeytan elə o vaxtdan Yer üzündə xaosun törədicisi kimi insanlığa fəlakət gətirməklə məşğuldur. Şeytan öz xislətini qiyamətəcən sübut etməyə çalışacaq, insan isə öz tamahı və sadələvhlüyü ucbatından daim əziyyət çəkəcəkdir. Bu, nəfsin fəlakəti deməkdir.

Degilmiş süs geyim onlarca adət;
 Fəqət geydikləri bir tül ki, iffət.
 İki dildadei-zövqü şətarət,
 Olub vüslətgüzini-bəzmi-ismət;
 Gülümsər daimi bir sur içində,
 Yaşarkən öylə nuranur içində,
 Hücüm etmiş də süfli ehtirasat,
 Qabarmış adəmiyyət hissi... heyhat!
 O ülvıyyət, o ülvı sərmədiyyət
 Zəbuni-ehtiras olmuş nihayət.

Nəhayət, incə bir vəhşi təmayil,
 O ülvi eşqi etmiş məhvü zail.
 Birər heykəl kimi məbhutü heyran,
 Hicab altında qalmışlar hərasan.
 Sararmış bət-bəniz, uçmuş tərəvət;
 Hücüm etmiş haman rəngi-səfalət.
 O dəm ənvərə müstəğrəq, sərəzad (28, 35-36).

Burada həm mənəviyyat məsələsi, həm də gözəlliyin təsviri vardır. Ətrafda çoxlu mələklərlə yanaşı, insan kimi yaradılan Adəm və Həvvə var. Adəm və Həvvə əvvəlcə mələklərdən seçilmirlər. Şeytana uymayınca, hər şey gözəl və safdır. Çiçək və ağac kimi tərtəmiz, günahsızdırlar. Onlar mənən saf, təmiz, yalan və tamahdan uzaq, elə cənnətə layiq sakin olmaları ilə cəmiyyətə və insanlığa nümunə üçün əsl ismət və ləyaqəti təsdiq edə bilərdilər.

Sonrakı peşmanlıq fayda vermədiyi üçün, bəlkə, insanın daha çox ağıldan istifadə etməsini, ehtiyatla davranmasını tələb edirdi. Amma bir cəhət də var ki, ağıl o vaxt mükəmməl, kamil vəziyyətdə ola bilməzdi. Çünki gözəlliyin cazibəsi o qədər güclü idi ki, o gözəllik Adəmə ağılla hərəkət etməyə imkan verməzdi və vermədi də.

“Hübuti-Adəm” şeirində Adəm və Həvvanın cənnətdən qovulmasına, Adəmin Yərə endirilməsinə bais olan şeytan sonradan H.Cavidin “İblis” faciəsində qartımış bir obraz kimi meydana çıxdı.

H.Cavidin şeir yaradıcılığında cənnət və gözəllik, tənhalıq və kədər, ülviyyət və sevgi kimi dəyərlər, eyni zamanda nəfsin fəlakətləri bədii şəkildə öz əksini tapmışdır. Bütün bunlar H.Cavid poeziyasının ilkin dövrlərində meydana çıxan əsas xətlər və istiqamətlər olmuşdur. Əsas məsələ odur ki, həmin dəyərlər və reallıqlar H.Cavid yaradıcılığında yalnız bu şeirlərlə məhdudlaşmır, onlar istər “Şeyx Sənan”da, istər “Peyğəmbər”də, istərsə də “Səyavuş”da və “Xəyyam”da davam etdirilir.

1.2.Şeirlə dramaturgiyanın yaradıcılıqdaxili bədii əlaqələri

1.2.1. Monoloq şeiri dramaturgiyaya yaxınlaşdıran bədii vasitə kimi

Hüseyn Cavid öz əsərlərində ifadə etdiyi fikir və ideyalara uyğun poetik formanın müəyyənləşdirilməsində ustad sənətkardır. Həmçinin bu formalar süni şəkildə yaradılmış qəliblər deyil. Ona görə ki, H.Caviddə təlqin edilən ideya formanı öz arxasınca apara bilir. Bu baxımdan sənətkarın monoloq səpkili “Qoca bir türkün vəsiyyəti”, “Niçin!?”, “Sevinmə, gülmə, quzum” şeirləri çox səciyyəvidir.

“Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeiri həm məzmununa, həm də formasına görə nadir poetik nümunələrdəndir. “Mən” və dünya, “mən” və vətən, “mən” və millət – bütün bunlar romantik lirikanın təsadüfi xarakter daşıyan əhvali-ruhiyyəsi deyil. Bu cəhət romantik şeiri realist şeirdən fərqləndirən ən bariz əlamət və xüsusiyyətdir” (69, 41).

“Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeiri ahənginə və ritminə görə son dərəcə ağır, ləngərli bir şeirdir. Bu ağırlıq, ləngərlilik isə birbaşa şeirdə ifadə olunan düşüncə tərzii ilə bağlıdır. Yəni ritm və ahəng şeirdə ifadə edilən ideya ilə həmahəngdir. Bəndlərdəki misraların kifayət qədər uzun olması da məhz elə həmin düşüncənin, diqqətə çatdırılan ideyanın nəticəsidir:

Yavrularım! Ey ömrümü şənəndirən, güldürən,
Alnı açıq oğullarım, gözəl, yosma qızlarım,
Bir qayəsiz uçurum var, ayrılmıyor önümdən,
Ömrüm vəfa etməz bana, bəlkə pək az yaşarım (28, 153).

Qoca türkün “yavrularım” müraciəti ilə başlanan monoloqu səmimiyyətin və doğmalığın ifadəsidir. Əlavə etmək olar ki, bu müraciət “Qız məktəbində” şeirindəki “yavrum” ifadəsini yada salır. Qoca türkün bütün oğullara və qızlara səslənərək qarşıda bir uçurumun olduğunu bildirməsi müəllifin təəssübkeşliyindən xəbər verir. Eyni zamanda şairin sözlərində ciddi bir narahatlıq da ifadə olunmuşdur:

Artıq bana dar gəliyor həp şu əngin üfüqlər,
Sanki ruhum qanadlanıb şimdii pərran olacaq.
Qarşımızda yanğın kibi görünən al şəfəqlər,

Ehtimal ki, yarınki gün bəni sönmüş bulacaq.

Əcəl güclü, bən gücsüzüm, kimsə ondan qurtulmaz,

Toplaşınız, vardır sizə bir qaç sözüm, dinləyin.

Getməliyim, vəsiyyətsiz ölsəm, ruhum şad olmaz,

Qulaq verin sözlərimə, birər-birər bəlləyin (28, 153).

Qoca türk son dərəcə müdrikdir, dünyagörmüş bir adamdır, gəlimli-gedimli dünyanın gərdisindən xəbərdardır. Ona görə də türk övladlarına gələcək haqqında danışmaq istəyir və bunu özünün müqəddəs borcu bilir. O, bu əqidədədir ki, bildiklərini danışmasa, özünü heç vaxt bağışlamayacaq.

Digər tərəfdən “Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeiri monoloq formasında olduğu üçün orada ifadə olunan fikirlərə inamı da artırır. Akademik İsa Həbibbəyli yazır: “Monoloq və dialoqlardan təşkil olunan dramaturgiyaya dərin marağı onu Cavid yaradıcılığı üçün doğmalaşdırmışdır” (98, 139). Məhz bu doğmalığın nəticəsidir ki, romantik lirikada başlanan monoloqlar bir müddət sonra H.Cavid dramaturgiyasında yeni mərhələyə daxil oldu.

H.Cavidin əzəmətli obrazlarından olan qoca türkün ilk sözləri sevgi ilə bağlıdır:

İlk istəyim: hiç bir zaman sevgidən əl çəkməyin,

İnsan oğlu sevgi için yaradılmış, doğmuşdur.

Yer yüzünü qardaş bilin, insan qanı tökməyin,

Bu dünyada bir qaşığı su çox zalımlar boğmuşdur (28, 153).

Qoca türk sevginin böyüklüyündən, onun insanı həyata bağlamaq gücündən söhbət açır. H.Cavidin şeirlərində “lirik-romantik pafos, müəyyən fəlsəfi ovqat, duyğuların incə boyalarla təqdimi, yüksək şeiriyət aparıcı keyfiyyətlərdəndir” (103, 53). Bu mənada, qoca türkün insanın məhz sevgi üçün yaradılması fikri isə yalnız şair sözü yox, həm də filosoflara məxsus müdrik kəlamdır.

Məhəbbət mövzusu, sevgi aşılamaq, eşqi vəsiyyət etmək çox vacib məsləhət və nəsihətlərdəndir. Ümumiyyətlə, sevgi dünyanın yaranışından bəri mövcuddur. Bu, hədislərdə də var: “Yer kürəsi duaların üstündə bərqərar olunub”. Sevgi də duadır.

Yəni insanın içindən gələn sevgi Yaradanın qarşısında mövcud olduğu təbiətə, yerləşdiyi məkana – vətəninə, cəmiyyətinə olan hiss və münasibətdir. Yaradan dünyanı bəşəriyyətə sevgi ilə yaradıb. Ən başlıcası – H.Cavidin şeirinin əvvəlində də, sonunda da Yaradana sevgi tərənnüm olunur. Sevgi Allahın göndərdiyi ən ali hisslərdəndir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, H.Cavidin “Niçin!?” şeiri də sevgi haqqında monoloqdur. Lirik qəhrəman sanki özünə üz tutaraq eşqə düşməsinin səbəblərini arayır:

Bən niçin məsti-eşqi-yar oldum?
 Bu nə xülya ki, bən düçar oldum?
 Bən niçin böylə dilfıkar oldum?
 Niyə məftuni-zülfi-tar oldum?
 Niyə bədbəxti-ruzigar oldum? (28, 125)

Romantik qəhrəman öz monoloqunda yarın eşqindən məst olmasını, sanki bir xülya içərisinə düşməsinə, bədbəxt bir günə qalmasını özünə suallar şəklində bildirir. Əslində, bu suallar romantik qəhrəmanın ruhi vəziyyətini inikas etdirir, qəhrəman bunlara düçar olmağının peşmanlığını yaşamır. Şeirin ikinci bəndində romantik qəhrəmanın əvvəllər daha bəxtiyar olmasını söyləməsi yenə peşmanlıqdan bəhs etməsi demək deyil:

Mərhəmətsiz mələk, ədalı gözəl;
 Gör nələr yaptı bir visalə bədəl!
 Yeni gülmək dilərdi şəmsi-əməl,
 A...h pək bəxtiyar idim əvvəl...
 Bən niçin məsti-eşqi-yar oldum? (28, 156)

“Niçin!?” şeirinin üçüncü bəndi sevgi peşmanlığı barədə ehtimallara birdəfəlik son qoyur. Tamamilə aydınlaşır ki, romantik qəhrəman öz monoloqu ilə sevgidə dözümlü olduğunu bir daha sübut edir:

Sevərim... Son nəfəsdə inlərkən
 Yenə atmam o nazlı dilbəri bən.
 O gözəl gözlər, a...h o qönçə dəhən,
 Çıqmıyor bir dəqiqə fikrimdən,
 Bu nə xülya ki, bən düçar oldum? (28, 156)

“Niçin!?” şeiri ilə bağlı maraqlı bir cəhət şeirin son dərəcə orijinal quruluşudur. Qeyd etdiyimiz kimi, H.Cavid poeziyasında irəli sürülən fikir və ideya həmin fikir və ideyaya uyğun poetik quruluşu müəyyənləşdirir. “Niçin!?” şeirində romantik sənətkar beş misradan ibarət birinci bəndin sual qoyulmuş hər misrasını digər bəndlərin son misrası kimi təkrar etmişdir:

Səhər aşiq o nurun ismətinə,
 Bayılır pənbə gül təravətinə,
 Cümlə heyran ikən nəzakətinə,
 Uyar-uymaz onun məhəbbətinə,
 Bən niçin böylə dilfıkar oldum?
 Hər gönül bağlı bir vəfakarə,
 Arıyor dərdi-eşqə bir çarə.
 Bən niçin böylə qaldım avarə?
 Niçin uydum o çeşmi-səhharə?
 Niyə məftuni-zülfi-tar oldum?

Nə olur? Beş dəqiqə ləbbərləb,
 Yaşasaydıq onunla məsti-tərəb;
 Of, bilməm ki... Mərhəmət, ya Rəb!
 Bəni qəhr etdi iztirabü təəb,
 İştə! Bədbəxti-ruzigar oldum (28, 126-127).

H.Cavidin “Niçin!?” şeiri “Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeirində irəli sürülən sevgi bərədəki nəsihətin orijinal davamıdır. “Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeirinin başqa bir bəndi isə kin-küdurətə qarşı çevrilmişdir:

...Kimsəyə kin bağlamıyın, yigit olun, mərd olun,
 Vicdanınız elmas kibi nur saçaraq parlasın.
 Qonum-qomşu, yaqın-uzaq hər kəslə həmdərd olun,
 Qırıq gönülləri yapın, bıraqmıyın sızlasın (28, 153).

Bu bənddə kinli olmamaq fikri aşılır. Ən düzü də budur ki, insanı öz qəzəbi daha tez məhv edir. İnsanı sarsıdan, xəstəliyə düşər edən də onun öz içindəki qəzəb-

dir. H.Cavid istəyir ki, insanın təfəkkürünün, düşüncəsinin, rəhminin və qayğısının sonu olmasın. Heç kim içində kin saxlamasın. Kin olmasa, insanın təfəkkürü və imanı yerində olacaq, bütün məsələlərə vicdanla yanaşacaq:

Zülmə hərgiz yaqlaşmayın, doğru yoldan şaşmayın,
Tanrı haqdır, haqqı sevər, ədalətdən xoşlanır.
Yaltaqlığa imrənməyin, kibrə hiç yanaşmayın,
Öz haqqını bilməyənlər ən sonunda daşlanır.
Arslan kibi cəsur olun, fəqət haqsız çıqmayın,
Haqsızlığa qarşı qoyun, bıraqmayın şımarsın.
Zalımları, cəlladları çeynəyin, hiç qorqmayın,
Türk milləti, görülməmiş, boyun büksün, yalvarsın (28, 154).

Əksər insani keyfiyyətlər vicdanlı olmaqla bağlıdır, vicdan həyatın həqiqət meyarına çevrilməlidir. Ədalətli olmaq, məsələlərə düzgün yanaşa bilmək, olanlara düzgün münasibət bəsləmək – bunlar insanın varlığı deməkdir. Tanrını tanımaq, haqq yolunda olmaq insanı ucaldar. İnsan öz şərəf və ləyaqətini itirəndə yaltaqlıq edir. Qoca türkün vəsiyyətində deyilir ki, yaltaq olmayın, öz haqqınızı da ədalətlə tələb etməyi bacarın. İnsan zülmə boyun əyməməlidir. Eyni zamanda aslan kimi cəsur olmaq da insanın haqqıdır. Türk milləti həmişə haqsızlığa qarşı cəsarətini nümayiş etdirməyi bacarmalıdır.

“Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeirində zalımlara, cəlladlara qarşı amansız olmaqla yanaşı, insanların düçar olduğu fəlakətlərə sevinməmək fikri də tələqin edilir. Bu baxımdan H.Cavidin monoloq formasında yazılan “Sevinmə, gülmə, quzum!..” şeiri də məhz yuxarıda haqqında danışdığımız belə ideyalarla həmahəngdir. Şeirin həm başlığında, həm də başlığa uyğun olaraq birinci misrasında “quzum” ifadəsinin işlənməsi səmimiyyətin ifadəsi kimi başa düşülməlidir:

Sevinmə, gülmə, quzum, kimsənin fəlakətinə;
Bu hal, əvət, eyni bir şey deyil, sevinmə, saqın!
Sevinmə başqasının hali-pürsəfalətinə,
Toqunma qəlbinə bikəslərin, zavallıların.

İnan ki, bir acı söz, bir baqış, bir incə gülüş
 Kədərli, sıtmalı bir qəlbi tırmalar, yaralar.
 O qəlb avunsa da, aldanma, incinib küsmüş,
 Sağalmaz işlə o, yıllar keçər də həp sızlar.

Toqunma, ruhum! Əvət, kinlidir fələk, bir gün
 Qızar, həmənlə gücənib intiqam alır səndən.
 Bu gün gülən yarın ağlar, saqın öyünmə, düşün!
 Düşün də munis ol! İncitmə, qırma kimsəyi sən!.. (28, 77)

H.Cavid müdrik filosof kimi öz şeiri ilə insanlıq dərsi tədris edir, şeirləri ilə türk övladına tərbiyə verir. Kimsənin fəlakətinə sevinmək olmaz, çünki bu gün birinin başına gələn faciə sabah başqasının, hətta onun özünün də başına gələ bilər. İnsanın acınacaqlı halını anlamaq üçün hər bir şəxs özünü o insanın yerində hiss etməyi bacarmalıdır. Şair bir ümumiləşmə apararaq yazır ki, bir qəlb inciyib küsübsə, ovunsa belə, illər keçsə belə, həmişə sızlar. Sənin acı sözünün, ögey münasibətinin yeri həmişə sızlaya bilər, ona görə də heç kəsin qəlbinə toxunma. Dünya belədir ki, bu gün ağlayan sabah gülə bilər, sabah gülən haçansa ağlaya bilər.

H.Cavid “Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeirində türk övladının və türk ellərinin böyüklüyündən, ucalığından söhbət açır:

...Baq! Şu yanda gülümsüyən yeni doğmuş ay nədir?
 Şəfəqlərin doğurduğu bir qızıdır ki, hər yerdə
 Türk adını elan için bir səmavi aynədir,
 İşlə! Bizim tariximiz... həm yerdə, həm göylərdə (28, 154).

Bunlar türkün böyüklüyünü, əzəmətini ifadə edən misralardır. Bayrağında ay-uldüz işarəsi olan türk göy türküdür. Ay doğdumu, o dəm türkün ucalığı, əbədiliyi görünür, ona görə ki bu, “Türk adını elan için bir səmavi aynədir” (28, 154).

Türk İlahinin sevdiyi bir millətdir. H.Cavid demək istəyir ki, ey türk, sən böyüksən, Tanrının göndərdiyi millətsən:

...Ey sevgili quzularım! Sizdən bən ayrılırkən,
 Bəndən sizə son vəsiyyət: hərgiz məhzun olmayın.

Vicdanımla, namusumla yaşar, haqqı bilirkən,
Güclükmü var himmətinə qavuşmaqda Tanrının!?

Namus, vicdan insanlarda iki böyük qanatdır,
Onlar ilə Adəm oğlu yüksək göylərdən aşar.
Namus, vicdan bizlər için daimi bir həyatdır,
Türk eli həp o hiss için doğmuş, onunla yaşar (28, 154).

Qoca türk yenə də xatırladır ki, bir gün gələn bir gün də gedəcək. Türk deyir ki, ömrün başa vurulmasında, dünyanı dəyişməyimdə narahat olmadığım bir məsələ var ki, bu da mənim vicdanla, namusla yaşamağımdır. Mən bunu bütün insanlığa tövsiyə edirəm. Mən gedərəmsə, sizin başınızı uca edəcək əməllərim qalar. Buna görə də kəndlənməyə dəyməz.

Kim və ya hansı millət olur-olsun, namus, vicdan qoşa qanad kimi onun həyatını və bütün fəaliyyətini əhatə etməlidir. Həm namuslu, həm vicdanlı olmaq tövsiyəsi, mənə yükü şeirin sanbalını xeyli artırır. Namus məsələsinin içində iman və vətənə, insanlara, cəmiyyətə kiçik sövdədən tutmuş böyük münasibətlərə qədər çox şey var. Qoca türk deyir ki, bu iki qanadınla – namus və vicdanla həyat və fəaliyyətin içərisinə girsən, uğur və halallıq qazanarsan.

...Bir millətin tarixidir kökü, yurdu, yuvası,
Tarixiniz baş ucundan hərgiz əskik olmasın.
Altay dağı, Məkan çölü, həm də Yasın ovası
Birər aydın səhifədir, hər türk gərək anlasın (28, 154).

Südü təmiz, əsil oğul bilməzmi ki, əcdadı
Nasıl doğub yaşamışlar, nə ərlilər etmişlər.
Bilməli ki, tez məhv edər zaman nankor evladı,
Öz nəslini unutanlar çoxdan sönüb getmişlər.

Bir millət öz kökü üstə bitər, böyür, yüksəlir,
Köksüz ağac çabuq qurur, çiçək açmaz, bar verməz.

Baqın, görün tarixiniz sizə nələr göstərir,

Həp şərəf, həp böyüklükdür, ancaq şaşılar görməz (28, 154-155).

Qoca türk vəsiyyət edir ki, hər millət öz soyuna, kökünə sahib çıxmalıdır. O, gələcək nəsillərin kimin övladları olduqlarını, soykökünü, tarixini unutmamağı tapşırır. H.Cavidin misralarında “Keçmiş öyrənmədən gələcəyə getmək olmaz” fikri öz təsdiqini tapıb.

Şeirdə adları çəkilən Altay dağı, Məkan çölü, Yasın ovasına gəldikdə isə, H.Cavidin özü onlara izah verərək yazır ki, “Bu yerlərin hər üçü türk tarixi-ümumi-sincə böyük bir əhəmiyyətə haizdir” (28, 154). Həmin qeydin özü də “Qoca bir türkün vəsiyyəti” şeirinin ideyasının açılmasına xidmət göstərir. Öz əcdadını tanımaq və onunla fəxr etmək ideyası şeirin bəndlərini və misralarını bir-birinə bağlayan əsas qayədir. Romantik sənətkarın şeirdə “ot kökü üstündə bitər” atalar sözüne işarəsi də məhz bununla bağlıdır.

...Mərd atalar yigitlikdə nam almamış yalınız,

Ta əskidən onlarda var elm, hikmət həvəsi.

Günəş kibi tarixləri parlatıyor, baqsanız,

Səmərqəndin darülfünunları, rəsədxanəsi.

Əvət, arslan yavrularım! Türk eli həp şanlıdır,

Elmas kibi ləkəsizdir, saqın, qafil olmayın.

Əsr, iyirminci əsrdir! Vəzifəsi pək ağır...

Arş iləri!

Qomşular yol aldı, geri qalmayın! (28, 155)

Mərd atalarımızın igidliyini öyrənin, daim onların elm, hikmət həvəsində olmalarından məmnunluq duyun. H.Cavid irəli sürdüyü fikirlərin davamı kimi Səmərqəndin darülfünunundan, rəsədxanalarından söz açır. Altay, Məkan, Yasın və Səmərqənd – bunlar türk dünyasının sərhədlərinin böyüklüyünə işarədir. H.Cavidə görə, elm, mədəniyyət qəhrəmanlıqdan da ucadır. Bu fikir onun “İblis” əsərində Vasifin də dilindən verilmişdir:

Turana qılıncdan daha kəskin ulu qüvvət –

Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət... (29, 30)

Qoca türkün vəsiyyəti bu fikirlərlə bitir ki, əsr XX əsrdir və bu zamanın tələbləri daha böyükdür. Qoca, türk övladlarını geri qalmamağa, inkişafa doğru çağırır. Övladlarını elm öyrənməyə, yeniliklərə can atmağa və tərəqqidən bəhrələnib irəliləməyə səs-ləyir.

1.2.2. Dialoq şeirdə dramaturji əlamətin göstəricisi kimi

H.Cavid dünya şöhrətli dramaturq kimi tanınsa da, o, yaradıcılığa lirik şeirlərlə başlamış və yalnız romantik şeirin yox, ümumiyyətlə, Azərbaycan poeziyasının klasik nümunələrini yaratmışdır. Bu şeirlər oxucunun hiss və duyğularını oyadan, insanı daxilən hərəkətə gətirən, onun fikir və düşüncəsini gələcəyə doğru yönəldən poetik nümunələrdir. H.Cavidin qələmindən çıxan hər bir şeir nümunəsi romantik boyalarla bəzənmiş, simvollar və məcazlarla zəngin, poeziya tariximizdə təkrar edilməyən yanaşmalarla fərqlənən bədii sərvətdir və bunların hamısına Tanrıdan gələn bir ruh hakimdir.

H.Cavidin 1913-cü ildə çap edilən “Keçmiş günlər” kitabında diqqəti cəlb edən mühüm cəhətlərdən biri kitaba daxil edilən şeirlər arasında dialoqlar əsasında qurulmuş nümunələrin olmasıdır. Akademik İsa Həbibbəyli yazır: “H.Cavidin romantik-fəlsəfi üslubunda dialoqların da özünəməxsus funksiyası vardır. Dialoqlar şairin lirikasına müəyyən süjet əlamətləri daxil etmişdir” (98, 138). Belə bir istiqamət ilk növbədə H.Cavidin bir sənətkar kimi dramaturji istiqamətə meyillənmənin nəticəsi kimi özünü göstərir. “Cavidin dramaturji əsərləri ilə şeir və poemaları bir-biri ilə sıx qovuşmuş, çulğalaşmış vəziyyətdədir, dialektik vəhdət təşkil edir. Belə demək mümkünsə, Cavid – dramaturgiyasında şair, şeirlərində dramaturqdur” (153, 67).

“Qız məktəbində” şeiri öz səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə seçilən həmin nümunələrdən biridir. Bu şeiri müəllimin öz şagirdi ilə müsahibəsi də adlandırmaq olar. Şeir son dərəcə səmimi bir müraciətlə başlayır:

- Quzum, yavrum! Adın nədir?
- Gülbahar.

– Pəki, sənin anan, baban varmı?

– Var (28, 58).

Qeyd etmək yerinə düşər ki, H.Cavid məktəbli qızın adını təsadüfən seçməyib: Gülbahar! Bu ad “gül” və “bahar” sözlərinin birləşməsindən yaranıb. Eyni zamanda romantik sənətkarın təbiətin gözəlliyinə vurğunluğunun nəticəsi kimi meydana çıxıb.

Məsələnin digər tərəfinə gəldikdə isə, diqqəti daha çox cəlb edən cəhət müəllimin uşağa müraciətinin səmimiliyidir: “Quzum, yavrum!” Bu müraciət daxilən zəngin, mənəviyyatca uca, öz intellekti ilə seçilən bir müəllimi nişan verir. Müraciətin məzmununda qarşılıqlı söhbət üçün şagirdə şərait yaratmaq istəyi də var. Ona görə də müəllimin Gülbaharla dialoqu poeziya tariximiz üçün ən səmimi dialoq kimi yaddaşlara köçür.

Digər tərəfdən, “Quzum, yavrum” müraciətində müəllimin öz şagirdinə – öz övladına olan münasibətinin şahidi oluruq. Bu fikrin təsdiqi üçün başqa bir fakt da vardır. Bu fakt da ondan ibarətdir ki, ana ilə övladın dialoqunu əks etdirən “Çiçək sevgisi” şeirində də ana qızına məhz “quzum” ifadəsi ilə müraciət edir. Burada başqa bir nəticə də ondan ibarətdir ki, öyrədən – müəllim uşaqlara valideyn kimi əziz olmalıdır. Əks halda, kim kimə “övladım, yavrum” deyə müraciət edə bilər? Bu ifadələri ürəyində övlad məhəbbəti olan ata-ana, bir də müəllim söyləmək gücündədir. Müəllim haqqı valideyn haqqı kimidir.

“Qız məktəbində” şeirinin sonrakı hissəsində də müəllim Gülbaharın həmsöhbət olması üçün psixoloji şərait yaradır. Bu psixoloji şərait müəllimin ona qol-qanad, inam verməsi ilə meydana çıxır:

– Nasıl, zənginmidir baban?

– Əvət, zəngin, bəyzadə...

– Öylə isə, geydiyən geyim niçin böylə sadə?

Yoxqmu sənin incilərin, altun bilərziklərin?

Söylə, yavrum! Heç sıxılma... (28, 58)

Gülbahar müəllimin suallarına cavab verir, sualların heç birini cavabsız buraxmır. Amma müəllim özü də hiss edir ki, uşaq qarşısına qoyulan sualların cavablandırılmasında çətinlik çəkə bilər. Bu isə daha çox həmin sualların mənası ilə bağlıdır.

Əgər “atan zəngindirə, niyə sadə geyinmişən, niyə incilərini, altun bilərziklərini taxmamısan?” sualı müəyyən psixoloji gərginliklə müşayiət olunur. Ona görə də müəllim “Söylə, yavrum! Heç sıxılma...” müraciəti ilə Gülbaharı ürəkləndirir, onu söhbətdən çəkinməməyə həvəsləndirir. Qız isə bunun müqabilində insana böyük bir ruh və rəcək cavablar söyləyir və müəllim Gülbaharın dediklərini təsdiqləyir:

– Var, əfəndim, var... Lakin
Müəlliməm hər gün söylər: onların yox qiyməti,
Bir qızın ancaq bilgidir, təmizlikdir ziynəti (28, 58).

Gülbaharın ən çox sevdikləri barədə dedikləri isə çox böyük fəlsəfi mənə yükünə malikdir və Gülbaharın yaşı müqabilində bunlara heyrətləndirici cavablar demək olar:

– Pək doğru söz... Bu dünyada sənin ən çox sevdiyini
Kimdir, quzum, söyləmişən?
– Ən çox sevdiyim ilkin
O Allah ki, yeri, göyü, insanları xəlq eylər.
– Sonra kimlər?
– Sonra onun göndərdiyi elçilər.
– Başqa sevdiklərin nasıl, yoxmu?
– Var...
– Kimdir onlar?
– Anam, babam, müəlliməm, bir də bütün insanlar... (28, 58)

Gülbahar pak və tərtəmiz duyğularla yaşayan türk qızıdır. Ailədə türk tərbiyəsi görmüş, gözünü açandan, dil bilib danışandan türk sözləri ilə zənginləşmiş bu qıza xas olan gözəl keyfiyyətlər hər birimizə tanışdır. Sual-cavab əsasında olan bu dialoqda bütövlüklə türk əxlaqının bəzəyi olan Tanrı sevgisi, valideyn sevgisi və bir də onun təfəkkürünün cilalanmasında rol oynayan müəllim sevgisi hər şeydən uca tutulur.

Dialoqun sonunda yer üzündəki bütün insanlara olan sevgi ifadə olunmuşdur. Bu, böyük bir sevgidir. Millətindən, dilindən, irqindən asılı olmayaraq, yer üzündə olan bütün insanlara Tanrının yaratdığı kimi baxmaq səviyyəsində ülvə ideya təbliğ

edilir. Eyni zamanda Yaradana böyük sevgi ilkin sevgi kimi dəyərləndirilir. Ən başlıcası, ilk dəfə “kimi sevirsen” soruşulanda deyir: “O Allah ki, yeri, göyü, insanları xələq eylər”. Deməli, bütün sevgilərin əsasında Tanrı sevgisi dayanır.

Gülbahar dininə, dilinə, imanına, valideyninə, müəlliminə sadıq və onlara qarşı sonsuz sevgi ilə yaşayan bir obrazdır. Bunlar yüksək insani keyfiyyətlərdir. İnsan maddi baxımdan nə qədər zəngin olsa, onun zinəti yenə də təmiz əxlaqdır. Qızıl, gümüş, yaxud taxılan bər-bəzək əşyası sonradan qazanılan olduğu üçün qız övladında ən böyük zinət sadəlik və təmizlikdir. Gülbaharın – bu məktəbli qızın Allaha, peyğəmbərə, valideynə, müəlliminə olan münasibəti olduqca dürüstdür.

Başqa bir sual da meydana çıxır: bu şeirdə o dövrün müəllimi necə görünür? Şeirdən bəlli olur ki, müəllim imanlı bir ailədən çıxmış, Tanrısını, peyğəmbərini, valideynini sevən bir ailədə boya-başa çatmış məktəbli qızla sorğu-sual edir. Bu sorğu-sualın fonunda müəllimin siması da açılır. Yəni müəllimin şəxsiyyətinin təsvür edilməsində Gülbaharın fikri əsas rol oynayır. O deyir ki: “Müəlliməm hər gün söylər, onların yox qiyməti, Bir qızın ancaq bilgidir, təmizlikdir zinəti”. Beləliklə, müəllimlə dialoqda başqa bir müəllimin də obrazı gözlərimiz önündə canlanır. Bütün zamanların müəllimləri üçün vacib bir vəzifə borcu var, bu da ondan ibarətdir ki, hər bir müəllim məktəbdə birinci olaraq yüksək əxlaqı, elmi, biliyi gözəl bir zinət kimi təbliğ etməyi bacarmalıdır. Belə bir vəzifə insanın həyatda malik olduğu ən böyük keyfiyyətdir və bəlli bir məsələdir ki, insanın həyatı məhz bununla zinətlənə bilər.

“Qız məktəbində” şeiri belə bir fikri söyləməyə əsas verir ki, şeirdəki müəllim obrazının prototipi H.Caviddir, yəni Gülbaharla dialoq aparan müəllim məhz ədibin özüdür. Nəzərə alsaq ki H.Cavid qız məktəbində dərs demişdir, onda bu arqument bərdə heç bir şübhə yeri qalmır. Şeir H.Cavid şəxsiyyətinin ucalığını bir daha təsdiq edir.

H.Cavidin “Çiçək sevgisi” şeiri də dialoq əsasında yazılmışdır. Bu dialoq isə ana ilə övlad arasında gedir:

Sevimli, nəşəli, dörd-beş yaşında bir sarışın,
Mələk baxışlı, gözəl bir qız iştə oynayaraq
Qoşardı bağçada... bir şey görüb də etdi marağ:

– Əfəndim, annəciyim! Şöylə saçdıgın nə?

– Saqın,

Quzum, ayaqlama! Bunlar çiçək toxumlarıdır.

Səninçin iştə bir az sonra pənbə, mavi, sarı

Gözəl çiçəklər açar həpsi; anladınmı? (28, 59)

Əvvəlcədən qeyd edim ki, “Çiçək sevgisi” şeiri ədibi-möhtərəm Əli bəy Hüseynzadəyə ünvanlanmışdır. Şeirin mahiyyəti və ideyası da bundan ibarətdir ki, insan bu dünyada öz əməlləri ilə qalır. İnsan nə qədər faydalı, xalq üçün gərəkli işlər görürsə, onun ömrü də bir o qədər uzanır. Toxum əkmək, gül-çiçək yetişdirmək məhz bu fikrin simvolizə edilməsidir, əkə bilirsənsə, başqalarını da öyrətməlisən. Əkmək, becərmək həm də özündən sonra yaşayan canlının timsalında yenidən var olmaqdır. İnsan öz ideyalarını başqalarına da ötürməyi bacarmalıdır.

“Çiçək sevgisi” şeirində dialoqun davamı daha maraqlıdır. Anasının pənbə, mavi, sarı çiçəklərin açacağı barədə anlayışının olub-olmaması sualına uşaq özünə-məxsus şəkildə belə cavab verir:

– Xayır,

Xayır, mən onları sevməm; mənimki pək ayrı,

Şu yanda, bax bu kiçik yerdə ayrı olmalıdır.

– Pəki, mələk çocuğum, hər toxumdan al da bir az,

Bəyəndiyin yerə saç... Kəndin iştə qönçəyi-naz!..

Çocuqcığaz gülərək həp birər-birər ayırır;

– Bu, çox gözəl, bu nasıl? – der, saçardı

həpsindən,

O şimdi bir kələbək... hopluyor sevincindən (28, 59).

Uşağın özünün çiçək toxumlarını əkməsi ona sanki yeni bir həyat verir. Bu mənzərədə həm ananın, həm də uşağın sevinci əks etdirilmişdir. Lakin nəticə tamamilə gözlənilməz olur. Çiçəklər açanda artıq uşaq həyatı tərk etmişdir:

...Şu vəqədən azacıq bir zaman keçib-getdi...

Gülümsəməkdə ikən şəms, o nevérsi bahar,

Təbəssüm etməyə üz tutdu büsbütün əzhar,

Sarıb da bağçayı həp rəngə, nura qər qətdi.

Fəqət o nazlı mələk nər də?!

Şimdi yapyalınız,

Dərin bir uyquya dalmış məzar içində o qız! (28, 60)

Çiçək toxumlarını əkən bu qız indi məzardadırsa da, bəhrə verən bu çiçəklər hər yerdə öz gözəlliyini göstərməkdədir. Burdan belə bir ideya çıxır ki, uşaq, böyüklü, gəncl-qocalı – yaşından asılı olmayaraq insan bir gün bu dünyaya gəlibsə, bir gün də gedəcək. Ona görə də hər bir insan bu həyatda izini qoymalı, həmişə də yaxşılıqlara, gözəlliklərə xidmət etməlidir. Ananın məsləhəti öz bəhrəsini verir. Bir müddət sonra qızcığaz ölsə də, əkdikləri qalır və onun əməlləri yaşayır. Əkilən gözəl çiçək ideya da ola bilər, yaradılan böyük əsər də. H.Cavid Əli bəy Hüseynzadənin ideyalarının cəmiyyətdə çiçək açacağına məhz bu formada münasibətini bildirirdi.

“Qız məktəbində” və “Çiçək sevgisi” şeirləri bir-birini tamamlayan poetik nümunələrdir. Onların hər ikisinin dialoq əsasında qurulması H.Cavidin dramaturgiya-ya marağını əks etdirir.

Bu şeirlərdə dialoqun bir tərəfində qız uşaqları, digər tərəfində isə müəllim və ana dayanmışdır. Həm ana, həm də müəllim tərbiyə verən simalardır. Ana bu işi evdə, müəllim isə məktəbdə həyata keçirir. Uşağın cəmiyyətdəki mövqeyi ana və müəllimin tərbiyəsindən çox asılıdır. Bu şeirlərdə cəmiyyətə ötürülən mesaj ondan ibarətdir ki, tərbiyə həmişə öz bəhrəsini verməlidir.

H.Cavidin “Öksüz Ənvər” şeiri bütünlüklə dialoq əsasında yazılmasa da, onun müəyyən bir hissəsində müəllimlə yenə şagirdin – doqquz yaşlı Ənvərin söhbəti verilmişdir. Şeirdən aydın olur ki, Ənvər çox çalışqan uşaqdır, iki ildir sinifdə hamıdan birincidir. Müəllimlər də onu çox sevirlər. Amma son vaxtlar yorğun görünür. Bunun səbəbi anasının üç aydır ki, xəstə olmasıdır və Ənvərin anasından başqa kimsəsi yoxdur. Bu üç ayda anası tamam əriyib və onda həyat əlaməti qalmayıb:

...Çocuq davam ediyor dərsə hər sabah; lakin

Nə söylüyorsa müəllim, o bir şey anlamıyor.

Dalıb, dalıb gediyor, dərs için, vəzifə için,

Toqat yiyorsa da biçərə susmuş, ağlamıyor.

Səkilz gün oldu ki, artıq xəbər yoq Ənvərdən,
 O, şimdi dərse dəvam etmiyor, qadınıcığazın
 Qoşar məzarına öksüzçə ağlar, inlərkən
 Gəlinçə xatirə mazi, düşüb qalır bayğın (28, 55).

Ənvərin gəlməməsindən uşaqlar narahat olurlar, müəllim isə qəzəblidir. Uşağın dərse gəlməməyi onun dərse, məktəbə biganəliyi kimi başa düşülür. Məhz bu düşüncə müəllimin Ənvərə münasibətini tamam dəyişdiyinə görə Ənvər məktəbə gələndə müəllim ona əsəbiləşir: Görüncə Ənvəri, qaldırdı:

– Ey! Çocuq, bana baq!
 Sən, işte hanki cəhənnəmdə, söylə, nerdə idin?
 Düşünmə, söylə!
 – Əfəndim, şey...
 – Ah, səni yaramaz!
 Nasıl da baq dalıyor, sanki tilkidir qurnaz!..
 Çocuqcığazda cavab: işte bir sükuti-həzin... (28, 56).

Əslində, bu ittihamı edən müəllimlə “Qız məktəbində”n bizə tanış olan müəllimi qətiyyənlə müqayisə etmək olmaz. Ənvərin müəllimi hövsələsiz, özündən tez çıxan, məsələləri diqqətlə araşdırmayan bir insandır. Hətta onun Ənvəri yersiz ittihamı müəllim üçün bağışlanmazdır. “Mənəvi dəyərlərin tükəndiyi mühitdə insanın faciəli taleyinin əksi böyük romantikimiz H.Cavidin “Kiçik sərsəri”, “Öksüz Ənvər” və digər əsərləri üçün də səciyyəvidir” (138, 50).

“Öksüz Ənvər” şeirində H.Cavidin əsas qəhrəmanı müəllim yox, Ənvərdir. Ona görə də şeirin sonluğu bir növ Ənvərin mənəvi qələbəsi ilə başa çatır:

Gözündə dalğalanır incə bir bahar buludu,
 O həp baqıb duruyor, yoqdur onda hiylə və suç...

Sükuta qarşı müəllim qəzəblə bir, iki, üç
 Toqatlayınca, çocuq bircə kərrə hıçqırdı:

"Aman, vay, annəciyim!..", sonra qəşş olub getdi;

Bu səs sinifdə olan cümlə qəlbi titrətdi (28, 56).

“Öksüz Ənvər” şeiri romantik düşüncənin bəhrəsidir. Müəllimdən fərqli olaraq, Ənvərin psixologiyası Tanrı eşqinə söykənən bir psixologiyadır. Şeirdə müxtəlif düşüncələrin qələmə alınması, hətta onların üz-üzə gətirilməsi H.Cavid yaradıcılığında süjetli lirikanın imkanlarını genişləndirirdi. H.Cavidin tədqiqatçısı yazır: “Kiçik sərsəri”, “Öksüz Ənvər”, “Qız məktəbində”, “Şeir məftunu” kimi canlı poetik lövhələr əsasında yazılmış süjetli şeirlərdə tamamilə yeni surətlərlə qarşılaşırıq. Bunlar tələyin uğursuzluğu sayəsində ağır müsibətlərə düşər olmuş sadə insanlardır. Sadə insanlara münasibətdə H.Cavid son dərəcə humanistdir” (64, 216).

H.Cavidin “Bakıda” şeirini isə elə birbaşa dramatik şeir də adlandırmaq olar. Ən başlıcası odur ki, şeir bütünlüklə Məsud və Şəfiqənin dialoqu üzərində qurulmuşdur. Şeirdə birbaşa Məsud və Şəfiqə obrazlarından, onların həyata münasibətindən söhbət gedir. H.Cavidin “Bakıda” şeiri o qədər məzmunlu və şeirdəki surətlər o qədər canlıdır ki, oxuculara tez təsir etmək gücünə malikdirlər. Bu baxımdan Əkrəm Cəfərin aşağıdakı fikri çox maraqlıdır: “Birinci şeirim 1923-cü ildə Şəfiqə xanım Əfəndizadənin yardımı ilə “Şərq qadını” (indiki “Azərbaycan qadını”) jurnalının birinci nömrəsində “Bir xəyal” adı ilə çap olundu. Bu şeiri mən H.Cavidin “Bakıda” adlı şeirindən aldığım misra ilə tamamlayırdım:

Bu misran nə qədər doğrudur ki, ey şair,

“Xəyal içində bəşər daima səadət arar” (47).

Əlavə olaraq qeyd etmək olar ki, “Bakıda” şeirində dramaturji əsərlərə xas olan remarkalar da verilmişdir. Əsərin lap başlanğıcında göstərilir ki, “Balaxanı neft mədənlərinə gedərkən Məsud və Şəfiqə arasında bir müsahibə. Şəfiqə bir az xəyalpərvərdir, uzaqdan neft buruqlarını görəncə sevinərək Məsuda göstərir” (28, 38). Yaxud Şəfiqənin danışdığı məqamda “birdən-birə heyretlə” (28, 38) remarkası verilmişdir. “Cavidin şeirləri, xüsusən dramları bizə intuitiv təsir göstərirdi” (117, 8).

Yaradıcılığının ilk mərhələsinə aid olan “Qız məktəbində”, “Çiçək sevgisi”, “Öksüz Ənvər”, “Bakıda” şeirləri H.Cavidin dramaturji vasitələrə marağının artdığını göstərir, həmçinin romantik sənətkarı dram və faciələrində mənəviyyatca zəngin, ehtirasları ilə bənzərsiz, düşüncələri ilə nəhəng obrazların yaradılmasına yaxınlaşdırırdı.

1.2.3. “Azər” poemasında monoloq və dialoqun vəhdəti

Hüseyn Cavidin şeir yaradıcılığında dramaturgiyaya keçidin aşkar və ya gizli əlamətləri olduğu kimi, dramaturgiyaya aid elementlərin də onun lirikasına təsiri aydın hiss edilməkdədir. Bunun ən bariz nümunəsi romantik sənətkarın 1926-cı ildə qələmə aldığı “Azər” poemasıdır. “Ümumiyyətlə, hansı janrda, hansı formada yaranmasından asılı olmayaraq, “Azər”in varlığı Cavid yaradıcılığında bir təsadüf deyildir” (83, 235).

“Azər” qələmə alınanda artıq Hüseyn Cavid tanınmış və şöhrətli dramaturq idi və professor Kamran Əliyevin yazdığı kimi: “İki il istisna olmaqla 1930-cu ilə qədər bütün teatr mövsümləri H.Cavidin müxtəlif səhnə əsərləri ilə açıldı” (72, 13). Bu mənada “Azər” poemasında dramaturji elementlərin müşahidə olunması heç də təsadüfi deyildir.

H.Cavidin milli istiqlal arzuları, gələcəklə bağlı müstəqillik düşüncəsi 1920-ci ildə işğal olunan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti ilə birgə zəifləyir. Müəllif romantizm üslubunun zərif duyğulu əhvalı ilə Azərin düşüncələrini o dövrün senzurasından məharətlə yayındıra bilir. Azərin düşüncəsində bütün inkişaf və tərəqqi xəttinin yüksəlişi örtülü şəkildə olsa da, gələcək istiqlalla bağlanır. “Azər” poemasında ayrı-ayrı hissələrdə hadisələrin bir qəhrəman ətrafında vahid süjet xəttində cəm edilməsi həm də H.Cavidin qələminin daha da püxtələşməsindən xəbər verir.

Azər, əslində, H.Cavidin özüdür. Bir vaxtlar H.Cavid “üsuli-cədid” – dünyəvi məktəbdə təhsil alaraq daxilində baş qaldıran Yer və kainat, insan taleyi ilə bağlı qəlbində dolaşan sualların cavabını tapmaq üçün isə mənalı ömrünün bir neçə ilini Təbriz Talibiyyə mədrəsəsində təhsilə sərf etmişdir. Bu, təsadüfi deyildi. Eyni zamanda, H.Cavid elmi, tədrisi dərin mənəviyyətlə uzlaşdıraraq kamilliyə gedən yolun səyyahı kimi həm də İstanbulla üz tutmalı idi. “Azər”i yazmamışdan öncə elm-irfan mücahidlərindən, mürşidlərdən dərs alıb, “tam bir mürşid kimi” əbədiyaşarlıq, ölməzlik qazanaraq – “Cavid” olub Vətənə qayıdacaqdı. H.Cavid həqiqət və məhəbbət axtarışını Azər obrazı ilə tamamladı. Şəxsi kamillik ona milli məfkurənin təkmil dərk edilməsinə və gələcək nəsillər üçün onu ideoloji cəhətdən işləyib-hazırlamağa kömək etdi.

Dramaturqun “Ana”, “İblis” və “Peyğəmbər” pyeslərində rast gəldiyimiz bir

çox obrazlarla poemada yenidən tanış oluruq. Bunlar Səlma, İxtiyar və Şəmsa surətləridir. Səlma “Ana” pyesində baş qəhrəmandır və son dərəcə mərhəmətli, humanist bir insan kimi yadda qalır. İxtiyar “İblis” pyesindəndir və adına uyğun olaraq müdrək bir obraz səciyyəsi daşıyır. Şəmsa isə dramaturqun “Peyğəmbər” pyesində Peyğəmbərə eşq elan eləyən bir şərqlidir. Hər halda, bu üç obrazın poemada ifadə olunan xüsusiyyətləri pyeslərdə əks etdirdiyi xüsusiyyətləri ilə tam üst-üstə düşməsə də, onların adlarının “Azər” poemasında təkrarən işlədilməsi təsadüfi deyil və şübhəsiz, müəllifin bilərəkdən istifadə etdiyi bir bədii üsuldur.

“Azər” poemasının dramaturji elementlərlə əlaqəsi daha çox poemadakı monoloq və dialoqlarla bağlıdır. Monoloqlar ilk növbədə Azərin düşüncələrinin bədii ifadə formasıdır. Bəs Azər nə barədə düşünür? Onun düşüncələri şəxsi məsələlərə deyil, daha çox ictimai mətləblərə yönəlmişdir.

H.Cavid dünyəvi biliklərlə fəlsəfi təlimləri uzlaşdıraraq Azərin simasında elə bir qəhrəman obrazı yaradır ki, bu obraz özündə türkçülüüyü, azərbaycançılığı və soydaşları üçün vacib olan digər keyfiyyətləri ilahi istedad və məhəbbətlə vəsf edə bilir.

Tanrı hökmü ilə Məhəmmədin peyğəmbər seçilməsi, Şeyx Sənanın İlahi eşq yolunda Məcnun olması, dünyanı fəth edən Teymura 18 yaşında “fövqəladə gücünün olması”nın anladılması, Alp Arslanın, Məlikşahın taleyi, Malazgird döyüşündəki tarixi qələbəsi, yerin-göyün elmi və irfani dərkinə fəlsəfi yanaşan Xəyyamın taleyinə qədər H.Cavid fikir və düşüncə səyyahı kimi axtarışdadır. Bu axtarış yolunda Şərqdən Qərbə uzanaraq təkmilləşən düşüncə 1926-cı ildə Qərbə – Almaniyaya real səfər zamanı H.Cavidə “Azər” adlı möhtəşəm əsəri yazdıracaqdı.

Düşkün bəşərin fəryadı və cəmiyyətin keçirdiyi dərin bir böhran Azəri daha çox narahat edir. Eyni zamanda, Azər öz düşüncələrində romantik qəhrəmandır:

Azər daha çox zəvq alır aydın gecələrdən,
Hətta sarışın Ay ona gülmüşdü bir aqşam.
Gülmüşdü bulutlar arasından süzülərkən,
“Hürr il!” deyə qəlbində doğurmuş yeni ilham.
Artıq o sönük çərçivə Azəri sıqmış,
Səyyah olaraq Ayla bərabər yola çıqmış (28, 173).

Azərin son dərəcə səciyyəvi monoloqlarından biri poemanın “Yaşamaq və yaşatmaq” hissəsindədir. Bu monoloq Azərin gerçəkliyə münasibətini, dünyaya fəlsəfi baxışını da mükəmməl şəkildə ifadə edir. Hər halda, Azər burada naşı bir gənc kimi deyil, müdrik bir filosof kimi görünür. Belə ki, monoloqun əvvəlində Azər qoca dünyanı ittiham edir:

Hey, qoca dünya, hey! Səndə nələr var!?
 Hər gələni səni bir başqa şey sanır.
 Kimi bir bataqlıq deyər xor baqar,
 Kimi ifritə der deyər aldanır (28, 224).

Monoloqun sonunda Azərin həyata nikbin baxışı da bədii şəkildə öz ifadəsini tapmışdır:

İnsan pək tühafdır, o hər şey yapar,
 Onda yaşamaq da, yaşatmaq da var.
 “Yaşatmam, yaşarım” deyən səfillər
 Qan içən vəhşilər yolunu izlər (28, 225).

Həm bədbinlik və kədər, həm də nikbinlik və xoş gələcəyə baxış Azərin təbiəti üçün səciyyəvidir. Bu cəhət onu romantik qəhrəman kimi də təsdiqləmiş olur. Real motivlərin inikası baxımından “Azər” poemasında iki istiqamət özünü göstərir: “Birincisi, H.Cavid real şəkildə şahidi olduğu hadisələri və özünün də bilavasitə içərisində olduğu mühiti şair təxəyyülünün süzgəcindən keçirərək təsvir edir. İkincisi, H.Cavid bu hadisələr haqqında Azərin dili ilə öz şəxsi mülahizələrini, düşüncələrini çatdırır. Hər iki halda hadisələrin mərkəzində şairin yaratdığı Azər obrazı dayanır” (82, 119).

Azər düşünür....

Onun düşüncəsi şəxsi məsələləri yox, dünyanın, tarixin və bəşəriyyətin problemlərini əhatə edir. Azər həm də vətəndaş kimi düşünür. Hətta tədqiqatçılardan biri Kor Qəhrəmanı nəzərdə tutaraq yazır ki, Azər “onunla sirdaş olur” (88, 45).

“Azər” poeması yazılarda Azərbaycan altı il idi ki, öz istiqlalının işğal taleyini yaşayırdı. Keçmişini təhlil etməklə, gələcəyi düzgün, yenidən müəyyənləşdirmək üçün düşünməyə ehtiyac vardı... Azərin özüylə dialoqu təsiri bağışlayan romantizmə məx-

sus bu ədəbi üsulda H.Cavid, əslində, öz düşüncələrini nümayiş etdirir. İnsan öz içi ilə həmsöhbət ola bilmirsə, çox kasıb və tənha adamdır, Cavid – Azər əvvəl öz “mə-n”i ilə qəlbində məsələləri təhlil edir, həllinə yol axtarır və tapır da...

Gənc ikən filosofanə fikirlər söyləmək kamillərə məxsusdur. Cavid Azər olmazdan çox əvvəl “Qoca türkün vəsiyyəti”ndə bütün türk dünyası üçün tarixi mahiyyət kəsb edən vəsiyyət və nəsihətlərini əbədi olaraq sənədləşdirmişdi. Düşünmək isə davam edir...

Yeni dialoqlar, monoloqlar təşviq gücünə yüksəlcə düşünmək lazımdır...

“Azər” poemasında “Səlmanın səsi” adlı hissədə Səlmanın da monoloqu verilmişdir. Səlmanın monoloqu cəmiyyətdə müşahidə olunan eybəcərliklərlə yanaşı, şəxsi narazılıqları da əks etdirir və bir növ onlara etiraz kimi səslənir. Günəşi ləkəli, vicdanları kölgəli, imanları şübhəli görmək və eyni zamanda yaralı könlünü tikanların deşməsi, cavan ömrün fəryad içində keçməsi həmin etirazın əsası olmuşdur. Səlma bununla da kifayətlənməyib etirazının məhz daha çox ictimai xarakter daşdığını nəzərə çarpdırır:

Altın əsiridir hər irzü namus,
Yoqsullara gün yoq, ya məhv ol, ya sus!
Hər kəs insanlıqdan dəm vurur, əfsus!
Həp yalan, təməlsiz bir sevda imiş (28, 256).

Poemadakı Qadın obrazının da monoloqu ictimai narazılığı ifadə edir. Ancaq burada bir mühüm cəhət də vardır ki, bu da həmin narazılıqların bəşəri kədər səviyyəsinə qalxmasıdır:

Sorma, azğın bəşərin zülmüylə
Şu keçən qavğada bəxtim döndü,
Var-yoqum yandı, çıraqım söndü.
Çarpışarkən quduran millətlər,
Bizi məhv etdi ağır dəhşətlər (28, 246).

“Azər” poemasında monoloqlarla müqayisədə dialoqlar daha geniş yer tutur. Poemadakı 15-ə qədər dialoq əsərdə dramaturji elementlərin daha geniş şəkildə iştirakının sübutudur. Həm də bu dialoqlar öz struktur məzmunu ilə açıq-aydın görünmək-

dədir. Bu dialoqların bəziləri poemanın aparıcı qəhrəmanı olan Azər obrazı ilə bağlıdır. Buraya Azərin rəssamla, kitabı itən sarışın qızcığazla, məsciddə Şeyxlə, 7 tamaşaçı obrazla, dilənçi ilə, kor neyzənlə, bir ixtiyar və bir gənclə, Köylülər və İxtiyarla, Gənc və Müfəttişlə dialoqları daxildir.

Azərin rəssamla dialoqu dəniz sahilində baş verir. Bir rəssam onun rəsmini çəkmək istəyir və Azərin razılığından sonra çəkir. Amma rəsm əsəri Azər üçün çox soyuq və cansız görünür və o, bu fürsətdən istifadə edərək rəssama əsl sənət haqqında öz fikirlərini söyləyir:

İncəsənət dediyin pək tənnaz
 Bir gözəl qız ki, çabıq ram olamaz.
 Başqadır ondakı həşmət, əzəmət,
 Bir təsadüflə yaqın gəlməz, əvət.
 Bəlkə, yıllarca dayansan nazına,
 Sadə, bir kərrə gülümsər o, sana.
 Yoqsa əzmində əgər səbrü səbat,
 Boş əməkdir çəkiyorsun, heyhat!.. (28, 177)

Azərin rəsm tablosuna əsasən sənət haqqında söylədiyi bu maraqlı fikirləri Hüseyn Cavidin özünün sənət haqqında olan mülahizələri də hesab etmək olar. Xüsusilə incəsənətin gözəl qızla müqayisəsi H.Cavidin romantik sənətə olan münasibətinin ifadəsi deməkdir.

Azərin kitabı itən sarışın qızla dialoqu onun elmə münasibətini ifadə edir. Azər itmiş kitabın əvəzində ağlayan qıza pul verir ki, gedib yeni bir kitab alsın, elm öyrənsin:

Hiç məraq etmə, quzum, işte para,
 Sağalır elm ilə hər türlü yara.
 Oqşayıb Azər onun saçlarını,
 Dedi: “Get, bilgi al, öyrən yarını” (28, 178).

Azərin Şeyxlə dialoqu isə məktəb və təhsil məsələlərinə yönəlmişdir. Azər məscidin minbərindən camaata yalanlar söyləməkdən yorulmayan Şeyxlə üz-üzə gəlir. Şeyxin hədələrinə baxmayaraq, etdiyi fırıldaqları cəsarətlə onun özünə deyir. Sonra isə

Azər camaata üz tutub əsas məqsədini belə ifadə edir:

Gönlünüz cənnət istiyorsa əgər,
 Şeyximiz başqa nəğmə bulmalıdır.
 Mütəvəkkil duran şu məbədlər
 Hər kütübxanə, məktəb olmalıdır.
 O zaman fəzlü mərifət günəşi
 Ölgün, azgın cihanı hər süslər.
 Şu sönük toprağın bulunmaz eşi,
 Qurulur hər bucaqda cənnətlər (28, 184).

Hər millətin tərəqqisi məktəbdən, elmdən başlayır. Təsadüfi deyil ki, pul, sərvət bolluğu içərisində donub-qalan, səhranın hər qarışından neft axan ərəb dünyasının şöhrət hərisliyi elmə sahiblənməyə yol vermədiyindən Tanrının verdiyinə sahib çıxmaq iqtidarında da deyil. Ərəb sərvətlərinin yarısından çoxu xarici dövlətlər tərəfindən göz görə-görə mənimsənilir.

Yaponiya, Koreya kimi dövlətlərsə elmi-texniki inkişafın tərəqqisinə görə bütün dünyanı geridə qoyur. Azər də dünyanın gələcək inkişafının məhz elmdən qüdrət tapacağını əsərdə əminliklə qeyd edir, gələcəyimizin xilasının elm, tədris ocaqlarının inkişafında olacağına inanır.

Poemanın “Əsgərlər təlim edərkən” hissəsində Azərin əsgərlərin təliminə baxan tamaşaçılarla danışığı müharibə və sülh məsələsinə həsr edilmişdir. Azərin müharibə və sülh məsələsinə dair fikirlərini H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsində, “İblis” faciəsində ifadə olunan ideyaların davamı kimi də başa düşmək olar.

Həmin hissədə əsgərlərin təlimini görən tamaşaçılar ayrı-ayrılıqda öz mülahizələrini bildirirlər. Birinci tamaşaçının ağına ölüb-öldürmək hissi gəlir, İkinci tamaşaçı bu təlimlərdə cəlladlıq görür, Üçüncü tamaşaçı bəşəriyyət üçün əbədi sülh arzulayır, Dördüncü tamaşaçı söyləyir ki, nə qədər zalım varsa, zülm də var, Beşinci tamaşaçı ən böyük yanğınların – fəlakətlərin bir qılgılımdan törənə biləcəyini dilinə gətirir, Altıncı tamaşaçı bəşərin şəridən qurtulmaq üçün uçmaq istəyir, Yeddinci tamaşaçı isə dərviş olub bütün bu hadisələrdən uzaq gəzmək niyyətindədir. Bütün bunların müqabilində ən maraqlı fikri Azər özü söyləyir:

Dedilər: “Zülmə qarşı durma, əyil!”
 Dedilər: “Hərbə qoş: ya əz, ya əzil!”
 Bən derim: “Həpsi laf, inanma, saqın!”
 Rəhbər olsun da qüvvətin, aqlın.
 Yeri gəldikdə sülh için çabala,
 Öylə yer var ki, hərbi alqışla.
 Quzu gördünmü sev, o, kin bilməz;
 Canavar qarşı gəlsə, parçala, əz” (28, 188).

Bu fikirlərlə Azər bir tərəfdən müharibə dəhşətlərinin, qan tökülməsinin əleyhinədir, digər tərəfdən də haqq üçün vuruşub-çarpışmağın tərəfdarı kimi çıxış edir. Hər halda, Azər zəka və idrak sahibi kimi öz müstəqil fəlsəfi düşüncələri ilə yadda qalır.

H.Cavidin “Azər” poemasında yaratdığı süjet strukturu, personajlar qalereyası oxucunu heyran edir. Bu poemada incəsənətin tamaşaçıda oyatdığı yüksək bədii-estetik təəssüratlar həyat və dünya, insan və cəmiyyət problemləri, qadın və onun cəmiyyətdəki mövqeyi, elmə və məktəbə münasibətdən sonra dünyanı eybəcərliyə sürükləyən dağıdıcı, məhvedici müharibələrə münasibətində oxucuda tam bir kamil filosof təsiri yaradır. Ustad sənətkar bu poemada da öz yaradıcılıq üslubuna, yəni təsəvvüf romantizminin yaradıcısı olmaq amalına sonadək sadıq qalır. Dilənçiyə dönən milyonçu ilə söhbətinə qədər aylı gecədə romantik zövqlə “Hürr-il” deyib düşünən Azərin həyatı reallıqla bərabər, romantizmi, özü də təsəvvüf romantizmini özündə ehtiva edir. Keçmişdə bir çox tənqidçilər H.Cavidin inqilabı qəbul etdiyini isbat etməyə çalışırdılar. Əslində isə, H.Cavid inqilabı qəbul etmirdi və həmişə əsərlərində gələcək istiqlalla bağlı ümid işığı yandırmağa çalışırdı.

H.Cavid inqilabı heç vaxt qəbul edə bilməzdi. Ona görə ki, onun istiqlal arzularını işğal olunmuşdu. Türkçülük məfkurəsinə sadıq qalaraq onun sovet ideologiyası ilə əvəz olunmasının dərin kədərini yaşayan H.Cavid “xalqı əfsunlayan”, “əxlaqı sönük cühələyə”, “meymunluq edən rəhbərlər”ə qarşı ikrah hissi ilə Azərin düşüncələrini belə dilə gətirir:

Ne acaip sürü, yahu, bunlar,
 Önde rehberlik eder maymunlar.

Cühela ilm, fazilet satıyor,
 Halkı afsunlayarak aldatıyor.
 Kendi ahlakı sönükken hepsi
 Yeltenir vermeğe ahlak dersi.
 Sade minberde değil, çok yerde
 Göz boyar hep şu karanlık perde.
 Hangi bir sarhoşu söylettim, inan
 Bahs eder gördüm, o hüşyarlıktan.
 Nerde beş gölge görür ördekler
 Başlayıp nutka hemen saz kökleri.
 Raksi talim ediyor aksaklar,
 Azamet düşkünüdür alçaklar.
 Zevke bigane sefiller bol-bol
 Şerü sanatta arar bir yeni yol
 Sadedil, hisse uyan abdallar
 Hep siyasi kesilip at nallar.

H.Cavid işğalçı sovet rejiminə qarşı beləcə üsyan edirdi. Elə bu poemada da təbiət mənzərəsindən istifadə etməklə H.Cavid indiki “aylı gecələr”in gələcəkdə qazılacaq günəşli sabahına, istiqlal ideyasına, hür və azad olmaq düşüncəsinə olan ümidləri milli yaddaşlara kod olaraq ötürürdü.

Poemada Azərin vaxtilə milyonlara sahib olub, indi kimə gəldi əl açan, dilənən bir obrazla dialoqu da var ki, bu söhbətdə Azər iş görməyə, zəhmətlə çörək qazanmağa çağırış eyləyir. Azərin nəzərində əvvəlcə bir torba ətə, indi isə skeletə oxşayan keçmiş milyonçu dilənçiliyi özünə rəva bilir, amma heç cür çalışmaq istəmir, belə bir inadkarlıq onun ən böyük bəlasıdır:

Get qazan, şimdi də iş var, para var,
 Çalışır şimdi də başlar, qollar.
 Hər əməkdən çıxıyorkən ətmək,
 Böylə arsızca dilənmək nə demək? (28, 217)

Azərin bu sözləri yalnız müflisləşmiş milyonçu üçün deyil, həmçinin faydalı iş

görmədən, heç bir əmək sərf etmədən gün keçirmək istəyən bütün insanlar üçün nəzərdə tutulub. Bu fikirləri Hüseyn Cavidin öz fikirləri kimi də qəbul etmək olar.

Azərin kor neyzənlə (28, 218), bir ixtiyar və bir gənclə (28, 224), Köylülər və İxtiyarla (28, 261-262), Gənc və Müfəttişlə (28, 267-268) olan dialoqları da dövrün tələbləri ilə bağlı məsələlərə həsr edilmişdir. Həmin dialoqlarda əxlaq məsələlərindən başlamış mənəviyyat aləminin müxtəlif cəhətləri əks etdirilmişdir.

“Azər” poemasında başqa dialoqlar da vardır ki, onların bir qütübünü məhz qadınlar təşkil edirlər. Üç qadın obrazının (28, 194), Qadın və Zabitin (28, 198), Çocuq və Anasının (28, 227-228), Köylü və Qadının (28, 245-246) iştirakı ilə formalaşan dialoqlar poemanın strukturunda müəyyən yer tutur. Həm də bütün bunlar H.Cavidin dramatik əsərlərində olduğu kimi, lirikasında da qadına yüksək qiymət verməsinin aydın təzahürüdür. Bütün bunlar sübut edir ki, H.Cavidin pyesləri ilə poeziyası arasında poetika baxımından qarşılıqlı əlaqələr mövcuddur. Eyni zamanda, bu qarşılıqlı əlaqələr H.Cavid sənətinin vahid bir sistem əsasında formalaşmasının nəticəsidir.

1.3. H.Cavid yaradıcılığında janrların təkamülü

1.3.1. H.Cavid yaradıcılığının janr xüsusiyyətləri

Hüseyn Cavid yaradıcılığının zənginliyi görkəmli şair-dramaturqun əsərlərində ifadə olunan yüksək ideyalarla yanaşı, bu yaradıcılığın janr müxtəlifliyindən də irəli gəlir. Məsələ burasındadır ki, Hüseyn Cavidin sənət aləmindəki fəaliyyəti həm ötən əsrin əvvəllərinə, həm də 20-30-cu illərinə aiddir. Hər iki mərhələ ictimai-siyasi hadisələrlə zəngin olduğu kimi, ədəbiyyat tariximizdə müxtəlif ədəbi janrların təşəkkülü və formalaşması dövrü kimi tanınmaqdadır.

Görkəmli dramaturq Cəfər Cabbarlı ötən əsrin 20-ci illərində “romantik sənətə realizmin meyarları ilə” (5, 151) nəzər salaraq qələmə aldığı məqalədə yazırdı: “Deyə bilərlər ki, bir realizm arşını alıb da romantizmdən yaxa qurtarmış Cavidə ölçmək doğru olmaz... Əvvəla, Cavid sırf romantik bir yazıçı deyildir. Cavid gah romantik, gah idealist, gah realist kimi sentimentalistdir...” (26, 199). Əslində isə, poetik sistemi bütün təkamülü boyu romantizmin estetik qanunları çərçivəsində baş verən Hüseyn

Cavidin yaradıcılıq metodunun fərqliliyindən deyil, daha çox janr müxtəlifliyindən bəhs etmək doğru olardı.

Məlumdur ki, “Azərbaycan ədəbi-bədii fikrinin inkişafında keyfiyyətə yeni mərhələ olan XX əsr (sovet dövrü) Azərbaycan ədəbiyyatı fenomeni yeni janrların yaranması, mövcud olanların yeni forma çalarları kəsb etməsi ilə əlamətdar idi. Ədəbiyyat təkcə yeni ideyalarla zənginləşmirdi. Bu ideyalar özünün formalarını, janrlarını da müəyyən edirdi” (5, 381). Əlavə edək ki, XX əsrin lap əvvəllərindən başlayan forma-məzmun yeniləşməsi mücərrəd şəkildə deyil, konkret ədəbi şəxsiyyətlərin simasında həyata keçirilirdi. Təbii ki, Hüseyn Cavid də həmin dövrdə ədəbi həyatın aparıcı simalarından biri kimi Azərbaycan ədəbiyyatında forma və məzmun baxımından gedən prosesin mərkəzində idi. Xüsusilə, H.Cavidin dramaturgiya sahəsindəki novatorluğu ədəbiyyat tariximizin ən zəngin səhifələrindəndir (141; 170; 63; 58; 84).

Həm dünya ədəbiyyatının, həm də Azərbaycan klassiklərinin əsərləri göstərir ki, bədii yaradıcılıqda bir janrdan başqasına keçmək həmişə çox cazibədar olmuşdur. Onun üçün də “ədəbiyyatın bütün janrları insan həyatının mücəssəməsinə” (179, 275), tarixi, milli-mənəvi dəyərlərin inikasına yönəlmiş bir vasitə rolu oynayır. H.Cavid də öz müasirləri kimi bir janrdan başqa janra keçərkən növbəti formanın bədii imkanlarını daha çox nəzərə alırdı. Eyni zamanda, H.Cavidin yeni janr axtarışları sırf yaradıcılıq məsələlərinə aid idi. O, yaxşı bilirdi ki, hər hansı yazıçı və şairin öz ədəbi janrını tapması, bu janr daxilində yaradıcılıq potensialını ortaya qoya bilməsi yaradıcılıq prosesinin mühüm amillərindəndir. Hüseyn Cavidin forma və janr axtarışları ilk növbədə zəruri daxili ehtiyacdən irəli gəlirdi. Hətta o dərəcədə zəruri daxili ehtiyaca bağlı idi ki, janr axtarışları, forma yenilikləri H.Cavidi tərcüməçi kimi də çıxış etməyə sövq edirdi. Təsadüfi deyil ki, cavidşünas alim Azər Turan H.Cavidin tərcümə işindən uzun illər tədqiqatçıların diqqətini cəlb etməyən bir hadisə kimi bəhs edir: “Bu hadisə “Qurani-Kərim”in “ən-Nəhl” surəsinin 90-cı ayəsinin Hüseyn Cavid tərəfindən tərcüməsi məsələsidir” (175, 201).

Əlbəttə ki, H.Cavid hər şeydən əvvəl XX əsr Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndəsi olan bir şair idi və bir çox şeirləri, misraları “romantik şeirlər, romantizm ilə bağlı proqram” şeirlər və misralar idi (68, 92). İlk qələm təcrübələrinin

dən tutmuş 37-ci ilin repressiya hədəfinə rast gəldiyi günə qədər qələmə aldığı şeirlər onun möhtəşəm şair obrazının əbədiyaşarlığını təmin edib. Ancaq eyni zamanda, H.Cavid böyük filosof, Azərbaycan ədəbiyyatında ilk mənzum dramın banisi, qüdrətli dramaturq, faciə ustası, dəyərli pyeslər müəllifidir. Belə ki, “H.Cavid təqribən 30 il davam etmiş yaradıcılığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatını həm məzmun, həm janrca zənginləşdirmiş qüdrətli şair, həm də mənzum dramaturgiyamızın banisidir” (33, 166).

XX yüzilliyin əvvəllərində H.Cavidin yaradıcılığı ilə özünün yeni böyük mərhələsinə qədəm qoyan Azərbaycan ədəbiyyatı onun simasında novator sənətkarını tapdı. “Dünya romantizm təcrübəsi və ənənəsi göstərir ki, bu ədəbi cərəyanın mövcud olduğu bütün xalqların ədəbiyyatında onun ilk növbədə özünəməxsus janr siması vardır. Bu mənada Cavidin XX əsr Azərbaycan romantizminə bəxş etdiyi mənzum dramaturgiya, konkret desək, mənzum faciə birbaşa elə romantik metodun özüdür” (72, 8).

“Ədəbiyyatımıza ilk mənzum dram əsərləri, yeni janr xüsusiyyətləri, mövzu, məzmun fərqlilikləri, mürəkkəb ideyalar sistemi, möhtəşəm obrazlar qalereyası, yeni vəzn keyfiyyətləri, Avropa poeziya janrlarını gətirən H.Cavid bədii yaradıcılığın imkanlarının, fəaliyyət məqsədinin daha geniş və müqəddəs olduğunu sübut etdi” (139, 6).

Eyni zamanda, Hüseyn Cavid təqribən iki min misradan ibarət olan “Azər” poemasının müəllifidir. O, “Azərbaycan dramaturgiyasına türk düşüncəsinin, ondakı epos təfəkkürünün imkanlarını, potensialını gətirən” (4, 25) qüdrətli dramaturqdur.

Bu mənada Hüseyn Cavid romantikası bütün zamanlar üçün öz cazibəsi, daxili dinamika və vüsəti ilə yenidən yaşamağı və canlanmağı özündə ehtiva edən bir romantikadır. İstər şeir, istərsə də mənzum dramlarına hakim olan bu romantik ruh H.Cavid yaradıcılığının poetik vüsətini bütün məqamlarda öz içinə alır.

Türkiyədə böyük yaradıcılıq məktəbi keçmiş Hüseyn Cavid mütəfəkkir şair və şəxsiyyət kimi cəmiyyətə lazım olan, günün vacib tələbləri ilə səsleşən fikirlərini, düşüncələrini böyük novatorluqla fərqli forma axtarışlarında ifadə edirdi. O, bir səma şairi olaraq arzusunda olduğu dəyərləri yalnız xəyal müstəvisində göz önünə gətirməklə yazıb-yaratmırdı, həm də bir maarifçi, publisist, esseist kimi dövrün, zamanın ger-

çəkliyindən çıxış edərək yazırdı ki, “təcrübəkar müəllimlərə, həqiqətaşına xocalara mahlıq olmaq üçün gec-tez iki böyük müəssisəyə ehtiyacımız var ki, biri milli bir darülm-üəllimin, digəri də ruhani bir darüeləmdən ibarətdir” (35, 214).

Millətə xidmət arzusu ilə yaşayan sənətkar bəzən bir əsərində müxtəlif janrlardan yararlanırdı. Həmçinin bu yararlanma mahiyyət etibarlı ilə forma prinsiplərinə dayanan süni xarakter daşımır, müəllifin öz ideyalarını həyata keçirmək arzusundan qaynaqlanırdı. Bu məsələnin mənbəyi isə, şübhəsiz, şerlə dramaturgiyanın sintezində idi. Böyük şairin hələ yaradıcılığının ilk illərinə aid şeirlərində mənzum dram elementləri özünü kifayət qədər göstərməkdə idi. “Qız məktəbində” adlı şeirində olduğu kimi:

- Quzum, yavrum! Adın nədir?
- Gülbahar...
- Pəki, sənın anan, baban varmı?
- Var.
- Nasıl, zəngindir baban?
- Əvət, zəngin bəyzadə... (34, 45)

Ustad sənətkarın şirin bir təhkiyə yolu ilə həmsöhbətə çevirdiyi tərəflərin dialoqu sərbəst şeirin, eləcə də klassik əruz vəzninin məsnəvi formasının ortaq biçimi ilə oxucuya təqdim olunur.

Yaxud Əli bəy Hüseynzadəyə həsr olunmuş “Çiçək sevgisi” şeirində də canlı dialoqların şahidi oluruq:

- Efendim, annecigim! Şöylə saçıdığı nə?
- Sakın,
- Kuzum, ayaklama! Bunlar çiçək tohumlarıdır.
- Seninçin iştə bir az sonra pembe, mavi, sarı
- Güzel çiçəklər açar hepsi; anladınmı?
- Hayır,
- Hayır, ben onları sevmem; benimki pek ayrı,
- Şu yanda, bak şu küçük yerdə ayrı olmalıdır (187, 862).

Bu dialoq-şeyrlər, əslində, H.Cavidin gələcək pyesləri üçün ilk məşq misalında

çox səciyyəvidir. Eyni səciyyəvi hal şairin “Bakıda” adlı şeirinə də xasdır. Cavid yaradıcılığının ilk illərinə aid olan bu şeir belə bir remarka ilə başlayır: “Bakının neft mədənlərinə gedərkən Məsud və Şəfiqə arasında bir müsahibə... Şəfiqə bir az xəyalpərvərdir, uzaqdan neft buruqlarını görüncə sevinərək Məsuda göstərir:

Uzaq-uzaq, çox uzaq yerdə iştə bir orman,
Nasıl da xoş, nə qədər şairanə Sərvistan...

...Nə söyləyim, nə düşündünsə, həpsi nəşəpəzir,
Gözəl, sevimli, fəqət, şairanə bir təsvir (28, 45).

Dialog, iki həmsöhbətin mühakiməli şəklində davam edən və cəmi 150 misradan ibarət olan bu şeir “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi möhtəşəm dramaturgiya, “Azər” kimi dastan-poemanın yazılmasına vəsilə olan dəyərli bir nümunədir. H.Cavid, şübhəsiz ki, səma şairi olmaqla bərabər, bu istiqamətdə olan fikir və düşüncələrini əruzun müxtəlif vəznlərində daha mükəmməl və sistemli şəkildə ifadə edib. Bununla belə, o, Avropa, Qərb ədəbiyyatından əxz etdiyi forma və texnologiyalarla bərabər, yeri gəldikcə anadilli poeziyamızın əksər janrlarından da məharətlə yararlanmışdır. Bütün hallarda isə bu janrlardan o, yerli-yerində, yaradıcı şəkildə bəhrələnmişdir. Məsələn, “Azər” poemasında “Məzarlıqdan keçərkən” başlıqlı bölmə 11 hecalı şeirlə başlayır. Daha çox qoşma formasında yazılan ilk 8 misradan sonra böyük sənətkar xüsusi həssaslıqla ritmin axarını belə dəyişir:

İştə mən sənə gəldim,
Bu gün çox şəndim.
Göz yaşlarımı sildim,
Dərdim yox mənim.

Bu forma, janr əvəzlənmələri, demək olar ki, H.Cavidin bütün yaradıcılığını izləyir. Bu izləniş hər şeydən əvvəl daxili bir dinamikaya, forma rəngarəngliyinə hesablanıb. Əruzdan – məsnəvidən və hecadan – gəraylı janrından əlaqəli, növbəli şəkildə istifadə etməyin nümunəsini göstərən H.Cavid şeirin ritmini əhvali-ruhiyyəyə, şəraitə, bəzən hadisələrin baş verdiyi məkan və zamana görə dəyişməkdə heç bir çətinlik çək-

mir. Janr əlvanlığından böyük ustalıqla istifadə edən H.Cavid eyni zamanda Azərbaycan poeziya müstəvisində sonet janrının ilk nümunələrini yaradırdı (98). Poeziyanın bu janrında da H.Cavid təbii, inandırıcı və üslubuna sadıqdır:

Mən məhəbbət əsiriyəm hər an,
Hər zaman özlərim bir öylə cahan
Ki, bütün kainata eşq olsun.

Romantik sənətkar ayrı-ayrı şeirlərində, “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Uçurum”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi faciələrində, “Peyğəmbər” dramında, “Şeyda”, “Maral”, “Afət”, “Topal Teymur” kimi mənsur pyeslərində, “Azər” poemasında və başqa əsərlərində özünəməxsus janr texnologiyalarından yaradıcılıqla istifadə etmişdir. “Onun marşları, əsasən, dramlarının daxilində verilməklə ideya-bədii arxitektonikanın üzvi tərkib hissəsinə çevrilərək müəllif qayəsinin, obrazların daxili aləminin, dünyagörüşünün təqdimində əhəmiyyətli rol oynayır” (102, 184). Bütün bunlar onu sübut edir ki, Hüseyn Cavidin yaradıcılığında janr müxtəlifliyi onun əsərlərini bir-birindən ayıran amil yox, əksinə, bir-birinə yaxınlaşdıran və birləşdirən keyfiyyət kimi özünü göstərir.

1.3.2. İki “Şeyx Sənan”: qəzəl və mənzum faciə

Hüseyn Cavid ədəbiyyatımızın elə dahi klassiklərindəndir ki, onun keşməkeşli və ağır həyatı ilə zəngin, əvəzsiz ədəbi irsi arasında bir harmoniya, ahəngdarlıq mövcuddur. Yalnız böyük sənətkarların tərcümeyi-halı üçün səciyyəvi olan bu ahəngdarlıq və harmoniya H.Cavidin şəxsiyyəti ilə yaradıcılığının vəhdətini də təmin etmiş olur (105).

H.Cavid 1909-cu ildə Türkiyədə təhsilini başa vurduqdan sonra müxtəlif vaxtlarda Naxçıvanda, Gəncədə və Tiflisdə yaşayır və çalışır. Artıq bu dövrdə H.Cavid yeni əsərlər – şeirlər və pyeslər yazır, öz düşüncələrini bədii sözün gücü ilə ifadə etməyə çalışırdı. O, ədəbiyyat tariximizdə mənzum faciənin əsasını qoymaqla və onun ən parlaq nümunələrini yaratmaqla müasirlərindən xeyli dərəcədə fərqləndi. H.Cavid XX əsrin əvvəllərində sufizmə söykənməyin ənənəsini də təzələdi. H.Cavidin daxili

dünyasına irfani sevgi və təsəvvüf fəlsəfəsi hakim idi. Onun İstanbulda dərs aldığı Rza Tofiq də bir təsəvvüf fəlsəfəsinin davamçısı, sufi xislətli mütəfəkkir kimi tanınırdı. “Türkiyə ədəbiyyatı tarixlərindən və əlaqədar tədqiqat materiallarından bizə məlum olur ki, Rza Tofiq həmçinin sufiliyin tədqiqi ilə məşğul olmuşdur” (107, 118).

Düzünə qalsa, sufi dünyagörüşü H.Caviddə Türkiyədən əvvəl də mövcud idi. O, Türkiyəyə getməmişdən öncə öz daxilində həmin əhvali-ruhiyyəni yaşadırdı. Belə olmasaydı, 13 yaşında ikən “Gülçini biçarəyəm, mürşidi eşq olmuşam” deməzdi.

H.Cavid Naxçıvanda aldığı dünyəvi təhsildən sonra öz gələcəyini düzgün dəyərləndirmək baxımından Təbrizə yollanır. Təbrizdəki mədrəsə təhsili ədibi ədəbiyyata, islam dünyagörüşünə, irfani təlimə daha da yaxınlaşdırmışdır. Şübhəsiz, irfani təlimə keçmək üçün mədrəsə təhsili almaq, Qurani-Kərimi yaxşı bilmək gərəkli idi. Çünki Tanrıya gedən yol onu dərk etməkdən, dini elmləri mükəmməl mənimsəməkdən başlayır.

Bu dünyada nə varsa, məhv olar, simasını dəyişər, bir formadan başqa bir formaya keçər. Yalnız Allahdan başqa, çünki Allah bunları Yaradandır, Qadirdir. Bunun dərkə məsələsində H.Cavidin özünün aydın mövqeyi var və bu, birbaşa irfani təlimdən qaynaqlanır. Nə qədər yüksək təhsil olacaqsa, bütün bunların kökündə ilahi elm durur, ilahi elmə olan münasibət durur. Bu fikir H.Cavidə “Şeyx Sənan”ı, “Peyğəmbər”i yazdırmalıydı ki, o, özünün irfani təlimlərə olan baxışlarını bir şair-filosof kimi bədii formada bəyan edə bilsin.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində Nizamidən və Füzulidən sonra ərəb əfsanəsinin romantik metod əsasında bədii əsərə çevrilməsi sözün geniş mənasında Hüseyn Cavidin adı ilə bağlıdır. Hüseyn Cavid “Ana” və “Maral” əsərlərindən sonra 1914-cü ildə “Şeyx Sənan” mənzum faciəsini yazdı. Faciənin əsasında “Şeyx Sənan” adlı ərəb əfsanəsi dayanırdı. “Şeyx Sənan” bir ərəb əfsanəsi kimi Şərq hadisəsi idi. H.Cavid islam dininin yayılması fonunda olan bu hadisəni irfani dəyərlərlə qovuşdura bilmişdir.

H.Cavid yaradıcılığında sufizmə dayanan Şeyx Sənan mövzusu “Şeyx Sənan” qəzəlindən başlayır. Bu şeirin yazılma tarixi dəqiq bilinməsə də, onun “Şeyx Sənan” faciəsindən əvvəl qələmə alınması barədə Hənəfi Zeynallının fikri doğrudur: “Bahar şəbnəmləri”ndəki “Şeyx Sənan (türbəsi önündə)” qəzəlinin “Şeyx Sənan” pyesindən

əvvəl yazıldığına şübhə ola bilməz. Çünki şəkil, üslub və lisan etibarilə qəzəl pyesdən əski olacaqdır... Pyesdə olan dil büsbütün başqadır. İşlənmiş və ədəbi süzgcdən keçmiş, bişmiş bir dildir” (183, 109-110). Tənqidçi Əkbər Ağayev yazır: “Pyesi yazmazdan əvvəl Cavid “Şeyx Sənan” adlı kiçik bir şeir yazmışdır” (2, 95).

Qəzəl Şeyx Sənanın türbəsi önündə söylənir və bir növ H.Cavidin sanki Şeyx Sənanla danışığını əks etdirir. Ümumiyyətlə, romantik ədəbiyyatda dağla, daşla, ağacla, dünyasını dəyişmiş insanlarla danışıq son dərəcə təbii və anlaşılındır. Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasında da Məcnun dağla danışır. H.Cavidin qəzəli şairin Şeyx Sənana müraciəti ilə başlayır:

Oyan, ey piri-xoşdil! Qalx, ayıl bir xabi-rahətdən!

Qiyamətdir, qiyamət!.. Qalx, oyan, zövq al bu fürsətdən.

Mələklər göydən enmiş, feyz alırlar xaki-pakindən,

Seçilməz şimdi əsla məqbərin gülzari-cənnətdən (28, 72).

Belə bir müraciətə poeziya tariximizdə az-az rast gəlinir və həmin misralar H.Cavidin türbə önündə keçirdiyi hisslərin səmimi və təbii ifadəsidir. H.Cavid burada irfan adamı – bu təlimin dərinliklərinə enmiş bir adam kimi danışır. Şübhəsiz, daxili mənəviyyat zənginliyi müəllifi belə dərin mənə yükünə malik ifadələrlə danışmağa sövq edir. Bu, dahi H.Cavidir və o, irfani təlim almış bir filosof yazar olduğu, sufi təriqətini yaxşı bildiyi, İlahi həqiqətin hər şeydən yuxarıda durduğunu anladığı üçün Şeyx Sənana məhz belə müraciət edib.

Qəzəlin ilk misralarında Şeyx Sənana rəğbət hissi ifadə olunmuşdur. Şair bu fikirdədir ki, indi ona səcdə edənlər əvvəlkindən daha çoxdur, hətta mələklər də onun uyuduğu torpaqdan məmnunluq duyurlar. Eyni zamanda bura cənnətə bənzəyir. Cənnətin necəliyi barədə isə artıq H.Cavid ilk şeirlərindən olan “Hübuti-Adəm”də geniş təsəvvür yaratmışdır (28, 35).

H.Cavidin “Şeyx Sənan” qəzəlinin ilk misrasında ucalan “oyan!” nidaları dramaturqun “Şeyx Sənan” faciəsində Şeyx Sənanın Xumarı səsləməsi ilə, demək olar ki, eynidir:

Oyan artıq, Xumar, oyan, gedəlim,

Şu müləvvəs mühiti tərək edəlim.
 Hər tərəfdən hücum edər əğyar,
 Qalx, oyan, nazənin Xumar, Xumar! (29, 270)

Hər iki bədii nümunədə müraciət edənlər (qəzəldə şair özü, faciədə Şeyx Sənan) və müraciət olunanlar (qəzəldə Şeyx Sənan, faciədə Xumar) ayrı-ayrı olsa da, fikir və ideya üst-üstə düşür. Şeirdəki “piri-xoşdil” ifadəsini dramatik əsərdə “nazənin Xumar” ifadəsi əvəz edir. Bu isə sadəcə olaraq, müraciət olunan obyektin müxtəlifliyinin nəticəsidir.

Yenə də qəzəldəki mələklərin göydən enməsi və Şeyx Sənana pərəstiş etməsi faciədə ona yaxın formada təkrarlanır:

Nə qədər şairanə, solğun nur!
 Aman Allah, nasıl da xoş uyuyur.
 Bu ilahi sükuta qarşı, Xumar!
 Həp mələklər olur pərəstişkar (29, 267).

Qəzəldəki “Mələklər göydən enmiş, feyz alırlar xaki-pakindən” misrası ilə faciədəki “Həp mələklər olur pərəstişkar” misrası arasında tərəddüd etmədən bərabərlik işarəsi qoymaq olar.

Donanmış hər tərəf pürşölə yıldızlarla... caizdir
 Ki, Tiflis ərşi-pürəxtərlə dəm vursun rəqabətdən.

Ayıl ey şeyxi-vəcdavər! Ayıl, baq gör nə aləmdir?
 Cihan sərməst olub rəqs eyliyor şevqü şətarətdən (28, 72).

Allaha dualarımız zamanı, qəlbimizdə bir heyrət baş qaldırmışsa, o böyük Yarıdan duaların gedişinə yol açmış olur. Azan niyə musiqi ladı, muğam üstündədir? Cavab çox sadədir: səsin titrəyişi heyrət yaradır. Fövqəladə hisslər səslə, sözlə birləşərək dua kimi Tanrıya yol alır. Simlərə toxunanda da titrəyiş yaranır, o musiqidə bir rezonans, rəqs baş verir. H.Cavid ona görə yaradıcılığının çox yerində bu rəqs sözünü işlədir, hətta “Rəqs adlı şeir də yazmışdır (28, 73). Heyrət yarananda, titrəyiş baş verəndə bu titrəyiş Tanrıya gedən yolu işıqlandırır, Allaha çatır.

Digər tərəfdən, H.Cavid gözəl təbiətə vurğunluğunu gizlədə bilmir, bütün bu

xoş əhvali-ruhiyyənin, bu gözəlliyin məhz Tiflisə aid olduğunu nəzərə çarpdırır. Tiflis öz gözəlliyi ilə ulduzlarla rəqabətə girmək qüdrətindədir. Qəzəldəki bu təbiət lövhəsi “Şeyx Sənan” faciəsində Qafqazın, konkret olaraq Tiflisin təsviri ilə əvəzlənir:

İştə Qafqaz!.. Səfalı bir məva!
 Allah-allah, nədir bu abü-həva?
 Nə qadar şairanə bir xilqət!
 Yerə enmişdir adətən cənnət (29, 166-167).

Qəzəlin sonrakı misraları məslək, əqidə məsələsinə yönəldilmişdir:

Uyub sən bir mələksimayə satdın dini, imanı;
 Atıb ehkami-quranı, uzaqlaşdın təriqətdən.

Fəqət xoş bir təriqət qoydun, əsla məhv olub getməz,
 Cahan durduqca parlar, yüksəlir, düşməz təravətdən (28, 72).

Bu iki beyt yalnız bir yerdə təhlil edildikdə H.Cavid fikrini düzgün izah etmək mümkündür. Çünki ikinci beyt birincini aydın şəkildə izah edir. Birinci beytdə Şeyx Sənan dini, imanı satmaqda ittiham olunur. Dini, imanı mələksimaya satmaq fikri “Şeyx Sənan” faciəsində Şeyx Mərvanın dilindən verilir:

Şeyximiz satdı dini, imanı,
 Şeyximiz atdı hökmi-Quranı.
 Hökmi-Quranı atdı bir qız için,
 Həm şərab içdi, həm xaç asdı, bilin! (29, 232)

Tam aydın görünür ki, qəzəlin bir beytində ifadə olunan fikirlə faciədə söylənilən fikir üst-üstə düşür.

Digər beytdə isə Şeyx Sənanın hansı məsləyə xidmət etdiyi göstərilir. Onun öz dinindən ayrılması ilə yeni bir təriqət yaratması alqışlanır. Şair Şeyx Sənana ona görə haqq verir ki, o, hansı yolun yolçusu olmasına baxmayaraq, yeni bir yolun, yeni bir dünyagörüşünün yaradıcısıdır.

Eynilə faciədə də Şeyx Hadi məhz belə bir mövqedədir:

Şeyx Sənan, o bir böyük ümman,

Onda yoq qərü ibtida, payan.
Onu idrak için kəmal istər,
Əhli-zevq istər, əhli-hal istər (29, 235).

H.Cavid deyir ki, biz çox təriqətlər görmüşük, amma sənin yaratdığın ilahi eşq təriqətidir. Eşq təriqəti – fərqi yoxdur müsəlman olsun, buddist olsun, sufi olsun, bu, eşq təriqətidir – Tanrıya olan eşq təriqəti... Eşq təriqətində bir ucalıq varsa da, o da Tanrı ucalığıdır, Allahı dərk etməkdir. Sən Tanrını dərk etdin, böyük bir təriqət yaratdın. Bu, Şeyx Sənan–Xumar təriqətidir. Görkəmli ədəbiyyatşünas alim Yaşar Qarayev qəzəl haqqında yazır: “Şeyx Sənan” eşqin qüdsiyyəti haqqında mahnı, lirik, şairənə bir nəğmə idi” (132, 24). Ədəbiyyatşünas Vəli Osmanlı isə eyni fikirləri “Şeyx Sənan” faciəsi haqqında söyləyir: “Bu “ruhani eşqlə” əsərdə romantik eşq konsepsiyasının əsası qoyulur və bu “ruhani eşq” – romantik ideala çevrilir” (159, 85).

Ziyarətghasını gülbusələr təzyin edər hər an,
Sən əhli-eşq için bir kəbə yapırdın məhəbbətdən.

“Nədir mənası eşqin?!” söyləyənlər nerdə? Bir gəlsin,
Görüb qüdsiyyəti-Sənanı, lal olsun xəcalətdən.
Məhəbbətsiz bütün mənai-i-xilqət, şübhəsiz, heçdir;
Məhəbbətdir, əvət, məqsəd şu pürəfsanə xilqətdən (28, 72).

İndi artıq hamı Şeyx Sənanı ziyarətə gəlir, Şeyx Sənan türbəsi eşq əhli üçün səcdəgahdır, seçilmiş yerdir. Artıq təzə bir səcdəgah yaratdın – deyir. İstər əfsanədə, istərsə də H.Cavidin Şeyx Sənana müraciət etdiyi yerdə – Tiflisdə, xristian məkanında bir ruh səcdəgahı, kəbə yaranıb. O, Kəbə də, Şeyx Sənan türbəsi də ola bilərdi. Amma oraya ilahi bir mahiyyət göndərildi – eşq məbədi ucaldıldı. Yer üzündə məbədlər çoxdur, sevgiyə, eşqə ucaldılan məbəd isə Şeyx Sənan türbəsidir. Burada Tanrıya olan bir eşqin məbədi yüksəldi.

Kim eşqin mənasını bilmək istəyirsə, onu məhz Şeyx Sənandan öyrənə bilər. Şeyx Sənana istinadən H.Cavidin də gəldiyi qənaət budur ki, dünyada hər bir şey məhəbbətə bağlıdır. H.Cavid bu nöqtədə “Eşqdır mehrabı uca göylərin, Eşqsiz, ey dünya, nədir dəyərin” deyən Nizami Gəncəvi ilə birləşir.

Şeyx Sənanın bütün vəziyyəti və halı bu şeirdə ortaya qoyulur. Sanki Şeyx Sənan türbəsi önündə yazılmış bu şeirdə H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsinin məzmunu əks olunmuşdur. Bu mənada “Şeyx Sənan” qəzəlini “Şeyx Sənan” faciəsinin proloqu da hesab etmək mümkündür.

II FƏSİL

ƏFSANƏ İLƏ ROMANTİK METODUN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİ

2.1. Əfsanə romantik metodun təməl prinsiplərindən biri kimi

2.1.1. N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poemasında əfsanə romantik metodun qaynağı kimi

Azərbaycan xalqı öz tarixi keçmişi ilə yanaşı, uzun əsrlər boyu formalaşan və tükənməz sərvətə çevrilən folklor irsi ilə də öyünməyə haqlıdır. Bu folklor irsinin dastan, nağıl, bayatı, atalar sözü, tapmaca kimi nümunələri həm özlərində ifadə etdikləri mənə yükünə, həm də insanlara müsbət təsirinə görə həmişəyaşar bir irsdir. O sıradan əfsanələr, miflər də xalqların mənəvi zənginliyinin təzahürüdür. Digər folklor janrları ilə müqayisədə əfsanələr və miflər şirin və əlçatmaz bir dünya kimi insanlara həmişə maraqlı olub. Əsatirlərdə hansı həqiqətlərin gizləndiyini öyrənmək yalnız sıravı adamlar üçün deyil, elm, sənət adamları üçün də ciddi əhəmiyyət daşıyır.

Şifahi ədəbiyyat xalq tərəfindən yaradıldığına görə bir çox reallıqları əks etdirir. Onu yaradan xalqdır, yəni yaradıcının konkret kim olduğu bəlli olmasa da, hər halda, uzaq keçmişdə yaşayan bizlərdən biridir. Xalq şifahi ədəbiyyat nümunələrində görmək istədiklərini ifadə edəndə yenə həyat həqiqətlərinə söykənmiş olur. Amma əfsanələrdə real gerçəkliyin faktlarından daha çox, insan xəyalının yaratdığı təcəssümünü tapır. İnsanlarda əfsanələrə olan marağın və meylin bir səbəbi də xəyalın yaratdığı hadisələrin kifayət qədər cəlbedici olmasıdır.

Əfsanələrin özündə gizli və inanılmaz həqiqətlə yanaşı, ilahilik var. Əfsanə və əsatirlər mətnin dərin qatlarında ilahi duyğuları gizlədir, qoruyub saxlayır. Əsatirlərdə gizlənən sirin dərinliyində həqiqətin nuru həmişə bizi özünə çəkir. Yunan əsatirləri də, qədim türk əfsanə və əsatirləri də məhz belədir.

Əfsanələrdə ruhsal duyğular – irfanilik, ruhanilik ana xətt kimi keçdiyi üçün daha sirli nümunələr sayılırlar. Görünür, Azərbaycan, həmçinin dünya ədəbiyyatı və

mədəniyyətinin görkəmli simalarından olan Nizami Gəncəvi də hikmətlə dolu, elmlə zəngin bir düşüncə sahibi olduğuna, ilahi elmləri gözəl bildiyinə, bu hikmət və elmin fonunda “şeyx” adı qazandığına görə əfsanələrə rəğbət bəsləmiş, onları bədii yaradıcılığın mənbəyinə çevirmişdir. Əsatirə, mifə müraciət etmək, bədii yaradıcılıq prosesində ona yeni ömür bəxş etmək şairin böyüklüyünü göstərir. Nizaminin folklorla əlaqələri barədə müəyyən tədqiqatlar da aparılmışdır (7; 110; 156).

Nizami Gəncəvinin tarixi mövzuda qələmə aldığı “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə” əsərləri ilə əfsanə əsasında yazılan “Leyli və Məcnun” poemasının müqayisəsi tarixi həqiqətlə əfsanə arasında müəyyən paralellər aparmağa, eyni zamanda fərqlilikləri aşkara çıxarmağa imkan verir. N.Gəncəvi yaradıcılığında reallıqla əfsanə düşüncəsinin paralelliyi onun böyüklüyünün, dahiliyinin ifadəsidir. Xosrov, Bəhram, İsgəndər tarixi şəxsiyyətlər olsalar belə, onlar haqqında da kifayət qədər rəvayətlərin olduğu halda, N.Gəncəvi yenə tarixi həqiqətlərə əsaslanmışdır. “Leyli və Məcnun”da isə əfsanəyə üstünlük vermişdir. Bunun başlıca səbəbi mövzu ilə bağlıdır. Dahi sənətkar məhəbbət mövzusunda yazılan bir əsərin məhz əfsanəyə əsaslanaraq qələmə alınmasını daha məqsədəuyğun hesab etmişdir. Eyni zamanda insan tərbiyəsinin məhəbbət mövzusu vasitəsilə həyata keçirilməsi daha əhəmiyyətli bir məsələ idi. Bu mənada akademik Teymur Kərimli yazır: “Leyli və Məcnun”da qəhrəmanların bir şəxsiyyət kimi tərbiyəsinə həsr olunmuş beytlər daha çox və sanballıdır” (123, 196).

Qəhrəmanlıq həyatı bir dəyərdir, həyatda qazanılındır. Hökmdar və qəhrəman olmaq birbaşa gerçəkliyə, cəmiyyətə, xalqa bağlı məsələdir. Məhəbbət isə ilahi bir nemətdir, möcüzəli, əsrarəngiz duyğuların təcəssümüdür. Məhəbbət mövzusunun özündə ilahi dəyər, ilahi nur var. Məhəbbət İlahidən verilən, göndərilən bir hiss kimi ruhun qidasına çevrildiyinə və qəlb hadisəsi olduğuna görə əfsanədə təcəssüm olunan xüsusiyyətlərlə tam uyğunluq təşkil edir.

Məhəbbət əfsanəsi Allahın verdiyi dəyər olduğu üçün yaşayır və yaşayacaq. Min illər bundan əvvəl mövcud olan əfsanə min illər bundan sonra da qorunub saxlanılacaq. Əfsanənin qəhrəmanı seçilən, Tanrı tərəfindən xüsusi tapşırılan, ilahi dərkini yolunda çətinliklərə qadir, fərqli, mükəmməl şəxsdir.

Bir həqiqət var ki, ən böyük tarixi şəxsiyyət olan hökmdarlar döyüşləri ilə ta-

rixdə o qədər qalması da, şifahi xalq ədəbiyyatının qəhrəmanına çevriləndə xalqın yaddaşına əbədi olaraq köçüblər. Şah İsmayıl, Şah Abbas kimi hökmdarlar fəaliyyətləri və xalqa sevgiləri ilə əfsanələşəndə, şifahi xalq ədəbiyyatının obrazı olanda, xeyrixah hadisələrin arzulanan qəhrəmanı kimi görünəndə daha da şöhrət qazanıblar. Bu da elə şifahi xalq ədəbiyyatının, yaxud da əfsanədirsə, əfsanənin sirridir. Yolumuza işıq tutaraq gizli qatlardakı həqiqəti dərk etməyə məhz əfsanələrdəki ilahilik və irfanilik imkan yaradır.

N.Gəncəvi yaradıcılığının əsasında romantik metod dayanır. Romantik düşüncə tərzini, gələcəyə romantik baxış, yüksək və bəlağətli tərənnüm, qanadlı təsvirlər, ideal qəhrəman yaratmaq təşəbbüsü – bütün bunlar onun yaradıcılığının aparıcı istiqamətləridir. N.Gəncəvi məhz elə bunlarla da yaşadığı XII əsr mühitini, o dövrün hadisələrini dərinlən dərk etmiş, eyni zamanda İlahinin güc və qüdrətinə inamını əks etdirmişdir. Əgər Nizami məhəbbət mövzusunda bir əsər yazarkən dövrünün bir qadınını, qızını seçib bir hökmdarla evləndirsəydi, onda bu o qədər də təsirli olmayacaqdı. Belə bir inikas Bəhrəmin müxtəlif ölkələrdən gətirilən qızlarla evlənməsindən uzağa gedə bilməzdi. N.Gəncəvi “Leyli və Məcnun” əfsanəsini mövzu kimi seçdi və bu, onun mənsub olduğu romantik metodun bütün tələblərinə cavab verdi.

N.Gəncəvinin məsnəviyə müraciəti də romantik metodun tələblərinə uyğun gəlirdi. “Leyli və Məcnun”da və digər poemalarında əks olunan geniş epik təsvirləri qəzəl və qəsidələrə sığışdırmaq mümkün deyildi. “Nizami epik şeirin təbiətinə uyğun olaraq əsatir və əfsanələrdən geniş istifadə etmişdir” (111, 68). Məsnəvilərdəki hər beytin ayrıca qafiyələnməsi maraqlı süjet qurmağın da əsası oldu. Məsnəvi N.Gəncəvinin öz fikirlərini daha geniş şəkildə, həm də bir növ xəlqi-nağılvarı formada ifadə etməyə şərait yaratdı. Bu nağılvarılıq əsərə dolğunluq gətirməklə bərabər, əsərin rahat oxunmasına da müsbət təsir göstərdi.

“Leyli və Məcnun” əsərində qızla oğlanın – Leyli ilə Məcnunun bir-birinə olan məhəbbətindən bəhs olunur. Əsərin ideyasına gəldikdə isə, bu poemanı oğlanın qıza sevgisi ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Leyli və Məcnunun məhəbbəti iki canda insaniləşən vahid ruhun simvoludur. Bu məhəbbətin möhtəşəmliyini, bu ruhun müqəddəsliyini təcəssüm etdirmək üçün əsas vasitə məhz əfsanə olmalı idi. Əfsanə motivi iki gəncin

sevgisinin həm ilahiliyini, həm də ecazkarlığını təmin etmiş oldu.

Məcnun əfsanəvi bir qəhrəman, irfani bir eşq sahibidir. Məcnun ilahi eşqin təsdiqi üçün, həqiqətin dərk üçün dünyaya gəlmişdi. Nə qədər ki o, Məcnun deyil, Qeystdir, onun məcnunluq zirvəsinə yetişməsinə hələ xeyli zaman var və Qeys İlahi məhəbbətə çatmaq üçün bir sıra mərhələlərdən keçməlidir. Qeysin məktəbdə olan məhəbbəti sadəcə Leyliyə olan məhəbbətdir, bu hələ böyük eşq deyil. Onun böyük bir eşqə çevrilməsi üçün Məcnun cəfalara qatlaşmalı, əziyyətlər çəkməli, bir növ bu sevgini tam dərk etməlidir. Əgər N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun”dan əvvəl qələmə aldığı “Xosrov və Şirin” əsərini xatırlamış olsaq, oradakı açıq-saçıq səhnələri yada salsaq, belə bir tam qənaət hasil olar ki, Xosrovlə Şirinin məhəbbəti real, iki hökmdarın bir-birinə olan məhəbbətidir. N.Gəncəvi özü “Xosrov və Şirin”i “Həvəsnamə” adlandırır. “Leyli və Məcnun”da isə reallıqdan kənar irfani bir eşq var. “Leyli və Məcnun”da bir-birinə yaxınlaşmadan yaşanan BÖYÜK eşq var. Bu, N.Gəncəvinin eşqi əlçatmaz kimi görmək idealından irəli gəlir. Məhz belə bir idealın nəticəsidir ki, əfsanə qəhrəmanı olan Leyli Şərqi hökmdar qadını olan Şirini xeyli üstələyir.

“Leyli və Məcnun”u yazan Nizaminin özü də sanki İlahi bir eşqin Məcnunudur. Ehtimal ki, Nizami “Leyli və Məcnun”da özünün Tanrıya olan eşqini ifadə etməyə kifayət qədər nail ola bilib. Çünki “Eşqdir mehrabı uca göylərin, eşqsiz, ey dünya, nədir dəyərin” düşüncəsinə sadıq qalan böyük sənətkar Tanrı eşqindən kənar təsəvvür etmək mümkün deyil.

Məcnunda Allahı sevməklə bərabər, onun yaratdıqlarını da sevmək, həmişə onlara qarşı mərhəmətli olmaq duyğusu var. Tanrının yaratdığı hər şeyi sevmək – bu artıq irfaniliyin ən böyük dəyəridir. Məcnun ahuları və maralı ovçu torundan xilas edir. O, ahuların azadlığı naminə ovçuya bu sözləri deyir:

[Məcnun] dedi: – ovçuluq adətinə görə,

Nəyin varsa, sənə qonağam.

Toru ahuların üstündən götür!

Bu bir neçə heyvanı azad elə!

Nə üçün heyvanı candan edirsən [öldürürsən]?

Axı hər yaranmışın bir canı var! (94, 119)

Maralın da xilasında Məcnun çox rəhmlidir:

Tora bir maral düşmüş,
Boynunu kəndir qılincına vermişdi,
O gülrəng maralın üstünə
Ovçu qızmış aslan kimi cumurdu ki,
Günahsızın qanını axıtsın.
Qan içən ki belə oldu, o nə edə bilərdi?
Məcnun ovçunun yanına çatan kimi
Qahalanın neştəri kimi dilini açdı,
[Dedi:] – Ey zalımların iti kimi acizi tutan!
Acizlərin üstündən toru götür.
Qoy bu tora düşmüş əsir
Bir-iki gün şad yaşasın! (94, 121)

Məcnun bu nəcib hərəkətləri ilə Allahın yaratdıqlarına mərhəmətli olmağı tövsiyə edir. O, ətrafda, təbiətdə nə varsa, onların hamısına sevgi ilə yanaşır. Məcnun özündə N.Gəncəvinin belə bir fəlsəfi fikrini təcəssüm etdirir ki, Tanrı yaratdığı nə varsa, sevilməlidir. Əks təqdirdə, o, Məcnun olmazdı.

Niyə Məcnun ovçunun toruna düşmüş heyvanları ölümdən xilas edir? Niyə “Ovçuluq adətinə görə, nəyin varsa, sənə qonağam” (94, 119) – deyən Məcnun ahularını və maralı onların dəyərini ödəməklə azadlığa buraxdırır? Çünki o, maddiyyat üçün çöllərə düşməyib. Məcnunun öz dünyası var, o dünyada ən böyük var-dövlət, sərvət mənəviyyatdır, eşqdır. O, Məcnundu, İlahi eşq axtarışındadır. Onu çöllərə salan məhəbbətə qovuşmaq üçün deyil. Professor Ramazan Qafarlı yazır: “Nizamiyə qədərki bütün “Leyli və Məcnun” əhvalatlarında məhəbbət ehtiras, maraq və həvəslə bünövrəsi qoyulan, daha doğrusu, asanlıqla nifrətə çevrilən keçici hal kimi təqdim edilir. Əsl məcnunluq məhz dünyaya Nizamidən miras qalmışdır” (125, 58).

N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” əsəri əfsanə motivləri əsasında yazılsa da, poemaya əfsanəvi düşüncə tərzini hakim kəsilsə də, əsərdə reallıqlar da var. Amma bu reallıqlar məhəbbətin əfsanəvi gücünü ifadə etməyə yönəldilmişdir. “Atasının Məcnunu Kəbəyə aparması” (94, 79-81) və “Qarının Məcnunu Leylinin evinə aparması”

(94, 126-128) fəsilləri bu fikri tamamilə təsdiq edir.

Məcnun əsl eşq məqamına çatmaq üçün bir çox çətinlikləri aşmalı və mərhələləri keçməlidir. Atası Məcnunun divanəliyi üçün çarə qapısının Kəbə olduğu fikrinə gələndən sonra onu “Yerin və göyün mehrabı” (94, 79) olan Kəbəyə aparır. Bu, real bir gedişdir və Kəbəyə çatanda atası ona məsləhət görür ki, divanəlikdən düz yola gəlməyin üçün Allahdan rəhm və nicat istə. Allaha yalvar ki, səni eşq bəlasından xilas etsin. Məcnun isə eşq sözünü eşidən kimi yerindən sıçrayır, əvvəl ağlayıb sonra gülür. Məcnunun Məkkəyə real gedişinin davamı isə son dərəcə gözlənilməzdir:

Deyirlər ki, eşq meylini burax,
 Leyli məhəbbətini ürəyindən çıxart!
 İlahi, sən mənim Leylinin üzünə olan
 Meylimi hər an daha artıq elə!
 Mənim ömrümdə hər qədər ki qalır,
 Al, onun ömrünün üstünə artır!
 Qəmindən tük kimi incəlmişəmsə də,
 Onun başından bir tük əskik olmasını istəmirəm (94, 81).

Məcnunun belə davranışı atasını xeyli təəccübləndirir. Amma o, öz fikrində qətidir, çünki eşqin yeni bir mərhələsinə keçmək istəyir. Məcnunun Allaha üz tutub dediği bu sözlər onun eşqlə bağlı düşüncəsini tam təsdiq edir:

İlahi, allahlığının böyüklüyü [allahlığı] naminə,
 Bir də padşahlığının kamalı naminə,
 Məni eşqdə elə bir dərəcəyə çatdır ki,
 Mən qalmasam da, o qalsın [yaşasın] (94, 80-81)

“Qarının Məcnunu Leylinin evinə aparması” fəsli də Məcnunun eşqinin dərkində ciddi əhəmiyyətə malikdir. Yurddan-yurda yol alan Məcnun özünü insan kimi hiss edir və ayağına batan tikanı çıxarır. Uzaqdan bir qarı görüb ona yaxınlaşır. Qarı zəncirlənmiş bir kişini darta-darta aparır və belə məlum olur ki, həmin kişi dərvişdir. Onu xalqa göstərməklə pul toplayıb yaşamaq istəyirlər. Bu, həyatın reallığıdır və dul qadının çətin vəziyyətdən tapdığı çıxış yoludur. Amma sonra Məcnun özü zəncirə çəkilmək istəyir:

Dedi: – Bu zənciri, [ipi, kəndiri]
 Bu yoldaşından aç, mənə bağla!
 Divanə və zəncirə möhtac mənəm,
 O, zəncirə layiq deyil, mənəm.
 Burada və hər yerdə istəsən,
 Mən üzüqaranı gəzdir!
 Bu işdən hər nə toplansa,
 Məni şərik eləmə, hamısını özün götür! (94, 127)

Məcnun yenə də maddiyyatdan uzaq bir düşüncə nümayiş etdirir. Çünki onun xəyalı yenə eşqin yanındadır. Məcnunun Leylinin qapısında özünü İsmayılın yerində təsəvvür etməsi, qurbanlıq kimi aparması onun artıq eşqdə yeni bur pilləyə ayaq qoymasının təsdiqidir. Bütün bunlar reallıq içərisindən yüksələn əfsanəvi obrazın kamillik xüsusiyyətlərinin bədii ifadəsidir.

N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” əsərində tez-tez rastlaşdığımız Ay obrazı romantik bədii düşüncəni canlandırır. Hətta maraqlıdır ki, təkcə Leyli yox, Məcnun da Ayla müqayisə edilir:

Ayından (doğulduğu gündən) iki həftə keçmişdi ki,
 İki həftəlik (on dörd gecəlik) ay kimi oldu.
 Onun hünər şərtini tamamladılar və
 Adını hünərli Qeys qoydular (94, 62).

Nizami çox böyük ustalıqla Qeysin anadan olandan iki həftə keçməsinə 14 gecəlik ayla müqayisə edir. Poeziyamızda uzun, qaşın aya bənzədilməsi çox geniş yayılmışdır. Ay kimi işıqlı olmaq, nur saçmaq kimi ifadələr tanış obrazlardır. Amma Nizami özünəməxsus şəkildə Qeysin yaşadığı günlərlə 14 gecəlik ayı yanaşı qoymuş, Qeysin xüsusi bir gözəlliyə malik olduğunu nəzərə çarpdırmaq istəmişdir. Leyli də Ayla müqayisə edilir:

Afət görməmiş gözəl bir qız
 Ağıl kimi yaxşı ada malik idi.
 Ay kimi bəzənmiş bir şux gözəl,
 Uca sərv kimi tamamlayırdı (94, 63).

Görünür, Ayla müqayisə edilən Leyli də gözəllik mücəssəməsidir. Əsərdəki başqa təsvirlər də bunu asanca təsdiq edə bilər. Amma məsələ burasındadır ki, həm Məcnunun, həm də Leylinin Ayla müqayisə edilməsi onların daxilən yox, zahirən də bir-birinə bənzədiklərinin sübutudur.

Digər tərəfdən Ayın göy üzünü bəzəməsi, göyə bir gözəllik verməsi ifadələri Nizami yaradıcılığında elə yeni görünür ki, sanki Ay haqqında ilk dəfə söhbət açılır. Niyə göy üzünü Aysız deyil? Göy üzünü Aysız olsaydı, o qədər də gözəl olmazdı. Ayın tək olması, Yer kürəsinin hər tərəfindən izlənməsi, hər tərəfindən görünməsi, gecə qaranlığına işıq salması əsrarəngiz bir gözəllik kimi canlandırılır.

N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poemasında əfsanə ilə romantik düşüncənin vəhdəti Məcnunun Leylinin xəyalına müraciətində, Leyli ilə Məcnunun məktublaşmalarında da özünü aydın şəkildə göstərir. “Leylinin xəyalına Məcnunun şikayəti” fəslə Leylinin ərə getməsindən Məcnunun xəbər tutmasının təsviri ilə başlayır. Leylinin ərə getməsi Məcnunun qəlbini sındırır və o, bundan sonra daha artıq dərəcədə Məcnun olur. N.Gəncəvi bu hadisənin təsir gücünü artırmaq üçün Məcnunu Leylinin xəyalı ilə danışdırır. Məcnunun Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında tez-tez rast gəlinən küləyin dili ilə reallaşdırdığı bu müraciətində romantik təbiətli bir obrazın bütün hiss və duyğuları yüksək pafosla əksini tapır.

Məcnun əvvəlcə Leylini ittiham edir, onların yan-yana oturmaqlarını, əhd bağlamaqlarını xatırladır, vüsala ümidlə baxmaq istəyinə, vəfalı olmaq vədinə xilaf çıxmağını onun qəbahəti hesab edir. Təəssüflənir ki, onun yolunda can verməyini, onun məhəbbətini can bahasına qazanmağını belə tezcə unudub. Məcnun cavanlığının onun bağının üstündə getməsinə, bağbanlıq zəhmətinə heyifsilənir. Bütün bunlara baxmayaraq, Leyli Məcnun üçün yenə məhəbbət simvolu kimi qalır:

Üzünün sultanı mişkin [qara] çətri [tacı] ilə,
 Həm həbəs mülkünü tutmuş, həm də Çini.
 Belə yarın üzündəki gözəllikdən
 Çətin keçmək olar, çətin!
 Bundan başqa tədbir [çarə] tapmıram ki,
 Bu canımı başına sadağa edəm.

Sənin vəfanın ümidi ilə yaşayam.

Sənin zülmünün cəfasını görməyəm.

Sənin xatirinə səbirli olam,

Görək ömür cilovunu haraya çəkəcək (94, 141).

Poemada Leyli ilə Məcnunun bir-biri ilə məktublaşmasına da romantik təbiətli obrazlara xas səciyyəvi fakt kimi baxmaq olar. Əslində, məktublaşma da Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında, hər halda, Nizamidən sonra olsa da, xüsusilə dastanlarda tez-tez rast gəlinən vasitədir. Məktub hiss və duyğuların daha bariz formada ifadəsinin mühüm şərtidir. Yəni üzbaşurət deyilə bilməyəni məktub vasitəsilə anlatmaq mümkündür. Hərdən belə bir sual yaranır: niyə aşıqlar bir-birinə məktub yazırlar? Bu zərurət nədən doğur? Şübhəsiz, insan danışa bilməyəndə, vərəqlə, kağızla baş-baş qalanda düşüncələrini daha aydın, daha səlis yazmağa nail olur. Məcnunla Leyli üzləşsəydi, Məcnun ona olan eşqini, məhəbbətini, içindəki hiss və duyğusunu, bəlkə də o dərəcədə izhar edə bilməzdi. Məktub qələmlə baş-baş qalmaq, demədiyini kağızın üzərinə köçürüb çatdırmaq. Başqa sözlə, ürək, könül dostu ilə qələmin dili ilə danışmaq, dərdləşmək də bir keyfiyyətdir. Ona görə də N.Gəncəvinin özü də açıqca yazır ki, məktub “dilsizlərin dilini biləndir” (94, 172).

İlk məktubu Leyli Məcnuna yazır və onu qəm həmdəmindən (Leylidən) dərd çəkənə (Məcnuna) ipək dəsmal – hədiyyə hesab edir. Leyli özünü qəfəsə salınmış “ev dustağı”, Məcnunu isə “Xızır çeşməsi” adlandırır. Eyni zamanda bildirir ki, könlünü mənim eşqimə verdiyindən xəbərdaram və sənin eşqini heç vaxt unutmamışam.

Leyli ərə getsə də, hələ də Məcnuna sadıq qaldığını məktubda anlatmaq istəyir. Onunla birgə yaşamağın mümkün olmamasını özünün günahı hesab etmir. Məcnunu olduqca yüksək qiymətləndirir:

Sənin bir tükün mənim üçün bir dünyadır,

Sənin yolunda bir toz mənim üçün bir gülşəndir... (94, 174)

Yaxud:

Mən Ayam, sən nurdan bir Günəşsən,

Uzaqdan gözümlü sənə dikmişəm (94, 174).

Leyli axırda Məcnunu səbirli olmağa çağırır. “Zülmə qarşı səbri işə salmağı”

(94, 174) tövsiyə edir və özünün də həməən vəziyyətdə olduğunu Məcnuna xatırladır. Leylinin məktubu ümid dolu sözlərlə bitir:

Dünya dolansa da, sən cığırından çıxma!
 Çünki o fələk həmişə dolanmağındadır.
 Kəndlinin dən səpməsinə baxma,
 Ona bax ki, dəndən dən əmələ gəlir.
 O xurma ağacının ki, indi tikanı var,
 Sabah tər xurma barı verəcəkdir.
 O alaq içində gizlənən qonça,
 Açılacaq gülün müjdəçisidir.
 Bir kəsin yoxdursa, ürəyini sıxma,
 Mən səninki deyiləmmi, bu bəs deyilmi?! (94, 175)

Amma Məcnun Leylinin ərə getməsini ona bağışlaya bilmir. Özünü Leylinin qədəmlərinə sərilmən, dərđini çəkən, evinin astanasını mehrab hesab edən Məcnun çox yanıqlıdır. Onu başında olmayan tac, əğyar əlində olan xəzinə sayır. Sonra ittihamları daha da dərinləşdirir:

Sənin o qəmin ki, bu dərəcədədir,
 Göstər görüm, o, hansı qəmdir?
 O, budurmu mənimlə əhdini pozdun?
 Başqasının ixtiyarına keçdin.
 Dildə mənim başımı aldatdın,
 Həqiqətdə onunla eşqbazlıq etdin.
 Əgər aşiqsən, sadıqlıq ahın hanı?
 Mənimlə bir an həmdərdliyin hanı? (94, 178)

Məcnunun məktubunun sonu Leyliyə məhəbbətinin tükənməzliyinin ifadəsidir. Bu, onu göstərir ki, Məcnunun məhəbbəti əbədi məhəbbətdir:

Mənim yarama məlhəm yoxsa da,
 Sən ki səlamətsən, qədim yoxdur.
 Mən fəraqdan dərđə düşdümsə də,
 Sənin kimisindən ayrı düşmək, səndən iraq olsun! (94, 181)

Yaxud:

Mənim bədbəxtliyim gizlinə çəkilərsə,
Sənin xoşbəxtliyin əbədi olsun! (94, 181)

Leylinin Məcnuna, Məcnunun Leyliyə yazdığı məktublar reallıqdan uzaq, əfsanələşməyə doğru gedən qəhrəmanların təbiətini əhatəli şəkildə inikas etdirən faktlardır. Onlar romantika ilə dolu, könül işığıyla yazılan məktublardır, xəyali düşüncənin məhsuludur. Belə məktublar hökmdarlara – Xosrova və Şirinə deyil, əsl məhəbbət aşıqlərinə – Leyli və Məcnuna daha çox yaraşır.

“Leyli və Məcnun” poeması ərəb əfsanəsi əsasında yazılsa da, Nizami Gəncəvi bir türk idi. Türk mifoloji təfəkkürü, türk əxlaq sistemi, qədim türkə aid davranış stereotipləri Nizaminin qanına və canına hopmuşdu. “Leyli və Məcnun”da rastlaşdığımız külək obrazı, həmişə içimizdə olan xəyalla danışmaq məqamı, düşüncənin məktubla ifadə forması bizim şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində özünə kifayət qədər yer tutmuşdur. Hansının əvvəl, hansının sonra olmasından asılı olmayaraq, bunlar Nizamini xalqla yaxınlaşdıran, Nizamini mənsub olduğu xalqa daha dərindən bağlayan əlamətlərdir.

Əgər diqqətlə baxılsa, N.Gəncəvi özü də İlahi eşqin Məcnunudur. O, dərviş deyildi, amma ruh etibarilə Allaha sonsuz eşqi içində daşıyırdı. Eşqdə vəfalı olmasaydı, Nizami Gəncəvi Məcnunun türk etnosuna xas olan vəfasını belə möhtəşəm canlandırma bilməzdi. Məcnun ərəb əfsanəsinin qəhrəmanıdır, amma N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poemasında onun bir çox keyfiyyətləri türk əxlaqının təcəssümüdür. N.Gəncəvi türk mifoloji düşüncəsini bir ərəb əfsanəsi ilə uzlaşdırma bildi. Ona görə də Nizaminin “Leyli və Məcnun” poeması möhtəşəm bir abidə kimi tarixə düşdü.

2.1.2. Əfsanənin bədii əsərə transformasiyasında yeni mərhələ: M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması

Qüdrətli Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvidən sonra Şərqdə çoxlu “Xəmsə” yaranıb. Özbək şairi Əlişir Nəvai, hind şairi Əmir Xosrov Dəhləvi də daxil olmaqla Şərqin onlarca dahi sənətkarı Nizami ənənələrini davam etdirərək

dünya ədəbiyyatı və mədəniyyətinə böyük incilər bəxş ediblər. Dahi M.Füzuli də bu sıradadır öz yerini ləyaqətlə tutaraq zirvəyə ucalmışdı. Elm və sənət aləminə yaxşı bellidir ki, M.Füzulinin “Leyli və Məcnun”u Azərbaycan dilində yazılan bütün “Leyli və Məcnun”ların ən parlağı və ən qiymətlisidir. Füzulinin tədqiqatçıları bütün dövrlərdə onun “Leyli və Məcnun” əsərini yüksək qiymətləndirmişlər (6; 53; 124). Amma bir sual ətrafında düşünmək olar ki, niyə Füzuli Nizaminin “Xəmsə”sindən digər əsərləri yox, məhz “Leyli və Məcnun”u seçib?

Bir həqiqət var ki, M.Füzuli kimi dahi bir sənətkar lirik şeirləri ilə nə qədər məşhurlaşsa da, Nizami ənənələrini davam etdirməyə bilməzdi. Ona görə ki orta əsrlərdə N.Gəncəvinin adı və əsərləri əsl yaradıcılıq meyarı idi. Həmçinin Füzuli Nizamidən sonra öz ruhu, ideyası, geniş mənada dolğunluğu ilə Nizamiyə layiq olan bir əsərin də yazılmasını yaxşı başa düşürdü. Bu mənada o, “Leyli və Məcnun”u seçdi. Əslində, “Leyli və Məcnun”un seçilməsini “rum zərifləri”, yəni İstanbuldakı Osmanlı saray şairləri Xəyalı və Taşlıcalı Yəhya ondan xahiş etmişdir:

Lütf eylə! – dedilər, – ey süxənsənc!

Faş eylə cəhanə bir nihan gənc!

Leyli-Məcnun əcəmdə çoxdur,

Ətrəkdə ol fəsanə yoxdur.

Təqrirə gətir bu dastanı,

Qıl tazə bu əski bustanı (93, 40).

Başqa bir amil də ondan ibarətdir ki, gərək sənətkar yazacağı əsərə mənəvi cəhətdən hazır olsun. Füzuli İlahi eşqi əks etdirən “Leyli və Məcnun”u yazmağa tam hazır idi, çünki o, İlahi eşqə bağlı bir şair kimi tanınırdı. Onun daxilində o qədər İlahi və irfani məhəbbət, o qədər mükəmməl bir eşq var idi ki, bunlar “Leyli və Məcnun”u yazmağa tam yetərli idi.

Eyni zamanda, Füzuli məhəbbət haqqında xeyli sayda qəzəl yazandan və cəmiyyətdə məşhurlaşandan sonra “Leyli və Məcnun”u yazmağı qərarlaşdırmışdır. Füzulinin qəzəllərində İlahi eşq də, irfani məhəbbət də kifayət qədər özünə yer tutmuşdu. “Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı?” qəzəlini dərsləkdən öyrənənlər, yaxud onu muğam üstə oxuyanlar və yaxud da “Füzuli” kantatası kimi bir musiqini dinləyənlər

çox vaxt bu əsərin bir qıza, bir qadına yazıldığını güman edirlər. Amma bu qəzəldə irfani bir eşq var. Füzulinin başqa qəzəlləri də belədir. Deməli, Füzuli “Leyli və Məcnun”a irfani eşqin dərkindən gəlib və əsas məqsədi də irfani eşqi əks etdirməkdir. XX əsrin əvvəllərində tənqidçi Abdulla Sur yazırdı: “Leyli ismətpərvər bir mələkeyi-məhəbbət, Məcnun dəxi sədaqətgüster bir şeydayi-həqq surətində göstərilməyə çalışılmışdır. Sənətpərdəzanə yazılmış bu əsər sənət və səlasət nöqtəyi-nəzərindən ədəbi əsərlərimizin ən mühümlərindən ədd oluna bilir. Ruhşünasə bir tərz ilə bunda bir çox gizli-gizli eşq pərdələri, rəngin-rəngin sevda səhfələri təşhir edilmişdir” (164, 487). M.Füzulidə formalaşmış mükəmməl irfani təlim və mükəmməl irfani təfəkkür “Leyli və Məcnun” mövzusunun yazmağa imkan verirdi. Hətta bu barədə Ə.Hüseynzadənin ayrıca bir məqaləsi də vardır. Məhz bütün bu amillər Füzulinin N.Gəncəvinin “Xəmsə”sindən “Leyli və Məcnun”u seçməsinə kifayət qədər şərtləndirir.

Füzulinin “Leyli və Məcnun”u Nizaminin “Leyli və Məcnun”undan fərqlənirdi. Bunun bir səbəbi Füzulinin əsəri ana dilində yazması, digər səbəbi isə poemanın lirik şeirlərlə zənginləşməsi idi. Füzulinin “Leyli və Məcnun”da Nizamidən fərqli olaraq, əsrarəngiz lirika ilə irfani düşüncə birləşdi. Dərin lirika ilə mənalanən eşq təlimi Tanrı sevgisinin dərk olunmasında oxucunun yoluna işıq sala bildi. “Şəriət ibadət-lərindən könül ibadətini üstün tutan, haqqa eşqin yaratdığı vəcdlə, həyəcanla, özündən keçməklə qovuşmağın mümkünlüyünə inanan sufilər bunları sistemləşdirərək təriqət adlanan Allaha çatmaq yolunu qurdular” (23, 54). Həqiqət belədir ki, “Füzuli eşqinin təsəvvüf mahiyyətini inkar etmək olmaz” (79, 195). Əslində, Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində Məcnunun simasında daha qabarıq görünən irfani düşüncə və İlahi eşq məsələsi sənətkarı qırılmaz tellərlə romantik metoda bağlayırdı. Poemanın mətninə hopan, obrazların daxili aləmini zənginləşdirən, oxucunu da öz arxasınca aparən irfani düşüncə romantik əhvali-ruhiyyənin inikası idi.

Nizamidə Məcnunun ahuları və maralı ovçu torundan xilas etmək faktına dayanan təbiətə doğma münasibət bəsləmək, Allahın bütün yaratdıqlarını sevmək ideyası Füzulinin “Leyli və Məcnun”unda daha da dərinləşərək yeni məzmun qazanır. Bu məzmun Məcnunun dağla, ceyranla, maralla söhbətində ifadə olunmuşdur. Yəni artıq Nizaminin Məcnunundan fərqli olaraq Füzulinin Məcnunu Allahın yaratdıqları ilə

söhbət etmək qüdrətinə malikdir. Bu qüdrət öz gücünü məhz irfani düşüncədən alır.

Türk mifologiyasında Dağ obrazının xüsusi yeri var. Folklorşünas-alim Cəlal Bəydili yazır: “Kosmik nizamın bütün parametrlərini özündə əks etdirərək dünyanın tam mərkəzində ucalıb sakral güc qaynağı və ulu başlanğıc, soyun əsası, ana yurdun rəmzi kimi qavranılmış dağ mifopoetik dünya modelində dünyanın öz obrazıdır. Et-nogenetik miflərdə vurğulanan bir başlıca fikir də ilkin əcdad obrazlarının göy mənşəli olmaqla yanaşı, eləcə də dağla bağlılıqlarıdır. Bu mənada dağlara tapınma türk kosmoqonik görüşlər sistemində əhəmiyyətli yer tutmuşdur. Türk xalqlarının mifoloji ənənəsində sistemli şəkildə qorunması dağa tapınmanın türk tanrıçılığındakı yerini aydın göstərir” (24, 160).

Dağın özündə İlahidən gələn bir güc, bir qüvvə var. Dağ Tanrının yaratdığı bir ucalıqdır, böyüklükdür. “Qurani-Kərim”də Yeri daha da möhkəmləndirmək üçün Allahın dağları yaratmasından söz açılır. Dağın mifoloji təfəkkürdə yer tutması irfani, İlahi bir təfəkkürlə bağlıdır. Musa peyğəmbər: “Ey Tanrım, özünü mənə göstər, sənə baxım. Sən məni əsla görə bilməzsən, lakin (bu) dağa bax. Əgər o, yerində dura bilsə, sən də məni görə bilərsən – buyurdu”. (136). Dağın danışması, dağdan səs gəlməsi kimi xalq arasında yaşayan və yayılan inanclar, eləcə də folklor nümunələri onun müqəddəsliyini daha da artırır. Füzuli də poemada Məcnunun vəziyyətini təsvir edərkən dağdan “əksi-avaz” gəldiyini açıqca yazır:

Bir dağə irişdi yolda nagah,
Qəddinə libası-vəhm kutah.
Tığında uqabı-çərx qam,
Müzmər kəmərinde ləl kanı,
Mün'im sifəti, libası faxir,
Cibü bəğəli dolu cəvahir.
Dərya qürban ona təzərrö
Eylərdi zəxirəsin təvəqqö.
Səhra edibən ona təvəlla,
Eylərdi məişətin təmənna.
Ol çeşmələr eyləyib rəvanə,

Olmuşdu olara ata-anə.
 Təzim ilə qılmış onu həq yad,
 Qur'anda "Əlcibalu ovtad".
 Məcnun ona eyləyib təmaşa,
 Bir odlu sürud qıldı inşa.
 Olduqda sürud ilə nəvasaz,
 Ondən həm eşitdi əksi-avaz (93, 90).

Füzulinin "Leyli və Məcnun"unda dağ həm də cəmiyyətdən uzaqlaşmaq faktıdır. Məcnun camaatın qınağına hədəf olduqdan sonra insanlardan kənar durmağa çalışmış və təbiətə üz tutmuşdur. Digər tərəfdən, Məcnunun üzünü dağa tutub onunla danışması Məcnunun özünün də İlahiyə bağlılığını göstərən əlamətdir. Dağ ona qulaq asandan sonra Məcnunun həqiqi aşiq olduğunu dilə gətirir:

Bir aşiqi-mübtəla imişsən,
 Dərd əhlinə aşina imişsən.
 Sənsən mənə həmdəmi-müvafiq,
 Dağ ilə olur həmişə aşiq (93, 90).

Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərində Məcnunun ceyran balasını ovçudan alıb azad eləməsi Nizamidəki ahuların azad olunmasına bənzəyir, amma fərq ondadır ki, Məcnun ceyran balası ilə danışır, hətta onu özünə yaxın bilir:

Ey çeşmi-nigar yadigarı,
 Səhl eylə mənə qəmi-nigari!
 Qıldıqda xəyali-çeşmi-Leyli,
 Sən ver məni-xəstəyə təsəlli (93, 93).

Məcnunun ceyran balasına müraciəti cavabsız qalmır. Ahu da ona cavab verir və bu ünsiyyət təbiətdəki digər ahuların da Məcnunla ünsiyyətə qoşulmasına müsbət təsir göstərir:

Çün ol, bəşəriyyətin unutdu,
 Ahu həm onunla üns tutdu,
 Onun səbəbilə həm çox ahu,
 Səhrədə onunla tutdular xu (93, 93).

Məcnun kəbutərlə – göyərçinlə də ünsiyyətdə olur. Onda da qəm nişanəsi olduğunu söyləyir. Kəbutəri onunla həmdərd olmağa çağırır:

İzhar qılır nişaneyi-qəm,
 Kim qıldı səni əsiri-matəm?
 Gər aşiq isən, sən ey cahangərd,
 Qaçma ki, mənəra səninlə həmdərd.
 Bir ləhzə mənimlə həmnişin ol,
 Gəncineyi-razimə əmin ol!
 Başım tükün aşıyanə qılğıl,
 Göz yaşımı abü danə qılğıl,
 Sən qasid imişsən, ey həmamə,
 Məndən həm ilət nigarə namə! (93, 94-95).

Dağ kimi ahu da, göyərçin də müəyyən qədər mifoloji təfəkkürdə özünə yer tutubdur. İnsanın göyərçinə dönməsi də mifoloji bir element kimi əfsanə və nağıllarda geniş yayılıb. Bir yerdə başmaq qalıbsa, deməli, kimsə göyərçinə dönüb: “Uçdu getdi, yerdə qaldı başmağı” ifadəsi folklor nümunələrindən gələn ifadələrdə dərin inancları qoruyub saxlayır.

Məcnunun dağ, ahu və göyərçinlə söhbəti, onların dilini başa düşməsi irfani bir təbiətə malik olmaqdan irəli gəlir. Onun təbiətindəki romantik əhvali-ruhiyyə, “Leyli və Məcnun” mövzusu ilə gələn əfsanəvi obrazlar – dağ, ahu, göyərçin Füzulinin mənsub olduğu romantik metodun əsasıdır.

Leylinin Çıraq, Pərvanə, Ay və Səba ilə ünsiyyətdə olması əfsanə və romantik metodun vəhdətini göstərən əyani faktlardır. Bu obrazlar yalnız romantik təbiətli insanın rastlaşdığı obrazlar ola bilərdi. Məcnunun sakral yaddaşı Yerin cahillərinə bulaşmadığı üçün pakdır, çölün və onun sakinlərinin dilində əzəli İlahi yaddaşın dili ilə ünsiyyət saxlaya bilir. Sanki onun eşqdən başqa heç bir işi yoxdur. Yalnız düşüncəsində eşq mövcuddur. Leyli özünü Çıraqla müqayisə edəndə daha qəmli, daha kədərli olmasını nəzərə çarpdırır.

Füzulinin qəzəllərində çırağı əvəzləyə bilən şam daha geniş yer tutur. Hətta belə demək olar ki, Füzuli qəzəllərində şam onun poeziyasına lirizm gətirən bir xətt ki-

mi keçir. Leylinin bir otaq çərçivəsində – məhdud bir məkanda yaşaması onun məhz həmin məkanda olan əşya və hadisələrə baxışını formalaşdırır. Ona görə də Füzulinin lirik qəhrəmanlarının şama, yaxud da Leylinin çırağa müraciəti son dərəcə təbiidir və onun düşdüyü vəziyyətin əks-sədasıdır.

Şamın da başına pərvanə dolanır və “Şam, sən yanarkən yanıb qurtarırsan, zülmədən azad olursan, amma mən bu iqtidarda deyiləm”, – söyləyir. İnsan ölüb hər şeyə son qoya bilər, amma Leyli deyir ki, mən yanırım, amma bu zülmün sonu yoxdur. Yana-yana böyümək, nicat əldə edərək eşqə qovuşmaq deməkdir, eyni zamanda Leylinin də eşqinin İlahi eşq olmasına sübutdur. Amma Leyli Məcnun ola bilmir. Tanrını daha dərin eşqlə sevib ona qovuşan Məcnundur. Bu mənada Çırağın yalnız gecələr, Leylinin isə həm gecə, həm də gündüz yanması Leyliyə görə, vəfada və sədaqətdə Çıraqdan neçə mərtəbə yuxarıda dayanmağın nümunəsidir:

Mən suxtədən həm olma qafil,
Məndə dəxi var bir qəmi-dil.
Mən həm sənə bənzərəm vəfada,
Bəlkə, neçə mərtəbə ziyadə.
Sən gecə həmin yanarsan, ey zar!
Mən gecəvü gündüzəm giriftar (93, 98).

Leyli Pərvanəyə müraciətində Pərvanənin daha sərbəst olmasını, istədiyi yeri rahat seyr etməsini onun xoşbəxtliyi hesab edir. Pərvanənin xoşbəxtliyi bir də ondadır ki, istədiyi vaxt özünü oda vurub məhv edə bilər, amma Leyli bunlardan məhrumdur:

Məncə, ola səndə şövqi-didar.
Sən seyrdəsən həmişə sərməst,
Mən dami-bələdə dərdə pabəst.
Dünlər sənə dust həmnişindir,
Hicran mənə müttəsil qərindir.
Bir şöləyə sən nisar edib can,
Düşvar qəmin qılırsan asan.
Mən can ilə istərəm çəkəm qəm,
Min can dilərəm qəm içrə hər dəm (93, 100).

Leyli Aya müraciətində isə birinci növbədə onu eşq möhnətindən xəbərdar olan bir obraz kimi tanıdığını söyləyir. Nizamidə Məcnun Leylinin gözəlliyini Ayla müqayisə edir, Füzulidə isə Leyli özü Ayla ünsiyyətdədir. Leyli ona bildirir ki, sən gəzirsən, azadsan, amma mən dörd divar arasındayam. Leylinin Aya müraciəti sevgisini içində gizlətməsinin, özündən başqa bir kimsəyə açma bilməməsinin, hətta gizli üsyan etməsinin ifadəsidir.

Fürsət düşmüşkən Ayın onun dərdinə bir çarə qılmasını arzulayır. Leyli həm Ayın dünyanın hər tərəfini gəzməsinə qibtə edir, həm də Ayın onun qəm-kədərlə dolu vəziyyətini Məcnuna çatdırmasını istəyir:

Ey möhnəti-eşqdən xəbərdar,
Gör, Tanrı üçün, nə möhnətim var!
Qıl şöleyi-ahimə nəzarə,
Gər var isə rəhmin, eylə çarə!
Seyr eylə fəzayi-hər diyari,
Gəz cümleyi-dəştü kuhsari.
Gör qandadır ol mənəim pənəhim,
Şahim, mahim, ümidgahim!
Həli-dilim ona ərz eylə,
Billah, necə gördün isə söylə! (93, 102).

Səbaya gəldikdə isə Leyli onun bir yerdən başqa yerə getməyinə həsəd aparır və düşdüyü halının Məcnuna çatdırılmasını istəyir:

Mən bərgi-xəzanəm, olmuşam xar,
Sən tazə bəharəsən tələbkar.
Hər necə ki, xarü xakisarəm,
Həm şəfqətinə ümidvarəm (93, 103).

Bütün bunlar Leylinin romantik duyğulu bir obraz olmasının əlamətidir. Çıraq, Pərvanə, Ay və Səba ilə danışmaq Füzulinin lirikasında tarixi bir yenilik idi. Leylinin bu obrazlara müraciəti onların Leylini dinləyib başa düşəcəklərinə inamdan irəli gəlirdi. Bu isə Leylinin Məcnun kimi irfani təbiətə malik olmasının təsdiqi deməkdir. Leyli cəmiyyət qanunlarına qadın olduğu üçün əməl edir, elə buna görə də ismətli bir

xanım olması onu Məcnunluğa razı sala bilməzdi. Məcnunluq hər şeydən keçərək həqiqi EŞQİ tapmaq idi. Bu yolun irfan yolçusu Məcnundur.

M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasında romantik düşüncə ilə həqiqətin toqquşması “Anasının Leyliyə nəsihəti” fəslində daha bariz şəkildə özünü göstərir. Leylinin anası qızının məhəbbəti ilə bağlı söz-söhbətin yayılmasından narahat olaraq Leyliyə nəsihət verir, onu bu yoldan çəkəndirmək istəyir:

Key şux! Nədir bu göftügülər,
 Qulmaq sənə tənə eybcülər?
 Nəyçün özünə ziyan edirsən?
 Yaxşı adını yaman edirsən?
 Nəyçün sənə tənə edə bədgü?
 Namusuna layiq işmidir bu?
 Nazik bədən ilə bərgi-gülsən,
 Əmma nə deyim ikən yünülsən!
 Lalə kimi səndə lütf çoxdur,
 Əmma nə deyim, üzün açıqdur.
 Təmkinini cünunə qılma təbdil!
 Qızsan, ucuz olma, qədrini bil! (93, 55).

Qız tərbiyəsi bütün dövrlərdə ananın adı və şərəfi ilə bağlıdır. Bir qız öz anasının mövcud dövr üçün yeni təzahürüdür. Anasının Leyliyə nəsihəti Leylinin anası tərəfindən yüngül olmamasına çağırışıdır. Gül yarpağı kimi zərif olan bir qızın özünü ucuz tutması, yaxşı adını yaman etməsi bağışlanmazdır. Anası ona su kimi hər tərəfə axmamağı, külək kimi hər yana əsməməyi, bir kimsə ilə oturub-durmamağı məsləhət görür. Aşiqlik işinin qızlara yox, oğlanlara aid olduğunu söyləyir:

Oğlan əcəb olmaz olsa aşiq,
 Aşiqlik işi qıza nə layiq? (93, 56).

Anasının Leyliyə olan bu nəsihətinə bir türk düşüncəsi hakimdir. “Leyli və Məcnun” ərəb əfsanəsidir, Leylinin anası da ərəb qızıdır, amma onun qızına nəsihətində gözlərimiz qarşısında türk əxlaqına yiyələnmiş bir türk xanımı canlanır. Anasının Leyliyə nəsihəti bu ailənin bir türk ailəsi olması təsəvvürünü də yaradır. Bu,

böyük türk sənətkarı Füzulinin özünün poetik gedişidir.

Əslində, Leylinin anası da Leylinin xoşbəxt olmasını arzulayır. Amma bununla yanaşı, ortada əsil-nəcabət, bir ailənin qızının adının dilə-dişə düşməsi məsələsi var. Yerli-köklü qıza veriləcək bir nəsihətdə dövrün əxlaqi tələbi də mühüm rol oynayır: qız ağır olmalıdır, qoy onu istəsinlər, dərdindən dəli-divanə olsunlar, amma qız bu istəyə açıq şəkildə münasibət ifadə edə bilməz. Ailə namusunun, şərəfinin bütün məhəbbətlərdən üstün tutulması kimi bir öyüd-nəsihətin olması türkün, namusa, qadına olan pak düşüncəsinin ifadəsidir və Leylinin anasının dili ilə sonrakı nəsillərə mesaj kimi ötürülür.

Leylinin atasına gəldikdə isə, o, şərəfli bir qəbilənin başçısı kimi birinci özünü düşünür: “Məcnun deyə tən eləyir xəlayiq, Məcnuna mənim qızım nə layiq?” – deyir. Qeysin Məcnun olması sadələvhlüklə itirilən ağıldan yox, böyük eşqin dərkindən başlamışdı.

Hər zaman bütün türk düşüncəsində, türk ədəbiyyatında tərbiyə və məişətdə zəhmli ata obrazı məsələləri həll edəndir. Ona görə də real həyatda müəyyən bir məsələ ataya gedib çatana qədər ana onu həll etməyə çalışır. Bu baxımdan professor Şamil Vəliyev Abdulla Surun “Füzuliyə bir nəzər” məqaləsini təhlil edərkən çox doğru olaraq yazır: “Abdulla Sur Füzuli poeziyasında saf və səmimi məhəbbət hissələrinin tərənnümünü müsbət qəhrəmanla əlaqələndirir, sənətkarlıqla işlənmiş “Leyli və Məcnun” əsərinin baş qəhrəmanlarını bu baxımdan təhlilə çəkirdi. Füzuli lirikasından gələn həznilik və müqəddəslik daşıyıcıları olan Leyli və Məcnunun bədii obrazı tənqidçini əxlaqi-mənəvi baxımdan düşündürürdü” (93, 190-191).

Gördüyümüz kimi, “Anasının Leyliyə nəsihəti” fəslində Füzuli türk əxlaqını və ailə ənənələrini, düşüncəsini ustalıqla gələcəyə ötürə bilib. Ata səviyyəsinə qalxınca məsələni ana həll etmək istəyir. Amma həll edə bilməz, çünki burada əfsanələşmiş bir ilahi sevgi var. Leyli bu sevgini boynundan atır və ona görə də: “Mən şəm kimi içimdə yanırım”, – deyir. Qəribədir ki, Leyli özü də bəzən nələrin baş verdiyini anlaya bilmir. Çünki o, eşqi qorumaq missiyasının daşıyıcısıdır, əks təqdirdə, ərə getdiyi adama təslim olardı. Leyli bu eşqi zəmanəsinə tanıtmalıdır. Tanrıdan verilən pak, təmiz ruhu o, Tanrıya qaytarmalıdır.

2.2. “Şeyx Sənan” faciəsində əfsanə mövzusu və romantik qəhrəman

2.2.1. “Şeyx Sənan” əsərində əfsanə ilə faciənin vəhdəti

Azərbaycan ədəbiyyatında romantik metodun tarixi kifayət qədər zəngin və qədimdir. Onun ən parlaq təmsilçisi olan Nizami Gəncəvidən başlayaraq Nəsimi və Füzuli də daxil olmaqla Hüseyn Cavidə qədər olan ədəbiyyatımızın böyük bir dövrü romantik metodla bağlılığını qoruyub saxlamışdır. Nizami və Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemalarında olduğu kimi, H.Cavidin də “Şeyx Sənan” faciəsində romantik inikas üsulu özünü bariz şəkildə göstərir. Görkəmli ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayev bu ənənənin qorunub yaşadılmasını çox dəqiq şəkildə şərh edərək yazır: “Şeyx Sənan” aşiqanə-fəlsəfi faciədir, Hüseyn Cavid yaradıcılığının “Leyli və Məcnun”udur” (133, 100). Daha maraqlı cəhət isə ondan ibarətdir ki, hər üç əsərdə əfsanə ilə romantik metodun vəhdəti vardır. Ola bilsin ki, H.Cavidin ədəbiyyat tariximizdə ilk dəfə olaraq faciəni mənzum formada – şeirlə qələmə alması və bu əsərdə əfsanə ilə romantik metodun vəhdətini yaratması Nizami və Füzuli ənənələrinə sədaqətdən irəli gəlmişdir.

Yuxu (H.Cavidə rəya!) motivi romantik ədəbiyyatın ən aparıcı motivlərindən biridir. Əslinə qalsa, faciədə hadisələrin istiqamətinə əsas yön verən məqam da məhz birinci pərdədə Şeyx Sənanın röyasıdır. Həmin səhnəni çox dəqiqliklə mənalandıran Hənəfi Zeynallı yazır: “Hələ birinci pərdə açıldıqda Şeyx Əbuzərin niyazi ilə Sənan eşqindən sarsılmış Zəhranın içəri girər-girməz öz sevgilisini sorması keyfiyyəti, ilk addımda müəllifcə ən yüksək sayılan bu iki müqəddəs və böyük duyğunun bir-biri ilə çarpışdığını və bununla da ümum əsərin ruhunu təyin etmiş olur” (183, 124). Şeyx Sənanın bu rüyadan əvvəlki halını Zəhra ilə Əzranın söhbəti aydınlaşdırır. Belə ki, Şeyx Sənanla Zəhra altı ildir nişanlıdır. Zəhra Əzraya bu qədər müddətdə nişanlı olmalarını xatırladıb gileyini bildirir. Elə bu zaman uzaqdan görünən Şeyx Sənanın pərişan halı Zəhranı daha çox narahat edir. Bu narahatlıq Zəhra ilə Şeyx Sənanın aşağıdakı dialoqunda öz ifadəsini tapmışdır:

Zəhra

Səndə var bəlli, bir yığın əsrar.

Söylə, aç söylə, bivəfa, qəddar!
Nə qiyafət bu? Sanki ağlarsın?

Şeyx Sənan

Şimdi get, sonra, sonra anlarsın (29, 127).

Bu dialoqdan da bəlli olur ki, Şeyx Sənan əvvəlki Şeyx Sənan deyil. O artıq yeni bir əhvali-ruhiyyənin daşıyıcısıdır. Əslində Şeyx Sənanın Zəhraya söylədiyi “get, sonra anlarsan” sözləri də məhz həmin yeni əhvali-ruhiyyənin ifadəsidir. Amma Zəhra geri çəkilmək istəmir, Şeyx Sənana olan ittihamını davam etdirir və onun vaxtilə Zəhraya verdiyi vədləri xatırladır:

Zəhra

Bəndə, bilməm, nədir bu taleyi-şum!
Sana halım deyilmidir məlum?
Altı yıldır sənin əsirin ikən,
Şimdi biganəyimmi gönlünə bən?
Nə təbiət bu səndə? Həm nə tuhaf!
Yoqmudur səndə mərhəmət, insaf?
Nerdə əvvəlki vədlər, əcəba?
Əcəba, yoqmu, yoqmu, səndə vəfa?
O məhəbbətlə parlayan gözlər,
Şimdi bir başqa macərə söylər.
Qalmamış bəndə zərrə tabü-təvan,
Məni qəhr et də, lakin atma, aman!..

Şeyx Sənan

Səni atmaqımı!? Bir düşün, əcəba,
Bu olur şeymi, nazənin Zəhra?
Sən mələksin, sevimli afətsin... (29, 127)

Dialoqdan göründüyü kimi, Şeyx Sənan öz vədinə heç vaxt xilaf çıxmadığını bildirir. Hətta Zəhranı “mələk”, “afət” adlandırır. Amma bu münasibət çox da uzun sürmür. Əsərdə verilmiş aşağıdakı remarka vəziyyəti tamamilə dəyişir: “Bu sırada

səhnənin işığı çəkilir, ta ucda ikinci pərdə qalxar. Azacıq yüksəkdə, olduqca şairanə, cazibədar, behiştə bir mənzərə görünür. Altın qanatlı mələklər əl-ələ, qol-qola olaraq incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzinirlər. Təbii, mələk qiyafətində olan Xumar da onların içində bulunur” (29, 128). Xumar Şeyx Sənanı “Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan, gəl! Sana layiq deyil o yer, yüksəl!” (29, 128) çağırışı edir. Artıq şaşqın və həyəcanlı olan Şeyx Sənan “pəri” və “mələk” sözlərini Zəhraya deyil, məhz Xumara ünvanlayır:

Ah, o... Cənnət pərisi, nazlı mələk!

Bana yüksəl diyor gülümsəyərək (29, 128).

Zəhranın sonrakı sualına da eynən belə bir cavab verir: “Bağ da gör, iştə cənnət, iştə mələk!” (29, 128). Xumar yenə də Şeyx Sənanı yüksəlişə səsləyir:

Durma, yüksəl, ənisi-ruhum, gəl!

Mütərəddid görünmə! Gəl, yüksəl!

Oxunur gözlərində nuri-dəha,

Yüksəl, ey şeyx! Gəl, düşünmə daha!.. (29, 129).

Faciənin süjetində mühüm bir mövqeyə malik olan Xumarın Şeyx Sənanı yüksəlişə çağırış motivini bir çox tədqiqatçılar çox doğru olaraq romantik metodun təbiətinə uyğun hadisə kimi dəyərləndirmişlər (62, 32; 72, 174).

Bütün bunlar tamamilə təsdiq edir ki, Şeyx Sənan artıq Zəhranın təsəvvür elədiyi sevgili ola bilməz. Zəhranın Şeyx Sənanı olan məhəbbəti Şeyx Sənanı Yerə bağlayan məhəbbətdir. Bunun əksinə olaraq Xumar isə onu göylərə səsləyir. Görkəmli ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayev Şeyx Sənanın dəyişməsi ilə bağlı yuxunun və xəyalın rolundan danışarkən yazır: “Şeyx Sənanın yuxusu və gözünə görünən xəyalların səhnədə görünməsi təbiidir. Çünki bunlar, əslində, Sənanın qəlbində baş verən və romantik dram poetikasının qanunlarına rəğmən, səhnədə də təcəssüm edərək obrazlaşan fikir və düşüncələrdən başqa bir şey deyildir” (131, 97).

Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində əfsanə ilə romantik metodun vəhdətini göstərən amillərdən biri də xəyaldır. Əsərin üçüncü pərdəsinin ikinci səhnəsində həm Şeyx Sənan, həm də Xumar xəyali formada görünürlər. Həmin hadisədən öncə Şeyx Hadi ilə Əbülülə Şeyx Sənan haqqında danışirlar. Şeyx Hadi istəyir ki, Əbülülə gedib Şeyx Sənandan bir xəbər öyrənsin. Əbülülə gedəndən sonra tək qalan Şeyx Ha-

dinin gözləri qarşısında atəşlər və alovlar içərisində olan Şeyx Sənan canlanır. Şeyx Sənan artıq ilk pərdədə hiss edilməyən bir eşqdən danışır:

Yandım, Allah!.. Nədir bu işgəncə?
 Həm nə dəhşətli, datlı əyləncə!..
 Atəşi-eşq bir səadət imiş,
 Bu da bir başqa dürlü cənnət imiş.
 Bəndə yoq iştika, fəqət, ya Rəbb!
 Yoqmur səndə mərhəmət?! Ya Rəbb!..
 Gəliyor həp bu hiylələr səndən,
 Bəni bilməm niçin yaratdın sən?! (29, 223)

Məlum məsələdir ki, bu eşq Zəhraya olan məhəbbətdən tamamilə fərqlənir. Şeyx Sənan bu eşqi həm işgəncə, həm də dadlı əyləncə hesab edir və Tanrını bu eşq atəşinin səbəbkarı bilir.

Şeyx Hadinin gözləri qarşısında xəyal içərisində olan bir mələk də peyda olur. Mələk (əslində isə Xumar!) Yaradanın Şeyx Sənanı unutmadığını söyləyir və onun əsl pənahının da Tanrı olduğunu bildirir. Eyni zamanda, Mələk (Xumar!) Şeyx Sənanı yenə göylərə səsləyir:

Səni təqdis edər mələklər, inan,
 Hiç təlaş etmə, gəl, böyük Sənan! (29, 224)

Şeyx Sənandan heç bir xəbər bilməyən Şeyx Hadi gördüyü bu xəyali mənzərəni həqiqət hesab etmək tərəddüdü içərisində qalır: “Əcəba! Bir həqiqətimi gördüyüm rəya?!” (29, 231). Bununla yanaşı, o, Şeyx Sənanın başında nəsə bir hadisənin olduğu qənaətinə də gəlir. Bir az sonra isə Şeyx Sədra Şeyx Sənanın qənaətini təsdiq edir:

Şeyxi bizdən ayırdı Gürcüstan,
 Şimdi artıq o, başqa bir insan... (29, 231)

Şeyx Sədranın sözlərindən Şeyx Sənanın artıq başqa bir insan olduğu fikri meydana çıxır. Bu, Şeyx Sənanın daxilən dəyişməsinin işarəsidir. Amma hələlik bu dəyişmənin nədən ibarət olması tam aydınlaşmır. Ona görə də Şeyx Mərvan başqa bir mövqe açıqlayır və Şeyx Sənanı satqınlıqda ittiham edir:

Şeyximiz satdı dini, imanını,

Şeyximiz atdı hökmi-Quranı,
 Hökmi-Quranı atdı bir qız için,
 Həm şərab içdi, həm xaç asdı, bilin!
 O qadından qaçan böyük Sənan,
 Domuz otlatmaq üzrə oldu çoban (29, 232).

Bu müqayisələrdə digər obrazlardan fərqli mövqeni Şeyx Sənanı və Mələyi rüyada görən Şeyx Hadi bildirir:

Gəldiniz?.. Həm də Şeyx Sənansız!..
 Cümləniz bir cəsəd ki, həp cansız.
 Qaliba, sizcə, öylə bir ustad,
 Olunur şimdi lə'nü tənlə yad!?! (29, 233)

Şeyx Hadinin sonrakı sözləri isə Şeyx Sənanı mürşid kimi təqdim edir:

Sizdə insaf yoq, həmiyyət yoq!
 Mürşidi-binəzirə hörmət yoq.
 Çünki yoq ruhunuzda ülviyyət,
 Qəlbiniz həp zəbuni-süfliyyət...
 Tutsa afaqı şöleyi-hikmət,
 Onu duymaz dumanlı gözlər, əvət.
 Şeyx Sən'an, o şəmsi-aləmtab
 Oldu kafir, xaç asdı, içdi şərab;
 Hər nə yapdisə, şübhəsiz, siz də –
 Siz də həp yapmalıydınız, siz də,
 Siz də həp olmalıydınız tərsa,
 Məsiyətdənmi qorqduunuz yoqsa!..
 Halbuki küfrü Şeyx Sənanın,
 O fəzilətli piri-irfanın
 Sizin imanınızdən uladır,
 Haq bilir, həm də bin qat əladır (29, 233-234).

Yaxud yenə Şeyx Hadi davam edir:

Şeyx Sənan, o bir böyük ümman,

Onda yoq qərü ibtida, payan.
Onu idrak için kəmal istər,
Əhli-zevq istər, əhli-hal istər (29, 235).

Şeyx Hadinin tutduğu bu mövqeyin səbəbi özünün dediyi kimi, “Ah, əvət, şim-di gördüyüm rəya”dır” (29, 235). Rəyanı isə özü belə təqdim edir:

Gördüm əlan ki, şeyxi-dərbədərim
Yanıyor... halı pək müşəvvəşdir.
Bütün ətraf əlavdır, atəşdir.
Parlar əllərdə həp qılıc, xəncər,
Titrətib şeyxi zəhrəçək eylər.
(*Hər kəsdə dərin bir heyrat*)
Nagəhan bir gözəl, sevimli mələk
Endi göydən, təbəssüm eyləyərek.
Şeyxi qaldırdı səmti-balayə,
Ərşi-əlayə, qürbi-mövlayə (29, 236).

H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində əfsanə ilə romantik metodun vəhdətini göstərən əsas məqamlardan biri də qəhrəmanların uçuşu ilə bağlı olan səhnədir. Bu məqam əsərin sonunda verilmiş “Əlavə” hissəsindədir. Faciənin əlavə hissəsi kədərli bir remarka ilə başlayır: “Aydın bir mayıs gecəsi... Kürdən azacıq kənardə çiçəkli yeşil bir dağ kəməri... Şeyx Sənan Xumarı qolları arasında tutmuş olduğu halda pək güc nəfəs əlaraq yorğun adımlarla dağın təpəsinə çıxmaq istər, fəqət yürüməyə taqəti qalmadığından Xumarın duyğusuz, hərəkətsiz vücudunu yerə bıraquır və başını dizi üstünə əlaraq, dağınıq saçlarını oqşamağa başlar” (29, 267). Eyni zamanda Şeyx Sənan Xumarı “ruhum”, “qönçeyi-bahar”, “nazənin dilbər” ifadələri və “Nə qadar şairənə, solğun nur!” misrası ilə vəsf edir (29, 267). Şeyx Hadi Şeyx Sənanı getməyə səsləyəndə o, Xumarı “qayeyi-əməl” səviyyəsində təqdim edir. Şeyx Hadi söyləyəndə ki, Xumar artıq ölmüşdür, Şeyx Sənan ona “Hiç ölürmü mələk?” cavabını verir. Şeyx Mərvan da Şeyx Sənanın geri dönməsini istəyir. “Artıq mürşidlik özü Şeyx Sənan üçün manəyə çevrilmişdir. Həmin tituldan istifadə edərək ona əngəl törədən şeyxləri rədd etməkdən başqa elə bir çıxış yolu yoxdur. Şünki artıq Şeyx Sənanı özünün ziya-

rətgah olmasından daha çox, Xumarın ziyarətinə – yüksəklik ziyarətgahına getmək düşündürür” (72, 159). “Azərbaycanda yaradılmış tragik surətlər içərisində Şeyx Sənan ən qüvvətli, mənəvi cəhətdən ən zəkali bir mütəfəkkir obrazdır ki, dönüklük, əzmində tərəddüd ona yaraşmır” (163, 130). Şeyx Sənan yenə ümidlə Xumara üz tutur:

Oyan artıq, Xumar, oyan, gedəlim,
 Şu müləvvəs mühiti tərək edəlim.
 Hər tərəfdən hücum edər əğyar,
 Qalq, oyan, nazənin Xumar, Xumar! (29, 270)

Yaxud:

Bizə düşmandır iştə həp aləm,
 Xumar, insaf et, of! Qılma sitəm (29, 270).

Şeyx Sənanın bu sözlərində Xumara olan ülvi məhəbbətlə bərabər, ideala sədəqət də öz ifadəsini tapmışdır. Vaxtilə Xumar Şeyx Sənanı göylərə səsləyirdisə, indi artıq bu missiyanı Şeyx Sənan icra edir. Mühitin əzablarından, ona hücum edən insanların haqsızlığından can qurtarmaq üçün yalnız o mühitdən və o insanlardan ayrılmaq vacib idi. Bütün bunların fəvqündə isə Şeyx Sənanın sufiyanə məhəbbəti dayanırdı. “Faciənin qəhrəmanı Şeyx Sənan bir neçə təkamül mərhələsindən keçir və əsərin sonuna doğru həyatın mənasını, əsl bəşəri həqiqəti dərk etmiş bir filosofa çevrilir” (155, 66). Hətta Şeyx Sənan bu məhəbbət yoluna qalxa bilməyən Xumarı ittiham etməkdən də çəkinmir:

Yeni gülmək dilərdi taleyi-dun,
 Ah, vəfasız mələk, niçin susdun?
 Bəni atmaqımı istiyorsun? A-h!
 Bana sənsin fəqət yeganə pənah.
(təkrar zəhrəxənd ilə)
 Bu sükutunda başqa mə’na var,
 Yenə küsdünmü? Söylə, söylə, Xumar!
 Nazəninim! Düşün, deyilmi günah,
 Atsa həmrəhi yolda bir həmrəh? (29, 270)

Şeyx Sənan Xumarın oyanıb qalxa bilməməsini və ruhsuz bir cəsəd olduğunu

biləndən sona Tanrıya da üz tutur:

Mərhəmət yoqmu? Ey böyük Yaradan!

A-h ədalət!?

(Xumarə)

Xumar, ey afəti-can! (29, 271)

Heç bir nəticə alınmayanda isə o da huşsuz halda yerə yığılır. Hüseyn Cavid onun bu halını remarkada canlandırır: “Yaralı və dərin ahlar çəkərək gah göyə, gah Xumara baqar. Sonra məcnunanə bir tevr ilə sıritaraq həm gülmək, həm də ağlamaq istər, lakin hiç birinə müvəffəq olamaz. Gözləri dıışarı fırlamış olduđu halda, Şeyx Hadi ilə Şeyx Mərvana hücum etmək istər. Birdən-birə dönüb Xumara baqar, təkrar sıritaraq fələkzədə bir sərxoş kibi yarım səslə – “Ah!” deyə düşü verir” (29, 271). Bu halda isə şeyxlər və müridlər Şeyx Sənanın oyanmasını istəyirlər:

Nə müdhiş səadət! Nə dilbər fələkət!

Oyan, qalq! Oyan, ey əsiri-məhəbbət!

Oyan, şeyx! Oyan, şeyxi-sahibkəramət!

Deyil şimdi əsla dəmi-istirahət.

Oyan, şeyx, oyan, şeyx, oyan, Şeyx Sənan!

Ayıl xabi-rahətdən, ey piri-irfan! (29, 272)

Eyni sözləri gürcülər də Xumar haqqında deyirlər:

Oyan, ərusi-nevbahar!

Ayıl, ey afəti-cihan!

Oyan, Xumar, oyan, Xumar!

Oyan, oyan, Xumar, oyan!.. (29, 272)

Lakin bütün bunların hamısı əbəsdir. Artıq Şeyx Sənan və Xumar yoxdur. Bu yoxluq şeyxlər, müridlər və gürcülər üçün real yoxluqdur. Amma hadisələrin bu gərgin məqamında görünən Dərviş üçün isə Şeyx Sənanla Xumar yeni bir dünyaya qədəm qoyurlar. Onun müqayisəsi çox ibrətamizdir:

Pək tuhaf, bən nə söyləyim!.. Həpiniz

Adəta canlı bir cənazəsiniz.

Şeyx Sənan Xumarı izləyərək

Rəqs edər göydə şimdi, sanki mələk.
 Sizdə yalnız gurultu, dəhşət çoq;
 Fəhmü idrak yoq, bəsirət yoq.
 Hər kimin kor deyilsə vicdanı,
 Görür əlan Xumarı, Sənanı (29, 274).

^Dərviş Şeyx Sənan və Xumarın eşqinə ülvî, İlahi eşqin simvolu kimi baxır. Bu məhəbbəti Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim heç vaxt duya bilməzlər. Ona görə də yenə Dərviş deyir:

Heyhat!
 Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,
 Edəməz dərk o, nuri-yəzdanı (29, 275).

Beləliklə, H.Cavid Xumar ilə Şeyx Sənanı qol-qola olaraq buludlar içində uçuşduqları kimi təqdim edir. Işıqlı adamları özündə ehtiva edən Ümum onların uçuşunu görür və söylənmiş aşağıdakı sözlərlə əsərə artırılmış “Əlavə” bitir:

Yüksəldilər İsa kibi,
 İşgəncədən qurtuldular.
 Ruhaşına rəya kibi
 Qeyb oldular, qeyb oldular!
 Yüksəldilər, yüksəldilər,
 Cənnətdə rahat buldular,
 Yüksəldilər, yüksəldilər,
 Qeyb oldular, qeyb oldular (29, 278).

H.Cavid “Şeyx Sənan” faciəsi tamaşaya qoyularkən üçüncü pərdənin ikinci səhnəsinin və sondakı əlavənin atılmasını xüsusilə qeyd etmişdir. Bu, bir tərəfdən yuxunun-röyanın, xəyalın və qəhrəmanların uçuşunun ozamankı teatrın texniki imkanları ilə canlandırılmasının çətinliyindən doğurdusa, digər tərəfdən də həmin məqamlar romantik metodun həqiqi mənzərəsinin əsl ifadəsi demək idi. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində rəya, xəyal və uçuş əfsanə ilə romantik metodun vəhdətini təmin edən əsas amillər kimi çıxış edir. Bu amillər Şeyx Sənanın özünü də əsl romantik qəhrəmana çevirir.

H.Cavid “Şeyx Sənan” əsəri ilə Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm cərəyanının ən nadir incisini yaratdı və dünya romantizminə töhfə verdi.

2.2.2. H.Cavid romantizminin əfsanəvi qəhrəmanı – Şeyx Sənan

Azərbaycan ədəbiyyatının nümunə ola biləcək qəhrəmanları çoxdur: Nizami yaradıcılığında Xosrov və Şirin, Nizami və Füzuli yaradıcılığında Leyli və Məcnun, Nizami və C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında İsgəndər, Nizami və Ə.Haqqverdiyev yaradıcılığında Fərhad, yenə də Ə.Haqqverdiyev yaradıcılığında Ağa Məhəmməd Şah Qacar, N.Vəzirov yaradıcılığında Fəxrəddin və başqaları. Onların hər biri dünyagörüşləri, həyata baxışları, ifadə etdikləri ideyalar və nəhayət, davranışları ilə bir-birindən seçilir və fərqlənir. Bu sıraya H.Cavidin Şeyx Sənan obrazı da daxildir. H.Cavidin Şeyx Sənanı öz romantik əhvali-ruhiyyəsi ilə Nizaminin və Füzulinin yaratdığı Məcnuna bənzəyir, amma Məcnun deyil. Xüsusilə Şeyx Sənanın simasında məhəbbət və dinin qarşılaşması onu öz sələflərindən ciddi şəkildə ayırır.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində xüsusi mövqeyə malik olan “Şeyx Sənan” faciəsi H.Cavidin dramaturgiya sahəsində sayca üçüncü əsəridir. Şair-dramaturq bu əsəri “Ana” və “Maral” pyeslərindən sonra qələmə almışdır. Həm də xatırlatmaq lazımdır ki, “Ana” bir pərdəli idi, “Maral” isə nəsr ilə yazılmışdır. Müəllifin ilk olaraq qələmə alınmış bu pyesləri ilə müqayisədə meydana çıxan “Şeyx Sənan” onlardan ciddi şəkildə fərqlənirdi. Onun fərqliliyini təmin edən başlıca cəhət faciənin baş qəhrəmanı olan Şeyx Sənanla bağlıdır.

Birmənalı şəkildə demək olar ki, Şeyx Sənan əfsanəvi obrazdır. Şeyx Sənan tarixdə varmı, yoxmu, olubmu, olmayıbmi? – bu barədə müxtəlif fikirlər mövcuddur. Əli Sultanlı “Şeyx Sənan” mövzusunda olan marağa xüsusi diqqət ayırmışdır: “Şeyx Sənan” xalq əfsanəsidir. İndi də Tbilisidə Kür kənarında “Şeyx Sənan dağı” adlı dağ var. Lakin əfsanənin xalq içərisində indi də yaşadığını sübut edəcək bir əlamət yoxdur. Bu mövzuda Ü.Hacıbəyli “Şeyx Sənan” (1908) adlı opera, Mehdi bəy Hacınski isə rus dilində “Şeyx Sənan” əfsanəsi adlı bir risalə yazmışdır. Bu mənbələrin ən qədimi isə Şeyx Fəridəddin Əttarın (1118-1229) “Məcalis-üşşaq” və “Məntiq-üt-teyr” əsərləridir”

(163, 117). Bu məsələlər ətrafında daha geniş məlumatı sonralar Zahid Əkbərov vermişdir (62).

Fəridəddin Əttardan başlamış son dövrlərə qədər Şeyx Sənan ilahiyyat və sənət adamlarını bir vasitə kimi maraqlandırır. Əslində, həmin şəxslərə dillərdə gəzən belə bir əfsanə lazım idi ki, özlərinin ilahi eşqinə, irfani, sufi təfəkkürünə yol açsınlar və Allahın dərkinin ilk növbədə səmimiyyətdən başlamasını təsdiq etsinlər. Onun adı Şeyx Sənan olmaya da bilərdi, amma “Şeyx” sözü mütləq olmalı idi. Bu sözdə həm idraki təfəkkürün mükəmməlliyi, həm də irfani müqəddəslik birləşib. İlahi elmi düşüncə baxımından kamilliyin təsdiqi üçün Şeyxlik məqamı vacib idi. Çünki Şeyxin müürşid olması və müüridlərini yetişdirməsi, onları müüyyən ali məqama çatdırması irfani təlim prosesi hesab olunur. Şübəsiz ki, müüridləri olan, bir təriqətin yaradıcısı kimi tanınan, İlahi eşqi anlayan və bunu ətrafındakılara təlqin edə bilən bir əfsanəvi qəhrəman kimi Şeyx Sənan həm də H.Cavidin kamil obrazıdır.

Əsərin əvvəlindən bəlli olur ki, otuz yaşında olan xoşsima tələbənin – Şeyx Sənanın düşdüyü mühit islami mühitdir. Onu hər tərəfdən şeyxlər əhatə etmişdir: ağsaqqal və nurani bir müürşid Şeyx Kəbir, ixtiyar Şeyx Əbusər, Şeyx Sənanın yaxın dostları Şeyx Hadi, Şeyx Sədra, həmçinin Şeyx Mərvan, Şeyx Nəim və başqaları. Şeyx Sənanın nişanlısı Şeyx Kəbirin qızı Zəhra və Zəhranın rəfiqəsi Əzra da buradadır. Bu mühitdə baş qəhrəman həmişə Şeyx Kəbirə hörmət bəsləyir. Nişanlısı Zəhraya olan ehtiramını qoruyub saxlamaqla baş verənlərdən çox narahatdır.

Amma buna baxmayaraq, Şeyx Sənanın qarşısında yeni bir mənərə açılır. Bu mənərəni H.Cavid remarkada canlandırmışdır: “Azacıq yüksəklikdə olduqca şairanə, cazibədar, behiştə bir mənərə görünür. Altın qanadlı mələklər əl-ələ, qol-qola olaraq incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzinirlər. Təbii, mələk qiyafətində olan Xumar da onların içində bulunur” (29, 128). İş bununla da bitmir, Xumar Şeyx Sənanı öz yanına dəvət edir:

Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan, gəl!

Sana layiq deyil o yer, yüksəl! (29, 128)

Beləliklə, şeyxlər mühiti ilə Xumarın göründüyü mələklər mühiti arasında ziddiyyət yaranır. Gözlənilmədən Şeyx Sənan ikincini seçir və bu seçim baş qəhrəmanın

mövcud olduğu mühitə qarşı narazılığının təsdiqi kimi başa düşülə bilər. Amma bu məqamda Şeyx Sənanın romantik duyğulu bir insan olması da az rol oynamır. Şeyx Sənanın əvvəlki mühitdən ayrılmaq eşqi ətrafındakılar, xüsusən də Zəhra üçün ciddi problemə çevrilir. Zəhra nə qədər çalışırsa, Şeyx Sənanın düşdüyü vəziyyəti anlaya bilmir. Şeyx Sənan özü də onun düşdüyü bu yeni əhvali-ruhiyyənin Zəhra tərəfindən düzgün qiymətləndiriləcəyinə ümid eləmir. Bəs bunun səbəbi nədir? İlk növbədə Şeyx Sənanın İlahi eşqlə bağlı olmasıdır. Şeyx Sənanın öz istəyinə çatmaq arzusu çox-çox uzaqlardadır. Bu uzaqlığı hədəf götürmək üçün başqa bir təbii-psixoloji amil lazımdır. Bu amili Xumar və İlahi eşq duyğusu şərtləndirir.

Faciənin mətnindən görünür ki, Şeyx Sənan haqdan, Tanrı tərəfindən İlahi eşqlə mükafatlandırılıb:

Bana biganə, zevqi-nəfsani,
Sevdiyim yalnız eşqi-ruhani... (29, 144)

Şeyx Sənanın əfsanəvi romantik qəhrəman statusu qazanmasının ən mühüm səbəbi də onun məhz bu İlahi eşqə yiyələnməsidir. Yaşar Qarayev yazır: “Haqqın nuru eşqin və kamalın vəhdətində tapan Sənan Şərq şeirinə, Füzuliyə, klassik lirikaya yaxın və doğma bir surətdir. Cavidin əsəri hələ Nizami ilə başlayan möhtəşəm bir sevgi fəlsəfəsinin davamıdır. Daha doğrusu, “Şeyx Sənan” Nizaminin “Xəmsə”sində, Füzulinin “Divan”ında, Vaqifin, Vidadinin, Nəbatinin əsərlərində əksini tapan eyni bir milli-bədii təfəkkürün məhsuludur” (131, 106).

Bu İlahi eşq anlayışında göylərə, daha yüksəkliyə qalxmaq iddiası da var. Professor Kamran Əliyev yazır: “Şeyx Sənanın Xumara münasibətini Xumara qovuşmaqdan çox, yüksəlmək eşqi, ucalmaq məsləyi təyin edir” (72, 174). Xumar göylərə yüksəlməyin əsası olan sevginin təsdiqi üçün bir vasitədir. Burada irfani təfəkkürün rolu böyükdür. “Yerə enməmə də, səma şairiyəm” deyən Peyğəmbər düşüncəsi də, H.Cavidin özünün səma şairi olması fikri də məhz həmin irfani təfəkkürün gücündən qaynaqlanır. Yüksəkliyə qalxmaq ilk növbədə Şeyx Sənanın yeni məkana doğru hərəkət etmək gücünü də reallaşdırır.

Şeyx Sənan məşəqqətli bir yolun yolçusu kimi uzaqlara getməli, əzablarla öz butasına qovuşmalıdır. Onun Qafqaza – Tiflisə doğru hərəkəti başlanğıcdır. Xumarın

tamamilə özgə təriqətdən olması, başqa bir dinə sitayiş etməsi məsələni xeyli mürəkkəbləşdirsə də, Şeyx Sənanın qəlbində məskən salan irfani düşüncə həqiqətin dərkinə çıraq tuta bilir.

Bütün bunlarla yanaşı, Şeyx Sənanın müşid olması zərurəti də yaranır. Çünki müşidlik özü müəyyən mühitdə yüksəliş demək idi. Doğrudur, Şeyx Sənanın müşidi var, bu, Şeyx Kəbirdir, amma müəyyən dövr keçdikdən sonra həyatın öz tələbi kimi Şeyx Sənan da müşidlik statusunu qazanır. Burada bir cəhət də var ki, Şeyx Sənan öz müşidindən dərs alsa da, müşid olmaq məqamı gələndə onun iznini, razılığını almalı idi. Mövcud təlim və qaydaya görə, ona izin, icazə verilməli və ona deyilməliydi ki, sən özün bir müşidsən, davamçısan. Şeyx Sənan müşidliyə müridlikdən gəlmiş və bu təlimi öz müşidindən – Şeyx Kəbirdən almışdır. Bu, məsələnin bir tərəfidir, məsələnin birincidən heç də az əhəmiyyət daşımayan digər tərəfi isə ondan ibarətdir ki, Şeyx Kəbirin də müridlər içindən seçdiyi və məsləhət bildiyi şəxs, məhz Şeyx Sənan olmuşdur.

Şeyx Sənanın keçirdiyi yeni əhvali-ruhiyyənin də mahiyyətini məhz Şeyx Kəbir başa düşür. Şeyx Kəbirin ısrarlı təkidindən sonra Şeyx Sənan özünün düşdüyü vəziyyətlə onu tanış edir. Əslində, Şeyx Sənanın vəziyyəti o qədər də sadə deyil: o, psixoloji bir sarsıntı keçirməkdədir. Şeyx Sənan nəql edir ki, bütün ətrafı xoş bir aydınlığa bürünmüşdü, gecənin qaranlığı ay işığı ilə nurlanmışdı. Bu dəm haradansa bir şeyx peyda oldu. Şeyxin üzündə niqab var idi və o, məni qucaqlayaraq öpdü, sevdi, oynatdı, omuzumdan tutaraq xeyli gəzdirdi. Sonda isə o möhtərəm şeyx mənə bunları nəsihət etdi:

Azacıq keçdi, şeyxi-naməlum,

Bir də gördüm diyor ki: “Baq, Sənan!

Baq nə müdhiş, nasıl dərin uçurum.

İştə son mənzil! İştə Gürcüstan!” (29, 140).

Şeyx Kəbir dünyagörmüş və təcrübəli bir şəxs idi. O, Sənanın bu vəziyyətini dinləyəndən sonra müəyyən bir qənaətə gəlir. Həmin qənaət isə Şeyx Sənanın özünün müşid olacağına inamdır. Şeyx Kəbir gəldiyi nəticəni aşağıdakı kimi anladır:

Oğlum! Er-gec tutar cihanı adın,

Söylənir ictihadü irşadın.
 Cahil-arif, böyük-küçük yeksər,
 Səni özlər, sevər, pərəstiş edər.
 Bəni bir gün gəlir də xalq unutulub
 Sana həp əhli-hal olur məczub (29, 141-142).

Şeyx Sənanın sonrakı faciəsinin ilahi bir xoşbəxtlik olduğunu da deyən məhz onun mürsidi idi. “Niyə axtarmırsınız, niyə getmirsiniz?” ifadəsi ilə onun üçün narahat olan da yenə mürsidi Şeyx Kəbirdir.

Şeyx Sənanın düşdüyü vəziyyət psixoloji bir pozğunluq, xəstəliyə düçar olmaq anlamına gələ bilərdi. Şeyx Sənana xəstə, dəli, məzlum deyənlər də var. Amma Şeyx Sənan artıq reallıqdan çox-çox yuxarıda duran, minlərin, milyonların içində həm idraki, həm irfani təfəkkürünə görə seçilən adamdır. Çoxlarının o yaşda malik olmadıqlarına o, malik idi. Şeyx Sənan kamillik zirvəsinə qalxmışdı. O, kamil olduğu üçün ona dəyər verib anlayan yeganə şəxs Şeyx Kəbir olur.

İrfani ənənədə isə belə bir məqam vardır ki, mürsidlər ən çox sevdikləri müridlərinə evlilik üçün öz övladlarını məsləhət görərdi. Amma Şeyx Sənanın psixoloji halının dəyişmədiyini müşahidə edən Şeyx Kəbir çox gözəl anlayır ki, əgər Şeyx Sənan onun qızı ilə zorla evləndirilsə belə, bu mümkün deyil. Çünki Şeyx Sənanın könlü tamamilə başqa eşqdədir. Şeyx Sənan üçün əsas məkan könlüdür.

Şeyx Sənanın mürid və mürsidliyinin məkan mənzərəsi də maraqlıdır. Şeyx Sənanın müridliyi hansı məkandadır, mürsidliyi haradadır? Əsərin lap əvvəlindəki remarka ilk məkan haqqında tam təsəvvür yaradır: “Mədineyi-Münəvvərədə, Şeyx Kəbirin evində üləmayə məxsus bir qəbul odası... Odanın iki qapısı, üç-dörd pəncərəsi var. Pəncərələrdən ikisi xurmalıqdan ibarət gözəl bir bağça ərz edər” (29, 122).

Ümumiyyətlə, əsərdə daha geniş mənada şeyxlik, mürsidlik, təriqət mərkəzi kimi bir məkan olaraq Ərəbistan ölkəsi seçilib. Bunu şərtləndirən amil o ərazilərin müqəddəs olması və Tanrıya yaxınlığıdır. Konkret olaraq Mədinə isə bir bədi məkən kimi Şeyx Sənanın mürid olduğu məkandır. Şeyx Sənan burada nə qədər qalsa, elə mürid də qalacaqdır. Bu fikri onun Şeyx Kəbirə dediyi aşağıdakı sözlər də təsdiq edir:

Bən otuz yıl cahanda zahidvar,
 Bilmədim qız-qadın nədir zinhar.
 Nə qadar bəndə varsa hissi-həyat,
 Ehtirasatə düşmənim... heyhat! (29, 144)

Şeyx Sənanın Şeyx Kəbirin mürid olduğu məkanda mürid olması çox çətin məsələdir. Belə bir məkanda onun müridlik səviyyəsinə qalxması psixoloji və bədii baxımdan da özünü doğrulda bilməzdi. Bunun üçün Şeyx Sənan həmin mövcud, bir az da özü üçün köhnə mühitdən ayrılmalı idi. Ona görə də H.Cavid Şeyx Sənanın müridliyinin təbii şərtlərini təmin etmək üçün yeni bir məkan seçir. Bu məkan Qafqaz, daha konkret desək, Tiflis olur. Yaşar Qarayev Şeyx Sənanı nəzərdə tutaraq yazır: “Qəhrəmanın mənəvi aləmində bu qəti dönüş qəflətən, partlayışla baş vermirdi. Lap ilk səhnələrdən başlayaraq süjetin inkişafı məhz belə bir mənəvi təbəddülat üçün məntiqi və psixoloji hazırlıqdır” (131, 101).

Şeyx Sənanın eşq ünvanı, əslində, könüldür... Sınaqlara dözmək, ruhun eşq məhrabına yüksəlişi üçün Tiflis həyatı, sarsıntılar, min bir əzabdan sonra ölümə yüksəlişin baş verməsi romantik qəhrəmanın əbədi dirilik tapmasıdır.

Şeyx Sənanın bağlı olduğu qadınlar da ayrı-ayrı məkanların yetirməsidir. Şeyx Sənanın mürid olduğu məkanda ona bağlı olan qız Zəhradır. Zəhra Şeyx Kəbirin qızıdır və altı ildir ki, Şeyx Sənanla nişanlıdır. Altı il nişanlı qalmalarına baxmayaraq, Zəhra Şeyx Sənanı özündən daha yüksək qiymətləndirir:

Altı yıldır əsiri-mədhuşim,
 Onun eşqilə məstu bihuşim.
 Azacıq bəndə varsa, hüsnü cəmal,
 Onda həm hüsn var, həm elmü -əmal (29, 125).

Zəhra Şeyx Sənanla lap yaxın idi. Şeyx Sənan heç bir əzab-əziyyətə düşər olmadan onunla evlənmə bilirdi. Amma söhbət arvad almaq, bir ailə qurmaq, oğul-uşaq sahibi olmaqdan getmir. Söhbət sevib göylərə bağlanmaqdan gedir. Zəhra isə onu olduğu yerə, məkana daha çox bağlayırdı. Onların münasibətlərinin əsl mahiyyəti də bunda idi.

“Zəhra” adının H.Cavid tərəfindən seçilməsi də maraqlıdır. Çünki Fatimeyi-

Zəhra kimi də tanınan bu ad Məhəmməd peyğəmbərin Xədicədən olan övladının adıdır. Əsərdə isə o, bir surət olaraq Şeyx Kəbirin qızı kimi təqdim olunmuşdur. Hər halda, bu fakt da, yəni din-iman sahibi kimi ənənəyə sadıq olan Zəhranın Şeyx Sənanı özünə – mövcud olduğu məkana bağlamasını bir daha təsdiq edir.

Xumara gəldikdə isə o, bir mələkdir, onun məkanı göylərdir, gözəlliyi isə göz qamaşdırır. Mələk qiyafəsində olan və göylərdə pərvəriş tapan Xumarı Şeyx Sənan cənnət pərisinə bənzədir. Bu cənnət pərisi davamlı olaraq Şeyx Sənanı yüksəlişə səsləyir:

Yüksəl, ey şeyx! Gəl, düşünmə daha!.. (29, 129)

Hətta əsərin axırında Şeyx Sənan və Xumar üçün “Ucalırlar, qalxırlar göyə” deyilir. Amma onu çoxları görmür, ətraf onu görə bilmir. Ətrafın onu görməsi üçün də bəsirət gözü lazımdır. El arasında belə bir deyim var: “Allah bəsirətini bağlamasın”. Bəzən bəsirət gözü açıq olmur. Səmimiyyətin Tanrı eşqi ilə birləşməsi həmişə bəsirət gözünün açıq olmasına səbəb olur. Burada da mürşidin bəsirət gözü açıq olardı, ucalığın necə baş verdiyini yenə o görə bilərdi.

Şeyx Sənan İlahi eşqə deyil, real məhəbbətə üstünlük versəydi, bu, adi bir sevgi ola bilərdi. Sonda isə həmin sevgi unudulub gedəcəkdi. Unudulmayan, əbədi olan, həqiqət olan, mahiyyəti dəyişməyən İlahi eşqdır. Dünyada İlahi eşq üçün seçilən adamlar var. Şeyx Sənan seçilən adamlardan idi. İlahi simaya malik Şeyx Sənan səmimi təriqət sahibindən, mükəmməl idraka malik mürşiddən təlim alan, həqiqəti düzgün dərk edə bilən, var olan Allahın yanına yüksəlmək istəyən, məşəqqətli yolla uca məkana doğru getməyi bacaran iradəli şəxs idi.

Əsərdə Şeyx Kəbir tərəfindən Şeyx Sənanın tərcümeyi-halının təqdimi H.Cavid yaradıcılığının başqa sirrini bəyan edir:

Səni annən doğurdu Turanda,
Yaşadın bir zaman da İranda.
Keş bir irfan üçün, fəzilət üçün,
Sonra İrani tərk edib gəldin,
Ərəbistani ixtiyar etdin.
Gənc ikən bir kəsbi iştihar etdin.

Lakin ən son yerin Zəki Sənan
 Olacaq son nəfəsdə Gürcüstan.
 Qapılıb hissə olmasın gümrah,
 Olacaq məqbərin ziyarətqah (29, 143).

Şeyx Sənanın Turanda doğuluşu onun türklüyündən xəbər verir. Bu nümunədəki birinci misraya əsaslanan Əli Sultanlı yazır ki, “Şeyx Sənan kimsəsiz, yoxsul bir turanlıdır” (163, 121). Hənəfi Zeynallı “Cavidin millətçiliyi “Şeyx Sənan”da açıq surətdə yalnız Sənanı əslən turanlı etməkdir. Yəni Sənanı fərqliqdan çıxarıb türk qılıqlı, türk qafalı etmək, onu türkləşdirməkdir” (183, 121) fikirlərini söyləmişdilər. Bundan başqa, Xumarın yolunda bütün əziyyətlərə qatlaşan Şeyx Sənanın şərab içməsi mövlanəvi davranışı xatırladır. Əfsanədəki Şeyx Sənanın harada doğulmasını əfsanə yaradanların özü bilər. H.Cavidin Şeyx Sənanını anası Turanda dünyaya gətirib. Beləliklə, H.Cavidin sənətkar kimi böyüklüyü Şeyx Sənanın Turanda doğulmasına və mövlanəliyinə əsaslanaraq qəlbində əzizlədiyi türkçülük ideyasını əfsanə əsasında yazılan əsərə sənətkarlıqla ötürməsi idi. Bu, onun böyük ideyalar və məslək sahibi olmasından, qeyri-adi qabiliyyət və istedadından irəli gəlir. Bunlar sübut edir ki, neçə əsr bundan sonra H.Cavid Nizamiləşəcək, Füzuliləşəcək, hətta Şeyx Sənanlaşacaq, ən əsası isə türk olaraq qalacaq. Cavid bu əsərdə həm də əfsanəvi mövzunu ədəbiyyata gətirməklə, milli yaddaşa, xalq ruhuna üz tutmaqla XX əsrin əvvəllərində ədəbiyyatı yeni ab-havaya köklədi.

2.3. “Şeyx Sənan” faciəsində aparıcı obrazların bədii mətndəki rolu

2.3.1. Şeyx Sənanla Dərvişin münasibətləri sufizmin təcəssümüdür

H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində baş qəhrəman Şeyx Sənanla yanaşı, ümumi ideyanın açılmasına təkan verən Dərviş obrazı da vardır. Hər şeydən qabaq belə bir sual meydana çıxa bilər ki, Dərviş obrazı nə üçün əsərə daxil edilmişdir? Bəlkə, heç bu obraza ehtiyac yox idi? Əslində, bir az geniş yanaşılsa, “Şeyx Sənan” faciəsində Dərviş obrazı bir zərurət kimi meydana çıxmışdır. Birincisi, ona görə ki, Şeyx Sənan sufi obraz olduğu kimi, Dərvişdə də sufiliyin müəyyən təzahürləri gizlənilib. Yəni on-

ların qarşılıqlı şəkildə dialoqu və yaxud bir-biri ilə ünsiyyəti heç vaxt təsadüfi səciyyə daşıya bilməz. İkincisi, əsərdə təqdim olunan müridlərin özləri də elə dərviş idilər və müəyyən bir missiyanı yerinə yetirirdilər. Yəni hər iki vəziyyət Dərvişin əsərin baş qəhrəmanı Şeyx Sənanla əlaqələrinin qırılmazlığını təmin edir.

Dərviş “nağıllar aləmi ilə bağlı mifoloji əsaslı obraz” hesab edilir (25, 101). Həmçinin dastanlarda da, yazılı ədəbiyyat nümunələrində də dərviş obrazına rast gəlmək mümkündür. Klassik qəhrəmanlıq dastanı nümunəsi olan “Kitabi-Dədə Qorqud” eposu, yazılı ədəbiyyat faktı kimi A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı” əsərləri buna nümunə ola bilər. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi də həmin nümunələr sırasındadır. “Fikirlərinin dolğunluğu və orijinallığı, mühakimələrindəki məntiqin canlı və real olması ilə seçilən” (62, 54) Dərviş obrazı ilk dəfə “Şeyx Sənan” faciəsinin ikinci pərdəsinin birinci şəkildə əsərə daxil olur. Artıq bu hissədə Tiflis təsvir edilir və Şeyx Sənan digər müridlərlə birgə islamı yaymaq üçün buraya gəlmişdir. Birdən “ağ geyimli, nurani bir dərviş yol kənarında görünür” (29, 170). “Qafqazın mənzərələri ilə təzə tanışlığı zamanı Şeyx Sənanın Dərvişə rast gəlməsi heç təsadüfi deyildir. Dərviş, adətən, romantik əsərlərin surətlərindəndir. Burada da Dərviş romantik surət kimi qarşıya çıxır” (158, 56). Özdəmir və Oğuzun təqdimatında o, dəlidir və mənasız söhbətlər edir. Şeyx Sənan da onunla söhbət etmək istəyərkən Dərviş sükuta dalır və cavab vermir. Onda Şeyx Sənan Dərvişə müraciət edir:

Sən niçin həp sükutə mailsin?

Söylə bir, hanki dinə qailsin?

Hanki məzhəbdəsin, nəsin, kimsin?

Əcəba, hanki fikrə xadimsin? (29, 172)

Bu müraciətdən sonra Dərviş asta-asta danışmağa başlayır və şeyxlər, müridlər onun ətrafına toplaşirlar. O da Özdəmir və Oğuzun təqdimatında olduğu kimi, özünü divanə hesab edir və pərvanəyə oxşadır. Babasının heyrət, anasının isə şübhə olduğunu deyir. Eyni zamanda, təriqətdən uzaq olduğunu bildirir:

Fəqət pejmürdə bir səyyahi-zarim,

Şəriətdən, təriqətdən kənarim,

Həqiqət istərim, yalnız həqiqət!

Yetər artıq şəriət, ya təriqət (29, 172).

Beləliklə, aydın olur ki, Dərviş üçün şəriət və təriqətdən də üstün dəyər var, bu da həqiqətdir. Şeyx Sənanı da daha çox cəlb edən elə məhz Dərvişin dilindən eşitdiyi həqiqət axtarıcılığıdır. Əslində, həqiqət axtarıcılığı həm cəlbədidir, həm də Şeyx Sənanın əhvali-ruhiyyəsinə tamamilə uyğun gəlir. Buna görə də Şeyx Sənan Dərvişdən bəzi mətləbləri və sirləri öyrənmək istəyir, lakin Dərviş öz sirrini bildirməkdə çox xəsisdir. Şeyx Sənanla Dərviş arasındakı dialoq hər iki obrazın mahiyyətini dərk etməyə imkan verir:

Şeyx Sənan

Təbii, səndə var bir xeyli əsrar,

Niçin məxfi tutar, qılmazsın izhar?

Nə var mərdümgiriz olmaqda, bilməm,

Nolur olsan bizə həmrəh, həmdəm?

Dərviş

Birər əfsanədir hər bir sualın,

Gözündən bəllidir fikrin, xəyalın,

Gülər ruhunda bir yaldızlı xülya,

Sənin bir başqa sevda var başında.

Nədir yalnızlıq?! Anlarsın, düşünsən.

Bu rəmzi get də sor, Allahdan ögrən!

Əgər fevqəlbəşər olmaq dilərsən,

Kənar ol daima cinsi-bəşərdən!.. (29, 172-173)

Şeyx Sənanın Dərvişdən həmdəmlik diləyi heç bir nəticə vermir. Dərviş özünün deyil, Şeyx Sənanın sirrini açaraq, yəni “Sənin bir başqa sevda var başında”, – deyərək ondan qətiyyətli şəkildə uzaqlaşır. Amma Dərvişlə qarşılaşma Şeyx Sənanı da yeni bir düşüncə formalaşdırır. Bunu yalnız Şeyx Sənanın Xumarı gördükdə keçirdiyi əhvali-ruhiyyə ilə müqayisə etmək olar. Şeyx Sənanın Şeyx Sədra ilə dialoqu da bir növ onun yeni əhvali-ruhiyyəsinin təsdiqidir:

Şeyx Sədra

Möhtərəm şeyx! Bir düşün... zira

Sana layiq deyil bu hal əsla.
 Fəzlədir bəncə böylə bir təşviş,
 Sən böyük şeyx; o, sərsəri dərviş...
 İki mübhəm sözün nə qiyməti var!?
 Böylə sərsəm əqidədən nə çıxar?

Şeyx Sənan

Məhv olub getdi həp düşüncələrim,
 Bəni yalnız bıraq, rica edərim (29, 174).

Dərvişin gedişi Şeyx Sənanla Dərvişin müqayisəsində onların yaxınlığını deyil, fərqliliyini daha qabarıq şikildə ifadə edir. Dərviş də Şeyx Sənan kimi sufi təbiətə malik olsa belə, Dərvişdə Şeyx Sənan kimi aşılıq yoxdur. Əslində, Dərviş də məhz bu sirri bildiyinə görə ondan uzaqlaşır; nəinki uzaqlaşır, hətta Şeyx Sənanın da ondan kənar durmasını israrla bildirir:

Uzaq bəndən, uzaq, ey mərdi-qafil!
 Tərəddüd runüma həp gözlərinde,
 Çəkil get! Yoq sədaqət sözlərinde,
 Vəfa yoq səndə, şeyxim, tez cayarsın,
 Həmən, bir başqa xülyaya uyarsın (29, 173-174).

Əgər şərti olaraq Dərvişi bir bilici kimi qəbul etsək, onun söylədiyi “xülya” sözünü təsadüf hesab etməməliyik. Bəs elə isə həmin xülya nədir? O xülya Sənanın şeyxliyindən də ucada duran bir dəyərdir, yüksək, ali bir məqamın dərki məsələsidir. O məqamı artıq Şeyx Sənan çoxdan dərk edib və onun ardınca gedir. “Şeyx Sənan” faciəsinin görkəmli tədqiqatçısı Zahid Əkbərov yazır: “Sənan Dərvişlə görüşür. Dramatik gərginliyin artdığı bu səhnədə o, şeyxlərdən ayrılır” (62, 42). Amma hələlik Dərviş son məqamın dərkinə yüksəlməyib, yəni hələ yoldadır. Məqamın aliliyini Şeyx Sənan ondan əvvəl dərk edib və artıq həmin məqama yüksəlib. Bəs onda, təbii olaraq, belə bir sual meydana çıxır ki, Şeyx Sənan nəyə görə Dərvişin getməsinə mane olur, onu suallarına cavab vermək üçün saxlamaq istəyir? Birincisi, Şeyx Sənan üçün maraqlı olan Dərvişdəki həqiqət axtarışı ilə bağlı yeni düşüncə tərzidir. İkincisi, Dərviş hadisələrin tam dərkində vasitə kimi çıxış edir.

Dərvişlə bağlı bir çox məsələlər əsərin dördüncü pərdəsinin ikinci səhnəsində onun yenidən görünüşü ilə aydınlaşır: “Şeyx Sənan əlində dəgənək, başı açıq, saçları dağınıq, düşüncəli və yorğun bir halda qaya başında görünür. Ağır-ağır nəfəs alır, bir neçə addım ataraq dönüb geri baqar. Bir-iki dərin ah çəkib yenilə alınımın tərini silər. Bu sırada ixtiyar, nurani Dərviş ağaclıqdan çıxar. Şeyx Sənanı bu halda görüncə, istehzalılı bir baxışdan sonra laübali və ağır qəhqəhələrlə gülər. Şeyx isə ürkək bir tevr ilə Dərvişə baxmağa başlar” (29, 253).

Bu remarka həm Şeyx Sənanın, həm də Dərvişin əhvali-ruhiyyəsinin xeyli dəyişdiyini göstərir. Təriqət əhli kimi bütün səhnələrdə müəyyən nizama, qayda-qanuna tabe olan Şeyx Sənan artıq burada “başı açıq və saçları dağınıq” formada təqdim edilir. Əlavə olaraq, ikinci pərdədə danışmaq belə istəməyən, sükut içərisində olan, Şeyx Sənanın suallarından qaçan Dərviş isə “laübali və ağır qəhqəhələrlə gülən” bir şəxs kimi görünür. Hətta istehzalılı baxışları ilə diqqəti cəlb edən və təbiətində müəyyən dəyişikliyin əlamətləri büruzə verən Dərvişin sözlərində Şeyx Sənanın da dəyişilmiş bir sima olduğu təsdiqlənir:

Nə qiyafət bu! Söylə, söylə, nə var?

Nerdə əvvəlki şeyxlər, xocalar?

Söylə, ey şeyx dərbədən, bu nə hal?

Nerdə əvvəlki ehtişamü cəlal? (29, 253-254)

Bu sözlərdən aydın olur ki, birincisi, Şeyx Sənan yeni qiyafədədir və deməli, zahirən dəyişmiş, ikincisi, ətrafında şeyxlər və xocalar yoxdur, yəni tək-tənha qalmış, üçüncüsü, onu daha möhtəşəm göstərən ehtişam və cəlal, demək olar ki, yoxa çıxmışdır. Artıq Şeyx Sənan tamamilə yeni bir statusdadır və özünün də dediyi kimi, xristianlar da onun ətrafına toplaşır:

Yalınız şeyxlər deyil, hətta,

Şimdi bax, izləyir papaslar da.

Mənə olmuş cahan pərəstişkar,

İmdi pək başqa bir cəlalım var.

Sanma islamə rəhbərəm tənha,

Peyrəvimdir xıristianlar da (29, 254).

Burada artıq Şeyx Sənanın dinə münasibəti ən yüksək zirvəyə çatır. Şeyx Sənan müxtəlif dinlərin mövcudluğunu və bu müxtəliflikdən doğan ixtilafları ən böyük bəla hesab edir. Dərviş də burada Şeyx Sənanla həmrəydir. O, özünəməxsus qəhqəhələrlə söyləyir:

İştə gördünmü din nələr doğurur?
Nə bəlalər, nə fitnələr doğurur?
Din bir olsaydı yer üzündə əgər,
Daha məsud olurdu cinsi-bəşər (29, 255).

Şeyx Sənanın yeni statusda olması onu yenidən xəyal aləminə aparır. “Uzaq üfüqlərə doğru, dəhşətli və yaralı bir ahənglə” (29, 255) səslənən Şeyx Sənan yeni mərhələyə qədəm qoymaq ərafəsindədir. Bu mərhələni Dərviş səciyyələndirir:

Baqma, şeyxim, şu halı-pürqəminə,
Giriyorsun həqiqət aləminə.
Fəzli-həqq runüma kəmalında,
Parlıyor nuri-həqq cəmalında.
Səndə bir əhli-hal əlaməti var,
Səndə əlan xuda qiyafəti var (29, 256).

Bundan sonra könlünü Şeyx Sənana verən Xumar peyda olur. Şeyx Sənan çox məmnundur, çünki onu həqiqət zirvəsinə qaldırmaq gücü yalnız Xumarda ola bilər. “Şeyx Sənan” faciəsinin “Əlavə” hissəsində Şeyx Sənanla Xumarın göylərə yüksəlişini də camaata Dərviş nişan verir:

Pək tühaf, bən nə söyləyim!.. Həpiniz
Adəta canlı bir cənazəsiniz,
Şeyx Sənan Xumarı izləyərək
Rəqs edər göydə şimdi, sanki mələk (29, 274).

H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsinin poetikası baxımından əsərdə hədəf kimi seçilən ideya burada öz təsdiqini tapır. Şübhəsiz, burada bir şərtlik mövcuddur (60). Eyni zamanda tam aydınlığı ilə görünür ki, həmin ideyanın təqdimi məhz Dərvişin vasitəsi ilə mümkün olur, çünki daxilən kor olan adamlar bu uçuşu nə görə, nə də dərk edə bilərdilər.

Bütün bunlar sübut edir ki, üç müxtəlif səhnədə görünən Dərviş obrazı həm “Şeyx Sənan” faciəsinin məntiqinə uyğundur, həm də konkret olaraq Şeyx Sənan obrazının mahiyyətinin açılmasında mühüm rola malikdir. Bu obraz bir daha sübut edir ki, Hüseyn Cavid romantizminin poetika sistemində təsadüfi və kənar elementlərə rast gəlmək mümkün deyildir. H.Cavid romantizmi mükəmməl bir romantizmdir.

2.3.2. Şeyx Sənan və Xumarın simasında multikultural dəyərlərin qorunması

Humanist ənənələrə malik Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi bir çox keyfiyyət göstəriciləri ilə yanaşı, multikultural dəyərlərlə də zəngindir. Bu dəyərlər N.Gəncəvi, M.Füzuli kimi dahi şəxsiyyətlərin yaradıcılığı ilə bərabər, XX əsrin və gələcək dövrlərin görkəmli söz ustası olan H.Cavid yaradıcılığında da aydınca görünməkdədir. Şübhə yoxdur ki, bunlar bəşəri dəyərlərdir və həmişə insanlığın mənəvi zənginliyinə xidmət etmişdir.

H.Cavid yaradıcılığında multikulturalizm daha geniş formada onun “Şeyx Sənan” faciəsində ifadə edilmişdir. Ayrı-ayrı dini görüşlərə malik müsəlman Şeyx Sənan və xristian Xumarın taleyi, onların dünyaya baxışları, bir də ümumidən fərqli düşüncə sistemləri, mühafizəkar sərhədləri keçmək imkanları yüksək bədii formada öz inikasını tapmışdır. Bu inikasında eşqin hər şeydən üstünlüyü H.Cavid sənətinin dayaq nöqtəsinə çevrilmişdir.

Şeyx Sənan müəyyən dini düşüncənin daşıyıcısı baxımından kimdir? Bu suala H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində çox asanlıqla cavab tapmaq olur. Dramaturq pyesdəki iştirakçıların təqdimatında yazır: “Şeyx Sənan – otuz yaşında, xoşsima bir tələbə” (29, 121). Ola bilsin ki, bu bir cümlə Şeyx Sənan haqqında o qədər də geniş təsəvvür yaratmır, amma pyesin elə ilk səhifələrində Şeyx Sənanın “laübalı” bir vəziyyətdə olduğu aşkarlanır, hətta Mədinə əhli onu gördükdə düşkün bir hal yaşayır. Əslində, altı il Şeyx Sənana nişanlı olan Şeyx Kəbirin qızı Zəhranın da əhvalı tamamilə dəyişmişdir və bunu Zəhranın Şeyx Sənana dediyi aşağıdakı sözlər də təsdiq edir:

Qalmamış bəndə zərrə tabü təvan,

Bəni qəhr et də, lakin atma, aman!.. (29, 127)

Şeyx Əbuzər isə burada bir sirrini söyləyir:

Bunda bir sirr var, edilməz faş,

Nə için, anlamam, əcəb bu təlaş!? (29, 124)

Deməli, Şeyx Sənanın adı ilə bağlı ənənəvi dəyər təhlükə qarşısındadır, yəni onun pəjmürdə halını fizioloji baxımdan xəstəlik kimi mənalandırmaq doğru olmazdı. Bəs ənənəvi dəyər nədir? Şübhəsiz, burada islamdan gələn dini dəyərdən söhbət gedir. Belə ki, Şeyx Sənan Şeyx Kəbirin mürididir və dramaturqun təqdimatına görə, “Şeyx Kəbir fəzilət və irfanilə, irşad və istihadilə məşhur, ağsaqqal və nurani bir mürşiddir” (29, 121). Məsələ burasındadır ki, Şeyx Kəbir Şeyx Sənana çox inanır və islami dəyərlərin gələcəkdə daha geniş şəkildə yayılmasına səbəbkar olacaq şəxs kimi də məhz Şeyx Sənanı görür. Azər Turan Şeyx Sənana xas olan ülvi xüsusiyyətləri qabarıq şəkildə təqdim edir: “Cavidə görə, Şeyx Sənan xaliqu-fəzilətdir, bəhri-hikmətdir, əfəndi babadır, çoban şeyxdir, sanki övliyadır, mürşidi-binəzirdir, şəmsi-aləmtabdır, Kəbeyi-imandır, nuri-irfandır, rəhnümayi-irfandır, mənbeysi-nurdur, rəhbəri-vicdandır, qibleyi-imandır, şöleyi-hikmətdir, əsiri-məhəbbətdir, şeyxi-sahib kəramətdir və Arifdir” (175, 116).

Amma Şeyx Sənanın düşdüyü yeni vəziyyət Şeyx Kəbir üçün də heç ürəkaçan deyil. Şeyx Sənanın vəziyyətindən hali olandan sonra bir qədər sükut içərisində qalan Şeyx Kəbir artıq özünü günahkar, haqsızlığa uğrayan və nifrət edilən bir şəkildə görür və hətta Şeyx Sənandan üzr istəyir:

Bəni, şeyxim, bağışla məzurim;

Çünki məğdur, həm də mənfurim (29, 141).

Onda belə bir sual yaranır: islam mühitində ən yüksək rütbəyə qalxmaq şansı olan Şeyx Sənanın islami dəyərlərdən uzaqlaşmasına səbəb nədir? Bunun da cavabı aydındır: Şeyx Sənanın rüyada gördüyü Xumar. Bəs Xumar kimdir? Dramaturq pyesdəki iştirakçıların təqdimatında yazır: “Xumar (Tamara) – olduqca gözəl və məsum ruhlu bir gürcü qızı” (29, 122). Mələk qiyafətli və xristian düşüncəli Xumar Şeyx Sənanın gözüne görünən ilk andan onu yüksəkliyə, göylərə dəvət edir.

Əsl mətləb də buradadır. Professor Kamran Əliyev yazır: “Şeyx Sənanın Xu-

mara münasibətini Xumara qovuşmaqdan çox, yüksəlmək eşqi, ucalmaq məsləki təyin edir. Elə məhz Xumar da əngin səmalarda dayanıb Şeyx Sənanı məhz yüksəlişə çağırırdı” (72, 174).

Xumarın bu ilkin çağırışı və Şeyx Sənanın onunla ilkin razılaşması onların istəklərinin ortaqlığından xəbər verir. Amma bu ortaqlığın reallaşması çətin mərhələlərdən keçir və iki müxtəlif dini dünyagörüşünə malik bu obrazların – müsəlman Şeyx Sənanın və xristian Xumarın ətrafı onlar üçün müqavimət istehkamlarını xatırladır. Şeyx Mərvan Şeyx Sənana söyləyir:

Sən ki əvvəl qadından ürkərdin,

Şimdi fikrin niçin dəyişdi, niçin? (29, 192)

Şeyx Mərvanın bu sözlərində Şeyx Sənanı ayılmaq istəyi var. O, Şeyx Sənanın qadına münasibətini xatırlatmaq yolu ilə onun yaddaşını təzələmək, onun hafizəsindəki qadına olan ilkin düşüncələri oyatmaq və nəhayət, onu Xumardan uzaqlaşdırmaq niyyətini ifadə edir. Yəni bu, Şeyx Mərvanın Şeyx Sənana mane olmaq üsullarından biridir.

Şeyx Nəim də Şeyx Sənanı tutduğu yoldan qaytarmaq üçün bunları deyir:

Möhtərəm şeyx, unutma niyyətini,

Bir düşün illəti-əzimetini!

Eylədin Kəbə qarşısında yəmin,

O, bu gün məhv olurmu bir qız için? (29, 192)

O niyyət nədir? Şübhəsiz, islamın yayılması! Şeyx Nəim onun səfərə çıxmazdan əvvəl qarşısına qoyduğu məqsədi xatırlatmaqla, əslində, Şeyx Sənanı tutduğu yoldan çəkəndirmək istəyir.

Şeyx Sənanla Xumarın qovuşmasının ən böyük əngəllərini isə keşif – Papas düşünmüşdür. O, əvvəlcə belə bir yaxınlığın heç vaxt mümkün olmayacağını dilə gətirir:

Hiç bu mümkünmü: isəvi bir qız

Bir müsəlmanə varsın? Anlatınız? (29, 194)

Sonra isə bir-birinin ardınca şərab içmək, xaç asmaq, Qurani-Kərimi yandırmaq, nəhayət, donuz otarmaq təklifləri irəli sürülür. Şeyx Sənan öz istəyinə çatmaq

naminə bütün bu maneələri aşır. Şeyx Sənan artıq burada həm də multikultural dəyərlərin daşıyıcısına çevrilir. Əslində, Şeyx Sənanın ayrı-ayrı millətlərdən olan insanlara multikultural münasibəti birinci pərdənin sonunda tam ortaya çıxmışdı. O, şeyxlərin qarşısında dayanaraq günəşi göstərir və deyir:

Arqadaşlar! Şu parlayan günəşin
Feyzi birdir cihanda hər kəs için.
Türk, hindu, ərəb, əcəm bilməz,
Nuru hər yerdə artar, əksilməz (29, 158).

Şeyx Sənanın söylədiyi bu dəyərlər Şeyx Sənana aid olsa belə, görkəmli romantik sənətkarın öz fikir və düşüncələridir. H.Cavid bütün xalqlara və millətlərə eyni gözlə baxan şair-dramaturqdur. Bu fikrin ən parlaq sübutu onun əsərlərindəki müxtəlif xalqlardan olan obrazlarıdır. H.Cavidin pyeslərində türk, ərəb, fars, fransız, rus və digər xalqların nümayəndələrinə rast gəlmək olur.

Şeyx Sənanla Xumarın bir-birinə münasibətinə gəldikdə isə, bu münasibət dini tolerantlıqdan bəhrələnir və bəşəri xarakter daşıyır. Şeyx Sənan artıq Xumarı özünün dini və imanını hesab edir:

Gediyor işte nazlı cananım,
Gediyor aşınayı-vicdanım,
Gediyor işte dinü imanım,
Gediyor səbrü taqətim, canım... (29, 207)

Dramaturji hadisələrin gedişi zamanı bu fikri Şeyx Sənanın əleyhinə çıxış edən, eyni zamanda intellekt baxımından Şeyx Sənanın yaşadığı əhvali-ruhiyyəni başa düşməyən Şeyx Mərvan da deyir:

Şeyximiz satdı dini, imanını,
Şeyximiz atdı hökmi-Quranı.
Hökmi-Quranı atdı bir qız için,
Həm şərab içdi, həm xaç asdı, bilin! (29, 232)

Serqonun dili ilə desək, Xumar üçün də Şeyx Sənan əvəzənməz səcdəgah, qibləgahdır:

Bu uçuq dam Xumar için əlan

Daha qiymətlidir manastırdan.
 Bu, onun səcdəgahı, qibləsidir,
 Şeyx onun heykəli-müqəddəsidir (29, 210).

Dramaturji hadisələrin gedişi zamanı Serqonun dili ilə söylənən bu fikri Xumar özü də təsdiqləyir:

Əvət, əfv et, qüsurə baqma, aman!
 Səndədir könlüm, a-h, səndə... inan!
 Pək müqəddəsidir iştə bəncə sənin
 Hər şeyin, həp təriqətin, dinin (29, 257).

Bəs ayrı-ayrı dini görüşlərə malik Şeyx Sənan və Xumarın taleyini birləşdirən, onların dünyaya baxışlarını dəyişdirən, ümumidən fərqli düşüncə sistemlərini bir-birinə yaxınlaşdıran, onlara mühafizəkar sərhədləri – maneələri keçmək imkanları qazandıran güc nə ola bilər? Burada əsas rolu, heç şübhəsiz, H.Cavidin sufizmə bağlılığı və yaratdığı Şeyx Sənan obrazının irfani düşüncəsi oynayır.

H.Cavidin böyüdüyü, təhsil aldığı, bədii yaradıcılığa başladığı mühit və mütaliə etdiyi kitablar onun sufi bir sənətkar kimi yetişdirmişdir. formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Bunu həm də ona görə qeyd edirik ki, H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsəri isə şairin dramaturji yaradıcılığının ilk mərhələsinə aiddir və 1914-cü ildə qələmə alınmışdır. Deməli, şair-dramaturq elə yaradıcılığının başlanğıcında ailədən, təhsildən, mütaliədən əxz etdiyi sufi dünyagörüşünü yüksək bədii formada əks etdirə bilmişdir. Onun əksətdirmə forması isə birbaşa eşqlə bağlıdır. Şeyx Sənan obrazının özü isə eşqin qüdrətini və əbədiliyini aşağıdakı kimi bəyan edir:

Şeyxi məhv oldu sanmayın zinhar!
 İştə qarşıdayam, sevimli Xumar!
 Kim ki eşq atəsilə oldu hədə,
 Onu yandırmaz öylə atəşlər.
 Bəni öldürsələr də, bən yaşaram,
 Tərk edib xəlqi xaliqə qoşaram.
 Əbədiyyət bənim məzarımdır,
 Çünki sultani-eşq yarımındır.

Eşq için can nisar edən ərlər
 Əbədi bir həyat içində gülər.
 Bəni həp parça-parça doğrasalar,
 Ruhum ölməz, səmayi-eşqə uçar.
 Uçar, ən möhtəşəm fəzalar aşar,
 Yənə cənnətdə həp səninlə yaşar (29, 221).

Azərbaycan ədəbiyyatında təkrarsız obraz olan Şeyx Sənan öz sufi baxışlarına görə kəcnəzərdən, xainlikdən, zahirpərəstlikdən, bədbatinlikdən uzaq bir simadır. Şeyx Nəim və Şeyx Mərvandan fərqli olaraq Şeyx Hadi Şeyx Sənanı əvvəli-axırı görünməyən böyük ümman hesab edir, onu idrak etmək üçünsə insanda ağıl və kamal lazımdır. Bu, birbaşa sufi dünyagörüşün dərkisi məsələsidir və birbaşa Şeyx Sənanın həm istəməyənlərindən – Şeyx Nəim və Şeyx Mərvandan, həm də tərəfdarlarından – Şeyx Hadi və Şeyx Sədradan fərqlənməsi anlamına gəlir. Həmin fikri Şeyx Hadi açıq formada da söyləyir:

Edəlim ərzi-əhtiramü səlam,
 Edəlim həp şəfaət istirham.
 Qoşalım sonra Şeyx Sənanə,
 Qoşalım rəhnümayi-irfanə (29, 238).

Bütöv bir insan toplumunun göylərə yüksələn Şeyx Sənanı və Xumarı görə bil-məmələrinin əsas səbəbini də təpədən-dırnağa sufi bir obraz olan Dərviş həmin insanlarda ağılın, idrakın və bəsirətin olmamasında görür. Başqa formada isə Dərviş belə söyləyir:

Hər kimin kor deyilsə vicdanı,
 Görür əlan Xumarı, Sənanı (29, 274).

Bir mənzum faciə nümunəsi kimi “Şeyx Sənan” pyesi Tanrıya olan eşqin dini təriqətlərdən belə uca olduğunu göstərməklə H.Cavidin mənzum dramaturgiya yaradıcılığının zirvəsini təşkil edir. Amma “Peyğəmbər” əsəri də təsdiq edir ki, H.Cavid heç vaxt islam dininin əleyhinə olmamışdır. “Hüseyn Cavid eynilə müəllimi kimi (*Məhməd Akif nəzərdə tutulur*) islam dünyasını mədəniyyətin beşiyi hesab edir, islam mədəniyyətinə və prinsiplərinə bağlı qalmaqla yüksəlmənin mümkünlüyünə inanır,

milli əxlaqı, milli ruhu təbliğ edir, onun iflasını ən böyük ölüm sayırdı. O, müsəlmanların mutluluq içində yaşamalarını və inkişafını istəyən bir ruhun insanı idi” (85, 101).

H.Cavidin yaradıcılığında xüsusi yer tutan “Şeyx Sənan” faciəsi bir şəxsdir, hansısa xalqın, millətin deyil, bəşər mədəniyyətinin klassik nümunəsidir. Şeyx Sənan və Xumarın simasında şair-dramaturq ali mənəviyyatdan çıxış edərək kamilliyə çatmaq, nəfs, şər, kin və ədavətdən kənar olmaq, multikultural dəyərlərə sadıq qalmaq kimi ülvi idealları canlandırmışdır.

III FƏSİL

ROMANTİK DÜŞÜNCƏ SİSTEMİNDƏ MİF VƏ REALLIQ

3.1. “İblis” faciəsi sərbəst romantik düşüncənin nəticəsi kimi

3.1.1. H.Cavid romantizminin mifik qəhrəmanı – İblis

Mütəfəkkir şair və dramaturq Hüseyn Cavidin həm həyatının əsas qayəsi, həm də bütün yaradıcılığının aparıcı motivi ulu Tanrı və insan münasibətlərinin məcmusudur. Allah insanı nə üçün yaratdı və onun Yer üzündə rolu nədən ibarətdir? Öz nurundan verib şərəfləndirdiyi insan onu daim azdırmaq, çaşdırmaq istəyən İblisə hansı böyük əməlləri ilə qalib gələ bilər? Bu suallara cavab onun bütün əsərlərində aydın görünməkdədir. H.Cavidin həyat bilgiləri, aldığı təhsil, böyüdüüyü mühit, ümumiyyətlə, dərk etdiyi ictimai münasibətlər, yaşadığı dövrün beynəlxalq hadisələri, gerçəkliyə ziyalı mövqeyi, bədii təxəyyülün irfan məqamı şair-dramaturqun İblisə münasibətində yenə insanı və onun İlahidən verilən missiyasını sınaqdan çıxarmaq üçündür. “İblis” faciəsinin kamil səviyyədə, yüksək bədii formada yazılmasının və elə öz dövründə tamaşaya qoyulmasının, böyük şöhrət qazanmasının səbəbi də məhz sənətkarın həyata və ədəbiyyata baxışlarının doğru və düzgün olması ilə şərtlənir. Ona görə də mifoloji İblis obrazına müraciət və “İblis” adlı faciənin yaranması H.Cavidin ağına təsadüfən gəlməyib və o bu mövzuya birdən-birə müraciət etməyib.

H.Cavid yaradıcılığında ciddi bir ənənə mövcuddur. Belə ki, əvvəlcə “Şeyx Sənan” adlı şeir, sonra isə “Şeyx Sənan” faciəsi yazılıb. Əvvəlcə “Hübuti-Adəm” şeiri, sonra isə “Peyğəmbər” pyesi qələmə alınıb. Əvvəlcə “Hərb və fəlakət” şeiri, “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsi, sonra isə “İblis” əsəri meydana çıxıb. Bunlar H.Cavidin monumental mövzuya mərhələ-mərhələ gəlməsinin sübutudur. Mövzunun dərkə məsələsində hər bir yazarın özünün keçdiyi yol olmalıdır və bu faktlar göstərir ki, H.Cavidin özünün fərqli və təkrarolunmaz yaradıcılıq kredosu vardır.

Müəyyən bir mövzunun reallaşması, ətraflı şəkildə dərkə, sənətkarın bədii təfəkküründə formalaşması tam şəkildə başa çatdıqdan sonra əsərin yazılma prosesi

başlayır və o yazılma prosesində hansı məqamların aparıcı olacağı düzgün tapılında bədii nümunə klassik əsərə çevrilir və nəinki zamanın tələblərinə cavab verir, eləcə də əbədiyaşar bir ömür qazanır. Əsl klassik əsər nəinki öz zamanı, hətta gələcək nəsillər üçün də aktual olmalıdır. Ona görə də mövzu ilə ideya arasındakı uyğunluqlar sənətkar tərəfindən addım-addım, qarış-qarış izlənilməlidir. H.Cavidin şeirləri ilə faciələri arasındakı ənənəvi bağlılıq bu bədii həqiqətin təsdiqi deməkdir.

H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsində ciddi bir elmi düşüncənin ortaya qoyulması şair-dramaturqun həm psixoloq, həm sosioloq, həm də ideoloq kimi məntiqi təfəkkürə malik olmasının göstəricisidir. Məqalədə hər bəhsə dünyəvi filosoflarının münasibəti aydınlaşdırılır və müəllif də öz düşüncələrini həmin fikirlərlə yanaşı qoyaraq ana mövzuya doğru irəliləyir. Romantizm ədəbi cərəyanına mənsub bir sənətkar kimi Avropa fəlsəfəsi və Avropa mədəniyyəti ilə yanaşı, yunan mifologiyasına da dərin bələd olan, yunan allahlarının funksiyalarını bilən, öz düşüncəsində əsatirlərlə real gerçəkliyin təması yaradan H.Cavidin məhz “İblis” kimi dahiyənə bir əsər yaratması heç bir təəccüb doğurmur. Buna görə də H.Cavidin İblisə münasibəti dünyəvi filosoflarının, dünyəvi ədəbiyyatı klassiklərinin yaratdıqlarının dərindən sonra meydana gəlmiş və bu İblis daha dağıdıcı, daha çox qiyafəli, tez-tez donunu dəyişən, insanların könlünü fəth etməyi bacaran elə bir İblisdir ki, digərləri ilə müqayisə olunmayacaq dərəcədə iblisdir, hiyləgər, ürəksiz, rəhmsiz məxluqdur.

H.Cavidin doğulduğu ailə mühiti, “Qurani-Kərim” kəlamı ilə böyüməsi, mədrəsə təhsili, Yer üzünün Allah tərəfindən idarə olunmasına inam, bir də Allaha asi çıxan və “Qurani-Kərim”də adı çəkilən İblisin dini-mistik dünyada mövcudluğu və insan düşüncəsində şərin nəhəng simvolu kimi tanınması onu narahat etməyə bilməzdi. Digər tərəfdən, folkloru, mifologiyayı dərin bələd bildiyi üçün H.Cavid İblisin dağıdıcı roluna da kifayət qədər bələd idi.

Azərbaycan mifik düşüncəsində nağıllardan, əsatirlərdən, təbiət hadisələrinə inanclardan boy göstərən xeyir-şər, işıq-zülmət, gecə-gündüz, qaranlıq-nur anlayışları H.Cavid yaradıcılığında həqiqət axtarışına bələdçilik edərək ideyanın həlli məsələsinə köməklik göstərən amillərdir.

Ə.İbadoğlu “Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi” (115) kitabında XVI əsr Azərbay-

can şairi Fədainin “Bəxtiyarnamə” poemasında div və şeytanlar haqqında, X əsrin ərəb tarixçisi Təbərinin söylədiyi “Məxluqatdan əvvəl Allah divləri yaratdı ki, ona cin deyirlər, yetmiş min il sonra cindən can yaratdı” fikrini diqqətə çatdıraraq əsətlərə tarixi və əbədi münasibəti təsdiqləyir. Hətta Ə.İbadoğlu M.Füzulinin “Mətləlül etiqad” əsərindən də misal gətirərək dahi şairin tarixi təhlilini oxuculara çatdırır: “Filosoflar beş cövhərin, yəni maddə, forma, cisim, ruh və ağılın mövcudiyətini isbat etmişlər... ehkama gəldikdə (mövcudiyəti) üç hissəyə ayırmışlar. Birincisi, mahiyyəti xeyir olub şəri olmayan varlıq ki, mələkdir. İkincisi, mahiyyətə şər olub xeyri olmayan varlıq ki, şeytandır. Üçüncüsü, həm xeyir, həm şər üçün qalib olan ki, Cindir”. (115, 21)

Ona görə də H.Cavid “İblis” faciəsindən xeyli qabaq, yəni 1913-cü ildə insan xislətini və taleyini, insanın haqqa doğru təzədən başlayacağı yolun məşəqqətlərini əks etdirən “Hübuti-Adəm” şeirini yazmışdır. Artıq “Hübuti-Adəm” şeirində H.Cavidin bir romantik sənətkar kimi İblisə olan aydın münasibəti öz həllini tapmışdır və H.Cavid yaradıcılığında “Hübuti-Adəm” şeiri İblis mövzusunun bədii inikasında başa çatmış birinci mərhələnin yekunu, birinci mərhələnin son əsəri də hesab edilə bilər. Şeirdə xeyir-şər müstəvisində, mistik bir təfəkkürdə və dini bir inancda olan İblis obrazı var idi. H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsini də nəzərə alsaq, belə düşünmək olar ki, H.Cavid Tanrının yer üzündə yaradıcı olmaq missiyası ilə Tanrıya ağ olan, ona qarşı çıxan bir İblisin şər törətmək niyyəti arasındakı münasibətlərin dərkinə çoxdan varmış və sadəcə olaraq, hələlik bunları geniş planda qələmə almaq məqamı yetişməmişdi. I Dünya müharibəsi və onun qanlı nəticələri belə bir məqamın gəlib çatmasının əsası oldu. H.Cavid 1918-ci ildə “İblis” faciəsini yazdı və şərin nəhəng obrazını yaratmaqla dahiyənə şəkildə onun bəşəriyyətə yönəlmiş çirkin niyyətlərinin və bəd əməllərinin bir növ üstünü açdı. Faciənin ədəbiyyat tariximizdə rolu və əhəmiyyəti bununla bitmir, eyni zamanda əsərdə insan xislətinin iblisləşməsi və insanın törətdiyi faciələr də öz bədii həllini tapmışdı. “H.Cavidin “İblis” əsəri XX əsr Azərbaycan romantizmində mifoloji obrazın baş qəhrəmana çevrilməsinin ən bariz nümunəsidir” (72, 247).

İblis mifoloji obraz olsa da, “İblis” faciəsi H.Cavidin yaşadığı XX əsrin əvvəllərinin mürəkkəb, keşməkeşli və ziddiyyətli real tarixi hadisələrinə söykənir. Bu isə

əsrin müasirliyini artırmaqla bərabər, bütün dövrlər üçün əhəmiyyətli olması fikrini formalaşdırır və təsdiq edir. H.Cavidin İblis obrazı istər Avropa, istər ərəb ədəbiyyatında istərsə də dünyanın digər xalqlarının ədəbiyyatında, hətta mifoloji düşüncədə olan İblisdən tamamilə fərqlənir. H.Caviddə İblis həm müasir, həm klassik, həm də mifoloji obrazdır. H.Cavidin “İblis” faciəsi yalnız H.Cavid yaradıcılığının deyil, indiyə qədər dünya ədəbiyyatında bu mövzuda yazılan bütün əsərlər içərisində şah əsər hesab edilə bilər. Dağıdıcı funksiyasının intəhasızlığı, öz münasibətində qılıqlı olması, könüllərə daha tez təsir etməyi bacarması və könülləri fəth etməyin ən hiyləgər yolunu bilməsi bu İblisin tamamilə fərqli bir İblis olmasının sübutudur. Bu İblis insanın özünün öz başına açdığı bəlalərin hərəkətverici qüvvəsidir. Nəhayət, insan nə üçün öz təbii, insani duyğularını tərk edib İblisə çevrilir? Bütün bu məsələlərin və bu tipli sualların cavabı H.Cavidin “İblis” əsərindədir.

Bu əsrin H.Cavid bədii düşüncəsində formalaşdığı və qələmə alındığı dövr I Dünya müharibəsinin və inqilabların tüğyan etdiyi, insan qırğınının kütləvi hal aldığı, xəstəlik, aclıq, səfalətin bəşəri bəlaya çevrildiyi bir dövrdür. Y.Qarayev “Seçilmiş əsərləri”nin birinci cildində yazır: “Müharibə mövzusu o dövrdə dünya ədəbiyyatında yayılmış bir mövzu idi... Əsərdə müharibənin mücərrəd, rəmzi və romantik şəkildə təsvir edilməsinə gəldikdə, bu cəhət əvvələn bütövlükdə Cavidin dünyagörüşü və üslubu ilə əlaqədar olaraq meydana çıxır, digər tərəfdən isə, o dövrdə müharibənin təsviri romantik idi” (133, 150). Müharibələr törədən, işğal həyata keçirən siyasət dəllalları əsl İblis olaraq H.Cavidin bədii obrazlarına çevrilirlər. Ə.İbadoğlu da bu məsələlərə öz münasibətini bildirmişdir (115). H.Cavidin əsərində müharibə törədən rəhmsiz siyasətçilərin bəşəriyyətə zidd ideyalarının rəmzi kimi verilən İblislə Tanrıdan imdad diləyən mələklər, günahsız insanlar, körpələr və ya qocalar üz-üzə gəlirlər. Bunun əsərdəki ən qabarıq nümunəsi faciənin başlanğıcında Mələk və İblis obrazlarının qarşılaşmasıdır:

İblis

(məmnun qəhqəhələrlə)

Dəryalərə hökm etmədə tufan,

Səhraları sarsıtmada vulkan,

Sellər kibi aqmaqda qızıl qan,
Canlar yaqar, evlər yıqar insan...

(qəhqəhə)

Mələk

Ya Rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?
Ya Rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?
Yoq kimsədə insafü mürüvvət,
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?! (30, 8)

Burada yalnız iki obraz deyil, iki dünyagörüşü üz-üzə gəlir. Bunlardan biri – İblis dağıdıcılıq funksiyasını, digəri – Mələk isə rəhmət, imdada çağırış missiyasını yerinə yetirir. İblis elə əsər başlayan kimi sellər tək qan axmağın səbəbini insanda görür, insanı ittiham etməyə başlayır. Onun nəzərində insan bütün fəlakətlərin səbəbkarı və günahkarıdır. Mələk isə tamamilə başqa mövqedədir. Əvvəlcə o, Tanrıdan imdad diləyir. Dəhşət və fəlakətin, vəhşət və zəlalətin səbəbini bilmək istəyir, eyni zamanda, bütün bunların İblis tərəfindən törəndiyini güman edir.

“İblis” faciəsindəki hadisələr İblis və Mələyin düşüncələrinə tam uyğundur. Artıq I Dünya Müharibəsi dünyanı viran qoymuşdur, insanlar ağlagəlməz fəlakətlərlə üzləşmişdir, misli görünməmiş qırğınlar tüğyan edir. Əsərdəki hadisələr ərəb torpağında – Bağdad ərazisində baş versə də, dəhşətli müharibənin bütün dünyanı sarsıtması tam aydınlığı ilə görünür.

Faciədə bəşəriyyətin tale məsələsi də var. Dünyada siyasi nöqtəyi-nəzərdən kim hegemon olacaq? Dünya İblis xislətli olanların və ya Xeyirin idarəçiliyinə keçəcək? Qalibiyyət kimin tərəfindədir, xeyirinmi, şərinmi? Dünyaya İblis hakimlik edəcək, yoxsa Tanrı? Yaxud da Tanrının yaratdığı insan kamillik zirvəsinə qalxacaqmı? Bu suallar “İblis” əsərinin məzmununu ifadə edir və həm də dünyanın yenidən bölüşdürülməsinə, yeni beynəlxalq, geosiyasi mənzərənin yaranmasına mötəbər bir ziyalı kimi şair-dramaturq H.Cavidin də öz münasibətinin olduğunu sübut edir.

Bir sual da ortaya çıxır: qovulacaq İblis hardadır, kimdir? Əlbəttə ki, insanın daxilində olan ikiləşmə – xeyirlə şərin mübarizəsi fonunda İblis qalib də gələ bilər, məğlub da ola bilər. Yalnız mənəviyyət zənginliyi, yalnız kamillik iblisənə addımla-

rın qarşısında dayanmaq gücünə malikdir. “Nuri-həqiqət” axtarışında yola çıxan və bu yolu axıra qədər getmək əzmində olan insan qalib olanda İblis məyusluq içində onu tərk edəcək. Heç vaxt zərrə qədər belə şübhə və vəsvəsələrə yol vermək olmaz. Bütün bu məsələlərdə İblis çox ayıq-sayıqdır.

Faciədə şəraitə uyğun olaraq hərbi geyimdə özünü göstərən bir İblis var. Qan tökülən yerdə İblis hakim mövqedədir. İblis üçün hərbi məkan münbit və əhəmiyyətli məkandır. Bədii hadisələrin gedişi göstərir ki, roldan-rola girmək öz nəticəsini verməkdədir. “İblis” faciəsində hər bə dair məsələhət verən mülki geyimli bir adam var. Bir hadisələrdən istifadə edib qadına sahib olan hər bəci var. Hərbdən dağlara çəkilən xalq xilaskarı Elxan surəti var. İblis də, mülki geyimli insan da, hər bəci də, xalq xilaskarı Elxan da H.Cavidin özünün dünyanın geopolitik mənzərəsinə, bu mənzərəni idarə edən insanların daxili aləminə kifayət qədər bələdliyinin faktlarıdır. H.Cavidin hadisələrə şəxsi münasibəti, özünün zəngin mənəvi aləmi, müstəqil ziyalı düşüncəsi və cəmiyyətdəki müxtəlifliyin mənzərəsini tam aydınlığı ilə görməsi “İblis” əsərinin kifayət qədər mükəmməl alınmasına təkan vermişdir.

H.Cavidin “İblis” faciəsini qələmə almasının mənbələri və səbəbləri nələr ola bilərdi? Birincisi, bu mövzu H.Cavidin düşüncəsinin məhsulu idi. Onun mifoloji və dini bilgiləri, həyatda insanlar arasında şərin və rıyanın intişar eləməsi “İblis” faciəsini qələmə almağı şərtləndirirdi. İkincisi, faktlar göstərir ki, əsərin meydana gəlməsi ictimai-tarixi şəraitlə də bağlı olmuşdur. Dünyanı bürüyən qan və fəlakət nəhəng bir Şər qüvvənin – İblisin xəyanətinin nəticəsi idi. Üçüncü bir cəhət isə Türkiyəni necə xilas etmək ideyasına söykənirdi.

H.Cavid Türkiyədə təhsil almışdı, o dövrün görkəmli filosoflarından dərs öyrənmiş və Avropada, Türkiyədə özünə mühüm yer tutan fəlsəfi fikirlərlə yaxından tanış idi. O, Rza Tofiqdən, M.Akifdən türkçülük, vətənsəvərlik, turansəvərlik təlimini mənimsəmişdi. XX əsrin əvvəllərində baş verən “Gənc türklər” hərəkatı, Sultan Əbdülhəmidin çöküşü, Osmanlı imperiyasının məhv olma təhlükəsi “Türkiyəni necə xilas etməli?” sualını gündəmə gətirirdi. Hələ 1901-ci ildə Məhəmmədəğa Şahtaxtı bir kitab yazıb Fransada çap elətdirmişdi: “Türkiyəni necə xilas etməli?” Akademik İsa Həbibbəyli həmin kitab haqqında yazır: “Bu traktat Türkiyədəki ictimai-siyasi və-

ziyyət barəsində Avropa ictimaiyyətinə təqdim olunan ilk sanballı elmi-fəlsəfi əsər kimi də mühüm əhəmiyyətə malikdir” (97, 17). H.Cavidə də bu məsələlər yaxşı tanış idi və o, “İblis” əsəri ilə həmin suala müəyyən qədər cavab verirdi.

Alman siyasətinin I Dünya müharibəsinə girməsi, ingilis diplomatiyasının gizli fəaliyyəti, fransızların mədəniyyət pərdəsi altında öz niyyətlərini həyata keçirməsi və digər tərəfdən Şərqi mentaliteti, milli əxlaq məsələləri H.Cavid düşüncəsində sistemləşərək obraz, bədii detal və dialoqlar formasında “İblis” əsərinə daxil olmuşdur. Türk ordusu dövrün imperialist müharibəsi ilə üz-üzə, göz-gözə dayanmışdı. Əsərdəki zabit Vasifin türk ordusundan nigaranlığı H.Cavidin özünün nigaranlığı demək idi. K.Əliyev yazır: “Könüllü türk zabiti Vasif isə bir az bədbindir. O, türk ordusunun gələcəyindən narahatdır. Xəyanət əlinin yalnız bir insanı, bir ordunu deyil, hətta bir dövləti belə alt-üst etməsi qorxusunu yaşayan Vasif türkün keçmişi ilə gələcəyinin arasında dayanıb” (72, 148).

Ölkənin içində “Əmmaməli şeytan”, “İngilis dəllalı”, “Yəhudi xaxam”, “İncil adıyla qurşun daşıyan papaz” qalacaqsa, təhsilə münasibət dəyişməyəcəksə, “xəstəlik” cəmiyyəti bürüyəcək, nicat isə cəhalətin yaşadığı müqəddəs yerlərdə aranacaq. Elxan da xəstəliyin kökünü kəsmək üçün yollar arayacaq. Əlbəttə, milli dərk, milli düşüncə, bütöv amal, sədaqət və yüksək təhsil problemlərinin hər yerdə hiss olunması vacib məsələlər idi.

Düşünsək, türk milli məsələsinə milli düşüncədən yanaşılması yeni bir sualı ortaya çıxara bilər: bu gün Türkiyəni kim xilas edə bilər? Birincisi, türk millətini sevən, türk milləti yolunda ölümə hazır ola bilən insanlar bu yolda qalib gələ bilərlər. İkincisi, türk millətini xilas etməyə dünyanın geosiyasi gedişində öz düşüncəsi ilə nail ola biləcək yeni milli liderə də böyük ehtiyac vardır. Türkiyə üçün milli birlik, milli həmrəylik bu gün də vacibdir. Çox münasib bir dövr türkün türkə sadıqlıq məsələsini də ortaya çıxarır. “Kazanlı bir türk” rus ordusu tərəfindən vuruşur:

Başqa millətdən olmuş olsaydın,
Yenə mümkündür əfv... Ah azğın!
Türk olub türkə atəş etmək için
Yalnız bir cəzaya layiqsin:

O da edam... (30, 59)

Mövzu ilə mifik təfəkkürün, konkret İblis obrazının əlaqəsinə gəldikdə isə, bu, müharibənin dəhşətlərini əks etdirməyin ən optimal yollarından biri idi. Bu cür müharibələri yalnız İblis xarakterli insan törədə bilərdi. Yaşar Qarayev yazır ki, İblis çox ağıllıdır, amma ürəyi yoxdur (133, 176). Rəhmi, qəlbi və vicdanı olmayan İblis xarakterli insan fəlakətlər törətmək ehtirası ilə yaşayır. Qan tökmək, dağıtmaq, bayquş səmindən zövq almaq, viran qoymaq, göz yaşından həzz duymaq İblisin yaşam qidasıdır. O cür adamlar sevgisi olmayan, sevməyi bacarmayan, kin, xəyanət, xarabalıq arzulayan məxluqlardır.

Azərbaycan və dünya ədəbiyyatını göz önünə gətirdikdə belə qərara gəlmək olar ki, müharibələrin dəhşətini dərinliyi ilə açma bilmək üçün İblisdən güclü bir obraz tapıla bilməzdi. H.Cavid öz əsərinə dünyanın böyük siyasətçilərini gətirsəydi də, müharibə mövzusunun yenə bu qədər bədii dərki mümkün deyildi. Müharibə mövzusu olmasaydı, qardaş qardaşı, aşıq sevgilisini bu qədər qəddarlıqla öldürə bilməzdi. Əsərdə müharibəni ifadə etmək üçün siyasi düşüncə önə keçsəydi, faciə bu qədər möhtəşəm alınmayacaqdı. Qana həris olan İblis bugünkü yozumda bir müharibə allahıdır. Müharibə və qan-qada üçün İblis hiyləsi həmişə hazır vəziyyətdədir və ən zəif nöqtələri tez tapa bilir.

H.Cavid əsərdəki hadisələri Bağdad ərazisinə köçürməklə Şərqi daima müharibələr meydanı ola biləcəyi mesajını verirdi. Bu, H.Cavidin romantik düşüncəsində olan geopolitik bir hadisəyə uzaqqörən münasibətinin bədii ifadəsidir. H.Cavid romantizmin estetik prinsiplərinə sadıq qalaraq nə qədər göylər şairi, səma şairi olsa da, o, dövrün real hadisələrini romantik yüksəklikdən müşahidə etmək qabiliyyətinə malik idi.

Şərqi müharibələr meydanına çevrilməsi reallığı, şübhəsiz, Şərqi malik olduğu yeraltı və yerüstü sərvətlərlə bağlıdır. H.Cavid öz romantik düşüncəsi ilə oxucularına bildirir ki, nəfs, tamah, torpağa iblisənə münasibət hesabına insanların içərisində yeni-yeni iblislər baş qaldıracaq və daim Bağdad, Bağdadətrafı Şərqi torpaqları, qədim mədəniyyət mərkəzləri müharibə meydanına çevriləcək. İblis var-dövləti bol, elmi kasad, cəhaləti çox olan yeri münbit ədavət meydanı bilərək hər yanı qanla sulayacaq.

Romantik əsərdə, adətən, mifoloji obrazın, yaxud mifoloji bir ünsürün iştirakı əsərin bədii ifadə imkanlarını artırır və genişləndirir. Bu obraz və ünsürlər vasitəsilə romantik üslub özünü daha qabarıq formada təzahür etdirir. Digər tərəfdən də, real hadisələrin inikası və bu hadisələrə sənətkar baxışı daha möhtəşəm forma alır. Beləliklə, mistik obrazın H.Cavidin “İblis” faciəsinə gəlişi və bu obraz vasitəsilə real hadisələrə verilən qiymət gerçəkliyə olan ciddi münasibətin əsasında durur.

Abdulla Şaiqin “H.Cavidin “İblis” nam hailəsi haqqında” məqaləsində (165, 177) belə bir fikir var ki, əsərdə nə qədər romantiklik olsa belə, bu romantikliyin, bu romantizmin içində bir realizm vardır. Bu mənada H.Cavid Abdulla Şaiqin dediyi kimi, romantizm cərəyanından istifadə edərək dövrün real hadisələrini daha düzgün şəkildə əks etdirə bilmişdir. Ona görə də nə qədər ki müharibələr var, həmin əsər də bir o qədər müasir olacaq. Doğrudur, külli-kainatın bir istəyi var: müharibələr yox olsun. Ona görə də deyirlər ki, zaman gələcək, təfəkkür və kamillik ilahi səviyyəyə çatacaq, insanların düşüncə tərzini o qədər dəyişiləcək ki, insanlar silahdan imtina edəcək. Düşüncələrin sağlamlığı nöqtəyi-nəzərindən o kamillik mərhələsi hələ ki arzulara yaşayır, insan müharibələrdən, İblisdən qurtula bilmir. Nə qədər müharibələr varsa, İblis də olacaq, onun əməllərini daha təsirli şəkildə insanlara çatdırmaq lazım gələndə H.Cavidin “İblis” faciəsi həyat və teatr səhnəsinə gələcək.

H.Cavid bu əsəri həm yaşının, təhsilinin, həm mütaliəsinin və bədii yaradıcılığının elə bir kamil mərhələsində yazmışdır ki, dünya ədəbiyyatındakı İblisləri kölgədə qoymaq üçün insanın təkə teoloji-yaranış varlığının bədii dərki onun İblisini böyüdərək daha əzəmətli göstərməyə bəs edirdi. Qəribədir ki, İnsanın xislətindəki iki-ləşmə həm də İblislə dost olmağa, onunla əlbir fəaliyyət göstərməyə yol açır. Azərbaycan romantizmində mistik bir obrazın yenidən dirildilməsi və səhnəyə gətirilməsi yalnız mifik düşüncəyə olan rəğbət hissi deyil, həm də ictimai şəraitin, tarixi ziddiyyətlərin, dövrün reallıqlarının təsiri idi. Əsərdə mifik dünyanı, əsasən, iki obraz – İblis və Mələk təmsil edirsə, real həyatı əks etdirən obrazlar da kifayət qədərdir: İxtiyar, Xavər, Vasif, Elxan və başqaları. Reallıqlar içərisində İblis kimi bir obrazın baş qəhrəman səviyyəsinə yüksəlməsi yalnız romantizm məsləyinə sahib olan bir sənətkarın yaradıcılıq qüdrəti ilə mümkün ola bilər.

İblis obrazını səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri libasdəyişmə ilə bağlıdır. Libasdəyişmə folklorda geniş yayılmış məsələlərdəndir və şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində aparıcı motivlərdən sayılır. N.Gəncəvi yaradıcılığında da bu məsələyə rast gəlirik. “İsgəndərnəmə” poemasında qəhrəmanların müəyyən məqsədlə libaslarını iki dəfə dəyişdiyinin şahidi oluruq. Əvvəlcə məmləkətləri fəth edən İsgəndər Nüşabə ilə görüşə elçi paltarında gəlir, sonra isə Çin hökmdarı İsgəndərlə görüşəndə başqa libas geyinir. Hər iki vəziyyət tanınmamaq məqsədi daşıyır. Əlbəttə, bu, birbaşa romantik əhvali-ruhiyyə ilə əlaqədardır. Əslində, H.Cavid yaradıcılığında İblisin öz qiyafəsini dəyişməsi də romantik düşüncənin nəticəsidir.

İsgəndər özünü elçiyə bənzətsə də, hökmdar psixologiyası onun keçib başda oturmasına səbəb olmuşdu və Nüşabə də onu tanımışdı. Deməli, İsgəndərin hərəkətlərində hökmdarlığın simptomları vardı. İblis isə yeni libası ilə özünü gizlədə bilir, amma onun daxilindəki çirkin niyyətləri tez bəlli olur. Yəni nə qədər qılıqlı, hiyləgər olsa belə, gözünün ifadəsindəki, hərəkətindəki iblislik onu tanıdır və ən azı onun İblis olması barədə şübhə yaradır.

“Qurani-Kərim”in “ən-Nas” surəsində deyilir: “Mərhəmətli və Rəhmli Allahın adı ilə! Ya Peyğəmbər! De ki, pənah aparıram insanların Rəbbinə; İnsanların ixtiyar sahibinə, İnsanların tanrısına; vəsvəsə verən (Allahın adı çəkiləndə isə qorxusundan) qaçıb gələn şeytanın şərindən qoru! O şeytan ki, insanların ürəklərinə vəsvəsə salır, o şeytan ki, cinlərdən də olur, insanlardan da! Və ya o şeytan istər insanlardan olsun, istər cinlərdən!” (136). Bu mənada o özünü nə qədər tanınmaz hala salsa da, xislətdən tez bəlli olur. “Təsadüfi deyil ki, əsərin “Əşxas” hissəsindəki remarkada Cavid İblisin qiyafəsini, cinsini təsvir etmir və bunun əvəzində üç nöqtə qoyur. Əlbəttə, bunu İblisin simasızlığı kimi də anlamaq olar; ancaq hər şeydən doğrusu, onun ən müxtəlif qiyafələrdə çıxış etmək bacarığıdır” (127, 234).

İblis birinci dəfə əsərin ikinci pərdəsində xidmətçi qiyafəsində görünür. Onun xidmətçi qiyafəsində əsərə daxil olması pyesdə təqdim edilən məkana tam uyğundur: “Ərəb zevqinə uyğun süslü bir salon... Qarşıda, sağda və solda birer qapı və bir qaç pəncərə... İblis xidmətçi ərəb qiyafətində ötəyi-bəriyi düzəldir” (30, 34). Remarkada cəmi üç cümlə ilə verilən bu informasiya və xüsusilə İblisin xidmətçi ərəb qiyafəsin-

də görünməsi onun nəşə bir gizli niyyətinin olmasına işarədir.

Pyesin ikinci pərdəsinə aid məkan – bəzədilmiş salon ərəb zabiti İbn Yəminlə Rənanın nikahı üçün nəzərdə tutulmuşdur. İbn Yəminlə İblisin dialoqu məhz bu məsələ üzərində davam edir:

İ b n Y ə m i n

(qarşıdakı qapıdan gələrək)

Bana baq, durma, əzizim, çabuq ol,

Durma get, haydı, imamı ara-bul.

Söylə gəlsin də nikah qılmaq için.

İ b l i s

Baş çavuş zənn edərim getdi dəmin (30, 34).

Amma məsələ bununla bitmir. Eyni zamanda, xidmətçi ərəb qiyafəsində olan İblis başqa bir sirri də açır. Bu, İblisin insanlar arasındakı çox məsələlərdən xəbərdar olması faktını da təsdiq edir. Eyni zamanda, qeyd etmək lazımdır ki, İblisin açdığı sirr əsərdəki süjetin inkişaf məntiqinə tamamilə uyğundur. Yəni Rəna öz atasının qatilini axtarır, fəqət bu qatilin İbn Yəmin olduğunu bilmir. Lakin İblisin dili ilə deyilsə, İbn Yəminin başqa bir günahı da var:

İ b l i s

Əmrə borcumdur itaət, heyfa,

Onu məcbur edəməzsən, zira

Böylə bir cəbri hökumət duysa,

Çəkəcəkdir başımız dürlü bəla.

Çünki var başqa günahın da sənin,

Orduya, devlətə çıqdın xain.

İ b n Y ə m i n

(mütərəddid, diplomatca bir təbəssümlə)

İştə pək doğru və məntiqli cavab,

Sən vəkil ol, nə dilərsən, onu yap!

(gəldiyi qapıdan çıxar) (30, 34-35).

Bu dialoqun sonunda İblis yalnız qalaraq öz xislətini nümayiş etdirir. Yəni xid-

mətçilik onun vəzifəsi deyil, o daha çox məhv etməyin, dağıtmağın ustasıdır:

İ b l i s

(məğrur qəhqəhə ilə, yalnız)

Əvət, İblis, o böyük sənətkar

Həm yapar, həm də yıqar, qüdrəti var (30, 35).

Beləliklə, xidmətçi qiyafəsi, yəni geyim onun xislətini gizlədə bilmir. Cəmiyyət daxilində bəzi insanların mərhəmətli sözlərinin arxasında, xeyirxah fikirlərinin altında ev yıxmaq, pis niyyətlə yaşamaq xislətlərinin gizlədilməsi də var. Yəni İblis hər zaman olacaq, öz bəd əməlləri ilə yaşayacaq. Əlbəttə ki, söhbət insanın içindəki iblisdən gedir.

Arifin gözlərinə İblis müdrik bir qoca kimi də görünür. İblis müdrik qoca simasında görünəndə “Arif dalğın və sinirli bir tevrlə kəndi alnını nişan edər, yaqlaşmaqda olan İblisi görəncə şaşırıb durur” (30, 70). Əsərin əvvəlində İblisdən tapançanı qəbul etməyən Arif indi artıq özünü vurmaq istəyir. Deməli, hiyləgər İblisin əsərdə yenidən peyda olduğu zaman bu zamandır. Onun Arifə dediyi sözlərin də mühüm əhəmiyyəti var:

Aşiqmisən, oğlum, aç da söylə,

Əlbət bulunur da bir vəsilə.

(kəndinə işarətlə)

Bir çarə arar şu piri-hikmət,

Var bəndə, əvət, böyük kəramət (30, 70).

Məsələ burasındadır ki, yalnız İblis özünü “piri-hikmət” adlandırmır. Arif də ona “mürşidi-pir” deyə müraciət edir:

Ey mürşidi-pir, inayət eylə,

Əylənmə bənimlə sən də böylə (30, 71).

Bir az sonra isə Arif daha dərinə gedərək onu folklorun müqəddəs Xızır obrazı ilə müqayisə edir:

Bir Xızırımı, ya mələkmisən sən?

Yalnız bunu bilmək istərim bən (30, 72).

Beləliklə, İblis öz çirkin niyyətinə yaxınlaşır və Arifə qalib gəlir. Yenə də İblisin

qiyafəsi dəyişir, amma niyyəti dəyişmir. Muxtar Kazımoğlu yazır: “Diqqət yetiriləsi cəhətlərdən biri insanı dəyişdirib şər əmələ qoşmaq istəyən İblisin özünün zahirən dəyişməsi, böyük ustalıqla cilddən-cildə girməsidir. Bu məsələdə də H.Cavid, təbii ki, mifoloji düşüncəyə əsaslanır. Romantik sənətkar nəzərə alır ki, mifdə demonik obrazlar hər şeyə qadir varlıqlar kimi təqdim olunur” (122, 165).

H.Cavid həm də irfan təlimini özündə formalaşdırmış bir dahi şəxsiyyət idi. Ona görə də o, öz yaradıcılığında insanı kamilliyə səsləyirdi. İnsan hər şeyə qadirdir, çünki həqqi-nurdan zərrəsi var! Sadəcə özünə, nəfsinə qalib gələn İblisə qalib gələcək, kamil olan “huri-həqdən” olduğunu təsdiqləyəcək.

İnsan Tanrının şah əsəridir. Taleyinin işıqlı olması üçün insan özü ilk olaraq içindəki İblisə tabe olmamalı və nəfsinə, kinə, paxıllığa qalib gələrək ətrafına zərər verməmək üçün hər kəsi, hər xalqı, hər milləti sevməyi bacarmalıdır. İblisi içindən qova bilmək, ətrafına yaxın buraxmamaq ona qalib gəlmək deməkdir.

3.1.2. Faciədə mif və reallığın toqquşması: İblis və Arif

H.Cavidin “İblis” faciəsinin baş qəhrəmanı mifik obrazdır. Şübhəsiz, “Cavidin tarix coğrafiyası böyük bir zamanı əhatə edirdi” (176, 107). İblisin yerin altından çıxıb alovlar içində əsərə daxil olması və sonunda da yerin altına çəkilməsi birbaşa onun mifik təbiəti ilə bağlıdır.

Faciədəki İxtiyar, Elxan, Vasif, Rəna, Xavər kimi surətlər isə bizim yaşadığımız real dünyanı təmsil edirlər. Onların mifik aləmin deyil, məhz real dünyanın adamları olmaları bütün hərəkətlərində, davranışlarında, məqsəd və ideallarında tam aydınlığı ilə görünür.

İblis özünü təmizə çıxarmaq, şərin insanlar arasında mövcudluğunu sübut etmək və bir növ özünə – tarixi səhvinə bəraət qazandırmaq üçün əsas diqqətini reallıqda olan insanlara yönəldir. Burada başlıca məqsəd insanlar arasında törənən vəhşiliklərin İblis tərəfindən deyil, insanların özləri tərəfindən yaradıldığını sübut etməkdir. Bunun tam əksinə olaraq reallıqda olan insanlar baş verən cinayətlərdə əhatələrində yaşayan adamlardan başqa, qeyri-adi qüvvələrin də iştirakına müəyyən bir inam ifadə

edirlər. Bu, vəhşət və dəhşətlərin cəmiyyəti ifrat dərəcədə bürüməsinə nəzərən meydana çıxır.

Bəs Arif kimdir? Onun faciədəki mövqeyini necə müəyyənləşdirmək olar? Arif idealla real arasında qalan obrazdır. Bu, onun romantik qəhrəman kimi formalaşmasının da əsasıdır. “Real və ideal münasibətlər cəmiyyətin mövcudluğunu şərtləndirdiyi üçün sənət əsərlərində onların vəhdətdə təcəssümü daha maraqla qarşılır” (61, 296).

Bu mənada Arifi İblislə qarşılıqlı əlaqədə götürməklə, onları bir-biri ilə müqayisədə verməklə daha obyektiv nəticələrə gəlmək olar. Əslində bir çox tədqiqatçılar da bu fikirdə olmuşlar. Yaşar Qarayev yazır: “Arif və İblis yalnız vəhdətdə, birlikdə götürüldüyü zaman tragediyanın əsas ideyası bütün aydınlığı ilə meydana çıxır, İblis-siz Arif dəyişməyəcəyi, təbəddülsüz qalacağı kimi, İblis də Arifsiz lazımsız və mənasız görünərdi” (133, 171). Yaxud: “Bu əsərin iki əsas surəti var-Arif və İblis. Bunlar insan qəlbindəki iki mühüm tendensiyanın – Arif Xeyirin, İblis isə Şərin rəmzidir. Bu lik rəmz – Xeyir və Şər Cavid tərəfindən çox qeyri-adi, dahyanə bir şəkildə verilmişdir” (87, 294).

Arif əsərin əvvəlində real bir şəraitdə doğulub-böyüyən, cəmiyyətdəki ziddiyyətlərin şahidi olan bir insan təsiri bağışlayır. Onun birinci monoloqunda Allaha müraciət var, eyni zamanda cəmiyyətdən ciddi narazılıq da ifadə olunmuşdur:

Hər fəlsəfə bir vəlvələ, həp tatlı xəyalat,
 Yoq rəhbəri-vicdan;
 Sənsiz doğamaz qəlbimə, vicdanıma, heyhat,
 Bir şöleyi-irfan.
 En, gəl bana, yaxud bəni yüksəklərə qaldır,
 Gəzdir qonağında;
 Yerlərdə süründüm, yetişir, göylərə qaldır,
 Dindir qucağında,
 Qaldır bəni, bir seyr edəyim xoşmu, gözəlmi
 Cənnətdə mələklər?
 Qaldır bəni, ta görməyim insandakı zülmi,

Baq, yer üzü inlər.
 Ya Rəb, bu cinayət, bu xəyanət, bu səfalət
 Bulmazmı nihayət?
 İnsanları xəlv etmədə var bəlkə də hikmət,
 İblisə nə hacət!? (30, 10)

Arifin bu monoloqunda yer üzündəki bütün dəhşətlərin ilkin mənzərəsi canlanır. İnsanın bu dəhşətlər içərisində tapdaq altında qalıb yerlərdə sürünməsi, insana edilən zülmün və vəhşiliklərin intəhasızlığı, yer üzünün zülm və sitəm içərisində inləməsi, səfalətin, cinayət və xəyanətin baş alıb getməsi həm böyük bir ürək ağrısı, həm də daxili sarsıntı ilə təqdim olunur. Eyni zamanda əhəmiyyətlidir ki, bu narazılıqlar fərdi səciyyə daşımır, daha çox ictimai məzmunu malikdir. Hətta çox maraqlıdır ki, Arif yer üzündəki bu cinayətlərin sona yetməməsində Allahı da qınayır və bir növ ona olan umacağıni bildirir:

Bilməm şu cinayət, şu xəyanət, şu fəlakət
 Bitməzmi, İlahi! Bu qədər səbrə nə hacət? (30, 12)

İblisin də Arifə yaxınlaşmasının başlıca səbəbi məhz onun qəlbindəki bu narazılıqları duymasıdır, yəni burada İblisin narazı insanları öz tərəfinə çəkmək niyyəti gizlənmişdir. H.Cavid əsərdəki hadisələrin inkişafı boyunca İblislə Arifin bir neçə qarşılaşmasını qabarıq şəkildə diqqətə çatdırır. “İblis Arifin kölgəsinə çevrilib onun arxasınca sürünür, bütün qüvvəsini xeyirxah bir gəncin xəbisə çevrilməsinə sərf edir” (118, 58). İblisin əsas məqsədi Arifi öz istəklərinə tabe etməkdir. Ona görə də Arifin daxilinə girmək üçün, düşüncəsinə hakim kəsilmək üçün onun bütün hərəkətlərini diqqətlə müşahidə edir, eyni zamanda öz məqsədinə doğru addım-addım irəliləyir. Bunun əyani sübutu Arifin birinci monoloqunda irfan şöləsi barədə söhbət açması və bunu duyan İblisin Arifi nuri-həqiqətə aparmaq niyyətidir:

Baqdım, əziyor ruhunu həp qeydi-əsarət,
 Gəldim edəyim ta səni hürriyyətə dəvət.
 Baqdım, səni məhv etmədə bin dürlü xəyalət,
 Gəldim verəyim qəlbinə bir nuri-həqiqət (30, 13).

İblis iblisanə bir gediş edir, nur şöləsindən ayrı yaşaya bilməyən Arifi nuri-hə-

qıqətə aparmağa həvəsləndirir. Başqa sözlə, İblis Arifin qəlbinə və düşüncəsinə uyğun şəkildə davranır. Arif isə İblisin bu nəvazişli təklifini qəti şəkildə rədd edir.

H.Cavid yaradıcılığında rəmzlər, işarələr xüsusi məqsədlə istifadə olunub. Heç nə elə-belə işlənməyib. Arif sufi bir obraz adıdır. Sufilikdə “arif” sözünün ciddi mənə yükü daşması, H.Cavidin özünə bir müddət “Arif” təxəllüsü götürməsi də şair-dramaturqun “İblis” faciəsinə Arif obrazını təsadüfən gətirmədiyinin təsdiqidir. İblis də Arifin sufi təbiətə malik olmasını, amma bunun hələ kövrək səciyyə daşdığını duymuşdu. Arifin İblisə alət olmasının səbəbi də məhz buradan törəyə bilərdi.

İrfan elmində belə bir xətt var: nə qədər şübhələri, vəsvələri özünə yaxın buraxacaqsansa, sən şeytanla dost olacaqsan. Ona görə fikrində tutduğun, getmək istədiyən yol və məqam aydın olmalıdır. Şeytana, vəsvələrə imkan yaradılmamalıdır. Bunun üçün də insanın mənəvi gücü və aydın təfəkkürü olmalıdır. Onda şeytan ona yaxın gələ bilməz. Təsadüfi deyil ki, “Allah şeytana lənət eləsin” deyiminin dilimizə gələcəyi bir məqamda biz şeytandan uzaqlaşırıq. Səbrin qorunması mənəviyyatın inkişafı, həyatın təcrübədə sınımlanmış təmkinidir, uğura aparacaq bir cığırdır. Sözün qüdrətini, irfani tərəfini biz hələ dərk eləməsək də, onu aydınlaşdırmaq gücündə olmasaq da, ortada bir pərdə var: ani səbir insanı toparlayır, təmkin düşüncədə nizam-intizam yaradır və şeytani yaxın qoymur. Nə qədər şeytani yaxın qoymağa bir yol qalacaqsa, şeytan o şübhə və vəsvələrdən könlümüzdə daxil olacaq. Bu mənada Arif İblisi tanıdıqdan sonra onun Arifi nuri-həqiqətə çatdıracağına qətiyyənlə inanmır:

Uymam sana, hər mələnətin bəncə əyandır,
Dəf ol da, get, azğınları, sapqınları qandır;
Hürriyyətə əsla bəni sən irdirəməzsən,
Bir zülmət ikən nuri-həqiqət verəməzsən (30, 12).

Beləliklə, Arifin etirazının və inadının əsasında İblisin zülmət simvolu kimi dərk olunması dayanır. Belə bir simvol Arifi heç vaxt nuri-həqiqətə də, hürriyyətə də çatdıra bilməz. Arif atəşə qarşı çıxış edəndə isə İblis özünü filosof kimi təqdim edərək ona Zərdüştü xatırladır:

Atəşsiz, inan, nur olamaz sabitü qaim,
Atəş, günəş atəş, bəşəriyyət bütün atəş,

Hər bir hərəkət, məbdəi-xilqət bütün atəş...
 Zərdüştü düşün, fəlsəfəsi, fikri, dəhası
 Həp atəşə tapdırmaq idi zümreyi-nası.
 Yalnız bunu dərk etdi o əllameyi-məşhur,
 Yalnız o böyük baş şu böyük kəşflə məğrur... (30, 13)

Od, atəşlə bağlı Zərdüşt fəlsəfəsi nümunə gətirilsə də, atəşin mahiyyəti nə qədər izah edilsə də, Arif İblislə yenə razılaşmır və onlar arasında olan fikir ayrılığı davam edir.

Əsərin birinci pərdəsinin sonunda İblislə Arifin ikinci qarşılaşması İblisin atəş barədə mülahizələrinin davamı kimi səslənir. Ancaq burada İblisin düşüncəsindəki mücərrəd atəş anlayışını real silah – tapança əvəz edir:

Lakin şu inadınla pərişan olacaqsın,
 Bir gün gələcəkdir ki, peşiman olacaqsın,
 Əfsus, nədamət sana verməz səmər əsla.
(əlində bir tapança ilə bir kisə altın tutaraq)
 Al bunları... bas bağrına, Arif, eyi saxla!
 Bunlar edəcək etsə nihayət səni məsud,
 Al! İştə bu atəş, bu da ən sevgili məbud!
(tapançayı bir kərə havaya boşaltaraq)
 Al! İştə bu atəşlə gəlir qəlbinə qüvvət,
 Yalnız bu verir qarşı duran xəsminə dəhşət.
(kisədəki altınları səsləndirib oynadaraq Arifə verir)
 Baq, səsləniyor, iştə sədayi-pəri-Cibril!
 Bunsuz olamaz kimsə, inan, məqsədə nail (30, 29).

İblis Arifə atəşin – tapançanın güc və qüvvət olması barədə məlumat verərkən, əslində, öz fikrini ona tələq edir. Söyləyir ki, tapança sənin arzularını reallaşdırıb bilər. İblis real həyatın nümayəndəsi ilə faktlarla danışır.

İblisin ikinci bir iblisanə gedişi tapança ilə yanaşı, Arifi altunla – var-dövlətlə ələ almaq niyyətidir və o, böyük ısrarla Arifə bildirir ki, yalnız bununla məqsədə nail olmaq mümkündür. İrfani bir dünyagörüşünə malik olan Arif üçün isə var-dövlət mənə-

sızdır. Beləliklə, həm atəş, od, tapança, həm də altun, var-dövlət təklifi Arifi İblisə yaxınlaşdırmaq gücündə deyil.

İblislə Arifin üçüncü qarşılaşması ikinci pərdədədir. İblis burada xidmətçi libasında. Əli Sultanlı yazır: “Əsərin baş surətləri Arif ilə İblis fikir və hərəkətlərinə uyğun ictimai şəraitdə qarşılaşırlar. Arif dəyişən surətdir. İblisin ancaq qiyafəsi dəyişir” (163, 143). İlkin dialoqdan məlum olur ki, Arif Rənani axtarır. Hətta Arif İblisə də deyir ki, Arifin gəldiyini Rənaya söylə. Fərsəti əldən verməyən İblis əvvəlki mülahizələrini davam etdirmək şərti ilə öz təkliflərini yenidən Arifə xatırladır və bu xatırlatma, şübhəsiz, təlqin xarakteri daşıyır:

Anladım dərđini, lakin bu, zor iş...
Ona nail olur ancaq onlar
Ki, avuclar dolusu altını var (30, 39).

Yaxud:

Altının yoqsa, silahın var ya,
Bəni öldür də, qavuş sonra ona (30, 40).

Arif isə bunların müqabilində altun və silahının olmadığını bildirir. Bu zaman İblis fəlsəfi düşüncələrini bir az da genişləndirir və öz iddialarını bütün bəşəriyyət üçün məqbul sayır:

Pək gözəl, anladım, ancaq Rəna
Qismət olmaz bu təbiətlə sana.
Üzülüb durma, çəkil get, zira
Qüvvətə, altına tabe dünya (30, 40).

Üçüncü qarşılaşma İblislə Arifin münasibətlərindəki ən yüksək məqamı da ortaya çıxarır. Bu məqam İblisin Arifdən könlünü istəməsidir. Arif əvvəlki təkliflər kimi bunu da rədd edir:

İ b l i s

Bir şeyin yoqsa da, könlün var ya,
Bana ver könlünü...

A r i f

Əsla, əsla!..

Bunu hiç umma, saqın Arıfdən,

Vermişim könlümü yalnız ona bən (30, 41).

Sərvətə uymayan Arif könlünü verməkdən də qətiyyətlə imtina edir. Dünya malında gözü olmayan Arif adam öldürmək üçün əli tətikdə olmayacaq qədər böyük rəhm sahibidir. Könlü sevgi ilə doludur. “Könlünü mənə ver”, – deyən İblisin isə bir könül üçün ehtiyacı var. Könlü, qəlb yalnız insana İlahi töhfədir. İnsan könlü ilə rəhmlidir. Allah özündən bir qətrə insana verib ki, rəhmli olsun. Axı Allah özü rəhmli və rəhmandır.

Könlü satılan bir adam aşıq ola bilməz. Dünya ədəbiyyatında könlünü şeytana təslim edən çoxlu obrazlar var. İblis Arifin könlünü ona görə istəyir ki, o könlü viran qoyaraq ora kin, ədavət, xəyanət yerləşdirsin. Əslində, o elə buna çox vaxt ustalıqla nail olur. Hətta Arifin də könlünü rəsmən ala bilməsə belə, onu qatil edə bilər.

Artıq İblisin nəzərində onun heç bir təklifini qəbul etməyən Arif “İştə Şərqi mütərəddid çocuğu”dur (30, 41). Yəni İblis başa düşür ki, məhəbbət duyğuları ilə alışıb-yanan Arifi yavaş-yavaş ram etmək imkanı da yaranır. Bu mənada üçüncü pərdədə İblislə Arifin dördüncü qarşılaşması baş verir. Bu qarşılaşmada Arifin aşıq olması faktı meydana çıxır. İblisin “Aşıqmisen, oğlum, aç da söylə” (30, 63) sualına Arif belə cavab verir:

Hiç sorma, başımda macərə çoq,

Dərdim, kədərim böyük, duyan yoq.

Bir afətə, bir nigarə uydum,

Bir qənzəli işvəkarə uydum.

Əfsus, o, bənimplə könlü birkən

Bir ləhzədə aldılar əlimdən (30, 70).

Arifin bu etirafının bir səbəbi İblisin ona dayaq duracağı, çarə qılacağı barədə vədidir. İblis özünün piri-hikmət, böyük kəramət sahibi olduğunu da onun diqqətinə çatdırır. Bu gedişlər Arifin İblisə inamını artırmaq məqsədi daşıyır. Əslində, İblis müəyyən qədər öz niyyətinə çata bilər, çünki məhz bu məqamda Arif İblisi “mürşidi-pir” adlandırır.

İblis qurduğu bir oyunla Arifi cinayətə sürükləyir. Bu oyun ondan ibarətdir

ki, İblis Arifin axtardığı Rənanı gizlədir və Arif Rənanı görəndən sonra daha da hissiyyata qapılır. Bu zaman Ariflə üz-üzə gələn Xavər həmin hissiyyatın qurbanı olur:

İ b l i s

Hiç sorma, o sirri şimdi sorma!

Gəl, gəl bəri, pək yaqında durma.

(Arif mütərəddid adımlarla bir qadar çəkilir. İblisin uzaqlaşdığı-nı görünə təkrar içəri girər, həsiri qaldırır, bu sırada Xavər gəlir).

A r i f

(səndələyərək)

Gəldinmi?

X a v ə r

Əvət...

A r i f

(sərxoşca və istehzalılı qəhqəhə ilə)

Nə xoş təsadüf? (30, 72)

X a v ə r

Sərxoşmu, nəsin? Gəl, iştə əvvəl!

Məhv et bəni, olmayım da əngəl.

A r i f

(son dərəcə hiddət və nifrətlə itər)

Dəf ol dedim...

X a v ə r

Ah, ədəbsiz, alçaq!

A r i f

(vəhşi bir hücumla boğazından yaqalayıb boğar, İblisdə alçaq və məmnun bir qəhqəhə...)

All!.. İştə... budur cavabın ancaq...

(Xavər izzirab və dəhşətlər içində əbədi bir şükutə varır. Arif üzə-

rini həsirlə örtər.) (30, 75).

İblisin qəhqəhələri onun öz istəyinə nail olmasının təsdiqidir. İnsan sevgi üçün, həqiqətən, hər şeydən keçər. Sevgi həddən artıq çox olanda şeytan onu dərk edir və intiqama, qisasa doğru sürükləyə bilir. İblis Allaha aşırı sevgisindən insana baş əymir. Ona görə də insanı nə Yer üzündəkiləri, nə də Allahın özünü belə sevməyə qoymamaq üçün hər zaman fürsət axtarır. Yüksək mənəviyyat, Tanrı eşqi, insanın insana sevgisi artdıqca nur təzahür edəcək. İblis atəşdən yaransa da, bu nura təslim olacaq. Arifin bir qıza olan sevgisini görən İblis kövrək duyğuları yaşadan gənc, irfan yolunun yolçuluğunda naşı olan Arifin qeyri-kamilliyindən istifadə edərək onu qatilə çevirdi.

Faciənin dördüncü pərdəsində Rəna atəş səsləri eşidib qorxuya düşür. Bu zaman Arif Rənaya bildirir ki, qorxma, məndə həm silah, həm də altun var. Beləliklə, birinci pərdədə İblisin Arifə altun və tapança təklifi sonuncu pərdədə reallaşır:

Hiç qorqma, yanımda həm silah var,
Həm altın... Əvət, nasıl da parlar!.. (30, 83)

Rənanın “Nərdən sana, anlamam, şu sərvət?” sualına Arif belə cavab verir:

Bir arqadaşımdan oldu qismət,
Yoldaşdı bənimlə bir yəhudi,
Pəncəmdə həlak olub boğuldu,
Sərraf idi, həm də xeyli zəngin... (30, 83)

Arifin bu sözlərindən sonra kənardan İblisin mənalı və istehzalılı qəhqəhələri eşidilir. Əvvəlki qəhqəhələr kimi bu qəhqəhələr də İblisin istəyinə çatmasının işarəsidir. Professor Kamran Əliyev yazır: “İblis” əsəri Hüseyn Cavidin bütün əsərlərindən fərqlənərək bir çox səbəblərlə yanaşı, İblisin qəhqəhələrinə də borcludur” (72, 178). Burada artıq Arifin İblisə tamamilə tabe olması təsdiqini tapır. Beləliklə, İblis qələbə-sini də özünəməxsus şəkildə nəzərə çatdırır:

Bən hiçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət,
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm bana bədxah,
Dünyadə əgər varsa rəqibim o da: Allah!..

(qəhqəhə)

Hər din ilə, məzhəblə, siyasətlə cihanda
 Hər fırtına qopmuşsa, əvət, bən varam orda.
 Hər yerdə ki vardır əzəmət, qəhr ilə dəhşət,
 Hakimdir o yerlərdə şu qarşındakı xilqət (30, 92-93).

Arifin İblisə uyması qardaşı Vasifi öldürməsi ilə başa çatır. İblis çirkin niyyətini reallaşdırmağı bacarır. Ona görə də İblis Yerdə olan bütün fəlakətlərin səbəbinin insanın özündə axtarmasını bəyan edir. “H.Cavid içimizə güzgü tutmaqla özümüzü iblislikdən xilas etməyə, iblisləşməkdənsə insanlaşmağa, saflaşmağa – haram nəfsimizi özümüzdə tabe etdirməyə çağırır” (90, 51).

H.Cavidin “İblis” əsəri ürəyindən humanist duyğuları çıxarıb müharibələr törədən bəşər övladının nəfs, təkəbbür faciəsinin bədii salnaməsidir. Romantik sənətkar insanları doğru yola – haqq yoluna dəvət edir. Nə qədər fəlakət, qırğın, xəyanət və vəhşilik, dəhşətli müharibələr varsa, onlara qarşı mübarizə kimi səslənən bu əsər də yaşayacaq.

3.2. “Uçurum” pyesi mifik təfəkkürdən real həyata keçidin ifadəsidir

3.2.1. Həyatda və mənəviyyatda uçurum

Hüseyn Cavid yaradıcılığında işlənən elə sözlər, ifadələr vardır ki, onlar şair-dramaturqun ilk şeirlərindən başlayaraq irihəcmli dram əsərlərinə qədər müxtəlif bədii nümunələrdə davamlı olaraq qorunub saxlanır və müəyyən məqamlarda sənətkarın irəli sürdüyü böyük ideyaların oxucuya çatdırılmasında mühüm vasitəyə çevrilir. Nümunə üçün qeyd edək ki, H.Cavid “Uçurum” pyesini qələmə alana qədər yazdığı şeirlərində, ayrı-ayrı dramatik əsərlərində işlənən “uçurum” ifadəsi təsadüfi xarakter daşımır, bu ifadə sənətkarın yaradıcılığında mühüm yer tutan cəmiyyət və insan münasibətlərinin dərinə təhlilinə yönəldilmişdir. Təkcə bu faktın özü sübut edir ki, H.Cavid ədəbi irsinin poetika sistemi mükəmməl bir bədii sistemdir və onu təmin edən amillər – obraz da, süjet də, hətta ayrıca götürülmüş hər hansı ifadə də bir-biri ilə əlaqəli şəkildə həmin mükəmməlliyə xidmət göstərir.

“Uçurum” pyesi 1919-cu ildə qələmə alınmışdı və bu vaxta qədər Azərbaycan-

da xeyli ictimai-siyasi hadisələr baş vermişdi. M.F.Axundov və H.Zərdabidən başlayan M.Şahaxtılı, C.Məmmədquluzadə, Ə.Hüseynzadə tərəfindən davam etdirilən milli-mədəni inkişaf Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaranmasını təmin etmişdi. Milli məfkurə ilk növbədə AXC-nin dövlət atributlarının formalaşmasında öz əksini tapmışdı. Ölkə yüzlərlə itki verməklə daşnak-Rusiya imperiyasının qırğınından xilas olaraq öz dövlətinin qurulması ilə təskinlik tapırdı. Yeni dövrün insanları talelərinin daha işıqlı olması üçün həm də ətrafa, yəni uzaqlara, Avropaya üz tutmağa üstünlük verirdilər. Ziyalılar Azərbaycan dövlətçilik ənənələrinin cəmiyyət-insan, cəmiyyət-vətəndaş, cəmiyyət-ailə münasibətlərinin inkişafında mövqelərini bildirməkdən çəkinmirdilər. Buna görə də H.Cavidin qələmə aldığı əsərlər milli-əxlaqi problemlərin qorunmasından başlayaraq min il sonra da istər milli-türkçülük, istərsə də bəşəri dəyərlərin təbliği və inkişafı baxımından aktual olaraq qalacaqdır.

H.Cavidin milli-əxlaqi dəyərlərə olan türkçü münasibəti “Uçurum” pyesinin əsas ideya siqlətini təşkil edirdi. “Uçurum” mənəviyyat itkisindən, mənəvi aşınmadan əziyyət çəkənlərin acı taleyinin ifadəsi ilə yanaşı, həm də mənəvi ucalığa layiq olanların romantikcəsinə tərənnümünə həsr olunmuşdur.

H.Cavid yaradıcılığında “uçurum” anlayışı yalnız real məkan anlayışında ekoloji proses deyil, eyni zamanda elmi axtarışların, öyrənmək prosesinin, mədəni inkişafın da intəhasızlığı içərisindən baş qaldıran mənəvi məkandır. Sənətkar real toqquşmaları da, mənəvi aşınmaları da uçurumlara bənzədir, onları dibi görünməyən, getdikcə tükənməyən “intəhasız dərinlik” adlandırır.

Xatırlayırsaq, “Dəniz tamaşası” şeirində göydə bitməyən bir dərinlik nəzərə çarpır. H.Cavid “Bu dərinlikdə bir həqiqət var, Gizlidir gərçi kor beyinlər için”, – söyləyir (28, 69). Və ya “Elmi-bəşər” şeirində elmin, biliyin uçurum təhlükəsi önə çəkilmişdir:

“Bilmək, öyrənmək” öylə bir uçurum

Ki, onun intəhası yox, dibi yox...

“Bilirəm” söyləyən də var, pək çox (28, 51).

H.Cavidin ideyalarının tükənməzliyi və əbədiliyi onunla bağlıdır ki, onun milli-əxlaqi dəyərlərə olan münasibəti həm də müasir, sağlam cəmiyyətin arzuladığı əx-

laqi dəyərlərdir. Eyni zamanda milli olduğu qədər də bəşəridir, dünyəvidir.

“Ana” pyesində qarşısını kəsib ona nişanlı olduğu halda, eşq elan edən Orxanın adını bildirmək istəmədikdə qardaşı tərəfindən and içməyə məcbur ediləcəyi zaman desə, qan töküləcəyi, deməsə, Allaha and verildiyi üçün günaha – uçuruma düşəcəyini söyləyən İsmət mənəviyyat ucalığından təhlükəli “uçurumlara” qorxu və ehtiyatla yanaşan türk qızıdır. “Maral” əsərindəki bəylərin məişət cəngəlliklərində boğularaq özlərini məhvə aparan həyatını mövzuya çevirən H.Cavid bəylərin dialoqlarında ifadə olunan mənəviyyat sərhədlərini çox dəqiqliklə nişan verir. “Şəriət insanların nicat və səadəti üçün yapılmış bir qanundur. Xalqı təhlükəli uçurumlara yuvarlayan bir pək puçluq və mənasız bir əfsanə deməkdir” (29, 110) – söyləyən Nadir bəy uçurumun kənarındadır.

H.Cavid insanlara bütün din və qanunların insan mənəviyyatının inkişafına, məhəbbət və həqiqətin dərkinə xidmət etməli olduğunu çatdırmağa çalışır. “Şeyx Sənan”da – hadisələrin sonunda görünən “uçurum” tək cə maddi məkan deyil, həm də mənəviyyat yüksəlişi üçün əbədiyyətə gedən məqamın başlanğıcıdır. Əsərin əsas qəhrəmanı Xumar anasının öyüdünü xatırlayır. Xumarın anasının qızına dediyi vəsiyyətdə qadının öz taleyi göz qarşısına gəlir. Ana xəyanət gördüyü üçün “erkəklərin yox vəfası” söyləyərək “Yerin olsun fəqət monastırlar” (29, 187) deyir. Amma Xumarın da Şeyx Sənana vurulması, onunla birgə həttə ölümə doğru uçurumdan aşağı düşməsi mənəviyyat ucalığı üçün ilk sıçrayış pilləsidir. Şeyx Sənan “Baq, Xumar! İştə hər tərəf uçurum” (29, 260), “Uçurumdur pənahgah ancaq” (29, 264) deyir. İçində, könlündə Tanrı eşqi bütün varlıqlardan üstün olan Şeyx Sənan Xumarla Tanrıya doğru uçurumdan yüksəliş pilləsi kimi istifadə edir. Onun maddi ölümə atılması – mənəvi qovuşma məqamıdır, Yaradanla yarananın, xalqla məxluqun, sevənlə həsrətlinin, aşıqla məşuqun birləşmək çağıdır. “Yüksəldilər İsa kibi, İşgəncədən qurtuldular” (29, 278) fikri uçurumun yüksəltdiyi qəhrəmanların taleyinin ifadəsidir.

Uçurumlar cəmiyyətdə mövcud olduqca “Uçurum” əsərindən sonra da H.Cavidin yaradıcılığı həmin anlayışdan yan keçmir. Mənəvi aşınmanın yaratdığı uçurumlar onun yeni-yeni qəhrəmanlarını da ağışuna almaqda davam edir. 1923-cü ildə yazdığı “Peyğəmbər”də də “uçurum” ifadələri ilə rastlaşırıq. Əsərin başlanğıcını xatırlamış

olsaq, Mələk və Peyğəmbərin dialoqunda Peyğəmbər deyir:

“Ətrafımda mağaralar, yalçın qayalar, sarp enişlər, qorqunc uçurumlar...” (30, 171) Yaxud eyni əsərdə Şəmsanın dilindən “Uçurum izlədiyim qorxulu yol” (30, 245) ifadəsi H.Cavidin mənəviyyat itkisi ilə bağlı işlətdiyi fikrin davamıdır.

“Topal Teymur”da Divanbəyinin nitqində “Şu iki qütb bir-biriylə çarpışarsa, ortada fəlakətli bir uçurum açılmış olur. Və bu nifaqdan istifadə edərək ətrafı saran əcnəbi dövlətlər türk dünyasına saldırmağa fürsət bulur” (30, 317-318) deyilir. H.Cavid iki böyük türk-qardaş xalqın dövlət rəhbərlərinin tarixi səhvindən doğan uçuruma elə özlərinin, doğmalarının yuvarlandığını göstərirdi. Səhvin tarixiliyi nəzərə çarpdırılır, bir daha təkrar olunmaması üçün yollar göstərilirdi. Uçurumu yaradan Avropa siyasətinə tuş gəlmədən ziddiyyətlərə səbəb olan nə varsa, hər şey çözülməli, qan, din birliyi, dil birliyi məfkurəsi göz bəbəyi kimi qorunmalıdır.

Bütün bunlar təsdiq edir ki, H.Cavid ayrı-ayrı kiçik uçurumlardan yol alaraq “Uçurum” adında irihəcmli əsərində gələcəkdə baş verəcək təhlükələri aradan qaldırmağın yollarını da göstərir.

“Uçurum” anlayışı H.Cavid yaradıcılığında iki anlamda ifadə edilmişdir: həyatda – real dünyada və mənəviyyat aləmində uçurum! Uçurumun mənəviyyat aləmini əhatə etməsi ədəbiyyatda az rast gəlinən mövzulardandır və demək olar ki, mövzunun bu müstəvidə həlli H.Cavidə məxsusdur.

“Şeyx Sənan” faciəsində olan təzad və ziddiyyətlər həm real insanlar arasında özünü göstərir, həm də məhəbbətin dini etiqad üzərindəki qələbəsi formasında təzahür edir. Şeyx Sənana mane olan Şeyx Mərvanlar, Şeyx Nəimlər və Xumarın qarşısını kəsən papaslar və platonlar real həyat hadisələrinin inikasıdır. Şeyx Sənanı və Xumarı mənən buxovlayan dini ayrılıqlarla bağlı düşüncə müstəvisi isə onların hər ikisinin mənəviyyatı ilə əlaqədar meydana çıxan ziddiyyətdir. Eyni zamanda mənəviyyat aləminə xas təzad və ziddiyyət üzərindən adlayıb keçmək şeyxlər və papaslar üzərindən adlayıb keçməkdən heç də asan deyildir.

“Uçurum” pyesində də Cəlalla Gövərçin arasında hər iki xətti əhatə edən uçurum vardır. Bunlardan biri Cəlalin Parisdə Anjellə rastlaşdığı vaxta, digəri isə Cəlalin yenidən İstanbula qayıdışından sonrakı mərhələyə aiddir. Cəlalin Paris həyatı Cəlalla

Gövərçin arasındakı mənəvi uçurumun doğuluş dövrüdür, yenidən İstanbul həyatı isə real uçurumun məkanıdır. Görünür, H.Cavid “Şeyx Sənan”da başladığı məsələnin nə qədər ciddi olduğunu düşünərək onu sonralar Gövərçin və Cəlal münasibətində davam etdirmişdir.

Adi, real bir uçurum, sonra mənəviyyat anlamında dərin bir uçurum, onların bədii həlli H.Cavid yaradıcılığının mövzu və ideya rəngarəngliyini təmin edən cəhətlərdəndir. İnsanın içində yaranan hər hansı bir təlatüm gözlənilməz uçqun yarada bilər. Əslində, mənəviyyatdakı sapmalar yarananda, əqidə itəndə insan öz ayağı ilə uçuruma doğru irəliləyir. İnsan özü özünü uçurumun qırağına gətirib çıxarır. İradəsizliyin imkan vermədiyi dönüş yox olanda uçurum qaçılmazlaşır.

“Uçurum”da Gövərçinin bir köy qızı olaraq mənəviyyat simvolu kimi seçilməsi təsadüfi deyildir. Məlum həqiqətdir ki, saflıq qədimdən qorunan milli-mənəvi dəyərdir və daha çox kənddə, köydə rişələnib inkişaf edir. Köyün təbiətlə həmahəngliyi insan mənəviyyatındakı ilkinliyin, saflığın qorunmasını səciyyələndirir. Milli dəyərlərin oradan inkişaf edib yayılması da təbiidir. Köylü bir qız olan Gövərçinin daxilində saf, təmiz, məsum bir sevgi var. Amma onun xoşbəxtliyinin səbəbi olan Cəlal Parisə gedir. Özünün dediyi kimi, o, bu ayrılığa heç vaxt dözə bilməyəcək. Əgər müqayisə etsək, görürük ki, Gövərçinin yerinə Anjel olsaydı, o, bu gedişi azadlıq kimi düşünərdi və özünün əl-qolunun açılması kimi izah edərdi. Amma Gövərçinin daxilində böyük bir kədər var. Romantizmin tədqiqatçısı Vəli Osmanlı yazır: “İlk tanışlıq səhnəsində iştirakçıları pərişan görürük. Pərişanlıq doğuran yenə də ayrılıqdır. Əsərin qəhrəmanlarının ayrılığı gözlənilir. Baş qəhrəman sevgilisindən ayrılıb harasa romantik idealların dalısınca getməlidir. Romantik ideallar və ayrılıq. Bir tərəfdə xəyala dad verən idealların şirinliyi, o biri tərəfdə vaxtsız ayrılığın ağırları” (158, 72). Gövərçinin təsəvvürü belədir ki, Cəlalin getməsi ilə ev boşalacaq, İstanbul boşalacaq, dünya boşalacaq. Bu, bir türk xanımının mənəviyyatının zənginliyini ortaya qoyur. Təsadüfi deyil ki, əsərdə Gövərçinə əks olan bir obrazın axtarışında H.Cavid ikinci bir türk qızını yox, Anjeli – avropalı bir fransız qızını seçir. Təəssüf ki, bu gün, XXI əsrdə də Türkiyədə bir çox hallarda Qərbə aşılıq bir xəstəlik kimi qalmaqdadır. Hələ də Türkiyədə avropalı ilə evlənmək bir üstünlük kimi qəbul olunur. Əvəzində nəsillərin inkişaf dönməsin-

də millətin içində yaranan mənəvi uçqunların səbəbi tarixi səhvlərə söykənib durur.

Cəlal bir rəssamdır, bəlkə də, mövzu axtarışına çıxmalıdır, gəzməlidir, görməlidir; yeni mövzular toplamaq, rəssam təxəyyülünü genişləndirmək üçün səyahətlər gözəl ideyadır. Amma Cəlalin evdən çıxması bir ailənin dağılması üçün əsas olmaya bilərdi, o halda ki, Cəlal türk oğlu türk kimi davranardı. Kazımoğlu bu əsər tamaşaya qoyulandan sonra “Kommunist” qəzetində məqalə çap etdirərək yazır: “Gövərçin nə cür türk xanımı ki, onun əlindən Əkrəm tutur”. Tarixi faktlar göstərir ki, türk əxlaqında evli bir qadının əlinə belə toxunula bilməz. O, sədaqət, vəfa, etibar qalası kimi müqəddəs sayılmalıdır. Amma əsərdə meydanı boş görən Əkrəm onun əlindən tutub təskinlik verir. Demək, H.Cavidin öz sağlığında əgər belə bir tənqidi yanaşma varsa, bunun da səbəbi yenə Cəlal özüdür. Bu məsələdə də həm mənəvi, həm də real uçuruma gedən yolun cığırını Cəlal özü açır. O cığırını biz ilk anlar haradan görürük? Cəlal əhdinə xilaf çıxır, Gövərçinə dediyi sözlərə sadıq qala bilmir, “dünya mələklə dolsa, mənim səndən başqa bir kimsəni gözüüm görməz” söyləsə belə, bu fikirlər bir yalana, xəyanətə dönür. Yəni real həyat həqiqətləri qabarıq görünür. Cavidşünas alim Kamran Əliyev “Cavid həqiqəti” məqaləsində yazır: “...Bu həqiqət isə tam mənasında azadlıq və xoşbəxtlik həqiqətidir. “Uçurum” pyesində Gövərçinin bayatı ilə köklənmiş səsi məhz bunu söyləyir:

Gövərçinim, Gövərçin,
Ağlaram için-için.
Mən bir qara bəxt ilə
Neçin doğdum, ah, neçin?!” (70)

Əsərdəki digər surətlər – Gövərçinin atası və onun köy işlərinə baxan xidmətçi, qardaşı Yıldırım və ona köydə dərs demiş Əkrəm də əsas ideyanın – həyatda və mənəviyyatda olan uçurumun izahında mühüm rol oynayırlar. Köydə məktəb mühitinin olması, təhsil verən müəssisənin və müəllimin varlığı, hətta Əkrəmin orada dərs deməsi H.Cavidin dolayı yollarla maarifə, təhsilə olan ideal münasibətinin ifadəsidir. Bütün bunların hamısı təmiz və saf mənəviyyat uğrunda mübarizənin tərəfdaşları kimi tanınır və yadda qalır.

Anjel isə bütövlükdə Avropa qadın mənəviyyatını təcəssüm etdirən bir obraz ki-

mi ortaya qoyulub. Onun danışiq tərzi, başqa kişilərlə münasibəti və bu çərçivədə İstanbuldan gəlmiş bir rəssama meyil göstərməsi bədii boyalarla canlandırılmışdır. Anjel “böyük bir məharətlə cəzb eləyir, aldadır, pozur və məhv edir” (133, 183). Yeni tanışlıq yeni mənəviyyat itkisi olsa da, tora düşən yeni ov çox sadələvhüdür. Bütövlükdə “Uçurum” pyesində Avropa əxlaqı ilə Şərq – türk əxlaqı üz-üzə gəlir. Burada Gövərçinlə Anjel qarşılaşanda, türk əxlaqı, mənəviyyatı və Avropa əxlaqı, mənəviyyatı üz-üzə duranda itkilərin, qazancların kəmiyyət və keyfiyyətinə nəzər yetirmək, ürəkağrıdı-cı bir mənzərə ilə qarşılaşmaq deməkdir.

Ailəsinə sadıq olan, ərinin başqa ölkəyə gedisinə yas tutan, göz önündə sevilməyən xanım – Gövərçin həyat yoldaşının marağından kənar qalsa da, başqa birinə ərə getməyi heç ağına belə gətirmir və türk əxlaqının ümumiləşmiş obrazına çevrilir. Türkiyədən gəlmiş uzunsaçlı bir rəssamı görmək, onunla da otur-dur etməyin həvəsində olmaq, ondan nələrisə əldə etmək – bu da Batı mədəniyyətinin, fransız qadınının, konkret olaraq Anjelin ortaya qoyduğu əxlaqın sərgilənməsidir. Beləliklə, bir-birindən fərqli iki qütbü ehtiva edən, həmçinin həyatda və mənəviyyatda təcəssüm olunan əxlaqın təqdimatı göz önündədir.

Cavidşünas alim Kamran Əliyev “Məhəbbətdir ən böyük din” adlı məqaləsində yazır: “Maraqlıdır ki, dramaturq həqiqi eşqin timsalı olan Gövərçinlə yüngül təbiətli Anjeli heç üz-üzə də gətirmir. Sanki Hüseyn Cavid bu qarşılaşmanı həqiqi sevgi müqabilində münasib hesab etmir. Cəlal isə yenidən Gövərçinlə qabaq-qabağa gəlir və qəribədir ki, bu məqamda Paris “səfiri” İstanbul sakini Gövərçini “başqa bir eşqə uymaqda” təqsirləndirir. Bu, Cəlalin özünə bəraət qazandırmaq cəhdi idi. Lakin o da baş tutmayanda Cəlalin bircə yolu qalır: uçurumun qoynuna atılmaq” (74).

Batı mədəniyyətində bu cür davranış – onu buna, bunu ona dəyişmək və yüngül bir əxlaq tərzi qadının özünü uçurumdan atması faktıdır. Eyni zamanda Anjelin hərəkətləri onun özünü uçuruma aparmaqla məhdudlaşmır, böyük bir mənəviyyat sahibi olan Gövərçinə də bədbəxtlik gətirərək onun ailəsini bütövlükdə uçurumlara yuvarlayır. Əslində, Anjel bədbəxtlərin bədbəxti kimi müvəqqəti oyuncaqdır, əyləncə alətidir. Baxmayaraq ki, bu gün o, kiminsə marağındadır, kiminsə ona meyil etməsini özünün xoşbəxtliyi sanır, amma bu, bir uçurum və yüngül həyat tərzidir. M.H.Türkə-

qul “Azərbaycan türk şairi Hüseyn Cavid” əsərində yazır: “Anjel Celale sevgi kome-dileri yapmakla beraber, Moskoflu Graf, İranlı Şehzade ve s. saysız dostlarından biri olan Fransız Edmonu da elden bırakmak istemiyor. Celalin kaybında onu yatak odası-na kabul etmekten bile çekinmez. Anjel o kadar bayağıdır ki, sözde sevgilisi Celalin kayınbiraderi Yıldırıma bile ilanı-aşk etmekte bir mahzur görmez” (192, 115).

Yıldırımın gəlib Fransaya çıxması, Gövərçinin halına qardaş olaraq yanması, az da olsa Cəlali yoldan çəkəndirmək istəməsi müsbət addımdır. Amma Yıldırım nə qədər çalışsa da, buna nail ola bilmir, Cəlali öz əməllərindən çəkəndirməyə gücü çatmır. Cəlali yüngül əxlaq nümayiş etdirdiyinə görə uçurumun bir tərəfindədir. Yıldırım Cəlali xəyallar aləminin sakini hesab edir:

Cəlali həqiqətdən ziyadə – bəncə,
Xəyal düşkünüdür; onun zənnincə,
Xəyaldan doğarmış bütün böyüklük,
Həqiqi levhələr onca pək sönük (29, 331).

Cəlalin xəyallar aləmində yaşaması onu reallıqdan – doğrunu, düzgünü dərk etməkdən uzaqlaşdırıb bugünkü əxlaq tərzinə gətirib çıxarır.

Özünün xislətindəki uçurum, mənəvi dolğunluğun zəif olması, aydın olmayan məqsəd axtarışı və bütün bunları özündə cəmləşdirən xəyalpərəstlik Cəlali Avropa yolçuluğuna vadar edir. Cəlalin mənəvi zənginliyi olsaydı, o, bəlkə də, Cavidin özü kimi fəlsəfi axtarırlarının axarında mükəmməllik, dolğunluq əldə edərək yüksək təhsil və təcrübə ilə geri dönəcəkdə, Anjel tapıntısı ilə öz bədbəxtliyinə yol açmayacaqdı. Amma onun özü nə axtardığını bilmədən Anjelin əlinə düşür. Zəif, xəyalpərvər, iradəsiz bir rəssam kimi özünü və ailəsini məhv edir.

H.Cavidin “Uçurum” pyesi yalnız yazıldığı dövrün əsəri kimi məhdudlaşmış qala bilməz. Bir ailənin fəvqündə Avropalı və Şərqi, həyat və mənəviyyat səhnələrini, daha geniş mənada keçmiş və gələcəyi bədiilik müstəvisinə gətirən şair-dramaturq “Uçurum” faciəsini bütün dövrlər və nəsillər üçün gərəkli bir əsər kimi yaratmışdır.

3.2.2.Uçurumdan xilas ola bilməyən obraz – Cəlal

H.Cavidin “Uçurum” pyesində Cəlal obrazı romantizmin tələblərinə cavab verən bir obraz kimi formalaşdırılmışdır. Onun səyahətə çıxmaq inadı, sənətini inkişaf etdirmək üçün yeni məkanlar qət etmək istəyi həm arzularına cavab, həm də romantik qəhrəmanların təbiətinə tam uyğun əhvali-ruhiyyə idi. Amma təəssüf ki, bu səyahət, bu arzular həm Cəlalin özünün, həm də mənəvi-əxlaqi dəyərlərin əleyhinə işləyir.

Cəlalin təbiətindəki ziddiyyətlərin açılmasında Gövərçinlə yanaşı, Əkrəm obrazı xüsusi yer tutur. Pyesin ideya-bədii xüsusiyyətlərinin açılmasında, sənətkar qayəsinin ifadəsində digər obrazlarla müqayisədə Əkrəmin rolu danılmazdır. Ən maraqlı və əhəmiyyətli cəhət ondan ibarətdir ki, dramaturqun yaratdığı Əkrəm obrazı Cəlala məsləhət görür ki, Avropadansa, türk ellərini səyahət etmək daha maraqlı olar:

Əvət, bir qaç dağlar, dənizlər aşdım,
Bütün Turan ellərini dolaşdım,
Dağıstanda keçdi son səyahətim,
Onunçun dəyişmiş həp qiyafətim (29, 330).

Yaxud:

Əvət, bu, pək gözəl düşüncə, lakin
Səyahətdən zevq alan bir türk için
Kırım yalıları, İdil boyları,
Qafqaz dağları, şanlı türk soyları
Birər sərgidir – seyrinə doyulmaz,
Gənc bir rəssam için dəyərsiz olmaz,
Həm nə həqiqi levhələr, bilsəniz!
Hər zevqi, hər qəlbi oqşar, şübhəsiz (29, 331).

Amma Cəlalin xislətinin özündə uçurum olduğu üçün o, yenə Qərbə üz tutur. Yəni “məfkurədən uzaqlaşmamaq” çağırışına məhəl qoymur. Elə indinin özündə də türk gəncliyi kütləvi şəkildə bu mənəvi əziyyəti çəkir. Onların oğulları Almaniyada daha çox almanla, fransızla evlənib, kültür uyarsızlığı içində əzabla yaşayırlar. Mənəviyyət uyğunsuzluğu, əxlaqi uyğunsuzluq, ailə əxlaqında, ənənələrində uyğunsuzluq,

həqiqətən, böyük uçurumdur və həmişə də uçurum olaraq qalacaqdır.

Əkrəm həm də islam dininin bərqərar olduğu məkanı nişan verir:

Bən öylə bir rəssam olsaydım əgər,
 Hicaz ölkəsinə eylərdim səfər.
 Uğraşıb dururdum bir xeyli müddət,
 Bir çəq düşüncədən sonra, nihayət
 Təsvir eylər idim gənclik çağında
 Böyük Məhəmmədi Hira dağında,
 Bir halda ki göydən enən bir mələk;
 Qarşısında gülümsər nur sərpərək:
 Təbliği-vəhy edər... Fəqət daima,
 Daima dalğın o sarsılmaz dəha...² (29, 332)

Əslində, Əkrəm vasitədir, məsləhət verən, dolğun mənəviyyatlı bu şəxs H.Cavid özüdür. Cəlali Şərqə yönəltmək, kökə, yurda – türkçülüyə və islama qayıdışın mahiyyətini anlatmaq “Uçurum” pyesində əsas ideyadır. Deməli, Əkrəmin beynində, düşüncəsində Şərqlə bərabər, türkçülük və islamçılıq yaşayır. Bu ideyalar H.Cavidin həyat amalının özü idi. Din birliyi, dil birliyi, kültür birliyi, onlardan istifadə etmək, onları yaşatmaq, məfkurəyə xidmət və ona sadıqlıq – bax bunlar həmişə H.Cavidin arzusu olub. Çünki din və dil birliyi olanda xalqlar azad, məsud yaşaya bilərlər.

“Uçurum” pyesinin poetikası belə bir qənaətə gəlməyə əsas verir ki, Cəlalın Anjelə uyması sadəcə olaraq, şəxsi məsələ deyildi, həm də türkçülüyn, islamın unudulması idi. Əslində, Cəlali uçuruma, dibi görünməyən dərin dərələrə sürükləyən, Anjelə daha da yaxınlaşdıran onun türkçülükdən və islamdan sürətlə uzaqlaşması olmuşdu.

Cəlal dinindən, məfkurəsindən uzaq bir rəssam kimi, Qərbə münasibətində özünün əsl mahiyyətini – mənəviyyatca kasıb olduğunu ortaya qoyur. Fransadan sonra İtaliyaya, çox güman ki, Florensiyaya gedir. Florensiya böyük mədəniyyət mərkəzidir, həm də incəsənətin beşiklərindən biri sayılır. Romaya gedir, böyük incəsənət məktəbini görmək, ondan faydalanmaq istəyir. İtaliya intibah təsviri incəsənəti ilə tanış olub

² Dəha – Düha deməkdir.

qayıtmaq istəyir. O, Qərb incəsənətinə, mövzularına meyillidir. Amma Hicaza getsəydi, ondan sonra Məhəmməd peyğəmbərin həyatından əsər yarada bilərdi. Amma bunların heç biri baş vermir: nə kamil bir rəssam kimi formalaşır, nə də Məhəmməd peyğəmbər haqqında əsər yaradır. Hadisələrin gedişindən bəlli olur ki, uşaq yıxılıb yerə dəymir, xəstələnmir, xəstəxanaya aparılmır, uçuruma yuvarlanır – dənizə, Bosfora düşür. Bu uçurumun əsasını bir türk ziyalısı qoyarsa, gələcək gənclik oradan xilas yolu tapa bilməz. Milli, ictimai bələdan xalqı ziyalı xilas etməli idi, amma əksinə, həmin ziyalının özü – Cəlal artıq uçurumdadır və övlad qatili kimi tanınır, belə ziyalı təbəqəsi millətini xilas edə bilməz. Bir millətin xilasını onun ziyalısının düşüncəsindədir. Ziyalının düşüncəsi millətə fayda verməyə yönəlibsə, o zaman xilas və inkişaf, tərəqqi qaçılmazdır. Bax Cəlal bunu dərk edə bilmir.

“Uçurum” pyesindəki əsas ideyanı əsərdəki müdrik qoca – Uluğ bəy ümumiləşdirir:

Haydı, yavrum, gedin, uğurlar olsun!
 Gedin, böyük Tanrı sizə yar olsun!
 Fəqət bilməli ki, bir çox yigitlər
 Şu yaldızlı yolda olmuşlar hədə.
 Əvət, bilməli ki, Fırrəng elləri,
 Həm bəslər, həm soldurur əməlləri;
 Avropada işıq da var, zülmət də,
 Orda səfahət də var, fəzilət də,
 O bir əngin dəniz ki, pək qorquncdur,
 İnsan gah inci bulur, gah boğulur;
 Ayıq davranmalı, mətin olmalı,
 Hər nurə qoşmalı, haqqı bulmalı (29, 340).

H.Cavidin “Qoca bir türkün vəsiyyəti” adlı şeirini xatırlamaq yerinə düşür. (28, 153-155). Uluğ bəyin nəsihəti Qoca türkün vəsiyyətinə çox yaxındır. Uluğ bəyin də fikri bir türk ağsaqqalının fikridir. Gedə bilərsən, görə bilərsən, faydalana bilərsən, sənə, millətə gərəkli olanları ziyalı düşüncəsindən keçirəndən sonra əxz etmək də vacibdir. O şeylər ki, bizə ziyan vurur, milli düşüncəmizə, əxlaqımıza yaddır, biz on-

ları qəbul etməməliyik. Bu fikir qoca türkün nəsihəti ilə vəhdət təşkil edir. Uluğ bəy söyləyir:

O gün ki İstanbulda
 Gənclik fransızlaşdı,
 Getdikcə türk evladı
 Uçuruma yaqlaşdı.
 Yurdumuzu sardıqca
 Düşkün Paris modası,
 Hər kəscə örnək oldu
 Sərsəm firəng ədası
 Sərxoşluq, iffətsizlik
 Sardı bütün gəncləri,
 Zəhərləndi getdikcə
 Məmləkətin hər yeri.
 Qəhrəman Oğuzların,
 Böyük Ərtoğrulların
 Sarsılmaz xələfləri
 Şimdi hər sapqın, azğın...
 Avropadan fəzilət,
 Himmət, ciddiyyət, vüqar
 Dururkən, yalnız çürük
 Bir züppəlik aldılar (29, 402).

Burada uçurum fərdi məişət sferasından çıxaraq böyük ideyanı ortaya qoydu. H.Cavid çox böyük ustalıqla bir ailənin timsalında faciələrin cəmiyyətə yönəlməsini və həm də cəmiyyətdən qaynaqlanmasını ifadə etmişdir. Hər bir ailə kiçik bir dövlətdir. Orada ayrı-ayrı insanlar sonradan cəmiyyətin inkişafına töhfələr verirlər. Ailələrdə olan kiçik uçurumlar cəmiyyətə ayaq açarsa, cəmiyyətdəki uçurumlar daha dərin olar. Bax, bu şəxsi ailə faciəsinin yaratdığı uçurum sonra Uluğ bəyin dili ilə deyilsə, cəmiyyətdə yaranan uçurumları dərinləşdirir.

Əsərin sonunda Cəlal Anjelin mənəviyyatsız hərəkətlərini gözü ilə görür; qısa

bir müddət içində Anjelin Yıldırıma və Edmona münasibətinin də şahidi olur. Çox qəribədir, H.Cavid əsərə bir fransız surətini – Edmonu da əlavə edib. Edmon ailə məsələlərinə avropasayağı yanaşan kişi obrazıdır. M.H.Türkəqul “Azərbaycan türk şairi Hüseyn Cavid” əsərində yazır: “Anjel Celale sevgi komedileri yapmakla beraber, Moskoflu Graf, İranlı Şehzade və s. saysız dostlarından biri olan Fransız Edmonu da elden buraxmaq istemiyor. Celalin kaybında onu yatak odasına kabul etməkdən bile, çekinmez. Anjel o kadar bayağıdır ki, sözde sevgilisi Celalin kayınbiraderi Yıldırıma bile ilanı-aşk etməkte bir mahzur görmez” (192, 115).

Cəlal övlad itirəndən, ailə dağılından, şəxsi faciələrin uçurumuna yuvarlanan-
dan sonra Anjelə etiraz səsinə ucaldır:

Artık yeter, şeytanet!
Yeter dağıttın yurdumu, yuvamı,
Elimden aldın zevkimi, səfamı,
Yaqıp yıktın fikrimi, həyalimi,
Çiqnedin hep mükəddes amalımı,
Yeter unutdurdun bana Tanrımı,
Qaplan kibi parçalatdın yavrımı.
Ben alçalmazdım, sen beni alçaltdın.
Sen beni mehvətdin, ah, rezil qadın!.. (29, 406-407)

Cəlalin Anjelə “artıq yetər, şeytanət” deməsi Anjelin Cəlalin qəlbinə girən iblis olmasına işarədir. Cəlalin Gövərçinə də münasibəti dəyişilir:

Gövərçin, Gövərçin, melek Gövərçin!
Bu nifretlər niçin! Söyle, ah, niçin! (29, 412)

Cəlalin həm Anjelə, həm də Gövərçinə olan münasibətinin dəyişməsi psixoloji gərginliyi daha da artırır. “Fiziki dramın arxasınca ruhi dram başlayır” (163, 109). Beləliklə, Cəlalin dəyişən əhvali-ruhiyyəsi sarsıntılarla müşayiət olunur. Əslində, Parisə getməmişdən öncə də Cəlal Gövrəçinə mələk deyirdi. Həmin vaxtlar o sözdə az da olsa səmimiyyət var idi. Amma burada günahların içindən boylan bir Cəlal var, onun etirafı, peşmançılığı var. Etiraf acizənə görünür, miskin, zavallı təsir bağışlayır. Hətta Cəlal əfv haqqında da danışır:

Qartaldan ürkən gövərçin kibi,
 Bəndən qaçmaq istiyorsun, öyləmi?
 Hiç talaş etmə, dur, saqın, getmə, dur!
 Şimdi əfv olunur yaptığım qüsurlar (29, 412).

Cəlali bu vəziyyətə gətirib çıxarması, özünə qəsd məqamı uçurumu elə onun öz dilindən mənalandırır:

Uçurum: qaranlıq çıqılmaz yolum,
 Uçurum: uçurum həp sağım, solum.
 Uçurum: duyduğum həqiqət, xəyal,
 Uçurum: uçurum yaldızlı amal.
 Uçurum: çağlayanlar, kəhkaşanlar,
 Uçurum: dənizlər, dağlar, ormanlar.
 Uçurum: üfüqlər, əngin fəzalar.
 Uçurum: uçurum çılğın dəhalar.
 Uçurum: sürəkli, coşğun alqışlar,
 Uçurum: uçurum süzgün baqışlar.
 Uçurum: şu çirkin, şu alçaq həyat
 Uçurum: uçurum bütün kainat!.. (29, 414)

Burada uçurumun dərki məsələsi ortaya çıxır. Müəyyən zaman kəsiyində səbəbin dərki nəticələrin həllinə yol açır: bu, həqiqətdir. Cəlalin dilindən uçurumun dərki məsələsi əsərin çox vacib məqamlarından biridir. Müəllifin fikrinə görə, insan düşdüyü vəziyyəti özü dərk etməlidir.

İslami dəyərlərdə özünə böyük bir yer tutan belə bir fikir var: “Sizin sağ çiyinizdə və sol çiyinizdə olan mələklər etdiklərinizi əməl dəftərinizə yazır”. Ona görə də hər gün özünüza hesabat verməlisiniz ki, bu gün mən nə etdim. Bəlkə, Cəlali özünə hesabat vermədiyi üçün hər gün yavaş-yavaş uçuruma yaxınlaşır və nəhayət, uçurum qarşısında o, həyati etiraflarını edir. Əsərdə ailə, övlad, mənəviyyat qatili, türk mənəviyyatını uçuruma aparən bir ziyalının böyük həyat və həqiqət etirafları var. Mövcud nəslə valideyn, ata kimi qəbul etsək, Cəlali bu zümrəni təmsil edir, dərin səhvləri səbəbindən uçuruma, Bosfora yuvarlanan çocuq isə yetişəcək nəslin nümunəsi kimi başa

düşülür. Mənəviyyat eroziyası nəsillər arasında övladsız və ya atasız ailələrin faciəsini yaradır, getdikcə uçurum dərinləşərək cəmiyyəti məhvə aparır, fəlakətə düçar edir. Qəribədir ki, Gövərçin Cəlalın uçuruma atılacağını gözləmirdi. Yenə bir türk xanımının vəfası, etibarı ortaya qoyulur. Gövərçinin etibarı, vəfası məfkurədən gəldiyi üçün sevgisindən dolayı itkini qəbul edə bilmir. Qardaşının qollarında özündən gedir və yenə də “Cəlal, Cəlal” deyərək ona doğru yön alır.

H.Cavidin “Uçurum” pyesində Cəlalın faciəsi bütün tərəfləri ilə göstərilmişdir. H.Cavidin təqdimatında Cəlal sxematik surət deyil, həyatı əsasları olan və öz hərəkətlərinin qurbanı kimi həmişə ibrətamiz olaraq qalan, tərbiyəvi əhəmiyyət kəsb edən obrazdır.

3.3. Real həyatın inqilabi dərki

3.3.1. H.Cavid romantizminin inqilabçı obrazları – Şeyda və Anton

Naxçıvanda, Təbrizdə və İstanbulda təhsil alan və bu müddətdə mükəmməl və geniş dünyagörüşünə yiyələnən Hüseyn Cavid inqilablar və müharibələr dövrünün sənətkarı idi. Bu isə istər-istəməz ümumi şəkildə onun yaradıcılığına, konkret olaraq isə bəzi əsərlərinin yaranmasına, yeni obrazların meydana çıxmasına təsir etməyə bilməzdi. I Dünya müharibəsinin təsiri “İblis”, sosialist inqilabının ərəfəsi “Şeyda”, sosialist inqilabından sonrakı dövr isə “Knyaz” faciələrinin yaranmasına səbəb oldu. Bu baxımdan “Şeyda” əsərinin baş qəhrəmanı Şeyda və “Knyaz” pyesinin aparıcı qəhrəmanlarından olan Anton H.Cavid romantizminin inqilabçı obrazlarıdır.

“Şeyda” faciəsində hadisələr mətbəədə baş verir. Faciənin əsas obrazları da bir-başına mətbəə ilə bağlıdırlar: mətbəə müdiri Məcid əfəndi, mühərrirlər – Şeyda Rəmzi və Rəuf, alman rəssam – Maks Müller, mürəttiblər – Məsud, Qara Musa, Yusif, bunlarla yanaşı, Məcid əfəndinin oğlu Əşrəf, Maks Müllerin arvadı Mariya və qızı Roza da iştirakçılar sırasındadırlar.

Pyesin ilk dialoqunda Şeydanın Rəufa dediyi sözlər hadisələrin gələcək inkişafının əsası olur: “Xayır, Rəuf, xayır... Nə mühərrirliyin verdiyi yorğunluq, nə müdirin usandırıcı əmrləri, nə sensor istibdadı, nə də məişətdarlığı əsla bəni düşündürmüyor,

əsla bəni sıqmıyor. Bəni üzüb bitirən bir qüvvət var ki, o da yalnız həyatdakı boşluqdan, həyatdakı mənasızlıqdan ibarətdir (*Yerindən qalqaraq son dərəcə sinirli və həyəcanlı*). Allah eşqinə, bir düşün!.. Böylə heyvancasına yeyib-içmək, çalışıb-çabalamaq niçin!? Usanmadan soyunub-geyinmək, yatıb-qalqmaq niçin!? Duyğusuz bir makina kibi düşünüb-daşınmaq, yazıb-pozmaq niçin!? Ah, şu mənasız “niçinləri”, bu təməlsiz həyatın hiçliyini düşündükcə, adətə kəskin dırnaqlı bir qartal cigərlərimi qoparıyor, kinli bir əjdəha beynimi gəmiriyor. Gülmək istiyorum da, güləmiyorum. Ağlamaq istiyorum da, ağlıyamıyorum. Daima kimsəsiz bir qaranlıq, sisli bir durğunluq bütün bənliyimi sarsıyor. Daima əməlsiz bir boşluq, acı bir yorğunluq bəni boğuyor, bəni məhv ediyor. Könlümü sevindirəcək hiç bir hiss, hiç bir qüvvət yox. Ruhumu güldürəcək hiç bir ümid, hiç bir təsliyə yox... Xəyalımı oqşayacaq bir şölə, bir yıldız arıyorum da bulamıyorum. İntihar edib də qurtulmaq istiyorum, heyhat! Ona da müvəffəq olamıyorum” (29, 282).

H.Cavid romantizm cərəyanına məxsus poetik özəllikləri “Şeyda” əsərində də qoruyaraq yaradıcılıq prinsiplərinə sadıqlığını bir daha sübut etdi. Şeyda inqilab dövrünün sadə mətbəə mühərriridir. O, əsərin əvvəlində söylədiyi monoloqunda daxili-psixoloji sarsıntılarının tüğyan etdiyini bildirir, amma əhvalının nədən belə olmasının səbəbini tapa bilmir. H.Cavid Şeydanın durumunu sənətkarlıqla izah edir. Belə ki, ictimai narazılıqların qəhrəman şəxsiyyətlərə təsir gücü həmişə mənəvi dünyada sarsıntıların başlamasında özünü büruzə verir. Narahatlıqların ictimai səbəbləri qəhrəmanların intellekt və könül dünyasında əks-səda doğurur. Şeyda romantik qəhrəmandır. İctimai mücadilə duyğuları yeni-yeni oyandığı üçün onun kövrək hissləri özünə inamın möhkəmlənməsinə ehtiyac duyur. Şeyda tükənən səbir, güc-qüvvət, ümid və tapılmayan təsəllinin ictimai səbəbini dərk edə bilmir. Dramaturq faciədə daha bir nöqtəni uğurla aydınlaşdırıb bilmişdir. H.Cavid “müsbət ictimai quruluşdakı bəlalara səbəb olan rəzalətləri ifşa etməyə müvəffəq olur” (116, 193).

Nəzərə almaq lazımdır ki, Şeyda şair təbiətli obrazdır. Onun iştirakçıların sırasında “Rəmzi” təxəllüsü ilə verilməsi də – Şeyda Rəmzi – bunun sübutudur. Həm də xatırlatmaq yerinə düşər ki, pyesin mətnində rast gəlinən marşın müəllifi də məhz Şeyda Rəmzidir. Ona görə də Şeydaya mətbəədə çalışan şair təfəkkürlü bir inqilabçı-

nın obrazı kimi yanaşmaq lazımdır.

Rəufla dialoqundan məlum olur ki, Şeyda mənasız və məzmunuz, yaşamağa dəyməyən bir həyatla üz-üzədir. O, duyğusuz bir makina təsəvvürü yaradan insanlara acımaqdadır. Bədbin bir əhvali-ruhiyyə içərisində çırpınan, ağlamaq istəsə belə, ağlaya bilməyən, əməlsiz bir boşluq içərisinə yuvarlanan Şeyda hətta intihar etmək dərəcəsinə gəlib çatmışdır.

Amma elə ilk pərdədən bəlli olur ki, şair təbiətli Şeyda gözəlliyə biganə deyil. Alman rəssam Maks Müllərin qızı Rozanın ona meyillənməsi Şeyda tərəfindən rəğbətlə qarşılır. Müəllifin verdiyi remarkada bu, bütün aydınlığı ilə görünür: *“Bu sıradada Roza, məktəbli qiyafətində daxil olur. Şeyda dərhal yerindən qalqır, pərəstişkarənə bir tevrlə ona doğru ilərilər. Rozanın uzun, qumral kirpikləri, cazibəli, mavi gözləri, məsumanə baqışları, mələkanə ədaləri kəndisinə şayani-pərəstiş bir ülvyyə bəxş edər”* (29, 283). Belə bir münasibət Roza ilə Şeydanın dialoqunda da ifadə olunmuşdur:

R o z a. Çoq şükür. Səni də görmək olurmuş. İştə, bu, ikinci dəfədir ki sənincin, fəqət sənincin buraya gəliyorum.

Ş e y d a. Ah, bu nəvazişə, bu alicənablığa qarşı sıqılmamaq qabil deyil... Böylə umulmaz bir səadətə məzhər olduqca, izzirab və sevinclə qarışıq bir duyğu, fevqəladə bir həyəcan adətə bəni çıldırıyor, xəstə ruhimi rəqs etdiriyor.

R o z a (mütəbəssim). Pəki, onlar sonraya qalsın, bu aqşam dəniz qıyısına çıqalimmı?

Ş e y d a. Madam ki, arzu ediliyor, əlbəttə, çıqarız” (29, 283).

Amma faciənin süjeti bu cür sevgi nəvazişləri və macəraları istiqamətində deyil, daha kəskin, daha ziddiyyətli bir xətt üzrə inkişaf edir. Mətbəədə iş zamanı bir qolunu itirən Qara Musanı əmək qabiliyyətini itirdiyi üçün müdiri himayə etmir. Həmçinin bu fakt drammatizmin inkişafında mühüm amilə çevrilir.

H.Cavid yaradıcılığının ən ali məqsədi olan insana və onun düşüncə məqamına həmişə diqqət yetirir. Dünyanın bütün inkişafında ədalət xaosa qalib gələrsə, Şeydanın dediyi kimi, “qüsurun kimdə olduğunu” araşdırmağa ehtiyac qalmayacaq. Şeyda nə qədər şair ruhlu birdirsə, həm də hadisələrin gedişini ictimai mövqedən təhlil mə-

sələsində intellekt nümayiş etdirmək iqtidarındadır. “Əvət, haqq alınır, verilməz” deyi anda istiqlal mücadiləsinə işarələr verilir. Bu əsər 1916-cı ildə yazılıb. 1917-ci ildə “Açıq söz” mətbəəsi tərəfindən nəşr olunmuşdur. Sözsüz ki, əsərin yazıldığı dövrdə H.Cavidin yazar və ziyalılarla birgə müzakirələri, dostları ilə milli mücadilə ruhlu söhbətləri, eləcə də cəmiyyətdə milli şüurun formalaşması, milli azadlıq ruhunun yüksəlişi, azad, müstəqil dövlətçilik təfəkkürünün inkişafı şairə romantizmin geniş imkanlarından istifadə edərək gözəl bir əsərin yaranmasına təkan verdi. Milli mübariz ruhlu bir şeirin işçilər tərəfindən oxunması səbəbi ilə Şeyda mətbəə sahibi Məcid əfəndi tərəfindən işdən qovulur. Mətbəədə bir qolunu itirən Qara Musa yardım görəli olduğu halda, aldığı “tək əldən səs çıxmaz” cavabı onu intiqamla yaşamağa məcbur edir. Şeyda “Yalnız o deyil, vurduğum qocaman rus çarlığı elə bu gün, yarın yerin dibinə batar”, – sözləri ilə ictimai bəlaların kökündə həm də ədalətsiz bir imperatorluğun durduğunu çatdırır. H.Cavid mücadilə yollarının qan-qadasız olmadığını göstərməklə yanaşı, xalqının istiqlalına ümidlə baxır. M.H.Türkəqul yazırdı: “Cavide görə, bu mücadelede muvaffak olmaq üçün kuvvətli və akıllı olmaq icab ediyor. Aksi takdirde hiç bir şey yapılmaz, akılsız, kuvvətsiz bir mücadelenin neticesiz kalacağı muhəkaktır” (192, 40).

Şeyda mürəttiblərin etirazlarını gördükdən, fikirlərini bildikdən sonra onları daha ciddi məsələlərə yönəltmək istəyir: “Əcəba qüsür kimdə?.. Məcid əfəndidəmi? Yoqsa ondan insaf, mərhəmət uman sadədillərdəmi? Bu dünya çəkişib-çarpışma dünyasıdır. Təbii, o sizin qanınızı sorub sümürmək istər: fəqət sizdə də himmət olmalı, əldən gəlidiyi qadar kəndinizi müdafiə etməlisiniz, yoqsa insaf, mərhəmət xülyaları ilə sürünəcək olsanız, nəticədə zillət və səfalətdən başqa bir şey bulamazsınız. Bu gün Yusiflə Musanın boğazlandığını görüb də qoyun sürüsü kibi kənardan seyr ediyorsunuz; halbuki yarın həpiniz, əvət, həpiniz şu qanlı, şu uçurumlu keçiddən keçməyə məcbur olacaqsınız. Əfsus ki, son nədamət, son fəryad hiç bir fayda verməyəcək” (29, 288).

Əsərin ikinci pərdəsində Şeyda mətbəədə çalışan mürəttiblərin bir yerə cəm olması, birlikdə mübarizəyə qoşulmaları üçün onları daha da ruhlandırmağa çalışır; hətta şüurlara təsir edə biləcək məntiqi müqayisələr aparır. Amma çox maraqlıdır ki, bu

müqayisələr Şeydanın daxilində bir inqilabçıdan çox, şairlik duyğularının baş qaldır-
dığıнын sübutudur:

“Ş e y d a. Əvət, haqq alınır, verilməz.

M ə s u d. Lakin o, güclü, biz acız... O halda nə yapa biliriz?

Ş e y d a. Fironu qəhr edən Musa bir çobandan başqa bir şey deyildi. Lakin sar-
sılmaz bir ruh ilə meydana atıldı. Öylə qəddar, zalım bir imperatora qalib gəldi. Zöhha-
kı məhv edən Gavə yoqsul, arqasız bir dəmirçi idi. Fəqət atəşli bir qəlblə inqilaba baş-
ladı, öylə xunxar, məğrur bir hökmdarın taxtını başına çevirdi. Məcid əfəndi kimdir?...
Yalnız o deyil, hətta onu qudurtan qocaman rus çarlığı belə bu gün, yarın yerin dibinə
batır.

M ə s u d. Pək əla, nasıl istərsəniz, öylə yaparız” (29, 296).

Pyesin baş qəhrəmanı olan Şeyda mürəttibləri mübarizəyə nə qədər ruhlandırırsa
da, son məqamda qan tökməyin əleyhinədir. Əslində, bu da onun ruh adamı olmasın-
dan, şairlik əhvali-ruhiyyəsindən irəli gəlir. Dördüncü pərdədə Musa Əşrəfi tapança ilə
vurmaq istəyəndə Şeyda ona qarşı çıxır. Bu mənada həm Şeyda obrazının xarakterik
xüsusiyyətinin meydana çıxarılmasında, həm də əsərin bir romantik düşüncə tərzini
təbliğ etməsində Musa ilə Şeydanın aşağıdakı dialoqu çox səciyyəvidir:

“Ş e y d a (*ikisinin arasına girər. İstehzal və məcnunənə bir baqışla Musaya*).
Çılğın hərif, sən də mi şaşırıdın! Bəxtiyarların ölməsində, talesizlərin yaşamasında nə
məna var? İştə məhv olacaq bənim, bən... Anlıyırmusun?!

M u s a. Aldanıyorsun, Şeyda, aldanıyorsun... Çəkil önümdən, çəkil.

Ş e y d a. Xayı, xayı! Bən bu intiqama razı deyilim. Baqsana, burası xristiyan
məzarlığı... şu xaçları görmüyorsunuz? Hiç İsayı xatırlamıyorsunuz? İnan ki, əfv et-
mək intiqam almaqdan daha müdhişdir. (*Bu sırada Rozanın xəyalı görünür, təkrar
çəkilir*). Baq, baq, Rozayı görmüyorsunuz? İştə o da intiqamdan sıqılıyır, o da əfv
etməni diliyor. (*Qısa bir qəhqəhədən sonra*) Əvət! “Düşmanlarını sev. Əgər bir kimsə
sağ yanağına vursa, ona digər yanağını çevir!” Anladınmı? Hiç anlıyırmusun? (*İsteh-
zalı qəhqəhələrlə gülər. Əşrəfin qolundan tutub itərək*). Haydı, əfəndim, get! Get də,
rahət yaşa, Roza ilə bərabər yaşa!

M u s a. Xayı, getməyəcək, gedəmiyəcək!” (29, 311-312).

Pyesin sonluğu isə Şeydanın şairanə həyatının tam mənzərəsini yarada bilir. Artıq həbsdə olan Şeydanın xəyalı Rozanın xəyalı ilə danışır. “Şeyda ardıcıl inqilabçı fəhlə surəti kimi meydana çıxa bilmədi” (133, 191). Romantik əhvali-ruhiyyəli dialoqun sonu Şeydanın ölümü ilə bitir. Necə deyərlər, inqilab dalğası başlayarkən Şeyda öz həyatını başa vurmuş olur:

“Ş e y d a. Nə istiyorsun? Ah, bəndən nə istiyorsun? (*Üzgün bir halda qalqıb oturur. Pəncərəyi açaraq bir qadar alıq-alıq dışarıya baqdıqdan sonra*). Roza! Roza! Nerəyə getdin? Niçin gəldin də, niçin getdin? Ah, niçin bana rahat vermiyorsun? Qəhr olmuş bir zavallıdan nə istiyorsun?

(*Rozanın xəyalı yaldızlı nurlar içində, mələk qiyafətində olaraq görünür. Süzgün və munis baqışlarla Şeydaya doğru ilərilər*).

Şeyda (*dönüb baqınca*). Ah, rüyamı görüyorum?

Roza (*nəvazişlə*). Şeyda! Şeyda (heyrlə). Aman, ya Rəbbi!

Roza (*həsrətlə*). Şeyda!

Şeyda. Ah, nə istiyorsun?

Roza (*təbəssümlə*). Şeyda!

Şeyda (*darğın*). Roza, Roza! Allah eşqinə, get! Bu halda qəhrəman simalı, durğun baqışlı, qara geyimli bir mələk gəlir. Şeyda durmaz.

Roza. Şeyda! Bəni unuttunmu?

Şeyda (*göküs keçirərək, sinirli*). Xayı, xayı, sana pərəstiş etdiyim günləri, sana sarıldığım dəqiqələri hənz unutmadım. İlk eşqimizlə süzülən baqışlarını, o məsumanə təbəssümlərini hala xatırlıyorum. Lakin, uf!.. Bəni atmış olan vəfasız Rozayı, o mərhəmətsiz afəti bir daha xatırlamam, bir daha görmək istəməm” (29, 316). “Həbs-xanada psixi sarsıntılar keçirib gah Rozanın xəyalı, gah qara geyimli ölüm mələyi ilə mükəllimələrə girişib sayıqlayan Şeydada əvvəlki əzmdən, mübariz gəncdən heç bir nişanə görünmür” (162, 109).

Romantik şair obrazı, inqilabi ruhun daşıyıcısı olan Şeyda niyə tez sınır? Bu sual Şeydanı “Knyaz” əsərindəki Antonla müqayisə etməyə imkan verir. Şeyda milli şüurun, mübarizənin yüksəliş dövrünün romantik, mübariz ruhlu çıxışlar edən şairidir. O həm də inqilabçı fəhlə kimi haqqını tələb edir. Amma ruhunda, əməli fəaliyyə-

tində tərəddüd və sönüklük onu Anton kimi çevrilişlərin qəhrəmanı edə bilmir. Antonun fəal, daha mübarizliyi üçün hətta inqilabdan sonrakı iqtisadi inkişaf proseslərinə qoşularaq Almaniya səfərdə olduğunu görürük. Şeyda ruh etibarilə mübariz deyil. Şeiri fəhlələr tərəfindən gizli olaraq götürülüb, əzbərlənib, dillərə düşüb. “Şeyda” mənsur pyesinin (1917) daxilində marşların mühüm yer tutduğunu, əsərin problematika və qayəsinin təqdimində əhəmiyyətli rol oynadığını” (101, 101) nəzərə alsaq belə yenə Şeyda fəal inqilabçı ola bilmir. Mətbədən qovulduğu üçün bədbin həyat təzi keçirən Şeydanı Roza adlı sevgilisi də tərk edir. H.Cavidin romantik qəhrəmanı dövrün natamam mübarizə ruhu kimi mətin əzmlili və iradəli deyil. Təzadlı iki xüsusiyyət aydın görünür. Bir tərəfdən inqilabi marş yazan Şeyda çağırışlar edir, “Arkadaş, ayıl bir an, haqsızca olma qurban” deyir. Digər tərəfdən də çox tez dərvişanə tərk-i-dünya ruhda olması ilə oxucusunu təəccübləndirir. H.Cavid romantizminin idealist qəhrəmanları şairin yaradıcılığı boyu həyat səhnəsini tərk etməzlər. Bu əsərdə də romantik ruhlu Şeyda obrazı ilə görüşürük. Beləliklə, onun ölümü də həbsxanada romantik ruhda baş verir. Xəyalla danışaraq, sanki Rozanın çağırışına qoşularaq həyatı tərk edir.

H.Cavidin yaradıcılığında bədbinliyi ilə öz faciəsinə razılaşan Şeyda xarakter etibarilə sırf yeni obrazdır, müəllifin digər əsərlərindəki obrazlardan tam fərqlidir. Yaşar Qarayev yazırdı: “Bu bədbinliyin arxasında artıq heç bir nəcib, yüksək və bəraət doğura bilən bəşəri amil, heç bir ”dünya kədəri” durmur. Əksinə, Şeydanın inqilabi ideyalarına qida verən ictimai zəmin indi daha gerçəkdir; Rusiyada çarizmin məhv edilməsi xəbəri gəlmiş, “istibdad heykəli devrilmişdir”. Bəs bu bədbinlik haradan doğulur? Bu bədbinliyin əsasında yenə də Rozanın xəyanəti, Şeydanın uğursuz eşqi və yenə insan əxlaqına, insan ləyaqətinə inamın sarsılması durur. Burada da H.Cavid ictimai problemi yenə əxlaqi problemlə əvəz edir. İnqilab mücahidi eşq Məcnununa çevrilir. İctimai inqilabi problematika baş qəhrəmanın taleyində, bilavasitə onun hərəkət və fəaliyyətində, süjetin, drammatik inkişafın əsas xəttində reallaşmır və öz zəruri, labüd finalını tapmır. İctimai sinfi məzmunlu konfliktlə vəhdət pozulur” (133, 195).

İnqilab ərəfəsini canlandıran Şeydadan fərqli olaraq, “Knyaz” pyesindəki An-

ton inqilabi hadisələrin baş verdiyi və inqilabdan sonrakı dövrün qəhrəmanıdır. Anton Bağçavanın oğludur, anası Marqo isə Knyazın xidmətçisidir. Anton əsərdə ilk dəfə Knyazın qızı Lena ilə birlikdə təqdim olunur. Lena incə səsle, Anton isə qalın səsle mahnı oxuyurlar. Bu mahnıda bir həzinliklə bərabər, onların bir-birinə dərin və saf məhəbbəti də ifadə edilmişdir. Bunlar bir tərəfə qalsın, Knyaz isə Antonu böyüdüb oxutmağından söz açır:

Pək çocuqkən biz ədəb verdik ona,
Oqudub xeyli əmək verdik ona.
Adam olmuş, dəyişib baş-qulağı,
Şimdi bir adlı mühəndis yamağı (31, 15).

Knyazın Anton haqqında olan bu təəssüratı və Antonu Lena ilə birlikdə görməsi onun qəlbində heç də xoş duyğular yaratmır. Hər halda, Antona təhsil verilməsi barədə olan fikirlərdə Knyazın kinayəsi az-çox hiss edilməkdədir. “Adam olmuş, dəyişib baş-qulağı” misrası isə kinayə yükünün artırılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Pyesdə Solomonla Anton arasında olan bir dialoq da müəyyən ziddiyyətlərin mövcudluğunu və mövqe müxtəlifliyini ortaya çıxarır:

S o l o m o n

(boş bir qədəhi doldurub sərxoş hərəkətlə Antona)

Pək gözəl, haydı, gəl iç sən də bir az.

A n t o n

Etmədim bən buna adət, Knyaz

Biliyor halımı...

S o l o m o n

Zevqin yoqmuş.

A n t o n

Neyləyim... bəncə, ayıqlıq daha xoş,

Mümkün olsaydı da, yurdumdakı meyخانələri

Həp kütübxanə yapardım (31, 16-17).

Elə bir az sonra bu ziddiyyətin birbaşa Knyazla Anton arasında baş verdiyinin

şahidi oluruq:

K n y a z

Onu söylətmə ki, yoq çərçivəsi,
Söz güləşdirməyə çəqdur həvəsi.

A n t o n

Bəncə, hər çərçivə dar bir zəncir.

K n y a z

(dumanlı qafasını oynataraq əli ilə rədd edər kibi)

Yetişir, sus daha, artıq yetişir.

A n t o n

(ətrafa)

Derlər insan yaranıb maymundan,

Yenidən maymuna dönmək nə yaman (31, 17-18).

Anton bir inqilabçı obraz kimi Şeyda ilə müqayisədə daha irəli getmişdir. Şeydanın “əfv etmək” düşüncəsinin müqabilində Antonun “Haq verilməz, alınar” inadı və qəzəbi dayanır. Əslində, bu, inqilab ərəfəsinin qəhrəmanı Şeyda ilə inqilabdan sonrakı qəhrəman Antonun ciddi mövqə fərqidir:

A n t o n

(kəskin)

Fəzlədir, bəncə, bu nifrət, hiddət,

Hər nə istərsə, verin onlar...

K n y a z

(istehzalı)

Əvət.

Əmr edərsən, veririz...

A n t o n

Kəndini bil!

Haq verilməz, alınır... (31, 26).

Knyazla Antonun qarşılaşması anası Marqo ilə Antonun qarşılaşması ilə əvəz olunur. İkinci qarşılaşma birincidən daha kəskindir və dramaturji ziddiyyətin daha da

inkişafına yönəlmişdir. Ona görə ki, Marqo Knyazın onlara hörməti müqabilində Antonun mübarizədən çəkilməsini istəsə də, Anton buna qətiyyən razılıq vermir və öz inqilabçı əhvali-ruhiyyəsini daha da açıq şəkildə büruzə verir. Burada Antonun inqilabçı qətiyyəti bütünlüklə görünür:

Annə! Göz yaşları versəydi nicat,
 Bən də ağlar, üzülürdüm, heyhat...
 Yoqsa əzmində mətanət, er-gec
 Boğacaqdır səni azğın bir heç,
 Gönül istərsə geniş hürriyyət,
 Bir dügün zevqi verir hər dəhşət.
 Hər bəla gəlsə, köküs gər də bir az;
 (Dörd-beş adım yürüüyərək.)

Bizi məhbəs və ölüm qorqutamaz! (31, 37)

Şeydadan fərqlənən Anton daha qətiyyətli və mübarizdir. Onu tutduğu yoldan heç kim döndərə bilmir. Hətta şəxsi həyatında itirdiyi Jasmeni yenidən gördükdən sonra onu əldə etmək üçün mübarizə aparır, qətiyyət göstərir. Knyazın ona atalıq etməsinə baxmayaraq, ilk olaraq münasibətlərdə öz prinsiplərini hər şeydən üstün tutur.

Belə bir qətiyyət Şakro ilə Antonun dialoqunda da bir daha təsdiq edilir. Belə ki, Şakro Antonu tutduğu inqilabi yoldan çəkinməyə, başqa bir həyat başlamağa səsləyir. Lakin Anton bir inqilabçı kimi öz amalından heç vaxt dönməyəcəyini israrla bildirir:

Ş a k r o

Bilməm ki, şaşırdınmı, nədir bu?
 Zənnimcə, yolun pək ucurumlu...
 Bir arqadaşın dün gecə qaçmış,
 Həp firqənizin sirrini açmış.
 Çıq get, acırım halına... Ən son
 Bir məsləhətimdir sana, Anton!

A n t o n

(acı qəhqəhəylə)

Binlərcə ac, işsiz əzilirkən,
 Yalnız acıyorsun bana həp sən.
 Məhbəs kəsilib yoqsula dünya,
 Qarunlar edər hökmünü icra.
 Layiqmi durub seyr eləyim bən,
 Bir gün belə çıqmam bu şəhərdən.
 Anton deyil azğın, deyil alçaq,
 Acizlərə yardım dilər ancaq (31, 42-43).

Jasmen və Anton arasındakı dialoq da dramaturji ziddiyyətlərin kəskinləşməsinə təkan verir. Çünki Jasmen Antonu təbiət mənzərələrinə valeh olmağa, ondan zövq almağa səsləyərkən Antonun düşüncəsində yenə də inqilab əhvali-ruhiyyəsi qabarmaqdadır:

J a s m e n

İştə yuqarda,
 Yüksəklərə çıx, gör də nələr var.
 Xoş mənzərələr ruhunu oqsar.
 Tiflis ayaq altında gülümsər,
 Göz qırpar uzaqdan sana hər yer.
 Ətrafı tamaşayə dalırkən,
 Dünyayı yaratdım sanırım bən.

A n t o n

Bir yanda coşub-daşsa da varlıq,
 Bir yanda sırıتماqda məzarlıq.
 Bir yanda gülümsər mədəniyyət,
 Bir yanda amansız, acı dəhşət! (31, 45)

Knyaz və Anton, Marqo və Anton, Şakro və Anton, Jasmen və Anton dialoqları Antonun inqilabçı-bolşevik simasını tam və aydın şəkildə göstərir.

Başqa əhəmiyyətli cəhət yenə də Jasmen və Antonla bağlıdır. Belə ki, Anton Jasmenlə aralarında olan məhəbbət macərəsini əqidə, məslək üstündə, yəni bolşevik təfəkkürü əsasında qurur. Knyaz, onunla birlikdə dayısı Solomon, qızı Lena və arvadı

Jasmen məcburiyyət qarşısında Almaniyaya mühacirət etdikdən sonra Anton da oraya gəlir. Onun məqsədi müalicə olunaraq Knyazın vurduğu güllə yarasından xilas olmaq və İsveçrədən sənaye dəzgahları almaqdır. Amma bununla bərabər, Anton Berlində Jasmenlə qarşılaşır və onu Tiflisə gətirməyə o şərtlə söz verir ki, Jasmen Antonla məfkurə yoldaşı olsun:

A n t o n

(onu qolları arasına alır, pək məmnun və həyəcanlı)

Nə səadət!.. Nə səadət, bilsən,
Həmdəminim olsan, əvət, gerçəkdən.
Uysa məfkurəmə dilbər Jasmen,
Öyünür, göylərə sığmam belə bən.

J a s m e n

Tutduğun yolları həp izləyərək
Sana Jasmen olacaq həmməslək (31, 98).

Şeyda və Anton obrazları, onların cəmiyyətin digər təbəqələri ilə əlaqələri H.Cavidin yaşadığı dövrdə inqilabdan əvvəlki, inqilab zamanındakı və inqilabdan sonrakı hadisələrin inikası və H.Cavid romantizminin ictimai mündəricəli bir romantizm olması baxımından xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

3.3.2. İnqilabi mübarizənin məğlub qəhrəmanı – Knyaz

“Knyaz” pyesi yazıldığı dövrdə H.Cavidin ən mübahisəli əsərlərindən biri olmuşdur. Bu əsər ətrafında olan müzakirələrin xarakteri də romantik sənətkarın digər pyeslərinin müzakirəsi ilə müqayisədə seçilirdi. Məsələnin mühüm tərəfi ondan ibarət idi ki, “Knyaz” faciəsində H.Cavid yaradıcılığının səciyyəvi xüsusiyyəti kimi yaxın və uzaq tarixin deyil, məhz əsərin yazıldığı dövün problemləri qoyulmuşdur. Xüsusilə ötən əsrin 20-ci illərində ədəbi tənqid dünyagörüşü və yaradıcılığı tam şəkildə formalaşmış sənətkar kimi H.Cavidin sosialist platformasına gəlməsinə daha çox cəhd göstərirdi və “Knyaz” pyesi bu məsələdə sanki fürsət kimi tənqidçilərin əlinə düşmüşdü. “Yeni yol” qəzetinin 6 aprel 1930-cu il tarixli sayındakı bir məqalədə

açıqca deyilmişdir: “İndiyə qədər ancaq tarixi əfsanələr yazan Hüseyn Cavidin bu əsərində yeganə qiymət həyata yaxınlaşmaq istəməsidir” (27, 185).

Əslində, H.Cavid yaradıcılığının əvvəlindən sonuna qədər əsas ideyasına sadıq qalır. İnsanın tarixin müxtəlif inkişaf mərhələlərində şərə, zülmə, ədalətsizliyə qarşı mübarizədə xarakter mükəmməlliyi ilə qalib gələrək kamillik nümunəsi göstərməsi ideyası müəllifin bütün dramatik əsərlərində romantizmin estetik xüsusiyyətləri əsasında həllini tapır. H.Cavidin əsərlərində ədalət və xaos, eləcə də onun əsas ali müəllifləri olan Tanrı və İblis düşüncəsi mübarizədədir. H.Cavid müxtəlif tarixi dövrlərin qəhrəmanlarının təzadlı, mürəkkəb xarakterlərinin həllinə sənətkarlıqla nail olmaqla obrazı tarixləşdirir. “Ana” (1910) pyesindəki sadə, mərd, Tanrısına bağlı, dili dualı Səlmadan başlayaraq “Maral” (1912) əsərindəki bədbəxt Maralın faciəsi, “Şeyx Sənan”da (1914) ilahi eşqin kamilliyi, ülviliyi, “Şeyda”da (1916) Şeyda və digərlərinin taleləri, “Uçurum”da (1917) saf, təmiz kəndli qızı Gövərçin və Cəlal arasında yaranan uçurum, “İblis”də (1918) Yaradana asi olub haqq dərgahından qovulan İblisin Adəm övladı ilə məşhərə qədər mübarizəsi, “Afət”də (1922) Afətin xəyanət faciəsi, “Peyğəmbər”də (1923) yer üzündə yeni, mütərəqqi din – islam intibah günəşinin müəllifi Məhəmməd peyğəmbərin haqq yolunda tarixi mücadiləsi, “Topal Teymur” (1925) dramında iki tarixi türk fəthinin qarşıdurmasına qədər müraciət etdiyi mövzuların qəhrəmanları müxtəlif dövrlərə aid və ziddiyyətli, zəngin xarakterli qəhrəmanlarıdır. “Knyaz” (1929) əsərində Knyaz obrazı bolşevik inqilabı dövrünün burjuva-mülkədar sinfinə məxsus, başı eys-ışrətdən açılmayan tipik obrazdır. Əsərin süjet xətti ilə tanışlıq həm də H.Cavidin mövzunu real həyat hadisəsindən götürdüyünə şübhə yeri qoymur. H.Cavidin gözünün müalicəsi üçün Almaniyada olduğu müddətdə Sovet quruluşundan var-yoxunu xaricə qaçıran belə tipajlarla rastlaşması mümkün idi. Knyaz XX əsrin əvvəllərində formalaşmış harın sahibkarlıq zümərəsinin faciəsini yetişdirən nümayəndəsidir. Əslində, mənən kasıb, daim eys-ışrət içində itib-bataraq insanların talelərinə laqeydlik nümayiş etdirənlər hansı dövrdə olur olsun, bir gün öz həyatlarının sonunu gətirirlər. Knyaz dövrünün, onun özündən də namərd olan rejimin – bolşevik rejiminin qurbanına çevrildi.

H.Cavidin əksər pyeslərində ilk pərdə dramatik hadisələrin gedişi barədə qis-

mən də olsa müəyyən informasiyanı canlandıra bilir. Bu baxımdan əsərin əvvəlində Knyazla dayısı Solomonun dialoqundan onların hər ikisini qarşıda nəyin gözlədiyi barədə müəyyən təsəvvür əldə etmək olur. Həmin səhnədə Knyaz və Solomon böyük şövqlə şərab içir və həyatın mənasını yalnız onda görməkləri barədə fikirlərini ifadə edirlər:

K n y a z

İştə gülgün qədəh, ey xanəxərab!
Bulunur şey deyil əsla bu şərab.
Şimdi fürsət var ikən iç!.. Bir gün
Görəcəksin bu sönük ömrü sərab.

S o l o m o n

İçəlim, bəlkə, təsəlli buluruz,
Bəlkə, qəmdən, acıdan qurtuluruz.
Bir günün zevqinə dəyməz dünya.
İçəlim, sonra peşiman oluruq (31, 8).

Knyaz və Solomon kefdimağ içində olduqları həmin günü sanki dünyanın axırını hesab edirlər. Ona görə də bir-birinə təsəlli verə-verə tutduqları əməli təqdir etməyə çalışırlar. Bu içki əhvali-ruhiyyəsinin arxasında yalnız eyş-işrət dayanmır, eyni zamanda burada ciddi ictimai narazılığın da əlamətləri hiss edilir. Çünki bir az sonra Knyaz qarşıda əbədi bir dərin boşluğun görünməsindən irəli gələn narahatlığını da bildirir.

Knyaz son dərəcə mühafizəkar obrazdır. O, öz tabeliyində olan işçilərlə sərt davranır, onların vəziyyəti ilə maraqlanmır, onlara kömək etmək, yardım göstərmək düşüncəsindən uzaqdır. Hətta təbii iqlim şəraitinin törətdiyi fəlakətləri nəzərə alıb işçilərin vəziyyətini yüngülləşdirmək haqqında belə düşünmür, onların təkliflərini qəbul etmək istəmir. Şakro Knyaza deyir ki, bir kəndlinin üzüm bağlarını dolu vurmuş, artıq oradan tam məhsul almaq mümkün deyil və həmin kəndli məhsul verilməsinin yarıbayarı azaldılmasını istəyir. Bunu eşidən Knyaz həmin xəbəri çox soyuqqanlıqla qarşılayır, nəsə tədbir görəcəyi barədə vəd versə də, bu vəd o qədər də inandırıcı görünmür. Yaxud bəzi işçilər üst qatda boş yer olduğu halda, yaş və islaq zirzəmilər-

də yataraq məhv olduqlarını bildirsələr də, Knyaz onlara qətiyyətlə əhəmiyyət vermir, hətta onlara “Paranız yoqsa əgər, üst qatda Yer verilməz sizə əsla, əsla...” söyləyir (31, 27). Knyazı “həyatın o biri üzü, istismar edib acınacaqlı, səfil bir görkəmə saldığı xalqın vəziyyəti düşündürür” (162, 122).

Bu məqamlarda Knyaz “Topal Teymur” əsərindəki Topal Teymurdan tamamilə fərqlənir. Şakronun kəndlilərin vəziyyətindən xəbər gətirməsi “Topal Teymur”da – kəndlilərin Mamayxandan şikayətə gəlməsi, Dilşad xanımın onların vəziyyətini yüngülləşdirmək istəyi ilə bağlı Əmir Teymurla söhbətini xatırladır. Kəndlilərin problemlərinin həllinə ədalətlə yanaşan Fateh Teymurdur. Teymur fateh olduğu qədər də əsgərdir, kəndlidir, zəhməti dəyərləndirən, bəzən əsgərləri ilə eyni süfrəni bölüşən sadə, adil rəhbərdir. H.Cavidin müxtəlif zəngin obrazlar qalereyasında Knyaz faciəsi ilə üz-üzə durduğu bolşevizmin elə özünə bənzəyir. Əxlaqi, mənəvi keyfiyyətləri çürük, iradəsi zəif, ədalətdən xəbərsiz, psixoloji durumu etibarilə ruhi xəstə olan Knyaz bədbəxt faciəvi qəhrəmandır.

Knyazın bu hərəkətlərini Topal Teymurun işçiyə və əsgərə yönələn yangısı ilə qətiyyətlə müqayisə etmək olmaz. Onlar bir-birinin tamamilə əksidir. Bu cür hiss və duyğularla yaşamaq, insanlara əzab verməkdən zövq almaq, heç kəsi saya salmamaq Knyazı məğlubiyyətə doğru aparıcı yollardır. Bu yollardan birinin də başlanğıcı Jasmenin Knyaza xəyanət etmək duyğusu ilə yaşamasından başlayır. Pyesin ikinci pərdəsində Jasmenlə Antonun qarşılaşması zamanı Jasmen ona qəlbindən keçən hissləri bildirmək istəyir. Sevgi macərəsinə bağlı bu hisslərin arxasında, heç şübhəsiz, Jasmenin Knyaza xəyanəti dayanırdı. Qəfildən bu mənzərənin şahidi olan Knyaz həddindən artıq qəzəblənir, özünə yer tapa bilmir və Antonla qarşılaşmasından sonra ikinci sarsıntısını keçirir:

K n y a z

Sən Knyazı divanəmi sandın,
Yoq, yoq, görünür, bəndən usandın.
Əğyar əli köksündə, nə zillət!
Bir sözlə, niçindir bu xəyanət?
Anton sana munis ki deyildi,

Birdən-birə doktormu kəsildi?!

J a s m e n

Knyaz! Sanırım, fəzlə bu şübhən.

Surətlə yürürkən, ürəyimdən

Dəhşət dolu bir vəlvələ qopdu.

Sandım qara bir zəlzələ qopdu (31, 49).

Jasmenin bütün hiyləgər davranışı və saxtılığa bürünmüş yalvarıcı sözləri Knyaza təsir etmir, Knyaz “Ah, dünkü mələk, şimdi bir İblis” (31, 50) deyərək onu daha da ittiham edir.

Jasmen Cavidin qadın obrazları içərisində özünəməxsus obrazdır; erməni kənd müəlliminin qızıdır. Cavidin Tiflis mühitinə bələd olması, yerli əhalinin həyat tərzini izləməsi mövzunu ona həyatdan götürməyə də imkan vermişdir. Jasmen erməni qadınlarının imkanlı, sahibkar mülkədarla rəsmi və ya qeyri-rəsmi həyat əlaqələri qurması (həm də atası yaşında Knyazla) yeni rast gəlinən hadisə deyildir, o, erməni xislətindən irəli gələn əxlaq naqisliyi nümayiş etdirir, ailəli ola-ola Antonla görüşməyə oxucunu şahid edir. Əgər belə demək mümkünsə, Antonu sevsə də, pula-qızıla hərislik onu atası yaşda biri ilə ailə qurmağa razı salır. Erməni qılığına, hiyləsinə tuş gələn Knyaz tək deyil. XX əsrin əvvəllərində Bakıda “Qış sarayı”nda Azərbaycan neft mülkədarların pullarını uduzurdular. Ermənilərin yüngül əxlaqlı qadınları milli mülkədarlarımızın qılığına girib onları qumara sövq edirdilər. Sonra ermənilər qumardan qazandıqları pullarla silah-sursat alıb 1918-ci il mart qırğınında Bakı əhalisinə divan tutdular. Knyaz gürcü xalqının erməni qadınına inanan, xəyanətə uğrayan məğlub obrazdır.

H.Cavid “Knyaz” əsərində romantizmin poetikasına sadıq qalmaqla yeni dövrün qəhrəmanlarını yaradır. Amma bu o demək deyil ki, Cavid bolşevik inqilabını qəbul etdiyi üçün bu əsəri yazıb. Əslində, bu əsərin ideya məzmununa diqqətlə baxsaq, hər şey aydın olur. Bolşevizmin çürük ideologiyasının mahiyyətini bildiyindən, xalqların taleyinə gətirəcəyi bəlanı çox gözəl anladığından H.Cavid ona rəğbət bəsləyə bilməzdi: “Cavid kəndli hərəkətindən xəbərsizdir... Halbuki Gürcüstanın şuralaşmasından qabaqkı tarixi kəndlilərin böyük inqilabi aktivliyini, üsyanını göstərir. Cavid başqa əsərlərinin

də tarixdən istifadə etməyi lazım bildiyi halda, bu əsərdə tarixi unutmuşdur...

Dil etibarilə də Cavid Osmanlı ləhcəsindən əl çəkməmişdir” (27, 187).

Bu, o demək deyildir ki, H.Cavid bu hadisələrin mahiyyətinin dərinliyinə vara bildiyi halda, tarixi unutmuşdur. Xeyr, H.Cavid üçün mahiyyətin mənbəyində insan durduğu üçün o, siyasiləşmiş, şuralaşdırılmış rejimdən çox, üstünlüyü insan taleyinin təsvirinə verir. Bu həm də H.Cavidin milli məfkurəyə bağlılığının göstəricisi olaraq tənqidçilərin diqqətindən qaçmırdı. H.Cavid uğrunda qurban getdiyi türkçülük ideologiyasını heç zaman dəyişməzdi. Bu, Cavidin dahiliyinin sübutu idi.

Pyesdə Knyaz həm şəxsi, həm də ictimai maraqları çərçivəsində görünür və o istiqamətlərdə də tanınır. Məğlubiyyətə doğru hərəkətdə şəxsi və ictimai maraqlar həmişə bir-birini tamamlayır. Knyazın əvvəldən axıradək sabit xarakterini qoruyub saxlaması onun bir obraz kimi H.Cavidin digər qəhrəmanlarından fərqlənməsinə şərait yaradır. “Knyazın özünün qalibiyyət kreditsi var. O hər şeydə qalib olmaq və həmişə qalibiyyətlə yaşamaq arzusunu gizlətmir. Əslində, bu həm də onun həyat idealıdır” (160, 27). Nümunə üçün qeyd edək ki, Misafir obrazının bolşevik yürüşü barədəki informasiyası onu qətiyyənlə qorxutmur və belə bir xəbərin tam yanlış olduğu fikrinə gəlir:

M i s a f i r

Hiç zərər yox, biraq asılsınlar,
Daha əngəlli bir xəbər var, əvət.
Bizi sarmış da kinli bir qüdrət.
Söylənənlər həqiqət olsa, yarın
Bolşevik pəncəsindəyik, aydın.
Söylüyorlar, uzaqda dəhşət var,
Arabir patlayıb durur toplar.

K n y a z

(qolundan tutaraq)

Gəl, canım, kim nə dersə, həpsi yalan,
Bunu uydursa, uydurur düşman (31, 66).

Knyazın şəxsi və ictimai maraqlarının bir-birini tamamlaması Antona müna-

sibətdə daha qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Belə ki, Antonun əqidə baxımından Knyaza qarşı olması, digər tərəfdən də Antonla Jasmenin bir-birinə yaxınlığının Knyaz tərəfindən bilinməsi hadisələri daha da kəskinləşdirir. Bu məqamda şəxsi və ictimai maraqların üst-üstə düşməsi Knyazın daha kəskin hərəkəti – Antona atəş açması ilə nəticələnir:

K n y a z

(oquduğu xəbərdən müttəəssir olaraq çılğın)

Ah, sus, yetər, çəkil, dəf ol!

(Cibindən revolveri çıxarır.)

Söylənib durma, haydı, çıq, yoqsa

Çıqarırlar həməən cənazəni...

A n t o n

Ya...

Hanı, göstər də bir cəsərətini,

Görəlim barı son məharətini.

(İki-üç adım ilərilər)

K n y a z

İştə al!..

Revolver patlar.

A n t o n

Ah, şərəfsiz, ah, cəllad!..

(Aldığı yaradan bihal olub düşər.) (31, 79-80).

Böyük ədəbiyyatşünas M.H.Türkəqul Anton surətinin təhlilinə başlarkən Stalinin kimliyini xatırladaraq çox maraqlı qarşılaşmalar yaradır.

Stalin Qori şəhərində Ernataşvili adlı zəngin şəxsin ailəsində çalışan dul qadının övladı kimi dünyaya gəlir, sənəddə babası yazılmayan, atası sorulmayan Stalinin Ernataşvili ailəsinin oğulları ilə bir sırada oxudulub ərsəyə çatdırılması, sonralar təhsil illərindən başlayaraq inqilabi təşkilatlara üzv seçilməsi prosesləri tarixi faktlardır. Hamı onu Ernataşvililərdən sanır. Türkəqul Antonun əqidə və həyat taleyini Stalinlə eyniləşdirir. Əslində, o, bolşevizmin fəlsəfi-tarixi, ideoloji mahiyyətini göstərməyə

çalışıb. Tarixi təməl dəyərlərin müəllifi ata-babalardır. Min illərin mənəvi dəyərlərini şəcərələr, nəsillər bir-birinə ötürərək təkmilləşdirib saf-çürük edə-edə tarixi-fəlsəfi məqama yüksəltmişlər. Anton obrazını H.Cavid Türəkəqulun Stalinindən fərqli verməklə, kənd həyatında, Jasmenlə eşq macərəsinin belə olduğunu göstərməklə, Stalinin Antonun prototipi olmasını açıq-aşkar əks etdirməklə, bəlkə də, bilə-bilə yayınır. Atası-babası bilinməyən, böyüdüyü, yaşadığı ailəyə doğma olmayan uşaq kimi bolşevizm nə qədər vədlərlə xalqımızın qəlbinə girməyə, özünü doğma göstərməyə çalışsa da, milli məfkurəyə sadıqlıq bütövlükdə ona yol vermədi. Türəkəqul göstərməyə çalışır ki, müəllifin əxlaqi cəhətdən eyniləşdirdiyi Knyaz, Anton və eləcə də bolşevizm əxlaqı ayrı-ayrılıqda insanlıq üçün faydalı ola bilməz. Knyaz eyş-işrətdən baş açıb tərqqi, inkişaf tərəfdarı, ədalətli, səxavətli, sahibkar kimi, eləcə də gənc qızla evlənib nümunəvi ər də ola bilərdi, fəqət insani keyfiyyətlərindəki naqislik ona insanlarla doğmalaşmağa, dürüst olmağa imkan vermir. Yaxud bu və ya digər mənada Antonu oxudub ona atalıq edənin namusuna gözucu ilə baxmamalı olduğu halda, keçmişi yada salaraq Jasmenin hissələrini yenidən oyadır. Əsl kişiyyə məxsus ərənlilik, mərdlik hissələri tam halda Knyazda yoxsa da, Antonda da görünür. Knyaz keçmişin, Anton yeni quruluşun nümayəndəsi olaraq üz-üzədirlər.

Knyaz itirdiklərinin müqabilində müvazinətini saxlaya bilmir, dəli olur. Bu surət Cavidin sovet rejimindən qaçaraq xarici ölkələrdə mühacir həyatı yaşayan mülkədarlar təbəqəsinin ümumiləşdirilmiş obrazıdır. “Hayatın ağırlıqlarına tahammül etməyən altmışlıq Knyaz artık aqlını oynatmış, Deli Knyaz olmuştur...

Knyaz yaşadığı hayata fazla tahammül edemiyerek karısı Jasmeni öldürüyor, donra da:

Ölmek yaşamaktır,
sarsaq yaşamak ömre yamaqkdir,
– diyerek intihar edir...” (192, 131).

Knyazla Anton arasındakı konfliktin kəskinləşməsi Knyazı eyş-işrətdən çəkin-dirə bilmir. Onun qəlbində və düşüncəsində əsas yeri yüngül həyat tərzi, kef məclisləri, yeyib-içmək istəkləri tutur. Knyazın gündəlik həyatının əsasını təşkil edən bu vərdişlər yalnız Tiflisdə deyil, Berlində də yenidən canlanır və hadisələrin Tiflisdən Ber-

linə köçürülməsi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bu barədə professor Kamran Əliyev yazır: “Əgər əhvalatlar Tiflisdə baş verən müddətlərlə məhdudlaşsaydı və Antonların qalibiyyəti elə buradaca göstərilseydi, bir çox mətləblər qaranlıq qalmış olardı. Onda Knyazın mənəvi puçluğu görünməzdi (o, hələ qızına göz dikməmişdi), Antonun axıra qədər dözümlülüyü meydana çıxmazdı (onun sonadək mübarizə aparacağı qənaəti yaradılmamışdı)” (73, 78). Berlinin, Knyazın özünün də dediyi kimi, mədəniyyət ocağı olmasına baxmayaraq, yenə əsas istək eys-ışrətdir. Dayısı Solomon onu bu yoldan çəkindirmək istəsə də, qətiyyənlə bacarmır:

K n y a z

İştə Berlin! Mədəniyyət ocağı,
 Hər yeşil səhnəsi cənnət bucağı...
 Hər tərəf dalğalı, hər mənərə şən,
 Fərqi yoxdur gecənin gündüzdən.
 Hər salondan uçuşur zümzümələr,
 Qadın-erkək gülüşüb rəqs eylər.
 Gecə Berlində çalışmaq, bəncə,
 Sofuluqdur, var ikən əyləncə.

S o l o m o n

Bəndə əyləncəyə yox meyl artıq,
 İki yıldır ki, usandıq, bıqdıq.
 İki yıldır ki, gedib var-yoqumuz,
 Bəklədik, hət dəşə dəydi oqumuz.

K n y a z

Hiç sinirlənmə, yoruldun, enəlim,
 Musiqi dinləyərək əylənəlim (31, 83).

Məkan kimi Berlində baş verən dramaturji hadisələr yalnız Knyazın eys-ışrət içində yaşamasının deyil, Jasmenin xəyanətinin də yenidən təsdiqidir. Antonun Berlinə gəlməsi, Jasmenlə tapışması və onların yeni eşq macərəsi yaşamaq haqqında olan planları Knyaza məlum olanda Knyaz ən kəskin sözlərlə çıxış edir:

Əvət, əxlaqı sönlüklər, bəlli,

Göstərir kəndini ismət modeli.
 Bir düşün, sən nə idin köydə ikən?
 Nə idin, sonra nə oldun, Jasmen!?
 Kimsəsiz bir qız idin, ac, möhtac,
 Gəlib oldun öyünən başlara tac.
 Səni sevdirdi də ismət az-çoq...
 Şimdi, əfsus, o da yoq, ah, o da yoq... (31, 101)

Pyesin beşinci pərdəsi Knyazın sərsəm düşüncələri ilə başlayır. O, özünü “ulu Knyaz” adlandırır, böyük bir nəslin nümayəndəsi olsa da, indi quru heykəl kimi qalmasından gileylənir; vulkan ikən sönməsindən, aslan ikən tülküyə dönməsindən bəhs edir. Beşinci pərdənin sonunu bu əhvali-ruhiyyənin davamı kimi də başa düşmək olar. Burada oxşar olan bir cəhət Knyazın əvvəldə başqa-başqa qadınlara hücum çəkməsidirsə, əsərin sonunda onun öz qızı Lenaya eşq elan eləməsidir:

Bən gönlümü verdim sana ancaq,
 Gəl, işvəli afət, bəni sən etmə oyuncaq.
 Bir busə ver ancaq şu dodaqdan,
 Güldən daha nazik o gözəl pənbə yanaqdan.
 Aqşam da bərabər uyuruz, nazlı gövərçin,
 Əlbət, bu xoş əyləncə səninçin.

(Qaba və möhtəris bir tərzdə qucaqlayıb öpmək istər) (31, 126).

Knyazın səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri öz saxta qürurunu, yalançı məğrurluğunu həmişə nümayiş etdirmək cəhdidir. Onun dayısı Solomonla dialoqunda Solomon da bunu qətiyyətlə söyləyir:

K n y a z

(istehzalı qəhqəhəylə)

Nə xəbər? Gürcü xalqı iştə cəsür,
 Çarpışıb hər huücumu dəf ediyor,
 Səndə lakin nədənsə yoq iman.

S o l o m o n

Nə yaparsın ki, sisli bir böhran

Daima bəndə şübhələr doğurur,

Sən fəqət həp fərəhli, həp məğrur (31, 61).

Əsərdən də bəlli olduğu kimi, Knyazın Antonla münasibətləri getdikcə kəskinləşir və üçüncü pərdədə müəyyən həddə çatır. Burada Knyaz Antona qarşı daha qəzəblidir və əsəblərin gərginləşməsi Knyazı təbdən daha da çıxarır və o, Antona atəş açmağa məcbur olur.

“H.Cavid pyeslərinin mövzusu Şərq tarixinə, Şərq əfsanələrinə istinad edir... Şərq mütəfəkkiri, Şərq despotu, Şərq sevəni, Şərq seviləni, Şərq qalibi, Şərq məğlubu” (57, 57-58). Bu baxımdan Knyazın Lena qarşısındakı məğlubiyyəti ilə özünü öldürmək cəhdi üst-üstə düşür. Əsərin sonunda laübalı vəziyyətdə Knyazın özünü öldürməsi onun sabit xarakterik xüsusiyyətə malik olmasının sübutudur. Bu məqam Knyazı romantik qəhrəman kimi də ucaldır:

Lazım deyil əsla bana yardım,

Məhv olsa da Jasmən...

Yoq, onlara təslim olamam bən.

(Əlindəki revolveri süzərək.)

Atəş!..

Yenə atəş!..

Yenə atəş!..

(kəndi alnını nişan alır, qurşun açıldığı kibi düşər) (31, 134).

Dövrünün tənqidçiləri H.Cavidin yaradıcılıq əqidəsinə sadıqlığına heyranlıqlarını gizlədə bilmirdilər. H.Cavidin böyüklüyü onda idi ki, o, həqiqəti ilk yaradıcılıq dövrlərindən dərk etmişdi. O hər şeyin dəyişən, inkişaf edən, zamanın keçib-gedən olduğunu əsərlərində qeyd edir. Qalan, əbədi var olan isə Tanrı və onun verdiyi istedadla həqiqət və məhəbbətin tərənnümünü bəşəriyyətə çatdırmaqdır. Tənqidçi Əli Hüseyn yazırdı: “Cavid bu gün hardan mövzu alırsa alsın, o, şərt deyil. Əsas məsələ mövzunun təhlili, hadisələrlə olan əlaqəsi və nəhayət, əsərin mündəricəsindəki qayənin sinfi üzərindədir. Bizcə, Cavid yaradıcılığının “burjua ruhu və məfhumu” onun oraya əl-qol atmasındadır. Uzaq mühitlər və mövzular ətrafında dolaşmasında deyil, onun burjua ruh və məfhumundan, dolayısı ilə romantizmdən, dünyagörüşdən və nə-

hayət, sənət və ədəbiyyat haqqında “sənət sənət üçün” yapığındandır” (104, 200).

Bu o demək idi ki, H.Cavid həm yaşadığı dövrdə, həm də min illər sonra belə yaradıcılıq prinsiplərinə, milli məfkurəyə sadıqlıyı və eləcə də dünya romantizminə gətirdiyi zənginliklərlə hər zaman oxucuların yaddaşında qalacaqdır.

IV FƏSİL

MƏNƏVİ-ƏXLAQİ DƏYƏRLƏR VƏ ROMANTİK İNİKAS ÜSULU

4.1. “Peyğəmbər” islami dəyərlərin ifadəsi kimi

4.1.1. H.Cavid romantizminin müqəddəs qəhrəmanı – Peyğəmbər

Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndəsi şair-dramaturq Hüseyn Cavid yaradıcılığının əfsanəvi qəhrəmanı – Şeyx Sənan, mifik qəhrəmanı – İblislə yanaşı, müqəddəs qəhrəmanı – peyğəmbər də vardır. Dünya ədəbiyyatında Məhəmməd peyğəmbər haqqında müxtəlif əsərlərin yaranmasına səbəb olan amillər Azərbaycan ədəbiyyatına da aiddir. Klassik şairlərimizdən Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin yaradıcılıqlarında Peyğəmbər mövzusunun xüsusi yer tutması davamlı olmuş və XX əsrin əvvəllərində Hüseyn Cavid “Peyğəmbər” əsərini yazmışdır.

Məhəmməd peyğəmbər Tanrı tərəfindən göndərilən müqəddəs “Quran” kitabının insanlara bəxş edilməsində misilsiz rol oynamışdır. Onun dünyaca məşhur olması, öz qüdrəti, hikməti, ədaləti ilə insanların qəlbinə daxil olması ona olan marağı da artırmışdır. Məlumdur ki, Məhəmməd peyğəmbərin həyatı tək Hüseyn Cavid tərəfindən qələmə alınmayıb. Ümumiyyətlə, peyğəmbərlər haqqında bir çox məşhur filosofların fikirləri var. Bunların içərisində daha maraqlısı alman yazarı Höteyə aiddir. O, 1772-73-cü illərdə “Məhəmməd” faciəsini yazmışdı. Həm də Höte xristian millətinə mənsub olan, dini mövzularda gözəl yazan, ilahi elmləri dərinləndirən böyük filosof idi.

Hötenin “Məhəmməd” faciəsində ən maraqlı surətlərdən biri Fatimə obrazıdır. H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərində Fatimə surəti yoxdur, amma Hötenin əsərində həm Fatimə, həm də Əli surətləri vardır. Hətta Məhəmməd peyğəmbərin süd anasının da obrazı yaradılıb. Əsərdəki vəhdətə, birliyə nail olmaq fikri dərin cizgilərlə əks olunub.

Şübhəsiz, H.Cavid Tanrıya bağlı obrazları yaradan özündən əvvəlki klassiklərin əsərlərindən xəbərdar idi. Ona görə də “Şeyx Sənan” faciəsi mükəmməl alınmışdı.

Peyğəmbərlik məqamının bu qədər mükəmməl alınacağına artıq əsas var idi. 1923-cü ildə H.Cavid Bakıda dördpərdəli “Peyğəmbər” əsərini yazır, eyni dövrdə okeanın o tayında Amerikaya hicrət etmiş, orada yaşamış Şərqi ən böyük yazarı Cübran Xəlil də “Peyğəmbər” əsərini qələmə alır. Onun yazdığı “Peyğəmbər” dram şəklində deyil, esse formasındadır. Cübran Xəlilin “Peyğəmbər” əsərində bütün fəzilətlərlə, bütün fəlsəfi kateqoriyalarla bağlı Peyğəmbərə yönələn sualların cavabı vardır.

H.Cavidin uca Tanrını dərk etməsi, Rəsulullah Məhəmməd peyğəmbərə qəlbən bağlılığı yeniyetməlik dövründən başlamış və sonrakı yaradıcılıq taleyinin müəyyənləşdirilməsində bu bağlılığın mühüm rolu olmuşdur. Onun doğulub boya-başa çatdığı qədim Naxçıvan şəhərinin hər qarışında rastlaşdığımız və inanc yeri olan övliya ocaqları H.Cavidin yaşadığı dövrdə insanların dualarının Tanrıya çatacaq ən yaxın yeri kimi qəbul edilirdi. Əmir Teymur demişkən, Naxçıvan “Hürufi ocağı” idi. Belə bir mühitin varlığı Hüseyin Rəsizadəni Cavidliyə aparən yolun ilkin pilləsi kimi öz əhəmiyyətini kifayət qədər göstərmişdir. Atası Rövzəxan Məşədi Abdullanın əsrarəngiz minacatları onun qəlbində İlahi məhəbbətin oyanmasına şərait yaratmışdır və buna inanmamaq mümkün deyil. S.Əzim “Hacı Molla Abdulla Şahtaxtliya” şeirində yazır:

İraqü İsfahani doldurub avazeyi-fəzlin,

Vərai Mavəraün-Nəhrə düşmüşdür səda səndən (169, 245).

H.Cavidin könlünün İlahi eşqlə mükafatlanması yeniyetməlik dövründə özünü bürüzə verdiyindən onun qəlbən “həqiqət və məhəbbət” fəlsəfəsinə bağlılığı öz təsdiqini mütləq tapacaqdı və bu istək “Peyğəmbər” pyesi ilə mümkün oldu. H.Cavid M.Tağı Sidqinin şagirdi olduğu dövrdə istedadına görə fərqlənən şagird kimi müəlliminin dərin etimadını qazanır. Onun yazdığı qəzəldə deyilir:

Gülçini-binəva idim, oldum mürşidi şeyx,

Yandırmışam mən atəşi-hicranə könlümü (28, 249).

Beləliklə, o, ilk qələm təcrübələrindən başlayaraq Tanrı və insan, Xaliq və xilqətin vəhdət düşüncəsini ali ideya kimi yaradıcılığının əsas qayəsinə çevirmişdi. H.Cavid yaradıcılığında insanın taleyi, xoşbəxtlik, xeyirxahlıq axtarışı daim barış işığında və insanlığın tərəqqisi müstəvisində yüksələrək həqiqətin dərkinə yol açır. K.Əliyev “Ədəbiyyat tarixinə bir baxış” əsərində yazır: “Hüseyin Cavid adında insan

şəxsiyyəti və şair ləyaqəti elə birləşmişdi ki, bu birliyin mərkəzində məhz həqiqət dayanmışdı” (71, 163).

Dünya ədəbiyyatına şöhrət gətirmək qüdrətində olan “Peyğəmbər” əsərini H.Cavid 41 yaşında – 1923-cü ildə yazıb. Müəllifin bəşər tarixinə bəxş edilən səmavi kitablara səmimi münasibətindən görünür ki, H.Cavid həm İslam dininə, həm də digər dinlərə aid ədəbiyyat nümunələrini oxumuşdur.

Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı, eləcə də Yazıçıoğlu Muhəmmədin yaradıcılığı ilə yanaşı, bütün təsəvvüf şairlərinin əsərlərində peyğəmbərlik mövzusunun açılmasına dərin ehtiyac duyulurdu. Zaman keçdikcə peyğəmbər sevgisi H.Cavid yaradıcılığında əsas ideya axtarırlarının cavabı kimi ərsəyə gəldi. O, Peyğəmbər mövzusunda müraciət etdiyi zaman müdrik, təcrübəli yazar, kamil şəxsiyyət kimi həm də Cavid ucalığının, əbədiliyinin mahiyyətinin nədən ibarət olmasını təsdiq edə bildi; dünyanın, həyatın, eləcə də millətlərin, xalqların dini təsəvvürünə dünya filosoflarının, ilahiyyatçıların, mütərəqqi fikirli təsəvvüfçülərin münasibətini dərinlən öyrəndikdən sonra “Peyğəmbər”i yazmağa qərar verdi. Hənəfi Zeynəllı “Hüseyn Cavidin yazdığı “Peyğəmbər” haqqında mülahizələrim” məqaləsində yazır: “Son dərəcə dəqiq və məharətli bir surətdə Peyğəmbər mühitinin təsvir edilə bildiyini təslim etmədən getməyəcəyəm. Bu mühiti apaçıq “Peyğəmbər” pyesində görmək mümkündür” (184, 29).

Yaradana münasibəti 12-13 yaşında ortaya qoyan H.Cavidin sonradan yazdığı böyük əsərlərdə Yaradan, insan, həyat, dünya, onun yaranması haqqında məsələləri canlandırması təsadüfi hesab edilə bilməz. Çünki bundan əvvəl o, “İblis” pyesini yazmışdı və həmin əsərdə Tanrı və insan məsələsi mövcud idi; “Şeyx Sənan” faciəsini yazmışdı, faciədə dünyaya sufiyanə münasibət ideyası, ilahi eşq məsələsi var idi. Hətta xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, İlahi eşqin mərhələli dərk yolları şərh olunurdu. Bu mərhələli dərk yolları aydınlaşa-aydınlaşa sanki “Peyğəmbər” əsərində açılmalı idi. “Şeyx Sənan”dan başladığı Tanrının dərki, ona qovuşmağın şəriət, təriqət, mərifət və həqiqət mərhələlərini oxucusuna təlqin edən H.Cavid bu mövzuyla da kamillik zirvəsinə can atmasını təsdiq etdi. Məhəmmədin peyğəmbərliyə çatması bisət, dəvət, hicrət və nüsrət mərhələlərindən əzabla keçməsi, dərin sınaqlardan qalib çıxması nəti-

cəsində mümkün oldu.

Peyğəmbərin cəmiyyətə etirazı həm də H.Cavidin özünün yaşadığı dövrün haqsızlıqlarına, baş alıb gedən siyasi hoqqabazlıqlarına münasibəti idi. Çünki H.Cavidin gözü qarşısında 1921-ci ildə Moskvada ateizm jurnalları buraxılırdı. H.Cavid də məhz elə o vaxtlar – 1923-cü ildə “Peyğəmbər” əsərini yazmışdı. Sanki H.Cavid yaşadığı dövrün rəhbərliyini İlahiyə olan sevgisi ilə müvəqqəti olsa belə ovsunlamışdı. Onlar H.Cavidin “Peyğəmbər”də qoyduğu ideyanı görmürdülər, bəlkə də, dərk etmirdilər. Baxmayaraq ki, H.Cavid yazıb ki, bu əsər oynanılmaq üçün deyil, amma “Peyğəmbər” bir dəfə oynanıb. H.Cavid həm də dövrünün siyasi oyunbazlıqları içərisində dinsiz rejimin tüğyan etdiyi zaman islama imanlı və inanlı ziyalı münasibətini ortaya qoyurdu. Əslində, “Peyğəmbər”in yazılmasına zamanə özü səbəb olmuşdur.

Məhəmməd peyğəmbər Məkkədə doğulmuşdu. H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində Məhəmməd peyğəmbərin sayılıb-seçilən bir nəsildən olması da dilə gətirilir. V.Panova, Y.Vaxtin “Məhəmməd peyğəmbərin həyatı” kitabında, təqribən 560-cı ildə Əbd-əl-Mütəllim oğluna Abdullahın həyatından, Qureyişlərin adət-ənənəsindən xeyli söz açılır və kitabda bu tayfanın hörmətli insanlar olduğu qeyd edilir.

Uşaqılıqda həmişə Hira dağında və ya dağ ətrafında, mağaralarda o, tək-tənha oturmağa üstünlük verərmiş. Dağ və Peyğəmbər mövzusu Məhəmməd peyğəmbərdən əvvəl Musa peyğəmbərin taleyində də rol oynamışdı. Dağda təcəlla olunan Allah Musaya öz qüdrətini işıq, nur şəklində göstərmişdi.

Tək oturmaq, xəyallara dalmaq axtarışların ilkin mərhələsi hesab olunur. Təklilik, tənhalıq da onun özündən asılı deyildi. O, seçilən olmalı idi. Seçilməyin ilkin mərhələsində tamamilə kənara çəkilmək, bu həyatın yaranışı, onu yaradan haqqında düşüncələrinin cavabını axtarmaq üçün o, özünə qapılmalı idi. Bir gün tək Hira dağında oturarkən onun gözünə görünən mələk surəti əsərdə təsadüfi deyildi. Yerdəki soydaşlarının cahillik bəlasını göylərdən gələn vəhylə aradan qaldırmaq üçün onun özü də dəyişməli, saflaşmalı, güclü olmalı idi.

Peyğəmbərin tənhalığını Mələk belə mənalandırır:

Ulu dahi, sən ey böyük rəhbər,

Qalq, oyan! İştə hər tərəf, hər yer,

Həp təbiət dalıb da røyayə,
 Cəlb edər ruhu şerü sevdəyə,
 Gecə yıldızlarilə pürxülya,
 Səni dinlər sükut içində fəza... (30, 172)

Sözsüz ki, yorğun Peyğəmbərin burada xəyala dalaraq bir rəya gördüyünü düşünmək olar. Qarşısında bir Mələyin durduğunu görərək bunu rəya bilən Peyğəmbər ona “Kimsən?” sualı ilə müraciət edir:

Yenə røyamı gördüyüm, əcəba?
 Sən nəsin, söylə? (30, 172)

Həm də unutmayaq lazım deyil ki, tək qalmaq, xəyallara dalmaq təsəvvüf elmində axtarıqların dərkinə gedən yol deməkdir.

Bəs H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərinin mükəmməlliyi nə ilə bağlıdır? Əslində, bu mükəmməllik elə ilk pərdədən başlayır və sənətkarın tarixi həqiqətə sadıq qalması ilə izah olunur (129). Belə ki, pyes hissələrə bölünüb və bu hissələr belə adlanır: “bisət, dəvət, hicrət və nüsət”. Bu hissələr həm Məhəmməd peyğəmbərin mərhələli həyatı ilə tam uyğun gəlir, həm də öhdəsinə düşən peyğəmbərlik missiyasının mərhələli şəkildə həyata keçirilməsi, müsəlman dininin yayılmasında çiyin verdiyi ağır bir işin fəzilətinin izah edilməsi baxımından tam təsəvvür yaradır.

Bəs bu fəzilət nədən ibarət idi? Dünya xalqlarının mənsub olduğu özündən əvvəlki üç dini kitabın və dinlərin ortaya qoyduğu, eyni zamanda həllini tapmadığı məsələlərin sonda “Qurani-Kərim”də və İslam dinində həlli tam olaraq həyata keçməli idi. Bu sonuncu din sülh, barış, tərəqqi dini idi. İnsan həyatının və İlahi dərkin mükəmməl yollarını mərhələli şəkildə izah edirdi. Quranda dünyanın insan üçün ən gərəqli fəzilətləri aydın, açıq, daha başa düşülən şəkildə təqdim olunurdu. İnsan niyə yaranıb, nə üçün aləmə gəlib, onun bu cahanda missiyası nədən ibarətdir? O, kim tərəfindən yaradıldı, göndərildi, sonuncu dönüşə qədərki taleyini və həyatını necə başa çatdırır? Yaradanın hüzuruna üzüağ dönməyə mənəviyyat zənginliyi kifayətdirmi? Bütün bu məsələlərə Quranda aydınlıq gətirilir.

Məhəmməd peyğəmbərin yaşadığı dövr ərəb cahilliyinin baş alıb getdiyi bir zaman kəsiyi idi. Ona görə də Məhəmməd peyğəmbərin qarşısında həll edəcəyi çox

böyük məsələlər dururdu. Mələk deyir:

Haqqı təbliğ üçün sənin ancaq
Rəhbərin sənəti-kəlam olacaq.
Saçma, həp saçma başqa möcüzələr,
Şu kitab iştə ən böyük rəhbər:
Bəhs edər busədən, məhəbbətdən,
İncilər sərpər elmü hikmətdən (30, 177).

Bununla “Mələk Peyğəmbəri idrakın daha da dərinliklərinə çağırır” (166, 203).

Peyğəmbərə ilahiyyat elmində “Məhəmmədi-kitabullah” deyilib və bu ifadə “Məhəmməd kitaba sahib olan peyğəmbərdir” deməkdir. İlahi elmlərdə bu fikir dərin mənalara yozulur. Burada ona Mələk tərəfindən kitab verilir. İskelet də bir mələkdir və onun isə təklifi başqadır:

İnqilab istiyormusun, bana baq!
İştə kəskin qılıc, kitabı bıraq.
Parlayıb durmadıqca əldə silah,
Əzilirsən, qanın olur da mübah.
Eyləməz yardım incə hikmətlər,
Həp sönər busələr, məhəbbətlər.
Əvət, ancaq qılıcdadır qüvvət!
Bundadır haq, şərəf və hürriyyət! (30, 177)

Haqqın, şərəf və hürriyyətin gücü qılıncdadır. Bunlara yalnız qılıncıla nail olmaq olar. Məhəmməd peyğəmbər o vaxta qədər gücünü ancaq tacirlikdə sınıamışdı: dəvələr yükləsin, Şama getsin, Xədicənin tacirlik işlərində ona kömək etsin. Onun fiziki gücü ancaq buna yetərdi. Ancaq necə oldu? O həm də pəhləvan gücünə, qüdrətinə sahibləndi. Qılınc alıb döyüşdü, müharibələrdə iştirak etdi. Məhəmməd peyğəmbərin qılıncı Topqarı muzeyində saxlanılıb. Deyirlər ki, o qılıncı götürməyə hər kəsin gücü çatmazmış. Bəs o güc, qüvvət peyğəmbərə necə verilmişdi? Bu ilahi yazı, kitab oxusu və dərki haradan əxz olundu?

Peyğəmbər: “Mən hərf tanımıram, hərf bilmirəm”, – deyir. Beyni bu idrakı, təfəkkürü qəbul etsin deyə nurla yeniləşdi. Burada gözəl bir ideya çıxır ortaya: Məhəm-

məd peyğəmbər İlahi tərəfindən seçilən idi. Məhəmməd peyğəmbər həm fiziki güc etibarını ilə, həm də fəzilət, idrak, təfəkkür etibarlı fərqlənən şəxsiyyət idi. Ona yol göstərildi. Yeri gələndə ona iki güc verildi – qılıncın və elmin gücü.

Məhəmməd peyğəmbər uşaqkən anası-atası dünyasını dəyişir. Valideyn haqqından çıxma bilməmək məsələsi islamda önəmli məsələlərdən biri sayılır. İsa peyğəmbərin fizioloji valideyni (atası) yoxdur. O, Allahın ruhundan yaranıb. Məhəmməd peyğəmbərin ata-anası çox erkən vəfat edirlər, onu əmisi böyüdür. Zamanla o, əmisinin də, qohum-əqrəbanın da, hətta süd anasının da haqqından çıxır, ancaq valideynlərinin yox. Bu mənada da öncədən seçiləndi, əlində də iki gücü var – Kitabın gücü və qılıncın gücü! Qılıncı işlətmək üçün də onun həm fiziki, həm səfərbəredici gücü var. H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərindəki “rəhbər” sözü bu mənaları ifadə edə bilər. Məhəmməd peyğəmbərin taleyində qalib rəhbər olmaq qisməti var. O, kitaba sığır, kitab onun rəhbəri olur. Ona Tanrıdan ideyaların çatdırılması üçün təşviqat gücü də verilir. İnsanları toplamalı, dini təbliğ etməkdə natiq kimi, səfərbəredici və təşkilatçı kimi çıxış edir. Məhəmməd peyğəmbər islam dininin formalaşmasında təbliğat işi aparmalı idi. Pyesdə İskeletin söylədiyi “Piri-nədim” sözü var. Maraqlıdır ki, bu sözə “Şeyx Sənan”da da rast gəlinir. Peyğəmbər İskeletə “Sən nəsen? Söylə!” sualını verəndə o da “Bənmi? Piri-nədim”, – cavabını verir (30, 178).

Amma Mələk bununla qətiyyənlə razılaşmır:

Yenə bilməm niçin-niçin daldın?

Nə düşündün, niçin şaşıb qaldın?

Sevgidən xoşmu səncə atəşi-kin?

Yoq, qılıc söz qadar deyil kəskin.

Tanrı keçmişdə həp qan istərkən,

Şimdi məmnun fəqət məhəbbətdən (30, 178).

Mələk bu sözlərlə həm İskeletin Peyğəmbərə qılınc təklif etməklə vuruşa səsleməsinə qarşı çıxır, həm də Peyğəmbərin qəlbində məhəbbət duyğuları oyatmaq istəyir. Onun fikrincə, insanlara yalnız məhəbbət göstərməklə onların qəlbinə hakim kəsilmək mümkündür. Əslində, Peyğəmbər də belə bir düşüncəyə sahibidir:

Bən məhəbbət əsiriyəm... hər an,

Hər zaman özlərim bir öylə cihan

Ki, bütün kainatı eşq olsun.

Könül olduqca etila bulsun (30, 178-179).

Burada mələk yenə Kitabı üstün tutur. H.Cavidin yaradıcılığının əsas ideya xətti də bir daha öz təsdiqini burada tapır. “Mən məhəbbət və həqiqət əsiriyəm” deyən sənətkar peyğəmbər surəti vasitəsilə də öz idealına sadıq qaldığını nümayiş etdirir. H.Cavid həqiqət və məhəbbəti dərk etməsəydi, heç vaxt “Peyğəmbər” əsərini yaza bilməzdi. Amma, görünür, H.Cavid həqiqətin dərkinə sığınaraq, müəyyən həyat təcrübəsinə və müşahidələrinə əsaslanaraq “Peyğəmbər”də Kitabla qılıncı yanaşı qoyur.

Bütün bunlarla bərabər, pyesdə Peyğəmbər eşqlə dolu kainatdan danışarkən “İblis” sözünü də işlədir:

Rəqs edib orda möhtəşəm bir hiss,

Yasa batsın da, ağlasın iblis.

Qandan əsla görülməsin də əsər,

Saçsın al qönçələr şəfəqli səhər.

Orda yüz bulmasın işkgəncə, kədər,

Oqşasın ruhu pənbə röyalər.

Bana gülsün də həp o nazlı xəyal,

Ah, o, yalnız o, qayeyi-amal!..” (30, 179)

Bu, artıq Məhəmməd peyğəmbərin İlahini dərk etməsində ilkin məqamdır. O, “İblis” sözünü işlədir. Bəli, iblis mövcuddur, o var, Allaha asi olduğu üçün Onun hüzurundan qovulub. Peyğəmbər İblisin olduğunu təsdiq edirsə, deməli, onun düşüncəsində Allahın dərki var, həm də bu, çox dərin məhəbbətlə olan bir dərkətmədir. Artıq onun qəlbində, təfəkküründə, idrakında İlahi eşq var. Mələyin təklifi çox doğrudur, yerindədir və bu təklifin sonu onun Peyğəmbərliyinin ilkin mərhələsi kimi qəbul oluna bilər.

Pyesdə bir neçə dəfə Peyğəmbərə “şair” deyilir. Bu deyim bəzən istehzal, bəzən də həqiqət kimi anlaşılır. Bu sözün bir məqamda istehza, digər məqamda həqiqət kimi deyilməsi təsadüfi deyil, burada bir istehza digər həqiqəti açmağa yardımçı olur. Dəyərlərin belə ifadəsi Cavidanə tapıntıdır. Bu fikri Peyğəmbərin cavabı tamamlayır:

Şairim, bəslədiyim sidqü səfa,
 Çırpınıb izlədiyim nuri-dəha.
 Daima ruhumu oqşar cəbərut,
 Şerü ilhamımı dinlər mələkut.
 Bən fəqət hüsnü-xuda şairiyim,
 Yərə enməm də, səma şairiyim (30, 194).

Bu sözlər həm Böyük Peyğəmbər, həm də H.Cavidin özü və yaradıcılığı haqqında deyilən tarixi fikirdir. Əsərin ən yaddaqalan və həlledici məqamlarından biri olan bu səhnədə H.Cavidin yaradıcılığının əsas mahiyyəti, eləcə də şəxsi ləyaqət düsturu açılır. Bəli, yerlərdə baş verən proseslərdən çox-çox uzaq, Tanrısına aşiq və onun insanlığa göndərdiyi ali ideyaların təbliğində mühitin kasadlığı, sosializm dövründəki çətinliklər şairi qəlbində düşündüklərini belə izhar etməyə yönəldirdi.

“Peyğəmbər” pyesi H.Cavid yaradıcılığının hansı cərəyana aid olması fikrini də təsdiqləyir; bir də H.Cavidin yalnız romantik şair olmasını yox, həm də haqq, ədalət, məhəbbət axtarışını ortaya qoyur. “Peyğəmbər” pyesi sübut edir ki, H.Cavid romantizm cərəyanının tələblərindən qat-qat üstün dəyərləri əks etdirən bir sənətkardır və H.Cavid yaradıcılığı yeni fəlsəfi düşüncələrin ifadəsidir. H.Cavid həqiqəti, məhəbbəti, təsəvvüf və irfanı özündə birləşdirən sənətkardır. Onun üçün Yerdə olan bütün hadisələr ədalətli olmalı, haqqa, məhəbbətə söykənməlidir. Əks halda, əxlaqi gözəlliklərin, iman nurunun yoxa çıxdığı, mənəviyyatın, əxlaqın siyasi çirkə bulaşdığı bir zamanda irfan şairi, övliya Cavidin yerlərdə nə işi vardır? Bu mənada H.Cavid də, onun yaratdığı Peyğəmbər də göylər şairidir.

4.1.2. Peyğəmbərin Tanrı eşqi romantizmin estetik prinsipinin ifadəsidir

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində romantizmin tələbləri baxımından əsas vəzifə baş qəhrəman kimi Peyğəmbərin gələcəkdə hansı məsələlərlə qarşılaşacağını düzgün müəyyənləşdirməsi və özünü həmin işlərə səfərbər etməsidir. Pyesin birinci – “Bisət” adlanan hissəsində Mələyin səhnəyə gəlişi bu məsələdə mühüm rol oynayır. Burada Mələk özünün mələk olduğuna və İlahi tərəfindən göndərildiyinə Məhəmməd

peyğəmbəri inandıra bilir. Peyğəmbər ona “Sən nəsin” sualını verəndə “Mən bir mələk, sən də bir peyğəmbərsən” (30, 173) cavabını alır. Bu dialoqda xüsusilə Mələyin onu “Peyğəmbər” adlandırması Peyğəmbərə çox təəccüblü və heyrətamiz təsir bağışlayır. Onun daxilində “mən hardan peyğəmbər oldum? Kiminlə danışırım?” məzmunlu suallar və düşüncələr yaranır.

Beləliklə, aydınlaşır ki, əsərdə “peyğəmbər” sözü ilk dəfə Mələyin dili ilə söylənir və həmin sözün əsl mahiyyəti “sənə verilən məqamı dərk et” düşüncəsi ilə bağlıdır. Bununla yanaşı, Mələk tərəfindən peyğəmbərlik məqamı da öz izahını tapır. Bu məqamın başlıca mənası yüksəlməklə əlaqədardır. Mələk söyləyir:

Ən gözəl çarə: iştə əzmü səbat,
Olma əsla əsiri-hissiyyat,
Buraqıb aczi durmadan yüksəl,
Yüksəl, ey şanlı qəhrəman, yüksəl!
Ərşi-lahutə doğru aç şəhpər,
Daima yüksəl, ey böyük rəhbər! (30, 174)

Mətnə peyğəmbərlikdən əlavə, “rəhbər” sözünün də işlənməsi təsadüfi deyil. “Sən islam dinində peyğəmbər olmaqla bərabər, həm də bizim sənə verdiyimiz “Qurani-Kərim”in insanlara çatdırılmasında vəzifəlisən. Sən bu dinin rəhbərisən. Sən peyğəmbərsən” deyə burada çox maraqlı bir fikir ortaya çıxır.

“Üzərinə götürdüüyü vəzifəni yerinə yetirməkdən ötrü Peyğəmbər əvvəlcə öz daxilində Mələyin səsini eşidir və onun “haqqı təbliğ üçün sənəti-kəlamı rəhbər tutmaq” təklifini qəbul edir. Lakin daxilində baş qaldıran başqa bir səs – İskeletin səsi onu qılınca qurşanmağa, inqilab istəyirsə, silaha sarılmağa çağırır. Peyğəmbərin bu daxili ikiləşməsi onun öz məqsədi uğrunda mübarizədə keçdiyi yolun mərhələləridir” (58, 189).

Təsəvvüf elmi peyğəmbərə münasibətində şəriət və sırf din xadimlərindən fərqli olaraq daha səmimi və məhəbbətlə yanaşır. XV əsrdə Azərbaycanda xəlvətliyin əsasını qoyan Seyid Yəhya Bakuvi “Şəfa əl-Əsrar” əsərində yazırdı: “Allah-taala Musaya şəriəti, İbrahimə həqiqəti verdi. Amma şəriəti, təriqəti, həqiqəti və mərifəti Muhammad Mustafaya və ümmətinə verdi. Onun ürəyini yarıb, şeytanın payını ora-

dan çıxarıb mərifət nuru ilə doldurdu” (21, 118).

Hürufilik baxımından Peyğəmbərin meracı mahiyyət etibarilə daha dərinidir və İlahi sirləri özündə ehtiva edir. Tanrının merac vaxtı insan şəklində görünməsi, həqiqətən, Adəmin Tanrı ruhundan yaranışını təsdiq edir.

Nəiminin “Cavidannamə” əsəri ilə bağlı Rəhim Əliyevin yazdığı “Cavidannamə – monoteizmin dördüncü kitabı” adlı tədqiqatda da hürufilik şərh edilir (78) və peyğəmbərin meracı mahiyyət etibarilə H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesinin təhlil edilməsi üçün fikir zənginliyi yaradır. Pyesin əvvəlində Peyğəmbərin söylədiyi aşağıdakı sözlərdə də yüksəlməyə, uçuşa maraq var:

Yoq, qanat yoq! Bən iştə bir aciz
 Yolçuyum kimsəsiz, təsəllisiz.
 Çevrəm ıssız mağaralar, yalçın
 Qayalar, sarp enişlər, ah, azğın
 Uçurumlar, alev saçan ovalar,
 Ruhü qəsvətlə yıldırıan havalar...
 Bir çəmən yoq, aqar su yoq, heyhat!
 Göz, qulaq burda duymaz eşqü həyat (30, 174).

Mələk onu yüksəkliyə, göy üzünə dəvət edir. O da təəccübünü gizlədə bilmir, “burda bir yüksəklikmi var, mən ordan çıxım, uçum, yaxud atlanım?”- deyə fikirləşir. Hələlik Peyğəmbərin düşüncəsi maddi mənada başa düşülən yüksəlişlə bağlıdır, amma Mələyin dəvəti tamamilə başqa mahiyyətlidir. Bu dəvət Tanrı dərkinə, ucalığa dəvətdir:

Onu dərk eləmək qolay... Ancaq
 Ver içindən gələn sədayə qulaq.
 Dinlə həp kainatı, seyr eylə,
 Hər günəş ondan iştə bir şölə...
 Hər ufaq zərrə, hər küçük yarpaq
 Sənə söylər bu rəmzi pək parlaq (30, 175).

Bu çağırışın müqabilində Peyğəmbərin qəlbində Tanrı eşqi, hüsni-mütləqə, Tanrıya qovuşmaq duyğuları var və o, bu duyğuları belə izah edir:

Bəncə, dünyada ən sevimli dilək

Ona qoşmaq, onunla birləşmək... (30, 175)

Artıq Peyğəmbər burada – bütperəstlik mərkəzində, hər gün gözünün qarşısında bütlər görən, onlara sitayiş edən insanları görə-görə Allahın varlığını dərk edərək bu hala təəssüflənirdi. İnsanlar saxta bütlərə necə sitayiş edib imdad diləyə bilərdi? Bu dərk Peyğəmbərin könlünə göndərilən ilahi fəzilətdən qaynaqlanır və ilk söhbətində ona yüksəlmək, ucalmaq çağırışı edilirdi. Mələk çox böyük israrla “O da mümkün, düşün də, haq yolu tut!” söyləyir (30, 175).

Haqq yolunu tutmaq o qədər də sadə məsələ deyil bu, uzun bir mübarizə tələb edir. Bunun səbəbi pyesin ikinci – “Dəvət” hissəsində aydınlaşır. “Dəvət” hissəsi Məkkənin təsviri ilə başlayır: “Bir zaman sonra, Məkkədə geniş bir yol, uzaqda qara örtülü Kəbə... Yol kənarında bütçü dükkanı, qanbur bir ixtiyar əlində böyükcük bir büt yonar. Dükanın önündə dəxi satış için bir qaç danə hazır büt qonulmuş... Qarşıda gözəl yapılı bir ev gözə çarpar. Evdən ud səsi eşidilir” (30, 179). Bu remarkada o dövrdə Kəbə və Kəbə ətrafındakı yaşayış tərzi, Məkkədə olan həyat şəraiti göstərilirdi. Burada İxtiyar bir qocanın surəti verilib. İxtiyar şərqçi söyləyir və bu şərqçi onun düşüncəsinin nədən ibarət olduğunu açıqca göstərir:

Dün gənc idim, bu gün oldum ixtiyar,

Hər zamanın bir hökmü, bir halı var;

İnsanların ıssız ruhunda parlar

Hər gün yeni bir büt, yeni bir tanrı.

Dün bir səfil idim, bu gün bəxtiyar,

Hər anın bir zevqi, bir məlalı var.

Kəndi əlim, kəndi duyğum hazırlar

Hər gün yeni bir büt, yeni bir tanrı (30, 180).

Bəlli olur ki, İxtiyar bütperəst bir düşüncənin sahibidir. Amma əsərin bu hissəsində bütlərə etirazın da şahidi oluruq: həyatın və insanın yaranışı haqqında, dünyanın dərki barəsində bütperəst bir qocanın dediyi sözlərin əksinə düşüncənlər də vardır. İlk olaraq bu əks-düşüncənin sahibi Topaldır. Onun bütlərə qarşı etirazının müəyyən

əsası olduğu da göstərilir:

Sorma, ixtiyar, hiç sorma,
 Könlüm pək darılmış sana.
 Səndən hər çeşit büt aldım,
 Uğursuz çıqdı, şaş qaldım.
 Oğul istədim, qız verdi,
 Ah, çəkiləməz bu qız dərdi (30, 180-181).

Bu misralar bir bütperəstin özünün büt-Allahına etirazının real sübutudur. Aydın olur ki, Topal İxtiyardan aldığı bütə pənah gətirərək ondan oğul istəyib, amma nə faydası, bunun əksinə, Topalın qızı olur və beləliklə, Topalda büt-Allahın insanlara xeyir gətirə biləcəyi şübhəsi yaranır. O, bu etirazla da kifayətlənməyib taxta bütü hirslə İxtiyarın qarşısına atır və əksər pisliklərin ondan törədiyini qəzəblə bildirir.

Topal hətta burada öz Allahına “bayquş” da deyir və ona inanmadığını bildirir. O, bütə sitayişdən qətiyyətlə imtina edir. İxtiyar “sən küfr etmə” desə də, Topal ona qulaq asmır.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, burada cahiliyyə dövründə oğul istəyib, qıza sahib olmaq məsələsi ağır dərd kimi, bəla kimi göstərilir. Bu səhnə romantik sənətkarın həmin dövrə aid olan ictimai-əxlaqi gerçəkliyin dözülməzliyi haqqında qənaətidir.

Bir sual da yaranır ki, nəyə görə H.Cavid bütperəstliyə inamsızlığı başqa bir detalla yox, məhz oğul-qız məsələsi ilə ortaya qoyur? Bunun başlıca səbəbi ondan ibarətdir ki, həmin dövrün səciyyəsinə vermək üçün bu amil daha inandırıcıdır. Həmin vaxtlar qız və oğul övladlarına qoyulan fərq dözülməz cahillik idi. Qızların diri torpağa basdırılması, oğlan uşaqlarına isə lap kiçik yaşlarından qılınc verərək onların şöhrətləndirilməsi məsələsi ərəb cahilliyinin bağışlanılmaz bəlası idi. Ərəb üçün vacib olan – onun qılıncı, oğul övladı və dəvəsidir.

Bütlərə qarşı etiraz yalnız Topalın mövqeyi ilə bitmir. Bu mövqeni peyğəmbər daha ciddi şəkildə müdafiə edir və bu müdafiədə islami dəyərlər əsas rol oynayır. O, ətrafında olan insanları yalançı bütperəst kahinlərin çağırışlarına inanmamağa səsleyir; insanları haqq yolunu tutmağa, Tanrıya səcdə eləməyə çağırır. Bu, Peyğəmbərin əsərin əvvəlində Mələk tərəfindən göstərilən yolla hərəkət etməsinin sübutudur.

Əbu Talib oğlu bütperəstlik düşüncəsinə qarşı çıxan üçüncü obrazdır. Onu da qeyd edək ki, Əbu Talib oğlu – İmam Əli Xədicədən sonra peyğəmbərə ikinci beyət edən, islamı tanıyandır, peyğəmbərin tərəfdaşı və silahdaşdır. O da səciyyəvidir ki, “Cavid “Peyğəmbər” dramında İslam dininin müqəddəs şəxsiyyətlərinin birbaşa adlarından yox, atalarının adlarından istifadə etmişdir. Bu da şairin onlara olan hörmətindən irəli gəlir” (17, 411). Peyğəmbərin Tanrı elçisi olması pyesdə onun dilindən səslənir: “Tanrı elçisi pək böyük... Nə söyləsə, hikməti var” (30, 185).

Həyatda olduğu kimi Əbu Talib oğlu, yəni İmam Əli pyesdə də peyğəmbərin əmisi oğludur. O, Nəimlə qarşılaşaraq sərt bir mövqeyi ifadə edir:

Sizin duyduğunuz həp sönük,

Yarasa nurdan nə anlar?

Tanrı elçisi pək böyük...

Nə söylərsə, hikməti var (30, 185).

Əhəmiyyətli cəhət odur ki, “orta boylu, parlaq nasiyəli, qılınca qurşanmış bir gənc” (30, 185) kimi təqdim edilən Əbu Talib oğlu pyesdə ilk dəfə qılınıcı çəkərək orada olan bütperəstlərə hədlərini bilmələri barədə xəbərdarlıq edir. Əbu Talib oğlunun – İmam Əlinin daim qılıncla dolanması, fəzilətli, elmlı, bilikli olduğu qədər yeri gələndə qılınca əl atması əsərdə qabardılmışdır. Onun Məhəmməd peyğəmbərə qarşı çıxanlara qılıncla cavab verməsi həm də sadıqlıyının ifadəsidir.

İmam Əli ilk günlərdə Peyğəmbəri və Xədicə xanımı ibadət edən görəndən sonra nə etdiklərini soruşanda Məhəmməd peyğəmbər həqiqəti ona belə şərh etmişdi: “Biz bir olan Allaha ibadət edirik. Ya Əli! Yalnız bircə Allah var. O da ibadət etdiyimiz yerləri, göyləri, dağları, daşları, insanları və heyvanları, yəni qıyası, mövcud olan hər şeyi yaradan Allahdır. Onun tayı-bərabəri yoxdur. Gözə görünməyən, lakin özü hər şeyi görən və eşidən, azuqəmizi verən, yaxşılığı və pisliyi yaradan tək Allahdır. Mən həmin Allahın elçisiyəm. Mənə insanları onun ədalətli dininə və ona ibadətə dəvət eləmək missiyası verilib. Əgər sən də o Allaha inansan, ibadət etməyi sənə də öyrədərəm” (188, 14).

Məsələnin mahiyyəti bundadır ki, hələlik qılınca tərəfdar olmayan Peyğəmbərin yanında əliqılınclı qüvvə görünür. Əslində, Əbu Talib oğlunun qılınıcı işlətməsinə

Peyğəmbər mane olur və Yaradanın nə əmr etsə, o olacağı bildirilir.

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində büt və bütperəstlik ətrafında olan mübahisə idealla real arasında mübahisədir. Yəni hər hansı bir ideala pənah gətirilirsə, onu realda görməyəndə onda realla ideal ziddiyyət təşkil edir və adam oradan uzaqlaşır. Gözə görünməyən Yaradana tapınmaq, Onu qəlbən dərk etmək, ideala qovuşmaq insan dualarında qutsallaşır. Beləliklə, ideala inam daha çox artır.

İmam Əlinin bütperəstlə söhbəti, ona təsir göstərməsi hədislərdə də qeyd olunur. Bütperəstlər İmam Əliyə deyirlər ki, biz gördüyümüz bir Allaha – bütə sitayiş edirik. O da deyir ki, necə Allahdır ki, sən onu əlində yondun, düzəltmədin və ona sitayiş edirsən, amma gözə görünməyəne inanmırsan? Bütperəst: “Mən gözümlə görmədiyim bir şeyə inanmam”, – deyərkən İmam Əli Tanrının, əslində, görünən olduğunu qeyd edir. “Küllü-kainatı yaradan hər şeydə Allah var; məni, səni, dağı, daşı yaradan və hər bir şeyin yaranışında Allah var və hər şey Allah yaratdığıdır” – deyir.

Bir məsələyə də aydınlıq gətirək ki, Məhəmməd peyğəmbərin zamanına qədər İsavilik də vardı, Musəvilik də. Amma Hüseyn Cavid “Peyğəmbər”də İslamı İsaviliyə və Musəviliyə qarşı deyil, bütə qarşı qoyur. Niyə belə oldu? Çünki İsavilər və Musəvilər tək olan Allaha inanırlar, amma indi, onun inandırmaq istədikləri bütperəstlərlər və bütə inanırlar. Peyğəmbər İsaviliyə, xristianlara qarşı deyil. Nəyə görə? İsavilikdə büt deyil, bir ikonaya tapınmaq var və bunu İsanın surəti kimi qarşılayırlar. Bilirdilər ki, İsanı da göndərən var. Sanki İsanın surətində – ikonaya baxıb Allaha üz tutmuş kimi dua edirlər. Bu din səmavi kitaba, tək olan Tanrıya inanır. “Qurani-Kərim”də də söylənən “Allah təkdir, şəriki yoxdur” fikri mövcuddur. Amma bütperəstlikdə Allahı tamamilə unudub, bütə sitayiş edirdilər. Ona görə də bütü alıb ondan istədiyini əldə edə bilməyən kəs bütü qaytararaq, yerə çırparaq deyir ki, mənə oğul vermədi, qız verdi. H.Cavid burada Peyğəmbərin Tanrıya olan çağırışını verir:

Ulu Tanrı, ey qüdrətli Yaradan!

Bu sözlər həp sana qarşı bir isyan.

Şu sayğısız azğınlara qorqu ver,

Ah, acı da, bunlara bir duyğu ver.

Bir göz ver ki, haq nurunu duysunlar,

Bir könül ver, doğru yola uysunlar (30, 182).

Pyesdə rəis surətləri görünəndən sonra islam dininə inam məsələsi də güclənir. Başqa sözlə, pyesdə dinə inanma mərhələsi bu nöqtədən başlayır. Rəislər burada mövcud hakimiyyəti idarə edənlərdir. İdarə edən bir qrup rəhbər şəxslərin dinə qarşı münasibətində mütərəqqi meylin formalaşmasında Məhəmməd peyğəmbərin təsiri ilk məqamdan özünü göstərməyə başlayır. Əvvəlcə Birinci rəisin istehzaları eşidilir:

Şuna baq, halətü rəftarına baq,

Göydən enmiş, sözü kəskin, parlaq!

Əski adətlərə kin bəslər imiş!

Tanrıdan gəlmiş o, peyğəmbər imiş! (30, 191)

İkinci və üçüncü rəislər də öz istehzalılı fikirləri ilə çıxış edirlər. Hətta üçüncü rəis onun haqqında “Dəlidir, bəlkə də, sərsəm şair” (30, 193), “Xəstədir beyni, tədavi lazımdır” (30, 194) söyləyir.

Göründüyü kimi, pyesdə Peyğəmbərə istehzalılı münasibət davam edir. Müəyyən qarşılaşmadan sonra rəislər peyğəmbərin fikrindəki həqiqəti dərk etməyə başlayırlar. Amma onların bütperəst olmaqları, həm də sərxoşluqları bu həqiqətin dərkəninə axıra qədər getməsinə imkan vermir.

Əsərdə İkinci rəis “Sənin Allahını görmək diləriz” (30, 195) söyləyəndə Məhəmməd peyğəmbər belə cavab verir:

Ən kiçik zərrə, ən böyük aləm,

Tanrı eşqilə rəqs edib duruyor.

İncə bir rəmzdür o, pək mübhəm,

Hər böyük qəlb o rəmz için vuruyor.

Yüksələn haqqa yaqlaşır ancaq,

Onu duymaz sürüklənən həşərat.

Bir günəşdir o, möhtəşəm, parlaq,

Nuri hiç dərk edərmi kör, heyhat!

Nerde parlarsa haq, şərəf, vicdan,

Eyilik, doğruluq, gözəllik, inan,

Orda var sevgi, orda var iman:

Orda var, şübhəsiz, böyük Yaradan! (30, 195-196)

Yusif Balasaqunlu “Qutadqu-bilik” kitabında yazırdı: “Qadir və yeganə olan Tanrı hamıdan üstündür. Ona çoxlu şükürlər olsun. O, ululuq ziyəsidir, qadir və cəlalidir. Yaradan, törədən, qüdrətli və kamildir. Yerini, göyünü, xilqətin sahibidir” (22, 15).

Peyğəmbər dövrünün xilaskarı, cəmiyyəti bəlalardan və mənəvi xəstəliklərdən qurtarmaq üçün göndərilən Rəsuldur. O, haqq elçisidir, xaoslara qərq olmuş bir cəmiyyətə, islahatlara ədalət və tərəqqi bəxş etmək üçün seçilən rəhbərdir. Aydın, bələğətli səsi, inandırıcı nitqi ilə müraciət edərək inandıran “şairdir”. “Qutadqu-bilik”də deyilir: “Xalqın ən seçilmişsi, adamların ən yaxşısı sevgili Peyğəmbəri Rəbbim göndərdi. Qaranlıq gecədə o, xalq üçün məşəl idi. Ətrafda işıq saçdı, səni də nura boyadı. O, Tanrının sənə göndərdiyi dəvətçi idi. O, ata-anasını fəda etdi. Yeganə diləyi ümməti idi, ona yol göstərdi” (22, 16).

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesinin “Dəvət” hissəsində baş rəisin xanımı da Peyğəmbərə şübhə ilə yanaşır, onu ovsunçu adlandırır:

Nə var yenə, şu əfsunçu,

Yeni bir şeymi söylüyor? (30, 196)

Əslində, Rəisə ona istehza ilə yanaşır və rəislərin peyğəmbəri ilk dəfə gördükləri zaman istehzalılı yanaşmalarını təkrar edir. Bu bütperəst qadının ürəyindən Məhəmməd peyğəmbərə vurulmaq da keçir və öz-özünə deyir:

Ah, o gözlər bir oq kibi,

Ta qəlbimə saplanıyor.

O bir fəzilət sahibi...

Xor baqanlar aldanıyor (30, 197).

Artıq Məhəmməd peyğəmbərin fəzilət sahibi olmağı bütperəst qadının dilindən söylənilsə, deməli, bir az öncə onun “ovsunçu” deməyindən asılı olmayaraq, mənəvi ucalığı, yüksəkliyi də qəbul edilir. Peyğəmbəri həm ovsunçu, həm də fəzilət sahibi hesab edən Rəisə onun altuna boyun əyəcəyi gümanındadır:

Altın versəm, hiç şübhə yoq,

Sən də əsirimsin həmə.

Nasıl ki, altunla öncə

Satın aldı qarın səni.
 Yaşı keçmiş dul Xədicə
 Söndürdü kəndi nəfsini.
 Hiç öyünmə, əvət, altun
 Sən deyil, susdurur hətta
 Sənin hiçdən uydurduğun
 O görünməz tanrıyı da! (30, 197-198)

Amma Peyğəmbər Rəisənin bu fikrinə qəti etiraz edərək öz mövqeyinin sabitliyini nümayiş etdirir. Peyğəmbər “insanları bir-birindən altun və gümüşün ayıra bilməyəcəyini, insanların yalnız bilgiylə, təfəkkürlə fərqlənəcəklərini” bildirir (30, 198). İlahinin insanlara fərq qoymağı onların düşüncə və fəzilətlərinə görədir, kasıblığına, varlılığına görə yox! Kasıbı da, varlını da yaradan Allahdır.

Maraqlı cəhətlərdən biri budur ki, H.Cavidin “İblis” əsərində də İblis ona tabe olmaq üçün Arifə altun təklif edir. Yəni insanın daxilində olan maddi və mənəvi istəklərini qarşılaşdırmaq H.Cavid romantizminin özəl xüsusiyyətlərindən biridir. Romantik sənətkara görə, nəfs amili baxımından Peyğəmbər də Tanrının sınağına çəkilir. Digər tərəfdən, bu qadının da daxilində artıq bir şeytanilik var. İnsanı yoldan çıxaran, onu ali məqsədlərdən yayındıran nəfs şeytan işidir.

Demək, Rəisənin nəfsində bir şeytanilik var. Amma o, Peyğəmbərə məəttəl qalıb. İnsanlar bunu qəbul etmək istəmir, amma danışığındakı fəziləti ilə də insanları dondurubdu. Kütləvi tərəddüd bütperəstliyin ilkin süqutuna yol alıb. “Bəlkə, həqiqətdə Məhəmməd doğrudur” fikri ilə tərəddüd içərisində yaşayan bütperəstlərin inamı sarsılmaq üzrədir.

Şeytanilik düşüncəsi həm də Şəmsa surətində görünür. Allahın gözəl yaratdığı insan öz içində şeytanla əl-ələdir. Şeytan onu özünə elə tabe edib ki, hər əməlində riyə və məkr görünür.

Cəmiyyətdə həmişə ən inqilabi dəyişikliklər, gedişlər, əlbəttə ki, qeyri-adiləkdir, bunlar tərəddüd və qələbənin yeni mərhələsinin göstəricisidir. Onun asanlıqla toplum tərəfindən qarşılanmağı qeyri-mümkündür, şübhəsiz, ona vaxt, zaman lazımdır. Necə ki islamın yaranmasında, təbliğində, din kimi formalaşmasında Məhəmməd

peyğəmbərin böyük əziyyətləri olmuşdu. Peyğəmbər çox böyük mücadilə ilə yeni dini formalaşdırdı və yeni islami tarixi yaratdı.

“Peyğəmbər” pyesi H.Cavidin həm də islam tarixinə dərin bələdliyini ortaya çıxarır. O, “peyğəmbər” mövzusu ilə insan və cəmiyyət, yenilik və tərəqqi, cəhalət və hürriyyət məsələlərinə münasibətini də aydınlaşdırdı.

Tamilla Təhmasib yazır: “Peyğəmbər” pyesi nəşr olunduqda əsər haqqında rəylər müxtəlif olmuş, həm mətbuatda, həm də şifahi müzakirələrdə pyes müxtəlif şəkildə təhlil edilmişdir. Hətta əsərin ideyaca zərərli olduğunu iddia edənlər də tapılmışdır” (173, 91). A.Turan da eyni fikirdədir: “Təkcə Cavid peyğəmbərinin deyil, ümumiyyətlə, iyirminci əsrin əvvəllərində “həyat mübarizədir” təlimini millətə aşılamaq istəyən böyük bir ziyalı nəsli, başda Əli bəy Hüseynzadə sərt ittihamlarla üzləşib” (175, 197).

Həmişə deyilir ki, bütün külli-kainatın sirri “Qurani-Kərim”dədir. “Quran”ın fəzilət mənbəyi olduğu fikrini daha dəqiqləşdirmək üçün Rəhim Əliyev Nəiminin “Cavidannamə” – monoteizmin dördüncü kitabı” əsərində peyğəmbərdən gələn hikmətli bir fikri olduğu kimi yazır: “Allahın bütün sirləri səmavi kitablardadır. Səmavi kitablardan bütün sirlər “Quran”dadır. “Quran” sonuncu dini kitabdır. “Quran”dakı bütün sirlər “Fatihə”dədir. “Fatihə”dəki bütün sirlər “Bismillah”da, “Bismillah”dakı bütün sirlər Bismillahın “be” hərfində, “be”dəki bütün sirlər “be”nin altındakı nöqtədədir. Mən “be”nin altındakı nöqtəyəm”.

Bir variantda da deyilir ki, bundan böylə “Quran”dan sizə nə gəlicə, oxuyun. “Quran”ı oxuyun, oxuyun, oxuyun!!! Burada “Quran”ın fəziləti tam olaraq göründü. Peyğəmbərə “Quran”ın “Ələq” surəsinin ilk beş ayəsi göndərildi; “Bismillahir-Rəhmani-Rəhimlə oxu” deyildi. “Bismillahir Rəhmani-Rəhim (Ya Peyğəmbər) “Qurani-Kərim”i bütün məxluqatı yoxdan yaradan Rəbbinin adı ilə (“Bismillah” deyərək) oxu!) O, insanı laxtalanmış qandan yaratdı. (Ya Peyğəmbər) oxu! Sənin Rəbbin ən böyük kərəm sahibidir. O Rəbbin ki, qələmlə (yazmağı) öyrətdi. (O Rəbbin ki) insana bilmədiklərini öyrətdi, (78, 77)”. H.Cavidin pyesində Mələk deyir:

Əvət, gözlər kordur, qulaqlar sağır,

Vicdanlar qabadır, tənələr ağır.

Fəqət sağır qulaqları açmalı,
 Dikənli yollara güllər saçmalı.
 Əvət, açmalı kor olmuş gözləri,
 Əvət, dinlətməli acı sözləri.
 Yıldızlar oynarkən haq qucağında,
 Düşün, nə əhd etdin Hira dağında?!
 Ey böyük yalavac, inan ki, sussan,
 Bəsbəlli tarix görür böyük ziyan (30, 201-202).

Burada Hira dağında verilən əhdə işarə olunur və deyir ki, sussan, tarix ziyan görəcək. Eyni zamanda, Mələk Peyğəmbəri durmadan irəliləməyə səs-ləyir. Onu insanlara Tanrı buyruğunu anlatmağa çağırır. Peyğəmbər isə Mələk qarşısında diz çökərək deyir:

Xayır, susmam, gedər haqqı söylərim,
 Ölümdən çəkinməm, səni dinlərim.
 Çünki sən o şəfəqdən bir parçasın,
 O fidandan dərilmiş bir qonçasın.
 O günəşdən ayrılmış bir yıldızsın,
 Tanrı gülüşündən doğmuş bir qızsın (30, 202-203).

Burda çox maraqlı cəhət budur ki, artıq Peyğəmbər özündə tükənməz güc və qüdrət görür. Onda fikir və düşüncələrini insanlara anlatmaq əminliyi var. Mələyin təlqin etdiyi hisslə qovuşanda “qorxmam, çəkinməm” söyləyir. Əvvəl “mənə inanan tapılarmı?” tərəddüdü ilə yaşayan Peyğəmbər daha həmin sözü demir. Tanrıya olan əminlik onu kamil şəxsiyyət kimi formalaşdıraraq həqiqət yolunda mücadiləyə ruhlandırır.

Mələyin üçüncü dəfə gəlişi Peyğəmbərə daha böyük cəsarət verir. Burada artıq İskelet də yenidən görünür. Ali ideyaların mübarizə ilə həyata keçməsi H.Cavidin həm də şəxsi ideali idi. Məsələ burasındadır ki, İskelet də Peyğəmbəri irəli getməyə, insanları inandırmağa səs-ləyir:

Xayır, çəkinmə, get, inandır, inan!
 İnanmaqla bəxtiyar olur insan.

İnan! Fəqət tapdığın ulu Tanrı
 Sən kəndinsin, deyil o səndən ayrı.
 Əvət, sən o küllün cüzisin, inan!
 Əfsus, cüz uzaqdır külli sarmaqdan (30, 203).

Bütün əzab-əziyyətlərə, ölüm-dirim mübarizələrinə sinə gərən Peyğəmbər Tanrı eşqi naminə qələbə çalır. Peyğəmbərin inancı olmayanlar üzərində qələbəsi məsləkinə bağlı ideyanın qələbəsidir. H.Cavid bir romantik sənətkar kimi “Peyğəmbər” pyesində ideallar uğrunda aparılan mübarizəni və qələbəni inikas etdirmişdir.

4.1.3. Toqquşan ideyalar: Peyğəmbər və Şəmsa

Dünya romantizmini səciyyələndirən bir çox cəhətlər vardır ki, onlardan biri də romantik sənətkarların yaradıcılığında xüsusi yer tutan yüksək ideallar uğrunda mübarizədir. Əslində, romantik bədii düşüncə üçün ideyalar daha aparıcıdır. Hətta “ideyalar dünyanı idarə edir” fikrini bu düşüncənin əsas məzmunu kimi də başa düşmək olar. Romantizmdə yüksək idealların aparıcı olmasının real təsdiqi Hüseyn Cavid yaradıcılığıdır. Onun müxtəlif vaxtlarda qələmə aldığı ayrı-ayrı əsərlərdə yaradılan və öz möhtəşəmliyi ilə seçilən müsbət qəhrəmanlar bilavasitə ideya daşıyıcılarıdır. Əslinə qalsa, H.Cavid yaradıcılığında öz idealları uğrunda bir-biri ilə toqquşan obrazlar az deyil. Buna nümunə olaraq Peyğəmbər və Şəmsanı göstərmək olar.

Peyğəmbər tutduğu yola inanan şəxsiyyətdir. Tanrı eşqinin dərki həm onun həyat idealını müəyyənləşdirir, həm də apardığı mübarizədə haqlı olduğunu sübut edir. Amma bu ideala çatmaq o qədər də asan deyil, çünki əvvəlcə insanları həmin ideala inandırmaq lazımdır. Mələyin ona təklif elədiyi yol – Kitabla təlqin doğru düşünülmüş yoldur. Bu yolda rast gəlinən çətinliklər əsərdə Şəmsanın şəxsində canlandırılmışdır. Azər Turan yazır: “Hz. Məhəmmədin tarixində Şəmsa adlı bir qadın yoxdur. Şəmsanın Hz. Peyğəmbəri zəhərləməyə cəhd göstərməsi də əgər tarixi Şəmsanın özü yoxdursa, deməli, tarixi əsasdan məhrumdur. Lakin Hüseyn Cavid tarixi əsər deyil, bədii bir əsər yazmış və janrın tələblərinə müvafiq olaraq belə bir dramatik vəqəni təsvir etmişdir” (175, 204).

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesinin sayca ikinci olan “Dəvət” hissəsində bir zaman oxuyan, çalan və həmişə insanlar toplanan yerdə görünən büt-pərəst qadın surəti səhnəyə daxil olur. Bu Şəmsadır. “Peyğəmbər” pyesində irəli sürülən ideyanın çatdırılmasında Şəmsa surətinin xüsusi rolu vardır. Əslində, bu surətin mahiyyətində Peyğəmbərin böyüklüyünü və ucalığını göstərmək məqsədi gizlənmişdir.

Şəmsa “yucaboynu, uzun və xurmayı saçlı, son dərəcə gözəl, məğrur və əzəmətli bir qızıdır” (30, 188). Onun ətrafında olan insanlarda Peyğəmbərə qarşı nəsihətlər, küfrlər, hücumlar ortaya çıxır. Belə bir vaxtda Şəmsa deyir:

Bən istərəm hər nə var uzaq, yaqın;
 Böyük dahilərin, qəhrəmanların,
 Bütün ruhu bir cövhədə parlasın,
 O da mənim pərəstişkarım olsun! (30, 190)

Burada Şəmsanın özünün Peyğəmbərə qarşı şəxsi münasibəti də ifadə edilmişdir. Belə bir münasibət daha çox Peyğəmbəri özünün pərəstişkarı kimi görmək fikrinə ümumiləşmişdir.

Dramda Peyğəmbər – Şəmsa xətti yalnız bununla məhdudlaşmayaraq daha sonralar genişlənir, hətta bəzən kəskin vəziyyət də alır. “Romantik şair həyat mübarizəsi məsələsini dramatik konfliktə kəskin, təzadlı fəlsəfi-estetik lövhələrdə daha real, daha canlı qoymuşdur” (120, 91). Amma bütün hadisələrin mərkəzində Şəmsanın Peyğəmbərə olan şəxsi münasibəti dayanır. Bu şəxsi münasibət çərçivəsində Şəmsa Peyğəmbəri “... həşmətli bir sima” adlandırır:

İştə o, baq, dalmış yenə,
 Ah, nə həşmətli bir sima!
 Rəngi mail gül rənginə,
 Hər baqışı bir müəmma... (30, 204)

Bu fikri Nədimə də təsdiqləyir:

Pək gözəl, qaməti mevsun,
 Köküs geniş, qollar qalın.
 Göz qara, kipriklər uzun,
 Böyük başda açıq alın... (30, 204)

Həm Şəmsanın, həm də Nədimənin təsviri və təqdimi onların Peyğəmbərə rəğbəti olduğunu da büruzə verir. Doğrudur, burada subyektiv amil daha güclü ola bilər, amma hər halda, rəğbət hissi duyulmaqdadır. Fəqət məsələ burasındadır ki, İmam Əli də Peyğəmbəri eynən bu cür təsvir etmişdi. Mənbələrə görə, həyatda Məhəmməd peyğəmbər sima etibarilə gözəl və yaraşığı olmuşdur; boyu bəstə, alını açıq idi. Əsərin “Bisət” hissəsinin remarkasını xatırlasaq, H.Cavid də orada Peyğəmbərin portretini ustalıqla yaratmışdır: “Alını, köksü, omuzlarının arasını geniş; rəngi gül rənginə mial əsmərimsi və nurani... Saçları nə pək qıvrırcıq, nə də pək düz; saqalı bir tutam, sıq və tam... Biləklər, qollar qalın və qüvvətli... Böyük başlı, hilal qaşlı, çəkmə burunlu, dəyirmi çöhrəli, orta boylu, iri kəmikli; kiprikləri uzun, iki qaşının arasını açıq, fəqət birbirinə yaqın. Gözləri qara və büyücek...” (30, 171).

Şəmsa ilk görüşdən uzaqlaşmış getmək istəyən Peyğəmbəri dayandırmaq, onunla söhbət etmək, onu daha dərindən duymaq istəyir. Şəmsanın bu istəyində ilk baxışdan meydana çıxan və onu heyran edən qeyri-adi vurğunluq vardır. Peyğəmbərin Şəmsaya “Nə istərsin, gözəl qadın?” (30, 205) müraciəti gözləmədiyi halda onu sarsıdır və sinirləndirir, çünki o, indiyə qədər heç kəsdən belə münasibət görməyib. Sarsılmış və sinirlənmiş Şəmsa Peyğəmbəri məhz bu baxımdan məzəmmət edir:

Qadınımı?! Ah, böyük təhqir...

Hər kəscə bəllidir adım,

Bən bir qızım, həm də bakir,

Hənuz kimsəyə varmadım.

İncilər, altın, gümüşlər,

Hər dürlü sərvət bir yana,

Hər kəs məcnun kimi izlər,

Məftundur həp gənclik bana.

Könül vermədim kimsəyə,

Bir xilqətim iştə nadir...

Düşün, bakir bir qönçəyə

Qadın demək pək xətdir (30, 205).

Şəmsanın məzəmmətində özünü təqdim etmə, başqa sözlə, bir ambisiya duyğu-

su vardır: bakirə qız olduğunu, indiyə qədər bir kimsə ilə oturub-durmadığını, altuna, gümüşə, ümumiyyətlə, sərvətə meyil göstərmədiyini qabartmaqla, başqalarının onun arxasınca Məcnun kimi gəzməsini xüsusi şəkildə nəzərə çarpdırmaqla və qönçəyə bənzəməsindən fəxr duyduğunu deməklə özünün qeyri-adiliyi barədə mifik bir təsəvvür yaratmaq istəyir. Məsələ burasındadır ki, bütün bunların arxasında Şəmsanın ürəyinin dərinliklərində gizlətdiyi eşq macərası dayanmışdır. Peyğəmbər də onun bu daxili duyğularını peyğəmbərcəsinə bildiyinə görə Şəmsaya sərt bir cavab verir:

Öyündüyün biki, ey pəri,
Sönər, hər gün bir az sönər.
Evlad eşqilə çırpınan
Bir qadın könlü, şübhəsiz,
Sayğısız qızlarınkından
Daha bakir, həm ləkəsiz... (30, 206)

Burada H.Cavid Peyğəmbərin şəxsiyyəti, müqəddəsliyi fonunda qadına olan münasibətini ortaya qoyur. Romantik sənətkar qadının ən böyük vəzifəsini ana olmaqda görür və bunun inandırıcılıq gücünü artırmaq üçün Peyğəmbərin dili ilə söyləyir. “Sürüklənən bəşəriyyət qadınla yüksələcək” misrasını H.Cavidin qadın, ana haqqında fikir və düşüncələrinin zirvəsi hesab etmək olar. Əslində, həmin hikmətamiz misranın – aforizmin Peyğəmbərin dilindən və təsirli şəkildə verilməsi H.Cavidin özünün də övliya xarakterli insan olmasından xəbər verir. Həm də çox maraqlıdır ki, bu aforizm Məhəmməd peyğəmbərin “Cənnət anaların ayağı altındadır” fikri ilə həmahəng səslənir. Yəni istənilən qadında ana siması görmək və onu alqışlamaq insanı öz əqidəsinə bağlamağın yollarından və üsullarından biridir. Qadına məxsus şəfqətin – analıq şəfqətinin olması da burada özünü göstərir. Şübhəsiz, Peyğəmbər Şəmsaya diqqət göstərmədiyini üçün ona bu cavabı verir. Digər tərəfdən, diqqət yetirmədiyini üçün Şəmsa da Peyğəmbərə qarşı kin yaranır. “Peyğəmbərə ölüm!” – deyər Şəmsanın gözlərində atəş saçılır. Peyğəmbər isə çox böyük qürurla şəxsi hisslərini deyil, tutduğu yolun doğruluğunu qabardır:

Sus, inanma hiç kimsəyə,
Peyğəmbərə ölüm yoqdur.

Onun üstündə göylərin,
 Yuca Tanrının gücü var.
 Daş bütlərə tapan kahin
 Bir gün gəlir haqqı anlar.
 Əvət, o cansız məbudlar
 Bir gün gəlir ki, qəhr olur.
 Qəhr olur, devrilir, batar,
 Hər kəs onlardan qurtulur (30, 207).

Şəmsaya olan sərt və qəzəbli cavabında Peyğəmbərin özünə olan yüksək inamı artıq formalaşma fazasındadır. “Peyğəmbərə ölüm yoxdur və onun üstündə uca Tanrının gücü var” düşüncəsi Peyğəmbərin özünəinamının və daha qüdrətli olmasının təsdiqidir. Bu inamın nəticəsidir ki, Peyğəmbər Şəmsanın kimliyini onun üzünə də cəsərlə söyləyir:

Çəkil, ey haq yoldan azan
 Vəhşi səhrələr çiçəyi!.. (30, 208)

Yaxud:

Çəkil, artıq sərsəmlədin,
 Dəf ol da sus, ah, uğursuz!
 Mərmər köksündəki qəlbin
 Daş bütlər qədər şüursuz... (30, 209)

Və yaxud:

Çəkil, bu da azdır sana,
 Çünki şeytan bir mələksin (30, 210).

Müxtəlif məqamlarda deyilən bu nümunələrin hər birində “Çəkil!” nidasının mühüm yer tutması onun gücünün və qüdrətinin işarələridir. Peyğəmbər öncədən Şəmsanı “Vəhşi səhrələr çiçəyi” kimi təqdim etməklə, “Daş bütlər qədər şüursuzluğu”, “şeytan bir mələk” olmasını deməklə, əslində, həm də özünün uzaqqörənliyini nümayiş etdirmiş olur. Əsərin sonlarına yaxın Peyğəmbərin bu uzaqqörənliyi Şəmsanın onu zəhərləmək niyyətinin alt-üst olması ilə də təsdiqni tapır.

Qeyd edək ki, Peyğəmbərin Şəmsaya qarşı etirazlarının mərkəzində haqqa ta-

pınmaq ideyası dayanır. Romantizmin tədqiqatçısı Vəli Osmanlı “Peyğəmbər” əsərindən bəhs edərkən yazır: “Haqq – romantiklərin axtardığı ali adətlərdir, həqiqətdir, o biri tərəfdən, Allahın adlarından biridir. “Allah” sözünün sinonimləri içərisində romantiklərin nədənsə ən çox can atdıqları “haqq” sözüdür. Bu, əsərdə Peyğəmbərin də ən çox işlətdiyi kəlmədir” (158, 69).

Şəmsanın Peyğəmbərdən nə istədiyi də aydındır:

Bən istərim qəlbindəki
Tanrı eşqi unutulsun,
Könlümdə çırpınan sevgi
O eşqin yerinə dolsun (30, 209).

Bu misralar aydın şəkildə göstərir ki, onun içində bir şeytaniyyət vardır və şeytanın da bir mələk olduğu bildirilir. Başqa sözlə, Şeytan insanları yolundan azdıran, Allaha qarşı olan İblisdir.

Peyğəmbəri Tanrı sevgisindən çəkəndirmək şeytan işi olsa da, Şəmsa üçün bunun mənası yoxdur. Qəlbində ehtiras və kindən başqa heç nəyə yer olmadığı üçün şeytan onun könlünə tez daxil ola bilib. Hənəfi Zeynallı yazır: “Şəmsanın kini özü qədər yüksək, özü qədər böyükdür” (184, 37). Peyğəmbərin beyni, qəlbi İlahi nurla pak edilən zaman şeytana aldana bilmək hissi yox edilmişdi. O, tərədən dırnağa qədər Tanrı eşqi ilə dolu idi. Burada İlahi eşqin yer üzündə heç bir sevgi, heç bir eşqlə əvəz olunmaması ideyası ən ali və ən doğru həqiqətdir.

Şəmsa ilə Peyğəmbərin qarşılaşdığı səhnələr pyesdə davam etdirilir. Bunun da bir mənası ondan ibarətdir ki, şeytani hisslər keçici, ötəri deyil, bu hisslər təmizqəlbli insanları həmişə izləyir və onların daxilinə girmək üçün fürsət gözləyir. Şəmsa da bütün qüvvəsi ilə Peyğəmbərə mane olmağa çalışır. Amma Peyğəmbərin iradəsi və ucalığı hər şeyə qalib gəlir.

Peyğəmbərlə Şəmsanın dialoqunda yenidən bütperəstlik məsələsinə toxunulur. Doğrudur, Şəmsa daşa basılan və yaralanan Peyğəmbəri “Ölmədin, istə bu, dünyayə dəyər” sözləri ilə (30, 245) ürəkdən alqışlayır, amma o, hələ də bütperəstlikdən əl çəkməmişdir. Hətta Şəmsa Peyğəmbərin getdiyi yolu “Uçurum – izlədiyin korkulu yol” (30, 326) kimi səciyyələndirir. Peyğəmbər isə öz missiyasına uyğun olaraq onu

başla salmaq istəyir ki, səndəki “Bu gözəllik, bu lətafət də onun” (30, 246), yəni Tanrınınındır. Sonra isə Peyğəmbər öz fəlsəfəsini izah edir:

Bən gözəllərdə gözəl ruh ararım,
 Ruhunu düşgünləri çirkin sayarım.
 Bir gözəl levhə ki, yapmış rəssam,
 Daha xoşdur ona məftun olsam.
 Tanrı eşqilə yanan haq nuru
 Səndə yoq, durma, çəkil get!.. Doğru,
 Zahirin xoşsa da, bədbatinsin,
 Bu gözəlliklə, əvət, çirkinsin (30, 246-247).

Bundan əsəbiləşən Şəmsanın qəzəbi yerə-göyə sığmır. “Şəmsa Peyğəmbərin mənəvi yüksəkliyə, əxlaqi ucalığa olan dəvətini qəbul edə bilmir. Sevgisi rədd edilən Şəmsa əsər boyu mənəvi-ruhi sarsıntılar keçirir, təzadlı, ziddiyyətli vəziyyətlərə düşür və şair onun necə böhranlar keçirdiyini poetik boyalarla əks etdirir” (18, 89).

Şübhəsiz, Peyğəmbər də öz mövqeyindən geri çəkilmir, yəni Şəmsanın gözəlliyinə uymur. Bu mənada Peyğəmbərlə Şəmsanın əsərdə verilmiş aşağıdakı dialoqu bir çox mətləblərə də aydınlıq gətirir və işıq salır:

Şəmsa

İstədim bən səni məsud edəyim,
 Duymadın qəlbimi, artıq nə deyim?

Peyğəmbər

Bəni haq düşmanı məsud edəməz,
 Tanrısız bir qızın eşqində nə həzz?

Şəmsa

Düşman olsam da sənin Tanrına bən,
 Sana hörmət duyuram, ah, bilsən! (30, 247)

Bu dialoqda Şəmsa Peyğəmbəri onu anlamamaqda, başla düşməməkdə ittiham edir. Hətta qəlbinin duyulmaması faktını nəzərə çarpdıraraq onu sevgidən, məhəbbətdən uzaq bir insan simasında gördüyünü söyləyir. Əsərin başqa bir yerində Şəmsa: “Nə könül varmış, əvət, səndə, nə hiss” (30, 248), – deyərək yenidən Peyğəmbəri it-

tihamdan çəkinmir. Peyğəmbər isə Şəmsanı Tanrısız bir qız hesab edir və qətiyyətlə bildirir ki, mənə haqq düşməni xoşbəxt edə bilməz.

Cübran Xəlilin “Peyğəmbər” əsərində məbədin kahinəsi “Bizimlə Ağıl və Ehtiras barədə danış” deyəndə Peyğəmbər belə cavab verir:

“Çox zaman qəlbiniz döyüş meydanını xatırladır; ağıl və dərrakəniz ehtiras və meyillərinizə qarşı müharibə aparır bu meydanda. Kaş mən sizin qəlbinizdə sülh yarada biləydim, sizin hissələriniz arasındakı qarşıdurma və rəqabəti vəhdət və harmoniyaya çevirəydim!

Lakin mən bunu necə edə bilərəm, əgər siz özünüz öz daxilinizdə sülh yaratmasanız və bir-birinizi və hər bir hissənizi sevməsəniz?” (55, 60-61).

Əslində, Hüseyn Cavidin qəhrəmanı Peyğəmbər də Şəmsanı sülh yoluna, haqq yola səsləyir. Şəmsa isə həmişə olduğu kimi, öz çirkin niyyətlərini heç vaxt dəyişməyəyi fikrindədir. Bununla yanaşı, həmin dialoqun sonunda Şəmsa öz sözləri ilə Peyğəmbərə yenə böyük hörməti olduğunu bildirir. Bunun özü də onun şəxsi hissələrindən irəli gəlir.

“Peyğəmbər” pyesinin sonuncu – “Nüsrət” hissəsində də Şəmsa Peyğəmbərə qarşı olan kin-küdurətindən əl çəkmir; ölkə üçün gələn bəlalardan məhz Peyğəmbərdən gəldiyini israrla bildirir. Eyni zamanda ona böyük rəhm göstərdiyini də xatırladır:

Əcəl qanat gərib onu
 Qəhr edərkən bən qurtardım.
 Dişləri qırıldı, alını
 Yaralandı da, bən sardım.
 Ah, əvət, bir zərbə daha
 Vurulsaydı, məhv olmuşdu.
 Bən razı olmadım, yoqsa
 O çoqdan haqqı bulmuşdu.
 Acımasaydım mən ona,
 Əvət, bu gün sağ qalmazdı.
 Bəyəndiyi qadınlarla
 Zevqə, cünbüşə dalmazdı (30, 268-269).

Məsələ burasındadır ki, Şəmsanın rəhmi yenə də onun Peyğəmbərə olan şəxsi hissləri ilə bağlanır. Şəmsanın Peyğəmbərin bəyəndiyi qadınları xatırlaması məhz bu fikrin təsdiqidir.

Rəislərin qəlbində Peyğəmbərə məhəbbət oyanandan sonra onlar Şəmsanı haqq yoluna düşməyə çağırırlar. Baş rəis: “O böyük dinə inan, təslim ol!” (30, 279) desə də, Şəmsa “Onun şərrini bən dəf edərəm” (30, 279) söyləməklə yeni çirkin niyyətlər haqqında düşünür. Nəticədə Şəmsanın qəlbində böyüyən ittiham intiqama çevrilir:

Yoq, bu mümkün deyil əsla, əlan
İntiqam almalıyım bən ondan (30, 284).

Şəmsanın Peyğəmbərə olan düşmənliyi onu şəxsi istəklərinə tabe etdirə bilməməsidir. Əsərin ayrı-ayrı hadisələrinin müxtəlif zamanlarda təzahüründə Şəmsa mövcuddur.

Belə münasibətlər Peyğəmbəri qorxutmur, onun əqidə və amalında islam dinini sülh, tərəqqi, inkişaf dini olaraq insanlara çatdırmaq məsələsi durur. Onu anlayanlar əvvəl az olsa da, sonra o, sevilir. Mədinə əhli Peyğəmbərdən Mədinəyə köçüb onların şəhərini şəərəfləndirməyi xahiş edirlər. Mədinəli insanların VII əsrdən indiyə qədər hər birinin yaddaşında folklorlaşan nəğmələrdə Peyğəmbərə dərin məhəbbət və ehtiram duyulmaqdadır. Bu nəğməni indi də sevə-sevə oxuyurlar. “Taleal Bedru Aleyna” adlanan bu nəğmədə onun həqiqətən Tanrının elçisi olduğuna böyük inam və ehtiram ifadə olunmuşdur:

Taleal Bedru Aleyna
ay doğdu üzərimizə
vəda təpəsindən,
şükür gərək oldu bizlərə
Allaha dəvətindən.
Sən günəşsən, sən aysan,
Sən nur üstünə nursan
Sən sürəyya ışığısan
ey sevgili, ey rəsul,
ey bizdən seçilən elçi,

Uca bir dəvətlə gəldin,
 Sən bu şəhərə şərəf verdin,
 ey sevgili, xoş gəldin,
 ey rəsul, sənə söz verdik:
 doğruluktan ayrılamayız,
 sən, ey dan ulduzu,
 sənin sevginlə doluyuz (200).

Əsərin sonlarına yaxın Peyğəmbərlə qarşılaşan İkinci rəis və Şəmsa ona təzim etmirlər. Şəmsa bunu hiyləgərliklə belə anladır:

Səni gördükdə qanım dondu həməən,
 Qaldım artıq hərəkətsiz, bihal,
 Adəta qalmadı təzimə məcal,
 Nə için gizlətəyim, hər kəsdən
 Daha əla tanıyorsun bəni sən.
 Ah, deyil Tanrına, hətta sana da
 Hazırım etməyə bu canı fəda (30, 288).

Beləliklə, Şəmsa özünü inanmış insan kimi göstərməyə çalışır. Amma əslində, onun daxilində oyanan əsas fikir Peyğəmbəri öldürmək, onu cismən məhv etməkdir. Lakin bu çirkin niyyətlər Peyğəmbərə agahdır və Şəmsanın içində bir şeytanın olduğunu Peyğəmbər yaxşı bilir. Hətta Birinci rəis də onun haqqında “Ah, bu qız iştə bir afət, fitnə...” (30, 289) deyərək öz münasibətini açıqlayır. Bu fitnəkarlığın nəticəsi isə ondan ibarətdir ki, Şəmsa Peyğəmbərə altun kasada bal şərbətinə qatılmış zəhər verir. Peyğəmbər isə bunun müqabilində “Var bunda səfa, Lakin əfsus atəşim yoq əsla...” (30, 291), söyləyir. Axırda isə Əbu Talib oğlunun təkidi ilə həmin şərbəti Şəmsa içir və zəhərlənərək ölür.

Şəmsanın Peyğəmbərə zəhər verməsi birbaşa şəxsi məsələ ilə bağlıdır. Burada bir qadın məkri amili var. Qəlbini, mənəviyyatını şeytana satmış gözəl bir xanım yalnız şəxsi istəklərinin qulu olaraq özünü dərk etmədən məhvə doğru gedir.

“Peyğəmbər” əsəri Cavidin yaratdığı, unudulmayacaq aforizmlərlə zəngindir. İstər qadın, ana, gözəllik haqqında, istər şairlər haqqında ifadələr hər zaman bizə fik-

rimizi qüvvətləndirmək üçün gərəkli olacaqdır. “O gözəldir, sevər əlbət gözəli!” (30, 288) misrasında mənəvi gözəllikdən söz açılır. Tanrı nə yaradıbsa, gözəl yaradıb. Yaradığına hərəkət, harmoniya, nizam verib. Kainatın hərəkət düzəni pozulmasın deyə onu nizamlı xəlf etdi. “Ol” Tanrı əmri, eyni zamanda duadır. “Ol” yerin, göyün bərqərar olması üçün edilən duadır.

Şəmsaya da gözəlliyi verən Allah idi. Şəmsanın içindəki gözəlliyi çirkləndirən amil İblisə uymasıdır və ondakı iblisənə düşüncələr hətta onu Peyğəmbəri öldürməyə sövq etdi. Nəticədə isə Şəmsa öz əməllərinin qurbanı oldu.

“Mənim Tanrım gözəllikdir, sevgidir” deyən H.Cavid romantizmini min illər sonra belə sənət zirvəsində saxlayacaq əsas xüsusiyyət qəhrəmanlarının bütün bəşəriyyət üçün tələq etdiyi əxlaqi idealların xeyirxah olması idi. O, bu ideallarla bütün insanlığı mənəvi saflığa, təmizlənməyə səsləyirdi.

4.2. Əxlaqi dəyərlərə romantik baxış

4.2.1. H.Cavid romantizminin humanist qəhrəmanı –Səlma

H.Cavid yaradıcılığında ədəbiyyat tariximiz üçün həm sədaqətli, həm də vəfalı bir çox qadın obrazları vardır. Bu obrazlardan bəziləri baş qəhrəman kimi çıxış edir, bəziləri də əsərdəki məqsəd və ideyanın açılışında xüsusi rola malikdir. Eyni zamanda Cavid romantizmini gücləndirən qadın obrazları öz xarakterik xüsusiyyətlərinə görə dünya ədəbiyyatının digər qadın xarakterlərindən çox-çox fərqlidirlər. Onların bəzilərinin həyatını təzadlar və ziddiyyətlər müşayiət edir. Bu qadınların bir çoxu daxilən narahat, can atdıqları arzu və istəkləri reallaşdırma bilməyən surətlərdir.

H.Cavidin yaratdığı qadın obrazları içərisində “Ana” pyesindəki Səlma, “Maral” pyesindəki Maral, “Afət” pyesindəki Afət digər qadın obrazları ilə müqayisədə daha çox seçilirlər. Həmçinin Səlma, Maral və Afət aid olduqları əsərlərin aparıcı qəhrəmanlarıdır.

H.Cavidin birpərdəli “Ana” pyesi görkəmli sənətkarın dramaturgiya sahəsində ilk qələm təcrübəsidir. Bu əsərə qədər o, ədəbiyyatımız üçün səciyyəvi olan, həm də orijinal məzmun kəsb edən müxtəlif şeirlər yazmışdır. H.Cavid “Ana” pyesi ilə həm

dramatik əsərin quruluşunu mənimsəmək, həm də dramatik əsərlə poeziyanın vəhdətini yaratmaq mənasında qələmini sınaıyır. Pyesin bir pərdədən ibarət olması isə özündə iki cəhəti ehtiva edir: birincisi, dramaturqun bu sahədə ilk qələm təcrübəsini reallaşdırması; ikincisi, əsərin mənzum formada yazılmasının ədəbiyyatımız üçün başlanğıc nöqtəni təşkil etməsi. Amma mövzu seçiminə gəldikdə, bu, nadir bədii təfəkkürə malik olan bir sənətkarın varlığından xəbər verir.

“Ana” əsəri mövzu etibarilə H.Cavidin böyük əsərlərə yolçuluğunun başlanğıcı idi. Ana Tanrıdan sonra yaradan, nəsil artıran, yurd-ocaq qoruyucusu, öyüd-nəsihət mənbəyidir. H.Cavid “Ana” pyesinin mövzusunun təsadüfi olaraq seçmədi. Səlma ananın Tanrıya duası, müraciəti bir türk anasının, qadınının düşüncəsini ifadə edir. Əvvəla, türk qadını kökdən, soydan gələn əsas genlərin daşıyıcısıdır: yəni mərddir, qoçaqdır, sadıqdır, vəfalıdır. Kişi olmayan yerdə igid ərdir. Ox atıb qılınc çəkən namus kəşikçisidir. İkincisi, türk anası, türk qadını tarixən tək olan Tanrıya inanan, islam dininə bağlı, inançlı, andına sadıq, əhdinə vəfalıdır və bu xüsuiyyətlərinin aliliyi ilə heç vaxt öyünməz, təkəbbürlü olmaz; mərhəmətli və qayğıkeşdir. Üçüncüsü, türk qadını, türk anası inkişaf və tərəqqi, ailəsinin əmin-amanlığı üçün çalışan, işləyən, min bir əzaba qatlaşaraq usanmaq bilməyən, yaşadığı cəmiyyətin inkişafının iştirakçısıdır. H.Cavid “Ana” əsərində kamil ana obrazını yaratdı.

Cavidşünas professor Kamran Əliyev yazır: “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin 1000 ilə yaxın bir mərhələsinə hakim olan şəxsiyyət ətrafındakı hərəkət ənənəsini Hüseyn Cavid dəyişdirdi və yeniləşdirdi, şəxsə və şəxsiyyətə olan qlobal marağın yaddaşla bədii əsər arasındakı qabarıq əlaqəsini ilk dəfə önə – açıq müstəviyə çıxardı. Bu, böyük kəşf idi. H.Cavid düşüncəsində həmin proses “Ana” pyesi ilə (bu həm də onun ilk böyük əsəri idi!) başladı” (72, 30).

Pyes Səlmanın Tanrıya müraciəti ilə başlayır:

Ey mərhəmət kanı, ey ulu tanrı!

Ey yerlərin, göylərin hökmdarı!

İnayət qıl, yox başqa bir havadar,

Yalnız varım-yoxum tək bir oğlum var (29, 8).

Səlmanın bu monoloqu klassik ədəbiyyatımızdan gələn bir ənənəni xatırladır.

Bu da ondan ibarətdir ki, N.Gəncəvinin, M.Füzulinin epik əsərləri minacatla – Allaha müraciətlə başlayırdı. Səlmanın da bu monoloqunu H.Cavidin özünün əsərin başlanğıcında Allaha müraciəti kimi başa düşmək olar.

Professor Y.Qarayev “Ana” əsəri haqqında yazırdı: “Cavid 1910-cu ildə yazdığı “Ana” əsəri ilə maraqlı bir qadın – ana surəti yaradır. Bu əsər öz qüvvətli tragik situasiyası ilə diqqəti cəlb edir: böyük ürəkli ana öz balasının hələ isti meyiti üzərində onun namərd qatilinə xilas yolu göstərir. Bəşəri analıq məhəbbəti şəxsi qisas duyğusuna qalib gəlir... Bu cəhət, insan ləyaqətinə inam, nəcib ülvü duyğular və qəhrəmanlıq sonralar da Cavidin bütün müsbət qadın surətlərinə aid bir xüsusiyyət kimi meydana çıxır” (133, 180).

Bu yaradıcılıq xüsusiyyətləri sonrakı əsərlərində fərqli şəkildə inkişaf etdirilərək Cavid yaradıcılığını rəvnəqləndirdi.

Digər tərəfdən, Səlmanın monoloqu ekspozisiya xarakteri daşıyır. Yəni burada əsərdəki sonrakı hadisələrin məzmunu barədə müəyyən qədər təsəvvür əldə etmək olur. Səlmanın monoloqunda ananın üç aydır ki, məktub gözləyən oğlundan – Qanpoladdan söhbət gedir, bu müddətdə ananın oğlundan heç bir xəbər yoxdur. Bu xəbərsizlik isə ananın narahatlığını daha da artırır.

Əlavə etmək olar ki, hadisələrin inkişafı zamanı Qanpoladın nişanlısı İsmətin də monoloqunda eyni narahatlıq ifadə edilmişdir:

İştə bahar olmuş, hər yer gülümsər,
Quşlar civildəşir, bülbüllər ötər,
Açılmış hər yanda güllər, çiçəklər,
Qızlar, oğlanlar sevişir, seyr edər.
Bəzənmiş bir gəlin kimi kainat,
Fəqət bənim qəlbim açılmaz, heyhat! (29, 10)

Bu monoloqda təbiətin oyanması ilə İsmətin düşdüyü vəziyyət arasında təzad vardır. Bir tərəfdə güllər, çiçəklər, oxuyan bülbüllər, qızların və oğlanların sevgi dolu həyatı, digər tərəfdə isə İsmətin kədərlə yüklənmiş düşüncələri qabarıq verilmişdir. Həm Səlmanın, həm də İsmətin monoloqu gələcək təhlükəni az-çox büruzə verir. Bu təhlükəyə gedən yol Orxanın İsmətə eşq elan etməsindən başlayır. Həmin məqam İs-

mətin Qanpolada sədaqətini də ifadə edir:

İsmət

(barmağındakı üzüyü göstərərək, hiddətlə)

Orxan!

İştə barmağında gördüyün nişan
Qanpoladdan bir yadigardır mana,
Ömrüm olduqca bağliyam bən ona.

Orxan

Bir yüzükdənmi eylərsən etiraz?

İsmət

Əvət, bu bir zəncir ki, heç qırılmaz.

Orxan

İsmət, onun heç bir mənası yoxdur,
O bir boş xəyaldır, səni qorqudur.
Üzük, nişan yalnız gönüldür, gönül!
Olma çocuq... Sən gəl mənə ver gönül!
Yarın atlanıb bu köydən çıxalım,
Yigit kimsə, qarşı çıqsın, baqalım (29, 17).

Burada Orxanın İsmətdən könlünü istəməsi H.Cavid yaradıcılığı üçün formalaşmış bir ənənədir. Bu ənənənin ən parlaq davamı “İblis” faciəsində İblisin Arifin könlünü istəməsidir. Orada Arif İblisin istəyini qəbul etmədiyi kimi, burada da İsmət Orxanı qəti şəkildə rədd edir:

Bütün dünya alt-üst olub dağılsa,

Ondan başqa sevdiyim yoqdur əsla! (29, 18)

İsmətin Qanpolada olan məhəbbəti yalnız üzüklə məhdudlaşan deyil, bu məhəbbət çox dərin köklərə malikdir. Əslində, İsmətin sevgisini ideal sevgi də hesab etmək olar. O, bütün varlığı ilə Qanpolada bağlıdır. Ona görə ki, İsmətin və Qanpoladın bir-birinə olan məhəbbəti maddi imkanlara deyil, mənəvi-əxlaqi dəyərlərə dayanır. Orxanın var-dövlət sahibi olması İsməti heç də öz yolundan döndərə bilmir. İsmətin belə bir

əxlaq sahibi olması Səlmanın da nəzərindən qaçmır, hətta o, Qanpoladı qiymətləndirməkdə İsməti özündən daha yüksəkdə tutur:

Ah, qızcığaz sevincindən şaşırmış;
 Oğluma pək dərin bir eşqi varmış.
 Bən oğul anası, o bir nişanlı;
 Lakin o, bəndən daha istiqanlı! (29, 41)

İsmətin Orxanın təklifini qəti şəkildə rədd etməsi Orxanın qəlbindəki kin-küdurəti daha da artırır, onu qəzəbləndirir və əsərdəki hadisələr qanlı faciəyə doğru inkişaf edir. Orxanın mənəviyyəti Qanpolad və İsmətlə müqayisədə əxlaqi dəyərlərdən tamamilə uzaqdır. Onun həyat düşüncəsi pula və var-dövlətə bağlı düşüncədir. Ona görə də Orxan İsmətin etirazından sonra intiqam almaq duyğusu ilə yaşayır və bu niyyətini İzzətə açıqca söyləyir:

Hiç olmaz!
 Ər kişidə olur bir söz, bir məram.
 Əzm eylədim, məhv olsa aləm tamam,
 Dönməm geri, hər yan bana açıq yol...
(İzzətin qolundan tutub çəkərək)
 Haydı, gəl gedəlim, fəqət əmin ol;
 Ya gərək İsmət eşqimə inansın,
 Ya Qanpolad al qanlara boyansın (29, 46).

Orxan belə bir bəd niyyəti ilə öz çirkin istəyinə nail olur. Muzdlı tutulmuş Murad Qanpoladı öldürür. Səlmanın humanizminin məzmununu məhz bu ölüm hadisəsi ilə bağlıdır. Amma öncədən belə bir cəhəti xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, Səlma dini-imanı olan və son dərəcə alicənab bir insandır; başqa sözlə, əsl mənəviyyət adamıdır. Oğlu Səlimin ona verdiyi dəyərin əvəzi yoxdur:

Gəzdim, dolaşdım, uğradım hər elə,
 Bən böylə bir qadın görmədim hələ.
 Böyüklükdə, mərhəmətdə seçilmiş,
 Alicənablıq boyuna biçilmiş.
 Söz yoq, böylə qəlbi geniş qadından

Doğar Qanpolad kibi bir qəhrəman (29, 48).

Səlma oğlundan gələn məktubu oxutdurduqdan sonra ən böyük sevincini yaşayır. Həmçinin o, bu sevinci İsmət ilə bölüşür. Tezliklə toy olacağı barədə Qanpoladın məktubda yazılanları da Səlma İsmətə bildirir. Sevincli Səlma qəfil atəş səsləri eşidir və narahat olmağa başlayır. Bu zaman Murad ona doğru gəlib ondan imdad istəyir. Bu imdadın müqabilində Səlma ona həyan olur:

Səlma

(evi göstərərək)

Haydı gir, çabuc bir tərəfdə saqlan;

Allah böyükdür, bir şey olmaz, inan!

Murad

Ah, xanım, bir sənsin bənim pənahım;

Bən qərib kimsəyim, yoq bir günahım.

Səlma

Haydı gir içəri, gizlən bir yanda;

Təlaş etmə, kəndini bil amanda! (29, 50-51)

Bu dialoq Qanpoladın qatili Muradın sonrakı taleyində və Səlmanın mərhəmətli, humanist bir insan olmasında xüsusi rol oynayır. Məsələ burasındadır ki, Səlma oğlunun qatilinin məhz Murad olduğunu bilmədiyi bir vaxtda Muradı öz evində gizlədir, ona həyan durur və kimsəyə ələ verməyəcəyi barədə öz qəti fikrini bildirir:

Zavallı! Pək çoq qorquyor amma;

Kim bilir! Hanki vicdansız qudurmuş.

Biçarəyi məhv etmək istiyormuş.

Həm qərib, həm kimsəsiz, həm köməksiz...

Bütün dünya toplanıb gəlsə hərgiz,

Allah şahid, bən onu verməm ələ.

İnsaf yoqmu? Səlma ölməmiş hələ! (29, 51-52)

Səlmanın düşüncələri öz əqidəsində də dönməz olan bir insanın fikirləridir. Bu obraz vasitəsilə sözüündə bütöv olmaq ideyası da təbliğ edilir. Amma bu bütövlük, təəssüf ki, faciəvi bir hadisənin üzərində meydana çıxmışdır.

Əsərdə Səlma oğlunun qatilinin məhz Murad olduğunu bildikdən sonra dərin düşüncələrə dalır. Muradı öz əlləri ilə öldürüb-öldürməmək sualı qarşısında qalır; Oxucu üçün də maraqlıdır: oğlunun qatilini evində gizlədən ana necə hərəkət edəcək? Ana əvvəlcə onu sağ buraxmayacağı qənaətini söyləyir. İlk halda onun qərib və müsafir olması ananı bu fikirdən daşınmağa sövq edir. Digər tərəfdən, əfv etməklə xəcalətdən ölməsinə imkan yaratmaq qərarına gəlir. Artıq burada Səlma romantik qəhrəman kimi görünməyə başlayır. Səlmanın Muradla qarşılaşarkən dediyi sözlər isə onu əsl romantik qəhrəman səviyyəsinə yüksəldir:

Qonaq qardaş, dur! Təlaş etmə sən,
Qorqma, bir zərər gəlməz sana bəndən.
Amandasın; hiç qorqma, hiç sıqılma!
Çünki bən əvvəldən söz verdim sana.
Sən bir qonaqsın, qatil olsan belə,
Səlma həlak olur da, verməz ələ (29, 63).

Azərbaycan folklorunda “Qonaq Allah qonağıdır”, “Qonaq istərdinizmi?”, “Allah qonağına qapımız açıqdır”, “Qonaq evin bəzəyidir” və ya ən əziz ev əşyasının, qonaq otağının və ya xüsusi ərzağın qonaq üçün saxlanması qədim türk ənənələrinin nümunəsi olaraq mənəvi xəzinəmiz sayılır. Qatil “qonaq” nümunəsi Səlma ananı seçim qarşısında qoyur. Ana oğul itkisinin öcünü almaq, təskinlik tapmaq duyğusunu yenir, türk qadın mərdliyi, əsl şəxsiyyətə məxsus ali hisslər onu ölçüsüz zamanın DAHI ANASına çevirdi.

Mustafa Haqqı Türkəqul yazırdı: “Nihayət Selma bütün kin, kader və acılarına rağmen, oğlunun katili Murada gizli bir yol göstərüb, onun selamete çıxmasına yardım ediyor. Bütün bunlardan sonra Selma oğlunun cenazesini kucaklar, acı hıçqırıqlar içerisinde boğulub düşür.

Böyük dramaturg bu eserde sinsilikle açıkyürekliliyi, yigitlikle korkaklığı, mertlikle namerdliyi qarşılaşdırmışdır. Selmanın şahsında yüksek ahlaklı, sözünün eri, mert ve cesur bir ana örneği yaratmaq isteyen müellif, bu işte fazlasıyla muvaffak olmuşdur diyebiliriz” (192, 92).

H.Cavid dramaturgiya sahəsindəki ilk qələm təcrübəsi ilə həm qeyri-adi mövzu

seçmək və onun düzgün bədii həllini tapmaq baxımından, həm də ədəbiyyat tariximiz üçün indiyə qədər rast gəlinməyən romantik qəhrəman yaratmaq nöqteyi-nəzərindən yeni bir sənətkarlıq səviyyəsini ortaya qoya bildi.

4.2.2. Ailə-məişət mühitinin faciəvi qəhrəmanı – Maral

H.Cavid romantizminin formalaşmasında onun şeirlərindən və “Ana” pyesindən sonra əsas rolu “Maral” əsəri oynamışdır. Bu əsər həm nəsrə yazılmış, həm də yazıçıların həmişə diqqət mərkəzində olan ailə-məişət məsələlərinə yönəlmişdir. H.Cavid üçün əsərin nəsrə yazılması romantizmin nəzəri-estetik prinsiplərinin ifadəsi baxımından sınaq xarakteri daşıyırdı.

H.Cavid toxunduğu məsələlərin hər birində ümumbəşəri problemlərin həllinə çalışırdı. “Maral” əsəri qadın azadlığının cəmiyyətin tərəqqisinə, millətin inkişafına verəcəyi faydaları açıqlayırdı. Əsərin süjet xəttində Maralın atasını itirdikdən sonra onun gözəlliyinə aşıq olub ona sahiblənmək istəyənlərin sayının çoxalmasının və Turxan bəyin qalib gəlməsinin şahidi oluruq. 1912-ci ildə yazılmış əsərdə Azərbaycan mühitində formalaşan sahibkarlıq-mülkədar münasibətlərinin Turxan bəyin simasında “mənəvi sahibkarlıq” müstəvisinə qədər yüksəlişi baş verir. On altı yaşlı Maralın sevgi və gələcəklə bağlı arzularının üstündən xətt çəkilir. “Dostoyevskinin də, Cavidin də əsas qəhrəmanları bir tərəfdən mühitlə, digər tərəfdən öz daxili aləmləri ilə mütəmadi çəkişmədədir” (142, 53).

Hətta Turxan bəyin oğlu Cəmil və Humay da bu proseslərin ziddiyyətli, əzabkeş qəhrəmanına çevrilirlər. İki qütbdən baxılan məsələlərin hansı üzündən hadisələrə yanaşılsa, Maral bədbəxtədir. Maral ər evində islam əxlaqı, namus qoruyucusu kimi nə qədər bədbəxtdirsə, Aslana qoşulub gedərsə, qadın iffəti və namusundan uzaqlaşan bir xanım kimi yenə də cəmiyyət tərəfindən kəskin etiraz və qınaq obyektinə çevriləcək. Ailəli olaraq başqasına qoşulub qaçmaq türk-Azərbaycan xanımına başucalıqı gətirəcək xüsusiyyət sayılmır. H.Cavid ailə-məişət zəminində milli-mənəvi zənginliklərin ən dərin qatlarına sənətkarlıqla enərək gələcək əsərləri üçün təməl dəyərləri hazırlamış olur.

“Maral” pyesində hadisələrin baş verdiyi ilk məkan romantik səciyyəli bir ünvandır: “Vəqə Qafqasya şəhərlərindən birində vəqə olur. Səhnə: qürub zamanı Turxan bəyin evində divarı, döşəməsi qalilər ilə süslü, alafranqa bir qəbul odası göstərir. Divarda Şeyx Şamilin rəsmi ilə bir böyük divar saati və bir ayna asılmış, sağda və solda birər qapı, bağçaya nazir iki-üç pəncərə, iki böyük lampa, sandaliyələr, masalar və sairə...” (29, 72). Göründüyü kimi, sadə bir təsvirdir, amma son dərəcə cazibədar dır. Qapının bağçaya açılması isə təsəvvürdə daha gözəl bir təbiət mənzərəsi yaradır.

İkinci pərdədə hadisələr Barjomda cərəyan edir. Burada isə təbiətin gözəlliyi Cəmil bəylə Bəypoladın dialoqunda verilir:

C ə m i l b ə y. Oturalım, əfəndim, burası qadar gözəl, baqımlı bir yer bu civarda pək az bulunur. (*Hər ikisi ağac kötükləri üzərində oturlar.*)

B ə y p o l a d (*kötükləri göstərərək*). İştə, böylə təbii yerlərin sandaliyələri də kəndinə məxsus!..

C ə m i l b ə y. Allah eşqinə bir baqınız!.. Ormanları inlətən şu vəhşi musiqi, ruhumuzu güldürən şu bülbül nəğmələri nə qadar munis! Nə qadar dilbər! Hələ nəzərimizi oqşamaqda olan şu lətif mənzərələrə, şu təbii gözəlliklərə neredə rast gələ bilirik?!

B ə y p o l a d. Öylə ya... Cənnəti bu qadar tərif, tevsif edərlər, istə burası da cənnətdən bir parça deməkdir.

C ə m i l b ə y. Şübhəmi var?!

B ə y p o l a d (*təqdirəmiz*). Amma sizin bağçanın çiçəklərindən də keçilməz ha! Turxan bəydən ayrıldığı gecə gözəl bir mehtab var idi, gözlərim bağçayı şənletən çiçəklərə ilişdi, doğrusu, ailənizdəki hüsni-təbiətə heyran oldum.

C ə m i l b ə y. Xayı, əfəndim, o bağçayı keçən sənə görməliydiniz. Divarlarına varıncaya qadar rəngarəng çiçəklərlə bəzənmişdi. Tavus tükləri kibi hər baqışda insana başqa bir gözəllik ərz edərdi” (29, 88).

Burada iki mühüm cəhət vardır. Bunlardan birincisi ondan ibarətdir ki, təbiətin təsvirində H.Cavid özünün yaratdığı ənənəni qoruyub saxlayır. Belə ki, təbiəti cənnət kimi təsəvvür eləmək sənətkarın qələmə aldığı ayrı-ayrı poeziya nümunələrində və xüsusilə onun yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan “Hübuti-Adəm” şeirində açıqca müşa-

hidə edilməkdədir.

Digər tərəfdən, müəllif təbiətin füsunkar gözəlliyi ilə Maralın düşdüyü ağır vəziyyət arasındakı təzadı göstərmək istəmişdir. Belə bir təzad isə H.Cavid romantizminin təbiətinə uyğun idi. Bu, əsərin birinci pərdəsində Maralla bağlı remarkada aydın şəkildə görünməkdədir: “Maral sol tərəfdəki – açıq bıraqlı qapıdan içəri girər, kəndi halından məmnun olmadığı yüz-gözündən sezilir. Pəncərələrdən birini açıb bağçayı seyr edər və eşidilməkdə olan bülbül nəğmələrini dinləyərək məhzun və düşüncəli bir halda dalıb gedər”. (29, 72).

Daxili azadlıq olmadıqda və arzuların boğulduğu mühitdə insan mənəviyyətinin bədbinliyi təbiət gözəlliklərini dərk etməyə mane olur. Ziddiyyətin davamı Maralın əhvalında daxili üsyana şərait yaradır.

Bağcadakı mənzərə ilə Maralın əhvali-ruhiyyəsi bir-birinə tamamilə ziddir. Maral gördüyü təbiət mənzərəsindən qətiyyənlə məmnun ola bilmir. Bu barədə əsərin ilk dialoqunda Nazlıya deyir: “Ah, bu gözəl bahar hər kəsin könlünü açdığı halda, nədənsə bəni sıqıyor. O rəngarəng çiçəklərin lətif rayihələri sanki bəni boğuyor. O şətərləli bülbüllərin sevimli nəğmələri guya bana gülüyor, yaxud bənim talesizliyimə ağlıyor” (29, 72).

Bu faktlar tamamilə təsdiq edir ki, o, psixoloji baxımdan narahatdır və daxili sarsıntı keçirir. Həmin sarsıntının mahiyyəti ondan ibarətdir ki, 16 yaşlı bu məsum qızı zorla 48 yaşlı mülkədara – Turxan bəyə ərə veriblər. Belə bir izdivac isə qətiyyənlə Maralın ürəyincə deyil. Maral Nazlı ilə dialoqunda öz mövqeyini daha açıq şəkildə ifadə edir: “Haqqın var, Nazlı bacı!.. Lakin bu geniş dairə, bu müzəyyən və gözəl odalar bana dar və qaranlıq məzarlardan daha sıqıntılı gəliyor. Off, bəxtiyarlıq içində ölmək – kədərlər, üzüntülər içində yaşamaqdan bin qat xeyirli imiş. İki sənə əvvəl böylə məşum, qara günü kim xatırlardı? Məsud bir gövərçin kibi saf və azadə yaşıyordum; məktəbi bitirmək üzrə ikən zavallı babam tərki-həyat etdi. Yüz yerdən görücü gəlməkdə ikən, yox olası Turxan bəy bəla yıldırımını kibi üstümüzü aldı. Artıq onun adı gəlincə hər kəs susmağa başladı. Hətta Arslan da, sevgili Arslan da sükuta məcbur oldu” (29, 73).

Maralın bu fikirləri onun düşdüyü vəziyyətin səbəbini diqqətə çatdırmaqla bəra-

bər, tamamilə başqa bir məsələ barədə də müəyyən təsəvvür əldə etməyə imkan verir. Bu isə Maralın Arslan adlı sevgilisinin olması barədə informasiyadır. Birinci pərdənin sonunda Arslan bəy özü də bu sevgini etiraf edir. Arslan bəy Maralın əlindəki gülləri alaraq deyir: “Ah, bilsəniz bu yadigara... əvət, əllərinizi öpmüş olan bu munis gülə ömrüm olduqca pərəstiş edəcəyim. Həm də son nəfəsimdə bunu qoqulayaraq dünyadan gedəcəyim. (*Pərəstişkarənə və məftunanə baqışlardan sonra haman dışarı fırlar*)” (29, 87).

Pyesdə Maral özünün psixoloji gərginlik içərisində yaşamasını üstüörtülü şəkildə Turxan bəyə də söyləyir. Belə ki, Turxan bəy Maralın əhvalını soruşanda, bu qədər dərin düşüncələrə dalmasının səbəbini öyrənmək istəyəndə Maral konkret olaraq belə cavab verir: “Doğrusu, yalnızlıq, arqadaşsızlıq bana çox təsir ediyor” (29, 74). Turxan bəy isə cavabında söyləyir ki, yaxın günlərdə Cəmili evləndirəcəyəm, evimizə gələn gəlin sənə dostun olacaq. Bu sözlər göstərir ki, Turxan bəy Maralın yaşadığı gərginliyi ya başa düşmür, ya da anlamaq istəmir. Beləliklə, Maralın düşdüyü çıxılmaz vəziyyət, qəlbində baş qaldıran bədbinlik və naümidlik, bu barədə özünün söylədiyi fikirlər onun hansısa çıxış yolu axtarması ehtimalını da irəli sürür.

Əsərdə Maralın taleyi ilə səsleşən başqa bir epizod da vardır. Bu, bilavasitə Turxan bəyin oğlu Cəmil, onun sevgilisi Humay və atasının Cəmilə almaq istədiyi milyoner qızı ilə bağlıdır. Cəmil bəy Barjomdadır. Atasını Cəmilə evləndirmək məqsədini Bəypolada belə söyləyir: “Qomşumuzda milyonçu bir bəy var, kəndisi bənimlə əhbab... həm də gözünün ağı-qarası bir danəcik qızı var. Şimdi Cəmilə bəklilyorlar, söylə, çocuqluq etməsin! Fərsət əldən çıxar, sonra peşiman olur. Çoq geciksə, bir məktub yazsın, nişan yüzüyünü göndərəlim də, iş bitsin, getsin...” (29, 89).

Həm Turxan bəyin ümdə arzusu, həm də Cəmilə olan sifarişi kimi meydana çıxan bu fikirlərdə Maralın taleyi ilə oxşar məqamlar görmək olur. Birincisi, Cəmilə istəmədiyi qızla evləndirmək; ikincisi, heç nədən xəbəri olmayan qızı Cəmilə almaq – bunların hər ikisi Maralın taleyidir. Milyoner qızı əsərdə görünməsə də, Cəmil bu məsələyə öz münasibətini bildirir:

“C ə m i l b ə y (*yarım qəhqəhə ilə*). Amma da nə gözəl fərsət. Nə xoş xəbər!.. Demək ki, taleyimizin yıldızı doğmağa başlamış da, xəbərimiz yoq... (*heyətlə*) Al-

lah, Allah! Dünyada nə əcaib mühakimələr var imiş!.. Böylə qaranlıq dama daş atmaq, ya qeybdən səadət ummaq, əcəba, hanki divanənin xəyalından keçər!.. (*Qızğın və sinirli*). Demək ki, bir qızı və ya bir oğlanı məhv etmək üçün yalnız ana-babasının rızası kafi imiş!..

B ə y p o l a d. Bu nə demək!.. Şükür Allaha, əqlin, kəmalın hər kəsdən ziyadə... Eyicə düşünüb daşınırsın, kəndi hissiyyatını dinlərsin... Sana zor edəcək deyillər, a!?

C ə m i l b ə y. Görünür ki, bizim yerin adətindən əsla xəbəriniz yox... Zor etmək deyil, insanı qəhr etmək belə onlarca əhəmiyyətsiz bir iş” (29, 89).

Cəmil bəy bu cür məcburiyyəti insanların məhv edilməsinə bərabər hesab edir. İnsanların haqqının və hüququnun tapdalanması onların ən böyük bədbəxtliyi deməkdir. Əslində, Cəmilin sözlərinin arxasında Maralın da taleyi var. Maralın zorla Turxan bəyə ərə verilməsi onun haqqının və hüququnun tapdanması, bədbəxt bir taleyi yaşaması deməkdir.

Cəmilin də özünün istədiyi bir qız var. Bu Humaydır. Onun Humaya olan vurğunluğu qeyri-adi bir sevginin təzahürüdür. “Humay, Humay! Ah, o gözəl xilqəti düşündükcə bütün ruhum, bütün vücudum sarsılıyır. Yaşadığım müddətdə yalnız onun gül yüzünü görmək, onun lətif səsini eşitmək istərim. (Təbdili-tevrilə). Əvət, o, bənim, yalnız bənim olacaq” (29, 91).

Cəmilin Humaya olan sevgisinin tükənməzliyini H.Cavid başqa bir yolla da təsdiqləyir. Bu, Cəmilin öz sevgilisi barədə düşünərkən uzaqdan səslənən bir türküdür:

Alagöz bir mələk gördüm, vuruldum,
Dərdə düşdüm, ah çəkməkdən yoruldum,
Hənuz cavan ikən sarardım, soldum,
Eşq atəşi hər an yaqıb canımı,
Əlimdən aldı səbrü imkanımı.

Bulunmaz olmuş dərdimin dərmanı,
Fəryadım inlətir vəhşi ormanı.

Gəzib alt-üst etdim bütün cihanı,
 Bir ağ gün görmədim, səfa görmədim;
 Hiç bir gözəldə bir vəfa görmədim (29, 92).

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, dramaturji mətn daxilində başqa bir janrdan olan nümunənin işlədilməsi H.Cavid poetikasının özünəməxsus cəhətlərindəndir. Cavid bu yaradıcılıq xüsusiyyətini sonrakı əsərlərində də davam etdirərək əsərə rəngarəng ruh gətirir. Bu ruh xalq ruhu ilə birləşən aşiq, ozan təbinin davamı olaraq oxucunu valeh edir. Xatırladaq ki, “Maral” pyesinin birinci pərdəsində Bayramın dili ilə belə bir marş da verilmişdir:

Bən bir türküm, dinim, cinsim uludur;
 Sinəm, özüm atəş ilə doludur.
 Doludur, doludur,
 Dur! Dur! Dur... (29, 73).

Mahnının təsiri ilə Çingiz bəyin dilindən tarixi Çingiz hökmdara şanlı bir qəhrəman deyə sahib çıxılır. “Teymur kimi qəhrəmanlara “hünkar canavar” deyənlərə” kəskin cavab verilir.

Beləliklə, H.Cavid ailə-məişət faciəsi zəminində milli-mənəvi, tarixi mövzulara yol alır. Türk əxlaqı, mənəviyyəti, ailə dəyərləri, ata-oğul, sevgi münasibətləri yeniləşdikcə tarix və zaman üçün əsas olanlar qorunub saxlanılacaqdır. Türk ailəsində ərli, evli qadın üçün sevgi, eşq namus baxımından yasaqdır.

Cavidşünas professor Kamran Əliyev “Hüseyn Cavid: həyat və yaradıcılığı” monoqrafiyasında yazır: “H.Cavid yaradıcılığında türkə münasibət, türkü anlamaq və duymaq reallığı türk soyunun bədii təqdimatından başlayır:

Mən bir türkəm, dinim, cinsim uludur;
 Sinəm, özüm atəş ilə doludur (29, 73).

Bu misraları “Maral” pyesindəki Bayram söyləyir. Marşdakı əzəmət və qürur hissi olmasaydı, yəqin ki, həmin misralar Turxan bəyin yanında xidmətçilik vəzifəsini yerinə yetirən adi bir şəxsin – Bayramın “əmək nəğməsi” çərçivəsindən kənara çıxmayacaqdı. Lakin həqiqət budur ki, türkün ulu keçmişini öz canına hopduran misralar sadəcə bir xidmətçi zümzüməsi deyil, tarixini və soyunu, mənəvi qüdrətini və

gücünü kifayət qədər dərk edən türk oğlunun həyat devizi və müqəddəs amalıdır” (72, 147).

Sənətkarın “Şeyx Sənan” faciəsinə daxil etdiyi və “Kor ərəbin mahnısı” kimi məşhur olan nümunə də məhz bu qəbildəndir. Bu nəğmələr sonralar əsər içində əsər kimi dəyərləndirilərək xalqın yaddaşında əbədiyaşarlıq qazanaraq dillər əzbəri oldu.

“Maral” pyesində səslənən türki də mətn içərisində mətn baxımından səciyyəvidir və Cəmilin əhvali-ruhiyyəsinə uyğundur.

Humaya gəldikdə isə, o da Cəmili sevir və bu sevgini iztirablara düşər olan Maral özü ilə müqayisədə yüksək qiymətləndirir. Dördüncü pərdənin əvvəlində Maral Turxan bəyin çıxdığı qapıya yaxınlaşaraq deyir: “Get-get, Allahın ikiayaqlı bəlası!.. Get ki, gözlərim o bürüşmüş, murdar yüzünü görməsin!.. Qulaqlarım o gönül bulandırıcı səsini eşitməsin (*Qapıyı qapar*). İlahi!.. Bən nə günah işlədim ki, böylə işgəncələr içində məhv olub gedəyim!.. (*Pəncərədən bağçaya baqaraq sinirli və mütəəssir*) Ah, bəxtiyar Humay!” (29, 108).

Y. Qarayev yazırdı: “Maral” mənsur faciədir. Bu əsərdə Cavid Azərbaycan faciəsinin ilk qadın qəhrəmanını yaratmışdır. Heç təsadüfi deyil ki, ilk variantda əsərin adı “Zavallı qadın” olmuşdur. Maral “hər iki tərəfim uçurum, burada qalsam, Turxan bəyin murdar nəfəsi, qoşulub qaçsam, namus, iffət məsələsi məni bitirəcək, məni məhv edəcək” deyir (133, 181).

Amma Maralla müqayisədə Humaya da bəxtiyar demək olmaz, çünki onun qarşısında çox ciddi maneə vardır. Belə ki, Turxan bəy Cəmilin Humayla evlənməsinə qətiyyənlə razı deyildir. Bu problemi görə Humay da Cəmillə gəldiyinə peşman olur və geri qayıtmaq istəyir. Göründüyü kimi, bu obrazların hər birində Maralın taleyi vardır.

Çarəsiz qalan Maral yenə də Arslan bəyi xatırlayır, yalnız ondan imdad gələcəyini güman edir və bütün ümidini ona bağlayır:

“M a r a l (*məndilini çıxarıb göz yaşını silmək istərkən bir rəsim düşər, dərhal yerdən alıb həsrətlə baqar, halı dəyişərək*). Ah, Arslan! Sevgili Arslan! (Öpərək) Bir daha səni görsəydim, ölməzdim. Əvət, hiç olmasa, sənin qollarının arasında ölsəydim, yenə məsud olurdum” (29, 108).

Əsərin sonunda Arslan bəy gəlir, Maral da onu görür, lakin məsud ola bilmir. Çünki Maral Arslan bəyə qoşulub qaçmaq istəyərkən bundan xəbər tutan Turxan bəy onu odlu silahla öldürür.

Ailə-məişət çərçivəsində baş verən hadisələr faciə ilə nəticələnir. Bu, sadəcə olaraq, Maralın yox, Cəmilin, Humayın, xəbərsiz ərə verilən milyonçu qızının və o dövrdə yaşayan bu cür taleli yüzlərlə gəncin faciəsidir.

4.2.3. Xəyanətin qurbanı olan romantik qəhrəman – Afət

Romantik sənətkarlar həmişə yüksək ideallar haqqında düşünmüş və onları öz əsərlərində əks etdirmişlər. Görkəmli söz ustası H.Cavidin bütün yaradıcılığı boyu diqqət mərkəzində saxladığı əsas ideallarından biri gözəllik və məhəbbət olduğuna görə onun ayrı-ayrı əsərlərində bu məsələ ilə bağlı müxtəlif obrazlara rast gəlmək olur. Amma digər əsərlərlə müqayisədə məhəbbət mövzusunda yazılan “Afət” faciəsinin H.Cavid yaradıcılığında, xüsusən də H.Cavid romantizminin inkişafında özünəməxsus yeri vardır. Bu özünəməxsusluğun bir cəhəti onunla əlaqədardır ki, “Afət” faciəsinin bütün epizodları yalnız məhəbbətə bağlıdır. Bu epizodların bir tərəfində Afət, Altunsaç, Alagöz dayanırsa, digər tərəfində Doktor Qaratay, Ərtoğrul, Qorxmaz və Oqtay vardır. Ona görə də “Afət” pyesi özünəməxsus janr xüsusiyyətlərinə malikdir (145).

Afət cəmiyyətin reallıqlar içərisindən seçilmiş romantik, aşıq qəhrəmanıdır. Afət ailəlidir. Gözəlliyi əri Özdəmir tərəfindən qiymətləndirilməyən Afət etinasızlığın, diqqətsizliyin qurbanıdır. Əri içki düşkünüdür. Məsələnin ən dəyərli tərəfi odur ki, H.Cavidin qəhrəmanları istər mənfi, istər müsbət planda olsun, dünya ədəbiyyatının dəyərli obrazları sırasında dayana bilir. H.Cavidin seçdiyi mövzular və yaratdığı qəhrəmanlar min il bundan sonra belə bütün bəşəriyyət üçün əxlaqi-mənəvi keyfiyyətinə görə örnək olmağa layiqdirlər. Ağıl, güc, ehtiras cəmiyyət taleyində, insan taleyində məqsədli istifadə elementi kimi H.Cavidin əsərlərində ideyanı açmağa yardımçı olur.

Cavidşünas professor K.Əliyev yazır: “H.Cavidin romantik qəhrəmanları ya öz

ağıllarını, ya da ağıldan doğan faciələrini nümayiş etdirirlər; dünyanın və Allahın sirrini duymaq və öyrənmək istəyirlər. H.Cavid yaradıcılığında ağılın faciəsi idrakın zəifliyindən – korafəhim və kəmağıl baxışdan, həyatı və cəmiyyəti, dünyanı və Allahı dərk edə bilməməkdən doğulur, əql və idrakın zora və gücə dayandığı yerdən başlayır” (72, 277).

Əslində, nə baş verir? Ağıldan düzgün yararlanmamaq, məhəbbəti əxlaqi-mənəvi ucalıqdan endirmək, ailə namusunu ehtirasa qurban verərək vüsala çatmaq naqisliyi, iman və əxlaqdan uzaq olmaq, Tanrının verdiyi cana öz istəklərinə görə qıymaq cəsarəti və sonda aldanışın, xəyanətin intiqamını yenə də ölümlə cavablandırmaq hissləri elə Allaha qarşı çıxmağın nümunəsi kimi obrazı mürəkkəbləşdirir. Bəli, Cavidin Tanrını dərk edə bilməyən qəhrəmanı şeytana xidmət edir. Şeytanın əli ilə faciənin ən böyüyünü yaşayaraq Altunsaçla eşq ortağı alətinə çevrildiyindən özünü də ölümə məhkum edir. Afət öz gözəlliyinin qurbanı olur. Bu gözəllik zahiri olduğu üçün, idrak və ali əxlaqdan aşağıda durduğu üçün şeytani hissləri təmsil etdi. Qəzəb, ehtiras, intiqam məhəbbətdən güclü olduğu yerdə şeytan hakimdir. Beləliklə, H.Cavidin gözəllik və məhəbbət fəlsəfəsinin mənbəyi bəlli olur. Onun məhəbbət axtarışı həqiqət axtarışı ilə birləşərək, İlahi sevgi mənbəyinə qovuşur. “Qələmini çəkən naxışlı çəkib” deyirlər. H.Cavidin bütün əsərlərində olduğu kimi, bu əsərdə də müəllifin Tanrı eşqi, Tanrının yer üzünü, insanları ədalətə çağırışı duyulmaqdadır. H.Cavid həm də Afəti yeni qadın tipajı kimi təqdim edir. Maraldan, Səlmadan, eləcə də digər qadın qəhrəmanlarından fərqli olaraq o, zadəgan təbəqəyə aid edilir.

Şair-dramaturq əsərin əvvəlində iştirakçıların təqdimi zamanı Afəti “33 yaşında, şux, füsunkar bir qadın” (30, 121) kimi təqdim edir. İlk pərdədə Afətlə Qaratayın dialoqunda da Qaratay Afətin gözəlliyinə öz vurğunluğunu bildirir:

A f ə t (süzgün baqışla). Qaratay!..

D o k t o r (onun əllərini yaqalar). Afət!.. (Bu sırada Afətin əlindəki ufaq bir mənəkşə dəmətciyi yerə düşər. Doktor dərhal alıb təqdim edər).

A f ə t. Şu mənəkşələr hiç sənin əyilmənə dəyərmə?

D o k t o r. Ah, bən mənəkşəyi pək sevərim. Çünki o, pək mənəli, pək müəmmalı bir çiçək... Hələ sənin nurdan dökülmüş əllərini, lətif köksünü öpdükləri için pərəstiş edərim.

A f ə t (*incə qəhqəhəylə*). Bu gün səndə, sənin hər halında dəlicə bir həyəcan görüyürəm.

D o k t o r. Zatən sənin könlünü bulmaq, sənin məhəbbətinə nail olmaq hər məcnunu aqil, hər aqili məcnun edə bilir” (30, 124).

Afətin gözəlliyinin həm H.Cavidin özü tərəfindən remarkada təqdimi, həm də Qaratay tərəfindən təsviri əsərdəki hadisələrin inkişafı, dramaturji gərginliyin daha da inkişaf etdirilməsi baxımından ciddi əhəmiyyət daşıyır. Ona görə ki, Afətə aid olan bu gözəllik öz müqəddəsliyini və gücünü sona qədər qoruyub saxlaya bilmir və hadisələr faciəyə doğru hərəkət edir. Əslində, bu faciənin anonsunu Afətin özü elə birinci pərdədə verir. O, Doktor Qaratayla dialoqunda gələcəyi görürmüş kimi Doktora bunları söyləyir: “Bən bütün bənliyimi, bütün həyat və səadətimi yoluna fəda etməyə hazırım. Hətta sənin uğrunda cinayətdən belə çəkinməm. Ancaq şu qadar var ki, aldadılmaq istəməm, aldatıldığımı duysam, məhv olurum. Həm də pək kinliyim, anlıyormusun? Bəni aldatmaq istəyənləri əsla əfv etməm. İki gözüm olsa belə intiqam alırım, intiqam!.. Əvət, bən, pək kinliyim. Bəni təhqir edənlər Əzrailin qucağına atılmış olurlar” (30, 126).

Afət Qaratayın onu sevdiiyinə inanır və bu eşqin onu daha da xoşbəxt edəcəyinə çox ümidlidir. Doğrudur, Afətin Doktor Qarataya rəğbətlə yanaşmasının səbəblərindən biri də həyat yoldaşı Özdəmirin tüfeyli həyata meyillənməsidir. Özdəmirin bu vəziyyəti əsərdə sadəcə olaraq, hər hansı bir obrazın dilindən söylənmir, təşkil edilmiş məclislərin birində əyani şəkildə nümayiş etdirilir. Həmin məclisdə qonaqların gözləmədiyi halda Özdəmir sərxoş olub özünü idarə edə bilmir. Onun bu vəziyyətindən qızı Alagöz isə, təbii ki, son dərəcə narahatlıq keçirir, özünə yer tapa bilmir. İş bununla da bitmir və sərxoş olmağının fərqi varmadan yenə içmək istəyən Özdəmir sürəkli və istehzal qəhqəhələrlə qadınlara lağ və kinayə ilə yanaşır: “Əvət, qadın hər şeydir. O gah bir çiçək... gah bir kələbəkdir. O həm bir mələk, həm də... bir ördəkdir” (30, 125).

Yaxud:

“Əvət, düşünüyürəm. Qadın pək körpə ikən tazə bir çiçək, sonra şətərtli bir kələbək; daha sonra füsunkar bir mələkdir. Yalnız bəziləri, əvət, əvət, bəziləri isə çamurlarda gəzən bir ördək, azğın və hərcayi bir ördəkdir” (30, 125).

Ən dəhşətli budur ki, Qaratayın sevgisinin arxasında onun cinayət əməli dayanır. Doktor Qaratay Afətə tam sahib olmaq üçün onun həyat yoldaşı Özdəmiri aradan götürmək niyyətindədir. Afət də bütün həyat normalarını pozan Özdəmindən can qurtarmaq, həmçinin də Doktor Qarataya inamını nümayiş etdirmək üçün Qaratayın fikri ilə həmrəy olur. Beləliklə, fikirlər və məqsədlər üst-üstə düşdüynə görə Qaratay öz çirkin niyyətini Afətin əli ilə həyata keçirə bilir. Afət Qaratayın verdiyi zəhərlə Özdəminin həyatına son qoyur. Gözlənilməz ziddiyyət yaranır və bu təzad içərisində məhəbbətin cinayətə qarşı dayanmağı əvəzinə məhəbbət özü cinayətə sürüklənir. “Afət” faciəsində insanları qanunla, türmə ilə hədələyən yoxdur. Əsərdəki personajlar bir-birini mənəvi cəhətdən mühakimə edirlər” (92, 106).

Bütün baş vermiş hadisələrin nəticəsini doğuran bir səbəb mövcuddur: burada Afəti xəyanətə və qatilliyə sövq edən onun əyyaş, içki düşkünü olan əridir. İdarə olunmayan ailənin diqqətsiz qadınını şeytan idarə edir. Afət deyir: “Ah, zavallı qadınlar!.. Bütün mühit və qanunlar onlara düşman, bütün din və adətlər onlara düşman; bütün kainat və təbiət düşman! Çünki zəifdirlər, onunçün də həqsizdirlər. Fəqət erkəklər həp məsum!.. Bütün sapqınlıqları ilə məsum, bütün azgınlıqları ilə məsumdurlar... Çünki bütün qanunları yapan onlar!.. Onunçün də həqsiz deyillər; həqsiz olsalar da belə, həqli görünürlər” (30, 146). Afət öz hüsnünə heyran olub güzgünü bağına basaraq, hüsnünə təriflər söyləyir, nəticədə özünəvurgunluq özünü məhvlə nəticələnir. “Yaşadığı, əhatə olunduğu mühit Afətlə arzusu arasına sədd çəkir və inadkar arzusu ilə o, faciəyə yuvarlanır” (147, 58).

Afət gücü və cəsarəti ilə, əxlaqi qanunlara və adət-ənənələrə, milli ailə mental-larına açıq şəkildə meydan oxuyaraq qorxunc dərəcədə sevən bir qadındır. Naqis əxlaqı onu intihara sürükləyir. Bu intiharı mərhum Y.Qarayev belə izah edirdi: “Bu intihar pozulan “ümumi müvazinətin” bərpasına, ümumi əxlaqi zərurətin ifadəsinə xidmət etmirdi. Bu intihar məşum bir ehtirasın öz hökümünü necə olursa olsun həyata keçirməsi idi” (133, 188).

Amma bir müddət keçəndən sonra Qaratay Afətə verdiyi sözə sadıq qalmayaraq Altunsaça meyil göstərir. Bu xəyanət Afətin əhvali-ruhiyyəsini tamamilə dəyişdirir. O, imkan tapan kimi belə bir addım atan Qaratayı ittiham edir: “Ah! insafsız, mər-

həmətsiz!.. Sən bəni atıb da Altunsaça uyarsın, saətlərcə peşindən ayrılmazsın, məhtablı gecələrdə əcnəbi kokotlarla qayıq gəzintisi yaparsın, həpsi keçər, gedər. Fəqət bən... bən isə yalnız əlimi öpdürməklə böyük bir günah işləmiş olurum, öyləmi?..” (30, 146).

Bu ittihamla xeyli öncə Afətlə Qaratayın bir-birini sevmək vədləri arasında dərin bir təzad vardır. Afətin sözləri Qarataya ola bilsin ki elə də təsir göstərmir, amma Afətin Qarataya olan sevgisində aldanışı onu əməlli-başlı sarsıdır. Digər tərəfdən, Afətin Doktor Qaratayı ittihamı onun vaxtilə aldadılmamaq barədə Qarataya dediyi sözləri xatırladır. Əslində, bu ittiham da Afət üçün baş verəcək faciənin yaxınlaşmasından xəbər verir. Afətin Doktor Qaratayla sonrakı dialoqu isə faciənin qaçılmazlığından xəbər verir:

“D o k t o r. Afət! Sən erkəkləri deyil, yalnız bəni təhqir ediyorsun.

A f ə t (*son dərəcə qızğın*). Sus, artıq çıldırıyorum. Ah, sən təhqirə belə layiq deyilsin. Sən, sönük bir arzun için bəni qatil etdin, kəndi əlimlə qocamı zəhərlətdin; əməyilə bəsləndiyim bir biçarəyi məhv etdin” (30, 146).

Afətin faciəyə sürüklənməsində Altunsaç da ciddi rol oynayır. Bu rol ondan ibarətdir ki, Altunsaç Qaratayla Afət arasındakı sevgi macərəsindən xəbərdar ola-ola Qaratayın təklifini rəğbətlə qarşılayır. Əsərdə əvvəlcə Ərtoğrulun Altunsaça olan sevgisi barədə məlumat verilir. Onların bir-birinə olan məhəbbət duyğusu və bir az da narazılıq aralarındakı dialoqda da aşkar görünür:

“A l t u n s a ç (*gəlir*). Ərtoğrul! Şimdiyə qadar nerdə idin?

Ə r t o ğ r u l. Bağçada səni arıyordum, bir kələbək kibi səni güllərə, çiçəklərə soruyordum.

A l t u n s a ç (*incə qəhqəhələrlə*). Xayı, sən bəni güllərə, çiçəklərə deyil, yalnız bitməz-tükənməz fəzalara, fəzalardakı yıldızlara sormalısın. Daha açıq söyləyimi?.. (İstehzal təbəssümlə) Sən bəni fəzalara sığmayan qəlbində aramalı; dəhalar izləyən ruhunda bulmalısın.

Ə r t o ğ r u l. Altunsaç, bən sənənin hər sözünü yuqarıdan enən xitablar kibi müəmmalı deyil, yalnız çocuqca təbəssümlər kibi sadə və məsumanə görmək istərim” (30, 129).

Hadisələrin inkişafı zamanı Qaratayın Altunsaça meyillənməsi Ərtoğrula tam aydın olandan sonra Ərtoğrul onu ən acı sözlərlə yamanlayır: “Əfv edərsin, doktor, bən sana tilki dedim, halbuki sən insanları boğazlıyan diplomalı bir makinasın; canlı, fəqət duyğusuz bir sallaqxanə makinasısın” (30, 148).

Qaratayın bu xəyanəti nəticəsində Ərtoğrulun düşdüyü vəziyyət son dərəcə ağır və dözülməzdir. Onun bu halını oxunan türki bütünlüklə canlandırır. Bu türki H.Cavid yaradıcılığında ənənəvi olaraq dramaturji mətn daxilində başqa bir janrdan istifadə edilməsi barədə faktları yenidən təsdiqləyir:

Bən aşiqim, bəlalar var başımda,
 Durmuş qorqunc uçurumlar qarşımda.
 Yaralandım, vuruldum gənc yaşımda,
 Sağalmaz yarası coşqun gönlümün.
 Cihan cənnət olsa, insanlar mələk,
 Dağlar inci saçsa, dənizlər çiçək,
 Güldürsə həp ağlar gözləri fələk,
 Sağalmaz yarası məhzun gönlümün (30, 149).

Afətin həyatının faciəli şəkildə sona yetməsində qızı Alagözün də müəyyən rolu vardır. Əsərdə Alagözün sevib-sevilməsini hamıdan daha çox Afət istəyir, həm də buna çalışır. Onların arasında baş verən aşağıdakı dialoq bunu bütün aydınlığı ilə göstərir:

“A f ə t (*şux qəhqəhələrlə*). Demək, sən kimsəyi sevmiyorsun, öyləmi? Doğrusu, pək xariqüladə bir təbiət!.. (*Təbdili-tevr ilə*). Görünür ki, sən təbiətə qarşı qoymaq istiyorsun. Halbuki dünyadakı otları, çiçəkləri, quşları, kələbəkləri, insanları və heyvanları həp birər-birər gözdən keçirsə, sevgidən məhrum hiç bir məxluqə, hiç bir zihəyatə rast gəlməzsən. Hətta günəşlər, aylar və yıldızlar arasında belə sıqı bir rabitə var, sarsılmaz bir cazibə qanunu var.

A l a g ö z. Təbii, hər kəsdə olduğu kibi, bəndə də gönül var. Bəndə də duyğu var. Fəqət nə çarə ki, şimdilik sevəmiyorum, seviləmiyorum. Şübhə yoq ki, sevsəm, seviləcəyimə də əminim; əfsus ki, nə sevmək istiyorum, nə də sevlmək; çünki nə bu mümkündür, nə o...

A f ə t. Niçin, Alagöz, niçin?.. (*Sıraya oturur*).

A l a g ö z (*sarsılmış bir halda*). Çünki... qorqunc bir kabus ümidlərimi boğuyor, çünki... bədbaxtım (*sükut*).

A f ə t. Xayı, sən bəxtiyarsın və bəxtiyar olacaqsın. Çünki gözəlsin, məsumsun; hər kəs sevir, hər kəs pərəstiş ediyir. Fəqət sən hər kəsi sevməməli...” (30, 151-152).

Məsələ burasındadır ki, Afət Alagözün xoşbəxtliyini nə qədər istəsə belə, Alagözün buna nail olması bir o qədər çətindir. Bunun da başlıca səbəbi Afətlə bağlıdır. Afətin Qaratayla olan düşünülməmiş sevgi macərası və sonda onun nümayişkarənə şəkildə məğlubiyyəti, bir növ pis ad qazanması Alagözün həyatına mənfi təsir göstərir. Bu cəhət Oqtayla Alagözün mükaliməsində aydın şəkildə ifadə edilmişdir:

“A l a g ö z. Nə düşünürsün, niçin oturmursun?

O q t a y. Çünki... getmək istiyorum.

A l a g ö z. O halda niçin gəldin?

O q t a y. Yadigar verdiyim rəsmimi almaq için, işte bunu almaq için... (*Divardakı rəsmlərdən birini alır.*)

A l a g ö z. Ah, həm qorqunc, həm gülünc bir hal!.. Yalnız səbəbini bilsəydim...

O q t a y. Səbəbi aydındır; qabalıq olsa da, söyləyəcəyim (*sol qapıya işarətlə*). Öylə bir ananın qızilə görüşüb buluşmaq, təhlükəli uçurumlara atılmaqdır. (*Sinirli adımlarla çıxar.*)” (30,163).

Əsərdə dramatik hadisələr hədsiz dərəcədə gərginləşir. Afətin Doktor Qaratay tərəfindən aldadılması, Doktor Qaratayın Altunsaçla nişanlanması, Afətə görə Oqtayla Alagöz arasındakı ziddiyyətlərin daha da kəskinləşməsi Afəti hədsiz dərəcədə çətin vəziyyətə salır. “Afətin gözəlliyinə pərəstiş edilsə də, özü cəmiyyət tərəfindən qəbul edilmir, təklənir. Mənəvi tənhalığı bu qadını uçuruma sürükləyir, o, fırldaqçı bir şəxsə uyub fəlakətə düşər olur” (144, 69).

Bütün bunların müqabilində Afətin düşüncəsindən yalnız bir fikir keçir: ölüb-öldürmək. Amma bundan öncə o, Alagözü xilas etmək istəyir. Afət Alagözə müəyyən sənədlər verir və bildirir ki, Alagöz onun qızı deyil, Özdəmirin əvvəlki qadınından olan övləddir. Bundan sonra digər otaqda onu gözləyən Doktor Qarataya yaxınlaşır,

onu silahla vurur və sonuncu ittihamını söyləyir: “Özdəmirin intiqamını aldım, öz intiqamımı aldım (*cənazəyə*). Sən bəni unudun, gözəlliyimi təhqir etdin; iştə gözəlliyin intiqamını aldım. Ah, intiqam vəhşətlərin ən alçağıdır, lakin kəndimi almadım, əfv et!.. (*müstəhzi qəhqəhə ilə*). Ah, sən bu aqşam dügün yapacaqdın, Altunsaça qavuşacaqdın... Halbuki bən buna razı olamam, çünki... səni pək seviyorum (*masa üzərindəki çiçək dəmətini çözərək cənazəyi süslər*)” (30, 166). Sonra isə Afət zəhər içərək özünü öldürür. Gözlənilən faciəli sonluq, nəhayət, həyata keçir. Bu sonluq ayrı-ayrı insanların deyil, eybəcər bir cəmiyyətin yaratdığı aqibətdir. Ona görə də Afətin faciəsinə və ölümünə bir şəxsin faciəsi və ölümü kimi deyil, ictimai gerçəkliyin törətdiyi bir hadisə kimi baxmaq lazımdır. Belə hadisələr yalnız əxlaqi dəyərlərin deqrodasiyaya uğradığı və itdiyi bir cəmiyyətdə baş verə bilər.

Əsərin süjet xəttində haçalanan sevgi hekayələri elə ziddiyyətli və qarışıq inkişaf edir ki, sonluğun təhlil və izahına maraq daha da artır. Cavidin romantizm cərəyanına məxsus qəhrəman ideallarını bir yerə toplayanda son təmizlənmə prosesində Afətin ölüm səhnəsini seçməsi təsadüfi deyil. Afət arzuları üçün ərinin şəxsi həyatına qıymışdı. O, xoşbəxt ola bilməzdi, Alagözün bədbəxtliyinə baskar idi, ona görə də heç vaxt xoşbəxt ola bilməzdi. Sonda ölüm romantik qəhrəmanın çıxış yolu olmalı idi. Bu həm də Cavidin sənətkarlıq xüsusiyyətinin aliliyindən irəli gəlirdi.

V FƏSİL

TARİXİ GERÇƏKLİK VƏ ROMANTİK BƏDİİ HƏQİQƏT

5.1. “Topal Teymur” real tarixin inikası kimi

5.1.1. Tarix və müasirliyin vəhdəti

Hüseyn Cavid yaradıcılığında milli düşüncəmizi və mənəvi varlığımızı hələ bundan sonra da neçə-neçə yüzilliklər boyu qoruyub saxlamaq gücündə olduğunu təsdiq edən dahi sənətkardır. Onun hər bir əsərində keçmişlə gələcək, tarixlə müasirlik ideya və sənətkarlıq baxımından qovuşur. Dövrünün mövcud rejimdən gələn tələblərinə, populist və gurultulu şöhrət çağırışlarına məhəl qoymadan o, öz yolu, öz dəst-xətti ilə sənətin, ədəbiyyatın “Hüsnü-Xuda şairi” zirvəsinə yüksəlməklə Cavidliyini – əbədiyaşarlığını təsdiq etdi.

H.Cavid müraciət etdiyi tarixi mövzularda yazdığı pyeslərlə tarix və müasir dövr, eləcə də gələcək arasında elə bir körpü yarada bildi ki, hər zaman oxunacaq “Maral”, “İblis”, “Uçurum”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” və s. əsərləri ilə oxucunun müasirinə çevrildi. İdrakın aliliyi və sonsuzluğu qənaəti, bədii təxəyyülün hüdudsuzluğu düsturu H.Cavidin yaradıcılıq fəlsəfəsində bir-birini elə tamamlayır ki, əsrlərdən adlayıb onu Nizaminin, Füzulinin ideya müasiri kimi qavramaq olur.

H.Cavid öz yaradıcılığında əsatirə, mifə, dinə (150), tarixə (149) və günün reallıqlarından bəhs edən problemlərə üz tutub. H.Cavid hansı mövzuya müraciət edibsə, həmin mövzunu yüksək peşəkarlıqla qələmə alıb; əsas yaradıcılıq və həyat amalı olan həqiqət və məhəbbətin dərki məsələsini müxtəlif rakurslardan təqdim edib.

H.Cavidin şahid olduğu ziddiyyətlər, savaşıq və barışıq, sevgi və nifrət, kin, ədavət və məhəbbət, insan ləyaqəti və onun xisləti yaranışın əzəli-əbədi problemidir. Allah ali varlıq – uca həqiqət, İblis isə ona ağ olan, yer üzünə fitnə-fəsad gətirən, Tanrıdan üz döndərən şər tiranıdır. H.Cavid əsatiri, mifi belə reallaşdırmaq, onu tarixiləşdirmək iqtidarında olan dahi sənətkar idi.

H.Cavid cəmiyyət və insan, tarix və gerçəklik müstəvilərinə uyğun olaraq fəthlər arasındakı münasibətlərin Avropa və rus ədəbiyyatında necə əks etdirilməsinə dərinlən bələd idi. Ona görə də seçdiyi mövzuların türk milli yaddaş koduna arxalanaq uğurlu bədii həllinin tapılması üçün yalnız günün tələblərinə deyil, həmçinin gələcəyə hesablanan bir mövqeyi nümayiş etdirirdi. K.Əliyev yazır: “Şair-dramaturqu hər hansı insan, hər hansı məmləkət, hər hansı dövr deyil, bütövlükdə bəşər, dövlət və zaman düşündürür” (72, 267). Bu, həqiqət idi. H.Cavid o zaman məkan çərçivəsinə sığmazlığını XX əsrin əvvəllərində dünya imperializminin gücləndiyi və bolşevik ideologiyasının tüğyan etdiyi bir dövrdə yazdığı “İblis”, “Peyğəmbər”, “Səyavuş” və “Xəyyam”la təsdiq etdi.

H.Cavid həm özünü, həm də oxucusunu ədalətin, məhəbbət və həqiqətin tarixi axtarışına, onu qoruyub saxlamağa, ona əməl etməyə çağırırdı. Daim müasir, çağdaş olduğu qədər də əzəli-əbədi problemləri həll etməyə can atırdı. Bu, H.Cavidin əsas yaradıcılıq arzusu, ədəbi-tarixi xidməti idi.

H.Cavid insan və onun ali mənəviyyata yüksəlmək ideyasını – “özünü dərk edən insan külli-kainatı dərk edəcək” həqiqətini tarixilik və müasirlik baxımından təqdim edirdi; həmişə bütün dövrlər üçün bir problem olaraq qalacaq “Arif olan ali olacaq, qalib gələcək!” düsturunun həllinə can atırdı. Milli vəhdət, türk birliyi, Turan birliyi H.Cavid romantizminin əsas mənbəyi olaraq tarixi və müasir həllə ehtiyacı olan problem kimi onu daim düşündürürdü.

H.Cavid “Ana” pyesini yazdı. Türk-müsəlman qadınının, türk-müsəlman anasının tarixi aşan mərdliyini, dözümlü və dəyanətini tarixdən günümüzdə qədər daşımaqla yanaşı, gələcək nəslə də ötürdü. H.Cavid “Maral”, “Şeyda” və “Azər” əsərlərini yazdı. Yenə müasir hadisələrə milli-mənəvi güc qatararaq oxuculara türkçülüyn tarixi mahiyyətini izhar etdi. H.Cavid “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi əfsanəvi, mifoloji, tarixi mövzulara müraciət edəndə belə daim sadıq olduğu yaradıcılıq prinsipləri ona yardımçı olmaqda idi. Bunlar H.Cavid sənətinin, H.Cavid poetikasının yaradıcılıq möcüzələri idi.

K.Əliyev kitabında tarixilik və müasirlik baxımından hətta əfsanə, mif və real tarixi hadisələrin Cavid romantikasında həllinə heyranlığını belə ifadə edir: “Hüseyn

Cavid yaradıcılığında əfsanə və mif sadəcə süjet iqtibası deyil, bunlar onun özünü tapmaq cəhdi, bir az ədəbiyyat tariximizin qəliblərinə və çərçivəsinə sığmayan inadkarlıq səyi, arzu və həqiqət arasındakı təzadın real zəmindəki mənzərəsinin poetik inkişafı, bunlardan daha artıq dərəcədə isə romantik düşüncənin bədii normaya çevrilməsi idi. ...Əfsanədən qida alan “Şeyx Sənan”, mifdən qaynaqlanan “İblis” oxucunu heyrətləndirməyə bilməzdi” (72, 140). H.Cavid “Peyğəmbər” yazmaqla mənsub olduğu islamın səmavi kitabı və dini təlimi etibar edilən, İlahinin sonuncu elçisi sayılan Məhəmməd peyğəmbərə bəslədiyi məhəbbətlə yanaşı, islam renessansının dünya tarixinə, bəşər mədəniyyətinə gətirdiyi mütərəqqi inkişafı və yenilikləri, islamın dünya dinlərinə tolerant münasibəti, sülh və tərəqqi dini olmasını sübuta yetirdi.

“Topal Teymur” 1925-ci ildə yazıldı – əsərin teatr səhnəsi üçün yazılması ona uğurlar qazandırdı. Müzakirələr, həqiqətlə uyuşmayan qərəzli tənqidlər bəzən dözülməz həddə çatsa da, H.Cavid qoyduğu ideyanın həllinə nail olmuşdu.

1402-ci ildə Ankara yaxınlığında baş verən Yıldırım Bəyazid və Əmir Teymur qarşılaşması türk tarixində ən böyük faciə idi. Qardaş qardaşla üz-üzə gələrək qan töküdü. Bu döyüş türk qardaş qırğınının ilki olaraq sonrakı digər faciələrə yol açdı. “İki böyük türk hökmdarının boş bir qürur və təkəbbür üstündə bir-birini gücdən salması fabulası üzərində qurulmuş bu dram əslində türk etnosunun faciəsi kimi də mənalandırılıla bilər” (130, 107)

Bu əsərdə H.Cavid bədii sənətkarlığın dərin qatları ilə türk dünyasında bir də belə qırğınlarla yol açılmasın deyə türklüyün vəhdətini, dil, din, qan birliyini təlqin edirdi. Əmir Teymurun mənəmliyi, mənəvi axsaqlığı, Yıldırım Bəyazidin könül korluğu, tökülən qanlara bais olmağı, Uzun Həsənlə Məhmet Fateh (1473), Şah İsmayilla Sultan Səlim (1514) qarşılaşmasına faciəvi şərait yaratdı. Tarixə müraciət gələcəyə ötürülən ən böyük ibrət mesajı idi. “Böyük filosof-sənətkar XX əsrin əvvəllərində millətlərin, xalqların böyük dövlətlər, əzəmətli imperiyalar qurmağa can atdığı bir dövrdə türk xalqlarının üz-üzə dayanmasının, getdikcə daha artıq parçalanmasını görür, hadisələrin tarixi köklərinə gedirdi” (15, 188).

“Tarixi səhvlərdən nəticə çıxarmadıqca faciələr təkrar-təkrar baş verir”, – deyər Cavid özündən sonrakı nəsillərə həm də dövlət qanunlarını, dövləti prinsipləri bilən

ideoloq kimi səslənirdi. Əsərin ayrı-ayrı qütblərindən təqdim olunan tarixi qəhrəmanların ikisi də fatehdir. Biri Şərqdə, biri Qərbdə türk xalqlarının əvəzolunmaz fatehidir. Teymurun öz dilindən İrani, Moskvanı, Hindistanı, Suriyanı, Bağdadı, Gürcüstanı, Qızıl Ordanı, Misiri tutaraq Avropa dövlətlərini xərac verməyə könüllü vadar etdiyi deyilir.

Avropanı lərzəyə gətirən yürüşləri və tarixi qələbə qazanması ilə öyünən Yıldırım Bəyazid isə Teymurun üç məktubunu heçə sayaraq ona təhqirlə cavab verir: onu “Kəlbi-əqur” adlandırması ilə müharibə başlanmasına yol açır. Hər ikisi o qədər əzəmətli fatehdir ki, bir-birini qəbul etməyərək müharibəyə başlayırlar. Müharibə etmək üçün, bəlkə də, onlardan böyüyü və əzəmətlisi olmadığı üçün iki qardaş üz-üzə gəldi. Əks təqdirdə, tarixi anlaşma, qardaş sevgisi, din birliyi, dil anlaşılıqlığı nəzərə alınsaydı, dünyada ümumtürk siyasi birliyi əldə olunar və bu gün H.Cavidin arzuları çin olardı. Əfsus, mənəvi şikəstlik bəzən düşüncə axsaqlığı yaradır, birlik gecikir və ya qəlb gözü bağlı olduğu üçün sevgi və qardaş məhəbbətinin yerini mənəmlik, korluq tutur, sonda gələcək nəsil ata-babalarının kədər və qüssə dolu faciəvi tarixini təkrar etməmək üçün çaba göstərir. Avropa dövlətlərinin tarixi inkişafına nəzər saldıqca Əmir Teymur savaşlarından XVI əsr qardaş türk dövlətlərinin qarşılaşmasına qədər olan faciələrdə oynadığı siyasi rolu aydın dərk edirik. Bu fikirlərin H.Cavid dramaturgiyasının ən nadir incisi sayılan “Topal Teymur”da əks olunması təsadüfi sayılmamalıdır. H.Cavid C.Əfqaninin milli birlik fəlsəfəsini, İsmayıl Qaspiralının “işdə, əməldə, fikirdə birlik”, türkçülük düsturunu, Y.Akçuranın, Z.Göyalpın türk birliyi fəlsəfəsini tarixi mövzuda bədiiləşdirərək ideyalara əbədiyaşarlıq bəxş etdi.

H.Cavid elmlə, kultürlü, mədəni, dünya xalqlarının inkişafına belə nümunə olacaq türk xalqının tərəqqisini ali ideya kimi göstərərək: “Turana qılıncdan daha kəskin ulu qüvvət, Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət” deyib, mənsub olduğu xalqın dünya dövlətləri sırasında tutacağı yerin nəyin əsasında olacağını göstərdi.

Bu gün dünyanın inkişafı böyük dövlətlər tərəfindən dəyişdirilir. Haqq-ədalət güclü olanın əlində oyuncağa çevrilir, ikili standartlar insanlığa zərbə vurur. Haqq gücə uduzduranlar özləri də bilmədən faciəyə məhkum olurlar; zəngin maddi-mənəvi sərvətləri ilə tanınan Şərq od içində yanır. Min illərlə yaradılan mədəniyyət abidələri

dağıdılır, əzabla qurulan ev-eşiklər xarabaya çevrilir. İnsanlar cəhənnəmə çevrilən yurdundan Qərbə üz tutur. Qərb Şərqdə yaratdığı kaosun cavabını alır. Qərb özü də, bəlkə, təsəvvür etməzdi ki, sərvət, pul, dövlət axtarışı sonda bumeranq kimi faciəni özlərinə qaytaracaq. Axın-axın insan seli Avropanı narahat etməyə bilmir.

H.Cavid hələ “İblis” əsərində ilk olaraq hadisələrin Şərqdə baş verdiyini göstərirdi. Tarixi uzaqgörənlik bu gün müasir hadisələrdə öz əksini dəqiqliyi ilə tapır. Şərqin dördyaşlı körpəsi ölüm ayağında Tanrı hüzuruna köç etdiyinin fərqiində olduğu üçün qan gölünə çevrilən yurdun sakini olaraq “Mən orda Allah babaya hamısını deyəcəyəm” kimi son sözləri ilə həm müharibə baisi İblisi, həm də İblisə uyub nəfsinin qulu olan axsaq, kor mənəviyyatlı, şikəst düşüncəli Qərbin günah bataqlığında olduğunu deməklə dünyanı təəccübləndirir.

Qulu Xəlilov “Cavid müasirliyi” məqaləsində yazır: “Azadlığı mübarizəsiz, qılıncsız təsəvvür etməyən və bütün bunları da ədalətin bərpasına xidmət edən vasitələr kimi təqdim edən Cavid sənəti öz sinfiliyini, xalq tərəfində durduğunu, ideya-estetik amalını qətiyyətlə ucadan bildirib deyirdi ki, məhəbbətlə çırpınan bir cavan qəlbi kin və ədavət püskürən bir sultan qafasından şərəflidir.

Əgər dünyanın şanlı çarpışmaları, qanlı vuruşmaları nəticədə bir məhəbbət doğurmayacaqsa, bütün həyata “bütün kainata nifrətlər olsun” (114, 167).

“Topal Teymur” əsərində tarixi həqiqətləri təhrif etmədən olduğu kimi verən H.Cavid həm də tarixə hörmət və ehtiramını qoruyur. C. Marozzinin tarixi salnaməçi Şərafəddin Yəzdinin (Yəzdi) mənbələri ilə üst-üstə düşən tarixi hadisələr müəllifin düşüncələrinə yardımçı olur. Əmir Teymurun dövlətçilik siyasəti tarixi mənbələrdən bədiiləşərək oxucunun gözündə həm müəllifə, həm də fateh Teymura ehtiram yaradır.

H.Cavid elə bir türk xaqanını tarixin on dördüncü yüzilliyindən iyirminci yüzilliyinə gətirərək soydaşları ilə görüşdü ki, onun yaratdığı dövlətin xarici və daxili siyasəti, ideologiyası, idarəçiliyin ədalətli metodları hər zaman müasir olaraq qalacaqdır. “Teymurun prinsipləri” kitabından bir misalı göstərmək kifayətdir ki, həm də onun dövlət və vətəndaş münasibətindəki ədalətli idarəçilik prinsiplərinə bələd olaq: “cocuklarım, milletin huzurunu təmin üçün benim sizlərə bıraktığım vəsiyəti və dusturları unutmayın. (ki bu vəsiyətlər və dusturlar Timurun nizamlarıdır. Halkın dert-

lerine derman bulunur. Zayıfları koruyunuz. Bilhassa fakirleri zenginlerin zülmünden koruyunuz. Her işinizde rehberiniz adalet və iyilik olsun. Eger benim gibi uzun müddət saltanat sürmək isterseniz kılıcı ihtiyat və liyakətlə kullanınız. Aranıza anlaşmazlıq tohumu girmemesinə çox diqqət ediniz. Çünki yakınlarınız, arkadaşlarınız və düşmanlarınız bundan istifadə için aranıza anlaşmazlıq sebepleri saçmaya çalışacaqdır. Vasiyetimdəki idare üsulu esaslarına sadıq kalırsanız taç daima sizin başınızda kalır. Ölüm döşəgəndə olan babanızın sözlərini daima hatırlayınız...” (190, 17).

“Topal Teymur” əsərində bədii düşüncənin yüksək ifadəsi ilə bərabər, tarixi həqiqətləri ciddi şəkildə nəzərə alması böyük H.Cavidin tarixi gerçəkliyə münasibətini sərgiləyir. Müəllif Yıldırım Bəyazidi əyləndirən Cücnin dilində Teymurun təqlidi zamanı həqiqətləri açır. Castin Marozzi, eləcə də Şərafəddin Yəzdinin çatdırdığı tarixi həqiqətlərlə üst-üstə düşən məlumatlara söykənməsi Cavidin tarixə dəyər verməyinin, ehtiram bəsləməsinin nümunəsi idi (104).

Şairin yaşadığı dövrdə yeni əsrin bolşevik işğalında boğulan türkdilli soydaşlarının tarixi taleyi milli faciə zəminində əzilən, kəsilən, asılan, qəhr olan əski türk qardaşlarının halı ilə eyniləşdirilir. Bu, hər şeydən əvvəl, milli türk təəssübkeşliyindən, millət, vətən, Turan sevgisindən irəli gəlirdi. H.Cavid həm də tarixin gözəl bilicisi olduğu üçün “Topal Teymur”da bir sıra məsələlərə, hadisələrə müasir gözlə baxmağa, türk xalqlarını ayıq-sayıq saxlamağa çalışırdı. Əsər 1925-ci ildə yazılsa da, Əmir Teymur və Sultan Bəyazid faciəsini əks etdirsə də, müəllif I Dünya savaşında xristian dünyasının müsəlman Anadolu türklərinə uduzmasını həzm edə bilmədiyinə üstüörtülü toxunurdu. Eləcə də rus bolşeviklərinin xristian məğlubiyyətinə görə Qafqaz və Orta Asiya türklərinə divan tutmaq bəhanəsi əsrin ən qanlı səhifəsi kimi tarixi faciə idi. İblis tarixi missiyasını müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif qiyafələrdə yerinə yetirirdi. H.Cavid uzaqgörənliyi 1937-ci il faciələrinə də işarələrlə dolu idi. İblis qiyafələr dəyişərək faciələrə yol açmağından əl çəkmir. Zaman irəliləyir, Cavidi qarşıda tarixi türk faciəsinin qurbanı olmaq taleyi gözləyir.

H.Cavidin böyüklüyü, uzaqgörənliyi, fəlsəfi təfəkkür və idrak hüdudsuzluğu şair kimi həm də onun “könül gözünün” açıq olmasında, gələcəklə bağlı tövsiyələrinin özünü doğrultmasında idi. O, tarixi mövzudan bu günə boylanmağı, hadisələri ay-

dın görməyi bacarırdı. Əmir Teymurun “Avropalıların dilləri başqa, yürekleri daha başqadır” deməsi bu günün gerçəkliklərində düçar olduğumuz bəlalara münasibətdə Avropanın ikili mövqe nümayiş etdirməsi ilə də aydın olur.

S.Xəlilov “Cavid və Cabbarlı: müxtəlifliyin vəhdəti” əsərində bu fikrə münasibətini belə qeyd edir: “Cavid bizim Qərbə birtərəfli münasibətimizdən çox narahat olur. “Avropadan fəzilət, hümmət, ciddiyyət, vüqar dururkən – yalnız çürük bir züppələr aldılar” deyə şair elə bil “ayıq davranmağa dəvət edir” (114, 38).

H.Cavid mövzularını göylərdənmi alırdı? Yer və yerdə baş verən bolşevik ideologiyasının təbliğatına qoşulmayaraq “təbliğat üçün başqaları var” deyə öz ali məqamında dayanmaqdaydı. Bu, Cavidin dahiliyi idi. O, yaşadığı dövrün deyil, gələcəyin, min illərin yazarı olduğunun fərqiində idi.

H.Cavid ideyalarına göyün sifarişi ilə sadıq idimi?

Göy şairi – “Hüsnü-Xuda şairi” olaraq tarix yaratmaq H.Cavidin yaranış xisləti, İlahi görəvi idi. Üçüncü minilliyin əvvəli – çağdaş dünyamızın qloballaşan dövründə bizi gözləyən təhlükə, bəla və reallıqları bizə zamanında çatdıran H.Cavid Qərbə, eləcə də dünya siyasətinə münasibətin ən optimal düsturunu əsərləri vasitəsilə bizlərə ərməğan edib. H.Cavid keçmişin, bu günün və gələcəyin tarixini, bədii dastanını yaradıb.

5.1.2. H.Cavid romantizminin hökmdar qəhrəmanı – Topal Teymur

XX əsr ədəbi fikir tariximizdə romantizm cərəyanına dolğunluq gətirən H.Cavid yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri də bu idi ki, o, romantizmin hüdudlarını tarixi mövzulara qədər genişləndirə bildi və təkrarsız bir poetikanın yaradıcısı oldu. “Topal Teymur” əsərinin mövzusunun tarixdən alınması həm də tarixlə bədiiliyin vəhdətini yaratmaq demək idi. Öz zamanında ədəbi tənqid tərəfindən layiqli dəyərini almayan H.Cavid tarixi hadisələri bədii formada XX əsrə gətirərək milli birlik, milli vəhdət, milli düşüncə və mənəviyyət ittifaqı dərslərini oxucu və tamaşaçılara dramaturji xətlə çatdırmağa çalışmışdı. Sosializmin təbliğində susqunluq göstərən H.Cavid tarixi mövzulara üz tutur, mifə, əsatirə qayıdırdı. Bununla da o, sovet dövrünün adamı olmadığını, “səma şairi” kimi müəyyən missiyanı yerinə yetirdiyinin fərqiində idi.

Ötən əsrin 20-ci illərində “Tənqidçi” imzası ilə “Yeni fikir” qəzetində çıxış edən müəllif “Topal Teymur” adlı məqaləsində Mustafa Quliyevin aşağıdakı fikrini sitat gətirir: “Azərbaycan inqilabının altıncı yılında H.Cavid tarixi bir pyes yazmış və bu əsərdə fəthlər yaparkən insan qafalarından ehram tikən Teymurləng kimi tarixi bir tipi idealizə etmişdir. Bu pyes tamaşaya qoyulmaqdan və müasir məsələləri həll etməkdən çox uzaqdır” (40, 89). Sonra isə həmin müəllif qətiyyətlə yazır ki, “Topal Teymur” türk səhnəsində... oynanmamalıdır” (40, 89).

H.Cavid bu əsərlə XX əsrin əvvəllərində türkdilli xalqların milli faciəsini və milli düşüncəsini ədəbi müstəviyə gətirərək düçar olduğumuz bəlalardan xilas üçün həm də tarixdən ədalət hesabı istəyirdi. Qüdrətli sənətkar türk olmaq, islami dəyərlərə soykənmək taleyi yaşamağın faciəsinə səbəb olanlara, ədalətsizlik edənlərə etirazını bildirirdi. Unutmamaq, soy-kökədən uzaq düşməmək, faciələrdən dərs alaraq qürurla yaşamaq türk övladının haqqı kimi dəyərləndirilirdi.

Hələ xeyli əvvəl H.Cavid yazdığı “Maral” əsərində Teymura, Çingizə, ümumiyyətlə, türk qəhrəmanlarına olan münasibətini tam aydınlığı ilə ifadə etmişdir:

Ç i n g i z b ə y (*sinirli*). Allah eşqinə, söylətmə bəni...

T u r x a n b ə y. Pəki, nə oldu ki?! Söyləsənə!..

Ç i n g i z b ə y (*qızgın*). Daha nə olacaq!.. Böyük Çingiz, o sarsılmaz hökmdar tariximizin ən şanlı bir qəhrəmanı olduğu halda, təhqir ediliyor da, kimsə əhəmiyyət vermiyor.

T u r x a n b ə y (*Çingiz bəyə*). Bu, təhqir deyil, əzizim, bəlkə, tarixlərdə görünmüş bir həqiqətdir.

Ç i n g i z b ə y (*ayaqda gəzinərək qayət sinirli*). Əfv edərsiniz, əfəndim! Öylə çürük həqiqətlər bir taqım boş qafalara yerləşə bilər. Mühakiməli bir adam, öylə iftiralara əsla qulaq verməz. (*Daha şiddətli*). Azacıq insaf etməli. İştə hər millətin tarixi meydanda... Əcnəbilər böyük İsgəndər, böyük Napoleon deyə öz qəhrəmanlarına abidələr yapdırıyor, heykəllər dikdiriyorlar. Fəqət bizlər!.. Bizlər isə Çingiz kibi cihangirlərə, Teymur kibi qəhrəmanlara xunxar, canavar deyə ləkələmək istiyoruz!” (29, 82-83).

Sözsüz ki, bu əsər Əmir Teymur və Sultan Bəyazid haqqında, onların üz-üzə

gəlməsi, iki böyük türk sərkərdəsinin, xaqanın qarşılaşması faktıdır. 1402-ci il 28 iyulda Ankara yaxınlığında iki qardaş arasında müharibə baş verir. Vaxtilə İrani, Qızıl Ordanı, Gürcüstanı, Dehlini, Bağdadı diz çökdürən, Avropanı ona könüllü töycü verməyə məcbur edən Əmir Teymur Sultan Bəyazidlə müharibə etməmək, qardaş qırğınına getməmək üçün ona məktub göndərir və izah etməyə çalışır ki, sən Qaraqoyunlu hökmdarı Qara Yusifi və Suriyadan Əhməd Cəlayirə sığınacaq verməyərək onları mənə qaytar. Toqquşma da məhz iki şəxsin qaytarılması bəhanəsi ilə baş verir. Əslində, Əmir Teymurun fikrində “Allah bir olduğu kimi, hökmdar da bir olmalıdır” ideyası dururdu. Üç məktubun üçündə də qəribə bir müraciət forması görünür. “Tanrı qulu Teymurdan Osmanlı hökmdarı Yıldırım Bəyazidə” adlı çox hörmətlə və tarix boyu yaşanacaq, hər zaman da ehtiram hissi ilə xatırlanacaq müraciəti tarixi yaddaşımızdan heç vaxt silinməyəcək.

“Topal Teymur”un mətni göstərir ki, H.Cavid Əmir Teymur haqqında mövcud olan bütün tarixi faktları oxuduqdan sonra bu əsəri yazmağa qərar veribdi. Çünki tarixdə elə məsələlər var ki, H.Cavid onları olduğu kimi də saxlayıb, məsələn, məktubdakı “kəlbi-əqur”, “Allah bir olduğu kimi hökmdar da bir olmalıdır” kimi ifadələr bunu sübut edir. Bəyazidin dilindən səslənən söyüş ona bəla gətirir. Əmir Teymura aid tarixi həqiqətlər və müəllifin ona olan rəğbəti bu əsərin güclü alınmasının səbəblərindən biri olmuşdur.

H.Cavid əsərlərində milli, tarixi, həm də bəşəri ideyalar qoyduğuna görə əmin idi ki, onun ideyaları bütün bəşəriyyət üçün gərəklidir. Müəllif bu əsərdə türk xalqlarını vahid birliyə çağırır, dil, fikir, din birliyi məsələsində orta qərarə gəlməyə və kənardan hücum edənlərin güclənməməsi üçün birləşməyə, qara qüvvələrin müdaxilələri olacağı halda türk millətləri arasında baş verəcək mümkün döyüşlərə qarşı mübarizəyə səsləyirdi. Onu hər zaman türk birliyi, türk ideyası vacib ideya kimi düşündürürdü. Türk xalqları bu əsərdən böyük ibrət dərsi almağa borcludurlar.

Məşhur macar professoru German Vamberinin tarixi faktlar əsasında yazılmış əsərində tarixi şəxsiyyət kimi Əmir Teymur haqqında deyilir: “Torğay oğlu Teymur çox böyük şəxsiyyət olmaqla bərabər, hətta İlahidən sərkərdəlik görəvinin verildiyi şəxs idi. Teymur bəyin gənclikdən etibarən şücaət və qeyrəti, süvarilikdəki məharəti

görünəndə atası buna son dərəcə diqqət edib, ona islam əqidəsində, islam ruhunda tərbiyə vermişdi. Teymur bəy gəncliyindən ölkədə moğol hakimiyyətini devirmək əməlləri ilə yüksələn bir məsləkdə bəslənmişdir.

Hətta Əmir Teymur öz əli ilə yazdığı tərcümeyi-halında deyir ki, mən 12 yaşında ikən özümdə fəvqəladə bir fərasət və əzəmət hiss etdim. Məni ziyarət edən hər kəsi ciddi bir vüqar və izzətlə qəbul edirdim. 18 yaşında isə mən özümün süvarilik və ovçuluqda olan ustalıqlarım xüsusunda düşünməyə başladım. Əksər vaxtımı Quran oxumaqda, şahmat oynamaqda və xüsusən süvarilik məşğələlərində keçirirdim” (177, 13).

Beləliklə, böyük qənaətə gəlmiş oluruq ki, Əmir Teymurun iddiaları səbəbsiz deyildi. Əmir Teymurun şücaəti, özünün İlahidən sərkində görəvinə, məqamına yüksəldilməsinə inamı onu böyük bir türk rəhbəri kimi səciyyələndirən amillərdir.

Əfsanə əsasında yazılmış “Şeyx Sənan”da baş qəhrəman Şeyx Sənan Məkkədən – Ərəbistandan Tiflisə doğru hərəkət edir. İblis birbaşa yerin altından çıxır və müxtəlif formalarda insanın qəlbinə və düşüncəsinə daxil olur. İblis mifik olduğuna görə yerin altından cəmiyyətə – insanlar içərisinə gəlir və geriyə qayıdır, öz dünyasına çəkilir. Peyğəmbər də meracdən başqa, Məkkədən Mədinəyə gedir, hicrət edir və nəhayət, Topal Teymur da Səmərqənddən çıxıb böyük Çölə və oradan da Ankara yaylasına doğru gedir. Demək, H.Caviddə böyük bir dairə qapanır. Bunların əksəriyyəti Türküstan torpağıdır.

Türk taleyində hərəkət etmək, yol başlamaq, köç etmək alın yazısı kimi müqəddəsdir. “Qızıl alma”ya sahib olmaq, dünyanı dərk etmək, dünyanı tanımaq, sülh, tərəqqi amacıyla həm də dünyaya fəthlik etmək Əmir Teymurun sərkindəliyindən irəli gəlirdi. H.Cavid də məhz bu hərəkəti qələmə almışdır. Elə pyesin birinci pərdəsində Olqanın şəxsində Moskva yürüşlərinin başa çatdığı da bəlli olur: “Səmərqənddə, Əmir Teymur sarayında Şərq zevqinə uyğun süslü bir salon... Salonun içi Türküstan, İran və Hindistan məfruşat ilə döşənilmiş... Dört guşədə gümüşdən yapılmış birər qartal, ortada altın sütunlar, yaldızlı masalar və sandaliyələr... Qarşıda böyük bir pəncərə, pəncərədən görünən son dərəcə baqımlı və çiçəkli gözəl bir bağça nəzərləri oqşar. Olqa pəncərə önündə ətrafı seyrə dalmış görünür. Dışarıda əskəri marş çalınır” (30, 301).

Kəniz kimi gətirilən Olqa bir knyaz qızıdır. Orxanla Olqanın söhbətində türk

hərbinin böyük təşkilatçılığı, siyasi, mənəvi, milli keyfiyyətləri üzə çıxır:

Or x a n. Böyük qəhrəmanlar şiddət və qəzəb zamanlarında daha mülayim və həlim görünürlər.

O l q a. Orxan! Sən də mi gedəcəksin?

Or x a n. Əlbəttə, hiç onsuz olurmu? Biz türklər çadır altında doğar, açıq səhralarda, qanlı müharibələrdə ölürüz.

O l q a. Rica edərim, yetişir, şu müharibədən, ölümdən çox söyləmə!

Or x a n. Müharibədə ölənlər evdə ölənlərdən sayca daha azdır. Bəncə, mübarizəsiz bir ömür, ömür deyil... Biz türklərə qürur və nəşə verən bir şey varsa, o da müharibə, o da qalibiyyətdir. Unutma ki, sən kəndin də fəth və zəfər səhralarında bulunmuş bir çiçəksin” (30, 302).

Burada Orxanın söylədiyi fikirdən aydın oldu ki, Əmir Teymurun yanında ona silahdaş olacaq hər kəs bir əsgərdir və onun həyatını hərbsiz təsəvvür etmək çətindir. Ona görə də Orxan bu sözü deyir və türklərin tarixdə dünyaya hakim olması məhz Orxanın dilindən söylənir. Orxan özü də bunu bilir. Bu, Əmir Teymurun ətrafında olan hər bölük başçısının, əsgərin ona sədaqətinin ifadəsi, həm də türklərin rəhbərə, ulusuna inamının göstəricisidir.

Olqa bir knyaz qızıdır. Müharibədən götürülmüş qənimət olsa da, o kənizdir. Qənimət gələn kənzilər də türk kişiləri tərəfindən çox böyük məhəbbətlə sevilir.

Teymurun qadınlara kübar münasibəti vardır. Ailə münəqişələrinin zəminində Divanbəyinin qızı Almaz və Əmir Teymurun xanımı Dilşad xanım obrazı ilə tanış oluruq. Hər ikisi sevən, sadıq və qısqanc qadınlardır. Amma Dilşad çox müdrik, tədbirli türk xanıdır. Almaz xanım öz qısqanclığını bürüzə versə də, Dilşad xanım qısqanclığını gizlədir. Dilşad Əmir Teymurun qəzəbinə düşər olmamaq üçün adına layiq davranır. Beləliklə, Dilşadın da əsil-nəcabətli tayfadan olduğu ortaya çıxır.

Digər tərəfdən, Əmir Teymurun sarayda qadınına verdiyi hüququn şahidi olan oxucuda fatehə rəğbət yaranır. Mamay xan tərəfindən döyülən bir kəndlini qəbul edən Dilşad xanım onun etdiyi şikayəti Əmir Teymura çatdırır. Yəni sarayda xanıma izin vermək, onu dövlət, divanxana işlərinə qatmaq, ona arxa olacaq qadına etibar etmək məsələsi də Əmir Teymurun sərkərdə və dövlət rəhbəri kimi ən gözəl xüsusiyyətlərinin

dən biridir.

Əsərdə Teymurla Mamay xan arasında olan münasibət də maraqlıdır. Hər bir sığınan adama, sərkərdəyə Teymurun münasibəti çox ali idi; onlara “qardaş”, “oğul” deyə müraciət edirdi. Əsərdən görünür ki, o, Mamay xana səlahiyyət, müəyyən ərazi verib, onu rəhbər təyin edib. Amma Mamay xanın insanlarla davranışı, məhsul, vergi verə bilməyən bir işçini döyməsi H.Cavidin hakimiyyət və ədalətin pozulmasına münasibətini də əks etdirir.

Ümumiyyətlə, vergi və dövlət münasibətlərində Əmir Teymurdan öyrəniləsi bir çox məsələlər var. Torpağın verilməsi və yeni verildiyi üçün də kəndlidən bir müddət vergi alınmaması mütərəqqi idarəçilikdən xəbər verir:

“T e y m u r. Əcəba, köylünün şikayəti nə imiş?

D i l ş a d. Bu yıllık buğday məhsulu az olmuş, hökumətə vergi verəməmiş, onunçün qəza hakimi Mamay xan zavallını qırbacla döydürmüş.

T e y m u r (*heyvət və şiddətlə*). Nasıl, nasıl!? İxtiyar köylüyü qırbacla döydürmüş ha!.. Ah, qudurğan, şaşqın!.. O düşünmüyor ki, əhaliyi incidən bir hakim yavrusunu parçalayan bir heyvan qadar şüursuzdur. Zərər yox, yarın məsələ aydınlaşır, bu söz doğru çıxarsa, sayğısız hərifə ən şiddətli cəza verilir. (*Kəskin*) Əvət, qırbaçı qadar nüfuz və idarəsi olmayan bir hakim, hökumət namına ən çirkin və silinməz bir ləkədir.

D i l ş a d. Köylünün dediyinə görə, əkdii yer təcrübədən çıqmamış bir səhra imiş, onunçün də eyicə məhsul alamamış.

T e y m u r. Zavallı Mamay xan, zavallı!.. Bən yarın onun kor gözlərini açarım. Görünüyor ki, o, məmləkət qanunlarını unutuyor.

D i l ş a d. Halbuki qanunca bir adam məhsulsuz bir səhrayı şənletirsə, ya bir kəhriz çıxarırsa, yaxud yeni bir bağça salıb bir viranəyi abad edərsə, o şəxs birinci yıl büsbütün vergidən azad olur. İkinci yıl kəndi istəyilə bir şey verirsə verir, verməzsə, məcbur deyil. Üçüncü yıl, yalnız üçüncü yıl qanuna müvafiq vergi verməlidir” (30, 307-308).

Bu, Əmir Teymurun dövlət və vergiyə, dövlət və idarəçilik sistemində əhaliyə olan münasibətidir. Onun kəndli təsərrüfatının idarəçiliyi məsələsində ən mütərəqqi

metodlara əl atması da Dilşad xanımın dilindən deyilir.

Burada himayəsində olan insanlara qarşı mərhəmətli olmaq, qayğısına qalmaq dövlətin sosial məsələsinin uğuru kimi qiymətləndirilməlidir.

H.Cavidin yaratdığı hökmdar surətinin – Topal Teymurun nəşə qüsuru varsa, o da yalnız bir ayağının topal olmasıdır. H.Cavidin yaratdığı Teymur obrazı həlim, mülayim, qəhrəman, xoşsifət, adil bir insandır. O nəinki yüz minlərlə insanı qırdırmaz, hətta özü də, bütün sarayı da bir rəncbərin qamçı ilə döyülməsindən “dəhşətə” gəlir. H.Cavidin bir çox hallarda tarixi həqiqətlərin üstündən keçərək Teymuru ideallaşdırması romantizmin təbiətindən irəli gəlir. Romantiklər qəhrəmanlarını cəmiyyətin fəvqünə qaldırır və ideallaşdırırdılar.

H.Cavidin Teymuru fərqli formada yaratması bəzi tənqidçilərin narahatlığına səbəb olmuşdur. Onlardan biri “Qızıl qələm” imzası ilə yazmışdır: “Bir neçə gün bundan əvvəl hökumət teatrında Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” adlı əsəri oynandı. Bu gecə teatr tamaşaçılar ilə dolu idi...”

Cavidin başqa əsərlərini oxuyanlar, yaxud səhnədə görənlər onun “Topal Teymur”da nə qədər müvəffəq olub-olmadığını təyin edə bilirlər. Cavidin “Sənan”ını, “İblis”ini, “Şeyda”sını görənlər, oxuyanlar onlarla onun yeni əsərlərini (“Peyğəmbər”, “Topal Teymur”) tutuşdursalar, bu əsərlərin arasında çox fərqlər görər və hiss edirlər. Demək olar ki, Cavid əruz vəznə ilə yazdığı əsərlərdə qazandığı müvəffəqiyyətləri heca ilə yazdığı əsərlərdə qazana bilməmişdir. Onun “Uçurum”u və “Peyğəmbər”i deyilənlərin təsdiqidir. “Topal Teymur” isə nəsr ilə yazılmışdır. Nə isə, Cavidin bu əsərində, keçmiş əsərlərindəki həyəcan, ruh görünür. Cavid bu əsərlə tarixdən çox uzaq qaçmışdır. Əgər tarixdən qaçmaq əsər üçün bir tip yaratmaq və əsərdə sənət yaratmaqsa, bu əsərdə sənət görünür. Əsərin adı özünə uyğundur. Əsər sənət-cə topaldır” (40, 90).

H.Cavidin Teymura bu qədər məhəbbəti haradandır? Bu sual tənqidçiləri təəcübləndirir. H.Cavidin Topal Teymura münasibəti romantik türkçü şairin münasibətidir.

Faktlar göstərir ki, Cavid yazdığı mövzuyla bağlı əsas tarixi mənbələrə bələd idi. H.Cavidin Əmir Teymura olan münasibəti əsərdə aydınca hiss edilir. Çox güman

ki, o, Əmir Teymurun vəsiyyətlərindən xəbərdar idi. H.Cavid tarix kitablarını da oxuyub ümumi qənaətə gəldikdən sonra Əmir Teymuru belə “Türk Xaqanı” deyə yüksəldərək təsvir edib.

Beləliklə, H.Cavid Əmir Teymuru həm türk, həm əvəzsiz türk fatehi, həm də ədalətli olduğuna görə ideallaşdırır. Doğrudan da, o, böyük hörmət və ehtirama layiqdir. “Əmir Teymurun vəsiyyətləri” kitabında yazılır: “Pirim Zeynəddin Əbubəkr Tair badi mənə yazmışdır ki, “Əbulmənsur” Teymur, səltənət işlərində dörd şeyə riayət eləyin: 1) gənəşik, 2) məşvərət və məsləhət, 3) ayıq-sayıqlıq, 4) ehtiyatlılıq. Gənəşiksiz və məşvərətsiz səltənəti gördüyü işlərin, söylədiyi sözlərin hamısı yalan olan cahil adama yaraşdırmaq olar: onun söylədiyi sözlər, tutduğu əməllər başına peşmançılıq və qayğı-qarğaşa salacaq. Belə olduğu halda, səltənəti idarə eləyərkən işinizi məşvərətlə, məsləhətlə, tədbirlə yeridin ki, qayğıya-qarğaşaya qatlaşmayasınız, peşman olmayasınız. Bunu da bilməyiniz gərəkdir ki, səltənət işlərinin bir qismi səbir və həvəs ilə hasil olursa, başqa bir qismi isə bildiyini bilməzliyə, gördüyünü görməzliyə vurmaqla başa gəlir. Sözü qıyası, yerinə yetirilməsi zəruri olan tədbirləri müəyyənləşdirəndən və dua edəndən sonra qətiyyət, səbir, həvəslə, cansağlığı, ayıq-sayıqlıq, ehtiyatlılıq və şücaət ilə bütün işlərini həyata keçirə bilərsən. Vəssalam” (80, 5-6).

Burada belə bir məsələ ortaya çıxır ki, onun ədalətli olması böyük Ustadından tövsiyədir. İkinci bir tərəfdən, Əmir Teymur Tanrıya bağlı bir adam idi. İnsan qanı töküdü, amma bu məsələlərdə bir söz söyləyirdi: “Tanrısızlara qarşı vuruşuram”. Əmir Teymur döyüşə, müharibələrə başlamazdan əvvəl Quran oxuyur, iki rükət ayət namazı qılırdı. O, namazda Allaha yalvarıb dua edəndən sonra müharibəyə gedirdi. Əmir Teymurun gözəl bir sözü vardı: “Mən taxtadan yapılmış bir piyadamı da boş-boşuna qurban vermərəm”. Bu, böyük ədalətdir. Burada Səfəvilər haqqında olan bir fikri xatırlamaq yerinə düşər: Şah İsmayıl döyüşdən əvvəl Savalan dağına gedirdi, sonra namaz qılır, Allaha dua edirdi, cəddini çağırır, sonra döyüşə gedirdi. O sərkərdələr bunu edirlər ki, onların, həqiqətən, Allaha bağlılığı və imanı var. O, həmişə deyirdi: “Allahım, mən sənın adınla döyüşə girdim və mən kafirləri məğlub etmək üçün gedirəm”. Amma Ərəbistana, öz dindəşlərinin üstünə gedəndə isə dedi: “Və mən kafirlərlə əlbir olanların üstünə gedirəm”, – bu ifadə ilə tarixi olaraq yürüşünə haqq qa-

zandırır.

Teymur Yıldırımına qarşı savaşa səbirli davranmağa üstünlük versə də, Ankara döyüşü qaçılmaz olur. Tarixdə türk hərbi tarixinə qardaş qırğını kimi düşən iki fətin üz-üzə gəlməsi faciəsi baş verir:

“T e y m u r. Osmanlı sultanı Yıldırım Bayazidə elçi göndərdik, hənz ondan bir xəbər yoq. Hər halda, bizim Bursada, Yıldırım paytaxtında bir gözçümüz bulunmalı; sarayın iç və dış yüzünü öyrənib hər ay bizə xəbər verməli. Divan bəyi lazım gələn vəzifəyi sana söylər. Ordumuz bir həftə sonra Mısır-Şam tərəflərinə hərəkət əyləyəcək. Sən də doğru, Bursaya gedərsin. Orada kəndini bana düşman göstərsin, Yıldırımın məhəbbət bəslədiyən için buradan qovulduğunu söylərsin. Hətta bizimkilər də öylə bilməli... Çünki şəhrimizdə casus bulunur da tədbirimiz boşa çıxar.

Or x a n. Yıldırım sözlərimə inanmazsa?

T e y m u r. Hiç məraq etmə, inanır; çünki o çox məğrurdur. Məğrurlar isə həqiqəti görəməzlər. Diyorlar, o, gözdən pək zəifdir, məğersə qəlbi və düşüncəsi də kor imiş... (*Kəskin*) Əsla düşünmə, get, yarın için hazırlan, Dəmirqaya da səninlə bulunsun” (30, 309).

Dialoqda insanın hiss və ağıllığın olmaması “kor”luğuna bərabər tutulur. Əlbəttə, onlar qəlbin gözü ilə görə bilsəydi, sevə bilsəydi, həm də türk türkə dəyər verə bilsəydi, fikir ayrılığı olmazdı, qardaş qanı tökülməzdi. Ona görə də burada bəlli olur ki, artıq birinci, hətta ikinci məktub Bəyazidə çatıb.

H.Cavid “Peyğəmbər”i yazır, bu, islamın başlanğıcıdır. Yaxud Səyavuş haqqında yazır, Səyavuş İran-Turan qarşılaşmasının başlanğıcıdır. “Knyaz”ı yazır, Knyaz bolşevizmin başlanğıcıdır. “Topal Teymur”u yazır, bu da türk dövlətləri arasında ziddiyyətlərin başlanğıcıdır. Niyə H.Cavid məhz başlanğıcları yazır? O ən birinci mənbəni götürür və bununla da düzgün nəticə çıxarmağa imkan yaranır.

H.Cavid Osmanlı ilə vuruşlardan da birincisi haqda yazdı – Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid vuruşunu mövzu seçdi. Məsələ burdadır ki, Cavid həmişə ziddiyyətin başlanğıcını göstərirdi. Qardaş qanı tökməmək üçün qardaşlar ən azı danışığa, dialoqa getməli idilər. Bu halda məsələnin çözümlü tapıla bilərdi. Məğrurluq türk xaqanlarının qanında idi. Tarixən türk xalqlarının həmişə imperiyası olub deyə onlar məğrur-

durlar. Ona görə də deyir ki, o məğrurdu məğrurlar da həqiqəti görməzlər. H.Cavidin qoyduğu ideya elə başlanğıcdan aydındır. Ən azı həqiqəti görə bilsəydi, dərk edə bilsəydi, Əmir Teymurla danışığa gedə bilərdi. Bir-birinə müəyyən güzəştlər əsasında, bəlkə də, ikixaqanlı böyük bir türk dövləti yarana bilərdi. Onlardan biri Orta Asiyada, digəri Anadolu tərəfdə mövcud olsaydı, dünya onların qarşısında duruş gətirə bilməzdi. Bu məğrurluq, özünə arxayınlıq olmasaydı, qəlbın gözündən baxılsaydı, bu məsələ vaxtında çözülərdi. Bu tarixdir, mənəmiyin gətirdiyi faciə tarixi! Cavidşünas-alim K.Əliyev yazır: “Topal Teymur” əsəri türk qüruru və türk mənlik tarixinin, sadəcə olaraq, bədii inikası deyil, həmçinin bədii kəşfidir. Xatırlamaq yerinə düşərdi ki, “Oğuznamə”lərdə türk xaqanının əzəmətli yürüşləri, göyləri və yerləri tutmaq ehtirası, özünü cəmiyyətin fəvqünə qaldırmaq inadı folklor yaradıcılığından sıyrılib Cavidin timsalında yazılı ədəbiyyata keçdi: “Oğuznamə”nin Oğuz xan, Bilqə xan, Qazan xan kimi əfsanəvi şəxsiyyətləri Topal Teymur və Yıldırım Bəyazidlə əvəz edildi” (72, 144).

Əsərdə ziddiyyətlərə mane olacaq və həqiqəti deyəcək bir obraz var, o da şair Kirmanidir. “Topal Teymur” pyesindəki şair Kirmani də maraq doğuran obrazlardan biridir” (109, 49). Lakin qeyd etmək lazımdır ki, həqiqətdə Topal Teymurun sarayında belə bir şəxsiyyətin mövcudluğu barədə elə bir məlumat yoxdur. Görünür, Şair Kirmani surəti fikirlərini dəqiq göstərmək üçün müəllifə lazım olub. Çünki Teymur sərkərdə Ağbuğa ilə, Divan bəyi ilə, Orxanla məsələləri müzakirə edərkən şair Kirmani səhnəyə gəlir və onun davaya, qardaş qırğınına qarşı etirazı səslənir:

“Ş a i r (*laübalı və yarımşərxoş bir qəhqəhəylə*). Şənlik... o da şənlik, bu da şənlik... Qavğa... o da qavğa, bu da qavğa... Yalnız, əvət yalnız arada bir fərq var ki, siz cəngavərlər insan qanına hərissiniz, biz şairlər gülgün şərabə... Onda vəhşət və dəhşət var, bunda zevq və şətarət. Sizin hər b nə’rələriniz yürəkləri qoparır, insanları parçalatır, anaları ağlatır. Şairlərin eys-nuş təraneləri isə kinləri, kədərləri öldürür. Yüzləri, gönülləri güldürür. Siz insan qafalarını qırarkən biz də o qafalardan yapılma qədəhləri bir-birinə vururuq. Siz hər b və dəhşət qalibi, biz eşq və məhəbbət məğlubu. Fəqət bizim şu məğlubiyyətimiz o qalibiyyətdən daha üstündür” (30, 310-311).

Şairlə Teymurun başqa dialoqunda Teymur özünü haradasa ədalətli hesab edir:

“Ş a i r. Şimdi nerəyə, əcəba?”

T e y m u r. Mısır və Şam üzərinə.

Ş a i r. Fəqət bu siyasəti əsla düşünəmiyorum.

T e y m u r. Sən “Teymurnamə” müəllifi ikən bənim siyasətimə yabançı görünmək tuühaf deyilmi ya? (*Həyəcanlı.*) Ah, Savə!.. Fazil Şeyx Savənin qətli nə çabıq unutuldu. Bən onu Ərəbistana elçi göndərdim. Mısır hökmdarı alçaqcasına öldürtdü. Əcəba, elçi də öldürülürmü? Xayı, xayı, Şeyx Savənin qanı yerdə qalmaz.

Ş a i r. Fəqət azcıq istirahət də lazım. (*Teymurun taxtı önünə sərilmiş qaplan dərisini göstərir.*) İştə Hindistanda Qanq nəhri kənarında avladığın qaplanların dərisi hənuz qurumamış, Sultan Mahmud ölkəsində aqıtdığın qanların izi hənuz topraqdan silinməmiş...

T e y m u r. Bən məğrurları əzmək için yaradılmış bir allah bəlasıyım. Tökdüyüm qanlar da yalnız haq və ədalət namınadır.

Ş a i r. Açıq söyləmək lazım gəlsə, bən qan tökülməkdə hiç bir haq və ədalət görəmiyorum” (30, 311-312).

Teymurun bir xarakteri də ortaya çıxır: onun xeyrinə olan açıqfikirlilərə qarşı qəzəbli deyil. Nə qədər qəzəbli görünsə də, ağıllı fikirləri hər zaman qəbul edir. Onun demokratik yanaşması ortaya çıxır.

Bəyazidin Teymurun hüzuruna əsir kimi gətirilməsi məsələsi də həmişə mübahisələrə səbəb olmuşdur. Avropa mənbələrində Bəyazidin Teymurun hüzuruna qəfəsdə gətirildiyi xəbər verilir. Hətta Almaniyada bu mənzərəni əks etdirən şəkillər də vardır. Amma H.Caviddə Bəyazid əsir düşdükdən sonra Teymurun hüzuruna əli-qolu açıq gətirilir. Başqa bir tarixi mənbədə deyilir: “Bəyazidin oğlu şahzadə Süleyman Çələbi atasının Avropadakı mülklərinə və paytaxta sahib olur. Ən məntiqli fərziyyə ondan ibarətdir ki, Ərəbşahın hekayəsi düzgün şərh olunmayıb. O təsdiq edirdi ki, Bəyazidi qəfəsdə saxlayıblar, lakin türk sözü “kafes” ya xərək, ya da qəfəs deməkdir. Buna görə də, ola bilsin ki, Bəyazidi Teymurun hüzuruna sultan kimi xərəkdə gətiriblər.

Ərəbşahın versiyalarından şübhələnmək üçün başqa əsaslar da var. Klavixo qəfəsin heç adını çəkmir. 1396-cı ildə Nikropol yaxınlığında türklər tərəfindən əsir düşən Şiltberger də bu barədə susur. Bu məsələyə son sözü Byuken Telfer – bavar

tərcüməçisi deyir: “Dəmir qəfəs haqqındakı hekayəni heç xatırlamağa dəyməz. Ona kiçik bir işarə olsaydı belə, Şiltberger onu mütləq qeyd edərdi. Axı bu, uzun müddət qulluq etdiyi əzəmətli hökmdarına qarşı böyük təhqir olardı” (137, 398).

H.Cavid də Bəyazidin hörmətlə qarşılandığını yazır. Beləliklə, sonda əsərin tam mənası açılır. Tarix boyu türk hökmdarları bundan sonra türk birliyi yaratmaqdan ötrü bu kitabları oxusun və bu tarixi döyüşlərdən özləri üçün və hakimiyyətləri üçün tarix dərsi çıxarsınlar. Türk birliyini əldə etmək üçün bu əsər həmişə müasir sayılacaq deyə H.Cavid hər iki xaqanın dilindən böyük, əsas ideya olacaq son fikri səsləndirib:

“T e y m u r. Əcəba, məğrur Yıldırım nə düşünür?

Y ı l d ı r ı m. Düşünəcək bir şey yox. Əvət, sən qalibsən. Lakin bu qələbə türk əqvamını deyil, yalnız fürsət bəkləyən qonşu hökumətləri məmnun etdi. (*Acı bir köküə keçirdikdən sonra çox mütəəssir və şiddətli*). Ah, daha doğrusu, islam aləmini başsız qoydu.

T e y m u r (*iki-üç adım aqsayaraq Yıldırıma doğru yürür, məğrur və gur bir səslə*). Hiç məraq etmə, xaqanım! Sən kor bir abdal, bən də dəli bir topal! Əgər dünyanın zərrə qadar dəyəri olsaydı, yığın-yığın insanlara, ucu-bucağı yox məmləkətlərə... sən kibi bir kor, bənim kimi bir topal müsəllət olmazdı” (30, 365-366).

Burada Teymur əsl hökmdar, əsl şəxsiyyət və əsl fateh kimi görünür. Bu, H.Cavidin romantizm üslubunda türkçülüğü təbliğ etməsi idi. H.Cavid birliyi, milli gücün tərəqqisini təbliğ edirdi. Bu, Cavidin tale missiyası idi. Cavid sosializm ideologiyasının uydurulmuş, uzunömürlü olmadığını, xalqlara, millətlərə fayda gətirməyəcəyini əsərlərində sübut etdi. Eyni zamanda, Lenin, Stalin şəxsiyyət mənəmliyi burulğanına qarşı iki türk fatehini – Əmir Teymur və Yıldırım Bəyazidi çıxarmaqla böyük cəsəreti nümayiş etdirdi. Cavid milli ideyaların təbliği üçün tarixi mövzuları seçirdi. O həm də tarixi birlikdə, ədalətli cəmiyyətdə, türk xalqlarının sülh şəraitində inkişafını arzulayırdı. Əsərdə əsas ideya birlikdir – fikirdə, ideyada birlik.

5.2. Tarixi İran-Turan qarşılaşması bədii həqiqət kimi

5.2.1. H.Cavid romantizminin sərkərdə qəhrəmanı – Səyavuş

Görkəmli şair-dramaturq H.Cavidin yalnız öz dövrü üçün deyil, bütün dövrlər üçün aktual olan məsələlərdən yazdığı əsərləri göstərir ki, bəşəri sənətkar tarixi mövzulara daha çox müraciət etmişdir. Tarixi həqiqətlərə sadıqlıyı H.Cavidin bütün yaradıcılığında həmişə əsas xətt olub, sənətkar şəxsiyyətinə şərəf və ehtiram gətirib. “Səyavuş” əsəri ilk türk tarixinin təməl dəyərlərinin səlcuq imperatorluğuna qədərki dövrünün hadisələrini əks etdirir. “Səyavuş” pyesi bir daha sübut edir ki, H.Cavid hər bir söz, fikir üzərində, hər personajın formalaşdırılmasında ustalıqla çalışıb, elə ideyaları hədəf götürüb ki, təsadüflər üçün zərrə qədər yer qalmayıb.

Əsərin başlanğıcında “Şarkın böyük dahilərindən Firdovsinin bin yıllığına it-haf” sözləri yazılmış bu pyes Firdovsinin anadan olmasının 1000 illiyi ilə əlaqədar elan olunmuş müsabiqə üçün nəzərdə tutulmuş və H.Cavid həmin müsabiqədə qalib gəlmişdir. Pyesin əvvəlində verilmiş epiqraf da səciyyəvidir: “Başta hekim Firdevsi olaraq şu vakayı təsvir edenlər az deyil. Müəllif də yorgun duyğularını dinletmək üzərə şu mevzuya dokundu və “Şahname”yə yaxlaşmaq isterken uzaqlaşmış bulundu” (187, 420).

Bu epiqrafın mahiyyəti ondan ibarətdir ki, H.Cavid “Səyavuş” əsərində “Şahnamə”də olduğu kimi xalqların və ölkələrin qarşı-qarşıya qoyulması ideyasının tərəfdarı olmamışdır. Bununla yanaşı, mənsub olduğu xalqın tarixinə sədaqət göstərərək türkçülük məfkurəsinə xidməti əsas ideya kimi irəli sürmüşdür. Firdovsinin min illiyinə həsr olunmuş müsabiqənin münisfləri H.Cavid sənətinin möcüzəsinin sehrinə elə uymuşlar ki, Firdovsidən uzaqlaşaraq tarixi türkçülük məfkurəsinə ön plana çəkən sənətkarın başlıca ideya xəttini ya təhlil edib qənaətə gələ bilməmişlər, ya da bunu dillərinə almağa, qələmləri ilə çatdırmağa gücləri, qüdrətləri çatmamışdır.

Professor Musa Adilov yazır: “İran-Turan. Əsasən, poetik məqsəd izləyən bu obrazlı ifadə Firdovsinin “Şahnamə”si ilə əlaqədar yazılmışdır, həmin əsərdə İran ilə Turan arasında gedən müharibələrdən geniş və ətraflı bəhs olunur” (1, 22). Tarixi İran-Turan hadisələri inkişafında qarşıdurma yaradan Firdovsi xəttindən yan keçərək H.Ca-

vid türk inkişaf erasının ən parlaq, ədalətli, adil hökmdarı Əfrasiyab – Alp Ər Tonqa hakimiyyətini daha qabarıq göstərir. İran hökmdarı Keykavus, cəngavər Zal oğlu Rüstəm, saray ziddiyyətlərinin ehtiraslı kin-ədavət məlakəsi Sədabə, azadlıq, qəhrəmanlıq simvolu Səyavuş, vəzir Piran, üsyançı Altay obrazları vasitəsilə H.Cavid öz romantik düşüncəsindən süzülüb gələn tarixi yeni dəyərlərlə birgə bizə çatdırır. H.Cavid türk tarixinə, mifoloji qaynaqlarına, ədəbi inkişaf salnaməsinə elə dərindən bələd idi ki, bu mənəvi zənginlik onun əsərlərinin fəlsəfi, tarixi, məfkurəvi təhlilində müəllifi dünyanın ən böyük sənətkarları ilə müqayisədə daha yüksəklərə ucaldırdı.

H.Cavid 624-cü ildə baş vermiş hadisələri Firdovsi “Şahnamə”sinə xitabən seçsə də, öz düşüncəsində və yaradıcılığında türkçülük məfkurəsini 1933-cü ilə qədər aparıcı ideya kimi sədaqətlə daşıyaraq dövrünün ən cəsarətli sənətkar addımını atmışdı. 1920-ci ildən 13 il keçir və Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin süqutundan sonra Azərbaycan yenidən bolşevik Rusiyasının işğalı altındadır. Bu zaman türkçülük ideyası zorən sosializm ideyası ilə əvəz edilirdi. Sənətkarlıqda ideoloji xətt sosializm xətti olsa da, “formaca milli, məzmunca sosialist” ədəbiyyatın yaradılması bir prinsip kimi irəli sürülsə də, H.Cavid bu əsərlə nəinki tək Azərbaycanın, eləcə də Rusiya imperiyası daxilində fəaliyyət göstərən bütün türkdilli respublikaların milli yaddaşını daim oyaq qalmağa sövq etdi. H.Cavid “Topal Teymur”da iki türk fatehini səhnəyə çıxararaq onların milli dəyərini özünə qaytarmaqla, “Səyavuş”da Alp Ər Tonqanı, Səyavuşu ucaltmaqla aldığı tarixi zövqü “Xəyyam”da davam etdirərək bütün dünyaya türkün tarixi kimliyini tanıtdı. Dövrün ictimai-siyasi hadisələrinə münasibətini tarixi həqiqətlər içində elə ustalıqla əridə bildi ki, dövrün tənqidçiləri belə əsas ideyanı təhlil etmək qüdrətində olmadılar. C.Cəfərov yazırdı: “Səyavuş” əsəri, mənəcə, əslində, xalq draması deyil, bir növ monodramadır, yəni bir şəxsin taleyini təsvir edən əsərdir” (52, 219).

H.Cavid Firdovsinin qabartdığı, öydüyü Keykavusu əsas ideya kimi qəbul etsəydi, bu əsəri yalnız müsabiqə üçün yazılmış əsər kimi qəbul etmək olardı. Amma müsabiqədə qalib gələn türkçülük məfkurəsinin tarixi ruhu idi, türk ədaləti idi və H.Cavidin məhəbbət, həqiqət axtarışında əqidə dönməzliyi idi. Günahsız, azadfikirli ədalət carçısı, sevgisi üçün vətən, haqq və könül sevdası uğrunda həlak olan sərkərdə Səyavuş türkçülüyn simvolu kimi əsərin əsas qəhrəmanı idi. N.Atsız: “Ən əski zamana ait türk

destanı – “Alp Ər Tonqa destanı” məqaləsində yazır: “Acem şairi Firdevsi, İranın destanı tarixi olan “Şehname” adlı böyük eserini yazarkən Afrasiyabdan çox bahsetmişdir. Afrasiyaba ait parçaları yazarkən Firdevsi yalnız İranlılar arasındakı rivayətləri deyil, Türklər arasındakı rivayətləri də görmüşdür. Çünkü Firdevsi, Türk padişahı olan Gazneli Mahmudun sarayında və bir Türk muhitində bulunuyordu. Şehnamede, Türk kahramanlarından bəzilarına ait isimlərin halis Türkçə olması da bunu isbat edir. Bununla bərabər Alp Er Tungaya ait rivayətlər, Türklərlə Acemlər arasında, hiç şübhəsiz, birbirindən fərqli şəkildə yaşayırdı. Bilhassa Türklərə ait isimlərin çoxu İran rivayətlərində acemləşdirildi. Məsələn “Alp Er Tunga”, Acem rivayətlərində “Afrâsiyab” olduğu kimi, Alp Er Tunganın qardaşı “Alp Arız”da “Ağrıs” olmuşdur. Türk rivayətlərində Alp Er Tunganın qızının adı “Kaz”dır. Acem rivayətlərindəki iki qızının adı isə “Fərengis” və “Menije”dir. Buna müqabil İran rivayətlərində, Alp Er Tunganın oğullarından birinin adı “Kara Han”, bir kahramanın adı da “Demür”dür, yəni halis Türkçə isimlərdir. Asırlarca birbirilə çarpışmış iki millətin destanlarının da birbirinə təsir etməsi gəyət təbiidir” (186, 268).

Mahmud Kaşğari “Divanu Luğat-it-türk” əsərində yazır ki, həqiqətdə Səyavuşun Qəzvində öldürülməsi hadisəsi tarixdə baş vermişdir: “Atəşə tapınanlar hər il bir gün bura gələr, Səyavuşun öldüyü yerin yörəsində ağlarlar, qurban kəsərlər...”

...Bu görüşkü tanığı bütün Mavəra ən Nəhrdən, Yenikənddən Doğuya qədər türk ölkəsidir” (121, 319).

Səyavuş eyni zamanda azad türkün ruhunun ümumiləşmiş obrazıdır. Taxt-tacdan uzaq duran, daxilən sadə soydaşlarına mərhəmət və sevgilə dolu, hərbdən başqa heç nə düşünməyən türk obrazıdır. Onun kənddə böyüməsi – çərçivəsiz, azad həyata işarədir. Saraylara sığmamağı təbiidir, at belində yürüşlərdə, qəhrəmanlıqda özünü təsdiq etmək türkün tarixi missiyasıdır. Süd anası ağsaçlı qadının öyüd-nəsihəti tarixi ana öyüdüdür, türkün qadınının, ana obrazının, türk mənəvi əxlaqının, yurd, vətən istək və arzularının təəcəssümü kimi səslənir:

Zalimlə mazlumu sakın bir tutma,

Yediyin əkməyi, duzu unutma!

...Biz seni bəslədik, çalış adil ol,

Haydı yavrum, şanlı yol, uğurlu yol (52, 143).

Səyavuş yüksək əxlaqlı, saf və mənəviyyətli olduğu üçün heç bir saray və qadın iftiralarının alətinə çevrilmir. Südabənin böhtanı aşkarlananda belə onun ölümünə razı olmur, bağışlanmasını atasından xahiş edir.

Səyavuş iki dəfə xəyanətə uğrayır, hətta sonda yenə dayısı Gərşivəzlə birləşən Südabənin birgə xəyanətinin qurbanı olur.

Əsərdə Əfrasiyab – Keykavus, İran – Turan ziddiyyətləri görünsə belə, H.Cavid Firdovsi kimi bu ziddiyyətlərin tərəfdarıtək çıxış etmir. Sərhəd hüdudlarına göndərilən Səyavuş və Rüstəm Zaloğlu sərhədin keçilmədiyini, əksinə, yağmalanmış sadə insanların narazılığını görən qəhrəmanların və ağsaqqal vəzir Piranın müdaxiləsi ilə hər iki tərəf arasında barış hadisələrini inkişaf etdirərək əsas ideyanı ortaya çıxarır. Səyavuşun atası bu barışığa “xəyanət” adı verir. Mustafa Haqqı Türkəqul “Azərbaycan türk şairi Hüseyn Cavid” əsərində yazır: “Fakat bu barış Keykavusu hiç de memnun bırakmaz. Onun maksadı en korxunc rakibi olan Efrasiyabı ortadan kaldırmaktır. Bu işte Çin Hakkanı da boyuna İrani kısıkırtmaktadır. Her ikisinin de niyetleri müştərek düşmanları olan Efresiyabı ne pahasına olursa olsun, harbe sokup, mağlub etməkdir” (192, 135).

Alp Ər Tonqa tarixi türk xaqanı olmaqla dünya tarixində ədalətli, adil hökmdar kimi məşhur idi. H.Cavidin böyüklüyü, dahiliyi bundan ibarət idi ki, o, türk-İran ziddiyyətləri və ona qoşulan Çin-türk münasibətlərini 1933-cü ildə Firdovsi yubileyi pərdəsi ilə örtərək türk mənliyini, milli məfkurəsini yenilədi, yaddaşları sosializm ideologiyasından az da olsa təmizləyə bildi. Keykavusun öz oğluna itən inamının xəyanətlə əvəz olunmasından sonra məcburiyyət qarşısında qalan Səyavuş öldürülməmək üçün Əfrasiyabın yanına, Turana gəlməyi, ana yurduna pənah gətirməyi qərara alır. Bu süjet ana yurda dönüş, təməl məfkurəyə, əsil-nəcabətə qayıdış kimi ifadə olunurdu.

Çin səddində üsyanın səbəbkarı Valinin özbaşınalığına, namuslara göz dikməsinə qarşı Səyavuşun münasibəti ən ədalətli cəngavər obrazı kimi həm də Alp Ər Tonqa hakimiyyətinə onun mövqeyini ortaya qoyur. Altay və Yalçın obrazları əsərə təsadüfən daxil edilməmişdir, onlar üsyankar, ədalət istəyən türk gənclərinin simvoldurlar. Tarixi Altay nəzəriyyəsinin rəmzi kimi anlaşılan Altay və Altayın üsyanı –

Rusiya imperiyasının tərkibindəki türklərin tarixi istəyinin təzahürü kimi H.Cavidin arzuları idi. Bu həmçinin türkçülüyn yeni inkişaf mərhələsinin tələblərinin də fərqli olduğunu bildirir. Cavidşünas K.Əliyev H.Cavidin Əfrasiyab məmləkətində Səyavuşun yeni düşüncəli türk cəngavəri kimi təqdimatını belə izah edir: “Hətta Əfrasiyabın qardaşı Gərşivəz çinliləri yabançı adlandırıb “hər azğını türkə bərabər tutma” deyəndə Səyavuş ona qəti cavab verir: “Mən bu düşüncəyə qarşıyam”. Beləliklə, yeni təfəkkürə malik olan Səyavuş öz dayılarından – Əfrasiyab və Gərşivəzdən sürətlə ayrılır” (72, 151). Bu münasibət yeni dövrdə həm də dünyaya, insanlara H.Cavidin bəşəri münasibətinin Səyavuş dili ilə ifadəsidir.

Səyavuşu Alp Ər Tonqa ilə dayı-bacıoğlu münasibətindən başqa yeni bir münasibət də bağlayır. Türk xaqanı Alp Ər Tonqanın qızı Firəngiz adı ilə əsərdə yer alan cəsur, gözəl bir xanım Səyavuşun əsil-nəcabətini bilmədən sevdiyi, həm də ov zamanı Səyavuşu yaralayan qızıdır. M.Kaşğari “Divanu-luğəti-it-türk” əsərində Əfrasiyabın qızını Qaz – qədim türk adı ilə təqdim edir və Qəzvin şəhərini onun adıyla bağlayır: “Çünki Əfrasiyabın qızı orada oturur, orada oynarmış. Türklərdən bir qisimləri türk ölkəsi sınırlarını Qəzvindən sayarlar... Qazın atası olan Alp Ər Tonqa elə Əfrasiyab deməkdir” (121, 319).

Mahmud Kaşğari eyni zamanda Səyavuşun türklərin paytaxtı Qaz şəhərinə gəldiyini və Əfrasiyabın qızı Firəngizlə evləndiyini, hətta əvvəl vəzir Piranın qızı ilə ailə qurmağını yazır. Onun Firəngizdən dünyaya gələn oğlunun adının Keyxosrov olması da dastanda qeyd olunur.

H.Cavid Firəngiz obrazında gözəlliyi qədər cəsur, mərd, çevik olan, hətta türk bəyləri kimi ova çıxan türk xanımının təkrarsızlığını ifadə etdir. Tosun obrazının dilindən deyilən bir söz türk xanımının daxili aləmini açır. Qızlar ov etdiyi zaman Səyavuş ceyrana ox atır, özü də bir qız tərəfindən oxlanır. Bu zaman yaranan qəfil eşq Səyavuşun taleyində xüsusi rol oynayır. Firəngiz oxladığı oğlanın kimliyini bilmədiyi halda, mərdliklə ona yardım edib yarasını bağlayır. Tosun: “Həm yaralar bizim qızlar, həm sarar” (33, 222), – söyləyir.

Səyavuşun ana qucağı kimi məhrəm bilib üz tutduğu Turan eli onun mənəvi yaralarına elə Firəngizin eşqi, məhəbbəti ilə məlhəm olur. Əfsus ki, sonda Firəngiz də

atasını uydurulmuş xəyanətə inandırıb Səyavuşun günahsızlığını sübut edə bilmir. Türk xaqanları tarixən xəyanəti ən yaxın insanlara belə bağışlamırdılar. Əfsus! Səyavuş Sədabənin və dayısı Gərşivəzin əlbir xəyanətinə qurban olur. Səyavuşu vaxtilə ov zamanı Keykavusun döyüşçüləri tərəfindən İran sarayına aparılan və Keykavusun baş hələminə çevrilən Xubcehri dünyaya gətirmişdi. Səyavuş bu gün ana yurdunda dayısı tərəfindən qətlə yetirilir. H.Cavidin dahiliyi bu hadisələri 1933-cü ilə gətirməklə yad imperiyada qardaş xalqların yaddaşını oyaq saxlamaq istəyirdi.

H.Cavidin Turan ideyası “Səyavuş” əsərində inkişaf etdirilir. Bütün yaradıcılığı boyu sadıq qaldığı Turan fəlsəfəsinin tarixi köklərinə qədər gedərək Alp Ər Tonqaya dayanıb, yeni tarixə üz tutub söz deyə bilmək yazardan cəsarət tələb edirdi. Alp Ər Tonqaya dönəndə ölümsüzlüyün sirrini H.Cavid daha dərinəndən dərk etdiyi üçün cəsarətin Səyavuş zirvəsindən həttə gələcəyi belə görürdü. Müəllif, Altayın dilindən söylənən aşağıdakı sözlərlə sanki əsl üsyankar kimi Altaya silahdaşlıq edirdi:

Yetər çıldırdınız hökumət! – deyə,
Evləri yıkdınız ədalət! – deyə.
Məzlumlar qanından badə sondunuz,
Qarğa-quzğun kibi leşə qondunuz,
Qanun deyə doğruluqdan caydınız,
Xalqın namusunu heçə saydınız (31, 251).

Buna o dövrdə heç bir sənətkarın cəsarəti çatmazdı ki, imperiyanın hər əsərdə sözü çək-çevir edən ideologiyasına qarşı belə fikirlərlə çıxsın.

Əsərin birinci pərdəsində Keykavus Səyavuşa çox böyük inam bəsləyir. Xüsusilə Sədabəyə münasibətdə Səyavuşun heç bir xəyanəti olmadığı ortaya çıxandan sonra Keykavus deyir:

Səyavuş! Qalmadı bir şübhəm sana,
Vuruldu səndəki parlaq vicdana.
Bir ləkə var bəlkə ayda, günəşdə,
İncə bir iz belə yoq Səyavuşdə (31, 174).

Lakin ikinci pərdənin sonunda saray intriqaqları Keykavusun Səyavuşa olan fikrini dəyişdirə bilir. Keykavus acı qəhqəhələrlə həm Səyavuşu, həm də Rüstəmi xain

adlandırır:

İştə, hər ikiniz qorqaq və miskin!

Səyavuş da xain, Rüstəm də xain!.. (31, 210)

Beşinci – sonuncu pərdədə isə uydurma məktuba və qardaşı Gərşivəzə inanan Əfrasiyab Səyavuş haqqında “Xainin cəzası ölümdür ancaq!” (52, 289) – söyləyir. Beləliklə, Səyavuş ətrafında doğmalar olsa belə, istər Keykavusun, istərsə də Əfrasiyabın sarayında təkdir, yalqızdır. Cavidin böyük sevgi ilə tərənnüm etdiyi Səyavuş həm də təklənən, inanan, aldanan azərbaycanlıdır! Səyavuş böyük yangı ilə deyir:

Kimə inanmalı? İştə hər diyar,

Mana qarşı kin və intiqam duyar (33, 274).

M.Əlioğlu “Səyavuşun faciəsi” məqaləsində yazır: “Bu sözlərlə o, öz faciəsini, səhvlərini, zəifliyini də etiraf edir. Lakin bu etiraf hər nə qədər səmimi, doğru və əsaslı olsa belə, artıq hər şey bitmişdir. Bununla da Səyavuşun aldanışlar, iztirablar, həyəcanlı anlar və könül ağrıları içərisində keçən həyat kitabı qapandı” (65, 227).

H.Cavid “Səyavuş” əsəri ilə inanan, aldanan Azərbaycanın faciəsinə məlhəm olacaq türk məfkurəsini, tarixi qəhrəmanlığını əbədiləşdirdi.

“Ana”dan, “Maral”dan, “Topal Teymur”dan, “Şeyx Sənan”dan, “İblis”dən keçən türkcülük ideyası, Turan fəlsəfəsi H.Cavidin qələmiylə “Səyavuş”da tarixilik qazandı. Ədəbiyyatşünas-alim Y.Qarayev sovetlər dönəmində yazdığı məqalədə H.Cavidin “Səyavuş”unu belə xarakterizə edir: “Geniş həyat lövhələri kəskin və qabarıq ictimai ideyalar, zəhmət, üsyan və inqilabın tərənnümü “Səyavuş”u qüvvətli sosial məzmunlu faciə kimi qiymətləndirməyə imkan verir. Bu əsərdə Cavid tarixi keçmişə, azadlıq hərəkatına, şəxsiyyət və xalqlar azadlığı məsələsinə artıq dövrün tələbləri, müasir ideya, məfkurəvi görüşlər səviyyəsindən baxmağı bacarır. Ümumi tarixi inkişafda, əxlaq və mənəviyyatda olan fəci ziddiyyətlər üzərində ehtiraslı və narahat düşüncələr, ideya axtarışları Cavidi mütləq bu tematikaya gətirib çıxarmalı idi” (133, 202).

H.Cavid köy və saray mühitinin – bir-birinin əksi olan saflığın təcəssüm etdiyi kəndin və kin-ədavət yuvası olan sarayın müqayisəsini əsərin əvvəlindən axırına qədər – bütün süjet boyu inkişaf etdirir. Kəndli sədaqətin, inkişafın, yeri gəlsə döyüşdə

ölkəsinin qorunmasında canından keçən cəsarətin simvoludur. Havası, suyu, insanları kimi saf olan kənd mühiti və kəndli obrazları “Ana” və “Uçurum” əsərlərində müxtəlif personajlarla, “Topal Teymur” əsərində Teymurun kəndlilərə münasibəti ilə H.Cavid ideyasını ifadə edən qəhrəmanlara çevrilirlər. Səyavuş köyün yetirməsidir, sarayların yox! Ona görə də Südəbənin ona eşq elan etməsindən hiddətlənərək deyir:

Hiç yalan deyilmiş anamın sözü,
Başqa imiş sarayların iç yüzü.
O da bir çirkəblər içində sönmüş,
Gənc yaşında ömrü səraba dönmüş.
Sarmış da hər yanı bayquşlar səsi,
İştə, gülünc faciələr səhnəsi! (31, 162)

H.Cavid “Səyavuş” faciəsində böhtan-şər yuvasının sakini Südəbənin əli ilə yerinə yetirilən xəyanətin səbəbini açır. H.Cavid “Topal Teymur”da Dilşad xanım, “Ana”da Səlmə, “Maral”da Maral, “Uçurum”da Gövərçin, “Səyavuş”da cəsur Firəngizlə yanaşı, ehtiraslı ərəb qızı Südəbəni əsərə gətirməklə həm də “Peyğəmbər”dəki Şəmsanı xatırlatmağa imkan yaradır. Analıq, qadınliq, səfqət və mərhəmətdən uzaq olan Südəbə H.Cavid yaradıcılığının iti dişli iyrencə canavarı təsiri bağışlayır; amansız, kinli, böhtan, şər ilahəsi kimi yaddaşlara köçür.

H.Cavid XX əsrin 30-cu illərində – repressiyaların bir addımlığında Azərbaycan ədəbiyyatına yeni bir türkçülük dastanı bəxş etdi. Tarixiliklə müasirliyi, keçmişlə indini və gələcəyi, tənəzzüllə tərəqqini, aqilliklə cahilliyi, əvvəllə sonu qarşılaşdıraraq hər şeyin bəşəri və ilahi dəyərində tarixi, dayanıqlı məfkurənin yaşadılması və qələbəsi naminə yazmağı, yaratmağı, çalışmağı tövsiyə etdi.

5.3. Tarixi mövzu və sənətkar obrazı

5.3.1. Xəyyam tarixdə və bədii yaradıcılıqda

Azərbaycan ədəbiyyatında zəngin obrazlar qalereyası yaradan H.Cavid üçün hər obrazın tarix səhnəsində yer almasının xüsusi önəmi var. O, əvvəllər yazmış olduğu şəirlərində gələcək irihəcmli dramlarına təbii zəmin yaradır, bir növ böyük əsərlərə və

böyük ideyalara yol açdı. Romantik sənətkarın insanı düşündürən, diqqətini özünə cəlb edən müxtəlif şeirləri oxucunu dramatik gərginlikdə saxlamaqla yeni-yeni mətləblərə doğru istiqamətləndirir. Əslində, bu şeirlərin bir çoxu həssas oxucunun ruhuna da təsir göstərir və onu düşünməyə məcbur edir. Məsələn, “Hübuti-Adəm”, “Hərb və fəlakət” şeirlərindən “İblis”ə yol gəldiyinin, “Şeyx Sənan” qəzəli ilə “Şeyx Sənan” dramına üfüqlər açıldığıının, “Bakıda – Şəfiqə və Məsud” dialoqundan “Knyaz”a keçid yarandığıının, “İştə bir divanədən bir xatirə” şeirindən “Xəyyam”a, “Məzlumlar üçün” şeirlərindən “Topal Teymur”a əlaqə xətlərinin uzandığıının, “Şərq qadını”ndan “Ana”ya bir işıqlı qapı göründüyünün şahidi oluruq. “Qoca türkün vəsiyyəti” isə “Uçurum”da geniş əksini tapmışdır.

H.Cavidin hərtərəfli elmi-fəlsəfi biliklərə malik olması İlahidən verilən istedadını elə cilaladı ki, şair-dramaturq hansı mövzuya müraciət etdisə, həmin mövzu əsrarəngiz boyalara qərq oldu. H.Cavid “Ana”, “Maral”, “Uçurum”, “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi əsərlərini yazarkən tarixin, elmin, fəlsəfənin, günün reallıqlarından yaranan inkişaf qanunlarının dərinliyinə enərək təkrarsız sənət nümunələri yaratdı. H.Cavid müqəddəs varlıq olan Ana obrazını yeni və tarixi türkçülük baxımından təqdim etdi, onun mərdliyini, sözünə və andına sadiq türk qadını olduğunu təsdiqlədi. “Maral”dan başlayaraq türkçülüyə münasibətin məntiqi davamı olan “Uçurum”da milli məfkurədən uzaqlaşdıqca yaranan uçurumlara yuvarlanmamağın mənəvi sərhədlərini müəyyən etdi. Akademik Məmməd Cəfər yazır: “Bu illərin (1905-1917) romantizmi bütünlükdə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının çox mürəkkəb ziddiyyətli bir hissəsi olmaqla, həm də çox geniş bir mövzudur. İkinci cəhətdən romantizm problemini həll etmədən, onun ideya və bədii-estetik xüsusiyyətlərini ictimai-siyasi şəraitdə aydın müəyyən etmədən romantizmin ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılıq və görüşlərini də düzgün və ətraflı təhlil etmək mümkün deyil” (48, 9).

H.Cavidin pyesləri həm romantizmi dərk etmək, həm də ədəbiyyatımız zənginləşdirmək baxımından ən orijinal xüsusiyyətləri ilə seçilir. O, “Şeyx Sənan”ı əsatirdən reallığa gətirərək tarixdə özündən əvvəl yazılmış “Şeyx Sənan”ları kölgədə qoydu; “İblis” əsəri ilə mifik obraz olan İblisin daxili aləmini açıb göstərməklə və onu oxuculara dərk etdirməklə hər kəsin içindəki iblisə – nəfsə qalib gəlməsinin təlimini

oxucuya bəyan etdi; “Peyğəmbər”də Tanrı və insan – peyğəmbər obrazları ilə dünyanın inkişafına, tərəqqisinə yeni məzmun gətirən islam erasının təzahürlərini canlandırdı. “Topal Teymur”da tarixi qardaş savaşlarının ilkinə – birincisini dramaturgiyaya gətirərək səhv və mənəmlik üzündən yaranan “qardaş yarasının daha acı, daha qorxunc” olduğunu göstərdi.

Reallıqdan əsətirə, Tanrı və Peyğəmbərə, tarixi türk savaşlarına və nəhayət, məhəbbət və həqiqət aşiqi, eşq tərənnümçüsü şair (Xəyyam!) obrazına qayıtması H.Cavidin mövzu seçimində sənətkar ustalığının və istedadının hüdudsuzluğunun göstəricisi idi. Professor Kamran Əliyev yazır: “Xəyyam” pyesində Səlcuqların tarixi doğuluşunun və yenidən qurulan dövlətçilik ənənəsinin bədii salnaməsi verilmişdir. “Xəyyam” pyesində hökmdar və dövlət, hökmdar və qanun, hökmdar və sənətkar problemləri romantik bədii düşüncənin imkanları səviyyəsində, tarix və müasirlik müstəvisində inikas etdirilir” (72, 145). “Xəyyam” əsəri bədii-estetik dəyərinə, fəlsəfi mahiyyətinə, irfan və sufizm ənənələrinə mənsubluq baxımından dahi H.Cavidin növbəti mükəmməl əsəridir. “Xəyyam” əsərində Xəyyam kimdir?

Qiyasəddin Əbu əl-Fəth ibn İbrahim Xəyyam Nişapuri dahi şair, riyaziyyatçı, astronom və filosofdur. 1048-ci ildə anadan olub, 1131-ci ildə dünyasını dəyişib. Əsərin birinci pərdəsindəki hadisələr Nişapurda baş verir və mədrəsədəki əhvalatlar əsərdə təbii şəkildə inkişaf etdirilir. Bu, H.Cavid yaradıcılığında tarixi fakta sədaqət göstərməyin nümunəsidir.

H.Cavid tarixə sadıq qaldığından digər əsərlərində olduğu kimi, “Xəyyam”da da tarixi həqiqətlərə bədiilik gətirərək şair qəhrəmanını əbədiləşdirir. Xəyyamın dünya haqqında olan ilk düşüncələri də əsərin əvvəlində həmpiyalələri ilə şərab içdiyi məqamlarda üzə çıxır. H.Cavid bu düşüncələrin məhz ona məxsusluğunu daha aydın şəkildə nəzərə çarpdırmaq üçün çox incə bir bədii gediş edərək Xəyyamın dilindən onun öz rübaisini vermişdir:

“Xilqətin sirri müəmmadır, əvət,
 Ürəfa saçsa da yüz bin hikmət.
 Burda cənnət yapalım badə ilə,
 Nəmə lazım o varılmaz cənnət” (32, 9).

Xəyyam sonralar Səmərqənddə qərar tutsa da, 1074-cü ildə İsfahan rəsədxanasına rəhbərlik üçün dəvət alır, lakin 1092-ci ildə onu hər zaman dəstəkləyən Məlik şahın varislərinin birinin sarayında işləyir. O evlənmədiyi üçün bütövlükdə özünü elmə və dərviş-sufi həyatı keçirməyə həsr edir. 1128-ci ildə İbn Sinanın “Şəfa kitabı”nı oxuyub yaxınlarına vəsiyyəət edərək namaz qılır. Bir dəfə axşam namazının sonunda səcdəyə gedərək, “Allahım, sən bilirsən ki, mən səni zəkamın gücü çatan qədər dərk etməyə çalışmışam. Məni bağışla, mənim idrakım sənin qarşında xidmətimdir” deyir və dünyasını dəyişir.

H.Cavid də Xəyyamın İbn Sina yaradıcılığına yaxından və dərindən bələdliyini şeir dili ilə canlandırmışdır. Eyni zamanda bu canlandırma dramaturji gərginliyi artırmaq, oxucu və tamaşaçıların diqqətini həmin məsələyə yönəltmək istiqamətində qurulub. Belə ki, dramaturq ikinci pərdədə Xəyyamın çörək üçün kitab satmaq məcburiyyətində qalmaq əhvali-ruhiyyəsini vermişdir. Həmin məqamda onu tanımayan həmpiyalələri Rəmzi və Xərabəti ilə qarşılaşan Xəyyam deyir:

İbn Sinayı eşitdinsə, oqu,
 İştə Şərqin o böyük feyləsofu.
 Baq, yaratmış nə böyük xariqələr,
 Bir dəha nuri ki, daim parlar.
(kitabları birər-birər göstərir)
 Baq, şu “Məntiq”, bu da “Qanuni-şəfa”,
 Bunların qədrini anlar ürəfa (32, 32).

H.Cavid dünya və insan problemini, idrak və düşüncə sonsuzluğunun çərçivəsinə sığmayan mütləq varlığın dərkini tarixi şəxsiyyət olan Xəyyama həvalə edir. “Kimdir insan? Nədən ibarətdir? Yer üzünə niyə gəlmişdir?” suallarına hələ 1910-cu ildə yazdığı “İştə bir divanədən bir xatirə” (“Sən nəsin? Kimsin?” deyən ariflərə) şeirində yazırdı:

Sormayın əsla, kimim bən? Ya nəyim?
 Şimdi bən bir qayğısız divanəyim.
 İştə gönlüm bir yıqıq viranədir,
 Hər nə söylərsəm, bütün əfsanədir.

“Bən nəyim?” Kəndim də bilməm, vaz keçin!
 Sən nəsin? Boş bir sual insan için.
 Bir müəmmadır ki, “bənlik” – həll edən
 Yüksəlir lahuta fərti-nəşədən.
 Bən hiçim, hiçdən çıxan hiçdir fəqət,
 Zənn edərsəm sizdə də yoq mərifət.
 Göz-qulaq – görmək, eşitmək aləti,
 Çoq zaman aldatmış insaniyyəti (28, 97).

H.Cavid Azərbaycan ədəbiyyatına Xəyyam obrazını gətirməklə Şərq poeziyasının irfan ruhunu, dərin fəlsəfi motivlərini dram janrı vasitəsilə yeniləşdirdi. Tədqiqatçı A.Bağirovun təhlillərindən gəlinən qənaətə görə, böyük rus şərqşünası Bertels sufi təsəvvüf rəmzlərini tədqiq edərkən irfani mənalara açılışına daha dərinləndirən müvəffəq oldu.

“Şeyx Sənan”dan başlayan irfan fəlsəfəsi, təsəvvüf poetikası “Xəyyam” əsərində də dərin məzmun qazanır. Şərq və Qərb fəlsəfəsinə yaxşı bələd olması H.Cavidi Xəyyam obrazının nümunəsində bütün fəlsəfələrin kökündə Şərq fəlsəfəsinin dayandığı qənaətinə gətirdi. O, səmavi kitablara olan etiqadını “Qurani-Kərim”lə kamilləşdirmişdi. Külli-kainatın sirlərinə vaqif olacaq ən böyük İlahi elm mənbəyini bulmuşdu. Həqiqət və məhəbbətin dərki üçün qədəm qoyduğu mürşidlik yolunu 12–13 yaşında başlayaraq “Gülçini-biçarəyəm – olmuşam mürşidi-eşq, yandırmışam atəşi-hicranə könlümü” deyirdi. Onun dünyəvi elmlərin tədrisindən dini-elmi səciyyə daşıyan Urmiyyə mədrəsəsinə dönüşü də təsadüfi deyildi.

H.Cavid bütün yaradıcılığında məhəbbət və həqiqətin mütləq mənbəyinə doğru yol gedirdi. Bunun üçün kainatın yaranışına elmi-irfani, fəlsəfi baxışların mövcudluğundan çıxış edərək daim axtarışda idi. Dünyanın min illər boyunca tədqiq olunan filosoflarını – Zərdüştü, Aristoteli, Platonu, İbn Sinanı, Dekartı, Hegeli, Nitsşeni, Epikürü, Xəyyamı dərinləndirən öyrənmişdi. Platonun “Gözəllik və gözəl, ali ideya Allahdır, dialektika, elmi təfəkkürün üsuludur, metafizika ruhlara haqqında təlimdir” – fəlsəfəsinin sonralar daha dərinliyini anlayaraq onu əsərlərində əks etdirir. Əlbəttə ki, o, gözəlliklər yaradan mütləq gözəlliyi, həqiqət nurunun elmi mənbəyini əsas güc qay-

nağı kimi görürdü. Aristoteldən “Ağıl ümumi fikirləşmək qabiliyyətidir”, Sokratdan “Özünü dərk et. Mən bir şey bilirəm ki, heç nə bilmirəm” fəlsəfəsini başa düşərək elm, bilik əldə etməyin hüdudsuzluğunu anlayır. Cahilliyyətin elm, irfanla yox olmasını, müdriklikdən kamilliyə qovuşmağın fəlsəfi mərhələlərini yaradıcılığında əks etdirirdi.

H.Cavid irfan-təsəvvüf elminin gözəl bilicisi, dünya və Şərq fəlsəfəsinin mahiyyətini bilən dahi sənətkar olmasını Ö.Xəyyam obrazının dərinədən açılması ilə sübut etdi. Türk yazarı Səlam Şimşək yazır: “XII esrdən itibaren mecaz, kinaye, təşbih və istihara kibi, edebi sanatlarla süslü təsəvvüf remz, istilah və məzmunları taşıyan sanat eserləri halına dönüşməyə başlamışdır. Dolayısı ilə “bade, mey, şarap, harabet, meyhane və kadeh” kibi içki ilə ilgili kelimələrlə “zülfi” (saç), ruh (yanaq), ben, çeşm (göz) və ebru (kaş) kimi maşukun vücut üzvlərinin adları bundan əvvəlki dövrlərdə yazılmış təsəvvüf kitablarında izah edilməmişdir” (189, 4).

H.Cavid irfan, təsəvvüf əqidəsini kiçik şeir və qəzəllərindən başlayaraq davam etdirdi və “Xəyyam” dramında kamilləşdirdi. Övliya, mürşid simasının hər cizgisində dünyanın müdrikliyini qoruyub yaşadan H.Cavid əsərlərində təbliğ etdiyi ideyaların filosofu kimi yerlə göy, zamanla məkan fərqi, Xalqla məxluq arasındakı körpünün memarı kimi görünür. H.Cavid Rza Tofiqdən dərs alaraq təsəvvüflə birgə Hegel, Nitsşe təlimini öyrənə-öyrənə daha çox Sokratın və Xəyyamın kainatın yaranışının elmi dərkini hüdudsuzluğunu, hər şeyi tamamilə öyrənməyin mümkünsüzlüyünü qəbul edirdi.

Zərdüşt, İbn Sina və Xəyyamı Şərq təfəkkürünün, ruhunun sistemli inkişafının, eləcə də milli-mənəvi yaddaş kimi dəyərləndirən H.Cavidin bu şəxsiyyətlərə qayıtmağı təsadüfi deyildi. H.Cavid irfan mürşidlərini tək-cə mürşid kimi göstərməyərək, onları həm də islam filosofları kimi təqdim edir. Bu o dövrün islam elm və irfan əhlinin ruhani təhsillə yanaşı, dünyəvi biliklərə verdikləri dəyərdən irəli gəlir.

H.Cavid qələmiylə Xəyyamın irfan və elm adamı, filosof olması kifayət qədər əsaslandırılmışdır. Onu şərab düşkünü adlandıranlara ən tutarlı cavab aşağıdakı misralardır:

İştə bir səs ki, əgər göklərə şaşkınca xitab,

O sağır gök, əcaba kimsəyə vermişmi cəvab.
 O dərinliklərə, boşluqlara uçduqca həyal,
 Sanki çırpınmada bir şəhəri yanmış qartal (32, 8).
 Xəyyam Yusifin bağışlanması məqamında deyir:
 Əfv etmə də bir dürlü cəzadır (32, 64).

Ədəbiyyatşünas-alim A.Zamanov “Xəyyam” faciəsinin ilk tamaşası” məqaləsində yazırdı: “Pyesdə Xəyyamla yanaşı, bir sıra digər tarixi şəxsiyyətlərin də obrazları yaradılmışdır. Bununla belə, pyesi tarixi dram janrına aid etmək olmaz.

“Xəyyam” mənzum faciəsi müəllifin yaradıcı təxəyyülünün bəhrəsidir. O mürəkkəb, eyni zamanda üslubca çox orijinal bir dram əsəri yaratmışdır” (182, 131).

Əsərin surətləri tarixi şəxsiyyət adları ilə zəngindir: Alp Arslan, Məlik şah, Səbbah tarixi obrazlar kimi tanışdır. Alp Arslan səlcuq hakimiyyəti tarixində dörd böyük imperatordan (Toğrul bəy, Alp Arslan, Məlik şah və Sultan Səncər) biridir. Onu çox haqlı olaraq “fatehlər atası”, “Malazgirt qəhrəmanı”, “Adil Sultan” adlandırıldılar. Toğrul Sultanın ölümündən 7 ay 20 gün sonra hakimiyyətə çıxaraq, 1065-ci ildə Mərvə gələrək oğlu Məlik şahı Qəznəli prenses Türkan xatun Cəlaliyə ilə, Arslan şahı isə Qaraxanlı imperatorluq prensesi ilə evləndirərək iki türk imperatorluğu ilə yaxın qan bağlarını möhkəmləndirir, siyasi əlaqələri genişləndirir.

1068-ci ildə onun Arazı keçərək Gürcüstandan Gəncəyə gəlmiş Şəddadi hakimi ilə, sonra Şirvanşah Fəriburzla görüşdüyü və Sultana itaət vədi verdiyi səlcuqlar tarixində aydın şəkildə yazılmışdır (191, 156-160).

Alp Arslan Anadoluya yerləşən türkmən tayfalarını müdafiə etmək üçün Bizans imperatorunun 200 minlik qoşunu ilə üz-üzə gəlir. İmperator Roman Diogen ona “İslam ölkələrini fəth, camilərini isə kilsə edəcəyini” söyləyəndə döyüşə qərar verilir. Döyüşdən əvvəl: “Ya Rəbbim! Səni özümə vəkil edir, əzəmətin qarşısında üzümü yerə sürtür, sənin uğrunda savaşıram. Sözlərimdə yalan varsa, məni məhv et” – deyir. Bizans imperiyasının lovğa imperatorunu əsir alır, qoşunlarını məhv edir. Amma türk ərəni, fatehi kimi davranaraq onu öz taxtına qaytarır, sülh anlaşması bağlayırlar. Avropa bu böyük fatehin xristian imperiyasını məğlub etməyini hələ də islam dünyasına, islam türklərinə bağışlamır.

1071-ci il Malazgirt zəfəri – tarixdə türk zəfərinin zirvəsi – dünya tarixinin yeni inkişaf dövrü sayıldı. O, 25 noyabr 1072-ci ildə, 43 yaşında bir qaraxanlı qala mühafizəçisi tərəfindən qətlə yetirildi. Onun öz vəsiyyəti əsasında hakimiyyətə oğlu Məlik şah gətirildi. Tarixi həqiqətdir ki, Məlik şahın 1074-cü ildə tikdirdiyi rəsədxanaya Ö.Xəyyam 18 il rəhbərlik edib və “Novruznamə” əsərini də bu illərdə yazıb.

Səbbahı əsərin əvvəlində Xəyyamın dilindən “İştə bunlar da mənim həmdərsim, biri Səbbah, o biri Xacə Nizam” müraciətindən sonra görürük. Həsən Səbbah Əlamut qaləsindəki gizli siyasi proseslərə 1090-cı ildən rəhbərlik etmiş şəxsdir. Əlamut qalası onların siyasi məqsədlərinin həyata keçirilməsində alınmaz qala idi. A.Turan “Cavidnamə” kitabında qeyd edir: Səbbah haqqında alman şırqşünası Karl Brokkelman qeyd edirdi ki, “əfsanə onun Nizamülmülk və dövrünün böyük riyaziyyatçısı Ö.Xəyyam ilə gənclik arkadaşlarından bəhs edir” (176, 261).

H.Cavid tarixi mənbələri bilərək bu surətləri yaradıb. Xəyyam, Nizamülmülk və Səbbah bir məktəbdə oxumuşlar. Onların, yəni Səbbah və Nizamülmülkün arasında saray münafişəsi Səbbahın gözdən düşməsinə və onun əvvəl Misirə, sonra Əlamut qalasına çəkilərək terror təşkilatı yaratmasına, səlcuqlara qarşı mübarizəyə başlamasına səbəb olur. Hətta qoca yaşlarında onun göndərdiyi adam Nizamülmülkü öldürür.

H.Cavid qələmə aldığı dövrün tarixini hərtərəfli bildiyindən həmin dövrə aid ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin tutduqları mövqeyi də dəqiq canlandırır. Bu şəxslərin birini dövlət nümayəndəsi, digərini filosof və irfan adamı kimi, başqa birisini isə siyasi məqsədlərini həyata keçirməklə türk hökmdarlarına qarşı gizli mübarizə təşkilatının adamı kimi təqdim edir.

5.3.2. H.Cavid romantizminin şair qəhrəmanı – Xəyyam

Hüseyn Cavidin əfsanəvi, mifik, hökmdar, müqəddəs, sərkərdə qəhrəmanları ilə yanaşı, şair qəhrəmanı da vardır. Onun bu qəhrəmanı yaradıcılığının sonunda – “Xəyyam” əsərində meydana çıxmışdır və bu, Şərqi yox, dünyanın yaxşı tanıdığı Ömər Xəyyamdır. Ümumiyyətlə, H.Cavid dünyanın tanıdığı, həyat fəaliyyətlərinə yaxşı bələd olduğu Məhəmməd peyğəmbər, Topal Teymur, Alp Arslan, Məlik şah və nəhayət,

Ömər Xəyyam kimi şəxsiyyətləri bədii əsərə gətirməkdən heç vaxt ehtiyat etmir, əksinə, həmişə bundan qürur duyur. Bir az geniş yanaşmış olsaq, bu cür tarixi şəxsiyyətlərin bədii əsərə gətirilməsi H.Cavid romantizminin prinsiplərindən də irəli gəlirdi. Ona görə ki, şair-dramaturq böyük, dahi şəxsiyyətləri ədəbi əsərlərin qəhrəmanı etməklə nümunəvi obrazlar yaratmaq istəyində olmuşdur. H.Cavidə görə, böyük ideyaların təbliği və həyata keçirilməsi nümunə olan böyük şəxsiyyətlərlə mümkündür.

H.Cavidin Xəyyam düşüncəli şair və ya şair xəyallı obrazları ilə hələ “Peyğəmbər” və “Topal Teymur” əsərlərindən tanış oluruq. H.Cavid Peyğəmbəri şair kimi təqdim edir. Əsərdə Peyğəmbəri şairə bənzədənlərə cavab olaraq “Ben fakat hüsnü-xuda şairiyim, Yerə enməm də, səma şairiyim” cavabı diqqətimizi cəlb edir (33, 353).

“Topal Teymur”da şair Kirmaninin sevgisi xilaskar bir məhəbbətdir. “Məhəbbətlə çırpınan bir çoban qəlbi kin və ədavət püskürən bir sultan qafasından daha şərflidir”, – deyir. Oxucu onu H.Cavidin qutsal şair əqidəsindən doğan fikir kimi qəbul edir.

Növbəti şair obrazı H.Cavidin romantizminin ən ali ideyalarını onun irfan ruhu ilə birləşdirməyə layiq olmalı idi. Beləliklə, H.Cavid bütün dövrlər üçün şairlərin dərd qazanı olduğunu dərk etdiyindən özünə qarşı dövrün münasibətini də Xəyyamın zamanədən çəkdikləri ilə birləşdirərək arzuladığı Xəyyam obrazını zirvələrə qaldıra bildi.

Cavidşünas alim K.Əliyev şair obrazlarının ən kamili və ziddiyyətlə qarşılanan Ö.Xəyyama münasibətini belə ifadə edir: “Ömər Xəyyam həyatda şair Kirmaninin sələfidir. Alp Arslanın və Məlik şahın yanında dayanan və hətta onu üstələyən Ömər Xəyyam Teymuru vəsf edən şair Kirmanidən üç əsr öncədir, üç əsr böyükdür.

...Xəyyam Kirmanidən çox ağıllıdır. Ən azı ona görə ki, şair Kirmani “Teymurnamə” yazdığı halda Xəyyam Alp Arslanı və Məlik şahı mədh etməkdən çox uzaqdır” (72, 278-279).

İstər Azərbaycan, istərsə də dünya ədəbiyyatında baş qəhrəmanı şair olan həm nəsr, həm şeir, həm də dramaturgiya nümunələri çoxdur. M.S.Ordubadinin “Qılınc və qələm” romanında Nizami Gəncəvi, M.Hüseynin “Nizami” pyesində yenə də Nizami Gəncəvi, Səməd Vurğunun “Vaqif” pyesində Molla Pənah Vaqif, Bəxtiyar Vahabza-

dənin “Şəbi-hicran” poemasında M.Füzuli, İsa Muğannanın “Məhşər” romanında İmadəddin Nəsimi, Qabilin “Nəsimi” poemasında yenə də İmadəddin Nəsimi, Ə.Cəfərzadənin “Aləmdə səsim var” romanında Seyid Əzim Şirvani, Nəriman Həsənzadənin “Nəriman” poemasında Nəriman Nərimanov və başqaları buna nümunə ola bilər. Baş qəhrəmanı şair olan poetik əsərlərdə həmin şairlərin təsiri də duyulmaqdadır. Hətta bəzi nümunələrdə səciyyəvi əlaqələr də tapmaq çətin deyil. Ancaq Hüseyn Cavidin “Xəyyam” pyesinin özəlliyi ondan ibarətdir ki, tarixi Ömər Xəyyamın özü ilə baş qəhrəman Xəyyamı bir vahid kimi təqdim etməyi bacarmışdır. Bu isə Ömər Xəyyamın mətnə dırnaq içərisində daxil edilən və H.Cavidin özü tərəfindən tərcümə olunan rübailərlə bağlıdır. Rübailərdə ifadə olunan fikir və ideya ilə Xəyyam surətinin düşüncələri arasında sıx əlaqə mövcuddur. Bu həm də şairliklə şəxsiyyətin vəhdətini əks etdirməyə imkan vermişdir (128).

Pyesin ikinci pərdəsində Xəyyamın satıcılarla, çadırçı və çölməkçi ustalarla qarşılaşdığı səhnə vardır. Satıcılar Xəyyamı başa düşmür, ona kinayə ilə yanaşırlar. Hətta Çadırçı usta Xəyyamı “Sanki zəncirini qırmış dustaq”, “başıboş” (32, 35) adlandırır. Bazarda olanlar da Xəyyamı lağ hədəfinə çevirirlər. Xəyyamın isə ona “fəqir” kimi baxan Çölməkçi ustaya verdiyi cavab bütün bazar əhlinə verilən cavab kimi səslənir və maraqlıdır ki, bu, H.Cavidin öz rübaisidir:

Bir düşün, varsa əgər səndə bir az əqlü kamal,
Bu çamur bir yığın insan ki, edərsən pamal.
O həqarətlə, toqatlarla yapılmış qablar,
Dünkü şahlar və vəzirlər ki, bu gün həpsi xəyal (32, 37).

Ömər Xəyyamın həmin fikirlə səsləşən aşağıdakı rübaisinə baxaq:

“Görünür, ben kimi olmuş bu da bir aşıqi-zar,
Bağlamışdır onu zəncirinə bir zülfü nigar.
Gördüyün qulpu çamur parçası zənn etmə, saqın,
Bir gözəl boynuna keçmiş qola çox bənzəri var!” (32, 37)

H.Cavidin yaratdığı şair Xəyyam obrazının söylədiyi H.Cavid rübaisi ilə Ömər Xəyyamın Xəyyam obrazının dili ilə verilən rübaisi arasında prinsipcə heç bir fərq yoxdur. Zahir fərq ondan ibarətdir ki, H.Cavidin sözlərində çamurdan yapılanlar şah-

lar və vəzirlərin surəti, Ömər Xəyyamın sözlərində isə bir gözəl qızın siması canlanır. Əslində isə, hər iki nümunəni birləşdirən bir ümumi cəhət var, bu da çamurdan yapılan qablarda şahın, vəzirin, gözəl qızın – bütün insanların simasını görmək, hamını eyniləşdirməkdir. Bu fikir üçüncü pərdədə yenə də Alp Arslanın qarşısında Xəyyam surətinin dili ilə verilən Ömər Xəyyamın rübaisində bir daha təsdiqini tapır:

“Uğrayıb dün gecə bir ustaya oldum həmrəz,
Badə ibrəqinə gördüm ki, yapar qulp, boğaz.
Baq, dedim, bunlar ölən şahü gəda əzası,
Nə şahın dəhşəti qalmış, nə gədələrdə niyaz” (32, 52).

Hətta çox maraqlıdır ki, dördüncü pərdədə Xəyyam özünün də çamurdan yapılmış badədə ifadə olunacağını söyləyir. Bu məqamda da Ömər Xəyyamın rübaisi köməyə gəlir:

“Toz olurkən bən əcəl pəncəsi altında yarın,
Çamurumdan içilən badəyə peymanə yapın.
Doldurur bəlkə o peymanəyə zəvq əhli şərəb,
Dirilib bən olurum bəlkə xərabətə yaqın” (32, 75).

Bütün bu nümunələr insanlara eyni gözlə baxmaq fəlsəfi düşüncəsinin inikasındır.

Cavidşünas Azər Turan yazır: “Xəyyam” dramı təkcə Cavid yaradıcılığında və Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, ümumən dünya miqyasında ən maraqlı ədəbi “Xəyyam”lardan hesab olunmalıdır” (176, 215). Bu mənada H.Cavidin Xəyyamı da filosof-şair kimi ən maraqlı obrazlardan biridir. Ətrafındakı insanların bəzilərinin onu başa düşüb-düşməmələrindən asılı olmayaraq, Xəyyam fəlsəfi düşüncələri ilə həmin adamları heyrətdə qoyur. Xəyyamın İbn Sinaya qapılması barədə əsərdəki Saib surətinin söylədiyi mülahizə ilə Xəyyamın özünün dediyi Ömər Xəyyam rübailərində ifadə olunan ideyalar üst-üstə düşür. Yəni Hüseyn Cavid Xəyyamın İbn Sinaya dərin ehtiramının olmasını yalnız Saibin dili ilə deyil, həmçinin Xəyyamın söylədiyi rübailərlə də təsdiqləyir və əhəmiyyətli odur ki, bu məqamda şair-dramaturq iki rübaini yanaşı vermişdir:

“Fəzli, irfanı tanınmış neçə dahi daşlar,

Ürəfa bəzminə fanus olaraq parladılar.
 Birər əfsanə deyib getdilər, əfsus, əfsus,
 Bu qaranlıq gecədən çıxmağa yol bulmadılar”.

“Kiminin fikrinə hakim görünür məhzəbü din,
 Kiminin saplanaraq qaldığı həp şəkkü yəqin,
 Ansızın bir də baqarsan ki, çıxar bir nadi.
 Bağırır: Hey, nə odur yol, nə bu, qafil miskin!” (32, 71)

Xəyyamın dünyanı və Tanrını dərk etmək təşəbbüsləri əsərin əvvəlindən axırına qədər müəyyən formalarda davam edir. Altıncı pərdədə bu daha qabarıq forma alır.

Birincisi, şair-dramaturq Xəyyamın filosof təbiətini remarka şəklində diqqətə çatdırır. Belə ki, həmin pərdənin ilk remarkasında aydınca yazılır: “Nişaburda ilk baharın coşqun və gözəl günü, bağçada yeşilliklər və çiçəklər... Saçları, saqqalı ağarmış, ağ geyimli Xəyyam taxt üzərində oturub, əllərini və alnını əsaya dayayaraq düşünür” (32, 147).

İkincisi, H.Cavid görkəmi ilə filosof bir insanı xatırladan Xəyyamın zahiri təsviri ilə kifayətlənmir; bir az sonra onun fəlsəfi düşüncələrini diqqətə çatdırır. Xəyyamın düşüncələri zəlzələ nəticəsində dəyişilən zamanın və dəyişilən insan həyatının mənzərəsini yaradır:

Hey fələk, keçdi zaman dalğa kibi,
 Öylə bir dalğa ki, qorqunc, əsəbi.
 Bir əsər qalmadı şən gənclikdən,
 Kimsələr yoq, nə gələn var, nə gedən... (32, 148)

Üçüncüsü, məsələnin daha da aydınlığı üçün H.Cavid Ömər Xəyyamın rübaisindən istifadə edir:

“O saraylar ki, bulutlarla öpüşməkdə bu gün,
 Yüz sürərlərki keçən şahlar onun xakinə dün,
 İştə gördüm, qonaraq bürcünə bir qumru ötər,
 Sanki der: hey gidi, hey! Nerdə o gün, nerdə o gün?” (32, 148)

Xəyyamın remarkada yaradılmış portreti, Xəyyamın H.Cavid şeiri ilə müraciəti və Xəyyamın Ömər Xəyyam rübaisi ilə dedikləri bir-birini tamamlayır və sonda Xəyyamı bir filosof-şair kimi canlandırır. Xəyyam həmişə Tanrının dərkinə, idrakın sonsuzluğuna varmağa çalışır. Şairlik onun fəlsəfi düşüncəsinin Tanrıyla qovuşmasıdır. Həyata, yaranışa, kainata münasibəti, var olmaq, yoxa çevrilmək və ya dərk prosesinin hüdudsuzluğu anlayışları Xəyyamın rübailərində qısa, yaddaqalan tərzdə min illəri aşaraq bu gün də təzə-təzdir.

Hüseyn Cavid öz əsərində şair Xəyyamı bir məhəbbət əsiri kimi də canlandırır.

Əsərin ilk pərdəsində Sevda Səbbahın xidmətçisinin dili ilə “O işvəli nur, Qız deyil, sanki şəfəq yavrusudur” formasında, Səbbahın özünün “Bəni hardan tanıyır heykəli-naz?” misrası ilə vəsf olunur (32, 17). Sevdaya ən yüksək dəyəri isə Xəyyam özü verir:

Ah, sən, hələ sən... Başqa çiçəksin,
Bilməm, kimi xoşkam edəcəksən.
Bir tanrıya lazımsa tapınmaq,
Zevq əhli tapınsın sana birdən (32, 27).

Pyesin üçüncü pərdəsində Sevda ilə Alp Arslanın qarşılaşmasında Sevda Xəyyamı göstərərək “Şən könlünü şair bana versin” (Cavid, V c., 2007: 58) söyləyir. Hətta Alp Arslan nə qədər çalışsa da, onun fikrini dəyişdirə bilmir. Belə bir məqamda H.Cavid şair surətinin dilində Ömər Xəyyamın elə rübaisini verir ki, həmin rübaidə məhz könülün sevgiliyə verilməsindən bəhs olunur:

“Bən ömrümü sərməst olaraq şən dilərim, şən,
Bir dindəyəm, azadə bütün küfr ilə dindən.

(Sevdayı süzər)

Sorduqda ki, mehrin nə? – Gülüb dəhrin ərusu,
Mehrim, dedi, şən könlünü yalnız bana versən” (32, 60).

Bu rübainin ikinci misrasında Sevdanın “Şən könlümü azadə dilərdim” (Cavid, V c., 2007: 55) arzusunun əks-sədası da vardır.

Başqa bir məqamda da Xəyyam surəti söylədiyi rübai vasitəsilə Sevdaya olan sevgisinin tükənməzliyini nümayiş etdirir:

“Ayıq olsam, uçaraq nəşə, çökər ruha duman,
Sərxoş olduqda gəlir ağıma az-çoq nöqsan.
İki halın arasından gülər ən xoş bir hal,
İştə, könlüm bayılır, zəvq alır ancaq ondan” (32, 81).

Xəyyama bağlı olan obrazlar – Sevdə, Xacə Nizam (Nizamülmülk), Rəmzi, Xərabati, Səfa baş qəhrəmana bağlı obrazlardır. Bütün bu rəmzi və tarixi obrazların iştirakı H.Cavidə Ö.Xəyyam dövrünü və onun şəxsiyyətini açmaqda kömək edən bəddii surətlərdir. Reallıqda Ö.Xəyyam ailə qurmamışdır, ancaq əsərdə onu həyata bağlayan Sevdə obrazını H.Cavid özü yaratmışdır. Bununla romantik sənətkar Xəyyam taleyini, onun həyata və insanlara baxışındakı romantikanı açmağa nail olub. Ona görə də pyesdə H.Cavid tərəfindən tərcümə edilib əsərə daxil edilən Xəyyam poeziyası nümunələri H.Cavid romantizminin ən nadir nümunələri ilə həmahəng olaraq füsunkar sənət poetikası yaradıb. Xəyyam və Sevdanın ilk baxışdan bir-birinə aşiq olmaları Azərbaycan dastan və folklor yaradıcılığının üslubi imkanları kimi H.Cavidin tarixi və milli-mənəvi sərvətlərdən ilhamlanmasına işarə idi. H.Cavid poeziyasının bu gün dillər dastanı olan aşağıdakı nümunəsi Xəyyamın Sevdaya olan sonsuz məhəbbətinin tərənnümü idi:

Gəldin də, neçin pənbə buludlar kibi aqдын,
Bilməm, niyə getdin, niyə döndün, niyə baqдын?
Şimşək kibi çaxдын da, neçin könlümü yaqдын?
Bilməm, niyə getdin, niyə döndün, niyə baqдын? (32, 28)

“Xəyyam”ın son səhnəsindəki şimşək çaxışı, qaranlıq düşməsi – qızların Xəyyama yaxınlaşması və Sevdanın onun gözünə görünməsi və onu öpərək skeletə çevrilib yox olması ilə Xəyyam da aşağıdakı misraları söyləyib dünyasını dəyişir:

Geri dönməz bu şətarətli zaman,
Qıyaraq bir gün əcəl verməz aman.
Bir nəfəsdir bir sürəksizcə həya,
Bir nəfəs! Getdimi? Gəlməz heyhat... (32, 164)

Cavidşünas alim K.Əliyev Cavid yaradıcılığında skelet obrazlarını – “Peyğəmbər”dəki skeletlə “Xəyyam”dakı skeleti fərqli rakurslardan təhlil edir: “Skelet adı –

sırası bəşərin deyil, piri-nədimin simvoludur. Mələk xalq ruhuna sığındığına görə skelet də xalq ruhunu – müdrik və xeyirxah ruhu yaşadan, güldürüb-əyləndirməyi bacaran bir qocanın (piri-nədimin) obrazı olduğu üçün Peyğəmbərə təsir edə bilər.

“Xəyyam” pyesində də “qorxunc” skelet meydana çıxır. Bu skelet də adi-sırası bəşər deyil, gözəllik mücəssəməsinin – Sevdanın cismidir. O da xeyirxah ruhu – gözəllik ruhunu yaşadır” (72, 310).

Əsərdə Xəyyamın dostları Rəmzi və Xərabati maraqlı obrazlar kimi hadisələri Səbbahla toqquşmaya qədər gətirirlər. İkinci pərdədə hadisələr bazarda cərəyan edir, dostları Xərabati və Rəmzi Xəyyamı çadırçıdan soruşurlar. Xəyyamın buralardan köçdüyünü söyləyirlər. Bu vaxt Xəyyamın özünün görünməsi cəmiyyətin onu anlamasına dair şikayətlə müşayiət olunur. Ətrafdan söyləyirlər ki, dostu Xacə Nizam Alp Arslana vəzirdir, ona dayaq ola bilər.

H.Cavid ikinci pərdədə Yusif surəti ilə cəmiyyətdəki nöqsanları göstərən üsyankar bir gəncin Xəyyamın təşəbbüsü ilə bağışlanmasını xüsusilə nəzərə çarpdırmışdır. Xəyyamın insana verdiyi dəyər Yusiflə bağlı məqamda daha möhtəşəm görünür:

Binlərcə şəhər, ya qala almaqdan, əmin ol,
Bir sadə çoban könlünü almaq daha məqbul (32, 62).

Xəyyam ona təklif olunan vəzifədən də imtina edərək deyir:

Yaşamaqçün mənə mümkünsə əgər,
Bir əkin tarlası, bir bağça yetər (32, 49).

H.Cavidin məhəbbət və həqiqət axtarışı, ədalətin hakimiyyət üçün meyara çevrilmək düsturu Xəyyamın saraydakı fəaliyyəti və həyata münasibəti fonunda göstərilir.

H.Cavid Xəyyamı elm və fəlsəfi aləmin fenomen şəxsiyyəti kimi təqdim etsə də, o, mövqeyinin həm elmi, həm irfani-mistik mənasının axtarışının əbəs olduğunun fərqindədir. O, sonda dünyanın heçliyinin mövcudluğunu anladı. Səbəb olan heçliyin dərinliyindəki İlahi məhəbbət və həqiqətə söykənərək etdiyi elmi kəşflərdə Tanrıya sığındı, min illərin inkişafına elmi nəzəriyyələr bəxş etdi. H.Cavid Xəyyam şeirindəki fəlsəfəni kef məclisinin ifadəsi çərçivəsindən anlamağın əksini göstərərək ona ehtiram və məhəbbətini şairanə formada, Xəyyamın şeirləri ilə çatdırdı.

H.Cavid “Xəyyam” əsəri ilə tarixə yeni, təkrarsız bir sənət nümunəsi ərməğan etdi. Yaradıcılığının kamillik dövründə yazılan bu əsərlə irfan elminin, irfan romantikasının tarixi sınaqlardan qalib çıxacağına həm müasir, həm də illər sonrakı oxucularını inandıra bildi. H.Cavid tarixi dövlətçilik və milli məfkurə qaynaqlarına, elm və dünyanın dərkə məsələlərinə fəlsəfi baxış bucağından yanaşaraq, irfan elminə söykənərək zəngin poetikaya malik “Xəyyam” əsərini yaratdı.

NƏTİCƏ

Hüseyn Cavid ədəbi-elmi ictimaiyyət arasında daha çox şair-dramaturq kimi tanınır. Bunun müəyyən əsası vardır. Belə ki, o, yaradıcılığa şeirlə başlamış, sonra öz fəaliyyətini dramaturgiya sahəsində davam etdirmişdir. Eyni zamanda dramatik əsərlərini də şeirlə yazmış və ədəbiyyat tariximizdə mənzum dramaturgiyanın əsasını qoymuşdur. Buna görə də H.Cavid yaradıcılığında şeirdən dramaturgiyaya keçidin təşəkkülü və formalaşması məsələləri yalnız onun ədəbi irsi üçün deyil, bu istiqamətdə fəaliyyət göstərən digər sənətkarların da yaradıcılığının təhlili üçün əhəmiyyətlidir.

H.Cavid yaradıcılığında şeirdən dramaturgiyaya keçid romantik poeziyada gözəlliğin ideya-estetik dərkə və şeirdə romantik düşüncənin formalaşması ilə daha çox əlaqədardır. Bunlar isə birbaşa romantik sənətkarın şeirlərinin ideya-poetik xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. H.Cavidin şeirlərində insanı və insaniləşən təbiəti özündə ehtiva edən gözəllik axtarışı romantizmin estetik prinsiplərindən olan həqiqət axtarışı ilə birləşir. Təbiətin təsvirində romantik qəhrəmanın əhvali-ruhiyyəsinin inikası, onun insanın yaranışını dərk etmək istəyi, həmçinin günəş, göy, fəza, üfüq obrazlarından keçərək təbiət gözəlliyinin kainat gözəlliyi ilə vəhdəti, eyni zamanda təklilik və tənhalığın, eşqdə ülviyyətin poeziyanın aparıcı motivinə çevrilməsi H.Cavidin romantizmə dair baxışlarının aydınlaşmasına təkan vermişdir. Eyni zamanda H.Cavid istər insani gözəlliğin, istərsə də təbiət gözəlliyinin təsvirində irfani düşüncəyə sahib şəxsiyyət kimi ucalır. İdeya baxımından romantik poeziyada üzə çıxan gözəllik, tənhalıq, sevgi sonralar şair-dramaturqun “Şeyx Sənan”, “Peyğəmbər”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi pyeslərində yeni çalarlarla davam etdirilir. “Hübuti-Adəm” şeirində rast gəlinən nəfsin fəlakətləri “İblis” faciəsində daha qabarıq formada meydana çıxır.

Şeirlə dramaturgiyanın yaradıcılıqdaxili bədii əlaqələri isə monoloq və dialoqlarla təsdiq edilir. Romantik düşüncəli əsərlərdə ideya aparıcı olduğuna görə H.Caviddə də ideya formanı öz arxasınca aparır, amma forma da özünü kifayət qədər aydın göstərir. Sənətkarın monoloqlardan təşkil olunmuş “Qoca türkün vəsiyyəti”,

“Niçin!?” , “Sevinmə, gülmə, quzum” kimi şeirləri dramaturgiyaya gedən yolun pillələri idi. Qoca türkün insan və sevgi barədəki düşüncələri şair-filosofun düşüncələrini xatırladır. H.Cavid müdrik bir filosof kimi monoloqdan təşkil olunmuş şeirləri ilə insanlıq dərsi keçir. Kimsənin fəlakətinə sevinməyi ən böyük qəbahət hesab edir. Yaradıcılığının ilk mərhələsinə aid olan və dialoqlardan təşkil olunan “Qız məktəbində”, “Çiçək sevgisi”, “Öksüz Ənvər”, “Bakıda” şeirləri isə H.Cavidin dramaturji vasitələrə marağının artdığını göstərir. Müəllimin Gülbaharla dialoqu poeziya tariximiz üçün ən səmimi dialoq hesab edilə bilər. Türk qızı Gülbaharın pak və tərtəmiz duyğularla yaşaması, imanlı bir ailədən çıxmış müəllim obrazı və bu obrazın prototipinin H.Cavid olması (“Qız məktəbində”), insanın bu dünyada öz əməlləri ilə qalması (“Çiçək sevgisi”), həyatı mübarizədə dardüşüncəli müəllimin deyil, şagirdin – Ənvərin qələbəsi (“Öksüz Ənvər”), Məsud və Şəfiqənin dialoqunun canlılığı və onlara aid olan nümunənin dramatik şeir adlandırılı bilməsi (“Bakıda”) romantik sənətkarı dram və faciələrində mənəviyyatca zəngin, ehtirasları ilə bənzərsiz, düşüncələri ilə nəhəng obrazların yaradılmasına yaxınlaşdırırdı. Dramaturgiyaya aid elementlərin isə şeirə təsirinin ən parlaq nümunəsi “Azər” poemasıdır. Poemada “Ana”, “İblis” və “Peyğəmbər” pyeslərindəki Səlma, İxtiyar və Şəmsə obrazlarına yenidən rast gəlinməsi H.Cavidin dramaturgiyası ilə poeziyası arasındakı əlaqələrin sistemliliyini sübut edir. Hüseyn Cavidin yaradıcılığında janr müxtəlifliyinin əsərləri bir-birinə yaxınlaşdıran və birləşdirən keyfiyyət kimi özünü göstərməsi “Şeyx Sənan” adlı qəzəl və mənzum faciə ilə təsdiq edilir.

Nəzəri baxımdan əfsanə ilə romantik metodun qarşılıqlı əlaqələri H.Cavid yaradıcılığını ənənə və novatorluq baxımından da dəyərləndirməyə imkan verir. N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poemasında ərəb əfsanəsinin romantik metodun qaynağı kimi çıxış etməsi əfsanəni romantik metodun təməl prinsiplərindən birinə çevirmişdir. Əfsanənin bədii əsərə transformasiyasında yeni mərhələ M.Füzulinin adı ilə bağlıdır. H.Cavid yaradıcılığında isə “Şeyx Sənan” faciəsi ilə əfsanə mövzusu yeni tipli romantik qəhrəmanın formalaşmasının əsas mənbəyi olmuşdur.

Nizami Gəncəvi tarixi mövzuda qələmə aldığı “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə” əsərlərindən fərqli olaraq “Leyli və Məcnun” poemasını

əfsanə əsasında yazmışdır. Bunun başlıca səbəbi qələmə alınan məhəbbət mövzudur. Əfsanə motivi iki gəncin sevgisinin həm ilahiliyini, həm də ecaskarlığını təmin etmiş olur. İrfani bir eşq baxımından Leyli Şərqin hökmdar qadını olan Şirini xeyli üstələyir. Əslində, Məcnununku da mənəviyyatdır, eşqdir. Məcnunun Tanrının yaratdığı hər şeyi sevməsi irfaniliyin ən böyük dəyəridir. Bu dəyərin təsdiqi Məcnunun ahuları və maralı ovçu torundann xilas etməsidir.

“Leyli və Məcnun” poeması ərəb əfsanəsi əsasında yazılsa da, türk mifoloji tərəfkkürü, türk əxlaq sistemi, qədim türkə aid davranış stereotipləri Nizamini Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinə hopmuş məqamlardan istifadə etməyə yönəltmişdir. Külək obrazı, xəyalla danışmaq vərdişi, düşüncənin məktubla ifadə forması kimi məqamlar Nizamini xalqla yaxınlaşdıran, Nizamini mənsub olduğu xalqa daha dərinədən bağlayan əlamətlərdir.

M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində Məcnunun simasında daha qabarıq görünən irfani düşüncə və İlahi eşq məsələsi sənətkarı qırılmaz tellərlə romantik metoda bağlayırdı. Nizamidə Məcnun ahuları və maralı ovçu torundan xilas etmək gücündə idisə, Füzulinin Məcnunu dağla, ceyranla, maralla söhbət etmək qüdrətindədir. Bu qüdrət öz gücünü məhz irfani düşüncədən alır. Leylinin Çıraq, Pərvanə, Ay və Səba ilə ünsiyyətdə olması əfsanə və romantik metodun vəhdətini göstərən əyani faktlar olmaqla yanaşı, Füzulinin lirikasında tarixi bir yenilik idi. Anasının Leyliyə nəsihətinə isə bir türk düşüncəsi hakimdir. Çünki, Leylinin anası ərəb qızı olsa, qızına verdiyi nəsihətlərində gözlərimiz qarşısında türk əxlaqına yiyələnmiş bir türk xanımı canlanır.

H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi də əfsanə ilə faciənin vəhdətini əks etdirir. Şeyx Sənanın yuxu görməsi, Xumarın xəyali formada görüntüsü və onun Şeyx Sənanı yüksəkliyə səsləməsi romantik metodun təbiətinə uyğun bir bədii hadisədir.

Şeyx Sənanın simasında məhəbbət və dinin qarşılaşması H.Cavidin öz sələflərindən ciddi şəkildə fərqləndirir. İlahi eşqi anlayan və bunu ətrafındakılara təlqin edə bilən bir əfsanəvi qəhrəman kimi Şeyx Sənan həm də H.Cavidin kamil obrazıdır. Şeyx Sənanın mürid və mürşidliyinin məkan mənzərəsi də maraqlıdır.

Mədinə bir bədii məkan kimi Şeyx Sənanın mürid, Tiflis isə mürşid olduğu məkandır. Belə bir fərqlilik mürşidliyi psixoloji və bədii baxımdan da şərtləndirmiş olur.

Şeyx Sənanın tərcüme-yi-halının təqdimi və onun Turanda doğuluşu barədə məlumat romantik qəhrəmanın türklüyündən xəbər verir. Beləliklə, H.Cavidin türkçülük ideyasını əfsanə əsasında yazılan əsərə belə sənətkarlıqla ötürməsi onun böyük ideyalara sahib olmasından irəli gəlir. H.Cavid yalnız əsərin baş qəhrəmanı olan Şeyx Sənanını türkləşdirmədi, həm də Şeyx Sənan əfsanəsinin özünü türkləşdirdi.

Faciədə Şeyx Sənanla Dərvişin münasibətləri sufizmin təcəssümüdür. Sufi obraz olan Şeyx Sənanın özündə sufiliyin müəyyən təzahürlərini gizlədən Dərvişlə ünsiyyəti sonda Dərvişin Şeyx Sənan və Xumarın eşqinə ülvə, İlahi eşqin simvolu kimi baxması ilə nəticələnir.

Dərvişlə qarşılaşma Şeyx Sənanı yeni bir düşüncə formalaşdırır. Amma Şeyx Sənanla Dərvişin müqayisəsində onların yaxınlığını deyil, fərqi daha qabarıq şəkildə görünür. Dərviş də Şeyx Sənan kimi sufi təbiətə malik olsa belə Dərvişdə Şeyx Sənan qədər aşiqlik yoxdur. Əslində, Dərviş də məhz bu sirri bildiyinə görə ondan uzaqlaşır. Şeyx Sənanın xülyalara uyması ali bir məqamın dərki məsələsidir. Məqamın aliliyini Şeyx Sənan Dərvişdən əvvəl dərk edib və artıq həmin məqama yüksəlib.

Başqa bir cəhət vardır ki, Şeyx Sənanla Xumarın göylərə yüksəlişini də camaata məhz Dərviş nişan verir. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsinin poetikası baxımından əsərdə hədəf kimi seçilən ideya burada öz təsdiqini tapır. Həmin ideyanın təqdimi məhz Dərvişin vasitəsi ilə mümkün olur. Dərviş obrazı bir daha sübut edir ki, Hüseyin Cavid romantizminin poetika sistemində təsadüfi və kənar elementlərə rast gəlmək mümkün deyildir. H.Cavid romantizmi mükəmməl bir romantizmdir.

H.Cavid Şeyx Sənan və Xumarın simasında multikultural dəyərlərin qorunması məsələsini də qabartmışdır. Ayrı-ayrı dini görüşlərə malik müsəlman Şeyx Sənan və xristian Xumarın taleyi, onların dünyaya baxışları, bir də ümumidən fərqli düşüncə sistemləri, mühafizəkar sərhədləri keçmək imkanları yüksək bədii formada öz inikasını tapmışdır. Bu inikasda eşqin hər şeydən üstünlüyü H.Cavid sənətinin dayaq

nöqtəsinə çevrilmişdir. Amma bu ortaqlığın reallaşması çətin mərhələlərdən keçir və iki müxtəlif dini dünyagörüşə malik bu obrazların – müsəlman Şeyx Sənanın və xristian Xumarın ətrafı onlar üçün müqavimət istehkamlarını xatırladır. H.Cavidin qəhrəmanları bu istehkamları cəsarətlə keçə bilirlər.

H.Cavidin yaradıcılığında xüsusi yer tutan “Şeyx Sənan” faciəsi bir şəxsin, bir xalqın, bir millətin deyil, bəşəri faciədir, bəşər mədəniyyətinin klassik faciə nümunəsidir. Şeyx Sənan və Xumarın simasında şair-dramaturq bütün ayrılıqlara son qoymaq, insanlığı irəli aparmaq, kin və ədavətdən kənar olmaq, multikultural dəyərlərə sadıq qalmaq kimi ülvə idealları canlandırmışdır.

H.Cavidin dramaturgiyası həm də müxtəlif hadisələrin və tipik obrazların, müsbət qəhrəman və mənfi ünsürlərin kəskin qarşılaşdırılması səhnələri ilə zəngindir. Bu qarşılaşdırmaların içərisində mif və reallıq xüsusilə fərqlənir. Müəllifin yaradıcılığında sərbəst romantik düşüncənin nəticəsi kimi meydana çıxan “İblis” faciəsi – onun insanlığa kütləvi faciə və fəlakət gətirən qanlı müharibələrə qarşı üsyanı hesab oluna bilər.

H.Caviddə hiyləgər, ürəksiz, rəhmsiz İblis həm müasir, həm klassik, həm də mifoloji obrazdır. Böyük sənətkarın qələmə aldığı “İblis” faciəsi və yaratdığı İblis obrazı təkcə Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, həm də bu günün özündə belə dünya ədəbiyyatında bu mövzuda yazılan bütün əsərlərin ən yüksək nümunəsi hesab edilə bilər. Dağıdıcılıq xislətinin intəhasızlığı, insanlarla münasibətində hiyləgər və qılıqlılıq, məsum qəlblərə girərək onu pozmaq bacarığı, könülləri fəth etmənin ən hiyləgər yollarını bilməsi və s. H.Cavidin yaratdığı İblisin tamamilə fərqli bir İblis olmasının sübutudur. Cavidin İblisi insanın özünün öz başına açdığı ciddi bəlaların əsl hərəkətverici qüvvəsidir.

Faciədə Mələk və İblis obrazlarının qarşılaşdırılması yalnız iki obrazın deyil, həm də iki dünyagörüşün üz-üzə qoyulmasıdır. Bunlardan biri – İblis dağıdıcılıq funksiyasını, digəri – Mələk isə rəhmə, imdada çağırış missiyasını yerinə yetirir.

Romantik əsərdə, adətən, mifoloji obrazın, yaxud mifoloji bir ünsürün iştirakı əsərin bədii ifadə imkanlarını artırır və genişləndirir. Bu obraz və ünsürlər vasitəsilə romantik üslub özünü daha qabarıq formada təzahür etdirir. Digər tərəfdən də real

hadisələrin inikası və bu hadisələrə sənətkar baxışı daha möhtəşəm forma alır. Mistik obrazın H.Cavidin “İblis” faciəsinə gəlişi və onun vasitəsi ilə real hadisələrə verdiyi qiymət dramaturqun real gerçəkliyə olan ciddi münasibətin göstəricisi kimi çıxış edir.

Faciədə mif və reallığın toqquşması İblis və Arif şəxsində qabarıq formada ifadə edilmişdir. İblis mifik dünyanı, İxtiyar, Elxan, Vasif, Rəna, Xavər kimi surətlər real dünyanı təmsil edirlər. Arif isə idealla real arasında qalan bir obrazdır. Bu, onun romantik qəhrəman kimi formalaşmasının da əsasıdır.

İblisin Arifə yaxınlaşmasının başlıca səbəbi Arifin qəlbindəki narazılıqları duymasıdır. Birinci qarşılaşmada İblis Arifi nuri-həqiqətə aparmağa həvəsləndirir, lakin Arif buna qətiyyənlə inanmır. İkinci qarşılaşmada mücərrəd atəş anlayışını real silah – tapança əvəz edir, əlavə olaraq Arifə altun da təklif olunur. Bu məqamın başlıca cəhəti İblisin Arifdən könlünü istəməsidir. Silaha və sərvətə uymayan Arif könlünü verməkdən də qətiyyətlə imtina edir. İblislə Arifin dördüncü qarşılaşmasında Arifin aşiq olması faktı meydana çıxır. Artıq burada İblisin ona dayaq duracağı vədinə inanan Arif İblisi “mürşidi-pir” adlandırır.

İblisin Rənanı gizlətmək oyunu ilə Arif hissiyyata qapılır və bu zaman Ariflə üz-üzə gələn Xavər həmin hissiyyatın qurbanı olur. Arifin İblisə uyması öz qardaşı Vasifi öldürməsi ilə başa çatır. İblis öz çirkin niyyətini reallaşdırmağı bacarır. Ona görə də İblis yerdə olan bütün fəlakətlərin səbəbini insanın özündə axtarmasını bəyan edir.

H.Cavidin “İblis” əsəri ürəyindəki humanist duyğuları itirərək qanlı müharibələr törədən bəşər övladının faciəsinin bədii salnaməsidir. Romantik sənətkar bu əsərində insanları doğru yola – haqq yoluna dəvət edir. Fikrimizcə, nə qədər ki, yer üzündə insan əli ilə törədilən fəlakət və qırğınlar, xəyanət və vəhşiliklər, dəhşətli müharibələr yaşayır, onlara qarşı bəşəri mübarizə və çağırış kimi səslənən “İblis” əsəri də yaşayacaqdır.

H.Cavid yaradıcılığında mifik təfəkkürdən real həyata keçid müəllifin “Uçurum” pyesində reallaşmışdır. “Uçurum” anlayışı H.Cavid yaradıcılığında iki anlamda ifadə edilmişdir: həyatda – real dünyada və mənəviyyat aləmində uçurum! Uçurumun mənəviyyat aləmini əhatə etməsi ədəbiyyatda az rast gəlinən

məqamlardandır və demək olar ki, mövzunun bu müstəvidə təsviri H.Cavidə məxsusdur. Cəlalin Paris həyatı və Anjellə tanışlıq dövrü Cəlalla Gövərçin arasındakı mənəvi uçurumun doğuluş dövrüdür, yenidən İstanbul həyatı isə real uçurumun məkanıdır.

“Uçurum”da Gövərçin bir kənd qızı olaraq mənəviyyat simvolu kimi seçilmişdir. Milli dəyərlərə sahib olan Gövərçinin daxilində saf, təmiz, məsum bir sevgi var. Amma onun xoşbəxtliyinin səbəbi olan Cəlal Parisə getməklə böyük faciələrə yol açır. “Uçurum” pyesində H. Cavid Avropa əxlaqı ilə Şərqi – türk əxlaqını üz-üzə gətirir və müqayisə edir. Xüsusən, Batı mədəniyyətində təzahür edən qadın davranışını – tez-tez onu buna, bunu ona dəyişmək xislətini, nizamsız və yüngül həyat tərzi sürməsinə qadınların böyük qəbahəti, özlərinin özlərini uçuruma atması faktı kimi dəyərləndirir.

H.Cavidin “Uçurum” pyesi yalnız yazıldığı dövrün bəddi inikası kimi məhdudlaşmış qala bilməz. Bir ailənin fəvqündə Avropanı və Şərqi, həyat və mənəviyyat səhnələrini, daha geniş mənada keçmiş və gələcəyi ədəbiyyat müstəvisinə gətirən şair-dramaturq “Uçurum” faciəsini bütün dövrlər və nəsillər üçün gərəkli olan bir əsər kimi yaratmışdır.

H.Cavidin “Uçurum” pyesində Cəlal obrazı romantizmin tələblərinə cavab verən bədii obraz kimi formalaşdırılmışdır. Onun səyahətə çıxmaq inadı, sənətini inkişaf etdirmək üçün yeni məkanlar qət etmək istəyi həm arzularına cavab, həm də romantik qəhrəmanların təbiətinə uyğun əhval-ruhiyyə idi. Amma təəssüf ki, bu səyahət, bu arzular həm Cəlalin özünün, həm də mənəvi-əxlaqi dəyərlərin əleyhinə işləyir.

Əkrəm obrazı Cəlali türk ellərinə, islam dininin bərqərar olduğu məkanlara səsləyir. Əslində, Əkrəm obrazı H.Cavidin özüdür. Cəlali Şərqi yönəltmək, öz kökünə, öz yurduna – türkçülüyə və İslama qayıdışın əsl mahiyyətini ona anlatmaq “Uçurum” pyesinin əsas ideyasıdır.

H.Cavid yaradıcılığında real həyatın inqilabi dərki isə “Şeyda” və “Knyaz” əsərlərində aşkar müşahidə edilir. Şeyda inqilab dövrünün mətbəə mühərriri kimi şair

təbiətli bir obrazdır. Bu cəhəti onun mübariz bir inqilabçı olmasına mane olur, hətta onu intihar etmək dərəcəsinə çatdırır.

Şeyda mətbəədə çalışan mürəttiblərin bir yerə cəm olması, birlikdə mübarizəyə qoşulmaları üçün onları daha da ruhlandırmağa çalışır, şüurlara təsir edə biləcək məntiqi müqayisələr aparır. Amma çox maraqlıdır ki, bu müqayisələr Şeydanın daxilində bir inqilabçıdan çox şairlik duyğularının üstünlük təşkil etməsinin sübutudur. İnqilab dalğası başlayarkən isə Şeyda öz həyatını başa vurmuş olur. Ruhunda, əməli fəaliyyətində mövcud olan tərəddüd və sönüklük onu Antondan fərqli olaraq baş verən çevrilişlərin qəhrəmanı edə bilmir.

Anton bir inqilabçı obraz kimi Şeyda ilə müqayisədə daha irəli getmişdir. Şeydanın “əfv etmək” düşüncəsinin müqabilində Anton “Haqq verilməz, alınır” inadı və qəzəbi ilə yaşayır. Əslində, bu, inqilab ərəfəsinin qəhrəmanı Şeyda ilə inqilabdan sonrakı qəhrəman Antonun ciddi mövqe fərqidir. Şeydadan fərqli olaraq Anton daha qətiyyətli və mübarizdir.

Şeyda və Anton obrazları, onların cəmiyyətin digər təbəqələri ilə əlaqələri H.Cavidin yaşadığı dövrdə inqilabdan əvvəlki, inqilab zamanındakı və inqilabdan sonrakı hadisələrin inikası və H.Cavid romantizminin ictimai mündəricəli bir romantizm olması baxımından xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

H.Cavidin “Knyaz” əsərində təsvir edilən Knyaz obrazı isə inqilabi mübarizənin məğlub qəhrəmanı, XX əsrin əvvəllərində formalaşmış sahibkarlıq zümərəsinin faciəsini əks etdirən tipik nümunədir. O, son dərəcə mühafizəkar bir obrazdır və ədibin “Topal Teymur” əsərindəki Teymurdan tamamilə fərqlənir. Teymur kəndlilərin problemlərinin həllinə ədalətlə yanaşan qüdrətli hökmdardır. Knyaz isə var-dövlət hərisi, içki və qadın düşkünü olduğu üçün adillik nümunəsi göstərə bilmir. İnsanlara əzab verməkdən zövq almaq, heç kəsi saya salmamaq Knyazın sonrakı məğlubiyyətini şərtləndirən əsas səbəblərdir.

H.Cavid “Knyaz” əsərində romantizmin poetikasına sadıq qalmaqla yanaşı yeni dövrün tipik qəhrəmanını da yarada bilmişdir. Amma bu, o demək deyil ki, Cavid bolşevik inqilabını qəbul etdiyi üçün bu əsəri yazıb və belə bir obraz yaradıb. H.Cavid bolşevizmin çürük ideologiyasının mahiyyətini dərinlən bildiyindən, bu

rejimin xalqların milli varlığına törədə biləcəyi təhlükələri hiss etdiyindən heç zaman nə ona rəğbət bəsləyə bilməzdi, nə də ki, uğrunda qurban getdiyi türkçülük ideyasını dəyişə bilməzdi. Bu, Cavidin əsl türkçülüynə, dahiliyinə və qətiyyətinə uyğun deyildi.

H.Cavid öz yaradıcılığının bütün dövrlərində mənəvi-əxlaqi dəyərlərə həmişə xüsusi diqqət yetirmişdir. Sovet hakimiyyəti dövründə, ateizmin dövlət siyasəti səviyyəsinə qaldırıldığı bir zamanda müəllifin islami dəyərlərin ifadəsi olan “Peyğəmbər” pyesini yaratması da təsadüfi xarakter daşımamış, əksinə müəllifdən xüsusi cəsarət sahibi olduğunu nümayiş etdirmişdir. Böyük dramaturqun romantizmin müqəddəs qəhrəmanı kimi əsərdə Peyğəmbəri seçməsi, Tanrı eşqinin romantik estetik nümunəsi kimi onun obrazını formalaşdırması və dəyərləndirməsi şairin bədii yaradıcılığının ali məqamlarından biri hesab oluna bilər. Ümumiyyətlə, H.Cavid Tanrı və insan, Xaliq və xilqətin vəhdətini ali ideya kimi ilk qələm təcrübələrindən başlayaraq ömrünün sonuna qədər öz yaradıcılığının əsas qayəsinə çevirmişdi. Kamilləşmə yolunda Tanrının dərki və ona qovuşmağın şərtlərini, şəriət, təriqət, mərifət və həqiqətin qavramını, hər mərhələnin mahiyyətini H.Cavid ən yaxşı nümunələrlə oxucularına təlqin edərək “Peyğəmbər” əsəri ilə özünün də kamillik zirvəsini təsdiq etmişdir.

Pyesdə Mələk obrazı həm İskeletin Peyğəmbərə qılinc təklif etməklə vuruşa səsləməsinə qarşı çıxır, həm də ona kitab verməklə Peyğəmbərin qəlbində məhəbbət duyğuları oyatmaq istəyir. Müəllifin fikrincə, insanlara yalnız məhəbbət bəsləməklə onların qəlbinə hakim kəsilmək mümkündür. Əslində Peyğəmbər də belə bir düşüncə sahibidir. “Mən məhəbbət və həqiqət əsiriyəm”, – deyən dramaturq Peyğəmbər surəti yaratmaqla həm də öz ideallarına sadıq qaldığını nümayiş etdirir.

“Peyğəmbər” pyesi H.Cavid yaradıcılığının hər hansı bir ayrıca götürülmüş cərəyanı sığmadığı fikrini təsdiqləyir və müəllifin yalnız romantik şair olmadığını, həm də haqq, ədalət, məhəbbət çarçısı olduğunu, bu ali dəyərləri daim bəşəriyyətə təlqin etdiyini ortaya qoyur. “Peyğəmbər” pyesi sübut edir ki, H.Cavid romantizm cərəyanının çərçivəsini aşaraq dövrünün qat-qat üstün dəyərlərini əks etdirən dahi bir sənətkarı olub və onun yaradıcılığı ədəbi mühitdə yeni fəlsəfi düşüncənin ifadəsidir.

H.Cavid ali insani dəyərləri- həqiqəti, məhəbbəti, təsəvvüf və irfanı özündə birləşdirən romantik sənətkardır. Ona görə də H.Cavidin özü də, yaratdığı Peyğəmbər də göylər şairidir.

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində romantizmin tələbləri baxımından əsas istiqamət baş qəhrəman kimi Peyğəmbərin mövqeyi ilə təyin olunur. Mələyin səhnəyə gəlişi bu məsələdə mühüm rol oynayır. O, Peyğəmbərə “Mən bir mələk, sən də bir peyğəmbərsən” söyləməklə, əslində, onu göylərdə görmək istəyir və bu da romantik qəhrəmanın təbiətinə tamamilə uyğundur. Peyğəmbərlik məqamının başlıca mənasını şair ucalığa, ali ideallara yüksəlməkdə görür. Əslində Mələk obrazı da H.Cavidin Tanrının dərkinə, ucalığa çağırışı və dəvətdir.

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində büt və büt-pərəstlik ətrafında olan mübahisə idealla real arasında olan mübahisədir. Bu mübahisə özünü toqquşan ideyaların təmsilçiləri olan Peyğəmbər və Şəmsanın mövqelərində daha bariz şəkildə büruzə verir.

“Peyğəmbər” pyesində irəli sürülən ideyanın açılışında Şəmsa surətinin xüsusi rolu vardır. Əslində, bu surətin mahiyyətində Peyğəmbərin böyüklüyünü və ucalığını göstərmək məqsədi gizlənmişdir. Odur ki, müəllif Şəmsa ilə şəxsi münasibətlər çərçivəsində Peyğəmbərin həşəmətli bir sima olduğunu nümayiş etdirir. Şəmsa ona məhəl qoymayan Peyğəmbəri məzəmmət edir və bu məzəmmətin arxasında, müəllifə görə Şəmsanın şəxsi ambisiya duyğusu dayanır.

H.Cavid Peyğəmbərin şəxsiyyəti, müqəddəsliyi fonunda qadına olan münasibətini də nümayiş etdirir. Qadının ən böyük vəzifəsini romantik sənətkar ana olmaqda görür və bunun inandırıcı olması üçün Peyğəmbərin dili ilə: “Sürüklənən bəşəriyyət qadınla yüksələcək” – söyləyir. Bu misradakı fikri H.Cavidin qadın və ana haqqındakı düşüncələrinin zirvəsi hesab etmək olar.

H.Cavid “Ana”, “Maral” və “Afət” pyeslərində insanlarda ali keyfiyyət hesab etdiyi əxlaqi dəyərlərə özünün romantik baxışlarını ifadə etmişdir. “Ana” pyesi müəllif üçün həm də dramatik əsərlə poeziyanın vəhdətini yaratmaq baxımından ilk ədəbi təcrübə idi. Əsərin mövzu seçimi isə H. Cavidin nadir bədii təfəkkürə malik olmasının daha bir nümunəsi hesab oluna bilər.

Əsərdəki hadisələrin hansı məkanda baş verməsindən asılı olmayaraq H.Cavid romantizminin humanist qəhrəmanı olan Səlma ananın Tanrıya duası, müraciəti bir türk anasının, türk qadınının səmimi düşüncəsini ifadə edir. Verdiyi sözə sədaqətini nümayiş etdirən Səlma H.Cavidin yaratdığı kamil ana obrazıdır.

Pyesdə Orxanın Qanpoladın nişanlısı İsmətdən könlünü istəməsi H.Cavid yaradıcılığı üçün İblisin Arifin könlünü istəməsi ilə formalaşmış məxsusi ənənənin davamıdır. Orada Arif İblisin istəyini qəbul etmədiyi kimi, burada da İsmət Orxanı qəti şəkildə rədd edir. Orxanın qəzəbi isə muzdla tutulmuş Muradın Qanpoladın qatili olması ilə nəticələnir. Səlma oğlunun qatilinin məhz Murad olduğunu bilmədiyi bir vaxtda Muradı öz evində gizlədir, ona həyan durur və kimsənin əlinə verməyəcəyi barədə öz qəti fikrini bildirir. Səlmanın düşüncələri öz əqidəsində də dönməz olan bir insanın fikirləridir və bu, əsərdə bir daha təsdiq edilir.

Ailə-məişət mühitinin faciəvi qəhrəmanı olan Maral daxilən azad deyil və arzuların boğulduğu bir mühitin qurbanıdır. Ziddiyyətlərin kəskinləşməsi Maralın daxili üsyanına da şərait yaradır. Amma bu üsyan – evi tərk edib qaçmaq istəyi sonradan onun məhvi ilə nəticələnir.

Afət əsərdə xəyanətin qurbanı olan romantik qəhrəmandır. “Afət” pyesinin özünəməxsus cəhətlərindən biri budur ki, faciənin bütün epizodları yalnız məhəbbətə bağlıdır. Afət cəmiyyətin reallıqları içərisindən seçilmiş romantik, aşiq qəhrəmanıdır. O, öz gücü və cəsarətilə, əxlaqi qanunlara və adət-ənənələrə, milli ailə mentalitetinə açıq şəkildə meydan oxuyaraq qorxunc dərəcədə sevən bir qadındır. Afət Qaratayın onu sevdiyinə inanır və bu eşqin onu daha da xoşbəxt edəcəyinə çox ümidlidir. Lakin hadisələr onun istəklərinin əksinə doğru cərəyan edir. Xəyanət Afətin düşüncəsində yalnız bir istək formalaşdırır: ölüb-öldürmək. Afət öz arzularının reallaşması üçün ərinin şəxsi həyatına qıymışdı, Alagözün bədbəxtliyinə bəiskar olmuşdu. Ona görə də Afətin öz ölümü barədə qərar verməsi təsadüfi deyildi. Bu həm də H. Cavidin romantik qəhrəmanın çıxış yolu idi.

H.Cavid yaradıcılığında tarixi gerçəkliklə romantik bədii həqiqətin əlaqəsi “Topal Teymur”, “Səyavuş” və “Xəyyam” əsərləri vasitəsilə reallaşmışdır. Mövcud tarixin inikası olan “Topal Teymur” eyni zamanda tarix və müasirliyin vəhdətini

təcəssüm etdirir. H.Cavid romantizminin hökmdar qəhrəmanı olan Topal Teymura aid tarixi həqiqətlərə sədaqət və müəllifin ona olan rəğbəti bu əsərin güclü alınmasının əsas səbəblərindən biri olmuşdur. H.Cavid əsərlərində milli, tarixi, həm də bəşəri ideyalar qoyduğuna görə əmin idi ki, onun ideyaları bütün bəşəriyyət üçün gərəklidir. Müəllif bu əsərdə türk xalqlarını vahid birliyə çağırır, həmçinin dil, fikir, din birliyi məsələsində ortaq məxrəcə gəlməyə və kənardan hücum edənlərin qalib gəlməməsi üçün birləşməyə, qara qüvvələrin müdaxilələri olacağı təqdirdə türk millətləri arasında baş verəcək mümkün münaqişələrə qarşı mübarizəyə səsləyirdi.

Əsərdə Teymur əsl hökmdar, əsl şəxsiyyət və əsl fəth kimi təsvir edilir. Bu, H.Cavidin açıq-aşkar formada və romantizm üslubunda türkçülüğü təbliğ etməsi idi.

Tarixi İran–Turan qarşılaşması bədii həqiqət kimi öz əksini “Səyavuş” əsərində tapmışdır. H.Cavid romantizminin sərkərdə qəhrəmanı olan Səyavuş azad türk ruhunun ümumiləşmiş obrazıdır. Səyavuş yüksək əxlaqlı, saf və mənəviyyətli olduğu üçün heç bir saray və qadın fitnələrinə uymur, baxmayaraq ki, onu təslim etmək üçün çox təhlükəli və məkrli oyunlar qurulur. Əsərdə Əfrasiyab–Keykavus konfliktində İran–Turan ziddiyyətləri görünə də H.Cavid Firdovsi kimi bu ziddiyyətlərin tərəfdarı qismində çıxış etmir. Əksinə, sərhəd hüdudlarına göndərilən Səyavuş qarşıduran tərəflər arasında barış yaradaraq müəllifin əsas ideyasını ortaya çıxarır. H.Cavid “Səyavuş” əsəri ilə örtülü formada həmin dövrdə yad ideyalara qoşularaq türk dünyasından ayrı düşən məmləkətləri gözləyə biləcək təhlükələrə işarə vurur, xalqları saxta ideyalara məhkum edənləri məzəmmət edir, türk məfkurəsini təlqin edir və türkün tarixi qəhrəmanlığını vəsf edirdi.

H.Cavid yaradıcılığında tarixi mövzu ilə sənətkar obrazının qarşılıqlı vəhdəti “Xəyyam” pyesində reallaşır. Müəllif dünya və insan problemini, idrak və düşüncə sonsuzluğunun çərçivəsinə sığmayan mütləq varlığın dərkini tarixi şəxsiyyət olan Xəyyam vasitəsilə izah edir. Eyni zamanda onun “Şeyx Sənan”dan başlayan irfan fəlsəfəsi, təsəvvüf poetikası “Xəyyam” əsərində dərin məzmun qazanır və H.Cavid romantizminin şair qəhrəmanı olan Xəyyamın şəxsində canlandırılır.

H.Cavid ədəbi irsinin poetikası şair-dramaturqun yaratdığı əsərlərdəki mövzu, ideya, obraz və bədii mətnin vəhdətində meydana çıxır. Bu vəhdət bütövlükdə

H.Cavid romantizminin mahiyyəti deməkdir. Qarşıya qoyulan məqsəd və irəli sürülən ideya baxımından H.Cavidin hər bir əsərinin öz orijinallığı ilə seçilməsinə baxmayaraq, bu əsərlərin bədii strukturuna və poetika sisteminə vahid bir düşüncə sistemi hakimdir. Bu düşüncə sistemi türkçülüklə, sufizmlə, millətin və xalqın gələcəyi ilə bağlı bəşəri ideyalarla zəngin olan dərin məzmunlu yaradıcılıq məktəbidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Adilov M. H.Cavidin əsərlərində qanadlı sözlər. Cavidşünaslıq, IX c., Bakı: Proqres, 2012, s. 19-26
2. Ağayev Ə. Hüseyn Cavid və onun “Şeyx Sənan” əsəri. Cavidşünaslıq, IV c., Bakı: Proqres, 2012, s. 84-93
3. Ağayev İ. “Molla Nəsrəddin”in poetikası. Bakı: Elm, 1985, 184 s.
4. Akimova E. H.Cavid yaradıcılığı: zamana baxış kontekstində. Ədəbiyyat qəzeti, Bakı, 2015, 30 yanvar
5. Alışanlı Ş. Müasir humanitar təfəkkür və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı. Bakı: Elm, 2011, 376 s.
6. Araslı H. Böyük Azərbaycan şairi Füzuli. Bakı: Uşaqgənənəşr, 1958, 310 s.
7. Araslı H. Nizami və Azərbaycan xalq ədəbiyyatı // Nizami Gəncəvi. (Məqalələr məcmuəsi). Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1947, s.9-28.
8. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. I kitab. Bakı: Elm, 1989, 235 s.
9. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. II kitab. Bakı: Elm, 2006, 496 s.
10. Azərbaycan KP MK-nın “Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” qərarı. “Kommunist” qəz., Bakı, 1981, 21 iyul.
11. Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyevin “Böyük Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin 135 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 24 oktyabr 2017-ci il tarixli sərəncamı. “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2017, 25 oktyabr.
12. Azərbaycan Respublikası Prezidenti Heydər Əliyevin “Hüseyn Cavidin 120 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 23 oktyabr 2002-ci il tarixli sərəncamı. “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2002, 24 oktyabr.
13. Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyevin “Hüseyn Cavidin 130 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 17 aprel 2007-ci il tarixli sərəncamı. “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2007, 18 aprel.

14. Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyevin “Hüseyn Cavidin 130 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 16 fevral 2012-ci il tarixli sərəncamı. “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2012, 17 fevral.
15. Babayeva M. Türk sərkərdə-hökmdarları və Hüseyn Cavid // Dil və ədəbiyyat. Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal, BDU, 2008, № 6, s.188-192.
16. Babayeva M. H.Cavid dramlarında tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazları. Fil. elm. nam. dis. avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2012, 26 s.
17. Babayeva M. Həzrət Əlinin H.Cavidin “Peyğəmbər” dramında bədii təəcəssümü // AMEA Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, “Filologiya məsələləri” jurn., 2008, № 8, s. 410-417.
18. Babayeva M. H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesinin bədii strukturunda Şəmsanın yeri / Doktorant və gənc tədqiqatçıların XV respublika elmi konfransı. Bakı: 2011, s. 89-90.
19. Babayeva M. H.Cavid və Şekspir yaradıcılığında məzarçılar obrazı / Müqayisəli ədəbiyyat: ədəbiyyatlarda və mədəniyyətlərdə arxetiplər. IV beynəlxalq elmi konfransın materialları, BSU. Bakı: 2010, s. 15.
20. Bağırov A. Y.E.Bertels və Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Elm, 2007, 132 s.
21. Bakuvi S. Y. Şəfa əl-Əsrar. Bakı: Elm, 2010, 407 s.
22. Balasaqunlu Y. Qutadqu bilik. Tərcümə edən: X. U. Rza ; elmi redaktoru: K. V. Nərimanoğlu. Bakı: Gənclik, 2003, 404 s.
23. Bayat F. Tarixi gerçəklik // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, XII c., Bakı: Elm və təhsil, 2014, s. 47-72.
24. Bəydili C. Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiya. Bakı: Mütərcim, 2007, 272 s.
25. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 418 s.
26. Cabbarlı C. Ədəbi mübahisələr. Ədirnə fəthi. Bakı: Elm, 1996, 320s.
27. Cahangirov İ., Tahir Ə. Knyaz // Cavidşünaslıq, II c., Bakı: Proqres, 2012, s. 185-189.
28. Cavid H. Əsərləri. 5 cildə. I cild. Tərtib edən: T.Cavid. Redaktoru: T. Kərimli. Çapa hazırlayanı: G. Babaxanlı. Bakı: Elm, 2007, 297 s.

29. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə. II cild. Tərtib edəni: T.Cavid. Redaktoru: T. Kərimli. Çapa hazırlayanı: G. Babaxanlı. Bakı: Elm, 2007, 416 s.
30. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə. III cild. Tərtib edəni: T.Cavid. Redaktoru: T. Kərimli. Çapa hazırlayanı: G. Babaxanlı. Bakı: Elm, 2007, 367 s.
31. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə. IV cild. Tərtib edəni: T.Cavid. Redaktoru: T. Kərimli. Çapa hazırlayanı: G. Babaxanlı. Bakı: Elm, 2007, 292 s.
32. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə. V cild. Tərtib edəni: T.Cavid. Redaktoru: T. Kərimli. Çapa hazırlayanı: G. Babaxanlı. Bakı: Elm, 2007, 352 s.
33. Cavid H. Vətənə qayıdış: məqalələr. Tərtibçi, redaktoru və ön sözün müəllifi: S.Vəliyeva. Bakı: Gənclik, 2015, 278 s.
34. Cavid H. Əsərləri. 4 cilddə. I cild. Tərtib edəni: T. Cavid. Redaktoru, izahların və qeydlərin müəllifi: Əkrəm Cəfər. Bakı: Yazıçı, 1982, 321 s.
35. Cavid H. Əsərləri. 4 cilddə. IV cild. Tərtib edəni: T. Cavid. Redaktoru, izahların, qeydlərin və lüğətin müəllifi: Əkrəm Cəfər. Bakı: Yazıçı, 1985, 320 s.
36. Cavid xatırlarkən. Məqalə və xatirələr toplusu. Bakı: Gənclik, 1982, 392 s.
37. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. X cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 143 s.
38. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. I cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 239 s.
39. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. IX cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 167 s.
40. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. II cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 255 s.
41. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. III cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 183 s.
42. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. IV cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 231 s.
43. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. V cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 271 s.

44. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. VI cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 223 s.
45. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. VII cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 231 s.
46. Cavidşünaslıq. Araşdırmalar toplusu. VIII cild. Redaktoru: G. İ. Babaxanlı. Bakı: Proqres, 2012, 191 s.
47. Cəfər Ə. Həqiqət şairi. "Kommunist" qəz., Bakı, 1984, 8 iyul.
48. Cəfər M. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II c., Bakı: Azərnəşr, 1974, 340 s.
49. Cəfər M. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I c., Bakı: Yazıçı, 1982, 349 s.
50. Cəfər M. Hüseyn Cavid. Bakı: Azərnəşr, 1960, 262 s.
51. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. Elmi red.: İ. Abbaslı. Bakı: Elm, 2000, 266 s.
52. Cəfərov C. Görkəmli şair, dramaturq. Cavid və teatr // Cavidşünaslıq, V c., Bakı: Proqres, 2012, s. 214-220.
53. Cəfərov M.C. Füzuli düşünür: ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı: Uşaqgəncnəşr, 1959, 234 s.
54. Cəfərov Ş. Hüseyn Cavidin qadın qəhrəmanları. Fil.ü.fəl. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2015, 25 s.
55. Cübran X. C. Sükutun poeziyası. Bakı: Şərq-Qərb, 2009, 243 s.
56. Eyvazov H. Azərbaycan tarixi dramalarında ədəbi şəxsiyyətlərin bədii obrazı. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Naxçıvan: 2009, 22 s.
57. Əbilov İ. Səyavuşu düşünərkən // Cavidşünaslıq. X c., Bakı: Proqres, 2012, s.57-62.
58. Əfəndiyev T. Hüseyn Cavidin ideyalar aləmi. Bakı: Yazıçı, 1985, 204 s.
59. Əhmədov R. Azərbaycan dramaturgiyasının janr poetikası (H.Cavid, C.Cabbarlı və S.Vurğunun pyesləri əsasında). Fil. elm. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2011, 57 s.
60. Əhmədov R. H.Cavid dramaturgiyasında şərtilik // Azərbaycan Pedaqoji İnstitutun Xəbərləri. Bakı, 2003, № 1-2, s. 299-305.

61. Əhmədov R. Azərbaycan dramaturgiyasında idealla realın vəhdəti (H.Cavid, C.Cabbarlı, S.Vurğunun dramları əsasında) // ADPU-nun Xəbərləri, 2006, № 4, s. 294-301
62. Əkbərov Z. Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi. Bakı: Elm, 1977, 148 s.
63. Əlimirzəyev X. Problemlər və xarakterlər dramaturgiyası. Bakı: Yazıçı, 1979, 354 s.
64. Əlioğlu M. Hüseyn Cavidin romantizmi. Monoqrafiya. Bakı: Azər nəşr, 1975, 216s.
65. Əlioğlu M. Səyavuşun faciəsi // Cavidşünaslıq. V c., Bakı: Proqres, 2012, s. 224-231.
66. Əliyev K. Hüseyn Cavid və ədəbi tənqid // Elmi axtarışlar. Məqalələr toplusu, 2009, № 5, s. 25-35.
67. Əliyev K. Bədii dilin poetikası. 525-ci qəzet, Bakı, 2017, 29 may.
68. Əliyev K. Azərbaycan romantizminin nəzəriyyəsi. Bakı: Elm, 2006, 204 s.
69. Əliyev K. Azərbaycan romantizminin poetikası. Bakı: Elm, 2002, 272 s.
70. Əliyev K. Cavid həqiqəti. “Azərbaycan müəllimi” qəz., Bakı, 1982, 10 sentyabr.
71. Əliyev K. Ədəbiyyat tarixinə bir baxış. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 302 s.
72. Əliyev K. H.Cavid: həyatı və yaradıcılığı. Bakı: Elm, 2008, 324 s.
73. Əliyev K. Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və poetikası. Bakı: Yazıçı, 1997, 89 s.
74. Əliyev K. Məhəbbətdir ən böyük din. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1982, 28 oktyabr.
75. Əliyev K. Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu”. Bakı: Elm və təhsil, 2011, 164 s.
76. Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının poetikası. Bakı: Səda, 2001, 191 s.
77. Əliyev R. XX əsr Azərbaycan poemasının sənətkarlıq xüsusiyyətləri. Fil. elm. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2006, 46 s.
78. Əliyev R. “Cavidannamə – monoteizmin dördüncü kitabı”. Bakı: Alatoran yayınları, 2016, 141 s.
79. Əliyeva (Kəngərli) G. Azərbaycan füzulişünaslığı. Bakı: Çarşıoğlu, 2007, 312 s.
80. Əmir Teymurun vəsiyyətləri. Tərcümə edəni: Məti Osmanovlu. Bakı: Qanun,

2012, 196 s.

81. Əsədullayeva N. Hüseyn Cavidin “Azər” poeması. Fil. üzrə fəl. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2011, 28 s.
82. Əsədullayeva N. H.Cavidin “Azər” poemasında avtobioqrafik cizgilər // “Risalə” (araşdırmalar toplusu), 2004, № 4, s. 119-125
83. Əsədullayeva N. H.Cavidin yaradıcılığında “Azər” poemasının yeri // “Məclis” toplusu (Ədəbi mərasimlər, ildönümlər, görüşlər). Bakı: Nurlan, 2006, s.229-236
84. Əsgərli Z. Azərbaycan faciəsinin poetikası. Fil. elm. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1992, 44 s.
85. Əsgərzadə L. Hüseyn Cavid: mühiti və müasirləri. Bakı: “AFPoliqrAF”, 2015, 288 s.
86. Əsgərzadə L. Hüseyn Cavid və Şərq. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Naxçıvan: 2005, 19 s.
87. Əsgərzadə L. “İblis” – Şərq mifologiyasının tipoloji təhlili // Azərbaycanda elmin inkişafı və regional problemləri. Bakı: Nurlan, 2005, s. 293-299.
88. Əsgərzadə L. “Azər” dastanında Şərq ellərinin təsviri // “Mədəni-maarif” jurnalı, 2005, № 6, s. 44-45.
89. Əzizova N. H.Cavid dramaturgiyasında İnsan, İblis, Tanrı (“Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”). Fil. elm. nam ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1999, 25 s.
90. Əzizova N. H.Cavidi düşündürən problem // Dil məsələlərinə dair tematik toplusu, 1997, № 1, s. 50-52.
91. Əzizova N. H.Cavid tədqiqatçıları və onların Cavid zamanla, dövrlə bağlı əks etdirmək cəhdləri // Dil məsələlərinə dair tematik toplusu, 1997, № 1, s. 34-37.
92. Əzizova N. Hüseyn Cavid dramaturgiyasında qadınların tipləri və Cavidin məhəbbət konsepsiyası. Bakı: Elm, 2005, 272 s.
93. Füzuli M. Əsərləri. 6 cilddə. II cild. Tərtib edəni: H. Araslı; Red.: T. Kərimli. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 336 s.
94. Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. Filoloji tərcümə, izah və qeydlər M.Əlizadə. Müqəddimə: M. İbrahimov. Redaktoru: R. Sultanov. Bakı: Elm, 1981, 290 s.

95. Hacılı A. Bayatı poetikası. Elmi redaktorları: K.Hüseynoğlu, Ş. Alışanov. Bakı: Elm, 2000, 162 s.
96. Hadi M. Seçilmiş əsərləri. Tərtib edənlər: Ə.Hüseynov, Ə.Mirəhmədov, Ə.Hüseyni. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 464 s.
97. Həbibbəyli İ. Məhəmmədəğa Şahtaxlı: tale yolları və xidmətləri // Məhəmmədəğa Şahtaxlı. Taleyi və sənəti (məqalələr). Bakı: Nurlan, 2008, s. 3-55.
98. Həbibov İ. Romantik lirikanın imkanları. Bakı: Yazıçı, 1984, 164 s.
99. Həsənova N. İngilis neoromantizmi və Azərbaycan romantizminin tipologiyası (R.L.Stivenson və H.Cavid). Elmlər namizədi dissertasiyasının avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2004, 26 s.
100. Həşimli H. Azərbaycan ədəbiyyatında Avropa mənşəli lirik janrlar. Elmlər doktorluğu dissertasiyasının avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2011, 58 s.
101. Həşimli H. Hüseyn Cavid poeziyasının janr novatorluğu / “Hüseyn Cavid irsi və müasir dövr” beynəlxalq elmi konfransın materialları. 26 oktyabr 2007. Bakı: Elm, s. 96-103.
102. Həşimli H. Hüseyn Cavid yaradıcılığında yeni poetik formalar // “Naxçıvan” jurnalı, 2007, № 16, s.176-187.
103. Həşimli H. Azərbaycan poeziyasında sonet və terset. Bakı: Elm, 2003, 312 s.
104. Hüseyn Ə. Yeni kitab və məcmuələr. İki kitab // Cavidşünaslıq, II c., Bakı: Proqres, 2012, s. 220-226.
105. Hüseynov R. Əbədi Cavid. Bakı: Nurlan, 2007, 840 s.
106. Hüseynov T. Hüseyn Cavid Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatşünaslığında. Elmlər namizədi dissertasiyasının avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2005, 26 s.
107. Hüseynov T. Rza Tofiq və Hüseyn Cavid // Dil və ədəbiyyat. Elmi-nəzəri, metodiki jurnal, 2001, № 1, s.117-119.
108. Hüseynova J. Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” pyesi. Elmlər namizədi dissertasiyasının avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1999, 25 s.

109. Hüseynova J. Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” əsərində şair Kirmani surəti // Dil və ədəbiyyat. Elmi-nəzəri, metodiki jurnal, Bakı: 1997, № 2, s.50-51.
110. Xalisbəyli T. Nizami Gəncəvi və Azərbaycan qaynaqları. Bakı: Azərnəşr, 1991, 296 s.
111. Xəlil A. Nizami və folklor: şifahi və yazılı ənənə kontekstində // Nizami Gəncəvi və folklor. Bakı: Nurlan, 2013, s. 65-80.
112. Xəlilov F. H.Cavidin həyatının Naxçıvan mərhələsi // Cavidşünaslıq, X c., Bakı: Proqres, 2012, s. 53-56.
113. Xəlilov Q. Cavid müasirliyi // “Cavidşünaslıq”, VIII c., Bakı: Proqres, 2012, s. 165-168.
114. Xəlilov S. Cavid və Cabbarlı: müxtəlifliyin vəhdəti. Bakı: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 2001, 180 s.
115. İbadoğlu Ə. H.Cavidin “İblis” faciəsi. Bakı: Azərnəşr, 1969, 165 s.
116. İbadoğlu Ə. H.Cavidin “Şeyda” faciəsi haqqında bəzi qeydlər // Cavidşünaslıq. Bakı: Proqres, 2012, s. 232-238.
117. İbrahimov M. Cavid yad edərkən // Cavidşünaslıq, IX c., Bakı: Proqres, 2012, s. 27-33.
118. İsmayılov Ə. Cavid və Şekspir // Cavidşünaslıq, VIII c., Bakı: Proqres, 2012, s. 55-59.
119. İsmayılov Ə. Dünya romantizm ənənələri və H.Cavid. Bakı: Yazıçı, 1983, 190 s.
120. İsmayılov Ə. “Peyğəmbər” dramına öləri bir nəzər // Cavidşünaslıq. X c., Bakı: Proqres, 2012, s. 88-94.
121. Kaşğari M. Divani-lüğət-it-türk. Dörd cildə. III c., Bakı: Ozan, 2006, 400 s.
122. Kazımoğlu M. Folklorda obrazın ikiləşməsi. Bakı: Elm, 2011, 228 s.
123. Kərimli T. “Xəmsə”də tarixi şəxsiyyətin bədii təqdimi: mif və antimif // Şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı: Səda, 2002, s. 190-205.
124. Kərimli T. Görünməyən Füzuli. Bakı: Elm, 2003, 112 s.
125. Qafarlı R. Nizaminin məhəbbət ideali: mif, əfsanə, yoxsa gerçəklik // Nizami Gəncəvi və folklor. Bakı: Nurlan, 2013, s. 36-64.

126. Qafarova G. Hüseyn Cavid dramaturgiyasında ideal və qəhrəman problemi. Elmlər namizədliyi dissertasiyasının avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2008, 22 s.
127. Qafarova G. “İblis” dramı və demonizm problemi // “Elmi axtarışlar” toplusu, XV buraxılış. Bakı: 2005, s. 231-237.
128. Qafarova G. “Xəyyam” dramında şair və şəxsiyyət // “Mədəniyyət dünyası” elmi məqalələr toplusu, XV buraxılış. Bakı: 2006, s. 429-432.
129. Qafarova G. “Peyğəmbər” dramında tarixi həqiqət və romantik vüsət // “Elmi axtarışlar” toplusu, XVIII buraxılış. Bakı: 2006, s. 167-169.
130. Qafarova G. “Topal Teymur” əsərində türkçülük milli ideal kimi // Dil və ədəbiyyat. Elmi-praktik jurnal, 2006, № 2, s. 107-108.
131. Qarayev Y. Faciə və qəhrəman. Bakı: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1965, 192 s.
132. Qarayev Y. Hüseyn Cavid // Cavidşünaslıq. I cild., Bakı: Proqres, 2007, s. 23-43.
133. Qarayev Y. Seçilmiş əsərləri, I c., Bakı: Elm, 2015, 664 s.
134. Qasimov C. Cavidə məhbəsə aparan yol. Bakı: Nurlan, 2007, 191 s.
135. Qızıl qələm. Topal Teymur. Cavidşünaslıq, II c., Bakı: Proqres, 2012, 90 s.
136. Qurani-Kərim. Ərəbcədən tərcümənin və şərhlərin müəllifi: Ayətullah Mirzə Əli Meşkini Ərdəbili. Ədəbi redaktoru: Akademik Hacı Bəkir Nəbiyev. Bakı: Nurlar, 2006, 604s.
137. Marozzi C. Tamerlan. Bakı: Qanun, 2012, 104 s.
138. Məmmədli C. Hüseyn Cavidin maarifçi və ədəbi-nəzəri görüşləri. Bakı: Mütərcim, 2013, 144 s.
139. Məmmədli C. XX əsr Qərb fəlsəfi düşüncəsi və Hüseyn Cavid. Bakı: Mütərcim, 2014
140. Məmmədli Q. Əlavə görüşlərim // “Azərbaycan” jurnalı, 1982, № 11, s. 2.
141. Məmmədov M. Acı fəryadlar, şirin arzular. Bakı: Gənclik, 1983, 192s.
142. Məmmədov M. Böyük diləklər, böyük ümidlər // Cavidşünaslıq, VIII c., Bakı: Proqres, 2012 s. 39-53.

143. Məmmədova C. Hüseyn Cavidin “Afət” əsəri. Fil.elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2006, 29 s.
144. Məmmədova C. Hüseyn Cavidin “Afət” faciəsində qadın və cəmiyyət problemi // Dil və ədəbiyyat. Elmi-praktik jurnal, 1996, № 4, s. 69-70.
145. Məmmədova C. Hüseyn Cavidin “Afət” əsərinin janr xüsusiyyətləri // “Filologiya məsələləri” jurn., 2004, № 3, s. 93-97.
146. Məmmədova C. Hüseyn Cavidin “Afət”, Cek Londonun “Martin İden” əsərlərində insan haqqında düşüncələr // “Elmi axtarışlar” toplusu, XV buraxılış. Bakı: 2005, s. 452-455.
147. Məmmədova C. Hüseyn Cavidin “Afət” əsərində insan haqqında düşüncələr (H.Cavid və Z.Freydin insan konsepsiyalarına müqayisəli baxış) // “Elmi axtarışlar” toplusu, XX buraxılış. 2006, s. 57-60.
148. Məmmədova S. Hüseyn Cavid yaradıcılığında tarixilik və müasirlik. Fil ü. f. dok. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2013, 24 s.
149. Məmmədova S. Hüseyn Cavid və tarix // Ekologiya, Fəlsəfə, Mədəniyyət. Elmi məqalələr məcmuəsi. Bakı: 2004, 37-ci buraxılış, s. 135-142.
150. Məmmədova S. Hüseyn Cavid və din // Dil və ədəbiyyat. Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal. Bakı, 2007, s.131-134.
151. Mir Cəlal. Füzuli sənətkarlığı. Bakı: Maarif, 1994, 250 s.
152. Musayev A. Hüseyn Cavidin poeziyası. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 2004, 24 s.
153. Musayev A. Cavid şeirinin ideya-məzmun xüsusiyyətləri // Bakı Universitetinin xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası, 2003, № 3, s. 67-72.
154. Mütəllibov T. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin poetikası. Bakı: Yazıçı, 1988, 323 s.
155. Nəbioğlu R. Hüseyn Cavidin estetik idealı. Bakı: Nurlan, 2009, 160 s.
156. Nizami Gəncəvi və folklor. Bakı: Nurlan, 2013, 214 s.
157. Orucəliyev İ. H.Cavid yaradıcılığı Azərbaycan sovet ədəbi tənqidi və ədəbiyyatşünaslığında. Fil. elm. nam. ... dis. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1985, 200 s.

158. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 219 s.
159. Osmanlı V. Azərbaycan romantizmi. I c., Bakı: Elm, 2010, 462 s.
160. Rəhimova Ü. Romantik üslub və tərcümə problemi. Bakı: Elm, 2005, 151 s.
161. Rüstəmov İ. Cavidin fəlsəfi irsi // Cavidşünaslıq. VI c. Bakı: Proqres, 2012, s. 76-83.
162. Sadiq Ş. Hüseyn Cavid yaradıcılığında qəhrəman konsepsiyası. Bakı: Hədəf, 2011, 364 s.
163. Sultanlı Ə. Məqalələr. Bakı: Azərnəşr, 1971, 328 s.
164. Sur A. Füzuliyə bir nəzər // "Füyuzat" jurnal, 1907, № 31, s. 481-489.
165. Şaiq A. Əsərləri. 5 cildə, V c., Bakı: Azərnəşr, 1978, 502 s.
166. Şəfiyev B. "Peyğəmbər" pyesi haqqında qeydlər // Cavid xatırlarkən. Bakı: Gənclik, 1982, s. 202-213.
167. Şəfizadə B. Hüseyn Cavidin "Peyğəmbər" pyesi. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1985, 25 s.
168. Şərif Ə. Keçmiş günlərdən. Bakı: Azərnəşr, 1977, 300 s.
169. Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, II c. Bakı: Avrasiya press, 2005, 384 s.
170. Tahirə M. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası. Bakı: Elm, 1999, 208 s.
171. Tahirə M. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası (H.Cavid, C.Məmmədquluzadə və C.Cabbarlı dramaturgiyası əsasında). Fil. elm. dok. ... dis. Əlyazması hüququnda. Bakı, 2004, 268 s.
172. Talıblı E. Hüseyn Cavidin "Xəyyam" pyesi və tarixi dram məsələsi. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Bakı: 1987, 25 s.
173. Təhmasib T. Cavid yaradıcılığında dini və dünyəvi anlayışlar // Cavidşünaslıq. I c., Bakı: Elm, 2007, s. 88-93.
174. Tənqidçi. Topal Teymur // Cavidşünaslıq, II c. Bakı: Proqres, 2012, s. 83-95.
175. Turan A. Cavidnamə. Bakı: Elm və təhsil, 2010, 565 s.
176. Turan A. Hüseyn Cavid. Bakı: "Vektor" Nəşrlər Evi, 2007, 288 s.
177. Vamberi G. Əmir Teymur. Bakı: Azərbaycan Kitab Palatası, 2012, 82 s.
178. Vəliyev Ş. "Füyuzat" ədəbi məktəbi. Bakı: Elm, 1999, 444 s.
179. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. IV c., Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 400 s.

180. Yəzdi Ş. Zəfərnəmə. Bakı: Elm, 1996, 79 s.
181. Zalova Ə. Azərbaycan ədəbiyyatında Fransa mövzusu. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Əlyazması hüququnda. Naxçıvan: 2012, 21 s.
182. Zamanov A. “Xəyyam” faciəsinin ilk tamaşası // Cavidşünaslıq. VI c., Bakı: Proqres, 2012, s. 130-131.
183. Zeynallı H. “Şeyx Sənan” haqqında mülahizələrim // Cavidşünaslıq, II c., Bakı: Proqres, 2012, s. 96-127.
184. Zeynallı H. Hüseyn Cavidin yazdığı “Peyğəmbər” haqqında mülahizələrim. Cavidşünaslıq, II c. Bakı: Proqres, 2012, s. 10-63
185. Zəka R. Gözəllik aşiqi // “Azərbaycan qadını” jurnalı, 1965, № 3, s. 21-22.

Türk dilində

186. Atsız H.N. “Makaleler”, I c. İstanbul: İrfan, 2015, 400 s.
187. Cavid H. Eserleri. İstanbul: Küsena yayınları, 2013, 944 s.
188. Şakir Z. Hazreti Ali – Hayatı, Ögütleri, Cenkləri. İstanbul: Paperback, 2012, 479 s.
189. Şimşek S. Tasavvuf edebiyatı terimleri sözlüğü. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2017, 416 s.
190. Timurun Prensipleri. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayını, 2017, 128 s.
191. Turan O. Selcuklular tarihi ve Türk-İslam medeniyeti. İstanbul: Ötüken, 1965, 468 s.
192. Türkekul M.H. Azərbaycan Türk şairi Hüseyn Cavid. İstanbul, Azərbaycan Gençlik Derneği Yayınları, 1963, 168 s.

Rus dilində

193. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940, 652 с.
194. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979, 360 с.
195. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976, 375 с.
196. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988, 413 с.
197. Меликли Т. Назым Хикмет. Поэзия и поэтика. М.: Вечер, 2010, 208 с.
198. Поэтика литературы и фольклора. Воронеж: Изд-во Воронежского

Университета, 1979

199. Поэтика литературы и фольклора. Воронеж: Изд-во Воронежского Университета, 1980, 123 с.

İnternet resurslari

200. ([http://kop.gel.elogcu.com/tateal-bedru-aleyha-sz\[leri-turkcesi dahil\)](http://kop.gel.elogcu.com/tateal-bedru-aleyha-sz[leri-turkcesi%20dahil])
201. <http://knowledge.su/i/istoricheskaya-poetika>
202. http://studbooks.net/2416595/literatura/romantizm_mirovoy_literature
203. [https://ru.wikisource.org/wiki /](https://ru.wikisource.org/wiki/)
204. <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4193.html>