

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI  
NİZAMİ GƏNCƏVİ ADINA ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU**

*Əlyazması hüququnda*

**XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan hekayəsinin poetikası**

İxtisas: 5715.01 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi təhlil və tənqid

Elm sahəsi: Filologiya

Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

**DİSSERTASIYA**

İddiaçı: \_\_\_\_\_ **Mehri Mehdi qızı Quliyeva**

Elmi rəhbər: \_\_\_\_\_ **Akademik İsa Əkbər oğlu Həbibbəyli**

**BAKI – 2021**

## **Mündəricat**

### **I Fəsil. Azərbaycan ədəbiyyatında hekayənin təşəkkülü və qaynaqları**

- 1.1. Şifahi xalq ədəbiyyatı ənənələrinin hekayənin strukturunun formalaşmasında rolu
- 1.2. Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyat ənənələrinin hekayə janrının təşəkkül və poetikasına təsiri
- 1.3. Azərbaycan hekayəsinin Qərb və rus ədəbiyyatı qaynaqları

### **II Fəsil. XX əsr Azərbaycan hekayəsinin metod-cərəyan tipologiyası**

- 2.1. Maarifçi realist hekayənin başlıca prinsip və özünəməxsusluqları
- 2.2. Tənqidi-realist hekayədə cəmiyyətin və fərdin özünüifadə mexanizmi
- 2.3. Romantik hekayə istiqaməti

### **III Fəsil. XX əsr Azərbaycan hekayəsinin təhkiyə mexanizmi**

- 3.1. XX əsr Azərbaycan hekayəsində təsvir və bədii nitq komponentləri
- 3.2. Zaman və məkan tipologiyası

## **Nəticə**

## Giriş

**Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi.** Ədəbiyyatda epik növün geniş yayılan janrlarından biri də hekayədir. Digər janrlar kimi, hekayənin də inkişafı söz sənətinin, yazılı ədəbiyyatın tarixi dinamikası içərisində təşəkkül tapmışdır. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda hekayə janrına verilən biçim tərzü və ya onun konturlarını müəyyən edən xüsusiyyətlər təbii ki, birdən-birə yaranmamışdır. Hekayə bədii imkanlarının zənginliyi, həcmi və informativliyinin çevikliyi ilə seçilən janrlardandır. Davamlı bədii transformasiyalar keçirən, yeniləşən hekayənin bu xüsusiyyəti onu digər janrlara nisbətə daha çox aktuallaşdırır və populyarlaşdırır. Epik növün kiçik janrlarından olan hekayə milli ədəbiyyatlarda klassik ənənənin ötürülməsində, kiçik detallarla əsas mahiyyətin verilməsində, ümumi koloritin yaradılmasında müstəsna rol oynayır.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində qələmə alınan hekayələrdə ideya-estetik baxımdan çoxçalarlılıq, daxili fəlsəfi qatın zənginliyi, idealların təqdimində etnoyaddaşa və poetik simvolikaya üstünlük verilmişdir. Xronotopun özəlliyi, qəhrəmanın xarakterik xüsusiyyətləri, süjet-kompozisiya düzülüşü, hər bir detalın məndəki rolu, janrın daxili klassifikasiyasının müasir ədəbiyyatşünaslıqda yenidən tədqiqata cəlb edilməsi aktuallıq qazanır.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində hekayənin psixoloji, mistik- simvolik, realist, etnoqrafik və xalq hekayəçiliyi kimi üslub differensasiyası və XX əsr boyunca hekayə janrının klassifikasiyasının terminologiyasında yaranan ciddi dəyişikliklər problemə yeni baxışı aktuallaşdırır.

Hekayənin tədqiqinin nəzəri bazasının yaranmasında rus-sovet ədəbiyyatşünaslığının, xüsusən, formal məktəbə yaxınlığı ilə seçilən Petrovski, Reformatskiy, Eyxenbaum, Şklovski, Vıqotski kimi tədqiqatçıların böyük rolu olmuşdur. Formal məktəbin nəzəri görüşləri Avropa ədəbiyyatşünaslığında strukturla və narrativ qrammatika ilə bağlı tədqiqatlarda geniş yer almışdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında problemlə bağlı olaraq A. Məmmədov “Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə (XX əsrə qədər)” [89], A. Məmmədov

“Azərbaycan hekayəsi” [90], T. Mütəllibov “Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin poetikası” [106], A.Məmmədov “Nəsrin poetikası” [91], V. Nəbioğlu “Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü” [107], T. Mustafayev “XX əsr Azərbaycan nəsrinin poetikası” [105], N.İsayeva “XX əsr Azərbaycan hekayəçiliyi və folklor” [58], S.Vahabova “Cəlil Məmmədquluzadə nəsrinin poetikası” [122], L.İmaməliyeva “Rus və Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrı” [56], B.Babayev “Abdulla Şaiqin nəsr yaradıcılığı” [13] A.Qurbanova “Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının tipologiyası və bədii təkamülü (1920-30-cu illər) [77] kimi əhəmiyyətli tədqiqatların adlarını çəkmə bilərik.

Hekayə janrının öyrənilməsi istiqamətində birbaşa janrın özü ilə bağlı olmayan, hekayə ustalarının sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin araşdırılmasına aid xeyli tədqiqatlar mövcuddur. Hekayə janrının Azərbaycan ədəbiyyatında öz layiqli yerini qazanmasında əvəzsiz xidmətləri olan Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Süleyman Sani Axundov, Yusif Vəzir Cəmənəminli, Abdulla Şaiq, Abbas Səhhət və b. kimi görkəmli yazıçılarımızın yaradıcılıqları və sənətkarlıqları bu və ya digər problemlərlə əlaqədar olaraq hər zaman ədəbiyyatşünaslığımızın diqqət mərkəzində olmuşdur. Məmməd Cəfər Cəfərov, Əziz Mirəhmədov, Məmməd Arif, Mir Cəlil, Kamal Talıbzadə, Yaşar Qarayev, İsa Həbibbəyli, Nərgiz Paşayeva, Qorxmaz Quliyev, Tehran Mustafayev, Xalid Əlimirzəyev, Tahirə Məmməd, Cavanşir Yusifli, Məhəmmədəli Mustafayev, Pərvanə İsayeva və bir sıra nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar yaradıcılıqları tədqiqat predmetimizə aid olan sənətkarların əsərləri üzərində qiymətli tədqiqatlar aparmış və problemin aydınlaşmasında öz əhəmiyyətli rolunu oynaya biləcək elmi müddəalar irəli sürmüşlər.

XX əsr Azərbaycan hekayəsinin ədəbi cərəyanlar üzrə təsnifatının aparılmasında akademik İsa Həbibbəylinin “XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan yazıçıları” [46] əsəri və Azərbaycan ədəbiyyatının dövrləşdirməsinə aid elmi konsepsiyasından birbaşa nəzəri baza kimi istifadə olunmuşdur [48].

**Tədqiqatın obyekt** kimi A.Səhhət, A.Divanbəyoğlu, N. Vəzirov, Y.V.Çəmənəminli, S.S.Axundov, C.Məmmədquluzadə, Ə. Hüseyinzadə, A.Şaiq,

Ə.Haqverdiyev və C.Cabbarlının hekayə janrında qələmə aldığı əsərləri əsas götürülmüşdür.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan hekayəsinin poetikası problemini əhatə edir.

**Tədqiqatın metodologiyası.** Tədqiqat işində tarixi və tipoloji - müqayisəli, struktur-semantik təhlil metodlarından istifadə edilmişdir. Dissertasiyada Azərbaycan, rus və dünya ədəbiyyatşünaslıqlarında hekayə janrı ilə bağlı elmi-nəzəri tədqiqatlara müraciət olunmuşdur.

**Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri.** Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrı tam vətəndaşlıq hüququ qazanmış və özünü təsdiq etmişdir. Onun poetikasının formalaşması XX əsrin başlanğıcına düşdüyündən həmin ədəbi hadisəyə aydınlıq gətirilməsi, Azərbaycan hekayəsinin poetikasını təyin edən əsas prinsiplərin müəyyənləşdirilməsi dissertasiyada qarşıya qoyulan başlıca məqsəd kimi təyin edilmiş və həmin məqsədin yerinə yetirilməsi üçün aşağıdakı vəzifələr müəyyənləşdirilmişdir:

- Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının özünəməxsus poetikasının müəyyənləşdirilməsi məqsədilə onun struktur elementlərinin formalaşmasında təsiredici rolu olan qaynaqların tarixi-tipoloji aspektdə araşdırılması;
- XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatında fərqli ədəbi cərəyanların eyni zaman kəsiyində mövcudluğunu nəzərə alaraq hekayələrin ədəbi cərəyanlara uyğun təsnifatını aparmaq;
- Ədəbi cərəyan və janr qarşılıqlı münasibətlərində formalaşan təzahürlərə aydınlıq gətirmək;
- Epik əsərin mövcudluğunun ən vacib şərti olan təhkiyə mexanizminin araşdırılması və onun Azərbaycan hekayəsindəki özünəməxsusluqlarını təyin edib ümumiləşdirmək və s.

**Tədqiqatın elmi yeniliyi.** XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan hekayəsinin poetikasına aid bəzi problemlər hekayə janrı və nəsrə əlaqəli tədqiqatlarda fərqli aspektlərdən araşdırılmışdır. Lakin ədəbiyyatımızın əsas göstəricilərindən biri olan bu janrın Azərbaycan ədəbiyyatında təşəkkül özünəməxsusluğu, bəhrələndiyi qaynaqlar, ədəbi cərəyanlara görə təsnifatı, təhkiyə mexanizmi bu dissertasiyaya qədər bütöv halda tədqiqata cəlb olunmamışdır. Tədqiqatın göstərilən problemlərin bütövlüyü müstəvisində aparılması əsaslı elmi yeniliklərin əldə edilməsinə yol açmışdır. Onları aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmək olar:

- Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının özünü təsdiq etdiyi dövrü kimi götürülən XX əsrin başlanğıcı hekayəsinin Şərqi-Qərbi qaynaqlarının təsiredici mexanizminə aydınlıq gətirilmişdir;
- Azərbaycan hekayə ustalarının qabaqcıl təmsilçilərinin hər birinin yaradıcılığında hansı ənənəyə daha çox bağlı olması məsələsi aydınlaşdırılmışdır;
- Hekayə janrının ədəbi cərəyanlar istiqamətində əsasən maarifçi realizm, tənqidi realizm və romantizmdə öz təsdiqini tapmasını nəzərə alaraq bu cərəyanların hekayədə təzahürü məsələləri və prinsipial xüsusiyyətləri aydınlaşdırılmış, qarşılıqlı müqayisələr aparılmışdır.
- Hekayənin təhkiyə mexanizmi yeni nəzəri texnologiyaları və ənənəvi yanaşmalar uzlaşdırılaraq tədqiq edilmiş və Azərbaycan hekayəsinin bu istiqamətdə özünəməxsusluqlarını təyin edən müddəalar irəli sürülərək mətn faktları ilə əsaslandırılmışdır.

**Müdafiyyə çıxarılan müddəalar.** Dissertasiyada müdafiə üçün aşağıdakı müddəalar irəli sürülmüşdür:

- Hekayə janrı kimi öz konturlarını Qərbdə müəyyənləşdirdikdən sonra ədəbiyyatımıza daxil olsa da, onun poetikasında milli genetik ənənələr və yarandığı dövrün tarixi şərtlərinə uyğun elementlər də mövcuddur. Daha doğrusu, Azərbaycan hekayəsi Qərb və Şərqi ənənələrinin sintezi və XX

əsrin real şərtlərinin təsiri ilə yaranmışdır. Şərq ənənələrindən danışarkən daha çox milli folklor və divan ədəbiyyatına aid elementlərin üstünlüyü müşahidə olunur. Dissertasiyada belə bir müddəa irəli sürülüb əsaslandırılır ki, normativləri Qərbdən götürən Azərbaycan hekayəsinin poetikasında milli folklor və divan ədəbiyyatından gəlmə struktur elementlərinin xüsusi yeri var.

- Azərbaycan hekayəsi yaranmazdan öncə dünyada iki hekayə ənənəsi geniş yayılmışdı: - Mopasan modeli və Çexov modeli. Azərbaycan ədəbiyyatında hər iki modelin ənənəsi milli ənənə ilə çarpazlaşmış şəkildə mövcud olmuşdur.
- Hekayə çevik janr kimi yarandığı dövrün bütün ədəbi cərəyanlarında mövcud olduğundan rəngarəng üslub və fərqli cərəyanlara xas poetika elementləri ilə zəngindir. Müxtəlif cərəyanlarda varlığını sübut etsə də, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəlləri hekayə janrında ideya-problematika baxımından ortaqlıq mövcud idi – milli birlik və milli tərəqqi. Bu idealların mövcudluğu hekayənin poetikasında etnoyaddaşın ifadəsinə yol açırdı.

**Tədqiqatın nəzəri və praktik əhəmiyyəti.** Dissertasiyada Azərbaycan hekayəsinin poetikası onun formalaşmasında rolu olan qaynaqlarla əlaqəli şəkildə tədqiq olunduğundan o, tarixi poetika istiqamətində aparılan araşdırmalar üçün nəzəri baxımdan əhəmiyyətli ola bilər. Bundan əlavə, dissertasiyaya konkret olaraq nəsr, janr, hekayə, XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında mövcud olan ədəbi cərəyanların özünəməxsusluğu üzərində aparılan elmi araşdırmalarda istinad edilə bilər.

Tədqiqat praktiki olaraq tədrisdə aparılan araşdırmalarla bağlı faydalıdır, ondan dərs vəsaiti kimi yararlanmaq mümkündür.

**Dissertasiyanın aprobasiyası.** Dissertasiya AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Ədəbiyyat Nəzəriyyəsi şöbəsində yerinə yetirilmişdir.

Dissertasiyanın əsas müddəaları respublika və respublikadan kənarında dərc olunmuş elmi məqalələrdə, konfranslarda dinlənilmiş məruzələrdə əksini tapmışdır. Onlar işin məzmununu tam əhatə edir. Tədqiqat prosesində əldə olunmuş nəticələr haqqında müxtəlif elmi seminarlarda çıxışlar edilmişdir.

**Dissertasiyanın quruluşu.** Dissertasiya giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.



## I Fəsil. Azərbaycan ədəbiyyatında hekayənin təşəkkülü və qaynaqları

### 1.3. Şifahi xalq ədəbiyyatı ənənələrinin hekayənin strukturunun formalaşmasında rolu

Ədəbiyyat bütün inkişafı boyunca şifahi xalq ədəbiyyatından gələn ənənələri, janr, motiv, obraz, mövzu və struktural özəlliklərini davam və inkişaf etdirmişdir. Folklor ənənəsi mədəni yaddaşa əlaqəli olub, genetik bağlılıq kimi nəsillərdən – nəsillərə ötürülən mətnləri ilə yazılı ədəbiyyatın əsas qaynaqlarından birinə çevrilir. İstər Antik Yunan ədəbiyyatı, istərsə Şərqi ədəbiyyatının ilkin çağdan bu günümüzdək yaradılan bütün mətnləri mif, əfsanə, rəvayət, dastan, nağıl, lətifə və s. həm mövzu, həm də struktur xüsusiyyətlərinə ciddi şəkildə təsir etmişdir. Klassik ədəbiyyatın görkəmli nümayəndələrindən Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, İ.Nəsimi, M.Füzulinin yaradıcılığına şifahi xalq ədəbiyyatının təsirini görməmək mümkün deyil. *“Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində folklor və yazılı ədəbiyyatın bir-birindən istifadəsi, qidalanması qarşılıqlı olmuşdur. Belə ki, folklor yazılı ədəbiyyatın əsas mənbəyi olduğu və bütün inkişaf prosesində ədəbiyyata təsir etdiyi kimi, ədəbiyyatın da öz növbəsində şifahi yaradıcılığa mühüm və səmərəli təsiri görünməkdədir. Bu təsir dildə, formada, ifadə vasitələrində, xalqı maraqlandıran, düşündürən bir sıra müasir ideya və motivlərdə özünü göstərmişdir”* [27, s. 466]

Folklor kimi yazılı ədəbiyyat da həyatı idrak və təsvir formalarından biri olmaqla hadisələri, yazıçının müşahidələrini, təxəyyül və məfkurəsini bədii şəkildə, obrazlar vasitəsi ilə əks etdirir.

Folklor mənşəyi və tarixi etibarını ilə daha qədimdir. Folklor onu yaradan xalqın yazısı və yazılı ədəbiyyatı meydana gəldiyi vaxtdan müəyyən inkişaf yolu keçmiş, müəyyən mənada özünə görə sənətkarlıq təcrübəsinə malik olmuşdur. Xalqın yazılı ədəbiyyatı meydana gəldiyi ilk zamanlardan folklorun yaradıcılığı

təcrübəsindən yararlanmış, onun mövzularına, forma və ifadə tərzinə müraciət etmişdir.

Azərbaycan folkloru ilə yazılı ədəbiyyat arasındakı sıx əlaqə, qarşılıqlı təsir, öyrənmə və nüfuzetmə xarakteri daşımışdır. Ədib və şairlər şifahi ədəbiyyatın süjetindən, mövzusundan, şəkil, vəzn və ifadə vasitələrindən istifadə etmək yolu ilə hekayə, povest və romanlar yazmışlar.

Dünya söz sənətinin tanınmış nümayəndələri, o cümlədən, Azərbaycan klassik ədəbiyyatının ədib və şairləri zəngin şifahi xalq ədəbiyyatı irsinə daima yanaşmış, onun müxtəlif növlərdə olan nümunələrini maraqla öyrənmiş, öz əsərlərində də şifahi xalq ədəbiyyatının zəngin xəzinəsindən yaradıcı surətdə istifadə etmişlər. “ Öz xüsusi yolu ilə tarixə yoldaşlıq edən” folklor onlar üçün xalqın müdriqliyini, ruhunu, arzu və istəklərini, estetik amalını yüksək sənət dili ilə ifadə etməkdə tükənməz bir yaradıcılıq qaynağı, ilham mənbəyi olmuşdur. Eyni zamanda bunu da demək vacibdir ki, bəşəri xarakterli əsərlər yaradan bu sənətkarlar folklordan faydalandıqları kimi, özləri də şifahi xalq ədəbiyyatını yeni – yeni nümunələrlə zənginləşdirmiş, zinyətləndirmişlər. Bunu böyük Nizaminin, Xaqaninin, Füzulinin, Vaqifin, M.F. Axundovun, Sabirin, C.Məmmədquluzadənin, Y.V.Çəmənzəminlinin, Ə.Haqqverdiyevin və bir çox dahilərimizin yaradıcılığında aydın görmək olur.

Yazılı ədəbiyyatın inkişaf edib formalaşmasında folkloru əsas vasitə hesab edən Y.V.Çəmənzəminli haqlı olaraq yazmışdır: “ *Xalq ədəbiyyatının tədqiqi yalnız bizim üçün deyil, bütün insaniyyət tarixinə yeni bir səhifə əlavə edəcəyinə iman edənlərdənəm, çünki dünyanın ən qədim mədəniyyətlərindən birinin beşiyi Kür ilə Araz çaylarının arası olmuşdur. Bu mədəniyyətin əsrarını bilmək üçün xalq ədəbiyyatımız, bilxassə nağıllarımız qiymətli vasitə ola bilər* ” [23, s. 44-45]

İstər mənzum hekayələrdə, XIX əsrin mənsur miniatürlərində, istərsə də XX əsr klassik realist hekayələrimizdə folklor nümunələrinə təsadüf olunur. Bu da sənətkarlarımızın folklorumuza nə dərəcədə dərinə bağlılığının göstəricisidir.

Ədəbiyyatşünaslığımızda folklorun yazılı ədəbiyyata təsiri məsələləri təxminən 60-cı illərdən başlayaraq tədqiqatlarda geniş yer almışdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı və folklorşünaslığı sahəsində fəaliyyət göstərən alimlərimizdən Sədnik Paşayevin Azərbaycan əfsanə və rəvayətlərinin ədəbi abidələrimizlə müqayisəli tədqiqi [111], “Nizami və folklor” [112], “Nizami və xalq əfsanələri” [113], Bəhlul Abdullanın “Yusif Vəzir Çəmənəminli və folklor” [5], Nizami Xəlilovun “Xalq təfəkkürü, sənətkar qüdrəti” [54], Paşa Əfəndiyevin “C.Cabbarlı və xalq yaradıcılığı” [28], “S.Vurğun və xalq yaradıcılığı” [29], C.Abdullayevin “Səməd Vurğun və folklor” [2], F.Bayat, X.Bəşirinin “Azərbaycan folkloru və yazılı ədəbiyyat” [15], E.Məmmədovun “Eynəli bəy Sultanov və folklor” [92] və s. tədqiqatlarında yazılı ədəbiyyat və folklor mədəniyyəti arasındakı qarşılıqlı münasibətlərə aydınlıq gətirilmişdir. Bu sahədə davam edən tədqiqatlar içərisində professor Kamran Əliyevin araşdırmalarının da xüsusi yeri vardır.

Azərbaycan ədəbiyyatının tanınmış simalarının xalqımızın zəngin folklor mədəniyyətinin toplanması və gələcək nəsillərə çatdırılması yönündə apardığı işlər içərisində şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin toplanması və nəşri sahəsindəki fəaliyyətləri müasir tədqiqatlar üçün münbit zəmin hazırlamışdır. Bu istiqamətdə 1923-cü ildə yaradılan “Azərbaycanı Tədqiq və Tətəbbö cəmiyyəti”nin folklor materiallarının toplanması sahəsində apardığı işlərdə H. Zeynallı, V. Xulufu, C. Məmmədquluzadə, Ə. Haqverdiyev və b. misilsiz xidmətləri danılmazdır. Yazılı ədəbiyyatın inkişaf edib formalaşmasında folkloru əsas vasitə hesab edən Y.V.Çəmənəminli *“Bütün mühərrirlərimiz yazmağa başlamadan əvvəl xalq ədəbiyyatını toplayıb, öyrənirlər. Heyfa ki, ciddi bir məcmuə vücuda gətirilməyib və toplananlar da təb olunmayıb. Halbuki, şifahi ədəbiyyatımızda şayani-tədqiq bir çox nöqtələr var. Məsələn, bir nağıl ilə xalqın bütün fəlsəfeyi-fikriyyəsi ifadə olunur. Hər nağıl həqqin nahəqqə qələbə çalmasının parlaq bir dastanıdır. Millətin əhvali ruhiyyəsinə vaqif olmaq üçün bir nağılın fəlsəfiylə aşına olmalıdır. Bütün mühərrirlərimiz yazmağa başlamazdan əvvəl xalq ədəbiyyatını toplayıb*

*öyrənməlidirlər” [24, s.119] fikri də ədəbiyyat-folklor – yazıçı münasibətlərinə aydınlıq gətirir.*

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan hekayəsinin yaranması və inkişafında şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin təsiri güclü olmuşdur. Bu təsir müsbət mənada Azərbaycan hekayəsini formalaşdırmışdır. *“ XX yüzilin spesifik cəhətlərindən biri də istər realist yazıçılar, istərsə də romantik ədiblər olsun, folklorun bu və ya digər problemi ilə məşğul olmalarıdır. Folklorla bilavasitə nəzəri baxımdan məşğul olmaq bu yazıçıların əsərlərində folklordan istifadənin şərtlərini də formalaşdırmışdı. Ona görə də Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin heç bir dövründə xalq ədəbiyyatından bu qədər geniş və hərtərəfli istifadə edilməmişdi” [15, s.23.]*

Azərbaycan ədəbiyyatında folklor motivlərinin şaxələndiyi janrlardan biri də hekayədir. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yaranan istər mənzum, istərsə də mənsur hekayələrdə əfsanələrlə, nağıllarla bütünləşən məzmun və forma birliyi ədəbiyyatşünaslığın müasir mərhələsindən dəyərləndirdikdə yeni nəticələr əldə etmiş olur.

Qısa və operativ janr olan hekayənin həyat hadisələrinə fəal müdaxilə etmək, xalqın minillik təcrübəsindən doğan deyim və ifadələri, folklor motiv və obrazlarını yeni zamanla bağlamaq və həyat hadisələrini işıqlandırmaq imkanları vardır. Bu baxımdan hekayə janrı XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında nəsrin bütün ağırlığını öz üzərində aparmışdır. A.Divanbəyoğlu, E.Sultanov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, C.Məmmədquluzadə və b. yaradıcılığında hekayə janrında yazılan əsərlərdə xalqın adət-ənənəsindən, dünyagörüşündən qaynaqlanan, həmçinin müasirləşən dünya ilə ayaqlaşmayan, cəmiyyətin inkişafına mane olan qüvvələr, cəhalət və nadanlıqın təsviri geniş vüsət tapmışdır.

Azərbaycan dramaturgiyası tarixində ilk faciə müəllifi kimi tanınan Nəcəf bəy Vəzirov XIX əsrin sonlarında qələmə aldığı “Ağıcı” (1875) hekayəsində qədim mərasimlərdən olan “ağı”nı yada salır. Ancaq hekayədə ağıcı qismində çıxış edən Bədircahanın funksiyası başqadır. Onun yaslarda iştirakı və məqsədinin kökündə şəxsi mənafeyi dayanır. Müəllif Bədircahanın evinin təsvirində maraqlı

detallara müraciət edir. Bədircahanın məkan seçdiyi “ ... evi şəhərin qiblə tərəfində, qayanın üstündə, çox basəfa olan yerdədir... Bədircahanın evinin sağ tərəfində, qayanın ortasında üç kaha var, çox dərin. Belə deyirlər ki, guya o kahalar cin və şeyatin ovlağıdırlar” [125, s.332]. Bu təsvirin ardınca müəllif Bədircahanın el arasındakı funksiyalarını sadalayır “ o həmi həkimlik bilir, həmi ağıçıdır, həmi mamaça, ağıçılığa çatıncan, bir neçə gərək qeyri işlərlə məşğul olasan , ta ki, aləm səni tanıya” [125, s.332]. Bütün sadalanan bu xüsusiyyətlər obraz haqqında kifayət qədər məlumat verir, hekayə janrının lakonikliyi nəzərə alsaq, N.Vəzirovun bu kiçik mətnə sadəcə ağıçılıq, həkimlik edən bir qadının obrazını yaratmadığının şahidi oluruq. Obrazın adının Bədircahan olması və daşdığı funksiyaya realist təsvirin və mifik təsəvvürlərin birləşməsi kimi baxdıqda maraqlı nəticələrə gələ bilirik. Belə ki, mifoloji təsəvvürlərdə bədirlənmiş ay şərin fəallaşmasının göstəricisidir. N.Vəzirov da Bədircahanın təsvirində də bu detalları qabardır : “ Bədircahanın ağzında otuz iki dişdən birisi də qalmamışdı, gözləri ağrıyırdı və həmişə su axırdı. Mümkün deyil ki, Bədircahana küpəgirən qarı, ya ki, cəhənnəmdən biletsiz qaçan deməyəsan” [125, s. 333]. Müəllif bu detallarla obrazın xarakterini daşdığı adın funksiyası ilə birləşdirir. Bədircahan yas mərasimlərində ağı deyirdi “Çox pis adət eləmişdi. Hərgah ağlaşma olmasaydı, bir qeyri işlə məşğul ola bilməzdi” [125, s.333]. Ə.Haqverdiyev yuğçularla bağlı yazırdı: “ Qədim Azərbaycanda ölən böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölən günü camaatı bir yerə toplayardılar. Bu toplatıya “yuğ” deyirdilər. Yuğçu qabaqca mərhum qəhrəmanın igidliyindən danışır, onu öyərdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı igid üçün ağı deyərdi” [43]. Görkəmli Azərbaycan folklorşünası Mirəli Seyidovun qənaətinə görə “ Ölüm, ölübasdırma mərasimində oxunan gərəkli şeirlərə, mahnılara “ağı” , “sağu” deyirlərmiş. Bir çox çağdaş – müasir türk dillərində belə mərasimlərdə oxunan şeirə “sayu// sağu” deyilir” [118, s. 319]. Nəcəf bəy Vəzirov “ Ağıçı” hekayəsində qədim zamanlarda mövcud olan ağı mərasimini əsas xətt kimi təqdim etmir, müəllif müasiri olduğu cəmiyyətin cahilliyinə və nadanlılığına işarə edir.

Xalq təfəkküründən gələn belə süjetlərdən birinə də Abdulla bəy Divanbəyoğlu “İlan” (1906) hekayəsində müraciət edir. Hekayədə xalq inanclarında qızıl ilanla bağlı əksər əlamətlər sadalanır : “ *...ilan bizim babamız Adəmi aldadıb cənnətdən çıxartmış... Bu bizə düşməndir...*” [26, s.12] və ya Hürü xanımın “ *... bir xəta olacaqdır. Qızıl ilan yeddi qardaş olur, birini öldürəndə altısı qanlılarından intiqam alırlar*” [26, s.14] sözləri nağıl və rəvayətlərdə qızıl ilanla bağlı inamlarla eynilik təşkil edir. Azərbaycan folklorunda “Fatma gəldi, ilan qaç”, “Qızıl ilan”, “Taxta qılınc”, “Ovçu Pirimin nağılı” və s. nağıllar və mifoloji rəvayətlər ilan kultu ilə bağlıdır. “*İlan qədim azərbaycanlılar arasında totem hesab edilmişdi... ilana çoxlu nağıllarımızda rast gəlirik. Bu nağıllarda ilanlar bəzən şəklini dəyişib, gözəl qız olur, bəzən xəzinə üzərində oturur, bəzən də insanların ağzına tüpürməklə bütün heyvanatın dilini onlara öyrədirlər*” [14, s.110].

“*... İlan obrazının Azərbaycan-türk folklorundakı yeri nağıl və əfsanələrin üzə çıxardığı sakral görüşlərin mahiyyəti ilə sıx bağlı olan bütöv kult simvolikası kontekstində izahını tapır. İlanın obraz kimi genezisinin tapılması asan məsələ olmasa da, onun mifik köklərə malik olması, ətrafında kult (tapınış – sitayiş) sisteminin qurulması heç bir şübhə doğurmur. İlanın demonik qüvvələrə yaxınlığı, hətta özünün bu tipdə görünüşü, onu sabitlik mərhələsini keçməmiş varlıqları özündə təcəssüm etdirməsi ilə bağlıdır. İlan kultunun spesifikliyi, xaosun və kosmosun ilkin başlanğıcı kimi bilinən sular dünyası ilə bağlılıqda da özünü göstərir*” [37, s.18].

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində xalq yaradıcılığı nümunələrinin toplanmasında, nəşrində xidmətləri olmuşdur. Eynəli bəy Sultanov hekayələrində folklor elementlərinə, obrazlarına geniş yer vermişdir. “Dinsizin öhdəsindən imansız gələr”, “Seyidlər”, “Acı masqara”, “Arxı keç, sonra bərəkallah deyərsən”, “Çadra altında”, “Kürd qızı” hekayələrində nağıl, lətifə və dastanlarda işlənən motivlərə üstünlük vermişdir. Akademik İsa Həbibbəyli E.Sultanovun folklor materiallarının toplanmasındakı fəaliyyətinin bədii yaradıcılığına təsiri belə dəyərləndirir: “*Şifahi xalq ədəbiyyatı ənənələrinə qüvvətli meyil onun əsərlərinin bədii-emosional*

*səviyyəsini yüksəltdiyi kimi, xalqilik keyfiyyətini də gücləndirmişdir” [50, s. 32].* E.Sultanovun “Dinsizin öhdəsindən imansız gələr” hekayəsində şifahi xalq ədəbiyyatının qaravəlli janrının xüsusiyyətlərini izləmək mümkündür. Qaravəllinin janr özəlliklərini tədqiq edərkən, əsasən, onun nağıl və lətifə ilə oxşarlığından bəhs edilir. Bu hekayənin adı məsəllərdən götürülüb, burada hekayənin məğzi dolayısı yolla deyil, birbaşa ifadə edilir. Hekayənin qəhrəmanı fərraşbaşının tənqid hədəfi seçilməsi əslində cəmiyyətdəki naqisliyin ifşa edilməsinə xidmət edir. Bu ifşanın digər tərəfi kimi hamamçı şeyirdinin də seçilməsi təsadüfi xarakter daşımır. Digər bir hekayəsi “Acı masqara” da isə məlum nağıl süjetləri üzərində qurulur. Hekayənin finalında incest faciəvi sonluğa səbəb olur. İ. Maqşudov “ Eynəli Sultanovun həyat və yaradıcılığı” adlı tədqiqatında yazırdı: *“Eynəli Sultanovun hekayəçiliyinin orijinal xüsusiyyətlərindən biri budur ki, yazıçı hekayələrinin kompozisiyasını qurarkən tez-tez folklor materiallarından istifadə edir, nağılvari süjetlər qurur” [78, s.123].*

Yazılı ədəbiyyatda nağıl strukturuna və geniş yayılan motivlərə yaradıcı yanaşan müəlliflərdən biri də Süleyman Sani Axundovdur. Yazıçının “Qorxulu nağıllar” adı altında yazılan hekayələrində mifoloji mətnlərdən və rəvayətlərdən motiv, obraz, süjet kimi qaynaqlanması inkar olunmazdır. Xüsusən müəllifin “ Əhməd və Məleykə” hekayəsi dini rəvayətlərdə Xızır peyğəmbərin adı ilə keçən məlum süjet üzərində qurulmuşdur. S.S.Axundov real ictimai vəziyyətdən doğan problemləri şəhərə çörək pulu dalınca gedən Nurəddinin və onun ailəsinin faciəsi fonunda əks etdirsə də, xalq əfsanə və nağıllarında tez-tez qarşılaşdığımız nurani qoca, uzun yoldan gələn səyyah və s. bu kimi obrazlardan birinin yardımı finalda xoşbəxt sonluğa çevirir. Bacadan atasız qalmış Əhməd və Məleykəyə ruzi göndərən səyyah Cəmaləddin dini rəvayətlərdəki Xızırın funksiyasını daşıyır. Süleyman Sani Axundovun “Əhməd və Məleykə” hekayəsini yazılı ədəbiyyatdakı dini motivli nağıllar sırasına aid edə bilərik. Azərbaycan folklorşünaslığına aid tədqiqatlarda nağıllar bir neçə qrupa ayrılır. V.V.Çəmənşəminli, H.Araslı, M.H.Təhmasib, P.Əfəndiyevin nağıllarımızı qruplaşdırmasında ciddi fərqlər olmasa da, dəyişik

şəkildə qarşımıza çıxır. V.V.Çəmənzəminli *“qədim ayinlərlə, zərdüştlüklə bağlı nağıllar, tarixə yanaşan nağıllar və cocuq nağılları”* [23, s.18] kimi üç qrupa ayırarkən, klassik Şərq ədəbiyyatının tanınmış mütəxəssisi H.Arasli nağılları əfsanəvi və realist nağıllar kimi iki qismə bölür. P.Əfəndiyev isə sehrlı, heyvanlar haqqında nağıllar, tarixi nağıllar və məişət nağıllarını bir – birindən fərqləndirir. Süleyman Sani Axundovun *“Əhməd və Məleykə”* hekayəsindəki nağıl süjetini bu nağıl tiplərindən heç birinə aid edə bilmərik. *“Əhməd və Məleykə”* də dini motiv əsas xətlərdən birini təşkil edir. Dini motivli nağılların öyrənilməsində Səlim Rəfiq Rəfiqoğlunun *“Azərbaycan və Anadolu xalq hekayələrinin təhlili və müqayisəsi”* [133, s.114] adlı əsəri ilklərdəndir. Azərbaycan nağıllarının sistemləşdirilməsi, mövzu və süjet göstəricilərinin təsnifləşdirilməsini aparan İ.Rüstəmzadənin qənaətinə görə, *“... dini nağılların formalaşmasında kitabların müəyyən təsiri olsa da, bu süjetlərin böyük əksəriyyəti şifahi ənənədən gəlir, sadəcə xalq həmin süjetlərin əsas iştirakçılarını dini şəxsiyyətlərlə əvəzləməklə onları islam dininə uyğunlaşdırır”* [117, s.29].

*“Qorxulu nağıllar”*ın strukturu altı ayrı-ayrı nağıldan ibarətdir. Bu nağılları bir araya gətirən Hacı Səməd obrazıdır. Nağılçı funksiyasını öz üzərinə götürən Hacı Səməd hər nağılda övladlarına öyüd-nəsihət verir.

S.S.Axundovun *“Yuxu”* (1905) hekayəsində sehrlı nağıllarda yer alan *“yuxulama”*, *“daşlaşma”* motivi yer alır. Nağıllarda *“daşlaşma”* funksiya etibarını ilə ölümə bərabərdir. Azərbaycan nağıllarından *“Bənidaş şəhərinin sirri”*ndə də daşa çevrilmiş şəhər təsvir olunur, burada ağaclar, evlər, insanlar, heyvanlar hamısı daşa dönür. S.S.Axundov nağıl süjetini yuxu elementi ilə birləşdirir. Yazıçı hekayədə nağıl strukturuna sadıq qalır. Nağıl texnikasına görə, sehrlı hadisələr süjetin girişində verilməlidir. S.S.Axundov hekayəni *“ Yuxumda özümü bir qaranlıq yerdə gördüm”* deyərək nağılçı funksiyasını təhkiyəçiyə deyil, hadisələrin iştirakçısına verir. Qəhrəmanın dilindən qaranlıq aləmin, səhranın, ətrafdakı çobanın, heyvanların, quşların, cayın suyu da hərəkətsiz olduğunu öyrənirik. Nağıllardakı daşlaşma hekayədə hərəkətsizlik kimi verilir. Təbii ki, müəllifin əsas məqsədi



zölmət aləmindən çıxış yolunu göstərmək və bunu yeni dünyanın nizamına uymaqla görürdü.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında Y.V.Çəmənşəminli və Ə.Haqqverdiyevin yaradıcılığı əsasında mifoloji-dini inanclar sistemində mövcud obraz və süjetlərin yeni ədəbiyyatda daşdığı funksiya və informativliklə qarşılaşırıq. Y.V.Çəmənşəminlinin “Cənnətin qəbzi” (1909), “Məlik Məmməd” (1910), Ə.Haqqverdiyevin “Aydın şahidliyi”, “Pir”, “Şəbih”, “Dəccalabad” hekayələrində xalq inancları və dini görüşləri əks olunur. “İnanclar istər mifoloji olsun, istərsə də şamanist qaynaqlı olsun kökü baxımından ibtidai dini görüşlərlə bağlıdır. Geniş məzmunlu inanclardan fərqli olaraq mifik düşüncə mətn formasında miflərdə əks olunur. Eyni bir mifik düşüncənin müəyyən fərqlərlə həm mifdə, həm əfsanədə, həm də rəvayətdə əks olunduğunun şahidi olmaq mümkündür. Eyni ilə dini əfsanələrdə də mifik inanclarla bərabər İslam dininə aid inanclar da əsas yer tutur. Ocaq və pirlərlə bağlı xalqın tərəddüd etmədən inandığı dini əfsanələrin ən böyük xüsusiyyəti onların elə inanc əsaslı olmasıdır [104, s.14].

Y.V.Çəmənşəminlinin “Cənnətin qəbzi” (1909) , “Ağ buxaqla qara xal” (1910), “Mərsiyəxan” (19121) hekayələrində dini inancların molla və dərvişlərin özləri və hakim dairələrə uyğun şəkildə təqdim edilməsi, xalqı elm və təhsildən uzaqlaşdırıb cənnət-cəhənnəm məsələləri ilə bağlı düşüncələrlə buxovlaması əksini tapır. “Cənnətin qəbzi”ində usta Ağabalanın cənnət sevdası və mömün olmaq yolundakı bütün çabaları Y.V.Çəmənşəminlinin təhkiyəsində fərqli boyalarla üzə çıxır. Hekayə başmaqlı Ağabalanın həyatının bütün dövrlərini əhatə edir. Hadisələr qəhrəmanın həyatının son günü ilə başlasa da, oxucu onun kiçik yaşlarında atası Kərbəlayi Cahangir tərəfindən İrandan gəlmiş bir mollanın yanına aparırsa da, Ağabala heç bir şey öyrənməmişdi. Amma Ağabala bir dindar kimi öhdəsinə düşən vəzifələrini canla-başla həyata keçirirdi. Bizim diqqət edəcəyimiz əsas məsələ hekayənin adından da bəlli olduğu kimi cənnətin qəbzidir. Bu qəbzi verəcək olanda axund Əliəsgər ağa idi “ *Deyilənə görə, usta Ağabala ağa ( axund Əliəsgər ağa nəzərdə tutulur) ilə siğə qardaş imiş, ağa ustanın xatirini belə istəyirmiş ki, onu özü*

*ilə cənnətə aparmağı da vəd edibmiş*” [24, s. 42 ] Müəllif usta Ağabalanın sədaqət ölçüsünü belə təsvir edir “*Axund ustanın və balalarının qətlinə əmr etsəydi, usta Ağabala özünün və uşaqlarının qanını ağanın yolunda məmnuniyyətlə sirab edərdi*” [24, s.40]. Y.V.Çəmənəminli “Cənnətin qəbzi”ndə dini mətnlərdə təsvir edilən cənnəti birə-bir təsvir etməsə də, xalq təfəkküründə yer alan görüşlərdən istifadə edir. Usta Ağabalanın arvadına dediyi “ ... *sən də çox çörək yeyirsən ki, “ mənə buğda, mənə buğda!*” *deyəcəksən, ikimizi də Adəm ilə Həvvə kimi çölə salacaqlar*” [24, s. 42] sözləri də cənnətlə bağlı görüşləri əks etdirir. Hekayədə Ağabalanın və arvadının cənnət haqqındakı təsəvvürləri fərqlidir. Usta Ağabala hurilər, qılmanlarla əhatə olunacağını düşünərkən, onun arvadını maraqlandıran orda cəhrə və yunun olub olmaması və behiştin hamam kimi yer olması fikridir. Hekayənin qəhrəmanı olan Ağabaladan çox onun arvadını cənnət-cəhənnəm məsələsində təfəsilat arayır, detallar daha çox onu düşündürür: “ ... *ağanın macalı olmaz ; dalınca o qədər adam gedəcək ki, onda qıl körpüsündən keçə bilmərik, hamımız cəhənnəmə töküllük*” [24, s. 44]. Usta Ağabalanın paklanıb Cənnətin qəbzi üçün getmək fikri və başına gələnlər, daha doğrusu, yuxuda anadan olmasını görməyi, mollaxanaya getməsi , otuz illik başmaqçılığı, qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya çıxmaq üçün təlaş, ağa Əliəsgərdən aldığı qəbz və qıl körpüsündən keçməsi kimi səhnələr dini mətnlərdə təsvir olunan cənnət-cəhənnəm anlayışı ilə eynilik təşkil edir. Yazıçı Usta Ağabalanın yuxu səhnəsi üçün məkan olaraq hamam seçməsi təsadüfi xarakter daşıyır. “*Mifoloji düşüncədə hamam, dəyirman, xarabazarlığa dönmüş köhnə qala kimi məkanlar pozulmuş tarazlığı, harmoniyanı bərpa etmək funksiyası daşıyır*”. [17, s.163]. Y.V.Çəmənəminlinin yaşadığı mühiti və müşahidələrini belə qələmə almışdı: “*Quyuluq*” *deyilən bir təpə idi. Bu təpənin yerində vaxtı ilə hamam varmış. Cin görünmüş deyə, oranı zibil və peyin altında basdırmışlar, təpə əmələ gəlmişdi*” [23, s. 291]. Y.V.Çəmənəminli bir yazıçı kimi həm müşahidələrinə, həm də mənsub olduğu xalqın milli-mədəni və dini xüsusiyyətlərinə yaxından bələdliyi nəticəsində qələmə aldığı hər bir əsərdə kontaminasiya yarada bilir. “*Cənnətin qəbzi*” *ndə süjet həm Usta Ağabala, həm də cəmiyyət üzərində qurulur.*

*“Azərbaycan realist nəsrinin ən gözəl nümunələrindən olan və təxminən eyni dövrü təsvir edən “Allah xofu”(1906, S.M.Qənizadə), “Usta Zeynal” (1906, C.Məmmədquluzadə), “Pir” (1913, N.Nərimanov), “Şeyx Şaban”(1915, Ə.Haqverdiyev) hekayələri ilə “Cənnətin qəbzi” arasında bir ideya-məzmun yaxınlığı var. Həmin hekayələri birləşdirən cəhət müsəlman həyat və məişətində din və xürafatın güclü təsiri ilə yaranan faciəli cəhətlərin real, canlı tiplər vasitəsilə qabarıq təsviridir”.* [95, s.101] S.M.Qənizadənin “Allah xofu” hekayəsinin qəhrəmanı Məşədi Əsgəri Usta Ağabalayla birləşdirən əsas xətt onların dinə, şəriətə olan bağlılığıdır.

XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan nəsrinin inkişafında əsl mənada kamilləşmə dövrü hesab olunur. Minillik tarixə malik olan poeziya ilə müqayisədə nəsrin təşəkkülü və inkişafı qısa bir müddəti əhatə etsə də, XX əsrin əvvəllərində nəsr bədii cəhətdən kamilliyi ilə digər janrlardan irəli keçmişdir. Ümumiyyətlə, bədii nəsr həyat həqiqətlərini daha dəqiq, təfsilatlı inikas etdirmək baxımından poeziya və dramaturgiya ilə müqayisədə geniş imkanlara malikdir. Və tarixin heç bir dövründə cəmiyyət həyatının, xalq dərdi və ehtiyaclarının təfsilatlı, dəqiq təsvirlərinə bu dövrdə olduğu qədər böyük ehtiyac olmamışdır. Azərbaycan ədəbiyyatının çiyinlərindəki ağır yükü daşımaqda nəsrin və onun həmin dövrdə aparıcı janr olan hekayənin qüdrətli yaradıcılarından olan Y.V.Çəmənzəminlinin çox böyük rolu olmuşdur. Y.V.Çəmənzəminli Azərbaycan nəsrinin, ümumiyyətlə, XX əsr ədəbi – bədii fikrimizin yeni səviyyəyə qalxmasında və yeni bir mərhələyə daxil olmasında böyük xidmətləri olan sənətkarlarımızdandır. O, tarixi roman və hekayə ustası, dramaturq, publisist, ədəbiyyatşünas, folklorşünas, tarixçi – etnoqraf və tərcüməçi kimi çoxcəhətli yaradıcılıq yolu keçmişdir. Bədii yaradıcılığı, rəngarəng ədəbi irsi həm öz dövründə, həm də son zamanlar ədəbi ictimaiyyət arasında geniş maraq doğurmuş, onun haqqında maraqlı tədqiqat əsərləri yaradılmışdır.

Y.V.Çəmənzəminli Azərbaycan folklorunun toplanması sahəsində xidmətləri olan ziyalılarımızdandır. “Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi” (1926), “Nağıllarımızı necə toplamalı” (1928), “Nağıllarımız barəsində bir-neçə söz” (

1928) və s. məqalələrində müasir folklorşünaslığımızın təməli qoyulur. Folklorşünas Bəhlul Abdullanın “ *Burada birinci adı çəkilən məqalə (“Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi”)-) elmi cəhətdən təkcə Çəmənəminlinin tədqiqatında deyil, Azərbaycan folklorşünaslığı tarixində mühüm bir mərhələ kimi təqdirəlayiqdir*” [5, s.11]. Müəllifin “Məlik Məhəmməd” (1910) hekayəsi məlum nağıl süjeti üzərində qurulmuşdur. Amma bu nağılın təhkiyəçisi uçuq bir daxmanın sahibi nənə idi. Nağıl poetikasına görə “ *Nağıl məkanı həmişə əsas iştirakçı ilə bağlı olur. Nağılçı qəhrəmanla bir sırada olur. O, görünən və eşidilən hər şeyi təsvir edir. Qəhrəmandan xaricdə heç bir şeyi təsvir etmir*” [35, s. 12]. Hekayə ənənəvi nağıl formulu ilə başlamır, zaman da nağıl zamanı, məkan nağıl məkanı deyil. Folklorşünas O.Əliyevin “*Nağıl zamanı da nağıl məkanına uyğun olur. Nağıl məkanı kimi, nağıl zamanı da real zamandan ənənəvi nağıl başlanğıcı və sonluğu ilə ayrılır*” [35, s.13]. Y.V.Çəmənəminlinin “Məlik Məhəmməd” hekayəsində fərqli bir formul yaradır. Hekayədə ənənəvi nağıl formulu nağılçı zamanı və məkanı daxilində qorunur.

Y.V.Çəmənəminli hələ yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı hekayələri və dövrü mətbuatda çap etdirdiyi ədəbi – tənqidi məqalələri ilə realist Azərbaycan ədəbiyyatımızın zənginləşməsində, onun məzmun və mahiyyətə demokratikləşməsində, bədii yaradıcılıqla xəlqiliyin bir prinsip kimi qorunub daha da möhkəmləndirilməsində, Azərbaycan ədəbi dilinin yad təsirlərindən təmizlənməsində mühüm işlər görmüşdür. İlk qələm təcrübələrini və siyasi karikaturalarını, məşhur “Molla Nəsrəddin” jurnalında çap etdirən ədib əsərinin ideya – mövzu istiqamətinə, ədəbi dil məsələsinə baxışına və bütövlükdə yazı manerasına görə bu jurnalın ənənələri ilə bağlı olmuş, Azərbaycan ədəbiyyatında yumoristik novellanın böyük ustası kimi tanınmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti sahəsində müstəsna xidmətləri olan ədiblərimizdən Ə.Haqverdiyev həm folklor materiallarının toplanması, həm də xalqın minillik tarixini yaddaşlarda yaşadan şifahi ədəbiyyat ənənələrinin XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında davam etdirilməsi sahəsində böyük xidmətləri olan

sənətkarlarımızdandır. Prof. Kamran Məmmədov Ə.Haqverdiyevin fəaliyyətini belə dəyərləndirirdi: “ *Haqverdiyev də xalq yaradıcılığının məhəbbətlə bağlanan sözlər ustalarındandır. O, əlinə qələmə aldığı gündən son nəfəsinə qədər şifahi xalq ədəbiyyatına bağlanmış, özünün bir sıra əsərlərinin mövzu və məzmununu nağıl, dastan və lətifələrdən almış, onu öz yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə görə yaradıcı surətdə işləyib orijinal, mükəmməl bədii əsərlər yaratmışdır*” [94, s. 105].

Ə.Haqverdiyev yaradıcılığında, xüsusən də, hekayələrində xalq deyimlərindən, atalar sözlərindən, məsəllərdən geniş istifadə etmişdir. Müəllifin “Ayın şahidliyi” hekayəsində folklor janrlarından olan qarğışdan bəhs edilir. Günahsız yerə qətl edilən Səlman həm Allahı, həm də ayı şahidliyə çağırır: “*Xudaya, mənim bu nahaq qanımı yerdə qoyma, pərvərdigara, mənim bir kəsim yoxdur, sən özün mənim yetim balalarımıza pərəstar ol!*” Sonra gözünü Aya döndərərək dedi: “*Ey dünyanı illərlə seyr edən Ay! Şahid ol ki, sənün gözüünün qabağında bir fəqir əlsiz-ayaqsız sövdəgəri nahaq yerə öldürdülər. Güzərin bizim evə düşsə, öz işığı salginən mənim yetimlərimin üstünə və deyinən ki, yazıq balalar, atanız uzaq səfərə gedib, ona müntəzir olmayın. Gedin küçələrdə, qapılarda özünüza gün 24 ruzusu qazanın! Ey dağlar, daşlar, göllər, axan sular, əsən yellər, burada sizdən savayı bir kəs yoxdur, siz də şahid olun ki, bu yerdə dünya malından ötrü bir şəxsi öldürüb, onun yeddi balasını yetim qoydular*” [44, s. 23-24].

Azərbaycan folklorşünaslığında qarğışlar şər təsəvvürlərlə bağlı olan janrlardandır. Nağıllarda, dastanlarda, lətifələrdə qarğışlar haqsızlığa, insafsızlığa, bədxahlığa qarşı yönələn, bir növ magik qüvvələri köməyə çağırmaq istəyidir. XII əsrin qədim türk abidəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”da deyilirdi: “*Ol zamanda bəylərin alqışı alqış, qarğıışı qarğıış idi*” [61, s.43]. Folklorşünas P.Əfəndiyev alqışları məzmun olaraq aşağıdakı kimi qruplaşdırmışdı : “*ailə və məişətlə, xalqın arzu və istəkləri və mərasimlərlə*” [27, s.86].

Azərbaycan folklorşünaslığında qarğışların toplanması hələ XX əsrin əvvəllərində M.A.Abbaszaadə tərəfindən 1914-cü ildə Bakıda “*Arvad ağısı, bayatı, haxışta, sevgi, laylay, qaynana- gəlin söhbətləri*” adı altında tərtib edilmişdir[1].

Müasir folklorşünaslıqda qarğışlarla bağlı A.Ramazanovanın “Azərbaycan folklorunda qadın (ana) yaradıcılığı və onun poetikası” [114] adlı dissertasiya işində geniş yer verilmişdir.

“Aydın şahidliyi” hekayəsində Səlmanın Tanrını və ayı şahidliyə çağırması obrazın dini inancını və xalqın minillik təsəvvüründə formalaşan inam və etiqadlarını yada salır. “Sözün magik gücünə inamı əks etdirən “alqış” və “qarğış”ın söz (ifadə) kimi yaranması da əski mifik təsəvvürlərlə bağlıdır. Bəllidir ki, ruhlar ibtidai dünyabaxışı sistemində “xeyirxah” və “bədixah” olaraq iki qismə ayrılır” [11, s.89]. Azərbaycan folklor mətnlərində əsatiri, mifoloji obrazlara, müqəddəslərə müraciətlə edilən dualardan biri də qarğışlardır ki, Ə.Haqverdiyevin “Aydın şahidliyi” hekayəsinin məzmununda aparıcı rol oynayır. Müəllif əsas ideyasını da Aydın dilindən belə şərh edir: “...*Mənim üzümdə siz qara görüb onu ləkə hesab edirsiniz. Xeyr, o, qara ləkə deyil, bəlkə mənim ahımın tüstüsüdür ki, əqvami-islamiyyənin hər cəhətdən cəmi millətdən geri qalmağını görüb ciyərimdən çıxardıram!*” [44, s.25].

Ə.Haqverdiyevin “Şeyx Şaban” hekayəsində isə folklorlarda yer alan mərasim elementləri Gülsüm xalanın ruf tutması, çöp ötürməsi, noxud falı açması, həcəmət qoyması, boğaz basması ilə təsvir olunur. Gülsüm xalanın məşğul olduğu ovsun növləri məişətlə bağlıdır. Tədqiqatçı A.Ramazanovanın qənaətinə görə, “*Ovsunlarla müşayiət edilən mərasimlərin içərisində qadınların iştirakı və fəaliyyəti danılmazdır. Çünki xəstəliklərin türkcərarələrlə müalicəsi, həmçinin uşağın doğulması və böyüdülməsi sırf qadınların fəaliyyət dairəsinə daxil olan məsələlərdəndir*” [114, s.7]

Ə.Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığında şifahi xalq ədəbiyyatının forma və ifadə vasitələrinə geniş yer verilmişdir. Ədibin “Pir”, “Seyidlər ocağı” hekayələri yığcamlığı və lakonikliyi, yumoru ilə lətifə janrının əlamətlərini daşıyır. “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı” monoqrafiyasında lətifə belə şərh edilir: “*Lətifələr tapmaca, atalar sözü, bayatı, mahnı qədər çox yayılan və xalqın məişətinə daxil olan janrdır... Lətifələrin sonu çox ibrətamiz olur. Elə bir lətifə olmaz ki,*

*orada müəyyən bir əxlaqi, əqli, ictimai nəticə verməmiş olsun*” [27, s.120]. “Pir” və “Seyidlər ocağı” hekayələri lətifə strukturunu həm məzmununda, həm də formada qoruyub saxlayır. Ə.Haqverdiyev “Pir”i mirzəliklə dolanan Mirzə Cavadın peşəsini və kimliyini açıqlamaqla başlayır. Mirzə Cavadın oğlu Əhməd isə it boğuşdurmurdu, xoruz döyüşdürmürdü, amma yeni dünyanın gətirdiyi yeni oyunlara aludə olmuşdu, bilyard oynayırdı. Əhməd halal zəhmətlə dolanan deyildi, odur ki, atasının “ Dövlət yerin dəşiyindən çıxmaz” və ya “ Yer dəşiyindən pul çıxartmaq asan isə, get sən də çıxart” fikrini reallaşdırmaq qərarına gəlir. Kənddə əncir ağacının dibində şam yandırıb oranı pirə çevirən Əhməd avam insanların cəhaləti hesabına varlanır. Folklor və yazılı ədəbiyyatın əlaqəsini araşdıran prof. Nizami Xəlilov bu süjetin “Yer dəşiyindən pul çıxaran molla” “lətifəsinin məhsulu” adlandırır [54, s.90]. Oxşar motiv “Seyidlər ocağı” hekayəsində də istifadə edilir. Bu hekayədə müəllif “ vilayətlərin cəmi ehtiyaclarını: istər xeyirdə, istər şərdə, rəf edən İrandır” [44, s.230] deyərək hekayətə başlayan müəllifin ironiyası hiss ediləndir. İrandan gəlmə mütrüblər, hoqqabazlar, meymun oynadanlar, dərvişlər, mərsiyəxanlara Ə.Haqverdiyevin “Azərbaycanda teatr” məqaləsində də geniş yer verilmişdir. Kükəmərli Seyid Əhməd və Seyid Səmədin Qafqaza növbəti yürüşü “Uzunqulaqlı” kəndində qurduqları ocaqla niyyətlərinə çatırlar. Burada diqqət çəkən elementlərdən biri də bədii məkanın “Uzunqulaqlı” kəndinin seçilməsidir. Həm “Pir”, həm də “Seyidlər ocağı”ı da maraqlı süjeti ilə diqqət çəkir. Ə.Haqverdiyev yaradıcılığının poetikasını araşdıran T.Mütəllimovun təsbit etdiyi kimi: “ *Qələmə alınan ideya və mövzunun tam dolğun ifadəsi üçün ədib ilk növbədə süjetin inkişaf istiqamətindən, epizodların növbələnməsindən, hadisələrin düzülüş sistemindən istifadə edir*” [106, s.157]. “Seyidlər ocağı”nda qurama ocağın tapılması səhnəsi C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” ində üçüncü məclisi, qəbiristanlıq səhnəsini yada salır. “*Uzunqulaqlı*” kəndinin camaatını müqəddəs qəbri tapmağa qoymayan seyidlərin “ *sizin aranızda binamazlar, oruc tutmayanlar, yetim malına qəsd edənlər, zinakarlar, əqidəsi süst olanlar vardır. Siz bizimlə getsəniz, biz qəbri tapa bilmərik*” [44, s.233]. “ Ölülər”də də yetim malına göz tikənlər, ölən

qardaşlarının qadınlarını alanlar, qardaş malına sahib çıxanlar kimin dirilməsinə qərar verə bilmirlər. Ə.Haqverdiyev xalq ədəbiyyatının janr, obraz, mövzularından istifadə edərək qələmə aldığı hekayələrdə avamlığa, cəhalətə qarşı çıxır, güldürmək deyil, düşündürmək yolunu seçmişdi.

Azərbaycan ədəbiyyatının və ədəbi fikrin inkişafında böyük xidmətləri olan Mir Cəlil Paşayev XX əsr ədəbiyyatımızı dəyərləndirərkən Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığını belə təqdim edir: *“Haqlı olaraq yeni dövrün Azərbaycan ədəbiyyatını böyük ədibin adı ilə “Molla Nəsrəddin dövrü” ədəbiyyatı adlandırırlar. Molla Nəsrəddin (Cəlil Məmmədquluzadə) - bu adın özü maarifçi demokrat ədəbiyyatımıza sima və sifət verən bir simvol olmuşdur. Bu ad çəkildimi, ədəbiyyatda siyasi ideyaların çarpışması dövrü, müasir, mübariz, həqiqi həyat ədəbiyyatının güclü və cəsarətli bir axınla hücum keçməsi dövrü təsəvvürdə canlanmış olur”* [100, s.15]. Cəlil Məmmədquluzadənin adının Molla Nəsrəddinlə yanaşı işlənməsi ədibin bütün yaradıcılığı və fəaliyyəti haqqında verilən ən dəqiq təsbitlərdəndir. C.Məmmədquluzadənin hekayələri realist nəsrin inkişafına nəinki təkan verdi, həm də onu obrazlar və mövzu baxımından yeniliklərlə zənginləşdirdi. Prof. Y.Qarayevin təbirincə desək, *“ Mirzə Cəlildən sonra Azərbaycanda bədii ədəbiyyatın əsas, aparıcı janrı dəyişir – milli hekayəni və novelları ədib dünya nəsr prosesinin magistral yoluna çıxarır”* [64, s.317].

C.Məmmədquluzadənin hekayə qəhrəmanları - Novruzəli, usta Zeynal, Pirverdi və s. xalqın içərisindən çıxan sadə insanlardır. Səbrin və itaətin həyat tərzini və düşüncəsini idarə etdiyi Novruzəli və Usta Zeynalların təsvirində ədib ənənəvi yolu seçmədi: *“O öz vətəninə ədəbiyyatı Şərq sxolastikasından, dili Tehran, Nəcəf-Əşrəf, İstanbul ünsür və ədalarından, düşüncəni islam ehkamından qurtarmağa çalışdığı kimi, Azərbaycanı müstəmləkə vəziyyətindən, xalqı feodal quruluşu boyunduruğundan xilas etməyə səy edirdi. Ona görə də cavan ədib həyatı çulğamış olan bu gülməli, həm də ağlamalı vəziyyətin təsvirindən başladı”* [100, s.20-21].



Mirzə Cəlil “gülməli, həm də ağlamalı vəziyyətin” təsvirində xalq ədəbiyyatının lətifə janrının xüsusiyyətlərindən bəhrələnirdi. “Poçt qutusu”, “Pirverdinin xoruzu”, “Quzu” və s. hekayələrində bəzən incə yumor, bəzən də kəskin ironiyadan istifadə edən yazıçı cəmiyyət və insan münasibətlərini aydınlaşdırır. “Azərbaycan xalq lətifələri” monoqrafiyasında lətifə mövzu və ideya baxımdan bir neçə qrupa ayrılır: “*Birincisi, mütləq qiyət üsul idarəsinin və hakim sinif nümayəndələrinin əxlaq və mənəviyyatlarını tənqid və ifşa edən lətifələr, ikinci, din, mövhumat, xurafat və ruhanilik əleyhinə olan lətifələr, üçüncü, ictimai həyatda baş verən nöqsanların tənqidi və yaxud məişət, ailə, tərbiyə və s. məsələlərə toxunan lətifələr*” [39, s.52]. “Poçt qutusu”nda Novruzəlinin başına gələnlər cahilliyindən, yeni dünyanın qanunlarına nabeləddliyindən qaynaqlanırdı. Ölülüyün, dəliliyin, kefliliyin çoxaldığı mühitdə Novruzəli də, Qurbanəli bəy də mövcud olmalıydı. Novruzəli sadəliyi, itaəti və avamlığı ilə, Qurbanəli bəy isə itirilən bəyliyi ilə birlikdə nadan və riyakarlığı ilə gülüş doğurur. Əziz Mirəhmədovun təbiri ilə “... *köhnə cəmiyyətin yaramazlıqları ilə vuruşurkən özünü dəliliyə vurmağa məcbur olan, yaxud həqiqətən, dəlilik dərəcəsinə yaxınlaşan ağıllı adamlar klassik və şifahi ədəbiyyatda tam bir nəsil təşkil edir: Molla Nəsrəddin, Bəhlul, Cüha, Dəli Şirin, Dəli Molla Abbas, Kefli İskəndər, Aydın və i.a...*” [101, s.30-31]. Həm “Poçt qutusu” , həm də “Quzu” hekayəsinin qəhrəmanlarının hekayədəki xarakterik cizgiləri, davranış və düşüncə kasadlığı lətifə qəhrəmanlarını yada salır. Bu hekayələrdə əsas əhvalat birinin cahilliyi, digərinin isə riyakarlığı üzərində qurulur. C.Məmmədquluzadənin sənətkarlıq qüdrəti hadisənin ağırlıq təşkil etdiyi hekayələrdə gülüşü və ağrı-acını birlikdə verməsi, nəsrədə dramatikliyi yüksəltməsidir. “*Hadisəsiz, əhvalatsız – hərəkətsiz, mükəlliməsiz, təsdiq və ya inkarsız lətifə mümkün deyildir. Bu cəhətdən lətifələr ... daha çox dramatik formaya yaxınlaşır. Lətifələrdəki mükəllimələr, replikalar onu bilavasitə dramatik forma ilə bağlayır*” [39, s.107]. Novruzəlinin hadisəsi yalnız poçtxananı tanımaması deyil, onun mikromühitində ritm yüz il əvvəlki kimiydi, “ölənə kimi qulam” psixologiyasından çıxma bilməyən kəndlinin yeni dünya ilə münasibətləri yarıgülməli,

yarıağlamalıydı. Eyni situasiyanı bəylik hüququ və “qürurunu” itirən Qurbanəli bəyin timsalında da izləmək olar. C.Məmmədquluzadənin hekayələrində bir hadisə, hərəkət əsas götürülür, hər detalın öz yeri və ümumi məzmunu əhatə edən xüsusiyyəti olur. Lətifələrdə də müəyyən bir hissənin yoxluğu əsas fikrin verilməsində problem yaradır, bu isə həm mətnin strukturunda, həm də məzmununda systemsizlik yaradır.

C.Məmmədquluzadənin hekayələrində əsas və yardımçı obrazlar da ümumi sistem daxilində hərəkət edir. C.Məmmədquluzadənin hekayələrində sovet ədəbiyyatşünaslığında tez-tez işlənən “mənfi-müsbət qəhrəman” ayrımı Novruzəli və yeni dünya, yeni üsul-idarə arasında, Məmmədhusəyn və Əziz xan, iki seyid və “Zurnalı” əhli arasında gedir. *“Hər bir lətifədə iki və ya üç tip olur. Bunlardan biri həmişə müsbət, digəri isə mənfi göstərilir. Bunu janrın xüsusiyyəti və funksiyası tələb edir”* [39, s.115]. Novruzəlinin *“Mən ölənə kimi sənə qulam”* [85, s.123] fikrinin qarşılığında Novruzəlinin yenidən divanxanaya salınması xəbərinə *“Xan bir qədər fikir elədi”* [85, s.129] ifadəsi Vəli xanı mənfi obraz kimi təqdim etmir, amma onun etinasızlığına işarədir.

“Kıışmış oyunu” hekayəsinə isə tərəflər daha konkret boyalarla verilir. Tam bir məzhəkə, oyun şəklində qurulan məzmununda “Zurnalı” kəndinin camaatı və İrandan bu taya mömin seyidlər qarşılaşdırılır. Molla Nəsrəddin adına söylənən lətifələrdə də çox vaxt fırldaqçı ruhanilər, seyid və dərvişlər gülüş hədəfinə çevrilir. “Kıışmış oyunu”nda dərvişlik edən seyidlərin hiyləgərliyi, tamahkarlığı, acgözlüyünün ifşa edilməsi hekayənin finalında aydınlaşır.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrında qələmə alınan əsərlərdə xalqın zəngin şifahi söz sənətindən alınan obraz, süjet, motivlər sadəcə yeniləşməkdə olan dünyanın gətirdiyi fərqli baxış bucağı və ya müəllif ideyasının çatdırılmasında sadəcə bir detal deyildi, həm də bu yazıçıların içərisində formalaşdığı mühitin minillik mədəniyyətinin, adət-ənənəsinin, tarixinin bir parçası idi. Bu hekayələrdə, nağıllarımızda, dastan və lətifələrimizdə rastlaşdığımız obrazlar fərqli və ya yeni bir funksiya ilə qarşılaşırıq. Yeni nizama

uyğunlaşmanın yolunu sadəcə inkarda deyil, milli-məhəlli xüsusiyyətləri gələcəyə daşıya bilməkdən də keçir.

## **1.2. Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyat ənənələrinin hekayə janrının təşəkkül və poetikasına təsiri**

Hekayə janrının formalaşmasına təsir edən milli və regional xüsusiyyətlər içərisində klassik ədəbiyyat ənənələrimizin özünəməxsus yeri var. Janrın təyinedici prinsipləri öz normativlərini Qərb ədəbiyyatında, xüsusən də Mopasan və Çexovun sənət nümunələrində mükəmməlləşdirsə də, hər bir xalqın, xüsusən də güclü ədəbi sərvətə malik olan xalqların ədəbiyyatlarında, başqa janrlar kimi, hekayə də qəbul etdiyi sabit normativlərdən başqa, eyni zamanda klassik milli irsdən aldığı elementlərin daşıyıcısı kimi çıxış edir. İntertekstuallıq nöqteyi-nəzərdən yanaşsaq, Azərbaycan hekayələrində Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyatımızdan janr, mövzu, obraz, motiv, süjet və s. istiqamətində çoxlu paralellər müşahidə edib üzə çıxara bilərik. Bunu əsaslandırmaq üçün kifayət qədər fakt seçib təqdim etmək mümkündür.

Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı ilə XX əsr hekayəçiliyinin janr intertekstuallığı ilk növbədə hekayət və hekayə paraleliyində üzə çıxır.

Bir çox mənbələrdə hekayət və hekayə bir-birindən ayrılır və əksər vaxt onlar bir-biri ilə qarışdırılır. Bu cür qarışıqlıqlar xüsusən XIX əsr yazıçılarının hekayətlərinə münasibətdə özünü göstərir. Baxmayaraq ki, hekayənin bir janr kimi özünü təsdiqi Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığından başlayaraq qəbul olunur, yeri gəldikdə, hekayətlə qarışdırıldığından Seyid Əzim Şirvaninin, Qasım bəy Zakirin hekayələrindən də bəhs edilir. Lakin faktların öyrənilməsi, bu iki janr arasındakı incə və ciddi fərqlərin nəzərdən qaçırıldığını göstərir.

Hekayə və hekayət daha çox yaxınlıq baxımından öyrənilmiş, onlar arasındakı əsas fərq kimi hekayətin nəzmlə yazılması götürülmüşdür. Hekayətdən əksər halda mənzum hekayə deyilərək bəhs edilmişdir. *“Klassiklərdən Xaqani, Nizami, Füzuli, Məhəmməd Əmani, Ağa Məsih Şirvani, Qasım bəy Zakir və başqalarının mənzum*

*hekayələri vardır.*” [97, s.156] Tədqiqatçının bu müddəasında nəzərdə tutduğu məhz hekayətlərdir. Klassik hekayətlərdən mənzum hekayə kimi bəhs etmək o mənada özünü doğrultmur ki, sonrakı dövrlərdə - XX əsrdə, sovet və postsovet zamanında yazılan mənzum hekayələr struktur və semantika baxımından onlarla tipoloji eyniyyətə malik deyil. Belə olduğu halda, klassik ədəbiyyatın həcmcə kiçik məsnəvilərini, yəni hekayətlərini mənzum hekayə adlandırmaq problemə aydınlıq əvəzinə dolaşlıqlıq gətirir. Qeyd edək ki, təkcə hekayəni yox, ümumiyyətlə, klassik dövr, divan ədəbiyyatı janrlarını ədəbiyyatımıza yeni dövrdən daxil olan janrlarla adlandırmaq özünü doğrultmur; irihəcmli məsnəvi-dastanları roman, məqtəli povest və ya roman, qəsidəni və ya məsnəvini poema kimi təqdim etmək onların sahib olduğu formanı və ifadə etdiyi semantik funksiyanı doğru qavrayıb izah etməyə imkan vermir.

Hekayət, mənzumə, kiçik məsnəvi, məqalət, təmsil – bunlar hamısı klassik ədəbiyyat janrları içərisində hekayəyə yaxın olanlardır. Onların dəqiq tipologiyası, frəqmental fərqləri araşdırılıb üzə çıxarılmamışdır. Bu məsələyə aydınlıq gətirmək xüsusi tədqiqat tələb edir. Bizcə, bu terminlərin özlərinin yerinin və elmi məzmununun dəqiqləşməsinə ehtiyac var. Hazırkı tədqiqatda isə əsas məqsəd sıralanan və bir-birini əvəz edən həmin janrların müasir hekayə ilə fərqlərini, oxşarlığını müəyyənləşdirmək, tipoloji müqayisəsini aparmaqdır. Hekayəyə verilən tərifləri və tədqiqatlarda müəyyənləşdirilən nəzəri prinsipləri adı çəkilən janrlarla təqdim olunan əsərlərə tətbiq etdikdə tədqiqatda elmilik prinsipi pozulur. Çünki klassik ədəbiyyatın kiçik həcmli epik janrları hekayə ilə eyni formanı və funksionallığı paylaşmır. Ancaq o da danılmazdır ki, klassik ədəbiyyat ənənələrimiz bütün komponentləri ilə sonrakı yaradıcılıq hadisələrinə, o cümlədən hekayəyə öz genetik kodlarını ötürmüşdür. İlk baxışdan həmin kodlar epik ənənədə və yuxarıda adını çəkdiyimiz janrlardan gəlmə element, motiv və situasiyalarda özünü göstərir. Bir daha adı çəkilən janrların sərhəd və funksiyasına aydınlıq gətirilməsinin ədəbiyyatşünaslığımızın aktual problemlərindən biri olduğunu vurğulayaraq tədqiqatda kiçik həcmli klassik epik nümunələrdən hekayəyə daha çox uyğun olan hekayət üzərində geniş dayanmağı məqsədəuyğun hesab edirik.

Klassik epik ədəbiyyatın kiçik həcmli janrlarından olan hekayət bir sıra paralellərlə hekayəyə yaxın olsa da, onların hər ikisini eyni adda ümumiləşdirib təqdim etmək doğru deyil. Nizami Gəncəvinin haqqında bəhs etdiyimiz klassik janrı hekayə yox, hekayət adlandırması (şair bəzi məqamlarda hekayət sözünə sinonim kimi dastan ifadəsindən istifadə etmişdir) da bizə hər bir mövcud olanı öz adı ilə adlandırmağa əsas verir. Çünki hekayəti hekayə adlandırmaq bu başdan eyniyyət məqamlarını irəli çıxarır və baş vermiş transformasiyanı, tipoloji müqayisədəki fərqliliyi müəyyənləşdirməyin, ən azından, psixoloji olaraq qarşısını alır.

Hekayətlər klassik şərq ədəbiyyatında nəzmlə yazılıb, hikmətamiz mənalar ifadə edir (az da olsa nəsrə yazılan nümunələri də var. Məsələn, Seyid Əzim Şirvaninin nəsrə yazdığı hekayətləri). Adətən məsnəvi şəklində yazılır.

Dərin irfani məzmun daşıyan kiçik həcmli hikmətamiz hekayətlər, adətən, məqalətlə başlanır. Daha doğrusu, klassik ədəbiyyatda hekayət məqalət-hekayət şəbəkəsində təqdim olunur. Nizami Gəncəvi yaradıcılığından şahid olduğumuz kimi hekayət məqalət və didaktik sonluq arasında məkan seçir. Məqalət və didaktik sonluq hamı üçün yaddaqalan olmasa da, hekayət öz məzmunu ilə böyük oxucu kütləsi toplaya bilir. Öndə və sonda gələn hissələr – məqalət və didaktik sonluq özünün dini-fəlsəfi, təsəvvüfi funksiyası ilə bərabər hekayət mətnin təsiredici gücünü artırmağa xidmət edir. Bu üçlük daxilində nisbi müstəqillik bütöv məzmunu malik və baş vermiş hadisə təəssüratı oyadan hekayətə aiddir. Hekayəti onun üçün gücləndirici rolu oynayan hissələrlə əlaqələndirən onlar arasındakı problematikanın yaxınlığıdır. Bir anlığa hekayətin yerinə hər hansı bir hekayəni, hər kəsə yaxşı bəlli olan “Poçt qutusu” hekayəsini daxil edək; vəhdət pozulacaq. Hekayət öz funksionallığı ilə üçlü modelə rahat yerləşməsinə baxmayaraq, bu məkan hekayə üçün yaddır. Ona görə də fərqli funksiya icra edən janrların eyni adda təqdimi doğru deyil.

Fərqi əgər mənzumluq və mənsurluqda arasaq, Nizami Gəncəvinin hekayətlərinə mənzum hekayə desək, o zaman xəyalən Səməd Vurğunun mənzum hekayələrini onunla qarşılaşdıraq. Yenə də kifayət qədər struktur və funksiya fərqi ilə qarşılaşacağıq. Hekayət insanları bu dünyanın, hər hansı zaman və məkanın olacaqları və ola

biləcəkləri ilə məlumatlandırmaq yox, davamedən zaman və o zamanın keçdiyi məkanlar, məqamlar üçün dəyişməz qanunlar, hökmlər haqda xəbərdar etmək funksiyasını yerinə yetirir.

Bunun klassik örnəklərini Nizami Gəncəvinin “Sirlər Xəzinəsi”ndəki hər biri məqalətlə başlayıb, didaktik nəticə ilə sona çatan 20 hekayətdə [41] görürük. *“Geniş müqəddimə, şairin özünün adlandırdığı kimi “iyirmi məqalət” və həmin qədər də “hekayət”dən ibarət “Sirlər xəzinəsi” fəlsəfi-irfani-didaktik traktat olub, orta yüzilliklər Yaxın Şərq ədəbiyyatında bu janrda qələmə alınmış nümunələr içərisində həm fikri vüsəti, həm şeiriyəti baxımdan xüsusi yer tutur.”* [12, s.495] Nizami Gəncəvinin məqaləti hekayətlərinin əvvəlində verməsi və sonda fəlsəfi-didaktik nəticə ilə yekunlaşdırması “Sirlər xəzinəsi”ndəki sakrallığı artırır. Özündən əvvəlki ədəbiyyat ənənələrinə yaradıcılıqla yanaşan Nizami təxəllüsünə uyğun olaraq “Sirlər xəzinəsi”ndə ona qədər nizamsız, tam norma halını almamış bir çox sənətkarlıq elementlərini bir araya gətirərək özünün qeyri-adi dühası ilə onları inkişaf etdirdi və zənginləşdirdi. “Sirlər xəzinəsi” (“Məxzənül-əsrar”) ... *Azərbaycan ədəbiyyatında ilk irihəcmli, dərin fəlsəfi-irfani qayəli məsnəvi, poetik traktatdır ki, şair hələ ictimai-fəlsəfi qəsidələrinin aparıcı mövzusu olan həyat, yaradılış, xilqət, insan və onun vəzifələri, ümumiyyətlə şərəfli olum və şərəfli ölüm haqqındakı düşüncələrini etik-əxlaqi çulğanişda, dahiyana bir ustalıqla, sənətkarlıq xarüqaları göstərərək ilk dəfə məhz bu əsərində sistemli şəkildə oxucuya təqdim edir.”*[12, s.493]

Hekayətlər öz forma-məzmun xüsusiyyətləri ilə bərabər, məqalət hissəsi ilə də hekayə janrının bir sıra poetik keyfiyyətlərinin formalaşmasına təsir etmişdir. Klassik türk ədəbiyyatının ilk məqalət nümunələri sonrakı ədəbiyyat ənənələrində bu və ya digər şəkildə öz izlərini qoruyub saxlamışdır. Nizami Gəncəvidən sonra Şəms Təbrizinin xütbə və söhbətlərindən, Mövlana ilə bəhslərində izah etdiyi fikirlərdən ibarət “Məqalət”i [131, s.6] və daha sonra Hacı Vəli Bektaşın Tanrıya yetişməyin yol və üsullarını anladan “Məqalət” [130] əsəri də epik ənənədə yığcamlığın, dərin fikirliliyin formalaşması baxımından qiymətli mənbələrdir. Ərəb sözü olan məqalətin dilimizdəki anlamı məqalələr, yazılar, bəhslərdir. Adı çəkilən üç müəllifin yaratdığı məqalət

nümunələrini bir-biri ilə müqayisə etdikdə, onların janr və formadan çox, məqsəd və ideal baxımından bir-birinə yaxın olduğunu görürük. Hər üçü kamil insan yetişdirmək niyyətilə qələmə alınmış mətnlər məcmusudur. Bədiilik baxımından sonrakı epik ənənəyə həm məzmun, həm də forma baxımından daha çox Nizaminin məqalət-hekayətləri təsirli olmuşdur. Şəms Təbrizi və Hacı Vəli Bektaşın məqalətləri təsəvvüfi məzmunlu hikmətlərdən və onları açan ayrı-ayrı hekayətlərdən ibarətdir. Onların əsas qayəsi sufi dünyagörüşünü qəbul etmiş insana Allaha yetişməyin məqam və pərdələrini anlatmaqdır. Nizaminin də məqalətləri insan-tanrı əlaqələrinə, yaradan və yaradılış məsələlərinə həsr olunmuşdur. Şəms Təbrizi və Hacı Vəli Bektaşda təsəvvüfi məqamlar, dini söhbətlərin öndə olmasına baxmayaraq, Nizami Gəncəvidə daha çox yadda qalan hekayətlərdir. Nizamidə məqalət-hekayət nisbətində üstünlük, yaddaqalanlıq hekayətə məxsusdursa, Şəms Təbrizi və Hacı Vəli Bektaşda bu nisbətdə faiz üstünlüyü əksinədir. Hekayətdə hadisə-təhkiyə aparıcı mövqeyə malik olduğundan sonrakı epik ənənəyə, hekayəyə onun təsiri daha artıq olmuşdur. Dini-təsəvvüfi təlqinlər məqalətin başlıca funksiyasını təşkil etdiyi halda, hekayətdə hər hansı bir hikmətamiz hadisənin nağıl edilməsi onu xalq ədəbiyyatının nağıl və rəvayətləri ilə yaxınlaşdırır və onlardan gələn təhkiyəçilik ənənələrini daha da zənginləşdirib, inkişaf edərək, yazılı ədəbiyyat üçün emal edərək sonrakı dövrə, hekayə janrına bir sıra baza elementləri ötürürdü. Klassik ədəbiyyatın hekayəti Yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə ilə, irihəcmli və çoxplanlı məsnəvi-dastanları isə romanla paralellik nümayiş etdirir. Folklordan gəlmə əsatir, nağıl, rəvayət, əfsanə ənənəsi yazılı ədəbiyyatda hekayədən əvvəl hekayətdə öz sələfliyini göstərir. Bu mənada, hekayət, məsnəvi, məqtəl və s. folklorun epik janrları ilə yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatı arasında əlaqələndirici rolu oynamışdır. Hadisənin mətnləşməsi, yazıçı dünyagörüşünün, kollektiv və fərdi yaddaşın, təsvir və tərənnümün təhkiyədə yığcam şəkildə ifadəsinin formalaşmasında hekayətin mühüm funksiyası olmuşdur.

Məqalətlər kimi hekayətlərin sonuna artırılan fəlsəfi-didaktik nəticələr də sonrakı ədəbiyyat ənənələrində yaşamış, xüsusən də gözlənilməz final ənənəsinin formalaşmasına özünün struktur təsirini göstərmişdir. Bu baxımdan akademik İsa

Həbibbəylinin hekayət və novella arasında apardığı müqayisə əhəmiyyətlidir. “...*səkkiz əsr bundan əvvəl yaşayıb-yaradan bu böyük Azərbaycan şairi (Nizami Gəncəvi – M.Q.) hələ XII əsrdə istər lirik şeirlərimizdə, istərsə də geniş həcmli əsərlərimizdə novella janrının ən yaxşı və maraqlı ünsürlərini özünün sənətkarlıq süzgəcindən keçirmiş, öz sənətkar qələmi ilə cilalandırılıb zinət vermiş, onlara əbədi həyat bəxş etmişdir*” [45, s.507-508]. Göründüyü kimi, İsa müəllim burada novellanın ünsürlərindən bəhs edir və bununla da müasir hesab etdiyimiz janrların ünsürlərinin mənbəyini klassikada, milli ənənədə arayıb axtarmağın istiqamətini qabardır. Bu müqayisə, nəinki Azərbaycan hekayəsinə, eləcə də, dünya novellasına, ümumiyyətlə, yazılı epik ədəbiyyat ənənəsinə Nizami təsirinin araşdırılmasını aktuallaşdırır.

XX əsr Azərbaycan hekayələri və hekayət janrı arasında aparılan müqayisələrdə ən çox diqqəti cəlb edən paralellik əsərin sonunda verilən əqli nəticələrdə özünü göstərir. Bu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edən yeni mərhələdə maarifçi realist hekayələrdir. Didaktik hekayələrdə olduğu kimi, maarifçi-realist hekayələrdə də əsər tərbiyəvi nəticə ilə sona çatır; müdrik bir kəlam kimi formalaşmış “qissədən hissə” strukturu burada da özünü nümayiş etdirir. Misal olaraq, milli-klassik ənənələrin yaşanmasına xüsusi əhəmiyyət verən Ə.Haqqverdiyevin hekayələrindən nümunələr göstərə bilərik. Yazıçının “Ata və oğul” hekayəsi öz təhkiyəsinə, tərbiyəvi məqsədinə və finalına görə hekayət ənənəsindən çox şey almışdır. Hekayənin əvvəlində məqalətə uyğun parça olmasa da, növbəti hissələrdə funksionallıq və təhkiyə istiqamətində paralellik müşahidə olunur. Başlanğıcda xeyirxah və əməyinin, dürüstlüyünün sayəsində evdə, eldə böyük nüfuz sahibi olan Hacı Xəlilin ömrünün son anı, keçdiyi ibrətamiz həyat yolunu xəyalən vərəqləməsi, öz zəhməti və dürüstlüyü ilə yetimlikdən, nökrəçilikdən gəlib zəngin, xeyirxah, bacarıqlı bir tacirə necə çevrilməsi və nəhayət, dünyadan köç etməyə hazırlaşması, oğluna vəsiyyəti təsvir olunur. Son vəsiyyətini edə edə Hacı Xəlil canını tapşırır. “*Hacı Xəlil vəfat etdi. Yəni dünyadan bir şəxs rehlət etdi ki, neçə füyqara əlini tutmuşdu, ac qarınlar doydurmuşdu. Çılpağa libas vermişdi. Ona görə bu şəxs nəinki öz xış və əqvamının, bəlkə, cəmi şəhər əhlinin əlindən getdi.*”



*Xoş o şəxsin halına ki, öləndən sonra onun adı dillərdə diri qala və ehtiram və rəhmətlə yad ola” [44, s.13].* Hacı Xəlilin hekayəsi bitdiyi yerdən oğlu Əkbərin hekayəsi başlayır. O, atasının heç bir vəsiyyətinə əməl etmir – pis yoldaşdan uzaq durmur, anasına hörmətsizlik edib, onu saymır, müsəlman olduğunu yaddan çıxarıb içkiyə, qumara qurşanır, nökr Qulaməlini evdən uzaqlaşdırır. Vəsiyyətin əksinə getdikcə, həyatı da tərsinə dönür. Axırda onu səfilliyə sürüklüyüb, Fransadan gətirdiyi məşuqunu və onun vasitəçiliyi ilə bütün var-dövlətini mənimsəyən dostu (pis yoldaşı!) Rüstəmi öldürüb, həbsxanaya və oradan da sürgünə göndərilir. Hekayənin finalını müəllif Sədidən farsca misal gətirdiyi bir beytlə yekunlaşdırır. Beytin tərcüməsi belədir ki, *“Lutun arvadı pis adamlarla yoldaş oldu, Peyğəmbərlik xanədanı itdi.” [44, s.21]* Bu beyt “qissədən hissə” xarakterli olub, klassik hekayətdəki fəlsəfi-didaktik nəticə funksiyasını yerinə yetirir.

Hekayət və hekayə qarşılaşdırmasına struktur baxımından Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin tam uyğun gələn əsəri “Xortdanın cəhənnəm məktubları”dır. Burada hadisələrin təsvirinə keçməmişdən əvvəl insanları düşünməyə vadar edən hissə - məqalətə uyğun, daha sonra hekayə və sonda əqli nəticə gəlir. Struktur ənənəvi formaya uyğun gəlsə də, funksiyada baş verən transformasiya “Xortdanın cəhənnəm məktubları”ndan hekayət kimi bəhs etməyin doğru olmadığını göstərir. Burada məqləti əvəz edəcək hissə ironik tərzdə yazılmış və satirik məzmun daşıyır. Cəhənnəmə səfər etmək üçün özünü düşüncələri ilə cürətləndirən Xortdan yada Kolumbun, Maqellanın səyahətlərini salır. Maqellanın quldurlar tərəfindən öldürülməsini onun kafirliyi və ismi-əzəm duasını bilməməsi ilə əlaqələndirir. [44, s.27] Özünü ondan daha şanslı hesab edir, çünki çətinliyə düşsə, ismi-əzəm duasını oxuyub qurtuluş tapa bilər. Yazıçı əsas hadisələrin təhkiyə bölümündə qəribə bir paralelizm yaradır: əvvəlcə cəhənnəmə qədər, sonra isə cəhənnəmdə səyahəti üz-üzə gətirərək simmetriya yaradır. Bu iki səyahətdən sonra isə əqli nəticəyə varır. Hadisələrin cəhənnəmdə çoxşaxəli təsviri əsəri hekayə janrından uzaqlaşdırır, onun povest kimi qavranılmasına əsas verir. Bu, çoxşaxəlilik, eyni zamanda, əsəri

məzmun çoxplanlılığı ilə klassik məsnəvi-dastanlarla paralelləşdirir, daha doğrusu, həm də onlardan elementlər daşıyan yeni varis kimi dəyərləndirməyə yol açır.

Povestin girişi kimi nəticəsini də satirik tonda yekunlaşdıran Haqverdiyev, Xortdanın geri dönüşdə qırmızı bayraqlarla dalğalanan proletar cəmiyyətini görüb, finalda oxucunu düşündürən belə bir cümlə verir: *“Çox gözəl, biz də öz cəzamıza müntəzir olarıq.”* [44, s.125] Əqli nəticə kimi verilən bu cümlə, hekayətdəki kimi açıq məzmun daşımır, oxucuya yol göstərmir və baş verən dəyişikliklər, proletar cəmiyyəti haqda düşünməyə dəvət edir.

“Xortdanın cəhənnəm məktubları”ndan bir sıra müəlliflər hekayə, bir qismi isə povest kimi bəhs edirlər. Biz də həmin əsəri povest hesab edənlərin tərəfindəyik. Ondan burada bəhs etməyimizin səbəbi isə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının öz təsdiqini tapmasında xüsusi yeri olan Haqverdiyevin klassik ənənələrə bağlılığını göstərməkdir. Bundan əlavə, povestdə ayrı-ayrı hadisələri əks etdirən hekayələr bir-biri ilə əlaqələndirilmişdir. Haqverdiyev ayrı-ayrı hekayələri bir yerə toplayıb, onlara verdiyi ümumi müqəddimə və nəticə ilə klassik ədəbiyyatın hekayət, məsnəvi-dastan strukturundan müəyyən transformasiyalarla istifadə edir; bunu təkcə “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda yox, “Marallarım”, “Mozalan bəyin səyahətnaməsi”ndə də görürük. Bu silsilələrdə müqəddimə və girişlər əsərin içərisində yer alan hər bir əhvalat-hekayəyə şamil oluna bilər.

Klassik ədəbiyyatımızda əks olunan ictimai motivlər, insan-tanrı münasibətlərinin insanlararası münasibətdə güzgüləndirilərək təqdim edilməsi poeziyada təhkiyəyə geniş meydan açır. Bunu farsdilli ədəbiyyatımızın Xaqani Şirvani, Mücirəddin Beyləqani, Qətran Təbrizi, daha yüksək səviyyədə Nizami Gəncəvi kimi təmsilçilərinin yaradıcılığında gördüyümüz kimi, yeni sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə zənginləşmiş anadilli poeziyamızda da müşahidə edirik. *“Azərbaycan epik şeirinin inkişafında XV-XVI əsrlər xüsusi bir dövr açır. Hələ XIV əsrdən ədəbi dil kimi sürətlə inkişaf etməyə başlayan Azərbaycan dili XV əsrdə daha da səlisləşib möhkəmlənir, XVI əsrdə öz yüksək bədii zirvəsinə çatır. Bu əsrlərdə Xətayi, Füzuli kimi istedadlar yaşayır və öz sənətlərini əsasən doğma dildə yaradırlar.”* [116, s. 288-289] Farsdilli poeziyada bəlli

bir inkişaf mərhələsi keçmiş və ədəbiyyatımızda təhkiyə texnikasının inkişafında önəmli funksiya icra etmiş janrlar – məqalət, hekayət, məsnəvi yeni mərhələdə qazandığı zəngin xüsusiyyətlərlə növbəti mərhələlər üçün qiymətli baza rolu oynamışdır.

Anadilli divan poeziyasının epik əsərlərindən bəhs edərkən Əlinin “Qisseyi-Yusif” məsnəvisindən başlayaraq, XIX əsrdə də davam edən divan ədəbiyyatı istiqaməti təmsilçilərinin yazdığı epik şeirlər nəzərdə tutulur. Bu mərhələ əsərləri və sənətkarları ilə son dərəcə zəngin olmaqla bərabər, ənənələrin cilalanması və zənginləşib ötürülməsində Füzulinin müstəsna xidməti var.

Füzulinin yaradıcılığında epiklikdən bəhs edərkən qeydsiz-şərtsiz ilk yada düşən əsəri “Leyli və Məcnun”dur. “Füzuli epik şeirinin şah əsəri ölməz məhəbbət dastanı “Leyli və Məcnun”dur.” [116, s.261] Nizaminin məsnəvi-dastanları kimi Füzulinin “Leyli və Məcnun”u da çoxplanlılığına görə özündən sonrakı ənənədə roman janrı ilə uyğun paralellərə malikdir. Doğrudur, ondakı təhkiyə texnikası, xüsusən də təsvir-təhkiyə-tərənnüm növbələşməsi bütün epik janrlarda öz nüfuzunu göstərmişdir. Lakin tipoloji müqayisədə romanla girdiyi paralellər üstünlük təşkil edir.

Dahi mütəfəkkir “Leyli və Məcnun” ilə folklor və yazılı ədəbiyyatın əlaqələndirilməsində, dastançılıq ənənəsindəki lirik-epik növbələşmələrin anadilli poeziyada qazandığı xüsusiyyətləri zənginləşdirib yeni ənənəyə ötürülməsində, inkişaf etdirilməsində misilsiz xidmət göstərmişdir. *“...farsdilli məsnəvilərdə epik təhkiyə aparıcı olduğu halda, anadilli məsnəvilərdə epik təsvirlə lirik təqdimat vəhdətdə verilmişdir. Obrazların daxili aləmini, könül dünyasını, keçirdiyi hiss-həyəcanlarını, istək və arzularını, nigarançılıq və həzin kədərini, izzətini, vətən, ata-ana həsrətini, hekayət edilən hadisələrin daxili dinamikasını açmaq üçün bu məsnəvilərdə lirik şeir janrlarına da müraciət olunmuşdur.”* [102, s.9] Əslində, türk dastançılıq ənənəsindən gəlmə bu cəhət farsdilli poeziyamızda, xüsusən Nizaminin yaradıcılığında da bariz şəkildə özünü göstərmişdir. Dastanlarda nəsr nəzm əvəzlənməsi aşiq yaradıcılığından sonra inkişaf etdiyindən, yazılı ədəbiyyatımızda da bu ənənə ona paralel olaraq anadilli yazılı ədəbiyyatımızda bu dövrdən etibarən artan səviyyədə davam etdirilmişdir.

Füzuli, özündən əvvəl yazılı ədəbiyyatda formalaşan bir sıra poetika elementlərini yüksək səviyyədə inkişaf etdirib formalaşdırmış və törədici funksiyası olan strukturlar kimi ənənəyə daxil etmişdir. Təkcə Nizaminin, Füzulinin deyil, öz yaradıcılıqları ilə bütün klassiklərimizin ənənələrin formalaşması inkişaf etdirilməsində rolu olmuşdur. Lakin bu iki böyük dühanın dünya ədəbiyyatı tarixində tutduqları yer və ənənələrin cilalanmasında xidmətləri əsas götürülərək tədqiqatda, əsasən, onlara istinad olunmuşdur.

Hekayə janrının təşəkkülündə klassik alleqoriyaların və ədəbiyyatımızdakı təmsil ənənələrinin də mühüm rolu olmuşdur. Bu baxımdan Füzulinin “Bəngü-badə”, “Söhbətül əsmar”, “Səhhət və mərz” alleqoriyaları ədəbi ənənənin formalaşmasının mühüm göstəriciləridir. Həmin əsərlərdə təhkiyə-təsvir-tərənnüm keçidləri, mənanın alleqorik üsulla, köçürmə yolu ilə ifadəsi, cəmiyyətin, insanların qüsurlarını aradan qaldırmağa səsləyən əzabkeş, düşünən və təlqin edən müəllif obrazının adresatla ünsiyyət formaları kimi poetik keyfiyyətlər daha da inkişaf etdirilmiş və bu sahədə mövcud olan ənənəni qüvvətləndirmişdir.

Klassik ədəbiyyatda anadilli nəsr ənənələri də epik növün inkişafına öz təsirini göstərmişdir. Bu ənənənin də formalaşmasında Füzulinin əvəzolunmaz yeri var. Füzulinin nəsr yaradıcılığından bəhs edilərkən, adətən, “Şikayətnamə”nin adı çəkilmişdir. Lakin bu onun yaradıcılığının həmin sahəsini əhatə edən yeganə nümunə deyildir. *“Füzuli Azərbaycan, fars və ərəb dillərində müxtəlif nəsr əsərləri də yazmışdır. Azərbaycanca yazdığı nəsr əsərləri məktublardan və ayrı-ayrı əsərlərinə yazdığı irilixirdalı müqəddimələrdən ibarətdir. Şairin Azərbaycanca “Divan”ı, “Leyli və Məcnun”u, qəsidələr divanı, tərcümələrinin müqəddimələri buna misal ola bilər. Qazi Əlaəddinə, Əhməd bəyə, Bəyazid Çələbiyə, Nişançı paşaya, Ayas paşaya yazdığı məktublar Füzulinin ana dilində yazdığı nəsr əsərlərinin ən yaxşı nümunələridir.”* [119, s. 513] Azərbaycan dilində yaratmış olduğu nəsr əsərləri öz mövzu və ideyası etibarilə mütərəqqi olduğu kimi, Azərbaycan nəsrinin ilk görkəmli nümunələri olmaq etibarilə də son dərəcə qiymətlidir. Məhz buna görə də Füzuli Azərbaycan nəsrinin banisi hesab olunur. [99, s.67]

“Şikayətnamə”ni bədii nəsr kimi qəbul edib, onu Füzulinin digər nəsr əsərlərindən ayırmaq bir o qədər də özünü doğrultmur. Çünki orta əsrlər Şərq ədəbiyyatında janr bölgüsü indiki ölçü və prinsiplərlə bir-birindən ayrılmırdı. Ədibin “Nişançı Paşaya məktub” adı ilə də tanınan “Şikayətnamə”si məktub, müraciət əsasında yazılan janrlar içərisində satirik məzmunlu olanıdır. Füzulinin istər məktubları, istərsə də dibaçələri bədiilikdən məhrum deyil və onlarda bədii nəsrin bir sıra spesifik xüsusiyyətlərini izləmək mümkündür. Məhz satirik məzmununa görə “Şikayətnamə” Füzulinin digər nəsr nümunələrindən fərqlənmiş və daha artıq məşhurlaşmışdır.

Azərbaycan dilində yaranan ictimai satiranın ilk nümunəsi olan bu möhtəşəm əsər XX əsr hekayəçiliyinə həm sənətkarlıq, həm də ideya-məzmun baxımından təsir etmişdir. “Şikayətnamə” həm bədii nəsrin, həm satiranın keçdiyi təkamülün izlənilməsi, həm də öz dövründə ziyalı-hakimiyyət, şair-hökmdar münasibətlərini əks etdirməsi baxımından qiymətli mənbədir.

Məktub tarixi aspektdə yazılmış və ictimai-real motivləri yüksək şeiriyətlə əks etdirən yaradıcılıq nümunəsidir. Əsər Füzulinin yaşadığı ərəzilərin Səfəvilərdən Osmanlı sultanlığının idarəsinə keçdiyi dövrdə Qanuni Sultan Süleymanın şairə 9 ağça təqaüd təyin etməsi haqda barat göndərməsi, lakin həmin təqaüdün alınmasında Füzulinin qarşılaşdığı süründürməçiliyi əks etdirir. Füzuli bu haqsızlıqdan usanıb nişançı paşaya məktub – “Şikayətnamə” yazır. Əsərin satirik mahiyyəti və gerçək tarixlə bağlı tənqidi aspekti onun XX əsr hekayə ustalarına təkcə nəsrə yazıldığı üçün yox, həm də çox da böyük olmayan bir mətndə sosial eyibləri ifşa etmə gücünə görə də örnekdir. Dəftərxananın timsalında dövlət idarəsindəki süründürməçilik, məsuliyyətsizlik ifşa hədəfinə çevrilmişdir. Bu cür məkan seçimi ilə cəmiyyətdə baş verənlərin ümumiləşdirilmiş şəkildə ifşası Cəlil Məmmədquluzadə nəsrinə üçün də xarakterikdir. Füzuli bədii sözün qüdrəti ilə dəftərxananı adi bir idarə məzmunundan çıxararaq idarəçilik sisteminin həlqələrindən biri kimi təqdim edir və ona bədii məkan effekti verib, idarəçilikdəki nizamsızlığı, başıpozuqluğu ifşa edir.

XX əsrin satirik ədəbiyyatında yarıtılmaz vəzifə sahiblərinin tənqid hədəfinə çevrilməsi diqqəti cəlb edən əsas məqamlardan biridir. Füzulinin də “Şikayətnamə”si

vəzifə sahiblərinin, məmurların yarıtmaz fəaliyyətinin ifşası yolu ilə müəllifin haqsızlıqlara etirazının ünvanını müəyyənləşdirir. Məktub nişançı paşaya ünvanlanmışdır. Yeri düşmüşkən, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında indiyə qədər kimsə nişançı paşa məsələsinə aydınlıq gətirməmiş, ondan xüsusi şəxs kimi bəhs edilmiş və Nişançı böyük hərfə yazılmışdır. Lakin nişançı paşanın kimliyi ilə maraqlandığımızda məlum oldu ki, o, hər hansı bir şəxsin adını yox, vəzifəsini bildirən sözdür. *“Osmanlı devlet teşkilâtında Divan-ı Hümayunun önemli vazifelerinden birini yerine getiren görevli için kullanılan bir tabirdir. Nişan kelimesinden türetilmiş olan "Nişancı" ferman berat mensûr nâme mektup ahidnâme(sözleşme) hüküm gibi devletin resmî evrakının baş tarafına padişahın imzası demek olan nişanı koyardı. Bu görevliye nişancı muvakkî tevkiî ve tuğraî gibi isimler de verilirdi”*. [132] Nişançı dəftərxananın idarəçisidir. Dəftərxananın Osmanlı dövlətində idarə olunması haqda aparılan izahatda məsələyə belə aydınlıq gətirilir: *“Nişancıya bağlı bir teşkilattır (Dəftərxana nəzərdə tutulur – M.Q.). Arazi tahrirleri, timar kayıtları ile ilgili defterlerin tutulduğu, üzerlerinde işlemlerin yapıldığı ve muhafaza edildiği yere defterhane denir. Divan-ı hümayın toplantıları sırasında sadrazam'ın mührüyle açılıp kapandığı temel bir daire ve arşivdir. Divan-ı hümayun'un yakınında muhafaza edilir. Devlet yetkilileriyle ilgili arzlar ve halktan gelen şikayetler burada tutulur. ... 1531'de Kanuni Sultan Süleyman'ın, tımarların dağıtılması ve beyler beyler'in yetkilerinin yeniden düzenlenmesiyle ilgili fermanı defterhane-i amire'nin gelişiminde önemli yer tutar.”* [129] Göründüyü kimi, dəftərxanaların idarəsi təkcə Füzuli yox, həm də Qanuni Sultan Süleymanı da təmin etmirdi ki, onun yenidən təşkili və nizamlanması haqda fərman vermişdir.

Məmurların yarıtmaz əməlləri onların öz dili, öz ifadəsi ilə verilmişdir. Onlar özlərinin “namübarək üz” və “namülayim söz” sahibi olduqlarını etiraf edirlər. Öz oğurluqlarını ört - basdır etmək üçün katibləri “razi” saldıqlarını fəxr ilə deyir, bunu özlərinə hünər bilirlər. Füzulinin istifadə etdiyi bu üsul – öz dili ilə faş etmə XX əsr satirasının, eyni zamanda satirik hekayələrin ən ümdə xüsusiyyətlərindən biridir.

Əsər öz dövrünün, ədəbi dil normaları və zümrə ədəbiyyatı prinsiplərinə uyğun olaraq dəbdəbəli kəlmələr, ərəb - fars tərkibləri ilə ağırlaşdırılmış orta əsr nəsr dili olan səc ilə, bəhri-təvil, uzun bəhrlə qələmə alınmışdır. Şair məktubu nə qədər təmtəraqlı üslubda qələmə alsada, əsas mənanı yüklədiyi cümləni tam aydın, anlaşılıqlı və hər kəsin başa düşəcəyi bir dildə verir: “Salam verdim rüşvət deyildir deyə almadılar”. Bu cümlə hikmət yüklü bir bəyandır.

“Şikayətnamə” əsəri girişlə başlayır. Daha sonra Sultandan baratın gəlməsi, şairin təqaüd almaq cəhdi ilə avam edir və nəticə ilə sonuclandır.

Girişdə şair özünü təqaüd almaq niyyətinə düşdüyü üçün qınayır. Qənətə alışmış bir şəxs bu istəyini yersiz hesab edir:

Ərz edər xakisari-bimiqdar,  
Bəndeyi-kəmtərin Füzuliyi-zar  
Ki, müqimi –məqami-üzlət ikən,  
Sakini –guşeyi-qənaət ikən,  
Başıma düşdü cah sövdası,  
Zövqi -əhli –təmə təmənnası ,  
Həvəsi –kəsbi-nəngü nam etdim,  
Tələbi- rifəti-məqam etdim;  
İstədim kim, ülüvvi-qədr bulam,  
Məzhəri-lütfi-padşahi olam.  
Bilmədim kim, şikəstəhal oluram,  
Həsəd əhlinə payimal oluram.[80, s.295 ]

Zövq əhlinə yaraşan təqaüd sövdası arxasınca düşməklə özünü həsəd əhlinin paxıllıq hədəfinə çevirdiyini göstərən şair, peşman olsa da, başına gələnləri təsvir etməyi lazım bilir. Sultanın göndərdiyi baratdan bədii bir detal kimi istifadə edən Füzuli, həmin barata özünün və sultan dəftərxansının bəslədiyi münasibətlə dövlət idarəçiliyini ifşa edir. Şairin baratın gəlişini, zahiri görünüşünü, onun müəllifdə oyatdığı duyğuları geniş təsvir etməkdə məqsədi məhz bu ikili münasibəti açıb göstərməkdir;

baratın doğurduğu sevinc və ümid hissi, dəftərxananın barata saymazlığı qarşısında yaranan peşimançılıq, üzüntü ...

Füzuli sultanın göndərdiyi baratın forma və məzmununu təsvir edir. Onun yüksək mədəniyyətlə yazıldığını, maarif və ürfan bəzəyi ilə bəzəndiyini qeyd edir, yazısını ənbərə, ağ yerlərini kafura, sətirlərini ətir yağışına, nöqtələrini ulduzlara, dəryadan kənara atılmış bir dürrə, mişk saçan, ürək açan, ehsan və mərhəmət xəzinəsinin açarına bənzədir.

Lakin ədalət və mərifət göstəricisi olan baratın doğurduğu ümidlər boşa çıxır, şair onda vəd olunanı günahkar dəftərxana məmurlarına görə əldə edə bilmir. Əsərin satirik hekayənin təşəkkülü üçün örnək ola biləcək hissəsi şairin ovqaf idarəsində qarşılaşdıqlarını göstərən sətirlərdir:

*“Tamam ümid ilə ixtiyarsız ayağa qalxıb hökmü göstərməkdən ötrü ovqaf mütəvəllisi hüzuruna getdim. Lakin onun hüzuruna yetişmək baş tutmayıb əlim möhtərəm ətəyinə çatmadı. Odur ki, bəlağət divanına üz qoydum. Çün nəhs vaxtda pərişan bir halda hüzuruna çatdım. Bir yığıncaq gördüm ki, söhbətləri pərişandır, içərilərində səmimiyyətdən nişanə yoxdur, sədaqətdən əsər görünmür. Cəmiyyətləri hiyləgərlik və aldatma torudur, məclislərindəkilər “heyvan kimi, bəlkə də heyvandan azğın” dırlar. Kobud hərəkətləri, ruha suvan tikanlı sözləri Nuh tufanının dalğaları kimi dağıdıdırlar.*

*Salam verdim, rüşvət deyildir – deyü almadılar, hökm göstərdim “faydasızdır” – deyə mültəfit olmadılar. Hərçəndi zahirdə surəti- itaət göstəriblər, əmma görünüşləri ilə bütün sualıma cavab verdilər.*

*Dedim: - Ya əyyühəl -əshab bu nə xəra işdir və qaş-qabaqdır?*

*Dedilər: - Bizim həmişə adətimiz budur.*

*Dedim : - Mənim hörmətimi saxlayıb və ehtiyaclarımı ödəməyi vacib görmüşlər, mənə təqəüd bəratı vermişlər ki, ondan həmişə fayda götürüb asudəliklə padşaha dua edirəm.*

*Dedilər: - Ey zavallı, sənə zülm etmişlər. Gəlib getməyin üçün şərait yaratmışlar ki, daima faydasız savaşıb, namübarək üzlər görüb, namülayim sözlər eşidəsən.*



*Dedim: - Bəratımın məzmunu nə üçün surət bulmaz?*

*Dedilər: - Zəvaiddir, hüsvli mümkün olmaz...*

*Dedim :- Vəqf malın ziyadə təsərrüf etmək vəbaldır.*

*Dedilər: - Axcamız ilə satın almışıq, bizə halaldır.*

*Gördüm ki, sualıma cavabdan qeyri nəsnə verməzlər və bu bərat ilə hacətim rəva qılmağı rəva görməzlər, naçar tərki- mücadilə qıldım və məyusü məhrum guşeyi- izlətimə çəkildim". [ 80, s.299 ]*

Şairin istifadə etdiyi münazirə üsulu, sual – cavab ilə şair dövlətdən ayrılan vəqfin dəftərxana məmurları tərəfindən mənimsəndiyini göstərir. İdarədə qarşılaşdıqları məmurların özlərinin öz dilləri ilə ifşa olunması XX əsr satirik qəhrəmanlarının ifşasında geniş istifadə olunan vasitə kimi diqqətimizi cəlb edir.

“Şikayətnamə”nin sonuna yaxın Füzuli bəratı yenə də mərkəzi detal kimi təqdim edərək ona bəslənən ümidi və saymamazlığı Sultana və şairə qarşı hörmətsizlik kimi təsvir edir:

“Mən bəratimdən ihanət çəkdiyim üçün münfəil, bəratim məndən fəidəsiz əzab verdiyi üçün xəcil. Ol şahidi – məcruh kimi təqirdən pəşiman, mən müddəyi- kazib kimi təşnidən pərişan...

*Mən ona fitnə, ol mənə afət,*

*Mütənəffir mən ondan, ol məndən.*

*Mən ona güssə, ol mənə mehnət;*

*Mütənnəkir mən ondan, ol məndən” [ 80, s. 299 ]*

Şair bərat qarşısında keçirdiyi düşüncələrin təsviri ilə də detalın xarakteri açmaq üçün açar funksiyası yerinə yetirməsinin mükəmməl nümunəsini təqdim edir. Yadımıza Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində istifadə etdiyi açar funksiyalı əşya-detallar düşür.

Əsərin nəticəsi şairin öz dünyagörüşü və dövrünün ədəbi əsərin sonlandırması qanunauyğunluqları baxımından maraqlıdır. Girişdə qənaətə alışan bir şəxs olduğu

halda, təqaüd istəməsinin gərəksiz olduğunu vurğulayan şair, sonda da maddiyyat baxımından əldə edə bilmədiyi bir şey üçün şikayətçi olmadığını göstərir:

*Gərçü ənduhü mehnətim çoxdur.*

*Heç kimdən şikayətim yoxdur...[ 80, s. 300 ]*

“Padşah “lütf mənbəyi”dir, əyanlar da “sərəfraz”dır, məmurlar da yaxşı işləyirlər... ancaq mənim özümün bəxtim yoxdur. Günahın hamısı bunda, mənim bəxtimdədir”. Bu böyüklük və eyhamlı ifadələr əsərin kinayə gücünü artırır və ədəbiyyatımızda bu sahədə güclü ənənə yaradır.

Dahi şair bu satirik nəsr nümunəsi ilə satiranın nəsrə inkişafına yol açmış və M.F.Axundzadənin, C. Məmmədquluzadənin, Ə.Haqverdiyevin və digər satira sənətkarlarının sələfi olmuşdur.

Füzuli istər “Şikayətnamə”də, istərsə də digər əsərlərində doğma dilimizin ədəbi dil səviyyəsinə gəlməsi, onun bədii imkanlarının inkişafı üçün misilsiz töhfələr vermişdir. Üç dildə yazıb yaradan sənətkar özünün xidmətini bir ədəbiyyatşünas kimi belə qiymətləndirir: *“Bəzən ərəbcə şeir yazdım və ərəb fəsihlərini müxtəlif mənzumələrimlə şadlandırdım. Bu mənim üçün asan idi. Çünki mənim elmi bəhslər dilim ərəbcə idi. Bəzən türkcə şeir meydanında at çapdım və türk zəriflərinə türkcə şeirin gözəlliklərilə zövq verdim. Bu da məni o qədər təşvişə salmadı, çünki türkcə şeir mənim əslimin səliqəsinə uyğundur. Bəzən fars dili sapına inci düzdüm və o budaqdan könül meyvəsi dərdim”.* [ 81, s.16 – 17 ] Füzuli Azərbaycan lirik şeirini yüksək zirvələrə qaldırmaqla kifayətlənməmiş, eyni zamanda, epik təhkiyə mədəniyyətinin və strukturunun inkişafında əvəzsiz töhfələr vermişdir. “Şikayətnamə”dəki satirik ifşa üsulu XX əsr Azərbaycan hekayəçiliyi üçün ənənəvi baxımdan gözəl nümunədir.

Füzulinin yaradıcılığı ilə kristallaşan ənənələrin sonrakı ədəbiyyatımıza genetik kod kimi ötürülməsini böyük mütəfəkkir Cəlil Məmmədquluzadə belə bəyan edir *“... Füzuli diridir. Füzuli şeir dövrünün hazırladığı yeniliyə məğlub olmaz və sarsılmaz bir qüvvədir.”*[ 88, s.247 ]

Füzulinin ədəbi-nəzəri görüşləri içərisində özünün sənətini qiymətləndirən fikirlər çox qiymətlidir. O, ənənələrə başlanğıc vermə gücünün fərqlində olan, təsirinin gələcək nəsillərdə yaşayacağını bilən uzaqgörən mütəfəkkirdir:

*Seyti-fəsaḥət ilə sözüüm tutdu aləmi,*

*Mən məhdi- etibardə tifi-zəbun hənuz.*

*Buyi –xoşumla oldu müəttər dimağlər,*

*Mən nafeyi –vücuda bir qətrə xun hənuz. [ 79, s. 29 ]*

Füzuli yazıçı fərdiyyətini yüksək qiymətləndirmiş və hər şeydə, hətta təxəllüsündə belə, orijinallığa çalışmışdır. Şair farsca divanında təxəllüs seçimi haqda fikri ilə hər bir məsələyə yaradıcılıqla yanaşdığını göstərir: “*Əvvələn mən özümü rüzigarın yeganəsi görmək istəyirəm. Bunu təxəllüsüm təmin etdi. Fərdiyyətimin ətəyi ortaqlıq əlindən qurtardı. İkincisi, mən bütün ülum və fünunu özündə toplamış bir insan olmaq üçün çalışırdım. Bunu ifadə edən bir təxəllüs tapdım. Çünki füzul lüğətdə “ülm” və “fünun” kimi fəzlin cəmidir*”. [ 81, s. 18 ] Dahi şairin bu təxəllüs seçimi ilə Cəlil Məmmədquluzadənin jurnalına seçdiyi, özünün də təxəllüsü kimi tanınan Molla Nəsirəddin arasında məzmun paralelliyi var. Füzuli adı kimi Molla Nəsrəddin də ikili assosasiya yaradır; gülüş oyadan lətifə qəhrəmanı, eyni zamanda epik düşüncədə müdriklik simvolu.

Hekayə janrının formalaşmasına süjetli lirika da öz elementləri ilə təsirini göstərmişdir. Bu mənada, kiçik həcmdə dərin məna ifadə edən qəzəllər tərənnümlə bərabər aşiqin yaşantılarını, aşiq-məşuq münasibətlərinin davam etdiyi zamanını özündə əks etdirən süjetləri ilə sonrakı kiçik epik janrın, hekayənin inkişafına öz struktur elementləri ilə təsirini göstərmişdir. Süjetlilik klassik Şərq qəzəlinin əsas xüsusiyyətlərindən biridir. Bunu Nizami Gəncəvinin qəzəllərindən bəhs edərkən tanınmış klassik ədəbiyyat mütəxəssisi Xəlil Yusifli da qeyd edir. “*Şərq poeziyasında qəzəl janrının inkişafına uyğun olaraq Nizaminin qəzəllərində süjetlilik, mövzu vəhdəti özünü göstərir.*” [119, s.6] X.Yusiflinin vurğuladığı bu iki cəhət – süjetlilik və mövzu vəhdəti hekayələrin başlıca tələblərindən biridir. İstənilən Şərq hekayə yazarının

yaradıcılığına qəzəldən gələn yaddaş qatı və enerji bu və ya digər səviyyədə təsir etmişdir.

Qəzəl lirik janrlar içərisində hiss və tərənnümə daha yaxın olanıdır. Sözsüz ki, onun əsas cəhəti şairin tərənnümə stimül verən duyğu selidir. Bu duyğu selinin içində pərdəli görünən və dayaq təsiri bağışlayan təhkiyə elementləri yerləşdirilib; aşiq və məşuqun, bəzən də rəqibin daxil olduğu obrazlar aləmi arasındakı münasibəti, eşqin tarixini canlandırmaq üçün bu elementlərin mövcudluğuna tələbat var. Nizami Gəncəvinin aşağıda təqdim etdiyimiz məşhur qəzəli süjetli lirikanın ən mükəmməl nümunələrindən biridir:

*Hər gecəm oldu kədər, qüissə, fəlakət sənsiz,*

*Hər nəfəs çəkdim hədər, getdi o saat sənsiz!*

*Sənin ol cəlb eləyən vəslinə and içdim, inan,*

*Hicrinə yandı canım, yox daha taqət sənsiz!*

*Başqa bir yarı necə axtarım, ey nazlı mələk,*

*Bilirəm, sən də dedin: “Yox yara hacət sənsiz!”*

*Sən mənim qəlbimə hakim, sənə qul oldu könül,*

*Sən əzizsən, mən ucuz, bir heçəm, afət, sənsiz!*

*Nə gözüm var – arayım, mən səni, bəxtim də ki, yox,*

*Nə də bir qaçmağa var, məndə cəsarət sənsiz!*

*Sən Nizamidən əgər arxayın olsan da, gülüm,*

*Gecə-gündüz arayıb, olmadı rahat sənsiz! [40, s.16]*

Misal çəkdiyimiz bu qəzəl, eyni zamanda, aşiq-məşuq əhvalını, aşıqın sədaqət və dəyanətini, məhəbbətinin əzəli və əbədiliyini bildiren miniatür bir hekayədir. Eyni

yığcamlığı, dərin və geniş məzmunu Nizaminin qəzəllərində olduğu kimi, Füzulinin də qəzəllərində müşahidə edirik.

Dahi Füzuli təkcə Azərbaycan poeziyasında deyil, bütün dünyada böyük lirik kimi tanınır. Lirika Füzuli poeziyasının mayasındadır. Şair lirik janrlar içərisində, haqlı olaraq, qəzələ üstünlük vermişdir. Onun qənaətinə “...qəzəl aşiqin könül dərini mərhəmətli sevgilisinə açması və ya məşuqun öz halını sadıq aşiqinə bildirməsidir. Bu isə yeni yetişən gənclər arasında və ya təmizürəkli cavanlarla yoldaşlıq etməyin verdiyi zövq və həyəcanla olur. Qəzəl üslubunda mübhəm məzmunlar, anlaşılmaz ləfzlər heç kəsə bir həyəcan verməz. Qəzəlin özünəməxsus bir dili və müəyyən kəlmə aləmi vardır.

*Qəzəldir səfabəxşi -əhli-nəzər,*

*Qəzəldir güli- bustani-hünər.*

*Qəzali-qəzəl seydi asan deyil,*

*Qəzəl münkiri əhli-irfan deyil.*

*Qəzəl bildirir şairin qüdrətin,*

*Qəzəl artırır nazimin şöhrətin. [ 79, s.30 ]*

Qəzələ sənət bağının gülü kimi dəyər verən şair, eyni zamanda, “... qəzəl aşiqin könül dərini mərhəmətli sevgilisinə açması və ya məşuqun öz halını sadıq aşiqinə bildirməsidir”, fikrillə bu lirik janrın içərisində tərənnümlə bərabər təhkiyəyə də yer açır. Bu baxımdan şairin məşhur “Şəbi hicran...” qəzəli gözəl nümunədir. Eşq tərənnümündə misilsiz sənət incisi kimi işıq salıb fərqlənən bu qəzəl, həm də bir aşiqin izzatlarının təhkiyəsidir. Burada tərənnüm və təhkiyə iç-içədir. Şair aşiq yangısını təkcə lirik tərənnümlə yox, həm də qəhrəmanın çəkdiklərinin nağıletməsi ilə çatdırır; aşiq fəryad çəkir, nəyə uğradığını anladır ki, bəlkə məşuqu da xəbər tuta...

Qəzəldə dəyişik zamanın olması da lirik mətnə təhkiyə ünsürü daxil edir. Qəzəlin iki beytində birinci misra hal-hazırdakı zamanda yaşanan hisslərin başlanğıcının səbəbini keçmişlə əlaqələndirir. İkinci misralar isə gələcəyə ünvanlanıb. Zamanın dəyişməsi, keçmiş gediş, gələcəyə yol özlüyündə təhkiyəyə yol açır:

*... Qəmim pünhan tutardım mən, dedilər yarə qıl rövşən,*

*Desəm o bivəfa bilməm, inanarmı, inanmazmı?*

*... Degildim mən sənə mail, sən etdin əqlimi zail*

*Mənə tən eyləyən qafil səni görgəc utanmazmı? [79, s.290]*

“Qəmim pünhan tutardım mən, dedilər yarə qıl rövşən..” misrasındakı və sonuncu misradakı müraciətlə, müəllif iştirakçıların sayını artırır, işə başqalarını da qoşur. Beləliklə, qəzəldə epik çoxplanlıq yaranır.

Füzuli rindü-şeydadır, həmişə xəlqə rüsvadır,

Sorun kim, bu nə sevdadır, bu sevdadan usanmazmı? [79, s.290]

Belə kiçik həcmli lirik bir parçada böyük mətləbləri və əzabları anlatmaq sənətkarlığı ilə Füzuli XX əsr yazıçılarımızın, xüsusən də poeziyada Sabirin, nəsrdə Cəlil Məmmədquluzadənin sələfi olur. O, öz ustad funksiyasını kompleks şəkildə icra edir; əsərin janrı, strukturu, obrazın və dilin özündə əks etdirdiyi çoxçalarlılıq və s. ilə o güclü cazibə qüvvəsinə malik sənət nümunələri yaradır.

Bütün bunlara baxmayaraq, qəzəl hekayə deyil və onun özünəməxsus janr təyinedici prinsipləri var. Araşdırma nəticəsində gəldiyimiz qənaət odur ki, hər bir azərbaycanlı yazıçının və ya oxucunun yaddaşında qəzəlin oturuşmuş bir yeri var. Ənənəvi ədəbiyyatımızın aşılacağı qəzəl zövqü və qəzəl meyarı onun yaradıcılıq nümunələrində daimi genetik kodunu təmin edir. O, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bu kodun iştirakı, sözsüz ki, daha güclü idi. İstənilən kiçik həcmli janrda qəzəl enerjisi bu və ya digər səviyyədə yaşamaqdadır.

### **1.3. Azərbaycan hekayəsinin Qərb və rus ədəbiyyatı qaynaqları**

Qəhrəmanları cəmiyyətin bütün təbəqələrindən seçmək, adilikdə gizlənən dərin mənanı açmaq, xırda hadisələrə maraq oyatmaq kimi xüsusiyyətlər ədəbiyyatımıza Şərqdən çox Qərb ədəbiyyatından gəlmə əlamətlərdir. Hekayənin bir janr kimi normativlərinin Qərb ədəbiyyatında formalaşması, heç şübhəsiz ki, ədəbiyyatımızda həmin istiqamətdə ənənənin inkişafına yol açmışdır. Janr özü müəyyən təkamül yolu keçərək normativlərini qazanmışdır. Keçdiyi təkamül yolunda klassiklərin oynadığı rola

uyğun olaraq onların adı ilə bağlı üç tip hekayə modeli qəbul olunmaqdadır: Mopassan, Çexov və Kafka modeli.

Mopasan (1850-1893) naturalist-realist yazıçı kimi həyatın kiçik detallarında belə hər hansı məna arayır, həyatın daha çox qüsurlarını və kəm-kəsirini qabardıb önə çəkirdi. Xarakterindəki həssaslıq, ruhi tarazlığının olmaması, intihara meyilliliyi başqaları üçün əhəmiyyətsiz görünənləri belə ona əhəmiyyətli dərəcəyə gətirirdi. Zəngin bir ailəyə mənsub olsa da, sonradan istəmədiyi məmurluq fəaliyyəti, ilk eşqindəki uğursuzluqdan sonra qadınlara kinli münasibəti, yazıçı kimi məşhurlaşib yenidən zənginləşməsi, buna baxmayaraq satdığı əsərlərdən gələn gəliri heç də rahat qəbul edə bilməməsi onun xarakterində həssaslıq və gərginlik yaratmışdı; xırda hadisələri belə narahatçılıqla qarşılayan, həyatda daima darıxan Mopassan başqaları üçün əhəmiyyətsiz görünənləri mənalandırması ilə naturalist xarakterli biri idi. Ona əzab verən yaşantıların təsirinin də yaradıcılığında əksi hekayə janrında detalların oyatdığı təəssürat kimi əhəmiyyətli idi. Maraqlıdır ki, Mopassan içində olduğu durumun fərqi idə, bilirdi ki, psixoloji problemləri var; bunun qarşısını dəniz səyahətləri və yaradıcılığı ilə almağa çalışırdı.

Hekayələrinin özünəməxsusluğu, model kimi formalaşdırdığı cəhət onunla fərqlənirdi ki, Mopassanın hekayələri hər hansı bir hadisə üzərində qurulur, burada xırda məqamlar naturalistcəsinə önə çəkilib dəyərləndirilir və hekayə gözlənilməyən sonluqla bitirdi. Başqaları üçün əhəmiyyətsiz görünən insanları, hadisə və əşyaları Mopassan böyük sənətkarlıqla qabardıb təqdim etməyi bacarırdı. Qeyd olunanlar Mopassan yaradıcılığının ən xarakterik keyfiyyətlərini təşkil edirdi. Nümunə üçün fərqli mövzularda yazdığı bir neçə hekayəsinə diqqət yetirməklə irəli sürülən müddəanı əsaslandırmaq olar.

“Axsaq xala” hekayəsinin qəhrəmanını Mopassan sıradan kənd camaatı içindən seçir. İnsanlar üçün bir neçə zahiri əlaməti və məşğul olduğu işdən başqa heç nə ilə əhəmiyyət kəsb etməyən bu qadının ətrafda mövcud olanlara özünün fərqli münasibəti və dəyərləndirməsi var, insanlar məhz onun həmin cəhətlərini diqqətdən qaçırlar. Mopassan isə insanların müşahidə edib, qiymətləndirmək istədiyi cəhətləri göstərməyə

çalışır. “Axsaq xala” hekayəsində təhkiyəçinin dili ilə bunları xatırlayır: *“Xatirimdə silinməz izlər buraxan və mənim uşaq təxəyyülümü yerindən oynadan o hekayətlərdən həmişə anlaşılırdı ki, qara camaat arasından çıxan və bəxti qara gətirən bu qadın böyük ürək sahibidir. Ondan ötrü hər şey adi olduğu qədər, eyni zamanda, əhəmiyyətli idi.”* [103, s. 354] İkinci cümlədə qadın haqqında irəli sürülən fikri Mopassanın özünə də şamil etmək olar. Ailədə qardaşında da hiss olunan ruhi həssaslığın xəstəliyə qədər irəliləməsi və axırda yazıçının həyatının bir intihar cəhdində aldığı yaradan təsirlənərək bir həftə sonra ölməsi onun özünün ətrafa bir qədər “böyüdücü şüşə” arxasından baxdığını düşünməyə əsas verir. Başqaları üçün əhəmiyyətsiz olanların Mopassan üçün əhəmiyyətliliyi və onları yaradıcı təxəyyülə yaradıcılığa gətirməsi onu dünya ədəbiyyatının seçilən simaları sırasına daxil etdi. Adilikdə məna arayan və onu yüksək sənətkarlıqla təqdim etməyi bacaran yazıçı başqalarına da bu həssaslığı, incəliyi aşılamaq istəyirdi. Axsaq xalanın xırda kənd hadisələrini mənalandıraraq söyləməsini yazıçı şairlərin əsərlərindən daha maraqlı hesab edirdi. *“Anamın hər axşam mənə oxuduğu və şairlərin xəyal məhsulu olan əsərlərlə müqayisədə Axsaq xalanın hekayətləri xeyli canlı və təsirli görünürdü.”* [103, s.355] Təhkiyəçinin sözü kimi təqdim olunan bu fikir naturalist-realist hekayənin bədii-estetik prinsiplərindən biri kimi də qəbul oluna bilər. Naturalistlər xəyal məhsulu olanları yaradıcılığa gətirməkdən daha çox insanın hər gün içində olduğu, toxuna bildiyi nəsneləri xəyallarında təkrar canlandırmağa, ondakı məna yükünü qavramağa və qavratmağa üstünlük verirdilər.

Təsadüfi və əhəmiyyətsiz görünən bir hadisənin bəzən insan həyatının dönüş və açar nöqtəsini təşkil etdiyini göstərməkdə Mopassan mahir usta idi; sanki qəhrəmanın taleyi onu baş verən bu kiçik hadisəyə doğru irəlilədir və onun məhz həmin ana çatması xarakterinin mahiyyətini açır. Əslində təsvir olunan hadisədir, lakin bu elə bir hadisədir ki, qəhrəmanın üstünə işıq salaraq onun kimliyini göstərir, “Himayədar” hekayəsində olduğu kimi. Hekayənin qəhrəmanı Jan Maren özünü tutduğu vəzifə - dövlət müşavirliyindən son dərəcə məmnundur və az qalır ki, yoldan keçən insanları saxlayıb kim olduğunu söyləsin. Marenin insanların işinə yarınması, onlara yardım etmək üçün dövlət məmurlarına təqdimat yazması onun xeyirxahlığından çox, özünü reklama



xidmət edir, nüfuzunu nümayiş etdirməyi sevir. Lakin təsadüfən rastlaşdığı bir hadisə - yağışlı yolda rastlaşdığı abbata, tanımadığı cinayətkara yazdığı təqdimat az qalır ki, onu vəzifəsindən etsin. Onun abbatla rastlaşması təsadüfdür, lakin onun bütün fəaliyyəti bu tanışlıqda başına gələcək işə doğru istiqamətlənib. Tanıyıb-tanınamasından asılı olaraq hamıya yardım edən Jan Maren, əslində, bir xeyirxah yox, özünü, mövqeyini göstərməkdən zövq alan bir xudbindir. O, insanları özünün bu saxtakarlığı ilə aldadır, lakin yazıçı onu qarşılaşdığı situasiyada ifşa edir.

Mopassanın insanları aldadan, öz mənafeyini hər şeydən üstün tutan hekayə qəhrəmanlarından biri də Rape xaladır. “Şeytan” hekayəsinin qəhrəmanı olan bu xəstəbaxıcı qadın, xəstələrin tez ölməsi üçün çıxardığı şeytan oyunu ilə özü bir şeytandır. Onu xəstəni öldürmək üçün çağırırlar, son anlarını yaşayan insanı tək qoymamaq üçün dəvət edirlər. Əvvəlcədən baxıcılıq haqqını razılaşan qadın bu işin tez bitməsi, az vaxtda artıq pul qazanması üçün tək qaldıqları zaman şeytan qılığına girir, xəstəyə qorxu və həyəcan yaşadaraq onun ölümünü tezləşdirir.

Mopassanın hekayələrində diqqəti cəlb edən bir cəhət onlarda ya faciəvi, ya da komik situasiyaların yaşanmasıdır; bəzən də hər iki situasiya birlikdə özünü göstərir. Yuxarıda araşdırdığımız hekayələrdə bu vəziyyətlərin təzahürü aydın görünür. “Axsaq xala” hekayəsinin finalı taleyi ilə kimsənin maraqlanmadığı adi bir qadının özü ilə hansı ağır qəlb yükünü yaşamasını oxucuya çatdırır. “Himayədar”ın qəhrəmanının rastlaşdığı və içində olduğu durum isə birmənalı şəkildə komik səciyyə daşıyır. “Şeytan” hekayəsində isə hər iki vəziyyət qovuşuq üzə çıxır; ömrü boyu çalışmaqdan, zəhmət çəkməkdən yorulmayan bir qadının oğlu taxıl yığılında itkisi olmasın deyə ona baxmaq üçün baxıcı tutur. Xəstə baxıcısı Rapenin onun ölümünü tezləşdirmək üçün çıxardığı oyunlar nə qədər komik olsa da, xəstənin qorxudan yaşadığı həyəcanlar nəticəsində keçinməsi və oğlunun onun yanında olmaması faciəvidir. Mopassanın hekayələrində müşahidə etdiyimiz hər üç vəziyyət XX əsr Azərbaycan hekayəsində də özünü göstərməkdədir. Həmin hekayələrdəki tragikomik element və situasiyalar hekayələrin təsir gücünü artırır. Hekayədəki tragikomik situasiyalar XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan hekayəsi, xüsusən də Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy

Haqverdiyev yaradıcılığı üçün də xarakterikdir. Bunu C.Məmmədquluzadənin məşhur hekayələrindən “Poçt qutusu”, “Pirverdinin xoruzu”, “Saqqallı uşaq”, “Usta Zeynal” və s. aydın müşahidə etmək mümkündür. Eyni vəziyyət Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığı üçün də xarakterikdir. Lakin tədqiqat zamanı Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığı ilə Mopassan hekayələri arasında tipoloji uyğunluğun daha çox olduğunu müşahidə etdik. Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində isə Çexovla tipoloji paralellər üstünlük təşkil edir. Haqverdiyev hadisələri satirik-yumoristik şəkildə təqdim edərkən vəziyyətdən çox hadisələrin kəsişməsində yerləşdirdiyi obrazın mükəmməlliyindən istifadə edir. Onun hadisə və obraz tamlığına bu cür meyilli olmasını yalnız Mopassan ənənəsi ilə izah etmək doğru olmaz. Haqverdiyevin hekayələrindəki nağıl, hekayət təhkiyəçiliyi ənənəsi də bu tipoloji xüsusiyyətin formalaşmasına təsirini göstərmişdir. Nümunə üçün müraciət etdiyimiz “Dəcələbad” hekayəsində bunu aydın görmək mümkündür. Hekayə müəllifin qaravəllini xatırladan epiqraf səciyyəsi daşıyan bir girişi ilə başlayır:

*“Hərdəm bə libasi digər on mar bəraməd,*

*Gəh gürzə ilan şüdü,*

*Gəh mərsiyəxan-şüdü,*

*Gəh afəti-can şüdü,*

*Gəh molla-filan şüdü,*

*Gəh qonsulu xan şüdü...” [44, s.153]*

Hadisələr həmin girişin açılışı ilə davam edir. Gahdan bir cildə girən bu varlıq sayəsində insanlar özləri üçün müqəddəs məfhumlardan məhrum olurlar, onlar haqda düşünməkdən belə ehtiyat edirlər; İran konsulunun Dəcələbad kəndindəki müəllimə proqramdan uyğun görmədiyini anlayışları çıxartmağı məsləhət gördüyü kimi: *“çalış “insaniyyət”, “mürüvvət”, “həmiyyət”, “ittihad”, “namus”, “qeyrət”, “mədəniyyət”... və habelə sözlər ortalığa gəlməsinlər.” [44, s.155]* Nağılvari, sirli-sehrli məkanda baş verən hadisələri ironik tərzdə təqdim edən müəllif, hekayəni Mopassan tərzində gözlənilməz sonluqla bitirir: *“İmtahani-ümumi başa gəlmədi.” [44, s.155]* Zahirən hadisələrin davamına uyğun gəlməyən bu final, əslində, məntiqi baxımdan doğru yekundur.

Yuxarıda Mopassanın XX əsr Azərbaycan hekayəsinə təsirindən danışarkən klassik hekayə ustalarımız Cəlil Məmmədquluzadə və Haqverdiyev yaradıcılığındakı uyğun paralellərdən bəhs etmişdik. Lakin belə bir fikri xüsusilə vurğulamaq istəyirik ki, istər Ə.Haqverdiyev, istərsə də C.Məmmədquluzadə hekayə ustası kimi orijinaldırlar və onların yaradıcılığında milli ənənədən və fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətindən irəli gələn bir çox keyfiyyətlər tamamilə yenidir. Bu hekayə ustalarının yaradıcılığı dünya ədəbiyyatı səviyyəsində dəyərləndirilə biləcək yüksək keyfiyyətə və özünəməxsusluğa malikdir.

Dünya ədəbiyyatında özünəxas yerə malik olan və Azərbaycan hekayəçiliyi üçün də təcrübə qaynaqlarından biri kimi tanınan Çexovun (1860-1904) da yaradıcılığı müəyyən paralellərin araşdırılıb üzə çıxarılması baxımından əhəmiyyətli mövqeyə malikdir. Dram və nəsr yaradıcılığı ilə şöhrət qazanan Çexov hekayə ustası kimi XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində artıq dünyada özünə güclü maraq oyatmışdı. Azərbaycanda rusdilli təhsilin geniş yayılması səbəbilə, hələ məktəb illərindən onun yaradıcılığı ilə tanışlığına imkan yaranmışdı. Bunu ayrı-ayrı yazıçılarımızın bioqrafik məlumatlarından da görürük. *“Rus dili müəlliminin məsləhəti ilə A.P.Çexovu oxumağa başlayır. Müəllim dairəsi genişləndikcə Yusifin (Çəmənzəminlinin – M.Q.) qarşısına çoxlu suallar çıxır.”* [24, s.5]

Mopassan daha çox hadisə hekayəçiliyi ilə tanınmışdısa, Çexov vəziyyətin təhkiyə ustası idi; vəziyyət hekayələri onun dünya ədəbiyyatında modelini formalaşdırdığı yeni tip idi. O, realist yazıçı olduğundan vəziyyətlərin real təqdimi yaradıcılığında ön plandadır; hər hansı hadisə ilə bağlı situasiyada fərqli həyat mövqeyi və dünyabaxışı olan insanları qarşılaşdırmaqla onların xarakter və funksiyasına aydınlıq gətirir. Çexovun hekayə yaradıcılığı bu janrın dünya ədəbiyyatında yerinin möhkəmlənməsinə əsaslı təsir göstərmişdir. Epik janrlar içərisində Çexov və Mopassana qədər roman daha möhkəm yer tutmuşdu.

Yaradıcılığının ilk mərhələsində satirik hekayəçiliyə daha çox meyl edən Çexov, daha sonralar ciddi üslubda yazmağa üstünlük verdi. Onun hekayə qəhrəmanları, adətən, cəmiyyətin aşağı təbəqələrindən seçilir və onların çarəsizlikləri, qabiliyyətləri,

arzu və istəkləri yazıçının qələmində sənətkarlıqla canlandırılırdı. Çexov kiçik adam obrazının formalaşmasına öz hekayələri ilə qiymətli töhfələr bəxş etmişdir; qəhrəmanları, əsasən, bu qalereyanı təmsil edir. Onun kiçik adamlarının bir qrupu çarəsiz və xırda problemlərdən baş çıxarmayan insanlar idisə, digəri xırdaçılıqları ilə başqalarına problem yaşadanlardır. Təhkimçiliyin ağır məngənəsi altında mükəmməl insan kimi formalaşmağın məhrumiyyətlərini yaşayan insanların cəmiyyətdəki yerini və mövqeyini hekayələrində göstərən Çexov, müasiri olan digər rus realistləri, xüsusən də Qoqolla birlikdə dünya ədəbiyyatının ədəbi qəhrəman qalereyasını “kiçik adam”la zənginləşdirməkdə əhəmiyyətli rol oynamışdır. Onun qəhrəmanlarının xarakterini açan vəziyyətlər ilk baxışda adilik təəssüratı oyatsa da, bir insanın görünən davranışının görünməyən tərəflərinə işıq salması ilə diqqəti cəlb edirdi. Bu xırda insanların başlarına gələn, daha doğrusu qarşılaşdıqları səbəblər başqaları üçün kiçik və əhəmiyyətsiz görünə bilərdi. Lakin bu, bəzən xırda adamın aşib keçmə gücünə malik olmadığı böyük maneəyə çevrilə bilirdi. Çexovun kiçik adamın yaşantılarına verdiyi böyük dəyər rus ədəbiyyatında, eləcə də dünya ədəbiyyatında psixologizmin və yeni səciyyəli humanizmin də inkişafına təkan verdi. Bu cür diqqətlik Çexovun yazıçılıqdan daha əvvəl həkimliyi və tibb sahəsində aldığı ali təhsillə də əlaqələndirilə bilər.

Çexov dram, roman yazıçısı kimi böyük ustalıq nümayiş etdirsə də, onu dünyada məşhurlaşdıran “kiçik adam” ədəbi qəhrəmanlı kiçik hekayələridir. Dünya ədəbiyyatına, eləcə də Azərbaycan ədəbiyyatına verdiyi ənənələrə aydınlıq gətirmək üçün onun bir neçə hekayəsinin təhlilə cəlb olunmasını məqsəduyğun hesab edirik.

Asqırmaqdan narahatlığını psixoloji gərginlik halına gətirən Çeruyakovun (“Çinovnikin ölümü” hekayəsinin qəhrəmanı) yaşadıklarını və başqalarına yaşatdıklarını hekayədə təsvir edən Çexov oxucusunu mətnin içinə qatır, ona da bu gərginlikdən pay ayırır; müəllif-oxucu ünsiyyətinin yaxınlaşmasında, mətnin oxucuda davamında maraqlı situasiyalar formalaşdırır. O buna müəllif-əsər-oxucu üçlüyünü tarazlamaqla nail olur.

“Çinovnikin ölümü” hekayəsində müəllif vəziyyətləri həm paralelləşdirir, həm də ziddiyyətləşdirir. Həm General, həm də Çeruyakov ikincisinin asqırmasından gərginlik

və əsəb keçirirlər. Lakin Çerviyakovun nəciblik göstərmək istəyi, Generalınsa onun üzrxahlığından usanması onların əsəblərini tarıma çəkib. Aralarındakı ziddiyyət isə Çerviyakovun adi bir şeyi böyütməsi, panik ataklar yaşaması kimi səciyyəli biləcək hərəkətləri və Generalın onun yaşantılarını doğru başa düşə bilməyib əsəbləşməsi və onun nəcibliyini kobudluqla qarşılamasıdır. Bu cür vəziyyətin ziddiyyətliyi paralelliyinə Cəlil Məmmədquluzadənin “Usta Zeynal” hekayəsində də rast gəlirik. Oğlunun gəlişi ilə əlaqədar evini təmir etdirmək istəyən Muğdusi Akopun çağırdığı Usta Zeynal Çerviyakov kimi öz komplekslərindən və dini inancından formalaşmış stereotiplərdən kənara çıxma bilmədiyi üçün erməninin evində gərginlik keçirir. Ona paralel olaraq Muğdusi Akop da işin gecikməsinin gərginliyini yaşayır. Axıra qədər Muğdusi Akop Usta Zeynalı başa düşməkdə çətinlik çəkir. Usta Zeynal da erməninin evində haram və murdar şeylərə toxunmağın qorxusunu yaşayır. Müəllif və oxucu üçün Çerviyakovun asqırmağı nə dərəcədə xırda və əhəmiyyətsiz idisə, erməninin də evindəki əşyaların murdarlığı bir o qədər əhəmiyyətsizdir. Lakin bu, xalqın qəbul etdiyi stereotiplərdən kənara çıxma bilməyən Usta Zeynal üçün çox ciddi, asanlıqla həll olunmayan bir problem idi. Göründüyü kimi, “Çinovnikin ölümü” və “Usta Zeynal” arasında situasiya və ədəbi qəhrəman oxşarlığı baxımından müəyyən yaxınlıqlar mövcuddur. Müəyyən paralellikləri digər hekayələr arasında da aparmaq mümkündür. Elə haqqında bəhs etdiyimiz “Usta Zeynal”ın qəhrəmanı ilə Çexovun “Cərrahlıq” hekayəsindəki keşiş Vonmiqlasov arasında da xurafatçılıq baxımından bəzi oxşarlıqlar müşahidə olunur. İstər Çexov, istərsə də C.Məmmədquluzadə realist hekayənin böyük ustaları olduğundan onların yardımlıqları arasında tipoloji baxımdan çoxlu müqayisələr aparmaq mümkündür. Bu müqayisələrin nümunələrin sadalanmasından çox, onların ümumiləşdirilməsi ilə aparılması elmi baxımdan daha doğrudur. Həmin ümumiləşdirmələrdə istər Çexovun, istərsə də Cəlil Məmmədquluzadənin ilk baxışda əhəmiyyətsiz görünən hadisələri bədii sənətin gücü ilə irəli çəkib dəyərləndirməsi, xırda adamların böyük dünyasının mahiyyətini açan xüsusi vəziyyətləri təqdim etməsi əsas tipoloji yaxınlıqlar kimi diqqəti cəlb edir. Bu yaxınlıq C.Məmmədquluzadənin orijinallığına xələl gətirmir. Onun özü bir çox ənənələrin başlanğıcını qoyan böyük

sənətkardır. O da danılmaz faktdır ki, dahi sənətkarlar güclü ənənələr üzərində ucalırlar. Cəlil Məmmədquluzadənin mənimsədiyi klassik irs xəzinəsində Çexovun formalaşdırdığı ənənələri də nəzərdən qaçıрмаq olmaz.

Çox xırda, əhəmiyyətsiz görünən, gündəlik yaşanan hadisələri xüsusi vəziyyət halına gətirmək və xırda adamları qəhrəmana çevirmək baxımından Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin də hekayələri diqqəti cəlb edir; bunu “Marallarım” silsiləsinə daxil olan hekayələrindən aydın görmək olar. İnsan mənzərələri kimi diqqət çəkən bu silsilədə adi vəziyyətlərdən doğan qeyri-adi təəssüratlar canlandırılır. Məsələn, “Mütrüb dəftəri”ndə əhalinin siyahıya alınmasına kəndin mötəbər şəxsi, neçə il yüzbaşı işləyib vəzifəsindən ayrılan Qasım kişi xalqı razı olmamağa çağırır, bunu “araba ilə dovşan tutan rus”un [44, s. 150] bir hiyləsi hesab edir. Hekayənin əsas ana fikri kimi vurğulanan siyahıyaalınmanın yozumu və “araba ilə dovşan tutan rus” metaforasının oxucuda yeni yozumlara yol açması kiçik bir situasiya ilə böyük mətləblərə işıq tutur. “Şikayət”də öz gəlir-çıxarını, üç arvad və səkkiz uşağını qiraət öyrənənlərdən yığılan pulla hesablayan və bunun günü-gündən uşqola, teatra gedənlərin hesabına azalmasından gileylənən Axundun Allaha üz tutub etdiyi dua ilə *“Pərvərdigara, birliyin xatirəsi üçün fəryada yetiş. Yoxsa dini-islam əldən getməkdədir.”* [44, s. 152] yekunlaşdırmasında da görürük.

Çexov və Azərbaycan hekayəçiliyinin müqayisəsində rast gəldiyimiz maraqlı cəhətlərdən biri də onun tək-cə realist yox, eyni zamanda, romantik sənətkarlarımızın da rəğbətlə qarşıladığının şahidi oluruq. Dünya ədəbiyyatının müsbət ənənələrindən bəhrələnməyi ardıcıl müdafiə edən, bu haqda “Həyat” qəzetində, “Füyuzat” jurnalında məqalələri ilə çıxış edən Əlibəy Hüseynzadə Çexovun “Qlaflı adam” hekayəsinə nəzirə yazmışdır. O, “Həyat” qəzetinin 10 nömrəsində (1905-ci ilin sonu-1906-cı ilin başlanğıcı) hissə-hissə çap etdirdiyi “Əbdi-qlaf və məhfəzə” adlı hekayəsində “Qlaflı adam”ın məzmun və səciyyəsinə XIX əsrin sonu - XX əsrin başlanğıcı Osmanlı imperatorluğunda yaşanan sosial-mədəni hadisələrlə əlaqələndirərək daha da genişləndirmiş və sənətkarlıq baxımından gözəl bir nəsr nümunəsi yaratmışdır. [53]

Dünya ədəbiyyatında yeni hekayə tipinin formalaşmasında aparıcı sima kimi tanınan Frans Kafka (3 iyul 1883-3 iyun 1924) modernist nəsr ustası kimi dünya ədəbiyyatına daxil olmuşdur. Onun yaradıcılığının mahiyyətində özgələşmə, insanın tənhalığı, içinə qapanması, inkarlarla özünü təsdiqi dayanır. İnkarla təsdiqin paralel təqdimi həyatı anlaşılmaz hala gətirir və yeri gələndə mistikləşdirir, ünsiyyətdə olduğu insanlara və təmasda olduğu əşyaya, təbiətə tapmaca kimi yanaşması, onu özünəxas qavramalarla dəyərləndirməsi müəllifi, eləcə də onun qəhrəmanını dünyanın əbədi xaosu içərisinə salır. Keçdiyi həyat yolu, böyüdüüyü ailə mühitində qarşılaşdığı çətinliklər, vərəmdən əziyyət çəkməsi, üç dəfə cəhd edib nişanlanmasına baxmayaraq ömrünün sonuna qədər evlənməyib subay qalması yazıçının psixologiyasına, eyni zamanda yaradıcılıq dünyasına təsiredici izini qoymuşur. Bu cəhətlər Kafkanın romanları ilə bərabər, hekayələrinə də aiddir. *“Hökm” novellasını Kafka özünün yeganə uğurlu əsəri hesab etmişdir.*” [59, s.9]

Kafkanın bütün yaradıcılığı dünya nəsr klassikası üçün qiymətli xəzinələr sırasına daxildir. Ədəbiyyatşünasların, sənətkarların diqqətini daha çox cəlb edən və bütün ustalığını daha artıq əks etdirən “Çevrilmə”, “Hökm”, “Cəza kolonyası”, “Bir itin araşdırmaları”, “Yuva” və s. kimi hekayələri bu janrın yeni tipinin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

“Hökm” hekayəsinin qarşılaşdırılan ata-oğul münasibətlərində kimin haqlı, kimin haqsız olmasına, kimin doğru, kimin yalan danışmasına maraq yaranır. Onların münasibətini adlandırmaq belə çətinidir; hər birinin söylədiyi fikir mübadilə, dialoq tərəfi təəssüratı bağışlasa da, əslində bu iki tərəf arasında ünsiyyət baş tutmur. Ünsiyyət yaratmayan danışqlar dialoqdan çox monoloq funksiyasını yerinə yetirir. Hekayədəki danışqlar şüuraltına ünvanlanaraq orada küllənmişləri üzə çıxarır. Sonda atanın oğlunu ona və dostuna qeyri-səmimilikdə günahlandırıb elan etdiyi hökm, oğlun özünə ölüm hökmü kəsməsinə səbəb olur. Atası Georqa deyir: *“Belə baxanda, guya sən, günahsız bir tifilsən, əslində isə iblissən, xalis iblis! Ona görə də qulaqlarını aç, məni yaxşı-yaxşı eşit: mən sənə ölüm hökmü kəsirəm – sən suda boğulmalısan!”* [59, s.311] Atasının bu hökmü qarşısında dözməyən Georq heç nə düşünmədən çaya doğru qaçır və özünü çaya

atıb intihar edir. Son anda gücünü toplayıb ata-anasına sevgisini etiraf edir: *“Mənim əziz valideynlərim, hər necə olsa, mən sizi sevirdim.”* [59, s.311] Atanın söylədikləri əsəbiliyin ifadəsi, acıqlı söz kimi səslənsə də, oğulun qərarı intiharla nəticələnir.

Hekayə ürəyi sevgi ilə dolu olub, anlaşılmayan insanın faciəsidir. Hekayədə aparıcılıq faciəvilikdə üzə çıxır.

Kafkanın böyük ədəbi hadisə kimi qarşılanan “Çevrilmə” hekayəsi özünün yeni qəhrəman tipi ilə mənəvi çevrilməni fiziki çevrilməyə proyeksiya edərək göstərdi. Müəllif bu üsulla – zahirən eybəcərləşmiş, heyvana çevrilmiş Qriqor və Zamza ailəsinin digər üzvlərinin davranışı, münasibəti ilə, əslində, ata, ana və bacının daxili heyvanlığını açıb üzə çıxarır; Qriqor hər zaman qurbanlıq idi, istər sağlam vaxtında, istərsə də çevrilmədən sonra. Əvvəl hər kəs işdən, gücdən əl çəkib onun əziyyətinin bəhrəsi ilə rahatlığını yaşayırdı. Çevrilmədən sonra isə məlum oldu ki, sən demə onların da iş bacarığı var imiş. Öz qabiliyyətlərini işə salandan sonra isə Qriqorun dəyişilmiş vücudu ailə üçün artıq yükə, utancverici varlığa çevrildi. Onun cəsədinin otaqdan necə yığışdırılması haqda qulluqçunun vurduğu eyhamı belə artıq, yersiz hesab etdilər. Qriqorun eybəcərləşməsi əslində daxilən eybəcərləşən ailənin mənəviyyatını üzə çıxaran güzgü effekti yaradır. “Hökm”dəki kimi “Çevrilmə”də də Kafka insanların daxilində gizlənən çirkinlikləri çözləyib üzə çıxarır. Bunun üçün ağlagəlməz situasiyalar və isterik tutmaların gerçəkləşdiyi vəziyyətlərdən istifadə edir.

Realistlərin cəmiyyətin üzərində apardığı əməliyyatı Kafka bir modernist kimi fərdin mənəviyyatında aparır; onu lay-lay, ilmə-ilmə çözləyir – insana özünü və özgələri tanımağa yardım edir. Kafkanın hekayələri bəzən şeir təsiri bağışlayır. Burada insanın yaşadığından çox yaşantısı, duyğuları önə çəkilir; duyğu və hissiyyat qarşısında hadisə tülə bürünür. Belə hekayəni çox davam etdirmək olmur, çünki yaşantı, hissiyyat effekti itə bilər. Bu tipə misal olaraq yazıçının “Ləyənminən” hekayəsini göstərə bilərik. Hekayənin təhkiyəsini çatdırmaq üçün nağılvari effekti gerçək kimi qavramaq, ya da əlavə izahlara ehtiyac var; ən yaxşısı bunların heç birini etmədən susmaq və ayrı-ayrı detalların oynatdığı yaşantıların havasına uymaqdır. Bu tip hekayələrin qısa məzmununu danışmaq, hansısa mühüm məqamı diqqətdən qaçıra bilər, onları



danışmaqdan daha artıq, əzbərdən söyləmək və ya oxumaq lazımdır. Soyuqdan donan insanın hansı sürətlə və ümidlə üz tutduğu kömürçü qapısı və orada kilsə zənglərinin sədaları altında onu qapıdan qovan qadının ədaları, geri dönüş zamanı axirəti yada salan lənət – Ləyənminənin qadına müraciətən söylədiyi, lakin qadının duymadığı “görüşməyəndək”, nidası oxucunun ruhuna ünvanlanır. Nümunə olaraq üzərində dayandığımız hər üç hekayədə hadisədən çox hissiyyat yadda qalır və o, insanın mənəviyyatına xitabən böyüyə-böyüyə gedir və ya o yükü daşımaq istəməyən oxucunun içindən kənara qovulur.

Bu modernist hekayə tipi, Kafka modeli XIX əsrin sonu, XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan hekayəsinin xarakterik cəhəti deyildi. Lakin bəzi elementlərlə müqayisələr aparmaq mümkündür. Bunlar əsasən yaxın admların münasibətlərində gizli tutulmuş eybəcərliyin hər hansı bir situasiyada üzə çıxması, mənanın ayrı-ayrı detallarda mərkəzləşdirilərək təqdim olunması, yazıçının izahatdan, təsvirdən çox eyhamlara müraciət etməsi üsullarında üzə çıxır. Bu müqayisəyə zəngin materialı Cəlil Məmmədquluzadə və Cəfər Cabbarlının hekayələri daha çox verir.

Birinci fəsildə araşdırılan problemlərə aid, aşağıda adı göstərilən, məqalə və məruzələr çap olunaraq elmi ictimaiyyətin diqqətinə çatdırılmışdır:

- *“The role of folk literature traditions in the formation of the structure of story” (Hekayə janrının strukturunun formalaşmasında folklor ənənələrinin rolu)* [151]

- *“Hekayə: janr xüsusiyyətləri və tarixi tipologiyası”* [69]

- *“Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyat ənənələrinin hekayə janrının təşəkkül və poetikasına təsiri”* [71]

## II Fəsil. XX əsr Azərbaycan hekayəsinin metod-cərəyan tipologiyası

### 2.1. Maarifçi realist hekayənin başlıca prinsip və özünəməxsusluqları

*“Milli intibah və istiqlal tarixinə XIX yüzil miqyaslı nəzəri düşüncə, təfəkkür yüzili kimi, XX yüzil isə üstəlik həm də əməli mübarizə və qəhrəmanlıq epoxası kimi daxil oldu” [64, s.28]* Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının tanınmış simalarından olan prof. Yaşar Qarayevin fikirləri həyatı və yaradıcılığı bu dövrə düşən əksər düşüncə insanının keçdiyi yolu və mübarizəni əks etdirir. XIX əsrin sonu ədəbiyyat tariximizdə maarifçi realizmin inkişafı, tənqidi realizm və romantizmin təşəkkül dövrü və yeni janrların yaranması ( dram, povest), təzə istiqamətlərin formalaşması kimi dəyərləndirilir. 70-90-cı illərdə maarifçi realizmin aparıcı metoda çevrilməsi yeni ədəbiyyatın və yeni qəhrəmanların zəngin qalereyasını yaratdı. Azərbaycan dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundzadəylə ədəbiyyatda vüsət götürən müasirləşmə hərəkatı ədəbi-bədii düşüncədə sabit təməllər formalaşdırdı. “M.F.Axundovla C.Məmmədquluzadə, “Təmsilat” və “Əkinçi” ilə “Molla Nəsrəddin” arasındakı dövr özündən əvvəlki və sonrakı ədəbi-tarixi mərhələlərlə əlaqəsi baxımından müxtəlif tədqiqatçılar tərəfindən öyrənilmişdir. *Mütəxəssislər iki əsrin parçaladığı, paraladığı bu epoxanı tam halda, bütövlükdə səciyyələndirməyə təşəbbüs göstərmiş, bəzən ona passivlik, sakitlik, hətta “yetimlik” (M.K.Ələkbərli) dövrü kimi birtərəfli qiymətlər versələr də, həmin illərin “ara mərhələ”, “keçid və hazırlıq dövrü” olması həqiqəti, demək olar ki, heç kəsdə ciddi şübhə doğurmamışdır” [65, s. 146-147]* Belə bir növbələşmə ədəbiyyatımızda yeni üfüqlər açdı. Xüsusən, Şərqi ədəbiyyatının tərkib hissəsi olan Azərbaycan ədəbiyyatının romantik poeziyadan realist nəsrə doğru istiqamət götürməsi ilə yaranan yeni ədəbiyyat məişət məsələləri və ya cəmiyyətdə baş verən ictimai-siyasi prosesləri eyni ustalıqla təsvir edirdi. Əsrlərin kəsişməsində yaranan nəsr nümunələrinin

qəhrəmanları yeni dünyaya açılan, xarici ölkələrdə təhsil alıb məmləkətinə işiq gətirmək niyyəti ilə dönən və keçmişin ciddi təkanları ilə qarşılaşan ziyalı obrazları və ya xalqın “öz yağında qovrulan”, sadə, avam nümayəndələri idi. Bu mənərə M.F.Axundzadənin “*Əgər xalq tərbiyə edilməzsə və bütün camaat savadlı olmazsa, çəkdiyimiz bütün zəhmətlər heçə-puçə çıxacaqdır*” [6, s.353] düşüncəsini yada salsada, XIX əsrin son onilliklərində Azərbaycanda teatrın yaranması, “Əkinçi”nin çapı, yeni tipli məktəblərin fəaliyyətə başlaması, dünya ədəbiyyatı ilə inteqrasiyanın güclənməsi və s. kimi mühüm hadisələr realist nəsrin təşəkkül və təkamülünə geniş imkan yaradırdı. Cəmiyyətdə gedən dəyişilmə prosesləri insanların dünyagörüşünə əsaslı təsir bağışlayır və yeni münasibətin formalaşması istiqamətində maarifçilik aparıcı dünyagörüşü kimi diqqəti cəlb edir.

Vahid məqsədə - vəhdəti-vücuda, kamil insan tərbiyəsinə doğru gedən yolun rəmzi normativlərindən uzaqlaşmaq, real həyata – onun həqiqətlərinə isə daha çox yaxınlaşmaq maarifçi realizmin əsas xəttini təşkil edirdi. Ağıldan, rasiyal düşüncədən kənar olan hər şeyə tənqidi yanaşmaq, yeni insan tərbiyəsində öyüd-nəsihətə yox, “kritika”ya üstünlük vermək maarifçi realizmin başlıca estetik funksiyası kimi diqqəti cəlb edir. Əslində maarifçi realizmin yaranmasını şərtləndirən amillər feodalizmin ideologiyası və idarəçiliyinə qarşı formalaşmaqda olan yeni dünyagörüşü idi. Əqlinə və şəxsi keyfiyyətlərinə görə fərqlənən insanın ön plana çıxması insan və cəmiyyət münasibətlərinə yeni baxış formalaşdırırdı. Bu isə öz növbəsində Yeni dünya ilə Köhnə dünya arasındakı mövcud konfliktin qəlizləşməsinə səbəb olurdu. Avropada XVIII əsrdən, Azərbaycanda isə XIX əsrin başlanğıcından yaranmağa başlayan, ikinci yarısında isə öz təsdiqini tapan maarifçi realizmin irəli sürdüyü problemlər ədəbiyyatımızda XX əsrin başlanğıcının da aktual problemləri kimi diqqət mərkəzində idi.

Maarifçi ədəbiyyat çoxjanrlılığı ilə diqqəti cəlb edir. O, yeni dünyagörüşünü həm də təzə janrların ədəbiyyata gətirilməsi ilə nümayiş etdirir. Bu istiqamətin təmsilçiləri oxucularını dünyanı, aid olduqları cəmiyyəti anlamağa, dərk etməyə yönləndirdilər. Ədəbi qəhrəmanlarını da daha çox insanlara tanış gələ biləcək

xüsusiyyətlərlə təqdim edirdilər. Maarifçi realizmin nümayəndələri hekayələrində qəhrəmanı real həyatdan kənar da axtarmırdılar.

*“XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan realist yazıçılarının bir hissəsi mətbuat, nəşriyyat ətrafında toplanmışdı, bir hissəsi də daha çox səhnə, teatr sahəsində (N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, Ü.Hacıbəyli və b.) . Üçüncü qisim yazıçılar isə maarif, təlim-tərbiyə mövzuları üzrə, uşaq ədəbiyyatı sahəsində çalışırdılar. Bu müəllim-yazıçıların bütün yaradıcılıq fəaliyyəti məktəb, maarif tələblərinə uyğunlaşdırılmışdı. Həmin yazıçılar qələmləri ilə məktəbdəki əməli müəllimlik fəaliyyətlərini tamamlayırdılar. Ədiblərimiz maarifin, müəllimin, məktəbin həlledici işini, intibah yolunda ən böyük vasitə olduğunu düşündükləri üçün məktəb işinə böyük əhəmiyyət verib və bu yolda var qüvvələri ilə çalışırdılar. Buna görə də, həmin yazıçıların yaradıcılığında maarif uğrunda, məktəb, tərbiyə uğrunda mübarizə başlıca yer tutur” [98, s.427]*

Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizm nəsrin kiçik janrlarından olan hekayənin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Maarifçi realist hekayə ustaları kimi N.Nərimanov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.S.Axundov, A.Şaiq, A.Səhhət hekayə janrında qələmə aldıkları əsərləri vasitəsi ilə sosial, siyasi və mənəviyyatla bağlı problemləri işıqlandırır və onların həlli yolunda savadsızlığa qarşı çıxırdılar. *“Azərbaycanda milli Maarifçiliyin tarixi funksiyası... realizmin təşəkkülündə iştirakı və xidməti ilə müəyyənləşir” [66, s.196]* Cəmiyyətin və insanların cəhalət və nadanlığının əsasında dayanan cahilliyə qarşı çıxanlar maarifləndirmə yolunda ilk addımlarını insanları xurafata sürükləyən etiqad və inamları ilə “pirlərlə”, “nadanlıqla” üz-üzə gəlirdi. Bu qarşılaşma N.Nərimanovun “Pir”, A.Şaiqin “Pirin kəraməti”, Ə.Haqverdiyevin “Pir” , “Seyidlər ocağı” hekayələrində də təsvir edilir. N.Nərimanovun “Pir” hekayəsi ilk dəfə 1917 –ci ildə “Açıq söz” qəzetində nəşr olunmuşdur. Hekayənin məzmunu ilk baxışda Məşədi Allahverən və onun ailəsi ətrafında cərəyan etsə də, müəllifin əsas hədəfi Molla Cəfərqulunun çirkin niyyətini həyata keçirə bilmədiyi yerdə yaratdığı saxta pir və ona pənah gətirənlər idi. Z və Ə kəndlərinin ortasında yerləşən yayın istisindən və günəş şüalarından

insanları qoruyan böyük qoz ağacının müqəddəslik qazanması Molla Cəfərqulunun mollalığı və mərsiyəxanlığına yeni bir status - pir sahibi olmağı da əlavə etdi. Müəllif cəhalətə qarşı oxumuş, ziyalı birindən deyil, Gülbadamın anası Nənəcan obrazından istifadə edir. Nənəcan xalq müdrikliyinin timsalı kimi hekayədə müsbət xarakteri ilə seçilir, “özünə görə fəlsəfəsi var”dı, qızını da bu ruhda böyüdüdü. Gülbadamın tarixçəsini bildiyi pirdən daha çox həkimlərdə nicat axtarmasının bir səbəbi də anası idi. Hekayədə bu iki qadın və Molla Cəfərqulu kimilər ayrılırdı: *“Zatən bu mahalın kişiləri, arvadları bir-birinə oxşayırdılar: surətdə yox, ruh cəhətcə bunlar bir-birindən uzaq getməmişdilər”* [108, s.205]. Nənəcanın qızına verdiyi nəsihət Molla Cəfərqulu kimilərin öyüdündən çox-çox üstün idi. N.Nərimanov hekayənin sonluğunu da Gülbadamın cəsarətli çıxışı ilə verir : *“Mən indi bu hində bir Allahdan başqa kimsəni böyük bilməyirəm. Haman Allahdır mənə indi danışdıran. Kimsə mənim ağızımı yuma bilməz”* [108, s.229]. Gülbadamın bütün cəsarətini toplayıb cəmiyyətə ya pərə qarşı üsyanı və doğruları söyləməsi maarifçi realizmin tənqidlə tərbiyə etmək ideyası ilə üst-üstə düşür. Nənəcanın və sonrakı məqamlarda Gülbadamın köhnə dünyaya qarşı çıxması professor Tahirə Məmmədin fikirləri ilə eyni məcraya yön alır : *“İ.Kantın “öz ağılından istifadə etmə cəsarəti göstər” prinsipi, tarixin düzəni dəyişdikcə yeni dərk etmə və davranma şəraiti formalaşdırdı”* [84, 412 s.]. Maarifçi-realizmin təmsilçiləri əsərlərində gənc nəslin nümayəndələrini yeni həyata, yeni dünya düzəninə hazırlayırdı. Bu istiqamət savadsızlığın aradan qaldırılması və mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərin qorunması hesabına yarana bilərdi. Maarifçi realistlər iqtisadi məqamları, sinfi ayrı-seçkiliyi, zümrə və təbəqə fərqlərini gündəmə gətirməkdən daha çox, cəmiyyəti maarif işığı ilə inkişafa aparacaqlarına inanırdılar. N.Nərimanovun “Pir” hekayəsində də “Z” və “Ə” kəndlərinin kəsişdiyi yerdə qurulan Pir cəhalətin və cahilliyin simvolu kimi təqdim edilir. Gülbadamın *“...bir Allahdan başqa kimsəni böyük bilməyirəm”* fikri maarifçi-realizmin dinə münasibətini də izah edir. Yaşar Qarayev bu məntiqi belə davam etdirir : *“XIX əsrin son rübünün maarifçiləri ağılla yanaşı, həm də Allahu qəbul edir, köməyə çağırır, dini fanatizmə qarşı mübarizədə dinin özünün ən*

*müqəddəs silahı ilə - Quranla da silahlanırlar...XX əsrin maarifçiliyi də dini tərbiyəni, ümumiyyətlə, tərbiyənin tərkib hissəsi kimi qəbul və təsdiq edir". [66, s.186]*

N.Nərimanovun diqqət çəkən hekayələrindən biri də 1915 –ci ildə “Açıq söz” qəzetində dərc olunan “Bir kəndin sərgüzəşti” dir. Hadisələrin baş verdiyi məkan olaraq iki məhəlləli Qafqaz kəndlərindən biri seçilir. Müəllifin Namləsüm (Müsəlman) və İnəmre (Erməni) adlandırdığı məhəllələrinin əhalisi bir –birindən fərqlənirdi: *“Bu iki məhəllə bir-birinə oxşamadığı kimi, bunların camaatı da bir-birinə oxşamırdı, yəni hər məhəllənin xalqı xüsusi bir yolla dövran sürürdü. Namləsüm məhəlləsinin camaatı ata-babadan yerli, tavanlı olub, günlərini müttəsil kefdə, eyş və işrətdə keçirən bir xalq idi... biləks İnəmre məhəlləsinin camaatı zəhmətkeş bir camaat idi. Bura adamları vaxtında yerlərini əkar və vaxtında biçər; tez-tez şəhərə gedər, alver edər və şəhərdə bir çox şeylər öyrənib daima tərəqqidə bulunardılar.*

*Namləsüm camaatı da şəhərə gedərdi, fəqət bu camaata məxsus olanlar şəhərdən gələndə ancaq çayxanalarda, qəhvəxanalarda görüb-eşitdiklərindən dəm vurardılar” [108, s.230]*

Təbii ki, burada müəllifi düşündürən bu iki məhəlləni bir-birindən fərqlənməsi deyil, alt qatda yatan, əsas məğzin incə detallarla verilməsidir. Şəhərlərdə məktəbin az tapıldığı vaxt İnəmre məhəlləsinin camaatı məktəb açmaqla maraqlanırdılar, amma Namləsüm camaatı bu məsələyə müsbət yanaşmırdı. Hər hansı bir məsələnin müzakirəsinə İnəmre məhəlləsi vəkili göndərəndə, Namləsüm camaatı Əmini göndərərdi ki, elə əsaslı fərq də burada üzə çıxırdı. Gerçək naqisliyə qarşı etiraz etmək, insanları düşündürmək üçün başqalarının onlardan daha qabaqda olduğunu vurğulayıb rəqabət yaratmaq maarifçi-realizmin aparıcı cizgilərindəndir. Burada gerçək olan yeniləşən dünyanın gətirdiyi elmə və təhsilə doğru üz tutmaq olduğu halda, Namləsüm camaatı keçmişə bağlı qalmaq seçirdi, yəni gerçəkliyə etiraz edirdi. Namləsüm camaatını haqqı və hüququ uğrunda mübariz görmək istərkən, bu camaat taleyini 70-80 yaşlarında savadı, təhsili olmayan Əmiyə

tapşırırmışdı. Hamıdan yaşlı olan Əmi folklor mədəniyyətində rast gəldiyimiz müdrik qoca, nurani agsaqqal funksiyasını yerini yetirmirdi, o, gündən-günə artan nüfuzunu camaata sələmə pul verməsi, starşına, pristavla çənə-boğaz etməsi ilə qazanırdı. Əks tərəfin - İnəmre məhəlləsinin də Əmiyə münasibəti yaxşı idi : *“İnəmre məhəlləsinin camaatı da Əmidən çəkinirdi və özü də bunu guya sevirlər, buna hörmət edirlərdi. Fəqət ürəklərində buna gülür və çox şad olurdular ki, Namləsüm camaatının arasında Əminin nüfuzu gündən-günə artır. Şad olmaqlarına da səbəb var idi. İnəmre məhəlləsinin camaatı gözüaçıq camaat idi. Fikir edirdi ki, bir camaatın işini ancaq dünyadan xəbərdar, elmlı bir adam yaxşı apara bilir. Əmi isə öz kəndindən başqa özgə aləm görməmiş, bir şeydən baş çıxarmazdı”* [108, s. 232]

Bu məqamda “Bir kəndin sərgüzəşti” hekayəsində ironiya önə çıxır. Müəllif bu ironik yanaşma hesabına ciddi sosial problemlərə diqqət çəkir. Cahilliyin yaratdığı patologiya mütləq şəkildə “karlığa” və “korluğa” gətirib çıxarmalıydı. İnəmre camaatının da Əmiyə qarşı “isti münasibəti” və ya “ikiüzlülüüyü” nü və ya Namləsüm camaatının bütün taleyini Əmiyə bağlamasına ironiya edən müəllif oxucuya mənəvi təsir edir, mövcud situasiyaya qarşı tənqidi münasibətini göstərir. İroniya mətnin alt qatında, daxili modusla əlaqəli olur. N.Nərimanovun “Bir kəndin sərgüzəşti” hekayəsinin qəhrəmanları nə Əmi, nə dəyişən kəndxudalar deyil, burada aparıcı xətt iki məhəllə arasında gedən səsli və səssiz (gizlicə) qarşıdurmadır ki, müəllif Namləsüm və İnəmre camaatını bütünlükdə vahid bir obraz kimi təqdim edir. Müəllif hər iki məhəllənin adında da poetik fiqurdan istifadə edir, incə detallarla kimin dədə-baba torpağından, kimininsə tədbirindən və hiyləsindən söz açır. Hekayənin finalında kəndxudanın “ doğrudan da bilmədi bu camaat (Namləsüm camaatı) nəyə qulluq edir, hansı allaha səcdə edir, hansı aqlın sahibidir” fikirləri təhkiyəni açıq finalla yekunlaşdırır və oxucunu qoyulan suallar ətrafında düşünməyə vadar edir. Burada qəhrəmanların (məhəllənin) və hadisələrin gələcəyi ilə bağlı heç bir məlumat, işıq ucu verilmir. Bədii mətnin struktur komponentlərindən olan final əsərin əxz olunmasında, dəyərləndirilməsində əsaslı rol oynayır. İ.P.Qalperin yazırdı: *“Mətni o zaman tamamlanmış hesab etmək olar ki,*

*müəllif niyyəti baş tutur [136, s.131]. “Bir kəndin sərgüzəşti”* hekayəsində müəllif niyyətini açıq bəyan etmir və finalda problemin həll olunmaması deyil, bu “xəmirin hələ çox su aparacağı” gerçəyi maarifçi realizmə aid yaradıcılıq nümunələrinin əksəriyyətində nümayiş olunan açıq finalı qaçınılmaz edir. N.Nərimanov kimi ictimai-siyasi liderin və yazarın belə bir mövzuda açıq finaldan istifadə etməsini XX əsrin sonu yaşadığımız acı itkilərimizi uzaqgörənliklə və yaddaşa bağlaya və izah edə bilərik.

Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrında ilk nümunənin “Müsibəti-Fəxrəddin”nin müəllifi Nəcəf bəy Vəzirovun XIX əsrin sonlarında qələmə aldığı “Ağıcı” (1875), “Mənim vəqiəm” (1876), “Paho?” (1884) hekayələri ilə müasiri olduğu zamanın və cəmiyyətin real cizgilərini yaradır. Professor Yaşar Qarayevin təbirincə desək : *“O, həyatın, məişətin və əxlaqın realist səhnədəki əhatə çevrəsini daha da genişləndirir, ona yeni janrlar, üslub, dil fərdiliyi artırır. Nəcəfbəyin sırası, sadə qəhrəmanları özləri ilə səhnəyə gerçəkliyin daha yekrəng adiliyini, ənənəvi bədii diqqətdən kənar qalan “prozasını” daxil edirlər. Vəzirov maarifçi didaktikanı son hüduda gətirib çatdırır” [64, s.264]*

Cəhalət və nadanlığa qarşı hələ qurucusu olduğu “İmdadiyyə” cəmiyyətindən başlayan N.Vəzirov istər dramaturgiyada, istərsə də nəsrə də maarifçi-realist baxışlarını davam etdirir. Bu baxımdan ədibin “Ağıcı” hekayəsinin qəhrəmanı yalnız Bədircahan deyildi, kor Ümmi, piçalaqlı Anaxanım, Göhər və bilmədiyimiz neçə-neçə qadının cəmiyyətdəki mövqeyi ağıcı kimi müəyyənləşmişdi. “Ağıcı”dan fərqli olaraq. “Mənim vəqiəm”də yazıçının tənqid hədəfi şişpapaq hacılar, sövdəgərlər, xan, bəylər, mollalardır. “ – Ay ağa, Allaha bax! A bəy, Allaha bax! A sövdəgər, Allaha bax. Molla, amandır!” – deyən obrazın yuxuda Ş. şəhərini gəzərkən aldığı təəssüratla cəmiyyətin ümumi mənzərəsini yaradırdı. Maarifçi-realist olaraq N.Vəzirovun gənc nəslə “elm və ağıl dalınca getməyi” tövsiyə edir, çünki *“Zamanə ağıl və elm zamanıdır” [125, s.337].* Bu hekayədə diqqət çəkən məqamlardan biri də səyahət motividir ki, yeni dünyanın “dəyişən sərhədləri”ndə səyahətin anlamı fərqlilik qazanır. Həyat hadisələrini ideallaşdırmadan, real



dünyanın insanlarını yaşadıkları bütün problemləri ilə bir bütöv halında təsvir etmək “Mənim vəqim”də də öz əksini tapır. Xanın balalarını “məzlum balalar” adlandıran təhkiyəçi bunun səbəbini onların “elmsiz, ədəbsiz, tərbiyəsiz” olmasında görür. N.Vəzirovun məsələyə yanaşma texnikası bir qədər fərqli alınır, hekayədə xanın yanlış tərbiyəsi birbaşa ittiham edilmir, amma nəticələri sadalanır. Ş şəhərinin sövdəgərləri, əla şişpapaq hacıları və mollaları da bir-birinə bənzəyir. Köhnə dünyaya meydan oxuyan qəhrəmanın *“Millət dərdi və təəssübü çəkən, qəm yemə! Nə qədər yaramız artsa, o qədər bərkişərik. Namərd də əgər milləti satsa, yenə biz birəşərik... Atıl kənara, hacı, oğlundan, qızından... Əgər xoruldamaq istəyirsən, əgər rahat olmaq istəyirsən buyur qəbrə, çoxdan köhnəlmisən, bizi bağışla... [125, s.338]* bu fikirləri həm yeniliyi mübarizəyə, köhnənin, dünənin isə məhv olacağına işarə edirdi. Hekayədə molla Mirzə Əlif haqqında verilən məlumat onu Y.V.Çəmənəminlinin “Cənnətin qəbzi”ndəki usta Ağabalanı cənnətə aparacağına söz vermiş Əliəsgər ağa ilə eyniləşdirir : *“Tamam şəhər əhli bilir ki, mərhum Mirzə Əlif, dua zoruna ona qulaq asan müsəlmanları (ancaq onları) cənnətə aparmağa söz verərdi” [125, s.339]*. Nəcəf bəy Vəzirovun iç üzünü açıb göstərmək istədiyi “qəhrəmanlardan” biri də “Paho?” hekayəsindəki Kərbəlayıdır. Müqəddəs sayılan Kərbəlanı ziyarət edib el arasında mömin kimi tanınan birinin oğurluqla məşğul olmasını fələyin çərxi ilə bağlayır. “Paho?” hekayəsi həcmcə kiçik, amma informasiya daşıyıcılığı ilə fərqlənən nəsr əsəridir. Dindar müsəlmanların hər cür nəfisdən uzaq durmaları vacib olan bir ayda – Ramazan ayında da oğurluq etməyə maraqlı olan obraz öz dili ilə özünü ifşa edir : *“... neçə vaxtdan bəri heç bir şey oğurlaya bilməmişəm, çünki bu təzə naçalnik gələndən bəri əlimiz-ayağımız kəsilibdir, bir parça ətə həsrət qalmışığı” [125, s.340]*. Yeni hakimiyyətdən şikayəti yalnızca əl-qolunun bağlanması və oğurluq edə bilməməsini faciə kimi təsvir edənlərin Vətən, millət anlayışı təbii ki, olmayacaqdı. Açıq çağırışlar şəklində olmasa da maarifçi realistlərin qələmə aldığı hekayələrdə bütün diqqət Vətən və məmləkət anlayışlarından uzaq qalmırdı. Bu baxımdan Professor Tahirə Məmmədin *“XX əsr Azərbaycan maarifçiliyinin aparıcı xüsusiyyəti onun milliyyətçiliyidir. Eyni*

zamanda, XIX əsr osmanlı ədəbiyyatının maarifçilik (aydınlətma) ilə xarakterizə olunan romantizmi də millət, vətən, ümmət şüurunu aşılması ilə fərqlənirdi. XX əsrin başlanğıcı maarifçi realizmi 70-90-cı illər Azərbaycan maarifçi realizminin təkamülü nəticəsində formalaşmışdı” [84, s.43] qənaəti bizim üçün də məqbul hesab edilir. XX əsrin əvvəlində “Füyuzat” jurnalında və “Yeni Füyuzat” dərgisində türk müəlliflər ardıcıl çıxış edirdilər. “Nicat” cəmiyyətinin dəstəyi ilə Osmanlı dramaturqlarının əsərlərinin tamaşaya qoyulması, Azərbaycan ziyalılarının İstanbul mühiti ilə sıx əlaqəsi eyni mədəniyyət və dil ənənələrinin daşıyıcısı olan iki bölgə arasında yaxınlığı xeyli artırmışdı. İstər Osmanlı, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik milli dünyagörüşündən və real həyat şərtlərindən qidalanırdı. “Füyuzat” məcmuəsində ədəbiyyat məsələləri monoqrafiyasının müəllifi V.Ağazadə Həsən Səbri Ayvazovun “Əsarət qurbanları: Əbəveynlərə ibrət” hekayəsi haqqında yazır ki: *“Hekayənin mükəmməl nümunəsi olan əsərin mövzusu XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində İslam və türk dünyası üçün xarakterik olan real həyat hadisələrindən götürülmüşdür”* [10, s.109]

S.Qəhrəmanov “Ədəbi-tarixi prosesin problemləri və istiqamətləri (XX əsrin 20-30-cu illəri)” adlı dissertasiya işində araşdırdığımız problemlə bağlı yazır: *“1920-1930-cu illərin ədəbi nümunələri göstərir ki, istər maarifçi, istərsə də tənqidi realizm heç də keçmiş həyatla bağlı olmayıb, müasir həyatın özündən doğur. Bu ədəbiyyat milli gerçəkləri təsvir və təhlil edir. Maarifçi və tənqidi realist ədəbiyyat təsvir predmeti etibarilə eyni mövzulara müraciət etsə də, janr-üslub xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirdi. Maarif və cəhalət, gerilik və mədəni həyat, qaranlıq keçmiş və işıqlı gələcək qütblərini qarşı-qarşıya qoyan maarifçilərin əsərləri daha çox faciəvi və dramatik çalar kəsb edirdi. Həyatdan alınma süjetlərə müraciət edən yazıçılar ən çox hekayə və dram janrlarına üz tuturdular. Abdulla Şaiq “Vəzifə”, “Özü bilsin, mənə nə”, “Əsəbi adam”, Süleyman Sani Axundov “Qatil uşaq”, “Qan bulağı”, “Ümid çırağı”, “Cəhalət qurbanı” və s. hekayələrdə zamanla geridə qalmış cəmiyyətin təzadına diqqət çəkir, dramatik və faciəvi*

*hadisələrin səbəbini savadsızlıqla bağlayırlar. Məhz yeni quruluşun gəlişi maarif çırağını alovlandırır, müsbət ideali təsdiq edir” [68, s. 15-16]*

Yaradıcılığa XIX əsrin son illərində başlayan Abdulla Şaiqin əsərlərində həm romantizim, həm də realizm ənənəsini müşahidə etmək mümkündür. A.Şaiqin inqilabdan əvvəl qələmə aldığı hekayələri içərisində “Murad” (1910), “Köç” (1910), “Göbələk”( 1912), “ Pirin kəraməti” ( 1912), “Cümənin qəzəbi” (1912), “Şələquyruq” ( 1913) və s. maarifçi-realizmin xüsusiyyətlərini müşahidə edə bilirik. “Murad” və “Şələquyruq” hekayələrində tərbiyəvi-əxlaqi görüşləri önə çıxır. “Murad” hekayəsinin qəhrəmanları bir ailənin övladlarıdır. Müəllif onları bir-birinə qarşı qoymaq deyil, birinin digərinin hesabına xoşagəlməz əməllərdən uzaqlaşdırmaq məqsədi izləyir.

*“Maarifpərvər realistlər nə keçmişin tənqidinə o qədər aludə, nə də gələcəyin xəyallarına o qədər məftun idilər. Onlar ən çox adi, həyatı məişət qayğılarını qələmə alır, gələcəyi yaratmaq üçün hər kəsdən, hər şeydən əvvəl məktəbə müraciət edirdilər. Məktəbi nəinki mədəniyyət, intibah üçün, hətta ictimai quruluşu düzəltmək üçün də əsas vasitə sayırdılar.” [98, s.233]*

Maarifçi realistlərdən Süleyman Sani Axundov “Kövkəbi-Hürriyyət”, “Yuxu”, “Qonaqlıq”, “Tutu quşu”, “ Qan bulağı”, “Ümid çırağı”, “Cəhalət qurbanı” hekayələrində hürriyyət, elm və təhsilə çağırışları, cəhalətə qarşı çıxışları ilə Azərbaycan ədəbiyyatında önəmli bir mövqeyə sahibdir. Müəllif nağıl texnikasından istifadə edərək hadisə və vəziyyət hekayələri qələmə alır. “Kövkəbi-Hürriyyət” (1905) və “Yuxu” (1905) hekayələrində maarifçiliyin irəli sürdüyü elm və təhsil sahəsindəki tərəqqinin azadlığa və işıqlı dünyaya yol açacağı fikri əsas qatı təşkil edir. Xüsusən, “Yuxu”da hadisələrin bir nağıl təhkiyəsi ilə başlaması Yunan mifologiyasından Meduzanın, Yapon mifoloji təfəkküründəki baxışları ilə ətrafı daşa çevirən əjdahanı da yada salır. Müəllifin qaranlıq dünyadan işıqlığa çıxmağın yolunu “İrşad”la bağlaması isə hadisələri mif zamanından XX əsrin əvvəllərinə gətirib çıxarır. Süleyman Sani Axundov “Tutu quşu” (1909) hekayəsini də “Yuxu”da olduğu kimi nağıl təhkiyəsi ilə başlayır. Hekayədə məcazi ifadə vasitəsi

alleqoriyadan istifadə olunur. Müəllifin “viran olmuş bağ” deyə bəhs etdiyi məmləkətin gələcəyi başqasının dilində oxumaqla deyil, öz ana dilinə bağlıqla əlaqələndirilir. Əslində bu yanaşma *“Azərbaycan klassik ədəbiyyatında alleqoriya üsulu ilə yazılmış əsərlər qədim ənənəyə malikdir. Obrazları rəmzlərlə, alleqorik dillə danışdırmaq Şərq ədəbiyyatının, o cümlədən, klassik milli ədəbiyyatımızın xarakterik cəhətlərindən biri kimi dəyərləndirilir. Bu janrın böyük inkişaf yolu keçdiyini və yeni ictimai məzmun tapdığını da buraya əlavə etsək deyə bilərik ki, klassik ədəbiyyatımızda mükəmməl təmsil janrının əsasını A.Bakıxanov qoymuşdur. Onun bizə məlum olan – «Tülkü və qoyun», «Qurd və ilbiz» və «Yersiz iftixar» təmsillərində cəmiyyətdə mövcud olan, həlli zəruriyyət tələb edən məsələlər ön plana çəkilir, ikiüzlülük, riyakarlıq, lovğalıq, yersiz iftixar kimi cəhətlər kəskin tənqid olunur”* [38, s.24] S.S.Axundovun “Tutu quşu” və “Yuxu”da nağıl-alleqoriyadan istifadə etməsi sehrlı nağıl texnikasını yada salır. Rus ədəbiyyatında M.Svetayevanın “Tələ”, Y.Oleşinin “Üç gombul” əsərlərində də nağıl-alleqoriya bədii mətnə aparıcı xətlərdəndir. Maraqlı haldır ki, rus ədəbiyyatında nağıl-alleqoriya inqilabdan sonrakı bədii nümunələrdə daha geniş yer alırdısa, Azərbaycan ədəbiyyatında S.S.Axundovun əsərləri timsalında əsrin əvvəllərində varlığını göstərir. Müasir rus ədəbiyyatşünaslığında bu metajanr hadisəsi 1920-1940 – cı illər ədəbi materialları əsasında, həm də Avropa təsiri kimi təqdim olunur [147] Şərq ədəbiyyatının klassik kanonlarından irəli gələn bu xüsusiyyətlər S.S.Axundovun hekayə yaradıcılığında özünü əksər hallarda biruzə verir.

S.S.Axundovun hekayələrində kompozisiya, süjet, obrazların seçimi məsələlərinə yanaşmasında özünəməxsus xüsusiyyətlər müşahidə olunur. Bəzən bir hekayədə nağıl elementləri, nağıl təhkiyəsi, bədii mükəllimə önə çıxır, bəzən də dioloqun üstünlük təşkil etdiyi, drammatizmin güclü olduğu məqamlarla rastlaşırıq. *“Lakonizm, yığcam süjetdə dərin fikir yürütmək, təfsilat və təfərrüatdan qaçmaq bu əsərlərin məziyyətidir”* [98, s.244]

“Ümid çırağı” və “Cəhalət qurbanı” hekayələrində yetişməkdə olan gəncliyin rastlaşdığı nadanlıq və qadın hüquqsuzluğu problemlərindən bəhs edən

S.S.Axundov təhsilini tamamlamaq üzrə olan gəncin dramını onun qan davası qurbanı olması ilə bağlayır. Anasının “ümid çırağı” dediyi gəncin özünün də sabahla, gələcəklə bağlı düşüncələri yarımçıq qalır. Cəhalət qurbanı olan Tamam və Gülbəndin də taleyi o dövrün əksər qadınları kimi sönüb gedir. İnsanlardan qaçıb daima qorxduğu qəbiristanlıqda nicat axtaran Tamamın faciəsi fərdi xüsusiyyətini itirir, ictimailəşir.

S.S.Axundovun “Qorxulu nağıllar”ında söz açdığı problem və mövzularda da maarifçi realist baxış aparıcı xətt təşkil edir. “XX əsr maarifçi realist ədəbiyyatda xeyirxah, ədalətli şəxsiyyət konsepsiyası *“Qorxulu nağıllar”da Süleyman Sanicəsinə düşünülmüş bir sistem halında nəzərə çarpır. Hekayələrin yığcamlığı, sadə, aydın, cəlbedici, ifadəli tutumu, təhkiyənin gözlənilməz forması...ədibin xeyirxahlıq konsepsiyasının dərkində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir*” [123, s.129].

“Əhməd və Məleykə”də təhkiyəçi qismində elm, təhsilə önəm verən, qız övladını da yeni tipli məktəbə göndərən Hacı Səməd çıxış edir. Çarəsizliyin və atasızlığın faciəsini yaşayan Əhməd və Məleykə real dünyanı təmsil edirsə, onlara kömək əlini uzadan səyyah Cəmaləddin nağıl qəhrəmanlarını və ya dini nağılları xatırladır. S.S.Axundovun da bir yazıçı kimi böyüklüyü onda idi ki, yazılı ədəbiyyatla xalq ədəbiyyatının mövzu və strukturu arasında əlaqəni ustalıqla qura bilirdi. Ümumiyyətlə, “Qorxulu nağıllar”ın strukturunda nağıl poetikası özünü bütün qatlarda doğruldur. Bu isə “Qorxulu nağıllar”ı mövzu, obraz, süjet səviyyəsində bütünləşən mətnin ədəbiyyatşünaslığımızın hər daim diqqətində qalmasını təmin edən əsas komponentlərdəndir.

*“Əhməd və Məleykə”də xeyirxah səyyah Cəmaləddin uşaqların həyatını nizama salırsa, “Abbas və Zeynəb” in çərxini döndərən quldur Səfərin qan intiqamı idi. Hacı Səməd nağıllarının niyə qorxulu olması yavaş-yavaş əyan olur. Hekayənin başlanğıcında nağılçının - Hacı Səmədin “quldurlar elmsiz, tərbiyəsiz tayfadan çıxarlar. Heyvanın vəhşisi qurd, pələng və şir olan kimi, insanın da vəhşisi bunlardır. Ancaq təfəvütləri odur ki, quldurlar onlardan neçə qat rəhmsiz, insafsız və zalımdırlar”* [7, s.339] təsbiti hekayənin sonunu işarə edir.

S.S.Axundov hekayə içində hekayə yaradır. Bu quruluş müəllifin “Nurəddin” hekayəsində özünü göstərir. "Yaxşılığa yaxşılıq hər kişinin işidir, yamanlığa yaxşılıq ər kişinin işidir" atalar sözünün kontekstində danışılan “Nurəddin” hekayəsi nəsillər arası əlaqədən və ya fərqdən bəhs edir. Anası Gülpərinin başına açdığı oyunları bağışlayan Nurəddini xilas edən cəhətlərdən biri də onun yeni tipli məktəbdə təhsili ilə əlaqədar idi. S.S.Axundovun maarifçilik fəaliyyəti onun bütün əsərlərində, xüsusən də, hekayələrində qabarıq şəkildə özünü göstərir. Nurəddinin təlim-tərbiyəsinin mükəmməlliyi onun şəxsi keyfiyyətlərinin formalaşmasında əsaslı rol oynayır.

*“S.S.Axundov, hər şeydən əvvəl, xalq müəllimi, maarif cəbhəsinin mücahidi idi. O, elmi, maarif və mədəniyyəti atəşin bir ürəklə təbliğ edir, bədii ədəbiyyatın da vəzifəsini ən çox bunda görürdü. Odur ki, ədəbiyyata alovlu bir maarifpərvər kimi gələn Süleyman Sani bədii yaradıcılığının əsas istiqamətini də xalqın maariflənməsi, intibahı və yüksəlişinə doğru yönəltdi” [98, s.236]*

XX əsrdə maarifçi realist hekayə yaradıcılığı sahəsində diqqəti cəlb edən sənətkarlarımızdan biri də Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevdir. O, nəsr yaradıcılığında əsasən tənqidi realizm mövqeyindən çıxış etsə də, özünün “Ata və oğul” hekayəsində maarifçiliyin əsas diskurslarından birini – “atalar və oğullar” qarşılaşmasını önə çəkir. Bu qarşılaşdırmada yazıçı ənənəvi modelə üstünlük verir; ata oğula nisbətən daha müdrikdir. Maarifçi realizmdə isə daha çox yeni nəsil, oğul haqlı görünür. *“Əgər orta əsrlər ədəbiyyatında müdrik yaşlılar doğru yolun dəvətçiləri idisə, yeni ədəbiyyatda yaşlılar mühafizəkar, gənclər isə mütərəqqi görüşlü idi. Mütərəqqilər mühafizəkarlara qarşı mübarizə cəbhəsi açmışdılar.” [82, s.41-42].* Bədii nümunələr əsasında deyə bilərik ki, atalar-oğullar modeli maarifçi realist ədəbiyyatda yeni məzmununda və ənənəvi strukturundan fərqli şəkildə, transformasiyaya uğramış halda qarşımıza çıxır. Yaradıcılığında hər zaman sintezə və yeni cərəyanlar içərisində ənənəni yaşatmağa çalışan Ə.Haqverdiyev adı çəkilən hekayəsində də prinsipinə uyğun davranır. Burada gənc nəslin haqlı olmasından daha çox, yanlış yolda olmasının şahidi oluruq. Əyləncəyə meyilli, ata vəsiyyətinə

etinasız, anaya qarşı davranışında kobud olan oğul sahib olduğu mirası qoruya bilmir və özünün də sonu acınacaqlı bitir. XIX əsrin sonu və XX əsrin başlanğıcında maarifçiliyin milliyət dünyagörüşü ilə zənginləşməsi Haqverdiyevin hekayəsi üçün də xarakterikdir. Müəllif burada sahib olduğumuz dəyərlərə diqqəti yönəldərək, gəncləri yad axınlara və təsirlərə qarşı davamlı olmağa dəvət edir.

## 2.2. Tənqidi-realist hekayədə cəmiyyət və fərdin özünüifadə mexanizmi

Azərbaycan ədəbiyyatının həm zəngin, həm də mürəkkəb dövrlərindən biri olan XX əsrin əvvəlləri Azərbaycanda sənayenin inkişafı, sinfi ziddiyyətlərin kəskinləşməsi və milli azadlıq uğrunda mübarizələrin geniş vüsət alması ilə səciyyələnir. Bu mərhələ Azərbaycanın həm ictimai–siyasi, həm də ədəbi–mədəni həyatında çox mürəkkəbliyi ilə seçilir. Mədəniyyətin bütün sahələrində olduğu kimi ədəbiyyatda da bu dəyişikliklər özünü göstərmiş və müxtəlif janrlarında əsərlər yazılmışdır. Ədəbiyyatda nəsr, xüsusən də hekayə janrı aktivlik qazanır. Hekayə janrı bu dövrün, yəni XX əsr əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında aparıcı mövqeyi ilə seçilir. XX əsrin ilk onilliklərində ədəbiyyatın qaldırdığı mühüm problemlər: xalqın azadlıq mübarizəsi, fərdin özünü təsdiq uğrunda çabaları, qadın azadlığı problemi, sinfi münasibətlər və s. məsələlər nəsrdə, xüsusilə də hekayə janrında daha müfəssəl və konkret boyalarla əks olunmağa başladı.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan nəsr obrazları, mövzu və süjet özəllikləri ilə həm Şərqi ədəbiyyatının ənənələrini davam etdirir, həm də yeniləşən dünya ilə birgə yeni janrın təşəkkülü və formalaşması ilə diqqət çəkir. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında C. Məmmədquluzadənin realist nəsr yaradıcılığı və ən əsası “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşri ədəbiyyatımıza yeni qəhrəmanlar və əksliklərin vəhdətindən doğan konfliktlər qazandırdı, ümumilikdə isə ədəbiyyatımızın inkişafına böyük təkan verdi. Azərbaycan hekayəçiliyinin özünü təsdiq mərhələsində realist hekayə aparıcı mövqeyi ilə seçilir. “1906 –cı ildə nəşrə başlayan “ *Molla Nəsrəddin*” jurnalı bədii nəsrin, xüsusilə satirik-yumoristik nəsrin inkişafında müstəsna rol oynadı... Realist parodiya, pamflet, novella nümunələri ilk dəfə bu jurnalın səhifələrində görüldü. “Molla Nəsrəddin” jurnalı ilə formalaşan tənqidi realist yaradıcılıq metodu C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqqverdiyev və başqalarının nəsr əsərlərində daha bariz nəzərə çarpırdı” [93, s.6]. Böyük tənqidi



realistlər C. Məmmədquluzadə, Ə. Haqverdiyev, Y.V.Çəmənzəminlinin hekayələri realist hekayəçilik məktəbinin inkişafında əsas rol oynadı.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində XX əsr tənqidi realizmi xüsusi mərhələ təşkil edir. Bu mənada Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni həyatında önəmli rolu olan tənqidi realizm özünün spesifik xüsusiyyətləri ilə daha çox diqqəti çəkir. Həyat həqiqətlərini, tarixi gerçəkliyi və təbəqələşmiş cəmiyyəti özünün əsas predmeti seçən bu ədəbi cərəyan maksimum dərəcədə xalq həyatına yaxın idi. Tənqidi realizm xalq həyatındakı müxtəlifliyə fəal şəkildə müdaxilə etməklə xəlqilik, vətənpərvərlik, humanizm və millilik prinsiplərinə əsaslanırdı. Bunun da başlıca səbəbləri var. Tənqidi realizm başqa ədəbi məktəblərdən ona görə fərqlənirdi ki, bu ədəbi məktəb ideya, məzmun, forma və üslub, ədəbi qəhrəman, zaman-məkan və.s. baxımından xalq həyatına yaxın olan dəyərli, köklü axtarışları ilə seçilirdi. Bu mənada C.Məmmədquluzadə, Ə. Haqverdiyev, Y.V. Çəmənzəminli hekayələri, M.Ə.Sabir satiraları və kəsərli felyetonları ilə dövrə xas olan başlıca xüsusiyyətləri ustalıqla qələmə alırdılar. *“Azərbaycan tənqidi realizmi təcridə, təklikdə, realizmin ümumi inkişafından və ümumi qanunauyğunluqlarından kənarında baş verən təsadüfi bir epizod kimi yox, dünya realizm prosesinin növbəti dalğası kimi tədqiq etməyin elmi prinsipi məhz bu obyektiv tarixi amillərə əsaslanır”* [66, s.219]

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının sovet dövrü tədqiqatlarının əksəriyyətində ədəbi nümunələr arasında paralellik aparılarkən əksərən rus ədəbiyyatı əsas götürülmüşdür. Hekayə sahəsində mövzu və obrazlar arasında aparılan identifikasiyalarda Qoqol yaradıcılığı üzərində daha çox dayanılmışdır. Ümumiyyətlə, tənqidi realizm XIX əsrin 20-ci illərindən başlayaraq Avropada Stendal, O.Balzak, P.Merime, Dikkens, Tekkerey yaradıcılığında, Rusiyada isə daha parlaq nümunələri A.Puşkin, Y.Lermontov, A.Çexov və N.Qoqolun əsərlərində təşəkkül tapmağa başlamışdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, milli ədəbiyyatlarda bu proses kortəbii şəkildə deyil, məhəlli xüsusiyyətlərə dayanır, ictimai-siyasi inkişafı ilə bağlı idi. *“Tənqidi realizm epoxası üçün ədəbiyyatın, xüsusilə nəsr və dramaturgiyanın tamam tarixilik prinsipinə keçməsi səciyyəvi idi.*

*Zaman və məkan konkretliyi, birmənalı milli zəmində durmaq realizmin ilkin əlamətlərindən biri idi. Ona görə də realizm epoxası hər xalqın ədəbiyyatında özünə xas tarixi və milli həqiqətləri əks etdirən bir hadisə kimi daxil olur, xalqların milli həyatının və tarixinin bədii mənzərəsi və salnaməsi kimi meydana çıxır” [36, s.48]*

Tənqidi realizm müraciət etdiyi mövzu və obrazı bütün keyfiyyəti ilə, sosial-siyasi vəziyyəti, sovet ədəbiyyatşünaslığında tez-tez təkrarlanan “barışmaz ziddiyyətləri” ilə, milli və məhəlli xüsusiyyəti ilə bir bütün olaraq təsvir edirdi. Əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında xalqın içindən seçilən obrazlar başmaqçısı, ustası, mirzəsi, avam kəndlisi ilə ictimai-siyasi və sosial durumların tam bir proyeksiyası idi.

Y.V.Çəmənşəminli hələ yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı hekayələri və dövrü mətbuatda çap etdirdiyi ədəbi-tənqidi məqalələri ilə realist Azərbaycan ədəbiyyatımızın zənginləşməsində, onun məzmun və mahiyyətə demokratikləşməsində, bədii yaradıcılıqla xəlqiliyin bir prinsip kimi qorunub daha da möhkəmləndirilməsində, Azərbaycan ədəbi dilinin yad təsirlərindən təmizlənməsində mühüm işlər görmüşdür. İlk qələm təcrübələrini və siyasi karikaturalarını, məşhur “Molla Nəsrəddin” jurnalında çap etdirən ədib əsərinin ideya – mövzu istiqamətinə, ədəbi dil məsələsinə baxışına və bütövlükdə yazı manerasına görə bu jurnalın ənənələri ilə bağlı olmuş, Azərbaycan ədəbiyyatında yumoristik novellanın böyük ustası kimi tanınmışdır.

Y.V.Çəmənşəminli molla-nəsrəddinçi qələm dostlarından fərqli olaraq daha çox satiraya yox, yumora, həlim gülüşə üstünlük verirdi. O, gəncliyindən xalq taleyi Yeni ilə bağlı problemlərə maraq göstərirdi. Odu ki, deyirdi: “*Mənim həqiqi peşəm Azərbaycan həyatından kiçik yumoristik hekayələr yazmaq olacaq*” [95, s. 98]. O, ilk əsərlərindən “Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbindən faydalanırdı, onun mövqeyini müdafiə edirdi. Bununla belə onun hekayələri ideya – sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə başqalarından seçilir. Belə ki, onun satira və yumorunda da incə bir lirizm duyulur. Bu satira yalnız xalqa qarşı çıxanlara yönəldə kəskin bir xarakter alır. Çox zaman isə yumorla qovuşur. Bu hekayələr öz ideya və mövzusu,

süjeti, dil və üslubu, obrazlar aləmi ilə realist ədəbiyyatımızın orijinal örnəklərindən idi.

Görkəmli tənqidçi F.Köçərlinin *“Sizin hekayələrin yaxşılığı və xoşa gələnliyi ondadır ki, onlar məişətdən götürülübdür və ədibanə təhrir olunubdur”* – mülahizələri, *“Sizin gələcəkdə müqtədir bir yazıçı olacağınıza şübhəm yoxdur.”* [62]– qənaəti gənç yazıçının hekayələrinin mövzusunun müasir həyatdan alınmasına və hadisələrin sənətkarlıqla inikas olunmasına əsaslanırdı. Yazıçının ilk hekayələrində yaşadığı ictimai mühitin sənətkarlıqla yüksək bədii təcəssümünü görən Seyid Hüseyin də *“Hekayələr məhəlli Qafqaz məişətinin və cəmaətimizin həyat və yaşayışını təsvir edir”* – deyərək, yazıçının realizmini yüksək qiymətləndirirdi. [60]

Hekayələrdə müasir həyata ciddi maraq göstərməsinin ilk səbəbini Yusif Vəzirin realizmində axtarmaq lazımdır. Çünki realizm *“artıq tək-tək mütərəqqi sənətkarların şəxsi arzusu, meyli kimi deyil, zamanın sifarişi, bədii yaradıcılığının müasir anlayışı, tələbi kimi ortaya çıxmışdı”* [31]

Yusif Vəzir hekayələrində realizm həyatiliyi, xəlqiliyi və sadəliyi ilə səciyyələndirilə bilər. Ədibi əksər hallarda tədqiqatçılar tənqidi-realist kimi təqdim etmişlər, ancaq Yusif Vəzir tənqidi realist olduğu kimi maarifçilik dünyagörüşündən də uzaq qalmamışdır. Ədibi yalnız ifşa, tənqid yox, məhz həmin ifşa, tənqid obyektlərinin islahı, inkişafı, dəyişilməsi, müasir həyatla ayaqlaşması – ayılması düşündürürdü. Bu cəhətlər XX əsrin başlanğıcının bütün yazıçıları üçün xarakterik keyfiyyət kimi diqqəti cəlb edir. O dövrün yazıçıları, intellektual mühitin təmsilçiləri xalqımızı dünyanın qabaqcıl xalqları sırasına çıxarmaq uğrunda mübarizə aparırdılar. Bu hala gətirmək və eyni zamanda qorumaq istədikləri keyfiyyətləri təlqin edərkən maarifçilik taktikasından da istifadə edirdilər.

Yazıçının hekayələrində müraciət etdiyi mövzular XX əsr Azərbaycan ictimai-siyasi həyatından götürülmüşdü və bu mövzular öz növbəsində hekayələrin ideyasını təyin edirdi. Avamlığın və cəhalətin, ədalətsizliyin, qadın hüquqsuzluğunun, özbaşınalığın, geriliyin tənqidi onun hekayələrinin aparıcı

mövzuları hesab olunur. Lakin Yusif Vəzirin hekayələrinin ən spesiik cəhətləri bundan ibarətdir ki, hər hansı bir hekayəni çox zaman bu mövzulardan yalnız birinə aid etmək mümkün olmur. Çox vaxt bir hekayədə həyatın bir neçə eybəcər tərəfi tənqid obyektinə çevrilir. *“Qüdrətli yazıçı işlənmiş mövzunu qələmə alsada, onu dahi bir sənətkarlıqla yenidən qurmaqla məsləni həll edir və bu mövzuya təkrar dönmək cəsarəti artıq görünmür”* [51, s.43]

Yusif Vəzir sovet dövründə çap etdirdiyi “Keçmiş səhifələr” kitabında yazırdı: *“Zənnimizcə, ədəbiyyat iki yol təqib edə bilər: biri köhnələri yıxmaq və təzə bina üçün zəmin hazırlamaq, ikincisi, yeniliyi qurmaq, qeyd etmək və onun qüdrət və qüvvətini təşviq etmək”* [22]

Çəmənəzəminli irsinin görkəmli tədqiqatçılarından M.Axundova çox dəqiqliklə vurğulayır ki, *“Avamlıq və nadanlıqın təsviri, nadanlıq və mövhumata qarşı mübarizə Yusif Vəzirin inqilabdan əvvəl yazdığı hekayələrin canını təşkil edir”* [8, s.48]

Yusif Vəzirin ifşa üsulu da özünəməxsusdur. İctimai mühitin bədii təcəssümündə müəllif yumorlu hekayələrdə daimi bələdçiyə çevrilir. Yusif Vəzir hekayələrində satiranın deyil, məhz yumorun üstünlük təşkil etməsi, müəllifin öz gülüş obyektinə rəğbətindən, güldüyü adama həm də acımasından irəli gəlir.

Məsələn: “Kərbəlayi Qulunun təbabətdə çox məşhur olduğu şübhəsiz idi... Kərbəlayinin bir eybi yox idi” [24, s.46] yaxud *“Ağabala çox qoçaq uşaq idi”* söhbət məktəbdən getdiyindən oxucu elə başa düşə bilər ki, yəqin Ağabala yaxşı dərslər oxuyur –lakin məlum olur ki, *“məktəbdə cəmi işə hamıdan artıq o atılırdı, o biri uşaqlar məktəbə həftədə bir güyüm su verəndə, Ağabala beş-altı güyüm verərdi, məktəbi hər gün süpürər, bazara gedib mollaya piti alardı.* [24, s.52]

Burada müəllifin tipin qoçaqlığına işarə etməsi və sonra bu qoçaqlığın nədən ibarət olması haqda verdiyi məlumat gülüş doğurur; oxucu Ağabalanın dərslərini oxumaqda hansı qoçaqlığı göstərdiyini görmək istərkən, gözlədiyindən tamamilə fərqli bir məlumat alır və bu təzad güclü yumoristik gülüşə çevrilir. Hekayələrin obrazlar

aləmi ictimai mühitin bədii təcəssümündə müstəsna rol oynayır. Tip ictimai mühit kontekstində daha güclü görünür.

Hekayələrdə Azərbaycan adət-ənənələrinin təsviri, milli müəyyənliyin ifadəsi xüsusi yer tutur. “Şaqqulunun xeyir işi” hekayəsində toy, elçilik, gəlin gətirmə, evlənmə adətlərinin təsviri kimi elementlər etnoqrafik amillərə Yusif Vəzir yaradıcılığında xüsusi yer verildiyini göstərirdi. Evlənmə zamanı evlənənin rəyinin soruşulmaması, məşşatə Yetərin elçilik üçün dəvət olunması, qızın anasının atasından icazəsiz qəti söz deyə bilməməsi və s. təsvir olunan zaman kəsiyində Azərbaycan şəraiti üçün tipik sayıla bilən detallardır.

Şaqqulugildə toyqabağı təmizlik aparılması, Şaqqulunun ona almaq istədikləri qıza gizlicə baxması, toyda *“yengələrin və qatırlardakı cehizlərin” xüsusi yer tutması, gəlinin ağ duvağa bürünməsi, başının bəzədilərək ata mindirilməsi Şaqqulunun – bəyin qaçıb damda gizlənməsi, toyda çalınan zurna səsinin bütün ətrafı bürüməsi, yengələrin qapı dalında bəylə gəlini pusması kimi detallar da milli ənənələrimiz kimi nəzəri cəlb edir. [24, s.30]*

Hekayələrdə “başmaq seyri”, “bildirçin döyüşdürmək”, “çöpçülük, tikə ötürmək” (“Cənnətin qəbzi”), (“Şaqqulunun xeyir işi”), qız qaçırma (“Hərrac”) , yaraya peyin doldurmaq, şişmiş gözə süd sağmaq, batmış qabırğalara qırsaqqız salmaq (“Sərhəd məsələsi”), cəhrə qurub yun darmaq (“Şaqqulunun xeyir işi”) və s. kimi sırf milli koloritlə bağlı xüsusiyyətlərə geniş rast gəlinir. Yusif Vəzirin hekayələrində milli məişətə, adət-ənənəyə geniş yer verməsi onu etnoqrafik hekayə ustası kimi tanıdır. Yazıçının nəsrində, xüsusən də hekayələrindəki fərqlilik, özünəməxsusluq, əsasən, bu xüsusiyyətlə bağlıdır.

Qadınlarla kişilərin münasibətləri, ədəb qaydalarının gözlənilməsi də hekayələrdə gözəl bədii ifadəsini tapmışdır. Nənəxanımğilin Şaqquluya almaq istədikləri qızın atası anasına “Hacının qızı” – deyə müraciət edir ki, bu da “Hacı” titulunun islam aləmində böyük şərəf hesab olunması ilə bərabər, həm də qadının, həyat yoldaşının adını başqalarının yanında çəkməyin stereotiplərə görə düzgün sayılmaması ilə bağlıdır. Usta Ağabala ilə arvadının bir – birilərinin adını

çəkməməsi, “ə” deyə bir –birinə müraciət etməsi də milli koloriti özündə əks etdirir. “Sərhəd məsələsində” basaraq Kazımın arvadı Xırdaxanımın davaya tələssə belə yaylığını başına atıb sonra yüyürməsi, Şaqqulunun qəbul etmədiyi gəlinin başına çarşab örtməsi, elçiliyə gedərkən Yetərin və Nənəxanımın çarşaba bərk – bərk bürünmələri də milli koloriti daşıyan detallardır.

Yazıçının Kərbəlayı Qulunun “təbabətdə də mahir olduğu şübhəsiz idi” – dediyi adamın həkimlik məharətini təsvir etməsi avam müsəlmanların təbabətlə bağlı təsəvvürlərinin nə qədər bəsit, nə qədər gülünc olduğunu göstərməyə xidmət edir. *“Qarın ağrısının qan artıqlığından olduğunu bilirdi, dərhal azarlının arxasını çərtirdi: boğaz ağrısında boğaza həcəmət yapışdırırdı: ildə bir dəfə yaz vaxtı müştərilərdən qan alırdı. – Yazda bəlgəmiyyət bədəndə qaynar, rütubət coşar, qan ayılan, cuşə gələn zaman bədəni təmizləmək lazımdır”* [24, s.46]– deyirdi.

Məşşatə Yetərin məşğuliyyətləri təbabətə münasibətləri də Kərbəlayı Quludan çox az fərqlənir. *“Bunun sənəti məşşatəlik idi. Yeri düşəndə noxudla fala da baxırdı. Çöpçülükdə də mahir idi. Belə camaat arasında məşhur olmuşdu ki, yanına tez-tez azarlı da gətirirdilər. Bunlara məşşatə baxıb deyirdi: “ Bıy, nəyi var ki, ürəyində tikə qalıb, bu saat sığaram, ötər gedər işinə...”* [24, s.25] Sadələvh müsəlmanların avamlığı, cəhaləti, geriliyi və bütün bunlardan törəyən dözülməz, acınacaqlı həyat şəraiti bu milli koloritli lövhələrdə, etnoqrafik tablolarla öz ifadəsiini tapır.

Cənnət və cəhənnəm təsvirlərində də milli təsəvvürlər bədii inikasını tapmışdır. Cəhənnəmdə qıl körpü, ələmin yanında gözlüklü məlakənin oturub haqq – hesab dəftərini açması, qır qazanı, cəhənnəm alovları və cəhənnəmə atılan adamların tərkibi ancaq milli səciyyə daşıyır. Çarşabsız qadının, rusca oxumuş adamın cəhənnəmə düşməsi usta Ağabalanın təmsil etdiyi milli mühitin təsəvvürləri ilə bağlı idi.

İstənilən hekayədə təsvir olunan şərait çoxsaylı milli amillərlə zəngindir – təsvir olunan şəraitin asanlıqla müsəlman şərqinə aid olduğunu - Azərbaycanda baş verdiyini təyin etmək olar.

Yazıçı tipin zahiri görkəminin təsvirində milli elementlərə xüsusi yer vermişdir. Məlumdur ki, Şərqdə saqqal zahiri görkəm elementi kimi uzun müddət mühüm rol oynamışdır: “Saqqalım yoxdur, sözüm ötmür”, “Saqqala salam vermirsən”, “Saqqalının altından keçmək”, ən təhqiramiz cəza növü kimi “Saqqalını qırxdırmaq” ifadələri bu qənaəti təsdiqləməkdədir. Hekayələrdə Yusif Vəzirin tipin saqqalının təsvirinə, ümumiyyətlə, saqqalla bağlı təfərrüatlara xüsusi diqqət yetirməsi bu tarixi təfəkkür tərzilə bağlı olmuşdur. Usta Ağabalanın saqqalına qulluq etməsi, tez – tez hənalayıb qoz yarpağı döşəməsi bu inamla, ənənə ilə bağlıdır və müəllif artıq belə mənasız milli elementlərə ona görə gülmüşdür ki, ustanın saqqalı da onun dünyagörüşü, avamlığı və cəhaləti, cənnətin qəbzi yolunda can verməsi, fikir və düşüncələri kimi mənasız və gülünc təsir bağışlayır. Digər tiplərin də zahiri təsvirində saqqal qeyd olunur. “Müsəlman arvadının sərgüzəşti” ndə qadının ilk əri Mirqasım adlı bir qırmızı saqqaldır”. “Millətpərəstlər” hekayəsini isə ədib belə bir mənalı nida ilə bitirir: *“Yaşasın qırmızısaqqal millətpərəstlər!”*..

“Qırmızısaqqal” ifadəsinə bir çox XX əsr klassiklərinin əsərlərində rast gəlirik və bu ifadə müsəlman avamlığının, cəhalət və nadanlığının təyinedicisi, sinonimi kimi səslənir.

*“Vətən” hekayəsində “dönüb görürəm qırmızısaqqal bir kişi hamamın qabağında yumurtası tərs gəlmiş toyuq kimi o yan – bu yana vurnuxub çıxırır”* [24, s.67] sözlərindən sonra oxucu inanır ki, mütləq bu kişinin avamlığının, nadanlığının təsdiqi olan bir hərəkətin şahidi olacaq. Yəni burada “qırmızısaqqal” ifadəsi konkret olaraq tipin elmsizliyinə, nadanlığına işarə kimi səslənir” və ancaq bircə bu ifadə bu tipi xarakterizə etməyə imkan verir.

Yaxud “Toy” hekayəsində kiçik baldızını almaq üçün gözləyən bir tipin haqqında: *“yetimlərin zəhmətini çəkə - çəkə saqqalı tamam ağardıb”* [24, s.73] deməklə tipə gülür, istehza edir. “Ağ buxaqda qara xal” hekayəsində mərsiyəxan əvvəlcə “qara xətlə, ipək cübbəsi” epiteti ilə təqdim edilir – burada “qara xətlə” ifadəsi onun gəncliyini, cavanlığını anlamağa oxucuya kömək edir. Yazıçı onun gənc olduğunu göstərmək üçün bircə bu ifadədən istifadə edir və istəyinə nail olur.

Əsərin sonuna yaxın isə “ağarmış saqqalı çiyinə tökülmüş pərişan saqqallı bir qoca” ifadəsində yenə tipin saqqalını onun zahiri görkəmində mühüm element kimi nəzərə çarpdırır. “Ağsaqqal” hekayəsinin adı, bu adın itə aid edilməsi isə Yusif Vəzirin həm də saqqala istehzalı münasibəti ilə bağlı idi – yəni saqqal avam müsəlmanların bu qədər böyük mənə verdikləri qədər də mənalı bir şey deyildir. İt də ağsaqqal hesab oluna bilər.

Yusif Vəzirin hekayələrində bütün zahiri portret detalları kimi saqqal da tipin daxili aləminin açılmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Və bu yolda çox vaxt açar rolu oynayır. Hekayələrdə bütün zahiri görkəmlərinə, geyimlərinə əsasən bu tiplərin Şərqdə yaşadığını asanlıqla təyin etmək mümkündür. Arxalıq, çəpkən, cübbə, büzmə, nəliyin, araqçın və s. milli geyim ünsürlərinə hekayələrdə dəfələrlə rast gəlirik – bu milli geyim formaları həm də tiplə yaxından tanışlıqda oxucuya yardımçı olur. “Cənnətin qəbzi”ndə hətta təkcə papaqlarına əsaslanıb bu papağın sahibinin hansı zümrəyə aid olduğunu demək də müəllifin milli geyimə nə dərəcədə mühüm əhəmiyyət verdiyini göstərir.

Yusif Vəzirin tarixilik, millilik konsepsiyasında ənənələrə sədaqət və müasirlik əsas yer tutur. “Veylabad”dan tutmuş “hamama”, “çəpkən”dən tutmuş “saqqal”a qədər bu hekayələrdə hər şey XIX – XX əsrlər Azərbaycan mühitinin dolğun bədii obrazını yaratmağa xidmət edir.

Nəhayət, xurafat və fanatizm bu bədii mühitlə tarixilik əsasında çulğadığı xüsusi bir Şərq koloriti, milli kolorit yaradır. Yusif Vəzir obrazların yox, həm də onların yaşadıkları bədii şəraitin real təsvirini verir.

Ədəbiyyatşünaslıqdan yaxşı məlumdur ki, tipik obrazlar tipik şəraitdə formalaşır. Bu, tənqidi realizmin başlıca tələblərindən biridir. Bədii şərait obraza öz möhürünü vurur. Bu çox vaxt milli möhürdür. Vaxtilə böyük rus realisti N.V. Qoqol yazırdı: *“Həqiqi millilik sarafanın təsvirində deyil”*. Yusif Vəzirin Şaqqulunun xeyir işi”, “Cənnətin qəbzi” və s. kimi tipik hekayələri göstərir ki, həqiqi millilik bədii mühitin və konkret şəraitin təsvirindədir. Tarixi mahiyyət bədii mühitin



təsvirində yalnız bu zaman aşkara çıxır. Yalnız bu halda tarixilik və bədii estetik anlayışlar hüququ qazanır, poetik vəhdət təşkil edir.

Yusif Vəzirin hekayələrinin bədii əhəmiyyəti təkcə onların tarixiliyində, poetik forma və ifadə mükəmməlliyində deyil. Burada tarixiliklə müasirlik vəhdət təşkil edir. Onun qəhrəmanlarına müasir qiyafədə bu gün də rast gəlirik.

Böyük ədibin təfəkkür və təxəyyülünün zənginliyi, dünyagörüşünün genişliyi, milli kontekstdə mühitə və şəxsiyyətə bədii münasibəti haqqında aydın təsəvvür yaratmaq baxımından onun hekayələrinin tədqiqi maraqlı elmi nəticələrə gəlməyə imkan verir.

Bu həqiqətdir ki, ədəbiyyatşünaslıqda mühit və məkan, şəxsiyyət, müasirlik, bədii obrazlar və s. kimi məsələlər tarixilik və milliliyin vəhdətində öyrənilməlidir. Y.V.Çəmənəminlinin hekayələrinin möhtəşəmliyi də özünü müasirliklə tarixiliyin vəhdətində göstərir. Bu baxımdan Yusif Vəzirin lirik, yumorlu hekayələrində zəngin bədii material, fakt və detallar vardır.

Yusif Vəzir yaratdığı tiplərin simasında onların mənsub olduğu ictimai zümərəni ümumiləşdirib təsvir etmişdir. Bu təsvirin xəlqilik və təbiiliyi, reallığı müəllifin sənətkarlıq bacarığı ilə sıx bağlıdır.

Yusif Vəzir realizmin estetik prinsiplərinə istinad edən qüdrətli nasir idi. O, hekayələrində xalqın məişətini, adət - ənənələrini də real şəkildə əks etdirmişdir. Bu baxımdan onun “Şaqqulunun xeyir işi”, “Cümə axşamı”, “Sərhəd məsələsi”, “Borclu” hekayələrində o dövrün ictimai mühiti çox sadə, amma bədii –fəlsəfi cəhətdən yığcam, koloritli və milli tarixi əhvalatlar, mərasimlər əsasında açıqlanır.

XX əsr hekayənəvisliyinin realist təcrübəsinə istinad edən ədib mühitin, məkanın dolğun bədii təcəssümünə xüsusi diqqət yetirmiş, obrazın təqdimində, şəxsiyyətin özünüifadəsində tarixilik və milliliyi, müasirliyi vəhdətdə nəzərə almaqla nail olmuşdur. Adı çəkilən hekayələrdə obrazı konkret bədii şəraitdə verməsi, həm onların, həm də əhvalatın təsvirində milli koloriti saxlamağa çalışmışdır.

Yusif Vəzir Cəmənzəminlinin hekayələrində millilik probleminin araşdırılması göstərir ki, bu hekayələr Azərbaycan bədii nəsrinin tərkib hissəsidir, ədəbi – bədii, estetik keyfiyyətləri ilə onu zənginləşdirmişdir.

Cəmənzəminlinin hekayələri yaxın keçmişimizin bədii inikası olub, ictimai fikrin zaman və şəxsiyyət problemlərinin bədii həlli məsələsini tədqiq etmək üçün zəngin material verir. Böyük yazıçı yaradıcılıqda milliliyə, tipikliyə, realizmə, həqiqətə üstünlük vermiş, realizmi başlıca sənət prinsipi kimi dəyərləndirmişdir. Bu möhtəşəm hekayələrin dili sadə, anlaşılıqlı və xəlqi olub, insan və ictimai mühit arasındakı bağlılıq və ziddiyyətləri əlaqəli şəkildə göstərə bilmişdir. Yazıçı təsvir etdiyi cəmiyyətin ictimai eybəcərliklərini dəqiq, dürüst qələmə almış, bunları insan mənəviyyatını çürüdən tərəflər və amillər kimi təsvir etmişdir.

Bu hekayələr XX əsrin əvvəllərində milli – mənəvi intibaha yol açan bədii örnəklər olub, Azərbaycan realist ədəbiyyatının, milli nəsrimizin yüksəlməsində ciddi təsir göstərmişdir. Bu gün də Yusif Vəzirin nəsr ənənələri yaşayır.

Tənqidi realist hekayənin görkəmli ustalarından biri olan Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev Azərbaycan ədəbiyyatında mopasanvari hekayələri ilə tanınmışdır. O da XX əsrin bir çox sənətkarları kimi fərqli cərəyanların prinsiplərinə cavab verən əsərlər müəllifidir. Bu fərqlilik Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığında da özünü göstərir; maarifçi və tənqidi realizmə aid nümunələr kimi səciyyələnmə biləcək hekayələr müəllifidir. “Atalar və oğullar” maaarifçi realizmə aid yaradıcılıq hadisəsi kimi qiymətləndirildiyi halda, “Marallarım”, onun davamı olan “Xortdanın cəhənnəm məktubları” seriyalarına daxil olan hekayələri, “Mozalanbəyin səyahətnaməsi”, “Şeyx Şaban”, “Bomba” və s. tənqidi realizmin bariz nümunələri hesab olunur.

“Molla Nəsirəddin” jurnalında çap olunmaq üçün yazılan “Mozalanbəyin səyahətnaməsi” hekayəsində Qafqaza səyahətə çıxmaq məqsədilə Tiflisdən Gəncəyə gedən, bu şəhərdə 2-3 günlük vaxt keçirən Mozalanbəyin rastlaşdığı mənzərələr - insanlar arasında kütləvi hal alan cəhalət, hamamlardakı natəmizlik, gənclərin içki

və qumara meyilliliyi, Dumanın fəaliyyətsizliyi və s. kimi mənfi hallar Qafqaz müsəlman şəhərlərinin o vaxtkı vəziyyəti haqda dolğun təsəvvür yaradır.

Pristavin tapşırığını yerinə yetirib, silah saxlayan adamları axtaran Kərbəlayı Zalın “Bomba” hekayəsində gülünc vəziyyətə düşməsi, Usta Feyzullanın ailəsinə gecəyarısı “qazaq, saldat, qaradovoy”un haqsız yerə yaşatdığı qorxu ilə həm müstəmləkəçi rejimin insanların üzərindəki təzyiqini, nəzarətini, həm də xalqdan çox öz şəxsi faydasını düşünən yerli məmurların Vətən, millət hisslərinin sıradan çıxmasını açıb göstərir.

“Marallarım”da yazıçı dünyada sayları üç yüz milyonu ötən və özlərinin insani, ictimai vəzifələrini unudan müsəlmanların halını anladır, onları ironiya ilə “marallarım” adlandırır və kimlərdən ibarət olduqlarını göstərir: *“Gözəl marallarım, göyçək marallarım. Hər biri bir can marallarım, hacı marallarım, kərbəlayı marallarım, məşədi marallarım, molla, rövzəxan, bəy-xan marallarım. Keçəl marallarım, qotur, bitli marallarım. Başları qapazlı, üzləri tüpürcəkli marallarım.”* [44, s.149] Hekayələrdən məlum olur ki, yazıçı tək-cə adı çəkilən zümrələrin təmsilçilərini yox, eyni zamanda, ədalətsizlik mexanizmində öz mənafeələrini güdənlərə yardımçı olan hakim üsul-idarəni, çarizmi də tənqid edir. “Mütrüb dəftəri”ndə Qasım əminin dili ilə nələrə görə vergi tutulmağı haqda ötürülən informasiya xalqın məruz qaldığı acınacaqlı vəziyyəti əks etdirir: *“Camaat! Biz İndiyədək dövlətin heç bir əmrindən boyun qaçırmamışıq: qızıl pulu, tüstü pulu, dinməver pulu... hamısını öz vaxtında vermişik; biyara buyurublar getmişik...”* [44, s.150] Rus çarizminin acımasızlığını və hiyləgərliyini Qasım əmi xalq deyimi ilə belə səciyyələndirir: “Buna, araba ilə dovşan tutan rus deyirlər.” [44, s.150] “Şikayət”, “Dəccələbad”, “Yaşılbaş sona”, “Qiraət”, “Pir” hekayələrində nadan, acgöz hacılar, məşədilər, kərbəlayılar, mollalar, tacirlər, müəllimlər, qabiliyyətlərini faydasız işlərə sərf edən müftəxor gənclər – bir sözlə, xalqın seçilmiş təmsilçiləri yarıtmaq fəaliyyətlərinə görə tənqid olunurlar. Onların bu qabiliyyətsizliyinin və şəxsi maraq düşkünlüyünün nəticəsidir ki, xarici qüvvələrin təzyiqi altında xalq üçün faydalı ola biləcək sözləri dilə gətirməyə, lazım olan dünyagörüşünü

məktəblərdə inkişaf etdirməyə qorxurlar, dərsliklərdən vətən, millət sözünü çıxarmaq istəyirlər. Xan Dəccəlabad məktəbinin müdirinə məsləhət görür ki, şagirdlərdən imtahan götürərkən aşağıdakı məsələlərdə göstərilən səbəblər üzündən ehtiyatlı olsunlar : *“Rəhmətlik oğlu, rusun qoşunu Ərdəbildə əyləşib, sən vətən sözünü dilinə gətirirsən? Bəlkə sabah gəlib məktəbi bağladılar.*

*... - Xanəxərab! Rus Təbrizdə əyləşib! Sən milləti-Iran sözü danışsən. Bundan sonra əlbəttə gərək “millət” sözü ortalığa çıxmasın!*

*... çalış “insaniyyət”, “mürüvvət”, “həmiyyət”, “ittihad”, “namus”, “qeyrət”, “mədəniyyət”... və habelə sözlər ortalığa gəlməsinlər.” [44, s.155]* Bu, bir millətin, xalqın taleyində yaşana biləcək ən dəhşətli vəziyyətlərdən biridir. Müəllif tənqidi realist kimi çıxış edərək cəmiyyətdə yaşanan eybəcərliyi dərininə açır, oxucunu düşünüb hərəkətə gətirməyə çalışır.

Haqverdiyevin *“Cəhənnəm məktubları”* adlandırdığım bu əsərim *“Marallarımın”* məbədi olaraq, bir para mənfi tiplərdən və mövhumatdan bəhs edən bir əsərdir” [44, s.26] cümləsi ilə başladığı “Xortdanın cəhənnəm məktubları”, tənqidi realizmin cəmiyyəti səhifələyib açmaq prinsiplərini özündə əks etdirir. “Mövhumı məkan”da “mənfi tiplər cəmiyyəti”ni göstərən müəllifin əsas məqsədi mövhumatdan, cəhalətdən daha qorxulu məsələləri tənqid hədəfinə çevirməkdir. Burada cəmiyyəti faciəyə sürükləyən cəhalət yox, insanların içində inkişaf edən mənfi ehtiras və əməllərdən törəyən fəlakət ocaqlarıdır; onların islahına yox, ifşasına diqqət yönəltmək müəllifin başlıca məqsədidir. Xortdanın səyahət etməkdə əsas məramı “açmaq”dır; insanları, mühiti pis günə qoyanların iç üzünü açmaq. *O, özünün bu açmaq funksiyasını bədii yolla Kolumbun “Amerikanı açması”, Magellanın səyahətləri [44, s.27]* ilə paralelləşdirir. Bu poetik simmetriyada açılan və səyahət edilən qitələrin zənginliyi ilə cəhənnəmdə rastlananların qəribəliyi və zənginliyi arasındakı informativliyə işarə olunur. Cəhənnəmdəki rəngarəngliyə eyham vuraraq yazır: “Oraya indiyə qədər milyonlarla adam gediblər”; milyon insan, cəmiyyəti qaraldan, eybəcərləşdirən milyonlarla əməldir ki, onun açılıb tökülməsi bədii-estetik baxımdan tənqidi realizmin funksiyasına daxildir.

Müəllifin başlanğıcdan satirik-ironik üsluba müraciət etməsi, Şuşaya getdiyi yolda başına gələnlərin tənqidi təsviri onun çıxdığı səyahətdə gördüklərini ifşa edəcəyinə əvvəlcədən ehtimal oyadır. Xortdanın Şuşaya qədər getdiyi yolda qarşısına çıxan hər bir insan və ya məkan toplumun eyibini açan vasitə funksiyasını icra edir.

Cəhənnəmin təsvirini verərkən dolğun təsəvvür yaratmaq üçün bənzətmələrə dünyada insanların tanıyıb bələd olduğu hadisə və şəxsləri də cəlb edir. Bu bənzətmələrdə ifşa hədəflərini daha da genişləndirib, dəqiqləşdirir. Müəllif yalançı din xadimləri, ruhanilərlə bərabər, çar üsul-idarəsinin özünü də kəskin tənqid edir. Belə ki, Cəhənnəmdəki cəza mexanizmindən danışır, orada mələklərə yardımçı olan məxluqu təsvir edərkən ona paralel fonda çar üsul idarəsini xatırladır: “Bu mələiklərin yetmiş min köməkçiləri – qorodovoyları var ki, hər birisinin yetmiş min əli və hər əlində yetmiş min barmağı var. Bunlar da hər tərəfdən tökülürlər günahkarların üstünə. Bəziləri onların saqqallarını yolurlar, bəziləri ətlərini didirlər, bəziləri sümüklərini sındırırlar. Xülasə, nə ərz edim. Lap bizim qorodovoylar kimi!

Mən bu yetmiş min əlli mələikəni görəndə dedim: – *Nə yaxşı olardı bunların birisini Rusiya vəzirləri şurasına sədr edəydilər. Əgər gündə hər əli ilə bir inqilabçı tutub boğazından asdırsa, İki aydan sonra Rusiyada qurd quzu ilə otlayar. Nə dum lazım olar, nə mum.*” [44, s.62] Xalqı hakiimyyətə satıb günahkar olanların törətdiyi əməldən bəhs edərkən yenə də məqamdan istifadə edərək çar üsul-idarəsinin ifşasına keçir: “*Neçə vaxt bundan əqdəm Qocaqurd mahalının naçalniki mahalın dörd nəfər dikbaş, artıq-əskik danışanlarından İki yüz altı qazağın qabağına salıb, qovdurub atların ayaqlarının altında dörd nəfər taqsırsız biçarələri paymal etmişdi. Onlardan əlavə bir nəfər çox danışanın boğazına kəndir saldırıb, ucunu qazağın əlinə verib, o qədər süründürmüşdü ki, axırda yazığın İki gözü də yerindən pırtlamışdı.*” [44, s.70-71]

“Xortdanın cəhənnəm məktubları” bütövlükdə povest hesab edilsə də, o, ayrı-ayrı hekayələrdən ibarətdir; cəhənnəmə hazırlıq müstəqil hekayə təsiri bağışlamaqla bərabər, cəhənnəm sakinlərinin özünün hər birinin öz hekayəsi var. Bu mənada

həmin əhvalatları – cəhənnəmdəkilərin sərgüzəştlərini hekayə kimi qəbul etmək mümkündür. Məşədi Sünbənin, çit taciri Hacının, Dəsturovun, xəsis Hacının, Odabaşının və b. hekayələri ümumi bir süjet ətrafında birləşsə də, hər biri ayrılıqda hekayə təəssüratı yaradır.

Bütün yerli günahkarlar - tacirlər, ruhanilər, sələmçilər və b. günahkar qismində cəhənnəmdə yanırırlar, Odabaşından Müctəhid Ağa Əhmədin hekayəsini dinləyib, ondan günahkar biri ilə rastlaşmayacağını düşünüb, cəhənnəmi tərk etmək istəyən Odabaşı İkinci Nikolayın ordusu ilə bərabər oraya daxil olduğunu görür. Cəhənnəm əhli təşviş içində onların gəlişinə etiraz edir. Bu kiçik epizodda müəllif istilaçı çarın və ordusunun ayaq basdığı yerin cəhənnəmdən də betər olmasına eyham vurur. Bununla da ayrı-ayrı hekayələrdə rastlaşdığımız qəbahətlər düzümü və onların ifşası tamamlanır. Cəmiyyətin günah kompleksinin başında duran və ədalətsizliyə, haqsızlığa rəvac verən şəxsin istismarçı dövlətin başında dayanan çarın və onun pozuculuq yaradan məmurlarının, ordusunun olduğu aşkarlanır. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev bir tənqidi realist kimi dərin qatlara nüfuz edərək bütün eybəcərlikləri əlaqələndirib sərgiləyir; qaynağı doğru müəyyənləşdirir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında metod qarışıqlığı və bir yazıçının yaradıcılığında çox metodluluq kimi vəziyyətin mövcudluğunu bədii faktlar təsdiq edir. Bu mənada, yazdığı əsərlərlə həm romantik, həm maarifçi, həm də tənqidi realist kimi səciyyələnə biləcək Abdulla Şaiqin “Məktub yetişmədi” hekayəsi öz dövründəki, sosial təbəqələşməni, Bakı neft mədənlərində fəhlələrin qarşılaşdığı ağır şəraitin tipik təsviri baxımından mükəmməl yaradıcılıq nümunəsidir.

“Məktub yetişmədi” (1908) hekayəsindəki Qurban obrazı və onun kimi yüzlərlə zəhmətkeş insanın taleyinin fantan vuran quyularda boğulmasının, puç olmasının şahidi oluruq. Hekayədə Tanrıverdinin “...quyunun indi çətin vaxtıdır, əjdaha kimi ağızını açıb qurban istəyir” təlaşları da, neftin qaynamasına sevinən Hacı Qulu da, Qurbanın ölümünü gizlətmək üçün Hacı Quludan əlli manat alan Səfərlə Tanrıverdi də real cizgiləri ilə seçilir. A.Şaiq yaradıcılığının realist istiqaməti canlı həyatla, cəmiyyətdə baş verən inqilabi hadisələrlə, sadə insanların məişəti ilə iç-içə

verilir. Mirzə İbrahimov “ Abdulla Şaiq realizminin bəzi xüsusiyyətləri” məqaləsində yazır : “ *Abdulla Şaiq, əsasən, realist yazıçıdır. İdeyalılıq, xəlqilik, inandırıcılıq, mündərəcə ilə forma vəhdəti və bütövlüyü onun realizminin gözəl xüsusiyyətləridir... Abdulla Şaiq realizmi Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil Məmmədquluzadə, Sabir realizminin davamı olmaqla bərabər, bir sıra yeni xüsusiyyətlərə malikdir. Şaiqin inqilabdan əvvəlki əsərləri köhnə həyat və təfəkkür tərzinə qarşı çevrilmişdir*”. [9, s.13] Ədəbi tənqid “Məkub yetişmədi” hekayəsini C.Məmmədquluzadə, Y.V.Çəmənəminli və Ə.Haqverdiyevin əsərləri kimi yüksək qiymətləndirmişlər. XIX –XX əsrlər Azərbaycan nəsrinin janr-üslub məsələlərindən bəhs edən Vəli Nəbioğlu “Məkub yetişmədi” hekayəsini realist nəsr nümunəsi kimi təhlil edilməsini “*uzun illər boyu xalqın şifahi və yazılı söz saxlancına konseptual baxışda “realizm axtarışları”nın ədalətsiz hegemonluğu*” [93, s.137] kimi dəyərləndirir. Tədqiqatçı hekayənin romantik konsepsiyaya əsaslanmasını əsas götürür. Lakin hekayədəki kədər motivi, Qurbanın nisgili və acınacaqlı taleyi romantizmə xas səciyyəvi keyfiyyətləri xatırlatsa da, burada pozulmuş ideallara qarşı etirazdan daha çox neft amili və kapitalizmin inkişafı fonunda XX əsrin tipik real şəraiti ilə qarşı-qarşıya qalırıq. Qurbanın ölümü də neft gəlirinin insan amilindən daha dəyərli olduğu, kapitalistlərin maddi marağının sırası, yoxsul insanların həyatından üstün tutulduğu tipik şəraitlə bağlıdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin tipik cizgiləri C. Məmmədquluzadənin yaradıcılığında daha geniş yer almışdır. Görkəmli yazıçı milli məfkurəyə, əqidəyə söykənən böyük bir ədəbi məktəb yaratdı. Heç şübhəsiz ki, bu məktəbin təsir dairəsi nəinki Azərbaycan ədəbiyyatının, həmçinin Şərqi bir çox ölkələrinin ədəbiyyatında da bəlli bir iz buraxdı. Təsadüfi deyil ki, Cəlil Məmmədquluzadə bu istiqamətdə apardığı fəaliyyətinin bir istiqaməti olan “Molla Nəsrəddin” haqqında yazırdı: "Molla Nəsrəddin"də açıq ana dili ilə yazdığımız mətalibi onlar açıqca başa düşdülər; elə asan vəchlə başa düşdülər ki, dəxi bu dildən başqa qeyri bir dil axtarmağa hacət qalmadı... Əlbəttə, bu dil ki, biz onunla "*Molla Nəsrəddin*"i yazırdıq, o dili biz ümum türklər üçün ədəbi bir dil hesab etmək fikrində

*deyildik və bu da bizə heç lazım deyil. Bizim məqsədimiz hal-hazırda öz fikrimizi asan bir dillə Azərbaycan türklərinə və bəlkə də sairə türklərə asan bir dillə yetirmək idi. Və zənn edirəm ki, yetirdik də... Çün, hərənin bir məqsədi və şüarı olan kimi bizim də şüarınız dil yaratmaq deyildi, ancaq dərdi-dilimizi hal-hazırda camaat başa düşən dildə ona yetirmək idi".[86, s.37]*

Yusif Vəzir etnoqrafik hekayələri, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev hadisə-sərgüzəşt hekayələri ilə diqqət cəlb edərsə, Cəlil Məmmədquluzadə daha çox vəziyyətlərdə modelləşdirmə ustalığına görə yadda qalır və əsasən kiçik hekayələrə üstünlük verirdi. Molla Nəsirəddin jurnalında hekayə janrına geniş yer verilirdi. Bu sahədə aparılacaq Cəlil Məmmədquluzadə və Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevə aid idi. “ *...Müasir həyat və məişətdən bəhs edən kiçik hekayə, realist bir janr olaraq, mətbuatda çox nəşr olunur və oxucunun hörmətini qazanırdı*” [98, s.75]. Azərbaycanda hekayə janrının təməllərinin möhkəmlənməsində, tənqidi realist hekayənin inkişafında müstəsna xidmətləri ilə seçilən Cəlil Məmmədquluzadə öz yaradıcılığı ilə ədəbiyyat ənənələrini sənətkarlıqla inkişaf etdirmiş və orijinal əsərləri ilə mədəniyyət tarixinin klassikləri arasında yer qazanmışdır. O, insanın sosial mühitlə əlaqələrini, cəmiyyətdəki yerini, maddi-mənəvi imkanlarını bir neçə günlük həyat tarixində əksini tapan xüsusi vəziyyətlərdə əks etdirir. İlk baxışda yaşanan hadisələr çox sadədir və ya sadəlik təsiri bağışlayır. Əslində isə təsvir olunan vəziyyət qəhrəmanın ədəbi xarakteristikasıdır. O, qısa bir zamanda nümayiş etdirdiyi davranış modelinə nəinki özünün, özü qəbildən olan təbəqənin təmsilçilərinin mahiyyətini, imkanlarını, arzu və istəklərini, daha geniş miqyasda xalqının vəziyyət və taleyini sığışdırır. Cəlil Məmmədquluzadə realizminin imkanları və hüdudlarının genişliyi onu bu sahədə tanınmış dünya yazıçıları ilə bir sətərə gətirir.

1903-cü ilin 12 noyabrında “məşhur “Poçt qutusu” hekayəsini bitirmiş” [46, s.37], onda nümayiş etdirdiyi sənətkarlıq istedadını bütün yaradıcılığı boyu davam və inkişaf etdirmişdir. O, hekayələrində modernizmə aid elementlərə yer versə də, yaradıcılığının başqa sahələrində olduğu kimi hekayəçiliyində də dominantlıq



tənqidi realizmə aiddir. Modelləşdirilən vəziyyətin konkret zaman və məkana aidliyi, tarixiliyi, hadisələrin təqdimi ilə cəmiyyətin qüsurlarına işıq tutulması Cəlil Məmmədquluzadə hekayələrindən tənqidi realizmə aid yaradıcılıq hadisəsi kimi bəhs etməyə əsas verir.

Tənqidi realizm gerçək dünyanın surətinin çıxarılması yox, onun bəlli bir fəlsəfi baxışla yenidən dəyərləndirilməsidir. Yazıçı gerçək aləmi nə qədər dərinədən mənimsəyib dəyərləndirirsə, yaradıcılığında da bir o qədər uğur əldə edə bilər. Bu mənada tənqidi realizm sənətkardan geniş və mükəmməl fəlsəfi baxış tələb edir. Müəllif gördüklərini həyati əsaslardan ayırmadan ümumiləşdirməyi və poetik ustalıqla oxucuya çatdırmağı bacardığı halda məqsədinə nail olur.

Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığının əsas qaynağı həyat, dövr, mühit, xalq və millətlə bağlı problemlər idi. Yaradıcılığının əsas qəhrəmanı Azərbaycan idi. Hekayələrində rastlaşdığımız ayrı-ayrı şəxslər sanki bir vücudun – Vətənin parçaları idi ki, Cəlil Məmmədquluzadə onların xəstəliyinin dərini çəkirdi. *“Ax unudulmuş Vətən, ax yazıq Vətən!*

*Dünyalar titrədi, aləmlər mayallaq aşdı, fəlakətlər bir-birinə qarışdı, millətlər yuxudan oyanıb, gözlərini açdılar və pərakəndə düşmüş qardaşlarını tapıb, dağılmış evlərini bina etməyə üz qoydular. ...”* [87, s.4] Oyanmış millətlər içərisində geridə qalmamaq üçün Cəlil Məmmədquluzadə, eləcə də onun məsləkdaşları xalqa içində olduğu vəziyyəti satirik dillə çatdırmağa üstünlük verirdilər. *“Satira, ümumiyyətlə, realizmin başlıca xüsusiyyətlərindən olmasına rəğmən, tənqidi realizm poetikasında yeni mərhələ və status qazanır.”* [30, s.101] Cəlil Məmmədquluzadə satira ustalığında xüsusi ustalıq nümayiş etdirir. O, ilk baxışda son dərəcə adi görünən hadisələrə müraciət edir, lakin gerçək mənərə açıldıqca arxada qalan mətləblər yavaş-yavaş üzə çıxır. Nümunə üçün üzərində dayanacağımız bir neçə hekayədə rastlaşdığımız sənətkarlıq xüsusiyyətləri böyük ədibin hekayələri haqda ümumi təsəvvür formalaşdırmağa bilər.

Cəlil Məmmədquluzadənin hekayə sənətkarlığı, demək olar ki, onun bütün tədqiqatçıları tərəfindən qeyd olunmuşdur. Bizim diqqət cəlb etmək istədiyimiz

cəhət yazıçının cəmiyyətin mahiyyətini açarkən kiçik vəziyyətlərə böyük mənaları hansı üsullarla yükləməsinə diqqəti yönəltməkdir. Onun hekayələrində diqqəti cəlb edən əsas cəhət xaosu göstərməklə harmoniyaya nail olmaqdır. Bu, ilk növbədə romantizmin prinsipini xatırladır; romantik sənətkar ya ideali tərənnüm edir və ya pozulmuş nizamla ideala səsleyir, ideal poetik simmetriyanın ikinci tərəfi kimi müəllif tərəfindən oxucu şüuruna təlqin olunur. Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində isə nə vaxtsa mövcud olanındağılmasından və onun yenidən bərpasından daha çox yeni, real, harmonik olanın qurulmasından bəhs etmək mümkündür.

Yazıçının “Saqqallı uşaq” hekayəsi yüksək sənətkarlıq nümunəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Hekayənin adından aldığımız məlumatda yenicə həddi-bülüğa çatmış bir uşağın başına gələcək hadisələri öyrənəcəyimizi düşünürük. Adda həm də ziddiyyət mövcuddur; uşaq saqqallı olmaz. Təzad hekayənin məzmununa da nüfuz edir; hekayədə uşaq yoxdur, lakin savadsızlıqdan uşaq vəziyyətində qalan saqqallı kişi var. Yazıçı yaratdığı bu ziddiyyətlə oxucunun şüurunda istədiyi təlatümü oyada bilir.

Eyni üsuldən “Pirverdinin xoruzu”nda da istifadə edir. Qasım əminin övrəti Həlimə çörək bişirəndə yardım etmək üçün bacısı Zibeydəni də çağırardı. Zibeydə qonşu kənddə olduğu üçün onu Qasım əmi gedib eşşəyə mindirib gətirirdi. Qasım əmi baldızının arxasınca gedəndə oğlu Pirverdi atasını o şərtlə buraxır ki, xalası ona bir xoruz gətirsin. Qonşu kəndə gedən Qasım əmi nə Zübeydəni, nə də xoruzu gətirmir, Təzəkəndin mollasına uyub, oradan özünə təzə arvad gətirir. İlk aldığımız informasiya hadisələrin inkişafında başqa bir məcraya yönəlir və gözləmədiyimiz sonluqla bitir. Qasım əminin tərkində xoruz əvəzinə gətirdiyi yeni arvadla Həlimə arasında həmin gündən bir xoruz döyüşü başlayır. İlk baxışda Pirverdinin xoruzunun gətirilən qadınla heç bir əlaqəsi olmasa da, sonrakı hadisələr xoruz davranışı ilə bağlı assosiasiya yaradır və hekayənin adı ilə tarazlaşıb, təsir gücünü artırır.

Haqqında bəhs etdiyimiz hər iki hekayədə informativlik düzümündə hadisələr gözlənilməz olduğu qədər də gözləniləndir, çünki gerçəklik, real həyat bu cür vəziyyətlərlə zəngindir.

Tənqidi realistlərin toxunduğu hər hansı problem maarifçiliklə çox yaxındır. Bu isə təbiidir. Çünki hər ikisi eyni metodun prinsipləri əsasında formalaşan cərəyanlardır. İkinci yaxınlaşma səbəbi isə onunla bağlıdır ki, tənqidi realizm Azərbaycan ədəbiyyatında mükəmməl bir inkişaf yolu keçən maarifçi realizmin ənənələri üstündə formalaşmışdır. *“Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbinin yaranması ilk növbədə Azərbaycandakı Qərbyönlü maarifçilik hərəkatının məntiqi nəticəsi idi.*” [47]

Ümumiyyətlə, Şərq xalqları ədəbiyyatında maarifçi realizm təcrübəsindən keçmədən tənqidi realizm yaranmamışdır. Bunu tatar alimi İ.Nurullin elmi müddəa kimi irəli sürərək əsaslandırmışdır. [148, s.4] Qərb ədəbiyyatında maarifçiliklə tənqidi realizm arasında romantizm dayanır. Azərbaycan ədəbiyyatında isə tənqidi realizm, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, maarifçi realizmin ardınca gələn mərhələ olmaqla bərabər, digər spesifik xüsusiyyətlə də özünü göstərir: XX əsrin ilk onilliklərində ədəbiyyatımızda maarifçi, tənqidi realizm və onlarla paralel olaraq romantizm yanaşı mövcud olur. Tənqidi realizmin başladığı yerdə maarifçi realizm həyatı tərk etmir. Əvvəldən maarifçi realist kimi yaradıcılığa başlayanların əksəriyyəti yaradıcılıqlarını, əsasən, həmin istiqamətdə davam etdirir və gənc nəsil arasında öz nüfuzlarını, təcrübələrini nümunə kimi yayırlar. Bu səbəblərdən və eyni zamanda maarifçiliyin qaldırdığı problemlərin cəmiyyətdə hələ də davam etməsi üzündən tənqidi realistlərin yaradıcılığında maarifçiliklə bağlı elementlərin çoxluğuna rast gəlirik. Lakin bu həmin cərəyanların bir-birindən fərqlənməsinə ciddi maneə törətmir. Çünki hər hansı bir əsərdə tənqidi realizmin dominantlığı onun tipini təyin etmək üçün əsas verir.

Tənqidi realist hekayədə romantizmlə də ortaq görünə biləcək əlamətlər mövcuddur. Bu özünü fərqli metodlarda yazan müəlliflərdə göstərməklə bərabər, eyni zamanda, Cəlil Məmmədquluzadənin də hekayələrində nümayiş etdirir.

Romantizm üçün xarakterik olan kədər və pozulmuş harmoniyaya etiraz motivi tənqidi realizmdə də özünü göstərir. Lakin Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında üsyan və etiraz satirik xarakter daşıyır, buna görə də kədər alt qata keçir, üzde olansa, gülüşdür.

XIX əsrin sonu, XX əsrin başlanğıcı dünya ədəbiyyatı üçün xarakterik cəhətlərdən biri də modernizmin geniş yayılmasıdır. Birinci Dünya Müharibəsi ərəfəsində və müharibə illərində modernizmin əhatə dairəsi və miqyası xeyli artmış və modernizm daxilində yeni cərəyanlar meydana gəlməyə başlamışdı. Modernist sənətə xas olan dünyəvilik və varlığın mahiyyətinin sorğulanması, təsvirə və detallara önəm vermək kimi xüsusiyyətlər də Cəlil Məmmədquluzadə nəsrinə yad deyil. Lakin onun yaradıcılığında, eləcə də hekayələrində bütün cərəyanlara aid elementlər tənqidi realizmin öncüllüyündə bir qədər geridə qalır.

Cəlil Məmmədquluzadə, eləcə də digər tənqidi realistlər hekayə sənətkarlığında milli folklor və klassik Şərqi, divan ədəbiyyatı ənənələrindən gəlmə elementlərdən də ustalıqla yararlanmışlar. Ənənələrlə bağlı yaddaş qatı onların yaradıcılığında öz irsi funksiyasını lazımi səviyyədə icra edir.

Bütün göstərilən cəhətlərin nəzərə alınması ilə tənqidi realist cərəyanın Azərbaycan tipindən danışmağa əsas verir.

### 2.3. Romantik hekayə istiqaməti

Azərbaycan romantizminin bir cərəyan kimi özünü təsdiqi yaradıcılıq faktlarının və tədqiqatların sübut etdiyi kimi XX əsrin ilk onilliklərinə təsadüf edir. Bu dövrdə Qərb ədəbiyyatının qabaqcıl ənənələrini ədəbiyyatımıza gətirmək, inkişaf etmiş texnologiyalardan faydalanaraq ədəbiyyatı daha da inkişaf etdirmək ideyası yazıçılarımızı düşündürən əsas məsələlərdən biri idi. Digər ədəbi cərəyanlar, xüsusən də realizm kimi romantizm də milli zəmindən ayrılmadan yeni istiqamətlərin formalaşmasına zəmin yaradırdı. *“... Azərbaycan romantizmi dünya romantizminin vahid tipoloji ənənəsi olaraq meydana gəlmişdir. Bu mənada milli romantizmi dünya romantizm mədəniyyət tipindən ayırmaq, sırf milli hadisə kimi təqdim etmək doğru olmazdı. Bu, milli romantizmi lokal mədəniyyət və sənət hadisəsinə çevirmək demək olardı. Lakin bu heç də milli romantizmin yalnız dünya romantizminin bir tərkib hissəsi olmasına əsas vermir, çünki bu romantizmin fərdi, milli özünəməxsusluğu, zəngin poetikası, forma, üslub və janrları, yaradıcılıq meyilləri ilə orijinal hadisə kimi ortaya çıxmış olur.”* [30, s.79] Göstərilən cəhətlərin mövcudluğu dünya romantizminin tərkibində ayrıca bir Azərbaycan romantizmi tipindən bəhs etməyə əsas verir.

XX əsrin başlanğıcında Azərbaycan ədəbiyyatında realizmlə romantizmin yanaşı, paralel mövcudluğunu əksər tədqiqatçılar qeyd edir. Bu bərabər mövcudluq özünü hekayə yaradıcılığında da göstərir; həm realizm, həm də romantizm ədəbi cərəyanlarınının təmsilçiləri içərisində hekayə yaradıcılığı ilə məşğul olan sənətkarlarımız var. Bəzi hallarda isə eyni müəlliflərin həm romantizmə, həm də realizmə aid hekayələrinə rast gəlirik; Cəfər Cabbarlı və Abdulla Şaiqin yaradıcılığında olduğu kimi.

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm əsasən poeziya və dramaturgiyada özünü göstərir. Buna baxmayaraq Əlibəy Hüseynzadə, Abdulla Şaiq və Cəfər Cabbarlının yaradıcılığında başqa janrlarda əsərlərlə bərabər, romantik hekayələrə də rast gəlirik.

Öz problematikasına görə romantik hekayələri əsasən iki qrupa ayırmaq mümkündür: a) fərdin hüquqlarının müdafiəsi; b) milli idealların, ədalətin və insanpərvərliyin təbliği.

Fərdin hüquqlarının müdafiəsi baxımından diqqəti daha çox cəlb edən Cəfər Cabbarlının hekayələridir.

İkinci qrup hekayələr isə Abdulla Şaiq və Əlibəy Hüseynzadənin yaradıcılıqları üçün xarakterikdir.

Abdulla Şaiqin “Daşqın”, “İblisin hüzurunda”, “Dəyərli bir xatirə” hekayəsi Azərbaycan romantik hekayəçiliyində özünəməxsus yer tutur. Bundan əlavə, “Daşqın” və “Dəyərli bir xatirə” hekayələrində də romantik ovqat öndədir.

“Daşqın”da gənc oğlan insanların qorxa-qorxa baxdığı, taleyin ümidinə buraxdığı bir dəyirmançı ailəsini seldən həyatı bahasına xilas edir. O, ətrafdakılardan fərqlənən bu fədakar hərəkəti ilə müəllifin ideallarına uyğun hərəkət edir. “Dəyərli bir xatirə”də isə təbii gözəllik, əxlaq və saflıqla sünilik, saxtakarlıq qarşılaşdırılır. Hekayənin qəhrəmanları çılğınlıqla təbiiliyi müdafiə edirlər. Bu, həm romantizmin, həm də naturalizmin problemidir. Abdulla Şaiq hekayədə gənclərin xəyal və arzularını, duyğularını önə çəkərək daha çox romantik kimi hərəkət edir.

Dünya romantizm ənənəsində, eləcə də, Azərbaycan ədəbiyyatında aparıcı obrazlardan biri kimi seçilən İblis obrazından Abdulla Şaiq də şərə, insanların daxilində yuva salan mənfi xüsusiyyətlərə münasibətini bildirmək məqsədilə istifadə etmişdir.

“İblisin hüzurunda” hekayəsində müəllif son dərəcə orijinal bir üsuldan istifadə etmişdir, “çirkin əməllərindən heç vaxt dönməyən” İblis insanların iblisləşməsindən tam əmin olduqdan sonra özünə və oğullarına bir neçə il istirahət vermək qərarına gəlir. *“Bu hekayədə İblisin və onun oğlanlarının min hiylə və fitnə-fəsadla insanı əsir etmələri nəql olunur. ... Belə bir simvolik obrazın – iblisin prototipini axtarmaq qeyri-dəqiq və qeyri-elmidir.”* [34, s.191]

Abdulla Şaiqin “İblisin hüzurunda” hekayəsi hələ ilk cümlələrindəki metaforik təsvirdən oxucusunu romantizmin ab-havasına daxil edir. *“Qaranlıq... Sehrli və boğucu bir qaranlıq... Hər şey zülmətin div ağırlığı altında yorğun-yorğun mürgüləyir, hər şey dilsiz bir qüvvətin təsirilə qorxunc rəyalar içərisində çırpınırdı. Hər şey zülmət içərisində ərimiş, orada-burada göz kimi baxan, nurları udan qaranlığa qarışmışdı. Əngin bir boşluq içərisində sakin kimi görünən yer kürəsi qaranlıq içərisində dalğın-*

*dalğın yuvarlanırdı.*” [3, s.77] Bütün yer kürəsinin gerçək mənada eyni zamanda qaranlığın bürüməsi mümkün deyil. Müəllif burada bəşəriyyəti bürüyən qlobal fəlakətlərə işarə edərək, dünyanın qaranlıq içində qalmasından söz açır. Yazıcının bir qaya başından ucalan heybətli, “qalın və qorxunc bir səs”in verdiyi “hazır” komandasının “bütün dünya”nın titrətməsi oxucunun diqqətini dünyanın pozulmuş harmoniyasına doğru yönəldir. Bu səsdən nəinki insanlar həyəcanlanan *“teyflər səs gələn tərəfə qaçır”*. [3, s.77] Bu, dünyanı lərzəyə gətirən səsin kimə məxsus olmasını səs sahibinin səcdəsinə gələn qüvvələrin təzimi zamanı onların dilindən duyuruq. Bu, İblisdir. İblis və balalarının insanlar haqqında düşüncələri, söylədikləri hekayəyə alleqorik xüsusiyyət bəxş edir və əsrin faciələrinin mahiyyətinin açılmasına işıq tutur. İnsanların pula, vara, dövlətə uyub bir-birini qana qəltan etməsini, qəlblərinə səpilən şeytan toxumlarının göyərməsi ilə hissiz, duyğusuz hala gəlmələrini İblisin sevimli oğlu Xənnas sübut etdikdən sonra İblis övladlarını heç tərəddüd etmədən istirahətə yollayır, onlara üz tutub deyir: *“Kağız və mədən parçalarına tapınan və onu öz həmcinsindən qiymətli sayan, qardaşlıq və insanlıq duyğularını məhv etmiş olan bu insancıqlar üçün məəttəl olmağa dəyməz. Gedin, bir neçə il hər cür xidmətdən azadsınız.”* [3, s.80] Müəllif dini-mifik obrazlardan istifadə edərək romantik yolla bəşəriyyətin humanizmdən uzaqlaşmasına etirazını bildirir və oxucusunu da baş verənləri düşünməyə, nəticə çıxarmağa istiqamətləndirir. Hekayədə romantizmin başlıca prinsiplərindən bir neçəsinin təzahürünün şahidi oluruq; müəllif şərin mahiyyətini açmağa çalışır, insanları humanizmə dəvət edir, ruhun təmizlənməsinə, aliliyinə nail olmaq yolunda təşəbbüs göstərir.

XX əsrin əvvəlində dünyada şeytan, iblis əməlinin güclənməsi təkcə Abdulla Şaiqi yox, böyük mütəfəkkirlərimizdən Ə.Haqverdiyevi, H.Cavidi, M.Hadini də düşündürmüşdü. Onlar bu mövzuda yazdıqları əsərlərində insanları humanizmə dəvət etməklə yanaşı, xalqa və millətə üçün düşdükləri vəziyyəti anlatmağa çalışmışlar.

*“Romantizmin meydana gəldiyi dövrün əlamətlərindən biri insanın mənəvi sarsıntılarının ədəbi mövzuya çevrilməsidir. Mənəviyyətin insanlığı xilas üçün çarələr axtarılmasıdır”* [110, s.217] A. Şaiq, eləcə də digər romantiklərimiz Birinci Dünya

Müharibəsi və ona yaxın illərdə bu problem ətrafında ciddi düşünmüş, xalqımızın, millətimizin, vətənimizin başı üstündə qaranlıqların və dumanın daha sıx olduğunu görərək insanlarda ayrı münasibətin formalaşması üçün bədii mətnin imkanları daxilində mübarizə aparmışlar.

Romantik hekayə ustası kimi diqqəti daha çox cəlb edən sənətkarımız Cəfər Cabbarlıdır. Cabbarlı ədəbiyyat tariximizə çoxsahəli yaradıcılıq fəaliyyəti ilə daxil olmuşdur. *“C.Cabbarlı XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının, mədəniyyətinin, incəsənətinin təkamülündə və təşəkkülündə müstəsna xidmətlər göstərmiş görkəmli dramaturq, nasir, şair, jurnalist, tərcüməçi, kinossenarist, tənqidçi, teatrşünas, yaşın və yaradıcılığın nisbəti baxımından fenomenal təfəkkür sahibi, qüdrətli sənətkardır.”* [115, s. 5-6] Yaradıcılıq sahələri içərisində dramaturgiyanın özünəməxsus yeri var. İstər poeziya, istərsə də nəsr əsərlərində olsun, dramatik hadisə və situasiyalara meyillidir. Bu onun hekayələrində təsvir olunan hadisələrin də çox zaman ciddi konfliktlərin üzərində qurulmasına yol açmışdır.

Yaradıcılıq yolunu, bütün əsərlərini izlədikdə Cəfər Cabbarlının böyük ideallar uğrunda mübarizə apardığının, haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı barışmazlığının şahidi oluruq. O, məkan və insanları obrazlaşdırarkən son dərəcə güclü ümumiləşdirmələrə nail olur; hadisələrə mümkün qədər qlobal miqyasda nəzər salmaq cəhdi dahi sənətkarın yaradıcılığına romantik vüsət aşılamiş və o, realist əsərlərində belə romantikadan uzaqlaşmamışdır.

Cabbarlının yaradıcılığının ilk dövrü əsasən romantizm kimi səciyyələnir. Hekayələrinin də əksəriyyəti həmin mərhələdə yazılmışdır. “Aslan və Fərhad”, “Altun heykəl”, “Dilarə”, “Gülzar”, “Dilbər” və s. kimi hekayələri romantik nəsrin gözəl nümunələridir. Bu hekayələrin hər birində (“Altun heykəl”dən başqa) ailə modeli kimi götürülür və orada yaşanan kədərli (faciəli) hadisələrin təsviri ilə cəmiyyət xarakterizə olunur.

Nümunə üçün seçdiyimiz hekayələr hər biri hadisələrin gerçəkləşdiyi məkanın, insanlararası münasibətin səciyyəsi, kontrastlı vəziyyətlərin qarşılaşdırılması, əhval-ruhiyyənin cəmiyyəti bir tül kimi bürüməsi, ideal və ümidlərin itməsindən törəyən kədər



və s. kimi xüsusiyyətlərlə romantizmə aid yaradıcılıq nümunələri kimi dəyərləndirilə bilər.

*“Altun heykəl”də hadisələrin cərəyan etdiyi məkan – Xeybərli kəndi yerləşdiyi yerə, ab-havasına, təbiətinə görə “... mühitindəki adi kəndlərdən ayrılır.” [18, s. 253]* Sıldırım qayalıqda yerləşən bu kəndin gözəl təbiəti və gözəl qızları, yaraşığı gəncləri sanki bir-birinə qarışıb bərq vurur; *“... eşq-məhəbbət öz-özünə insanın qəlbinə dolur, insanı bayğın edir. Burada hər ağacın kölgəsi, hər bir kol, bir eşq yuvası, bir məhəbbət aşığıdır. Ufaq bir budaqda iki quşun qanad-qanada sürtərək quculdaşa-quculdaşa danışması tamamilə bir eşq dastanı deyilmidir?” [18, s.253]* Xeybərliyi ideal bir məkan, az qala Cənnət kimi təqdim edən müəllif, hadisələrin romantik məcrada davamı üçün zəmin hazırlayır. Təhkiyənin əsasında Müzəffərin Ceyrana nakam məhəbbəti dayanır. Təbiətin, dağın, daşın cavab verdiyi eşq gənc, saf Ceyranı ürkdür, o, Müzəffərdən qaçır və onu anlamır. Ailəsinin qərarı ilə bir qohumu ilə evlənən qız tezliklə həyat yoldaşını da itirir, Müzəffərin nələr çəkdiyini və onun həsrətindən xəstə olduğunu başa düşüb, onun dərdinə qalanda isə artıq gec idi; vərəmləyən gənc ona baş çəkən sevdiyinin əlindən tutduğu anda son nəfəsini verir və həyata gözlərini əbədiyyən yumur. Yazıçı gözəl bir məkanda kədərli taleni canlandırmaqla yaratdığı kontrastda insanları bir-birini anlamağa, vaxtında dəyər verməyə, qorumağa səsləyir.

Azərbaycan nəsr tarixində kədərli bir ailə faciəsinin təsviri ilə geniş oxucu kütləsi toplayan “Aslan və Fərhad”da fədakarlıq və nakorluq, əxlaq və əxlaqsızlıq, sədaqət və xəyanət, vicdan və məsuliyyətsizlik kimi insana xas keyfiyyətlər qarşılaşdırılır, itirilən humanizmin bərpası tələp olunur. Hekayənin ilk cümlələrindən hüzn, kədər yaranır, haqsızlığın, ədalətsizliyin yaşanması haqqında ilkin informasiya ötürülür və qəmli bir hekayəni dinləməyə hazırlaşır oxucu. Yaşanan hadisə o dərəcədə üzücüdür ki, hətta müəllifi dərdə salıb, o, oxucusu ilə bunu bölüşüb bir az təskinlik tapmaq istəyir. *“Böyük bir şəhərin ən qaranlıq və tənha küçələrindən birində olan kiçik, birmərtəbəli evdə iki qardaş, bir bacı yaşayırdı. Qardaşlardan biri on altı yaşında Fərhad, o birisi iyirmi altı yaşında Aslan idi. Bacıları isə on beş yaşında Züleyxa adında bir qız idi. Bu kiçik ailədə baş verən və vaxtilə mənə söylənilən olduqca mütəəssir bir hadisə mənim qəlbimi*

*sıxdığı üçün bu hadisəni möhtərəm oxuculara söyləməklə onları da öz dərdinə şərik etmək fikrindəyəm.*” [18, s.199] Baş verən faciənin səbəbi müəllifə görə vicdansızlıq və ədalətsizlikdir ki, o da həyatda yeni bir şey deyil, bütün zamanlarda insanlar ya bunu yaşamış, ya da yaşatmışlar. Bu isə böyük haqsızlıqdır. Yazıçı insanları faciəyə, intihara, cəmiyyətdən uzaqlaşmağa düçar edən ədalətsizliyə, vicdansızlığa üsyan edir, etirazı təsirli alınsın deyər oxuculara çox təsirli bir hadisəni nəql edir. Bütün bu seçim və təqdimatlar romantik sənətin prinsipləri daxilində gerçəkləşir. Çox üzücü və qəmli, həyatda görmək istəmədiyimiz anormal hadisə yüksək sənətkarlıqla mətnin gerçəkliyində mükəmmələşir və dolğunlaşır. Bütün baş verənlər gecə-gündüz, xeyir-şər effekti yaradır və hadisələr bu məcrada davam edərək qaranlığın işığı, şərin xeyirə qələbəsi ilə nəticələnir. Oxucu istəmədiyi bir axara düşür və bundan həyəcan yaşayır, romantik sənətkar adresata istədiyi ruhi halları ötürərək yatmış vicdanları oyatmağa çalışır. Kasıb bir ailədə ata-ana uşaqlarını yetim qoyub, ölümə təslim olmaq məcburiyyətində qalırlar. Ailənin böyük övladı Aslan özündən 10-11 yaş kiçik olan qardaş və bacısına həm ata, həm ana olmaq məcburiyyətində qalır. Çiyinə düşən yükün ağırlığından özünü unudur, fədakarlıqla qardaş və bacısının qayğısını çəkir, onlara yetimlik və yoxsulluq yaşatmır. Bütün baş verənlər son dərəcə şairanə bir dillə təsvir olunur. Məkan seçimi yaşananlarla həmahəng təqdim olunaraq hadisələrin təsir gücünü artırır. Bir qış günündə, soyuq qaranlıq gecədə atalarının ölümündən sonra analarını da itirib bir günün içində ailə başçısına çevrilən yeniyetmə Aslan anasının vəsiyyətinə əməl edir, bacı-qardaşını qoruyur, qayğısına qalır. Nökərçilik, fəhləlik, hamballıq edib bacı-qardaşını böyüdən Fərhad, sanki alınə yazılan acı taleni yaşamaq məcburiyyətində idi. Bacısı qurduğu ailədə xoşbəxt olmur, qardaşı isə nankor çıxır; xəyanətin ən dəhşətliyini törədir, onun həyat yoldaşına uyub namussuzluq edir. Arvadının üzünə atdığı yandırıcı əczadan gözlərini də itirən Aslan, bütün xoş xəyallarının, arzu və ümidlərinin üstündən xətt çəkməli olur.

Törətdiyi xəyanət, istəmədən bacısının qatili olması Fərhadı vicdan əzabına salır və o, çəkdiyi əzablarla öz cəzasını alır. Hekayənin sonunda bacı və qardaşının onu əvə etməsini yalvara-yalvara böhranlı bir vəziyyətdə həyatı tərk edir.

Cabbarlı hekayələrində qəm və qüssəni, kədəri artırdıqca artırır, onu insanın sonunu gətirəcək hala qədər tündləşdirir. “Altun heykəl”, “Aslan və Fərhad” hekayəsində gördüyümüz bu qatı kədərlə “Mənsur və Sitarə”də də rastlaşırıq. Yenə də insanlara lazımı dəyər verilmir, xoşbəxtliyə haqlı olan insan bədbəxtliyə düşər olur. Dərdə mübtəla olan qəhrəmanlar ondan qurtarmağın, xilas olmağın yolunu bilmirlər. Ancaq Mənsur özündə güc tapıb dərd girdabından çıxır. O, hadisələrə real münasibət bəsləyə bilir və özünü onu bürüyən axından qurtarır. Sitarənin isə gücü buna çatmır, yanlış addım atdığı anlaşıb Mənsura geri dönməyini istəyəndə artıq gec idi; Mənsur başqasına könül verib, ailə qurmuşdu. Qəlbində keçmiş eşqinin qılgımları baş qaldıranda Sitarə ayrılığa dözməyib intihar edir. Müəllif təhkiyə boyunca gərginliyi azaltmır, Sitarənin intihara doğru irəliləyən təlatümlü həyatı ilə hekayədəki romantik ab-havanı qoruyub saxlayır.

Cabbarlının romantik hekayələrində qadın hüququ və taleyi məsələsi də diqqət mərkəzində saxlanılır. O, gənc və gözəl qızların kədərli, nakam talelərini hekayədə canlandırmaqla insanların hisslərini, duyğu və düşüncələrini, mənəviyyatlarını təmizləməyə çalışır. Müəllif bu hekayələrində də gözəllik və acı talenin toqquşmasından yaratdığı gərginliklə oxuculara ədalət, humanizm kimi insani dəyərlər aşılamaq istəyir. Özünün sahib olduğu gözəlliyi, saflığı, əxlaqı ilə xoşbəxtliyə layiq olmalarına baxmayaraq hansısa şər qüvvə daşıyıcısının taleyinə vurduğu zərbə ilə həyatı faciəyə çevrilib puç olan qadınların acı taleyi Cabbarlının romantik hekayələrində parlaq rənglərlə əksini tapır. Bu hekayələrdə də Cabbarlı romantizmə xas kontrastlardan istifadə edir. “Gülzar” hekayəsi belə bir ziddiyyətli situasiyanın təqdimi ilə başlayır. *“Bu gecə bütün kənd sevinirdi. Qızlar, gəlinlər, uşaqlar, gənclər, ixtiyarlar sevinir, bütün kainat belə sevinirdi... Uşaqların bağirtəsi, qızların, gəlinlərin çalğısı, yastı balabanların ən kobud ürəkləri oxşayan həzin iniltisi bir-birinə qarışmış, ümumi bir ahəng yaratmış və hər kəs bu şən gurultunun sonsuz sevinclərinə dalıb getmişdi. Bəli, bu gecə hər kəs sevinir, həm də onun səadətinə sevinirdi. Yalnız o, yalnız o bunları görmür, eşitmir, qadınların böyük bir gurultu qopartdığı darısqal və yarımqaranlıq daxmanın bir bucağına sıxılmış, bütün bu sevinclərə darılır, bu şənliklərdən sıxılır və*

*eşitdiyi bütün bu gülüşlərdə, bu gurultularda müdhiş bir fəlakət bayquşunun qorxunc sədasını hiss edirdi.*” [18, s.257] Kəndin sevinci onların sevimlisi Gülzarın gəlin getməsi ilə əlaqədar idi. Gülzar isə sevinmirdi... Səbəb o deyildi ki, evlənəcəyi adamı sevmirdi. Səbəb o idi ki, 6 ay əvvəl qaranlıq meşədə qarşılaşdığı şər qüvvə, bir anlıq zövqü üçün başqasının taleyini alt-üst edən nadan insan onun sevgi haqqını və xəyallarını əlindən almış, ona təcavüz etmişdi; heç bir günahı olmayan Gülzar bağışlanmaz hala düşmüşdü.

Cabbarlının öz qəhrəmanını təsviri də son dərəcə maraqlıdır. Onun gözəlliyini elə ifadə edir ki, insanda sirli bir təəssürat oyadır; bu, reallıqdan artıq qeyri-adi bir gözəllikdir; insanları cəzb edir, ildırım kimi vurur. Sanki bu cazibənin özü Gülzarı kamına çəkir, taleyini alt-üst edir. “... *bir qədər diqqətlə baxdıqda onda başqa bir gözəllik görmək mümkündür... Baxışları altına düşən hər kəsi ildırım kimi sancan iri, qara gözləri, bu qara gözlər üstündəki incə, uzun qaşları, qanı axacaq qədər qırmızı, çiçək yarpaqları qədər zərif, incə və titrək dodaqları, hətta ağzının böyüklüyü və siması arasındakı incə bir tənəsüb, – onu seyr edən hər bir kəsdə anlaşılmaz bir həyəcan oyadırdı. Xüsusilə, əlində bir çomaq, dünya malını təşkil edən iki keçisini dağdan endirərkən, dağınıq saçları, oynaq və şux görkəmi ilə elə ilahi bir heyət təşkil edirdi ki, bu gözəlliyə qarşı kimsə dayanmaz, pərəstiş etməyə bilməzdi.*” [18, s.259]

Ziddiyətlər silsiləsi qəhrəmanın taleyini yönləndirir və oxucuda həyəcanlı duyğular oyadır; hər kəsin pərəstişinə layiq olan qız kasıb və yetim olduğu, kor ananın və yoxsul qardaşın imkanları daxilində himayə olunduğu üçün, acımasız, insanlıqdan uzaq olan, nadan bir insanın ehtiraslarına qurban gedir. Gülzar təkcə zahirən yox, əxlaqı, tərbiyəsi, namusu, isməti, davranışına görə də mükəmməldir. Müəllif Gülzarda bacardığı bütün gözəllikləri təcəssüm etdirir; yalnız xoşbəxtlikdən başqa. Hekayənin də əsas kontrastı burada ifadə olunur. Gülzarın və təbiətin gözəlliyi insanlığın itdiyi yerdə xarabalığı xatırladır. “*Hər tərəfdə anlaşılmaz bir dəhşət, təbiətin bütün gözəlliklərində bir bayquş sədası inləyirdi.*” [18, s.257]

“Dilərə”də də hadisələr romantizmin kədər diskursundan şaxələnir. İlk cümlələrdən müəllif dərddli bir ailənin düşar olduğu çıxılmazlığı təsvir edir; qızının

xoşbəxtliyi, təhsili üçün çalışan ata onu dərəcə aparmaq istədiyi bir gündə ayağının palçıqlı yolda yaralanması səbəbindən şikəst olur. Artıq onun nə özünə, nə də qızına bir faydası var, ailə üçün çətin çəkilən yükə çevrilib. Dilarə isə azacıq yaşından ağlar, çarəsiz qalıb, uşaq qəlbinə yaraşmayan hüznün içindədir. *“Günəşin son vərəmli tellərinin duyurduğu iyrənc bir sükut içində ana ağlayır, ata ağlayır, zavallı qızcığaz da bu fəlakətə səbəb olmuş kimi, qorxudan qımıldanmayıb, yavaşdan için-için ağlayırdı.”* [18, s.272] Cabbarlı romantizmə xas ekspressiv təsvir üsulundan istifadə edərək yenə də ziddiyyətləri qarşı-qarşıya gətirib, ildırım effekti oyadır. Özü də bu effektə canlılıq gətirmək üçün başlanğıcdan yaşananların modelini təqdim edir. *“Səadət şərbətini tapıb içərkən, qədəhi salıb qırmaq, xoşbəxtlik yolunu tapıb, tam məqsədə çatarkən bir fəlakətə uğrayıb, məhv olmaq nə qədər acı olsa da, adi bir şey deyilmidir?”* [18, s.272].

“Gülzar”da, “Dilarə”də gördüyümüz eyni motivlə “Dilbər” hekayəsində də rastlaşırıq. Gözəl, ağıllı, şən, şux, dərrakəli Dilbəri də həyatın axarı haqq etdiyi yox, layiq olmadığı bir həyata doğru sürükləyir. Haqqında bəhs olunan əvvəlki hekayələri kimi Cəfər Cabbarlı burada da başlanğıcdan ağ-qara rənglərə, mənanı ziddiyyətlərdə əks etdirməyə üstünlük verir. *“Hər gün bir dəqiqə dinc oturmayan və dinclik verməyən Dilbər, dərs başlar-başlamaz: “Müəllimə mən deyim, mən deyim”, – deyər, barmağını göydə oynadan və gurultu ilə bütün sınıfdə bir həvəs, bir dirilik oyadan Dilbər, bu gün birdən-birə susmuş, qanadı qırılmış quş kimi yerində büzüşüb oturmuşdu.”* [18, s.275] Hadisələr də məhz bu fonda gerçəkləşir. Dilbərin taleyi həmin gündən dəyişir; heç sevmədiyi, istəmədiyi bir adamla ailə qurur, qaynananın işgəncələri ilə qarşılaşır, sonu isə daha da faciəli qurtarır – xoşbəxt bir həyata layiq olan qız “bulaşmış gecədə” evi tərk edir, dənizin dalğalarına doğru irəliləyir və qaranlıq onu udur. *“Artıq sahildə gecənin qaranlığından başqa bir şey görünmür, küləyin uğultusundan və dalğaların acıqlı bağirtisindən başqa bir şey eşidilmirdi. Dilbər qaranlığa qatılmış... gecə Dilbəri udmuşdu...”* [18, s.281] Burada qaranlıq cəmiyyəti, ondakı dözülməzlilikləri, ədalətsizliyi özündə ifadə edən metafora səciyyəsi daşıyır.

Yuxarıda təhlil etdiyimiz kədər motivli hər bir hekayədə qəhrəmanların arzu və xeyalları ümitsizliklə nəticələnir, onlar qurduqları xeyalları gerçəkləşdirə bilmirlər. Bu tip davranış əksər romantik qəhrəmanlar üçün xarakterikdir. “...*realist qəhrəman ən çətin şəraitdə belə əlindən gələni edir, çalışır, çarpışır, yaradır, romantik qəhrəman isə yalnız əlçatmaz gözəl arzularla yaşayır, bərk ayaqda həyatdan uzaqlaşır, sonsuz fəzalara doğru üz tutur...*” [19, s.99]

Cabbarlının hekayələrində həmişə xoşbəxtlik qarısının arxasında sanki bədbəxtlik gizlənilib fürsət gözləyir. İnsanlar haqqı olanı yox, qarşılarına çıxanı yaşamağa məcburdurlar və həyatlarının axarını dəyişməyə qadir deyillər. Buna onların gücü çatmır.

Romantik hekayələrin əsas xüsusiyyətlərindən biri millətin, Vətənin taleyini ayır-ayrı fərdlərin taleyində proyeksiya etməkdir. Cabbarlının yuxarıda haqqında bəhs etdiyimiz hər bir hekayəsinin qəhrəmanının xoşbəxtliyinə mane olan cəhət qarşılaşdıqları insanların və ya təsadüflərin onların həyatlarını bədbəxtliyə sürükləməsi nəticəsində baş verir. Lakin o məşum hadisələrin baş vermə səbəbi öz görünməz köklərini cəmiyyətdə saxlayır. Elə hekayələr də var ki, orada milli problem arxa planda gizli saxlanılmır, qəhrəmanın taleyi birbaşa millətin taleyindən asılı olaraq dəyişmələrə məruz qalır. “Əhməd və Qumru” hekayəsində olduğu kimi.

“Əhməd və Qumru” hekayəsinin qəhrəmanları hər ikisi həyat sevgisi ilə doludur. Bir-birinə aşıq olan bu gənclərin xoşbəxtliyinə maneə olacaq heç bir ciddi səbəb yoxdur. Bu xoşbəxtliyin qarşısına müəllif qara qüvvə kimi Mart soyqırımını çıxarır. Mart hadisələrinin açdığı yaraları metaforik şəkildə müəllif aşağıdakı kimi canlandırır. “*Böyük pəncərələri qara kömürlərə dönmüş, altun divarları matəmlərə bürünmüş İsmailiyyənin önündən keçərkən xarabalıqlara, daha doğrusu əti tökülmüş baş isketlərinə bənzər bu möhtəşəm bina, bu canavarlığın, bu cinayətin macərəsini ərz edincə, bir çox kəsilməmiş yoldaşlarım və bir çox müdhiş şeylər yadıma düşdü. Müdhiş mart – deyə gözlərimi yumdum. Yürəgim, ruhum, zehnim, əqlim, hissım, düşüncəm, bir kəlmə, vücudumda nə qədər hissedici şeylər varsa, hamısı inlədi.*” [18, s.237] Bu iniltilər içərisində küçələrə çoxlu şikəst edilmiş, qolu, ayağı kəsilməmiş dilənçilərlə

rastlaşmaq olur. Əhməd və Qumru da onlardandır; Əhməd əsaya söykənmədən ayağa qalxa bilmir, Qumrunun da bir qolu kəsilib, ata-anası öldürülüb. Üst-başını cırıq paltarları ilə ancaq örtür. Burada İsmailiyyənin binasının vəziyyəti bir metafora kimi xalqın, qumruların, əhmədlərin halını, itkilərini əks etdirir.

Fərdlərdə, kiçik hadisələrdə xalqın taleyinə assosiativ şəkildə güzgü tutmaq o dövrün romantik ədəbiyyatının hekayə və mənzumələrinin əsas xüsusiyyətlərindən biri idi. Mənzumələrdə, süjetli lirik şeirlərdə xəstə, kimsəsiz, həyat mübarizəsi aparan gənclərin obrazı özünü düşdüüyü ağır vəziyyətdən qurtarıb, gələcəyini qurmağa çalışan Azərbaycanın metaforik-allegorik ifadəsidir. Bu tip mənzumələrə ən çox Hüseyn Cavid və Cəfər Cabbarlının yaradıcılığında rastlaşırıq.

Fərdin taleyində millətin çətinliklərini əks elətdirilməsi, milli borc vəzifəsinə fərqli baxış məsələsi Cəfər Cabbarlı ilə bərabər Əlibəy Hüseynzadənin də hekayələrində özünü göstərir. Onun simvolik formada yazdığı “Əbdi-qlaf və məhfəzə”, kiçik həcmli “Öksüz, yaxud son busə” hekayələrində bu, əsas problematika kimi diqqəti cəlb edir.

*“Əbdi-qlaf və məhfəzə” hekayəsində yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirən müəllif, gerçək və işarəvi obrazları bir-birinə qarışdırır və Çexovun “Qılaflı adam” hekayəsindən bəzi təlmihlər edir. Ə.Hüseynzadə hekayənin Çexovun “Qılaflı adam” hekayəsinə nəzirə olduğunu yazır. [53, s.47]* Hadisələrin gerçəkləşdiyi məkan İstanbul, zaman isə XX əsrin əvvəlləridir. O, bəzi adları gerçək şəxslərin daşdığı kimi, bəzilərini isə bir hissəsi dəyişmiş şəkildə verir, bundan başqa, əsərdə müəllif konsepsiyasını tamamlayan əlavə bədii obrazlar da var. Bu, üç tip obrazın qarşılıqlı əlaqəsi, münasibəti vasitəsilə müəllif böyük milli problemə, İttihad və tərəqqi cəmiyyətinin mübarizə məqsədinə aydınlıq gətirməyə cəhd edir. İlk baxışda hadisələr bir məktəbin müəllimləri və onların ailə üzvləri arasında cərəyan edir və yumoristik xarakter daşıyır. Lakin onların toxunduğu problemlər ciddi tarixi, milli məsələdir. Milli istiqlalla bağlı düşüncələr, dil, tarix, din, ədəbiyyat, əxlaq məsələsi ətrafında gedən müzakirələr, Əbdülqədim Rakid əfəndinin (qılaflı adamın) hər şeyə ehtiyatlı yanaşması və başqalarını da buna dəvət etməsi hadisələrin ideya məcrasını genişləndirir. *“Əbdülqədim misilli adamların təzayüdi-nüfuzu sayəsində şu on-on beş il zərfində*

*İstanbulumuzda artıq hər şeydən qorxulmağa başlandı. Yüksək səslə qonuşma, dostlar ilə məktublaşma, ikidən bir kimsə ilə müarifə, mütaileyi-kitab, füqərəyə ianə,nəşri məarif və ilax... həp bu qorxu üzündən modadan çıxdı, rəğbətdən düşdü. Şəhər üçün elektrik ziyası, telefon denilən durşinov şəbəkəsi”, hətta “şəhər poçtası təsisi lazımdır” kibi sözlər ağıza alınmaz oldu, müxatirəli, bəlalı şeylər sırasına keçdi.” [53, s.50]*

Əbdülqədimin yaratdığı bu xof o vaxta qədər davam edir ki, onun qarşısında durub məsləhətlərinə qulaq asmayan, ondan xoşu gəlməyib “kərtənkələ, kaplumbağa” adlandıran biri – Abdulla Cövdət axırda əsəbləşib Əbdülqədimi təhqir edir, itələyib pilləkənlərdən yuvarladaraq qovur. Yıxılan Əbdülqədım fiziki zədə almasa da, ona edilən etirazdan aldığı mənəvi zədədən yorğan-döşəyə düşür və iki ay xəstə yatandan sonra ölür. Əbdülqədimin xarakteri və taleyinin sonu Çexovun qəhrəmanını təkrarlayır. Lakin onun etirazları və ehtiyatlılığı daha ciddi məsələlər üzərində qurulub və Osmanlı imperatorluğunda baş verən mədəni mübahisələrə, elmi-texniki geriliyin səbəblərinə doğru istiqamətlənib. Belə ciddi məsələlərdə göstərdiyi qətiyyətsizliklərə görə İttihad və tərəqqi tərəfindən tənqiddə məruz qalan Əbdülhəmid “Əbdi-qlaf və məhfəzə” hekayəsində Əbdülqədım müəllimlə obrazlaşdırılıb.

Bu hekayədə müəllifin istifadə etdiyi metafora və təlmihlərin hansı ünvana yönəldiyini anlamağın çətinliyi kiçik bir əsərdə mədəni hadisələrin siyasi proseslərlə əlaqələndirilməsi ilə bağlıdır. Burada Osmanlı sultanının ehtiyatlı, mühafizəkar idarəçiliyi, ittihadçıların müasirləşmək idealları ilə qarşılaşdırılır. Füyuzatçılar, onların ideya rəhbəri Əli bəy Hüseynzadə belə məsələlərə münasibətdə adətən çətin anlaşılan və işarəvi dildən istifadə edirdilər. *“Füyuzatçılar ciddi ictimai-siyasi fikri, o cümlədən Azərbaycandakı yerli idarəçilik sistemi, Rusiya duması, İran və Türkiyə dövlətləri ilə bağlı kəskin tənqidi mülahizələrini daha çox romantik planda, dini-mistik süjetlərə, klassiklərə və onların əsərlərindəki aforizmlərə əsaslanaraq söyləyir, fikirlərinin “ağır başlara” mütləq təsir edəcəyindən arxayın olaraq ərəb-fars-türk söz birləşmələrinin yaratdığı qəlizlik – mücərrədlik pərdəsindən istifadə edirdilər...” [124, s.41-42]*

“Füyuzat” ədəbi məktəbinin tanınmış tədqiqatçısı Şamil Vəliyevin ümumiləşdirib



sadaladığı cəhətlər Əli bəy Hüseynzadənin haqqında bəhs etdiyimiz hekayəsində də özünü göstərir.

Əli bəy Hüseynzadənin “Öksüz, yaxud son busə” hekayəsində də Azərbaycan romantizminin əsas problemlərindən biri olan millət və vətən qarşısında fərdin borcu məsələsi qoyulmuşdur. Hekayə, eyni zamanda, pozulmuş ideallar, sıradan çıxmış insani münasibətlər nəticəsində romantizmə xas olan kədərə bürünmüşdür. Müharibədə könüllü iştirak edən, vətən qarşısında borcunu yerinə yetirən Daşdəmir döyüşdə aldığı yaradan həyatını itirir. Ağır yaralı olduğu vaxt qızına yazdığı məktubdan məlum olur ki, o, qızını çox sevdiyi millətə əmanət edir. *“Bil, anla! Bən yüksək bir ideal (məqsəd) uğrunda tərki-həyat ediyorum. Təmini-həyat və istiqbalın üçün heç bir qəmim yoxdur. Zira türk milləti-nəcibəsinin yüksək himmətli olmasına ümidəm. pürkamal olduğun üçün sənənin müqəddəratını yalnız millətə buraxdım.”* [53, s.73] Yazıçını narahat edən Daşdəmirin bəslədiyi ümidin özünü doğrultmamasıdır. Qızı Altunsaça məktubun yetişdiyi anda, ailə çox pərişan və köməksiz vəziyyətdədir: ev soyuq, ana yataqda ağır xəstədir. Əlibəy Hüseynzadə hekayənin sonunda nə qədər belə ailələrin himayədən, ehtiyacları olan köməkdən məhrum qaldıqlarını vurğulayır. Müəllif həzin, romantik bir hekayə ilə son dərəcə ciddi bir problemə – milli birlik məsələsinə toxunur və onun lazımı səviyyədə olmamasına münasibət bildirir. Oxucularını bu mövzu ətrafında düşünməyə, özünü millət yolunda fəda edənlərin ruhu və ailəsi qarşısında daşdıqları vəzifəni yerinə yetirməyə səsləyir.

Romantik hekayələrdə istər fərdin həyatı ilə bağlı problemlərin, istərsə də ictimai məsələlərin əks olunmasına baxmayaraq müəllifi düşündürən əsas məsələ millətin və Vətənin taleyidir. *“XX əsr Azərbaycan romantikləri öz bədii yaradıcılıqlarında tam mənada vətəndaş kimi çıxış etmiş, xalq, millət taleyi ilə bağlı olan əsərlər yaratmışlar.”* [33, s.114]

XX əsr Azərbaycan romantik hekayələrində naturalist-simvolik elementlər geniş yer alır. Bu isə Azərbaycan romantizminin Qərbdə artıq bir neçə ədəbi cərəyanın bir-birini əvəzləməsi, meydana cazibədar ədəbi təcrübə qoyması ilə əlaqədardır. Azərbaycan romantikləri öz yaradıcılıqlarında romantizmin dominantlığı ilə bərabər,

ona yaxın olan simvolizm, naturalizmdən də geniş şəkildə bəhrələnmişdilər. Ona görə də onların romantik hekayələrinə saf metod (bu ifadə, onsuz da, ədəbiyyatşünaslıqda qəbul olunmur) prinsipi ilə yanaşmaq özünü doğrultmur. Bu mənada, yuxarıda hekayələrindən bəhs etdiyimiz hər üç sənətkarın yaradıcılığında romantizmin ideal təqdim etmə və ya korlanmış ideallara, harmoniyaya etiraz aparıcı olmaqla bərabər, kifayət qədər naturalizm və simvolizm elementlərindən də istifadə olunmuşdur. Hekayələrdə naturalist təsvirlərin yer alması, eyni zamanda, XIX əsrin sonu, XX əsrin başlanğıcında dünya ədəbiyyatında Mopassanın yazı tərzinin, ənənələrinin geniş yayılması ilə də əlaqədar idi. Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kim, Azərbaycan hekayə ustaları içərisində realist yazıçılarımızdan Ə.Haqqverdiyevdə, romantik hekayəçilikdə isə Abdulla Şaiq və Cəfər Cabbarlıda naturalist təsvirlər əhəmiyyətli səviyyədə müşahidə olunur.

Simvolizmdə detallara verilən önəm və Azərbaycan nasirlərinin ondan hansı səviyyədə istifadə etmə məsələsindən növbəti fəslin müvafiq yarım fəslində geniş bəhs olunacaqdır.

Hekayə janrının fərqli ədəbi cərəyanlarda təzahür xüsusiyyətləri və poetika keyfiyyətləri üzərində aparılan tədqiqatlara aid elmi nəticələr aşağıda göstərilən məqalə və konfrans məruzələrində çap olunaraq mütəxəssislərə çatdırılmışdır:

- *“Жанр Азербайджанского критического реалистического рассказа”* [137, s.55-59];
- *“Tənqidi –realist hekayədə cəmiyyətin və fərdin özünü ifadə mexanizmi”* [70, s.125-129];
- *“Y.V.Çəmənşəminlinin hekayələrində tragikomik situasiya və obrazlar”* [72, s.73-78];
- *“Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində milli mübarizə ruhunun təlqini yolları”* [73, s.280-287];
- *“XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatında romantik hekayə istiqaməti”* (Aşiq Ələsgər konfransı “s. hələ məlum deyil”) [76, s.72]

### **III Fəsil. XX əsr Azərbaycan hekayəsinin təhkiyə mexanizmi**

#### **3.1. XX əsr Azərbaycan hekayəsində təsvir və bədii nitq komponentləri**

XX əsr Azərbaycan hekayəsinin nəsr texnikasının formalaşması və inkişafı baxımından ədəbiyyat tariximizdə özünəməxsus yeri var. Realist və romantik hekayənin əsas inkişaf mərhələləri XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Təsvir, dialoq, nəqlətmə ənənəvi nəsrin aparıcı üsürləridir. Bunların hər biri ayrı-ayrılıqda çatdırdığı informasiyanın xarakterinə və məzmununa görə daxili təsnifat xüsusiyyətləri qazanır.

Təsvir hər hansı bir məkanın və ya insanın əsas cizgilərini qabardıb göstərməyə xidmət edir; peyzaj və portret təqdimində aparıcı rola malikdir. Psixoloji vəziyyəti təqdim etmək üçün insanın ruhi aləminin də təsviri bədii yaradıcılıqda önəmli yer tutur; bədii təsvirdə fiziki və ruhi təsvir bir-birini tamamlayır. Ruhi təsvir insan yaddaşının və xəyalının hüdudsuzluğu ilə əlaqədar geriyə və gələcəyə hərəkətilik nümayiş etdirir və yazıçıdan daha ciddi hazırlıq tələb etməklə bərabər, eyni zamanda onun informasiya ötürmə imkanlarını artırır.

XX əsr Azərbaycan hekayəçiliyi təqdim etdiyi ədəbi portretləri ilə ədəbiyyatımızı xeyli zənginləşdirmişdir. Tipindən və aid olduğu metoddan asılı olmayaraq bu hekayələrdə yadda qalan, ədəbiyyatımızda vətəndaşlıq qazanan portretlər seriyası mövcuddur. Ədəbiyyatımızda portret yaradıcılığı istiqamətinə tarixi aspektdən yanaşsaq, o zaman XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bu sahədə müstəsna rolunun şahidi oluruq. Ona görə ki, folklor öz qəhrəmanlarını qeyri-adi bacarıqları yerinə yetirə biləcək şəkildə təqdim edirdi. Qədim və orta əsrlərdə sənətkarın yaratdığı portretlər illüstrativ xarakter daşıyırdı. Maarifçi realizm zahiri portretdən çox ideyanı, ideal və arzuları, əməlləri, ağıllı davranışları, təlqin edilən fikirləri önə çəkir, hadisə və qəhrəman münasibətləri kontekstində təqdim edirdi; onun formalaşdırdığı portret daha çox mənəvi aləmlə bağlı idi. Folklor və divan ədəbiyyatından fərqli obraz və portretlər təqdim etsə də, maarifçi realizm üçün portretin hərtərəfli təqdimi bir o qədər də xarakterik xüsusiyyət daşıyırdı. XX əsr

Azərbaycan ədəbiyyatında isə xüsusən, tənqidi realizm istiqamətində müəllif portretin xarici və daxili məzmunu üzərində çox diqqətlə dayanırdı. Bu dövrün ədəbiyyatında qəhrəman daha bütöv, rəsmiləşdirilmiş şəkildə təqdim olunur. Həmin mərhələnin qəhrəmanlarının portreti daha canlı və dinamikdir. Burada zahiri və daxili portret vəhdətdə verilir və bir-birini tamamlayır. Tənqidi realizm istər cəmiyyəti, istərsə də fərdləri təbəqələşdirib vərəq-vərəq açmağa olan meyli ilə fərqlənir. Onda təsvir və təqdim etmə birbaşa oxucunun şüuruna ünvanlanır və yaddaşda uzunmüddətli vaxt qazanır. Oxucu ilə dinamik və uzunmüddətli ünsiyyətin yaranması prosesini ən yaxşı təmin edən vasitələrdən biri portretidir. Bu portretdə zahiri və daxili bütövlük bir yerdə olduğu zaman müəllif daha çox məqsədinə nail ola bilir.

XX əsr Azərbaycan hekayələrində qəhrəmanların xarici görünüşü – boyu, üzü, geyimi, davranışları, mimik hərəkətləri çox parlaq və yaddaqalandır. Onların vərdişləri, fikirləri, düşüncələrini məşğul edən əsas məsələ, güclü və zəif tərəfləri də təsvirlərin əsasında dayanır. Bu iki tərəf zahiri və ruhi təsvir qəhrəmanların bədii portretlərinin tamlığına xidmət edir.

Yazıçıların portret yaradıcılığında üçüncü maraqlı cəhət də ortaya çıxır; bu, yazıçının özünün ruhi-psixoloji portretidir. Onun nəyin üzərində daha çox dayanması, fikrini məşğul edən məsələlərin müəyyənlişməsi xəyalımızda müəllifin özünün də bədii portretinin yaranmasına yol açır. Dissertasiya işində də ədəbi portret üç istiqamətdən araşdırmaya cəlb olunur: obrazın zahiri görünüşü; ruhi vəziyyəti və mənəvi dünyası; yaradıcılığı əsasında xəyalımızda formalaşan müəllif portreti.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında, nəsrində portretə bu qədər meyilliliyin əsas səbəblərindən biri, heç şübhəsiz ki, rəsmli satirik jurnal olan “Molla Nəsrəddin”in də təsirindən irəli gəlirdi. Mollanəsrəddinçilərin portretlə ünsiyyətqurma cəhdi elə birbaşa rəsmlə işləmə meyillərində də özünü göstərirdi. “Molla Nəsrəddin” incəsənətin iki sahəsindən - ədəbiyyatla rəsm vəhdətindən

məharətlə yararlanırdı. Rəsmlə fikrin tamamlanması istər-istəməz, sözlə də rəsmətmə meylini artırırdı.

Söz sənətində rəsmi canlılıq qazanmasının bir səbəbi də XIX əsr fransız ədəbiyyatında meydana gələn Parnas ədəbi məktəbinin ənənələrinin formalaşdırdığı prinsiplərlə bağlıdır. Parnas ədəbi məktəbinin təmsilçiləri ədəbiyyatı incəsənətin digər sahələri ilə sıx əlaqədə götürür və ondan musiqinin, heykəltaraşlığın, rəssamlığın da effektini almağa çalışırdılar. Onlar söz vasitəsilə rəsmətməyə, pitoreskə üstünlük verirdilər. XIX əsr türk ədəbiyyatı, xüsusən sərvəti-fünun ədəbi cərəyanının təmsilçiləri Parnas ədəbi məktəbinin ədəbi prinsiplərinə üstünlük verir və öz yaradıcılıqlarında bunu nümayiş etdirirdilər. Türk ədəbiyyatı ilə sıx əlaqədə olan Azərbaycan ədəbiyyatı da bu texnologiyayı mənimsəyib inkişaf etdirirdi.

Parnasla bərabər portret və peyzajın əsas aparıcı yer tutduğu naturalizm də Azərbaycan hekayəçiliyində öz üsul və prinsipləri, elementləri ilə iştirak edirdi. XIX əsrin sonlarında Fransada meydana gələn naturalizmdə ədəbiyyat, sənət pozitiv elmlərlə əlaqədə götürülür, sənət və pozitiv baxış əlaqələndirilirdi. Bu mənada insanın fizioloji varlığı da ədəbiyyatda dəyərləndirilir və onun xarici görünüşü, portreti psixologiyası ilə əlaqələndirilirdi. Onların ədəbiyyatda müdafiə etdiyi bu prinsip naturalizm ədəbi cərəyanına aid olmayanlar üçün də cəlbedici xüsusiyyətlərdən biri idi. Bundan əlavə, insanla mühit, təbiət əlaqələrinə də önəm verən naturalizmdə təbiət təsvirləri xüsusi yer tuturdu. Beləliklə, ədəbiyyatda portret və peyzajın yerinin qüvvətlənməsinə yol açan həm də Qərb ədəbiyyatında uğur qazanan yeni ədəbi texnologiyalar idi.

Tənqidi realizm ədəbi cərəyanının və mollanəsrəddinçilərin əsas aparıcı siması olan Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında təsvirlərə - ədəbi portret və peyzaja mühüm əhəmiyyət vermişdir. Onun nəsrində ədəbi portreti qabarıq təqdim etməsi hələ “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestində diqqəti cəlb edir. Orada hər bir obraz rəsmləşdirilib, portretləşdirilib təqdim olunur.

Hekayədə vəziyyətin seçilmiş ədəbi qəhrəman üzərində qurulmuş variantında portretin fərqli cizgiləri ilə rastlaşırıq. Müəllif burada, əsasən, ruhi vəziyyəti qabağa

çəkir. Onun hekayələrində “Danabaş kəndinin əhvalatları”ndakı kimi obrazın zahiri təsviri detallı yer tutmur. Müəllif hekayənin həcmindən maksimum faydalanaraq cəmiyyətin qüsurlarını qəhrəmanın davranışında qabartmaq istəyilə portret yaradarkən əsasən hərəkət, danışığı üzərində dayanır. Bunu, demək olar ki, Cəlil Məmmədquluzadənin bütün hekayələrində görürük.

“Molla Nəsirəddin” jurnalında “Sizi deyib gəlmişəm...” məqaləsində müraciət ünvanladığı təbəqələrin zəngin portretini hekayələrində yaradaraq onlardakı ətalətin ağırlığı ilə cəmiyyəti vurur və silkələyir. Məqalə, müəllifin portretlərini yaratdığı qəhrəmanların ümumi modeli təəssüratını bağışlayır. *“Sizi deyib gəlmişəm, ey mənim müsəlman qardaşlarım. O kəsləri deyib gəlmişəm ki, mənim söhbətimi xoşlamayıb, bəzi bəhanələrlə məndən qaçıb gedirlər, məsələn, fala baxdırmağa, it boğuşdurmağa, dərviş nağılna qulaq asmağa, hamamda yatmağa və qeyri bu növ vacib əməllərə. Çünki hükmələr buyurublar: "Sözünü o kəslərə de ki, sənə qulaq vermirlər".*

*Ey mənim müsəlman qardaşlarım. Zəməna ki, məndən bir gülməli söz eşidib, ağzınızı göyə açıb və gözlərinizi yumub, o qədər "ha-ha" edib güldünüz ki, az qaldı bağırsaqlarınız yırtulsın və dəsmal əvəzinə ətəklərinizlə üz-gözünüzü silib, "lənat şeytana" dediniz, vaxt elə güman etməyin ki, Molla Nəsrəddinə gülürsünüz. Ey mənim Müsəlman qardaşlarım. Əgər bilmək istəsəniz ki, kimin üstünə gülürsünüz, o vaxt qoyunuz aynanı qabağımıza və diqqətlə baxınız camalınıza.”* [86, s. 4.] Müəllif güzgüyə çevirdiyi yaradıcılıqla cəmiyyətə özünü nümayiş etdirir. İnsanı, toplumu ayıltmaq üçün bundan kəsərli vasitə tapmaq çətindir.

Fərdlərin portretinin canlandırılması məsələsinə aydınlıq gətirmək üçün təhlil məqsədilə baş qəhrəmanı müəyyən olan hekayələrindən “Poçt qutusu” və “Usta Zeynal” hekayələrini seçdik.

İlk hekayəsi olan “Poçt qutusu”nda qəhrəmanın portreti üz cizgiləri, geyimi ilə yox, davranışı ilə canlanır. Müəllif onun hərəkəti, qapıdan içəri daxil olma tərzi, xana müraciət şəkli, poçta getməyə hazırlaşarkən çaşqınlığı, polis idarəsində yazıq-yazıq göz yaşı tökməsi, daha sonra poçt qutusuna saldığı məktubla əlaqədar başına

gələnləri nağıl etməsi və s. ilə oxucu təsəvvüründə Novruzəlinin portretini formalaşdırır. Adətən davranış tərzini də qəhrəmanın zahiri portretinə aid cəhətlər kimi qiymətləndirilir. *“Portret ədəbiyyatda bədiiliyin səciyyəvi cəhətlərini göstərmək üçün yazıçının istifadə etdiyi vasitələrdən biridir. O, portretdən öz qəhrəmanlarının tipik xüsusiyyətlərini açdığı zaman istifadə edir. Onlara qarşı öz ideya münasibətini ifadə etmək üçün obrazların xarici görünüşlərini: bədən quruluşlarını, sifətlərini, geyimlərini, hərəkətlərini, adət və vərdişlərini, maneralarını təsvir edir.”* [147] Əslində, davranış və manera qəhrəmanın zahiri və daxili xüsusiyyətlərini birlikdə ifadə etməyə imkan yaradan spesifik xüsusiyyətlərdir. Bu mənada, “Poçt qutusu”nda Cəlil Məmmədquluzadə xarici və daxili xüsusiyyətləri əlaqələndirən əlamətləri önə çəkməyi daha uyğun hesab etmişdir. Bu, hekayənin lakonikliyi təmin etmiş və hadisənin önə çıxmasına müvafiq şərait yaratmışdır.

“Usta Zeynal”da Usta Zeynalın hərəkət və danışığındakı ətalət, hərəkəti zəiflətmə mexanizmi psixoloji olaraq insanı yorur. Müəllif məhz bu ləngliklə oxucunun psixoloji dünyasında partlayış, hərəkət yaratmağa nail olmaq istəyir və məqsədinə nail olur. Muğdusi Akopun evi fonunda canlandırılan, əsasən, şagirdi və ev sahibi ilə söhbətdə ruhi vəziyyəti açılan Usta Zeynalı oymaq, hərəkətə gətirmək vasitəsilə müəllif oxucusunu oymaq, hərəkətə gətirməyə cəhd edir.

Cəlil Məmmədquluzadə hekayələrində təsvir və nəql etmə bir-birini ustalıqla əvəz edir. Onun təsvirlərində mükəmməl portret canlandırılır. Portretlərini əks etdirdiyi məzmunu görə aşağıdakı kimi qruplaşdırıla bilər.

- Fərdin ədəbi portreti;
- Kütlənin ədəbi portreti;
- İnteryerin təsviri;
- Peyzaj

“Usta Zeynal”da həm fərdin, həm də interyerin portreti ilə rastlaşırıq. Əvvəlcə Akopun evi təsvir olunur. Evdə rahatlıq və səliqə müşahidə edilir. Lakin qonaq otağının səqfində yağışın təsiri ilə yaranan ləkə və dağınıqlığı düzəltmək üçün usta

çağrılır. Müəllif evi bir dəfə də Usta Zeynalın gəlişindən sonra təsvir edir; evə nərdivan qoyulub, gəc tökülüb, ələk, ləyən, küpə, lüləyən, parç gətirilib – inşaata uyğunlaşdırılıb. Muğdusi Akopun arvadı usta üçün bir qutu da siqaret gətirir. Bu siqaret qutusu otaqdakı əşyalar sırasına daxil olmaqla bərabər, həm də qəhrəmanın portretinin formalaşmasında rol oynayır. Təmizliyi (öz prinsiplərinə uyğun olan) vasvasılıq və dinin tələbi halına gətirən Usta Zeynal davranışda özü pıntilik nümayiş etdirir; siqaretin külünü gah pəncərənin küncünə, gah da gəcin içinə tökür. İnşaata lazım olan əşyalar da evin interyerindən daha çox, ustanın portretinin canlanmasına yardımçı olur. Belə ki, Usta Zeynal su dəyib, yaş ola biləcək hər bir əşyanı – küpə, lüləyən, parçı öz evindən gətirir. Erməninin evində olan bu əşyalara əl vurmaq və murdarlanmaq istəmir. Qurbanın səhvi üzündən küpün dəyişik düşməsi onun təmizlik üçün göstərdiyi ehtiyatlılığı alt-üst edir və işlər yarımçıq qalır.

Əsas obrazların – Usta Zeynalın, Muğdusi Akopun və fəhlə Qurbanın zahiri portret cizgiləri isə hekayədə elə də əhəmiyyətli yer tutmur. Onların işə və əşyalara münasibəti, danışığı və hərəkətləri, davranışları zahiri görünüşləri haqda da müəyyən təsəvvür oyadır. Usta Zeynalın işləməyə hazırlaşarkən belindən şalını açması, əynindən arxalığını çıxarması ilə geyimi haqda bir qədər təsviri məlumat verilir. Nə qədər avam, cahil təsiri bağışlasa da Usta Zeynalın maraq dairəsinin özünəxas genişliyi, apardığı sorğu-sual, izahları portret və vəziyyətin dolğunluqla təqdiminə yardım edir. O, təmir etdiyi evin tikilmə tarixindən tutmuş Akopun ali təhsilli oğlunun xəttinə qədər hər şeyi soruşub öyrənir. Maraqlıdır ki, erməni onun bütün suallarına cavab verdiyi halda bir sualını cavabsız qoyur. *“Xozeyin, niyə sizin padşahınız yoxdur?”* [85, s.143] Müəllif sualın verilməsi ilə erməninin dövlətinin olmamasına eyham vurursa, Akopun cavab vermədən otaqdan çıxması və yarım saatdan sonra geri dönməsi isə onun bu vəziyyətə dözümsüzlüyünü nümayiş etdirir.

“İranda hürriyyət” hekayəsində də nəqlətmə və dialoqlar üstünlük təşkil etsə də, hekayənin əvvəlində Məşədi Molla Həsənin siluetinin təsviri onun zahiri görünüşünün qavranılmasına şərait yaradır.



Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində diqqəti cəlb edən bir cəhət də kütlənin portretini yaratmaqdır. Misal olaraq “Kişmiş oyunu” hekayəsində tövlənin içərisində yığılıb oturanların kütlə portretini göstərə bilərik. Bu hekayədə də portret əsasən manera və davranış əsasında yaradılır. Yalnız iki nəfərin, tövləyə daxil olub, xəbər gətirən oğlanın və Sultan ağanın bir fiziki əlaməti qeyd olunur. Oğlanın uca boylu olması, Sultan ağanın isə saqqalının ağarması bəlli olur. Bu fiziki əlamətlər davranış və maneranın daha da qabarıq verilməsinə, kütlənin portretinin bir qədər də aydınlaşmasına xidmət edir. “Bir uca boylu oğlan kəhildəyə-kəhildəyə - guya ki, uzun yol qaçıb məclisə daxil oldu. Kəndlilərin birinin yanında oturub başladı haman kəndlilərin qulağına bir şey pıçıldamağa. Bir qədər keçəndən sonra, haman oğlan tövlədən kənara çıxdı.

*Haman oğlan çıxıb gedəndən sonra, kəndlilər başladılar bir-birilə pıçıldamağa. ... ” [85, s.130]*

Yol kəsib, kişmiş alıb gətirmək istəyən cavanları, guya ki, planlarından çəkəndirmək istəyən Sultan ağa belə işlərə izn verməyi özünün ağ saqqalına yaraşdırmır. “*A gədə, allahı sevirsiniz, bu fikirdən düşün! Olan, vallah, sizdən qan qoxusu gəlir. Balam, mən saqqalımın bu ağ vaxtında necə sizə izn verim ki, gedib quldurluq edəsiniz!*” [85, s.132]

Kəndlilərin pıçıldaması və qurduqları “kişmiş oyunu”, 10-15 cavanın sevincək yerindən qalxıb kişmiş üçün quldurluğa getmək istəməsi, Sultan ağanın toplumdakı mövqeyi, söz haqqı, qonaqların seyrçi halı, ermənilərin düşdüyü qorxulu vəziyyət, tövlədə atlarla insanların bir yerdə olması və s. oxucu təxəyyülündə kütlə portretinə canlılıq qazandırır. Hətta bu obrazlaşdırmada ayrı-ayrı qrupları da müşahidə etmək olur. Hadisələrin inkişafında portret dəyişmələri, bəzi keçidlər də qrupların daha detallı təsvirinə və onlar arasındakı əlaqədən vəziyyətin dolğun təqdiminə yol açır. Məsələn, sultan ağadan soyğunçuluğa icazə alan gənclərin hazırlaşib yenidən tövləyə daxil olması portretə azacıq dəyişmə yaratmaqla bərabər, həm də məzmunun inkişafına yol açır. “*Bir qədər keçəndən sonra eşiyə çıxan kəndlilər və bunlardan başqa dəxi bir neçəsi gəldilər otağa; cümləsi əsbab və*

*əsləhəli: kiminin belində qəmə, kiminin əlində tüfəng – hamısı qıvraq geyinmiş... ”* [85, s.133] Hadisələrin davamında bir neçə dəfə də kütləvi portret dəyişmələrinin şahidi oluruq. Portretlərin dəyişməsi dinamikliyi artırır və hekayənin təsir gücünü qüvvətləndirir. Hekayə sanki portretlərin hərəkəti üzərində qurulub.

“Kışmış oyunu”nun təqdimat mexanizmi ilə “Qurbanəli bəy” və “Nigarançılıq” hekayəsində də rastlaşırıq.

“Qurbanəli bəy” hekayəsində pristavın həyəti, oradakı insanların və ev itlərinin yaratdığı qarışıqlıq, itlərə, ya adamlara müraciət etdiyi bilinməyən xanımın aradabir balkona çıxıb, “tişə” deməsi gözümüz qarşısında canlı bir tablo yaradır. Daha sonra qonaqlar gəlib evə yığışandan sonra küçədə nöqərlərin ağalarının atlarını saxlaması, Qurbanəli bəylə naçalnikin atının bir-birinə qısqanc münasibəti müəllifin eyhamlarına yol açmaqla bərabər, eyni zamanda, real bir səhnənin rəsmini canlandırır. Hekayədə otağın içi də rəsmləşdirilmiş şəkildə təsvir olunub – qonaqların düzülüş sırası, üstünə xörəklər düzülüb stolun təsviri və s.

Hekayədə təbiətin qoynunda canlandırılan kütlə portreti ilə də rastlaşırıq. İçəridə yeyib-içənlər üçün çəmənlikdə çay süfrəsi salınıb. Yazıçı yazın ikinci ayına təsadüf edən həmin vaxtda təbiətdəki canlanmanı, gülün, çiçəyin ətrinin bir-birinə qarışmasını, quşların səs-səsə verməsini, çeşmənin səsinin yüksəlməsini xüsusi şövqlə təsvir edir və gözəl bir peyzaj təqdim edir. Lakin dərhal insanların vəziyyətini anladan yeni bir tablo yaradır; quşların, çeşmənin səsi fonunda zurna səsi yüksəlir və *“...qılavalar tatarı əlində kəndliləri döyə-döyə bir yerə yığırdılar ki, yallı getsinlər..”* [85, s.179] Kütlənin tablosu ilə təqdim olunan acınacaqlı vəziyyət həmin gözəlliyi bir anda puç edir. Bunun ardınca da, hekayədə bir-birini əvəzləyən bir neçə portret-vəziyyətin təqdimi ilə rastlaşırıq. “Qurbanəli bəy” hekayəsi də “Kışmış oyunu”nda olduğu kimi kütlə portretlərinin keçidi və ondan törəyən hərəkət üzərində qurulub.

“Nigarançılıq” hekayəsində isə vəziyyət bir kütlə portreti ilə açılır; otelin 3 nömrəli otağında çay süfrəsi arxasında oturan beş kişinin apardıqları söhbət əsasında göz önündə canlanan durğun üz cizgiləri. Söhbət edənlərin düşüncələrini məşğul

edən hadisələr, bir-birlərinə nigarançılıqlarından ötrü təsəlli vermələri və nigarançılıqlarından törəyən təəssürat onların statikliyi təsəvvürünü formalaşdırır; dünyada gedən müharibə, onun millətin taleyinə edəcəyi təsir bu şəxsləri maraqlandırmır, elə bil dünya-aləmdən xəbərləri yoxdur. Otaqda hərəkət təəssüratı oyadan qapının açılıb-örtülməsidir. Çay içib, söhbət edənlər bunun da fərqiində deyillər. *“Qapını yavaşca açıb-örtən polis məmuru idi ki, paltarını dəyişib, arada camaat içində dolanırdı və özünü elə saxlayırdı ki, bir kəs bunun nə iş sahibi olduğunu duymasın. Həmin şəxs bir saat bundan qabaq küçədə gəzərkən “İslamiyyə” mehmanxanasına cəm olan müsəlmanlara diqqət salıb şəklənmişdi ki, bunlar işsiz deyillər və üçüncü nömrəyə yığışmaqlarında yəqin ki bir politika və ya milli söhbətlər və tədbirlər var əlbəttə ki, bir para cavanlar ola bilər ki, bəzi məşğələlərlə məşğul olsunlar.”* [85, s.206] Üçüncü nömrədəkilərin nigarançılığına bir də polisin nigarançılığı qoşulur, lakin o, otaqdakılar kimi statik deyil, dinamikdir; bir az qulaq asıb, şübhə oyatmamaq üçün yerini dəyişir, küçəyə çıxır, binanın hündəvərində dolanır, cəhd edir ki, bu “millətpərəstlər”in bir araya yığılmasının səbəbini başa düşsün; ancaq bir şey öyrənə bilmədiyi üçün nigaran qalır.

Ən böyük nigarançılıq isə nəqlədənə, müəllifə aiddir; görəsən, onun həmyerliləri, millətinin təmsilçiləri nə vaxt oyanıb, gerçək insani borclarını anlayacaqlar? Hekayənin finalı da bu cümlə ilə bitir: *“Həqiqət, dünyada nigarançılıqdan da pis şey yoxdur.”* [85, s.208]

Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində təsvir və portret üzərində apardığımız müşahidələrdən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, o, povestindən fərqli olaraq hekayələrində fərdlərin zahiri portretinin bütövlüyünə bir o qədər də önəm vermir. Qəhrəmanlarının zahiri görünüşündən bir-iki detal qeyd edib, ümumi təsəvvür yaratdıqdan sonra keçir davranışın təsvirinə. Onun hekayələri, əsasən, kütlə portretləri üzərində qurulub. Peyzaj da bu hekayələrdə çox az yer tutur; təbiət peyzajından daha çox insanların çox olduğu yerlərə - küçəyə, həyətə üstünlük verir. Ədibi daha çox insan mənzərələri maraqlandırır.

Cəlil Məmmədquluzadədən fərqli olaraq Abbas Səhhət hekayələrində portret və interyer, peyzaj bir-birini tamamlayır; o təsvirə xüsusi önəm verir. Hansı məqamı qabartmaq istəyirsə, portretdə və peyzajda onu qabağa çəkərək detallaşdırır. Çexovdan ilhamlanaraq yazdığı “Cərrahlıq” hekayəsində müştərinin boynuna salınan parçanın, dəllək Məşədi Əskərin geyindiği xalata çirkliliyi, şagirdin başının keçəlliyi və aradabir başını qaşması, ətəyinə burnunu silməsi, ovcu ilə suyu müştərinin başına tökməsi, qapıdan girən kişinin motal papağı, şal çuxası, əlindəki xurcunu, dişi ağrıdığı halda gözünə bağladığı çirkli, qara ləkəli ağ dəsmal, küncdə palçıq manqalın üstündə qaynayıb buxarı qalxan taslar belə detallardandır. Bütün bu çirkliliyin, natəmizliyin sonunda Məşədi Əskərin yarıtılmaz işi, müştərinin dişini qırması, çürük dişin əvəzinə sağlam dişi çəkib laxlatması müəllifin bədii yolla savadsızlığa, cəhalətə, geriliyə olan etirazını ümumiləşdirir. Abbas Səhhəti bir həkim kimi insanların sağlamlığına zərər vuran hadisələr daha çox cəlb edir. Təsvirdə qabartdığı detallarda da bu ideya ön plana çəkilir. “Bədbəxt ailə” hekayəsində də oxşar vəziyyətlə rastlaşırıq.

Romantik hekayə kimi səciyyələndirə biləcəyimiz “Bədbəxt ailə”də Qars və Ərdahandan erməni-rus birləşmələrinin törətdiyi qırğından qaçıb, Tiflisin müsəlman məhəlləsinin küçələrində ac-yalavac, səfil vəziyyətdə qalan soydaşlarımızı belə təsvir edir: “... *beli bükülmüş ağsaqqal Həmid adlı bir kişi, qoca arvad ilə küçənin bir tərəfində, quru torpaq üstündə oturub on beş yaşında xəstə bir oğlan uşağının başını dizi üstünə almışdı. Qoca arvad daima xəstə cocuğun üzünə baxarkən gözlərindən axan qanlı, odlu yaşı başındakı yırtıq köhnə şal ilə silirdi.*

*Xəstə cocuq bənizi saralmış, qızdırmadan ləhləyirdi. Tez-tez, kəsik-kəsik nəfəs alırkən çox-çox öskürürdü. Dodaqları quruyub, üzünün qənələri incəlmişdi.”* [121, s.190] Bir az sonra uşaq gözlərini açıb qapayarkən gözlərinin solğunluğunu və bulanıqlığını, su qabına uzatdığı əlinin arıqlığını və titrəkliyini görürük. Bu təsvirdə faciə ilə üz-üzə qalmış bir ailənin dolğun portreti onların vəziyyətini tamamlayan peyzajla bir-birini tamamlamış halda təqdim olunmuşdur.

Abbas Səhhətin “Qaragünlü Həlimə” adlı romantik hekayəsində də mövzuya uyğun təsvir yer alır. “Bədbəxt ailə”də olduğu kimi bu hekayədə də hadisələr qışda cərəyan edir. Erməni-müsəlman davasının şiddətli vaxtıdır, əhali qorxu və vəhşət içərisindədir. Bütün bunlar hekayənin başlanğıcında təsvir olunan peyzajda öz əksini tapır. *“Qış fəslə idi. Təqribən gecəyarısından dörd saat keçmişdi. Dağların, qayaların zirvələri zəif, sönük bir işıqla ağarmışdı. Günəş hələ tulu etməmişdi. Hava qayətdə soyuq idi. yalçın qayaların, yüksək dağların üzərində tərəkim etmiş qar komaları və buz parçaları əcəb qəribə surətlər təşkil etmişdi. Şiddətlə əsən soyuq külək ağacların qurumuş budaqlarına, qayaların buzlu yarğanlarına çarpdıqca vahiməli səslər törədirdi.”* [121, s.193] Bu soyuq, şaxtalı ab-havanı qızdıran yeganə bir şey varsa, o da ermənilərin Bayburta vurduğu oddur. Bu odda insanlar yanır, məhv və şikəst olurdu, xilas olmaq istəyənin üstünə silahlardan dolu kimi atəş yağdırdı. Müəllifin həm təsvir etdiyi təbiət lövhələri – peyzaj, həm də insan portretləri göz önündə faciəli mənzərələr canlandırır. Yazıçı burada peyzajın ədəbiyyatdakı funksiyasından məharətlə istifadə edir. *Peyzajın ədəbiyyatdakı funksiyası ilk növbədə hadisələrin baş verdiyi məkan haqqında təsəvvür yaratmaq olsa da, daha çox hadisə və obrazların xarakterinin açılmasına xidmət edir.* [146] Bu mənada onun əsas funksiyası ya hadisələrlə ziddiyyət təşkil edib, əks fonda hadisəni daha da qabartmaq və yaxud hadisələrin fondakı davamı olub onu öz uyğunluqları ilə tamamlamaqdır. “Qaragünlü Həlimə”də peyzajın ikinci funksiyası ilə rastlaşırıq.

Təkcə Həlimə yox, o yanğına və qırğına şahid olmuş hər bir insan qaragünlüdür. Həlimə öz yanıq bədəni ilə sanki xalqın qara gününü özündə əks etdirən bir rəsm əsəri, abidə, heykəldir. Yazıçı qaçqınların əlil, yaralı, yarıçılpaq vəziyyətdə sığındıqları evdəki hallarını təsvir edərkən Həlimənin onların içərisində daha acınacaqlı olduğunu vurğulayır, o haldadır ki, qızı Zeynəb belə onu tanımaqda çətinlik çəkir. Çünki onu vücudunda tanıdacaq bir şey qalmamışdır. *“... onların arasında quru torpaq üzərində düşüb qalmış bir insan heykəli, bir arvad şəkli var idi... Belə bədvi-nəzərdə hər kəs onu görmüş olsaydı, onun insan olub-olmadığını*

*yəqin edəməzdi. Zira ki, şəkli-şəmaili dönmüş idi. Üz-gözü tamamən yanmış və qırışmış idi. Kirpiksiz olan qanlı göz qapaqlarını tez-tez qırpırdı. Bəlli idi ki, işıq onun gözlərinə əziyyət edirdi. Bədəninin görünən yerlərinin dərisi tamamilə yanıb qırmızı ət qalmışdı.*” [121, s.195] Abbas Səhhət sözlə yaratdığı bu insan portretində vəhşiliyin, insanlıqdan uzaqlaşanların törətdiyi fəlakətin dəhşətli nəticələrini ümumiləşdirib əks etdirmişdir. Yazıçı öz fikirlərini çatdırmaq üçün nəqletmədən çox təsvirə önəm vermişdir. Çünki bu mənzərələrin dəhşətini nəqletməkdən çox göstərməklə ifadə etmək mümkündür. Müəllif də məhz bu yolu seçir.

Abbas Səhhət kimi Cəfər Cabbarlı və Abdulla Şaiqin də hekayələrində təsvir – portret və peyzaj özünəməxsus yer tutur.

Romantik hekayələri ilə diqqəti cəlb edən Cəfər Cabbarlının hekayələrində insanların kədərli taleyi təbiətlə vəhdətdə verilir. Müəllif özü cəmiyyətlə bərabər təbiətin də ağır anlarda insanı çıxılmaz hala saldığını vurğulayır; talesiz qəhrəmandan cəmiyyətlə bərabər təbiət də üz çevirir. *“Bəli, təbiət gərdişi-insaniyyətlə elə bir düşmən deyil ki, fəlakət günündə onlara bir çarə arasın; bərxs, həmişə onların fəlakətindən istifadə edib, onların daha da sərniğun olmasına səy edir.”* [18, s.201] Təsvir olunan dərqli insanlar solğun gözəllikləri, itirilmiş sağlamlıqları, yalnızlaşmış vəziyyətləri, üstlərinə bütün həyat şərtlərinin hücum çəkdiyi acınacaqlı vəziyyətləri ilə yaddaşlarda dərin iz qoyurlar. Bu, romantik sənətin əsas özünəməxsusluqlarından biri idi. “Aslan və Fərhad”da ata-anadan yetim qalmış üç uşaq, “Gülzar”da Gülzar, “Dilbər”də Dilbər insanlarla bərabər, həm də təbiətin üz çevirdiyi, fəlakətə sürüklədiyi qəhrəmanlardır. Cəfər Cabbarlı sözlə cizgilərini qabartdığı portretlərdə bu tamlığı incəliklərinə qədər, rənglərin oyatdığı hüznü və qorxunu irəli çəkərək təqdim edir. *“Ayazlı qış gecəsi idi. Daxmada çırağ yanmırdı. Ayın solğun işığı pəncərədən uşaqların tutqun üzünü daha da kədərləndirirdi. Uşaqlar ağlamaqdan yorulmuş kimi başlarını Aslanın dizi üstə qoyub uzandılar. Ayın solğun işığı hərdən buludla pərdələnib uşaqları qaranlığa qərq edirdi. Aslan daha məhzun bir halda qardaşına və bacısına baxır, gah da onların halına çarə araymış kimi məlul-məlul ətrafını süzürdü. Onun qəmgin*

*gözlərində sayeyi-küdurət və kədərdən başqa heç bir şey görünmürdü.” [18, s.201]*  
“Aslan və Fərhad” hekayəsinin başlanğıcında təqdim etdiyi bu portret-mənzərə özünün informativliyi ilə diqqəti cəlb edir və hazırkı çıxılmazlıqla bərabər, həm də gələcəkdə yaşanacaq çətin bir taledən xəbər verir. Hekayə boyunca qəhrəmanların həyatında baş verən hadisələrə uyğun olaraq peyzaj və interyerdə də dəyişmələr müşahidə olunur.

Zahiri portret yaradarkən Cabbarlı, adətən, tünd və parlaq boyalardan istifadə edir. Onun rəsm etdiyi insan özünün cizgilərini tündləşdirilmiş fonda tam aydınlığı ilə göstərir; “Aslan və Fərhad”da Gülzarın təsviri kimi. *“Toy gecəsi idi. Onsuz da gözəl və sevimli olan Gülzar bu gecə daha başqa bir lətafət əxz etmişdi. Onsuz da həmişə gül yarpaqları kimi qırmızı və zərif olan yanaqları, bu gecə, gəlinlik bəzəyindən sonra daha da gözəl bir rəng almışdı. Gülzarın bədirlənmiş ay kimi gözəl üzünü bulud kimi pərdələyən qara saçlarına bu gecə daha diqqətlə şanə çəkilib nizam verilmişdi və tam diqqətlə vurulmuş çətiri Gülzarın alınına tökülüb insanı əsir edəcək dərəcəyə qədər lətafətli idi.” [18, s.209]* Müəllif Gülzarı bu dərəcədə gözəl və rəngli təsvir etməklə onun gələcək əməllərinə də hazırlıq görür. Gülzarın Aslana onun öz qardaşı Fərhadla xəyanət etməsi bu gözəlliyi qorxunc bir hala gətirir və mənəvi aləmlə zahiri görünüş arasındakı poetik simmetriyada ziddiyyətin dərinliyi yerləşir. Gülzarın zahiri gözəlliyi içərisində saxlanan qorxunc mənəviyyətinə paralel olaraq, təbiətin gözəl qoynunda, yayın “fövqəladə lətif bir mənzərə” bəxş etdiyi bağda iyirənc əməl yaşanır. Bu zaman peyzaj hadisə ilə ziddiyyətdə hadisəni daha qabarıq çatdırma funksiyasını icra edir.

XX əsr Azərbaycan hekayəçiliyində portret və peyzajın xırdalılıqlarına qədər təsviri ədəbiyyatımızda təsvirin imkanlarını xeyli genişləndirdi. Buna uyğun olaraq nəsr dili də özünəməxsus zənginlik qazanaraq növbəti mərhələlər üçün münbit zəmin və baza hazırlamış oldu.

Mətnin quruluş və strukturunun mənimsənməsində bədii nitq aparıcı funksiya icra edir. Yuxarıda haqqında geniş bəhs etdiyimiz təsvirlər də nitq vasitəsilə

çatdırılır. Dissertasiya işində bədii nitq komponentləri kimi əsasən nəqletmə, dialoq və poliloq, müəllif sözü üzərində dayanılır.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının hekayə ustalarının nitqini birləşdirən əsas cəhət onların çatdırdığı informasiyada yüksək müşahidə və ümumiləşdirmə qabiliyyətinin əks olunmasıdır. Cəmiyyətin çatışmazlıqlarını, qırılan harmoniyanı oxucuya göstərib mənimsətməkdə, onların bərpasında öz vəzifələrini müəyyənləşdirməkdə yardımçı olmaq üçün hər bir nasirimiz hekayələrin strukturuna, nitq komponentlərinə diqqətlə yanaşmışdır.

Tənqidi realist nəsrin öndəgələn nümayəndəsi və əsas qurucusu olan Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində hadisələrin əsas informatoru, nəqləlib çatdıranı müəllif özüdür; o daha əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi fərdi, cəmiyyəti onun özünə göstərməyə çalışır; bu mənada ədəbiyyatın, sənətin həyatın güzgüsü olması prinsipi Cəlil Məmmədquluzadə nəsrində özünü doğruldur. Lakin bu “güzgü” özünəxas keyfiyyətlərə və adi güzgünün göstərə bilmədiyi dərinlik və genişliyi əksətdirmə imkanına malikdir. Oxucunu məlumatlandırmaq, həyata münasibətini formalaşdırmaq istəyən yazıçı öz münasibətini bildirən sözlərə çox az yer verir. Bu cür təsvir və təhkiyə, hadisə və obrazların özünütəqdimi, portretlərin qabarıqlığı və ekspressivliyi tənqidi realizmin başlıca özünəməxsusluqlarından biridir.

Hadisələri nəql və təsvir edən, əsasən, birinci şəxsdir, “mən”dir.

Hekayələrin nəqletmə qismində məlumat və izahlar bir-birini əvəz edir. Müəllif məlumat verdiyi yerdə hadisələr haqda təsəvvürü genişləndirmək məqsədilə arada izahatlara keçir. Hadisəni saxlayıb izahat və ya aydınlaşdırıcı başqa məlumat vermək maarifçilik dünyagörüşünün bədii mətn strukturunda özünə yer tutması ilə bağlıdır. Tənqidi realistlərin maarifçilik fəaliyyətinin bir göstəricisi də nitq axınının saxlayıb, əlavə informasiyaya keçməklə hadisələrin real zəmini ilə əlaqədar məlumatı genişləndirməkdir. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadə “Buz” hekayəsində nəqlədən xalasının xəstəliyindən, həkim çağırmaqdan bəhs etdiyi vaxt qeyd edir ki, bizim şəhərdə iki müsəlman həkim var idi. Daha sonra izah edir ki, onların ikisinin müsəlman olması başqalarının müsəlman olmadığını bildirmir. Onlara ona görə



müsəlman həkim deyirlər ki, onlar müsəlman ölkəsində təhsil alıblar, rus həkimlər isə *“Rusiyada və bəlkə də Avropada təhsil tapmışlardı”*. [85, s.267-268] Təhkiyədən aydın olur ki, xəstəliyin ağır və ya yüngüllüyü dəvət edilən həkimin hansı tərəfə aid olmasından bilinirdi. Xalanın xəstəliyində əvvəl müsəlman həkim çağırılmışdısa, deməli, xəstəlik ağır deyildi. Lakin müsəlman həkim gəlib gedəndən sonra nəqlədən verdiyi məlumata görə gedib, faytonla “rus” həkim gətirirlər. Buradan da aydınlaşır ki, xəstənin vəziyyəti ağırdır.

Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində daxili nitqə - nəqlədən hadisəni yox, düşüncəsini təqdim etdiyi hissələrə də rast gəlirik. “Buz” hekayəsinin sonuna doğru təhkiyəçinin hər buz görəndə daldığı xəyalları nəql etdiyi kimi ...

Cəlil Məmmədquluzadə bəzən qəhrəmanlarının xarakterini açmaq üçün hekayələrinin dilində monoloqlardan da faydalanır. Nümunə olaraq “Qurbanəli bəy” hekayəsində hekayənin qəhrəmanının pristavın evindəki qonaqlıqda iştirak edənləri qonaq çağırarkən söylədiyi monoloqu göstərə bilərik. [85, s.185] Burada qəhrəman təkcə özünü yox, həm də cəmiyyətin mənəvi çürüntülərini nümayiş etdirir. Qonaqlığa razılaşanların verdiyi cavab isə poliloq xarakterli olub, kontekstin təqdiminə xidmət edir, hadisələrin tipikləşdirilməsi imkanını artırır.

Cəlil Məmmədquluzadənin, eləcə də XX əsrin digər hekayə ustalarının yaradıcılığında dialoqlar, adətən, nəsr üçün xarakterik olan şəkildə, müəllifin aradabir izahedici cümlələri yer almaqla davam edir. Lakin bəzi məqamlarda müəllif - dedim, -dedilərdən də istifadə edir – “Hamballar” hekayəsində olduğu kimi.

*“ Dedim: Doktor Vasilyev burdamı olur?*

*Arvad cavab verdi ki: Bu həyətdə heç həkim olmur.*

*Dedim: Bəs buranı bizə nişan veriblər.*

*Dedi: Hansı nömrəni nişan veriblər?*

*Dedim: Otuz iki nömrəni.*

*Dedi: Bu ev qırx beş nömrədi, siz gərək, bax, o tərəfə gedəsiniz.”* [85, s.276]

*Dialogu yekunlaşdırən izahedici cümlə informasiyanı genişləndirir və dəqiqləşdirir. “Söz yox, bunlar hamısı kələk idi ki, hamballar rədd olsunlar.” [85, s.276]*

Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturji əsərləri kimi hekayələrində də kütləvi səhnələr, camaatın bir yerə toplanması xarakterik hal kimi diqqəti cəlb edir. Bu halda obrazlararası danışıqlar təkcə dialoq yox, həm də poliloqlar üzərində qurulur. “Kişmiş oyunu”, “Qurbanəli bəy”, “Nigarançılıq” və s. hekayələrində kütlə bir yerə toplananda öz portretini təkcə görünüşləri ilə deyil, həm də poliloq səciyyəli nitqlərində ifadə edirlər.

Realist hekayə yazarlarından Yusif Vəzir də özünəməxsus nitqi ilə fərqlənir. Yusif Vəzirin nitqi mövzularını daha çox seçdiyi məişət problemlərinə uyğun olaraq etnoqrafik təsvirlərinin qabarıqlığı ilə diqqəti cəlb edir. O, obrazların içində olduğu məişəti, həyat tərzini hərtərəfli verməyə cəhd edərək yaradıcılığında epizmi gücləndirir. Bu isə yazıçının dilində nağil təhkiyəsi elementlərinin artmasına şərait yaradır. Ədəbiyyatımızda etnoqrafik hekayəçilik təmayülünün yaradıcısı olan yazıçı mövzularını da daha çox ailə hadisələri üzərində qurur və mümkün qədər adət-ənənələri, cəmiyyət stereotiplərini həmin hadisələrlə əlaqələndirərək nəql edir. Bu cür nəqletmədə o həm də bir dastan söyləyicisi təsiri yaradır. Epizmə meyil müəllifin hadisə planını genişləndirməsinə də yol açır. Nitqdə aparıcı yeri nəqletmə tutsa da, arada nəqledənin izahları ilə istiqamətlənmiş dialoqlara da yer verilir. Müəllif o zaman dialoqlara yer verir ki, obrazın özünün özünü daha parlaq təqdim etməsi daha məqsədəuyğun görünür. Məsələn “Şahqulunun xeyir işi” hekayəsində o dövr üçün tipik sayıla biləcək bir ailədə gündəlik yaşananlar fonunda ailənin oğlunun evləndirilməsi məsələsi gündəmə gəlir. Müəllif bir neçə günlük hadisəni qələmə alır. Uzunçuluq olmasın deyə, hekayədə hadisələrin planlı nəqli yolunu seçir – ayrı-ayrı epizodları əsas mövzu ətrafında birləşdirir – Şaqquluya qız axtarırlar və onu tapırlar. Lakin qız evi onları aldadıb, istənilən kiçik qızı yox, onun yerinə evdə qalmış çirkin böyük bacını oğlan evinə gəlin göndərirlər. Şaqqulu bunu görüb, otaqdan qaçır. Atası nə baş verdiyini başa düşməyib, oğluna hücum çəkir. Nəhayət,

evdəkilərə də hər şey aydın olur və gəlin atası evinə geri qayıdır. Müəllif bu yumoristik hadisəni təqdim etməklə bərabər, etnoqrafik hekayə xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq adət-ənənələrə, məişət əşyalarına da əsərdə geniş yer verir. Əsərin dili bu kontekstdə xeyli zənginləşdirilmişdir. Qız tapmaq, elçilik, gəlin gətirmə və s. kimi hadisələr düzümündə ailədə baş verənlərin komik səciyyəsi də etnoqrafik elementlərlə bəzədilmiş halda verilir. Nümunə olaraq Şaqqulunun bəy otağından qaçarkən atası ilə qarşılaşmasında yaşanan hadisələrin nəqlində görə bilərik. *“Şaqqulunu tuturdular, tutulmurdu; cin atına minib, bar-bar bağırdı, deyirdi: – Mən istəmirəm; o deyil! Vallah ya onu öldürəcəyəm, ya Yetər köpək qızını! (qızı Yetər tapmışdı – M.Q.) Kərbəlayı Qurban bu sözləri eşitcək hirslə yüyürüb “köpək oğlunun dilinə bax, dilinə!” deyər-deyə Şaqqulunu birçəklədi. O da əlini rəfə atıb, “köpək oğlu özünsən!” deyib Kərbəlayıya bir qazan salbası vurdu, Kərbəlayı da ona bir kəfgir qolazladı. Kəfgir də tərs kimi Şaqquludan ötüb, Nənəxanımın burnunu əzdi. Bir dəqiqədə bura birbirinə qarışdı. Gəlin yengələrlə çölə qaçdı. İçəridə səsküydən qulaq tutulurdu.”* [24, s.30] Göründüyü kimi, müəllif nitqə daxil etdiyi sözlərlə həm ailənin səviyyəsi haqda informasiya ötürür, həm də məişət əşyalarını “vuruş aləti” kimi dövriyyəyə gətirməklə etnoqrafik mənzərəni zənginləşdirir.

Abbas Səhhətin hekayələrində hadisə və portretlərin birinci şəxsin dili ilə təqdimi ilə bərabər, yazıçının üslubi keyfiyyətlərindən irəli gələrək dialoqa daha geniş yer ayrılır. Abbas Səhhət hekayələrində informasiyanı təsvir və dialoqlarla çatdırmağa üstünlük verir. Burada müəllif sanki bir qədər arxaya çəkilir və çatdırmaq istədiyi hadisəni obrazların dialoqu ilə ötürür. Bu, obrazın xarakter və emosiyasını, mənəvi aləmini ifadə etmək üçün seçilən əlverişli üsullardan biridir. Abbas Səhhətin “Cərrahlıq” hekayəsi nümunəsində deyilənlərin aydın təzahürünü görmək mümkündür. Hekayədə “cərrahlıq” edən dəlilləklə dişini çəkdiyi molla arasında gedən dialoqda həm obrazların, həm də onların mənsub olduğu mühitin xarakteri açılır. Müəllif burada xüsusi sənətkarlıqla dialoq və təsviri birləşdirir; hər yerindən çirk yağan dəlilləxananın özü kimi sahibi də şüurca pıntilik, qarışıqlıq

içərisindədir. Əgər belə olmasaydı, yanına gələn xəstənin sağlam və çürük dişini dəyişik salmazdı.

Romantik hekayədə nitqin estetik xüsusiyyətlərinin zənginləşməsi və rəngarənglik qazanmasında Cəfər Cabbarlı yaradıcılığının özünəməxsus rolu olmuşdur.

Cəfər Cabbarlıda hadisələrin nəqli fabula üzrə get-gedə gərginləşir, müəllif rəngləri gəldikcə tündləşdirir. Yazıçı oxucunu hadisələrin davamına müvafiq olaraq həyəcanlandırır və onu hər an gözlənilməz bir hadisə baş verəcəyinə hazır saxlayır. Hadisələrin bu axarda davamı onun bütün hekayələrində müşahidə olunan xarakterik haldır. “Aslan və Fərhad”, “Mənsur və Sitarə”, “Gülzar”, “Dilbər” – bu hekayələrin hər birində müəllif yaratdığı situasiyaların gərginliyini oxucuya ustalıqla ötürə bilir.

Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində olduğu kimi, C.Cabbarlı da yeri gəldikcə hadisələrin nəql axarını dayandırır, onlara öz etirazını bildirən müəllif sözlərinə, izahlara yer ayırır; “Aslan və Fərhad”da oluğu kimi. *“Zənnimcə, xilqətdən daha əvvəl ədalətsizlik və vicdansızlıq yaranmışdır. Zira, istər tarixə, istər indiki həyata baxılırsa, çox az insan tapılar ki, ədalətsizlikdən uzaq olsun. Az adam tapılar ki, bir pis iş etdikdə onu vicdan ilə müqayisə etsin, yaxud fikir eləsin ki, acəba, bu əmrə ki, mən iqdam edirəm, bu rəvamıdır?.. Nəinki insanlar arasında, hətta xilqət və təbiətdə daha böyük qanunsuzluq müşahidə olunur. Görürsən, bir nəfər nifrətə şayan olan zalımı ucaldıb bütün arzuların fəvqünə yetirdi, amma digər əhli vicdan, pak və müqəddəs bir şəxsi xar edib ayaqlar altına saldı, hər tərəfdən onu fəlakət buludları çuğladı, o qədər o biçarəni əzdi ki, axırda onu ya intihara, ya qeyri bir tövrlə canını həyatın əzablarından qurtarıb qara torpaq altına girməyə məcbur etdi. Ola bilsin ki, siz buna etiraz edəsiniz, möhtərəm oxucularım! Amma səhv edirsiniz. Hər addımda milyonlarla buna sübut tapılar.”* [18, s.199] “Möhtərəm oxucularım!” xitabından məlum olur ki, hadisələri nəql edən müəllifin özüdür, izahlar və mühakimələr də onun özünə məxsus düşüncələri əks etdirir. Müəllifin ara-ara hadisələrə öz sözləri ilə müdaxilə etməsi hekayə boyunca davam

etdirilir. Lakin tənqidi realist hekayədən, Cəlil Məmmədquluzadədən fərqli olaraq burada yer alan müəllif sözləri əlavə informasiya verib, maarifləndirməkdən daha çox oxucunun ruhunu ehtizaza gətirməyə xidmət edir. Məqsəd yenə də maarifçilik dünyagörüşünə xidmət edir. Lakin romantik sənətin prinsiplərinə uyğun olaraq müəllif burada oxucusunun hisslərinə xitab etməyə üstünlük verir. Hadisələrin ən həyəcanlı anlarında yazıçı müfəviq ricətlərlə oxucu ilə ünsiyyəti daha da artırır, hissiyyatını bölüşür və onu hekayə məkanına dəvət edir. Cabbarlının hekayədə verdiyi lirik-didaktik ricətlər öz funksiyasına görə müəyyən qədər klassik hekayətlərin məqalət bölümünü xatırladır. Məqalətlərin dini-fəlsəfi-didaktik məzmun daşması və əsərin strukturunda özünün bəlli bir yeri olmasına baxmayaraq onlarla Cabbarlının hekayələrində rast gəldiyimiz ricətlər arasında oxşarlıqlar çoxdur. Hər ikisi insanlara müsbət insani dəyərlər aşılamağa, onları pis əməllərdən çəkindirməyə xidmət edir.

Cəfər Cabbarlının hekayələrinə liriklik ovqatı verən təkcə ondakı portret və peyzajların rəngliliyi, ricətlərin çoxluğunda deyil, eyni zamanda, obrazların danışığı və düşüncələrinin təqdimində də özünü göstərir. Bir qayda olaraq onun hekayələrindəki qəhrəmanlar təsvirləri ilə bərabər, danışığı ilə də hissiyyatlı, emosional təsir bağışlayırlar; bu da özlüyündə lirikliyi gücləndirən amillərdən biri kimi çıxış edir.

Cəlil Məmmədquluzadənin, Abbas Səhhətin hekayələri üçün xarakterik olan dialoji nitqə Cabbarlının hekayələrində bir o qədər də rast gəlmirik. Cabbarlıda əsas yeri birinci şəxsin dilindən nəql edilən hadisələr, təsvirlər və müəllif sözləri tutur.

Abdulla Şaiqin hekayələrində isə təsvir və hadisələr bir-birinə hörülmüş vəziyyətdədir. Povest və romanlarında geniş təsvirlərə, portret və peyzaja yer ayıran müəllif hekayədə təsviri hadisənin fonunu canlandıran bir-iki cümlə ilə verir. Hadisə diqqət mərkəzində saxlanır, kiçik təsvirlər də hadisəni qüvvətləndirmə funksiyasını daşıyır, “Daşqın” hekayəsində olduğu kimi. *“Sahil boyu uzanıb gedən sarp qayalar, yaşıl təpələr və hər tərəfdə gurultu qoparan tamaşaçılar, sevincindən hoppanıb düşən cocuqlar bu mənzərənin gözəlliyini bir qat daha artırmışdı. Birdən-birə*

*sahillərdən qopan müdhiş bir bağırtı qəlbimdə dərin bir həyacan oyatdı. Nəhrin qaynağına doğru baxarkən çayın ortasında bir dəyirmançı külbəsinin qara dalğalarla çarpışa-çarpışa aşağı doğru axıb gəldiyini gördüm. İçindəkilər uzaqdan bir pişik yavrusu qədər görünürdü. Əllərini sahillərə doğru uzadaraq yardım istəyən bağırtıları hiddətli boz dalğaların gurultuları içərisində yayılıb gedirdi.” [3, s.55]* Ümumiyyətlə, Abdulla Şaiqin hekayələri üçün bu cür məcazlarla bəzədilmiş təhkiyəçi nitqi xarakterikdir. O, hadisələrdəki emosionallığı artırmaq üçün hekayələrini daha çox hadisələrin müşahidəçisi olan qəhrəmanın dili ilə verir. Bu, müəllifdən daha çox iştirakçı təəssüratı oyadır.

Hekayədə dar mənada təhkiyədən, nəqlətmədən bəhs edərkən fərqli bir yaradıcılıq tipi kimi S.S.Axundovun da hekayələri, xüsusən qorxulu nağılları diqqəti cəlb edir. Yazıçı baş verən rəvayətvari hadisələrin nəqlində də müəyyən qədər folklordan gəlmə struktur elementlərini qoruyub saxlayır. O, hekayələrini bir çox halda məhz nağıla xas deyim və formullarla başlayır; “belə nağıl edirlər”, “biri var idi, biri yox idi”, daha sonra nağılvari təsvirlərə keçir, sonra isə nağılçı dilinin “yüyrəkliyi ilə”, folklor deyimlərindən gen-bol istifadə edərək, hadisələri boyaya-boyaya, macəralaşdıraraq davam etdirir. Süleyman Saninin hekayələri daha çox finalları ilə nağıllardan ayrılır; təsadüfi hallarda onlar xoş nəticə ilə bitirlər; nağıllarda hadisələrin inkişafı, adətən şərdən xeyirə doğru inkişaf etdiyi halda, bu hekayələrdə hadisələr tərsinə cərəyan edir, ya xeyirdən şərə, ya da elə şərin daha da tündləşməsinə təsadüf edirik - “Kövkəbi-hüriyyə”, “Ümid çırağı”, “Cəhalət qurbanı”, “Qatil uşaq”, “Təbrik” hekayələrində olduğu kimi. “Ümid çırağı” hekayəsində nağılçının bir fikrində, xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə dönüş fabulasının xarakteri açılır: “*Ah, nə böyük bir səadət. Lakin rəhmsiz fəlakətlə bu səadəti yasa döndərdi. Bir il bəxtiyar yaşadıqdan sonra istəkli əri xəstə düşüb vəfat etdi. Onu bir yaşlı uşaq ilə sahibsiz qoydu.*” [7, s.251] Xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə bu dönüş modeli hekayənin sonunda da özünü nümayiş etdirir. Gecə -gündüz işləyib oğlunu oxudan, onun gələcək xoşbəxtliyi üçün özünü fəda edən ananın bütün ümidləri pəncərədən açılıb oğluna tuş gələn güllənin açdığı yara ilə puç və əfsanə

olur. Hekayələrində nağıllarda olduğu kimi, qoca-cavan, kasıb-yoxsul, yetim uşaq və ana, yetim qız və ata, hər iki valideynini itirmiş uşaq, kələkbazlar və s. əsas obrazlardır. Bəzən hekayə içərisində nağıl və rəvayətlərə, əfsanələrə də yer ayırır; “Qan bulağı”nda olduğu kimi.

XX əsr Azərbaycan hekayələrinin rəngarəng təhkiyə quruluşuna malik olması müəlliflərin fərdi üslubu, aid olduqları ədəbi cərəyan, üstünlük verdiyi ənənə ilə bərabər, həm də yeni yaranan bu janrın bütün imkanlarını nümayiş etdirmək istəyindən irəli gəlirdi. Onların əsasını qoyduğu və zənginləşdirdiyi ədəbi təcrübə bu gün də Azərbaycan ədəbiyyatında uğurla davam etdirilməkdədir.

### 3.2. Zaman və məkan problemi

Ədəbiyyatda zaman və məkan məsələləri XX əsrin ikinci yarısından etibarən daha ətraflı şəkildə araşdırılmağa başlanır. Problemin öyrənilməsi mətnin ictimai, siyasi, mədəni kontekstdə yerini müəyyənləşdirməsinə, müəllifin isə dünyagörüşü və ideyasının açıqlanmasına xidmət edir. M.Baxtin, D.Lixaçov, Y.Lotmanın bədii zaman və məkan kateqoriyaları haqqındakı fikirləri yalnız sovet ədəbiyyatşünaslığına deyil, dünya elmi-nəzəri düşüncəsinə də bəlli bir şəkildə təsir etdi. XX əsrin 30-cu illərində M.Baxtinin qələmə aldığı “Romanda zaman və xronotop formaları” adlı yazısında xronotop adı altında ədəbiyyatda zaman və məkan birliyini nəzərdə tuturdu [134, s.234-407]. Y.Lotman “Poetik söz məktəbi” adlı monoqrafiyasında bədii ədəbiyyatdakı məkan anlayışını personajların və hadisələrin yerləşə bildiyi kontinyum adlandırır [139, s.20-36] Obrazların davranış biçimi ilə aid olduqları məkan arasında bəlli bir bağlılıq qaçınılmazdır. Məkan dəyişdikcə obrazların bu məkana uyğun dəyişimi də baş verir. XX əsrin 60-cı illərindən etibarən D.Lixaçovun tədqiqatlarında zaman və məkan məsələləri geniş yer alır. Tədqiqatçı *“Qədim rus ədəbiyyatının poetikası” əsərində bədii zamanla bağlı fikirlərini aşağıdakı kimi şərh edir: “...bədii ədəbiyyatda zaman sadəcə təqvimdəki günlük sayım deyil, hadisələrin uyğunluğudur”* [141, s.213].

D.Lixaçov bədii əsərdə müəllif zamanı və faktik zaman kimi qruplaşma aparır, səbəb-nəticə, psixoloji və assosiativ hadisə məcmusunun bədii ədəbiyyatda zaman kimi dərkinə əsas götürür. Ədəbiyyatda mövcud olan nisbilik prinsipini önə çəkən müəllif hər hansı bir süjetdə hadisələrin bir - birinin ardınca düzülməsinin və davamlılığının oxucuda əsərdəki zamanı müəyyənləşdirə bilmək səriştəsi formalaşdırır.

İngilis tədqiqatçı U.A.Kort “Müasir bədii nəsr və insan zamanı” [145] adlı əsərində zamanı ritmik, polifonik və melodik olaraq üç qrupa ayırır. Ritmik zaman keçmişə dəyərləndirməklə bağlıdır və gələcəyə istiqamətlənir, bu klassifikasiyada zamanın dövrəvililiyi əsas götürülür. Polifonik zamansa bir neçə hadisənin eyni vaxtda baş verməsini əks etdirir. U.Kortun klasifikasiyasında sonuncu yerdə



melodik zaman dayanır ki, o da temporal istiqamətdir və gələcəyə yön alır. Hadisələrin təsvirindəki ardıcillıq gələcək zamanda sona yetir. J.Frenk “ Müasir ədəbiyyatda məkan forması” (1945) adlı məqaləsində XX əsr ədəbiyyatı və incəsənətinə estetik baxış çərçivəsində hadisələrə zaman, məkan, səbəb və nəticə ardıcılığı ilə vəhdətdə baxılmasını əsas götürür [151, s.194-212]. J.Frenkin təqdim etdiyi məkan forması anlayışı müasir ədəbiyyatşünaslıqda bədii metod kimi qəbul edilir [142, s. 119-122].

Ədəbiyyatşünaslıqda zaman və məkan anlayışının izahında hər bir tədqiqatçının problemə yanaşma tərzi və əlbəttə ki, yaşadığı dövrün mövcud elmi istiqamətlərinin gətirdiyi yeniliklərlə bağlıdır. Amma bu da bir həqiqətdir ki, müasir ədəbiyyatşünaslıqda zaman və məkan kateqoriyasının araşdırılmasında həm postsovet, həm də Avropa nəzəri fikrində M.Baxtinin qənaətləri əsas götürülür. M.Baxtin ədəbi-bədii xronotop dedikdə zaman və məkan birgəliyini, ayrılmazlığını nəzərdə tuturdu. Zamanın əlamətlərinin məkanda, məkanın da zamanla bağlı olaraq verilməsini tədqiqatçı əsərin janr xüsusiyyətləri ilə əlaqələndirir: “ Janr və janr müxtəlifliyi xronotopla müəyyənləşdirilir, ədəbiyyatda xronotopun aparıcı başlanğıcı zamandır” qənaəti ilə elmi-nəzəri fikrə yeni yön vermiş olur. “Romanda zaman formaları və xronotop” əsərini XX əsrin 30-cu illərində işləyən M.Baxtin əsərin çap variantında A.A.Uxtomskinin 1925–ci ildə biologiyada xronotop haqqındakı məruzəsini dinləməyi haqqında məlumat verir [135, s. 235]. Müasir tədqiqatlarda zaman-məkan əlaqəsini araşdırarkən humanitar düşüncəyə qida verən xronotopun nisbilik nəzəriyyəsi və təbiət elmləri ilə üzvu surətdə bağlılığı ədəbiyyatşünaslıqda da yeni imkanlar açdı.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq elmi-nəzəri fikirdə təşəkkül tapmağa başlayan xronotop və ya zaman-məkan anlayışını həmin dövrün Azərbaycan nəsrri, daha dəqiq desək, hekayə yaradıcılığı əsasında araşdırdıqda diqqət çəkəcək nəticələrlə üzləşirik. N.Vəzirov, A.Səhhət, A.Divanbəyoğlu, S.S.Axundov, C.Məmmədquluzadə, Y.V.Çəmənzəminli, Ə.Haqverdiyev hekayələrində zaman-

məkan problemi dövrün ictimai-siyasi vəziyyəti, milli-məhəlli xüsusiyyətləri və obrazlar aləmi ilə rəngarənglik qazanır.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında qələmə alınan hekayələrdə zaman və məkan məsələsi həm U.A.Kortun müəyyənləşdirdiyi ritmik, polifonik, temporal klassifikasiya, həm də J.Frenkin irəli sürdüyü zaman, məkan, səbəb və nəticə ardıcılığını əsasında tədqiq etmək mümkündür.

XIX əsrin sonlarında N.Vəzirovun “Ağıcı”, “Paho” hekayələrində obrazların xarakteri, milli-məhəlli xüsusiyyətləri kiçik bir məkan daxilində incə detallarla verilir. “Ağıcı”da təhkiyəçi zamanı (“ qışın böyük çilləsi” ) müəllif zamanı ilə eynidir. Burada zamanın düzxətli inkişafı məkanın sərhədləri içərisində həllini tapır. Əsərin başlanğıcında Bədircahanın evinin təsviri verilir, müəllif bu detallarla obrazın portretinin əsas cizgilərini göstərmiş olur, ritmik zamanın üstünlüyü hekayənin əsas qatını təşkil edir.

N.Vəzirovun “Paho” hekayəsində zaman təsəvvür ediləndir. “Naçalnik gələndən” dəyişən düzən Kərbəlayını müşkülə salır, “fələyin çarxı “ çönür. Hadisədə təhkiyəçi bilavasitə iştirak edir, Kərbəlayını ifşa edən də odur. Bu ifşa dar zamanda və dar məkanda cərəyan edirsə də, ümumiləşərək ictimai-siyasi–sosial vəziyyətin aynasına çevrilir.

A.Səhhətin qələmə aldığı “Cərrah” (1915), “Bədbəxt ailə” ( 1915), “Qaragünlü Həlimə” (1917) hekayələri hadisələrin düzxətli inkişafı ilə seçilir. Hekayələrdə zaman bir istiqamətlidir. “Cərrah” hekayəsi bir hadisə - dəllək Məşədi Əsgərin molla Eyvazın dişini çəkməsi üzərində qurulur. Hekayədə zaman və məkan təhkiyəçinin təqdimatında verilir. Məkan olaraq seçilən dəllək dükanı bütün detalları ilə, obrazlar isə dövrünün və sosial təbəqəsinin xarakterik cəhətləri ilə təsvir edilir. Bu təsvirdə dəllək Məşədi Əsgərin sadır bağlamış cibləri, çirkədən qara meşin kimi parıldayan ətəkləri və motalpapaq, şal çuxalı molla Eyvaz arasındakı bənzərlik dar məkanda cəmiyyətin və insanların kiçildilmiş modelini yaradır. Təhkiyəçi zamanı ilə üst-üstə düşən hadisə zamanı bir neçə saata sığışır, dəllək Məşədi Əsgərin “ *Cərrah deyəndə çətin bir şey deyil, ancaq alət lazımdır*” [120,

s.219] qənaəti ilə molla Eyvazın başına gələnlər səbəb-nəticə ardıcılığını davam etdirir. Qapalı məkanda baş verən hadisə konkret bir əyalətin deyil, o zaman üçün müsəlman coğrafiyasının həyat tərzinin ümumiləşdirilmiş modeli kimi qarşımıza çıxır. U.A.Kortun təbiri ilə desək, hekayədə keşmiş dəyərləndirməyə yönələn ritmik zaman xəstənin “Allah kəssin qabiliyyətini” hökmü ilə gələcəyə istiqamətlənir. A.Səhhətin “Bədbəxt ailə” və “Qaragünlü Həlimə” hekayələrində zaman və məkan seçimi süjetə görə dəyişə, şaxələnə bilər. “Bədbəxt ailə”də təhkiyəçi zamanı ilə Qars, Ərdahan qırğınlarından qaçan ailənin sonrakı taleyindən bəhs edən hadisə zamanı bir-birindən fərqlənir. Hadisələrin çıxış nöqtəsindən Qars və Ərdahanda ermənilərin törətdiyi qanlı günlərdən bəhs edən Həmid kişinin “ *oğlanlarımı öldürdülər, qızlarımı, gəlinlərimi əsir apardılar*” [121, s. 190] sözləri məkan dəyişiminin səbəblərini, daha doğrusu ictimai-siyasi vəziyyətin real mənzərəsini yaradır. Hekayənin əvvəlindən Tiflisin müsəlmanlar məhəlləsinin küçələrində səfil-sərgərdan vəziyyətdə olan insanların faciəsi hadisədə zaman-məkan ayrılığını izah etmiş olur. Hekayədə bədii zaman real zamanın proyeksiyasıdır və tarixi yaddaşı gələcək nəsillərə ötürmə funksiyası daşıyır. Əsərdə bir neçə zamanla qarşı-qarşıyıq: Təhkiyəçi zamanı, hadisələrə zəmin hazırlayan zaman (Qars, Ərdahan hadisələri), əsas hadisənin baş verdiyi zaman və oxucu zamanı. Tədqiqata cəlb etdiyimiz “Bədbəxt ailə” hekayəsində müəllif zamanı təhkiyəçi zamanı ilə birləşir. Sistemli və ardıcıl zaman əsərin ideya-bədii xüsusiyyətini, müəllif konsepsiyasının dərk olunmasını və konkret məkanın (coğrafiyanın) tarixi gerçəkliyini əks etdirir. Bədii zaman və oxucu zamanı arasında antinomiya olsa da, XX əsrin əvvəlləri ilə XX əsrin sonu Qars, Ərdahan hadisələr bənzərliyi ilə diqqət çəkir. A.Səhhətin hekayələrində zamanın konkret sərhədləri mövcuddur, səbəb-nəticə əlaqələri ardıcılıqla verilir. Müəllifin “Qaragünlü Həlimə” adlı hekayəsi ilə “Bədbəxt ailə” arasında həm zaman, həm də məkan olaraq bənzərlik mövcuddur. Hadisələr məkan olaraq yenə də Anadoluda cərəyan edir. Müəllif məkanı konkretləşdirmir, hadisələrin əhatə dairəsini göstərmək üçün Qars, Ərdahan, Ərzurum, Sarıqamış hadisələrini ümumiləşdirərək Anadolu coğrafiyasını adı altında verərək xəyanətin

və faciənin böyüklüyünü bədii yaddaşa köçürür. Hekayədə verilən zaman 1915–ci illəri əhatə edir, ermənilərin müstəqil dövlət qurmaq arzusundan doğan hərəkətlənməsini A.Səhhət qanlı döyüş səhnələri ilə əks etdirmir, hadisə Həlimə, onun yaşlı əri, övladları Zeynəb və Əhmədin timsalında nəql edilir. XX əsr ədəbiyyatşünaslığında U.Ekonun semiotik tədqiqatlarında yer alan açıq mətn istilahı XX əsr Azərbaycan hekayələrinin əksəriyyəti kimi “Qaragünlü Həlimə”yə aid edə bilərik. Tragik boyalarla təsvir edilən hekayə eksplisitliyi ilə önə çıxdığı kimi, implisitliyi ilə də seçilir. Müəllif Anadolunu qana boyayanların kimliyini açıqlamır, lakin zamanlama və hekayədə təhkiyədən önə keçən təsvir mətnin kodlarının açılmasına şərait yaradır. Bədii mətnlərdə real zamanın bədii zamanla qarşılaşdırılması hər iki tərəf arasında fərqliliyi də ortaya çıxarır. Real zamana xas olan düzxətlilik, ardıcılıq bədii zaman üçün keçərlə hesab edilə bilməz. Bədii zaman əslində zamansızlıq içərisində dövr etməklə çoxqatlılıq qazanır. Bədii ədəbiyyatın janrından asılı olaraq zaman ölçüləri də dəyişə bilər, nəql edilən və təsvir edilən hadisələrin zamanı müəllif və oxucu zamanından fərqlənsə də, müxtəlif mərhələləri bir araya gətirə bilər. Nəsrin kiçik janrlarından olan hekayədə obrazların az saylı olmasına və ya bir-iki hadisənin verilməsinə baxmayaraq, zaman və məkan keçmişlə bu gün, indiki zamanla gələcək zaman arasında dövr edə bilər. Ə.Haqqverdiyevin “Ata və oğul” hekayəsində Hacı Xəlilin uşaqlıqdan ömrünün son saatlarındakı keçən vaxt həm retrospektiv xüsusiyyəti, həm də oğlu Əkbərin gələcəyi ilə bağlı məqamları ilə mətnin strukturunda çoxqatlılıq yaradır. Retrospeksiya bədii mətnin implisit məzmunun açılmasına, alt qatdakı ideyanın üzə çıxmasına xidmət edir. Hekayədə şərti təhkiyəçi zamanı, qəhrəmanın həyatının dünəni, bu günü və gələcəyini bir-birinə bağlayan zaman U.Kortun klassifikasiyasındakı melodik zamanı xatırladır. Belə bir zamanın temporallığı və gələcəyə istiqamətlənməsi ilə seçilir. Zamanlar arası əlaqənin bədii mətnin strukturunda və süjeti üzərində qurduğu şaxələnmə obrazın mahiyyətinin açılmasına və müəllif ideyasına xidmət edir. Zamanlararası əlaqənin gözlənmədiyi mətnlər folklor yaradıcılığına aid edilir. Folklor zamanı düzxətliliyi ilə seçilir, burada zaman anlayışı keçmişlə bağlantı

qurmur, dayanıqlığı olmasa da, istiqamət olaraq ancaq bu günlə, gələcəklə əlaqəlidir. Bədii ədəbiyyatda folklor motivi və süjeti üzərində qurulan mətnlərdə bəzi məqamlarda bu xüsusiyyət özünü qoruya bilir. S.S.Axundovun Qorxulu nağıllar silsiləsindən olan “Əhməd və Məleykə” də zaman və məkan konkret olmasa da, təhkiyəçi zamanı və gələcəklə şərtlənir. Təhkiyə içində təhkiyə şəklində qurulan mətn ənənəvi nağıl formulu ilə başlayır və folklor zamanı içərisində davam edir. Empirik məkan və empirik zamanında qəhrəmanın fəaliyyəti konkret məkan və zamanla deyil, onun fəaliyyəti ilə bağlıdır. Hekayədəki real zamanla və hadisə zamanı arasındakı fərqi “Biri vardı, biri yoxdu, şimali –şərqdə, meşə içində, çay kənarında Tatarciq adında bir kənd vardı” ilə başlanan formül müəyyənləşdirir. Məkanın kənd və şəhərə bölünməsi, coğrafiyasının gözəlliyi ilə içərisində yaşayan insanların çıxılmazlığı arasındakı antinomiya mətni və hadisələri şaxələndirir. S.S.Axundovun “Abbas və Zeynəb” hekayəsinin qəhrəmanları keçmişdə baş vermiş hadisələrin qurbanına çevrilirlər. Bu hekayədə də keçmiş gün deyil, yaşanan və yaşanacaqlar nəql edilir. Hekayənin təhkiyəçi tərəfindən nəqlinin qəhrəmanlardan birinin – Hacı Səmədin tərəfindən davam etdirilməsi mətnə zaman və məkan paralelləri yaradır. Bədii ədəbiyyatda zamanın düzxətli deyil, geriyyə dönüşləri və uyuşmazlığı XX əsrdə qələmə alınan əsərlərdə daha qabarıq şəkil alır. “Abbas və Zeynəb” hekayəsində davamedici, ardıcıl zaman və məkan mətnə fərqli epizodlara bölünür. İlk epizoda Məmməd və Fatimənin Hacı Səməddən yeni nağıl istəyi yer alır, ikinci epizodda Qayadibi kəndinin təsviri verilir, növbəti hissədə Abbas və Zeynəbin meşəyə getməsi və quldur Səfərin onları öldürməsi ardıcılıqla verilir və əsas hadisə burada təsvir olunur, bu hissədə bədii zaman yavaşlayır. Tragik finalda bədii zaman bitir, lakin oxucu üçün mətnin sərhədlərindən kənarında da davam edən bir zaman mövcuddur.

XX əsrin əvvəllərində qələmə alınan hekayələrin bir qisminə zaman kateqoriyası süjetin sərhədləri daxilində dövr edir. Konfliktin şəxsi münasibətlər üzərində qurulması, məişət problemlərindən qaynaqlanması məsələsi əksərən qapalı zaman içərisində verilir. Y.V.Çəmənəminlinin “Məşədi və Kərbəlayi”, “Sərhəd

məsələsi” hekayələrində hadisələr sözdə mömin, əməldə fərqli olan məşədi və kərbəlayi arasında xırda münaqişələr üzərində qurulur. Bu hekayələr təsvir və ya təqdimatla deyil, birbaşa dialoqlarla başlayır. Müəllifin bu manerası hadisələrin sürətlənməsini labüd edir.

C.Məmmədquluzadənin “Pirverdinin xoruzu”, “Fatma xala” hekayələrində məzmunundan asılı olaraq hadisənin başlanması və finalı arasında böyük bir zaman dayanmır. Pirverdinin övrətinə kömək üçün qonşu kəndə (Təzəkəndə) getməsi və geriye təzə övrətlə dönməsini əhatə edən zaman müddəti obrazların xarakterinin və funksiyalarının açılması üçün kifayət edir. *“Pirverdinin xoruzu”nda cəhalətin, cəmiyyətdə qadının yerinin və dəyərinin konturları az bir zaman içərisində bəlli olur. Həlimə xala bir günə on pud unun çörəyini bişirməli, Pərinisə Molla Cəfərin təklifi ilə Pirverdiyə siğə olunmağa məhkum idi. Bu hekayələrdə müəllif zamanı ilə real zaman arasında ciddi bir fərq görsənmir. Hekayənin sonunda səslənən “yoldaşım Mozalan gəlib dedi ki, dur ayağa gedək Qasım əminin övrətlərinin davamərəkəsinə tamaşa edək” [85, s.171]* fikir müəllif zamanı ilə real zamanı birləşdirir. Mətndəki zamanı tipologiyasına görə qruplaşdırsaq onu epik və ya real zaman kimi dəyərləndirə bilərik. Əsərdə informativliyin mövcudluğu, mətnin daxilində leksik-qrammatik birliyin təmin olunması müəllifə öz məqsədini realizə etməkdə və fikrinin dəqiq çatdırılmasında zaman-məkan kateqoriyası daxilində geniş imkanlar açır. “Fatma xala” hekayəsində müəllif əsas hadisəyə keçməzdən ona zəmin hazırlayır, qəbahəti qadın hüquqsuzluğunda deyil, *“arvadların başmaqlarının ... xah at üstə gedən vaxt, xah arabadan ya faytondan, xah dəmir yolu ilə gedəndə” [85, s.171]* düşməsində görənlərin məntiqi yaşadıkları zamanın ümumi əhvali-ruhiyyəindən doğurdu. Nə müəllifin, nə də təhkiyəçinin müsbət yanaşmadığı bu düşüncə real zamanın əks-sədası idi. C.Məmmədquluzadənin qəhrəmanları istər Qatırürküdən şəhərinin sakini, istərsə də Təzəkli sakini qadının vəzifələri haqqında eyni fikirdə idi : *“Övrətinki odur ki, qatasan evə, qapısını qıfillayasan” [85, s.172]*. Hekayədə Qatırürküdən, Təzəkli, Qurbağalı, Dovşantutan kimi bütün məkanlar metafora kimi çıxış edir. C.Məmmədquluzadənin “Quzu” hekayəsi Qurdbasar

kəndindən sovqat gələn quzunu xan qapısına aparan Kəblə Məmmədhüseynin zaman seçimi ilə araşdırdığımız problem baxımından maraq doğurur. Mətndəki real zaman çar Rusiyasının Qafqazda hakimiyyəti dövrünə təsadüf edir. Yeni dövrün nizamına uyğunlaşmağa çalışan bəylərin timsalı ilan Əziz xan Kəblə Məmmədhüseynin oyununa gəlir. Üç ayrı vaxtda xandan quzunun pulu alan Kəblə Məmmədhüseyn xanla qarşılaşacağı zamanı özü seçir və məqsədinə nail olur. Kəblə Məmmədhüseynlə folklor mətnlərindəki komik situasiyaların yaradıcısı olan keçəl, kosa, Molla Nəsrəddin obrazları arasında paralellər aparmaq mümkündür. Professor Muxtar İmanovun “ *Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ilə bağlı folklor nümunələri bir fərdin yox, kollektiv yaradıcılığın məhsulu olduğundan həmin nümunələrdə tənqid edən şəxsiyyət və tənqid olunan dünya modeli axtarmaq özünü doğrultmur. Çünki xalq yaradıcılığında tənqid edən fərd tənqid olunan dünyanın tərkib hissəsidir. Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ətrafdakılara gülməkdən daha çox, ətrafdakılarla birlikdə gülürlər. Gülüş hədəfi həm ətrafdakılar, həm də onların özləridir*” [57, s.13] fikirləri Kəblə Məmmədhüseyn və şifahi ədəbiyyatda çevik düşüncəsi ilə seçilən keçəl obrazı eynilik təşkil edir. Real zamanın içərisində komik situasiyanın yaranması və bununla obrazların tipik xüsusiyyətlərinin açılışı ilə qarşılaşdığımız mətnlərdən biri də “Kıışmış oyunu” hekayəsidir. C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığında incə detallarla böyük mətləblərin açılmasına xidmət edən elementlərin oyun texnikası ilə birləşməsi və müəllif zamanı ilə hadisə zamanının üst-üstə düşməsi faktını izləyəcəyimiz “Kıışmış oyunu” hekayəsi real zamanın təsviri ilə başlayır. Təbiətin qış fəslə, məmləkətin çar hakimiyyəti altında olması mətnin əvvəllindən bəlli olur. Arzu olunan və hazırlanan situasiya arasındakı antinomiya haqlı və haqsız tərəfləri də aydınlaşdırır. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında qələmə alınan əsərlərin əksəriyyətində İrandan Arazın bu tayına “ruzi” dalınca gələn seyidlərin, dərvişlərin obrazları ilə qarşılaşırıq. C.Məmmədquluzadənin qəhrəmanları öz dilləri ilə olanları nəql edirlər. Hadisə zamanı içərisində olanlar müəllif zamanı üçün də yad deyil. Burada hadisələrin baş verdiyi məkanı da “Zurnalı” kimi adlandırması eyni sistem

daxilində müəllif ideyasının çatdırılmasına xidmət edən prospeksiyaadır. Xalq yaradıcılığında lətifə janrında və ya şəbətədə müşahidə etdiyimiz xüsusiyyətlər “Kışmış oyunu” hekayəsinin də mövcuddur.

Ə.Haqqverdiyevin “Ata və oğul” hekayəsi isə prospeksiyanın əksi olan retrospeksiya ilə başlayır. Müəllif hadisələri keçmiş, indiki və gələcək zaman içərisində və zamanlararası get-gəllərlə təsvir edir ki, bu da müasir ədəbiyyatşünaslıqda analepsis adlandırılır. Təhkiyədə Hacı Xəlilin ölüm döşəyindən onun uşaqlığı və gəncliyinə yönələn zaman ardıcılığı hekayə janrında az sayda müşahidə etdiyimiz hallardandır. Yalnız Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, dünya ədəbiyyatında da hekayə və ya novella əksərən bir hadisədən, həm də zaman olaraq kiçik bir zaman çərçivəsinə sığan süjetdən bəhs edir. Bədii zaman mətnin strukturunu formalaşdıran əsas komponentlərdəndir. “Ata və oğul” da Hacı Xəlil ilə oğlunun həyata baxışı və yaşam tərzi arasında bənzərlik yoxdur. Hekayənin strukturunda Hacı Xəlildən bəhs edilərkən müəllif retrospeksiya yer verir. Hacı Xəlilin atasının “ *Bala, Allahdan arzu edirdim sənin qazancından bir çörək yeyib ondan sonra öləydim*”. Atasının sözləri Xəlilin ürəyində bir nisgil olub, ölənədək qalmışdı: *çünki atası onun qazancını görməyib, onu bir balaca bacı ilə ana əlində yetim qoyub Allahın rəhmətinə getdi*” [44, s.7], amma oğlu Əkbər “*Hacı Xəlildən qalan dövlətin hamısı Yevropa səyahətinə, içkiyə, qumara, madamın məvacibinə və peşqəşlərinə* “ [44, s.20] *sərf edir*. Müxtəlif zaman kəsiyində ata və oğulun həyat mücadiləsi fərqli istiqamətlərə yön alır.

Hər bir mətnin təşkilində bədii zamanın əhəmiyyətli yeri olduğu kimi, o əsərdə konflikt, psixoloji, səbəb-nəticə məsələləri arasında əlaqələrin yaranmasını təmin edir. Bədii ədəbiyyatda zaman müəllif ideyası və mətnin xüsusiyyətləri ilə üzvi şəkildə bağlıdır. Ə.Haqqverdiyev də “Ata və oğul” hekayəsində Hacı Xəlil və Əkbərin timsalında müxtəlif situasiyalarda, fərqli zamanlarda hər birinin seçdiyi yol gələcəyin necəliyini təmin etdi. Bu ənənəvi atalar və oğullar konflikti deyil, dəyişən cəmiyyətin gətirdiyi yeniliklərdən qaynaqlanan qarşıdurma idi.



Zaman –məkan kateqoriyası humanitar düşüncənin müxtəlif sahələri – fəlsəfə, estetikə, sənətsünaslıq, ədəbiyyatşünaslıq və dilçilik tərəfindən araşdırılır. Mətnin informativliyi, modallığı, məntiqi ardıcılığı, temporallığı, məkan–zaman kontinumu tədqiqata cəlb edilən əsərdə retrospektivlik və prospeksiya baza prinsipləri müəyyənləşdirir. XIX əsr sonu və XX əsrdə ədəbiyyatda zaman –məkan kompozisiyası müəllif tərəfindən bədii priyom kimi istifadə edilir, əsas ideya və qurğunun onun üzərində cəmlənir. Dünya ədəbiyyatına (T.Mann, Folkner, Platonov, Aytmatov) nəzər saldıqda da zaman – məkan konsepsiyasının əsərin ümumi sistemi çərçivəsində və bu sistemin aparıcı xətlərindən biri kimi özünü göstərə bilir. Zaman-məkan kompozisiyası mətndə epik dünya modelini yaradır, bu modelin tərkibində keçmiş, indiki zaman və gələcək yer aldığı kimi, mücərrəd və real, açıq və qapalı məkanlar da yazıçının göstərmək istədiyi məqamların çatdırılmasında adresata istiqamət verir. Bədii mətnlərdə yuxarı-aşağı, yerüstü və yeraltı dünya, şərq-qərb, qapalı və ya açıq qarşılaşdırması binar oppozisiyalar qurmaqla məkan strukturu kimi qəbul edilir. Məkanın açıq, qapalı və sərhəd kimi simvollaşdırılmış komponentləri mətnin süjet və kompozisiyası ilə əlaqəlidir. Bədii məkan geniş və dar çərçivədə verilə bilər. Ə.Haqqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda həm geniş, həm də dar məkan, qapalı və açıq, yeraltı-yerüstü oppozisiyalar bir arada verilir. Xortdanın Tiflisdən Şuşaya səfəri sadələşdiyimiz məkan strukturları üzərində qurulur. Yol – səfər xronotopu üzərində qurulan əsərdə əsas motivlərdən biri də qəhrəmanın rastlaşdığı ayrı-ayrı obrazlar mətnin bütün qatlarında yer alan aparıcı ideyanın açılmasına xidmət edir. Açıq məkanda baş verən bu hadisələr real coğrafiyada cərəyan edir. Yevlaxdan Şuşaya gedən yolda əksər məntəqələrin adını çəkən müəllif dövrün abı-havasını real boyalarla təqdim edir. “Bərdə bazarı”nda gördükləri, eşitdikləri və müqayisələri ilə səfərə çıxan Xortdan dövrün yeni “uçtəllərini” ilə tanış olur. Bu tragikomik situasiya real zamana və real məkana uyğunlaşdırılsa da, daha geniş bir arealdan bəhs edilməsi şübhə doğurmur. “ *Ağdam bazarında da nə qədər istəsəniz imanlı hacı, kərbəlayi və məşədi tapılar. Bunlar da doğruluqda, insafda Bərdə hacılarından, kərbəlayılarından,*

*məşədilərindən qalmazlar. Hamısı əhli-iman, namaz qılan, oruc tutan müqəddəs mömin şəxslərdir” [44, s.34]. Burada qarşımıza çıxan əyalət şəhəri xronotop kimi qəbul edilir. Təsvirdəki məkan qapalıdır, belə məqamlarda zaman axmır, donuq şəkildə verilir və hərəkətsizliklə müşahidə edilir : “ Bizim Ağdam bazarını gördünüz. Tühaf bir bazardır. Orada bir bazardan o bazaradək tamam bikaşılıqdır. Alış-veriş nüdrətən olur... Dükənçilər dəstə-dəstə o dükanda, bu dükanda yığılıb, boş söhbətlərlə vaxt keçirirlər” [44, s.41].*

Ə.Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları” əsərində qapalı və açıq məkanlar bir-birini izləyir. Dəyişməyən sadəcə qəhrəmanın qarşılaşdığı bir-birindən o qədər də fərqlənməyən Uçtel, Çərkəz bəy, Məşədi Səfər, Məşədi Səttar və başqalarıdır. Konkret, real məkanlardan keçib mücərrəd məkana getmək istəyən obrazın gördükləri və eşitdikləri cəhənnəmdən daha çox ürküdücü təsəvvür yaradır. Şuşadakı xarabalıqların səbəbini Məşədi Səttar belə izah edir : “ *Burada şeytan özünə doqquz gün, doqquz gecə toy elədi.Şəhərin evlərindən məşəllər qayırmışdılar. Gecə-gündüz tufəng səsləri kəsilmirdi. Hətta şeytan tərəfindən gəlmiş bir yaranan şəhərin içində top da atırdı...Camaatdan da çox qırılan oldu. Ancaq nə etməli, şeytan əməlinin xata çıxmasa olmaz” [44, s.43]. Bədii mətndəki bu təsvir M.S.Ordubadinin 1906 –cı il iyul ayında baş verən Şuşa hadisələri ilə üst-üstə düşür : “bir tərəfdən kazak dəstələri və piyada rus qoşunu, digər tərəfdən ətrafdan yığılmış 10 minə yaxın erməni əsgəri, bir tərəfdən də müharibədən qabaq şəhərdə nizam altında saxlanılmış erməni bölükləri və qaçaqlar müsəlmanlara qarşı hücumla başladılar. Beş gün ərzində müsəlman evləri yandırılıb top zərbələri ilə dağıldı” [109, s.51]. Ə.Haqverdiyev implissiv şəkildə Şuşa hadisələrini yada salır və mifoloji varlıq olan şeytanın obrazından istifadə edir. Qapalı – yeraltı məkana getməyə çalışan Xortdanın real dünyada qarşılaşdığı belə məqamlar adresata ünvanlanır və açıq mətninin xüsusiyyətlərini daşıyır. Konkret məkanın və mücərrəd məkan arasında keçilməyən sərhədlərin olmaması (bəzi məqamlarda) ilə “Xortdanın cəhənnəm məktubları” nda rastlaşırıq. Əsərin “Müqəddimə”, “Cəhənnəm”, “Odabaşının hekayəsi” hissələri müstəqil hekayələrdən, ayrı-ayrı hadisələrdən,*

qəhrəmanlar və ya fraqmentlərdən ibarətdir. Mücərrəd məkan – cəhənnəm bədii obraz olsa da, detalları, obrazların xarakterik cizgiləri həyatdan seçilir, milli-məhəlli xüsusiyyətləri də əks etdirir. Əsərin müqəddiməsində Xortdanın “Nagah xəyalıma cəhənnəm düşdü” [44, s.26] ifadəsi İ.Nəsiminin “*Nagəhan könlümə düşdü şurişi-qovğayi-eşq , Aqili divanə qıldı aqibət sevdayi-eşq*” [55, s.31] qəzəmindən təlmihdir. Ə.Haqverdiyevin qəhrəmanının qovğası sadəcə cəmi yerləri, dağları, deryalarını ayaqları altına alıb gəzmək deyil, həm də cəhənnəmə səyahət eləyib, oradan bir xəbər gətirmək idi. Mətnə mifoloji əsaslı obraza və simvollara müraciət, obrazların yaddaş qatından istifadə, fraqmentlərdə vahid ideyanın verilməsi, lokal xüsusiyyətlərin önə çəkilməsi “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda kompozisiya və süjet xəttində bütövlük qazanır. Y.Lotman “ Bədii mətnin strukturu” əsərində yazır ki, məkan bir- biri ilə əlaqədə olan, eyni tipli obyektlərin ( hadisə, vəziyyət, funksiya, fiqur və s.) məcmusudur [140, s. 212]. “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda eyni tipli obyektlər arasında da üzvi bir bağ vardır. Məhz bu bağlılıq konkret, real məkandan mücərrəd məkana keçiddə ardıcılığı qoruyub saxlaya bilir. Bu keçiddə diqqət çəkən məqamlardan biri də Xortdanın qırx gün sandıq içərisində saxlanmasıdır. “*Sandıq burada qəbrin simvolu kimi çıxış edir və həmin element də yenə inisiyasiya səciyyəsi ilə seçilir*” [16, s.197].Bədii mətnə məkan kontinumunun araşdırılması və xüsusən də “bədii məkan” anlayışının termin kimi dövriyyəyə gəlməsi təxminən XX əsrin yetmişinci illərinə təsadüf edir. Müasir ədəbiyyatşünaslıq bədii mətnə psixoloji, real, kosmik, mifoloji və fantastik məkan modellərini müəyyənləşdirir.

“Xortdanın cəhənnəm məktubları”nın mifoloji məkan strukturu ilə bağlılıqda onu da söyləmək gərəkdir ki, o biri dünyaya keçidin formalarından biri ölüb-dirilmədir və o, arxaik düşüncədə ritual ölüm aktı olaraq düşünülmüşdür. Ə.Haqverdiyev əsərdə həmin keçidi, adlamanı yuxu elementi vasitəsilə təqdim edir. Xortdanın bu dünya hesabı ilə qırx gün yuxuda olması o biri dünyanın dörd ildən çox zaman kəsiyinə bərabər olur [16, s.197].

“Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda real, mifoloji məkan modelləri bir-birini izləyir. Real məkanda Tiflisdə xəyalına cəhənnəm düşən Xortdan mifik təfəkkürdə yer alan mücərrəd məkana keçid edir. Bu keçidlər arasında real, konkret məkan olaraq verilən Tiflis, Yevlax, Bərdə, Köçərli, Qərvənd, Ağdam, Əsgəran, Şüşa həm də ayrı-ayrı hekayətləri və obrazları ilə qarşımıza çıxır. Xortdanın mücərrəd məkanla bağlı təsəvvürü də real məkanla bağlıdır: “ Mən cəhənnəmi həmişə Bakının mədənlərinə oxşar bir şey hesab edirdim” və ya “Bir də mən belə hesab edirdim ki, cəhənnəm bir böyük şəhərdir, dəryanın kənarında düşübdür” [44, s.51]. Qəhrəmanın mücərrəd məkanla bağlı təsəvvürləri hər iki halda implisiv halda deyil, açıq şəkildə mərkəzi nəzərdə tutur. Bu düşüncəsini əksinə mücərrəd məkanda fantastik varlıqla rastlaşan xortdan onun xarici görkəmini belə təsvir edir: “ ... *arıq, uzun, boğazı nazik, başı balqabaq boyda. Burnu qaraquş burnuna və saqqalı keçi saqqalına bənzəyir. Amma döşündə bir şiri-xurşid nişanı var. Və nişanın da ətrafında farsca bu sözlər yazılmış: “Abi şurəst, çi qabiliyyət darəd, büdeh, berizəd bə guripədərəş” Yazını oxuyan tək, kişini tanıdım. Yəqin qarelər hamısı tanıdılar” deyə, yenə diqqəti Mirzə ağa Asinin divanından tanınan Mərdəkə obrazına çevirir ( Zənnimizcə, müəllif burada divan müəllifi kimi Abdulla bəy Asidən bəhs edir) Ə.Haqverdiyev əsərin əvvəlində “Bir neçə söz” hissəsində də məlum mətnindən - “ Tənbihül-qafilin”dən söz açır. Müəllif zamanına işarə etmə bütün əsər boyu izlənilir. V.N.Toporovun təbirincə desək, bədii əsərin dərkə və interpretasiyasında məkan individual obraz kimi müəllifin dünyagörüşünü müəyyənləşdirir, mətnin tərkib hissəsinə çevrilir, məkan özü-özlüyündə genişlənilir və ona aid olmayan sferaları da əhatə edir [150, s.448].*

Yazıçının təfəkküründə formalaşan məkan konsepsiyası onun subyektiv düşüncəsinin məhsulu olaraq bədii mətnin strukturunda yer alır. Subyektiv məkan real olanı əks etdirir, özünə aid strukturu ilə seçilir, müstəqil fenomen kimi çıxış edir. Real- fiziki məkanın bədii mətnə transformasiyası isə oxucunun qavrayışı və hazırlığı ilə bağlıdır. Ə.Haqverdiyevin, C.Məmmədquluzadənin hekayələrində yer alan və mətnin bütün strukturu ilə əlaqəli olan məkan kateqoriyası müəllifin irəli

sürdüyü problemlərin təsvirində və daşdığı informasiyasının ötürülməsində xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bəzən hələ əsas məsələnin nə olacağı üzə çıxmadan sadalanan məkan adları müəyyən informasiya vericiliyi ilə oxucunu hazırlayır. Ə. Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nın tərkibindəki “Deşikli ağac”, “Qazaq qəbri və Xəlifəli ocağı”, “Cındırlı pir” hekayələrində, “Seyidlər ocağı”ndakı “Uzunqulaqlı”, “Dəccalabad”dakı Dəccalabad kəndi, “Bomba”da “Qanlı küçə”, “Zavallı küçə”, C.Məmmədquluzadənin “Poçt qutusu”nda “İtqapanlı”, “Kişmiş oyunu”nda, “Zurnalı”, “Fatma xala” da “Təzəkli”, “Quzu”nun sovqat gəldiyi “Qurtbasar” kəndlərinin adları burada baş verəcək hadisələrin ilk sədalarıdır. Bədii mətnə yuxarıda adlarını sadaladığımız kiçik coğrafi sahələr məkan konfigurasiyası yaradır. Mətnə məkanın bədii obrazı müəllifin yaşadığı dünya modelindən fərqli olaraq müxtəlif cizgilərlə qarşımıza çıxır. Əksərən ümumiləşmiş şəkildə yerilən məkan müəllifin müasiri olduğu real məkanın kiçik modelidir. Ancaq bu kiçik model belə müəllifin yaşadığı dövrün reallıqları haqqında məlumat verə bilər. Real məkanın təsvirindəki ümumiləşdirmə ilə mücərrəd məkan təsvirindəki ümumiləşdirmə arasında bəlli bir fərq vardır. Mücərrəd məkan konkret lokal göstəriciləri ilə seçilmir. A.Şaiqin “İblisin hüzurunda” əsəri ilə Ə.Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda məkan konstruksiyası arasında ümumiləşdirmə deyil, dini və mifoloji mətnlərdə təsvir olunan bəlli bir modelin müxtəlif proyeksiyaları ilə qarşılaşırıq. Ə.Haqverdiyevin qəhrəmanı xroniki varlıq olaraq ölüb-dirilmə aktını həyata keçirəcəyinə birbaşa əmin olmasa da təbiətində mövcud olan o biri dünyanı gəzib gəlmək istəyini real dünyanın səyyahlarına, həm də real olanlara qarşı qoyur

*“ ... məgər mən Xristofor Kolumbdan əskik oğlanam ; getdi Amerikanı açdı və ya Magellandan əskigəm ki, dünyanı dörd dəfə dolanıb ” [44, s.27].* Xortdanın cəhənnəm təsviri də müəllifin əsərin əvvəlində söz açdığı “ Tənbihül-qafilin” dən götürülür. A. Şaiq isə İblis üçün məkan olaraq yalçın bir qaya başını seçir. Bu hekayədə məkan lokallıqdan çıxır, ümumiləşir. Ancaq bu ümumiləşmə ilə

Ə.Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda təsvir etdiyi mücərrəd məkanın ümumiləşməsi biri-birindən fərqli cizgiləri ilə seçilir. A.Şaiq hekayəsində zamanın strukturu qaranlıq bir gecə kimi verilir, hadisənin baş vermə tezliyi də bir gecəyə sığışır. Ə.Haqverdiyevin qəhrəmanının təkcə o biri dünyaya gedib gəlməsi qırx gün çəkir, müəllif həm məkanı, həm də zamanı verərkən məhdud çərçivədə dövr etmir. “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda məkan reminisensiyası da müəllif tərəfindən implissiv deyil, açıq şəkildə bildirilir. “ Tənbihül-qafilin” adını çəkən müəllif cəhənnəmin təsvirini ondan və “ o qəbil sair cəhətlərdən götürüldüyündən” əsərin ta əvvəlində söz açır. Bədii mətində məkan reminisensiyası metafora və idiomlarla yadda qalır. “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda “Nagah xəyalıma cəhənnəm düşdü” ifadəsi idiomanın transformasiya olunmuş şəkli kimi mətnin əvvəlindən fərqli informativliyi ilə diqqət çəkir. Bu ifadənin İ.Nəsiminin “Nagəhan könlümə düşdü şurişi-qovğayi-eşq” indən fərqli cəhəti qəhrəmanın eşqin deyil, cəhənnəmin atəşinə mübtəla olması ilə üzə çıxır. Ə.Haqverdiyevin yaradıcılığında məkan modelləri iç-içə verilir, biri digərini tamamlayır. “Xortdanın cəhənnəm məktubları”nda həm mücərrəd, həm də məkan reminisensiyası bir –birini təqib edir və müəllifin yaşadığı real, fiziki zamana münasibəti bu məkan modellərində də aydınlıq qazanır.

Ə.Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığında qarşılaşdığımız mifoloji məkan modellərindən biri də “Dəccalabad” da qurulur. Müəllif mifoloji-dini mətnlərdəki varlıqlardan olan Dəccal obrazının yalnız ad semantikasından istifadə etmir, həm də onun daşdığı funksiyaları yeni cəmiyyətə proyeksiya edir. Ə.Haqverdiyevin hekayənin əvvəlində fərqli donlarda qarşımıza çıxardığı Dəccal mifoloji-dini mahiyyətini qoruyub saxlayır və müəllif bu “dönərgəliyi” əsas ideyanın çatdırılması üçün istifadə edir. Dəccalın funksiyasını və xarakterik özəlliklərini abstrakt məkana köçürən müəllifin Dəccalabadi belə təsvir edir: *“Dəccalabadda kafir çox azdır. Əhalinin əksəri marallarımıdır. Dəccalabad marallarımı İki şeydən tanımaq olar: bir qulaqlarından, bir də papaqlarından. Qulaqları yastı və bir qarış olar. Papaqlarının da ortasını qabağa geyərlər”* [44, s.153]. Məkanın təsviri ilə

yanaşı müəllif yerli əhalinin də kimliyi və ya necəliyini ifadədə yenə marallarım bədii priyomundan istifadə edir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında yaratdığı obrazlar aləmi, qaldırdığı problemlərlə hər zaman ədəbi tənqidin diqqət mərkəzində olan C.Məmmədquluzadə əsərlərindəki məkan kontinumu ilə də fərqli, yadda qalan modellər yaratmışdır. İtqapanlı, Zurnalı, Təzəkli, Qurtbasar kimi məkanlarda hadisələrin başlanğıcı, düyünü və açılışı vahid süjet xəttinə xidmət edir. Məkan adlarında bədii priyomlardan istifadə edən müəllif obrazın və ideyanın açılmasına və dərkinə yol açır. “Poçt qutusu”nda Novruzəlinin İtqapanlı kəndinin sakini olması hadisələrin gedişatından aydın olur ki, təsadüfi seçilmir. Yaşadığı dövrün və mühitin övladı olan Novruzəlinin yeni dünyaya adeptə olması ağırlı proses idi. *Mərhum Yaşar Qarayev “Novruzəli çoxdan “çəkisizlik şəraitində” yaşayır” [66, s.254]* deyəndə Novruzəlinin zamanla ayaqlaşa bilməyəcəyinə işarə edir. Başına gələnlərin “əri döymüş arvadı it də tutdu bir yandan” misalı Novruzəlinin yeni dünyaya yolu qazamatdan keçdi. Hekayədə İtqapanlının məkan olaraq təsviri verilmir, məkanın proyeksiyası Novruzəlinin şəxsində verilir. Virtual məkanın ilkin modeli “Poçt qutusu”nda verilir. Virtual və real məkanın birlikdə verilməsi, müxtəlif kombinasiyaların bir araya gətirilməsi bədii şərtiliyin sərhədlərini genişləndirir, qəhrəmanlar arasındakı sosial münasibətlərin çatdırılmasına xidmət edir. “Poçt qutusu”nda real və virtual məkan bir arada verilir, Novruzəlinin davranışları və düşüncələri bütünlüklə İtqapanlının davranış və düşüncə modeli kimi qarşımıza çıxır. Xanla Novruzəlinin dialoquna diqqət edək:

— *Ay xan, mən kətdi adamam, mən nə bilirəm poçtxana nədi?*  
— *Çox əcəb, nəçərnək divanxanasını ki, tanıyırsan?*  
— *Bəli, xan, başına dönüm, tanıyıram, niyə tanımıram. Keçən həftə mən elə gəlmişdim nəçərnəyin yanına şikayətə. Xan, and olsun sənin başına, bizi katda çox incidir” [85, s.123].*

Real məkanın koordinatlarını təyin etməkdə çətinlik çəkən Novruzəlinin tragikomik vəziyyətinin səbəblərini yalnız onun cahilliyi ilə əlaqələndirmək doğru

deyil, onun müthi və itaətkar olmasını istəyən çarizmin müstəmləkə siyasətinin də “xidmətlərini” göz ardı etmək olmaz. Akademik Həbibbəylinin dediyi kimi: *“Cəlil Məmmədquluzadə çox yaxşı bilirdi ki, divanxananı tanıyıb, poçtxananı tanımamasının günahı Novruzəlidə yox, onu bu imkandan məhrum edən, “qolunu-qıçını bağlayan” müstəmləkə rejimində idi. “Erməni uşağı”nın poçtxanadan istifadə etməsini göstərməklə Cəlil Məmmədquluzadə mövcud rejimin xalqlara ikili standartla yanaşmasına diqqəti çəkmişdir. Cəlil Məmmədquluzadənin əsas tənqid hədəfi də eyni coğrafiyada yaşayan xalqlardan birinə divanxananı, digərinə isə poçtxananı tanıdan müstəmləkə üsul-idarəsidir”* [49]. Bu real məkanlar arasında təkcə Novruzəlinin deyil, İtqapanlının bütün sakinlərinin eyni davranmaları qanunauyğun idi. Real və virtual məkan modellərinin birlikdə verilməsi süjetin qurulması və bədii mətndəki ideyanın çatdırılması məsələlərinə də təsirsiz qalmır.

C.Məmmədquluzadənin “Kişmiş oyunu” hekayəsində hadisələrin qurulma və baş vermə məkanı olaraq Zurnalı kəndinin seçilməsi də təsadüfi deyil. Real coğrafi və sosial məkanın ad göstəricisi bədii mətnin əsas məqsədini açıqlaya bilir. Qapalı məkanda baş tutan hadisə mətndə açıq sonluq yaradır. Lətifə süjeti üzərində qurulan hekayə mətnində qarşı-qarşıya gələn tərəflər arasında münasibət antoqonist şəkil almır. Tərəflər arasında barışmaz zidiyyət yoxdur, sadəcə Arazın o tayından bu tayına qazanc məqsədi ilə gələn yüzlərlə dərviş və seyidlərin timsalı kimi hekayənin qəhrəmanları arzu etdikləri kimi geri dönmürlər. Əsas hadisə kəndin ağsaqqalı Bala Sultanın tövləsində baş verməsi qapalı məkan modelini yaratsa da, burada süjetin aparıcı xətti oyun texnikası üzərində qurulur. Hadisənin onun iştirakçısı tərəfindən nəql edilməsi təhkiyəçinin hadisə məkanının içərisində olmasına şərait yaradır. Təhkiyəçinin retrospeksiyadan istifadə etməsi təhkiyəçi məkanı və zamanını fərqli müstəviyə köçürür. Proyeksiya və retrospeksiyanın zaman-məkan kontinumu ilə bağlı olması hadisənin nəqlində təhkiyəçinin mövqeyini müxtəlif aspektlərdən işıqlandıra bilər. “Kişmiş oyunu”nunda təhkiyənin retrospektiv rakursu hadisənin başlanma səbəbi və gedişatı nəql edilir. Keçmişə dönmə mətnin strukturu və süjet bütünlüyü arasında bağlar qurur. Retrospektivlik



mətnədə ən kiçik hissə belə informasiya xüsusiyyəti ilə seçilir, bu isə “Kişmiş oyunu”nda süjetin hərəkətliliyi ilə diqqət çəkir. Mətnlə ilk tanışlıq hadisə zamanının strukturunun bəyanı ilə başlayır, həm qış fəslə, həm şiddətli soyuq, həm də axşam vaxtı. Öncədən hazırlanan oyun elementi məhz bu zamanın içərisində həllini tapır. Mətnin başlanğıcındakı retrospektivlik bədii məkanın formalaşdırır, həmçinin obrazların xarakterinə açıqlıq gətirir. Hekayədə üç məlum məkan tipi ilə qarşılaşırıq. Hadisə, təhkiyə və təhkiyəçi zamanı. Bədii mətnin süjeti bu üç məkan arasında həllini tapır. Zurnalı kəndin ağsaqqalı Bala Sultanın tövləsində baş tutan oyunun sirri bir il sonra Ulağlı kəndində faş olur. Məkan adlarının daşdığı mətnaltı mənə da müəllifin istifadə etdiyi bədii priyomlardan biridir. C.Məmmədquluzadənin hekayələrində belə məkan adlarından biri ilə də “Qurbanəli bəy” hekayəsindəki “Qapazlı” kəndinin timsalında qarşılaşırıq. Çarizmin yerlərdəki üsul-idarə sisteminin yerli camaata və bəylərə münasibətinin gülüş elementləri ilə verilməsi mətnin əsas “oxunuşunda”, alt qatda verilən mənə çalarlarında üzə çıxır. Qurbanəli bəy pristav və naçalniklərin əlinin altında elə qapazaltı vəziyyətində olur. Bu hekayədə obrazın səhnəyə ilk gəlişindən sonra axurda düşdüyü rəzalət qədər bütün mətn boyu davam edir. Hekayə zamanı iki günü əhatə etsə də, əsas hadisə birinci gün naçalnikin kəndə gəldiyi və pristavın arvadının adı qoyulan gündə cərəyan edir. Hadisə məkanı kimi ilk gün pristavın mənzili və onun ətrafında baş verənlər – obrazlar aləmi və detal olaraq ən incə məqamlar müəllifin qurduğu kompozisiya daxilində dövr edir. Müəllif insanları iki qismə ayırır, müşahidə edənlər ( bəzən statik, bəzən də hərəkətdə olan) və əsas iştirakçılar ( pristav, onun arvadı, naçalnik sud pristav, yerli bəylər və onların içərisində seçilən Qurbanəli bəy). Hekayədə bir də hadisələrin gedişatında incə detallarla verilən quzuların səsi, bıçaqların taqqıltısı, adamların tappıltısı, atların kişnəməsi, cücə-toyuq və qlavaların bağirtisi, tulaların hafıltısı zaman və məkan daxilində ümumi ritmi yaratmış olur. Bu məkan daxilində hadisələr düzxətli inkişafa tabe olduğu kimi, məkan dəyişimi də az nəzərə çarpır. Mətnədə ilk məkan ayrımı pristavın həyəti və xanımın qonaqları qarşıladığı balkon arasında görünür. Bu məqamda gələn qonaqların hamısının qarşılanması və həyətdə

tamaşaya yığılmiş camaata sakit olun əmri yalnız pristavın xanımı tərəfindən həyata keçir. Feodal şərq mütində qadının bu modeli belə ciddi fərq yaradırdı. Hekayədə birinci gün məkanın qapalı müstəvidən – pristavın evindən kənara – çayın kənarına daşınması statik olan kütlənin hərəkətlənməsi ilə diqqət çəkir ki, bu yalnız fon yaratmağa xidmət edir. Yallıya urra deyib, papaqlarını göyə atan kəndlilər bu hərəkətlənmədə belə donuq görünürlər. Müəllif bu məqamda zamanını strukturuna – baharın ikinci ayı olmasına diqqət çəkir. Ümumiyyətlə, hekayənin keçid hissələri zaman kontinyumu ilə ayrılır. Hekayənin əsas qəhrəmanı Qurbanəli bəyin dumanlanmağa başlayan başına gələcək olan rüsvayçılığın təməllərinin qoyulduğu açıq məkan hadisənin inkişafını sürətləndirir. Hekayənin finalında hadisələrin qapalı məkana keçməsi həm Qurbanəli bəyin xarakterinin sona kimi açılmasına, həm də müəllif ideyasının açılmasına xidmət edir. Açıq məkanda özünü pristavın, onun xanımının yanında yeni hakimiyyətin itaətkar təbəəsi kimi aparən Qurbanəli bəy oxucuyla ilk tanışlıqdan şəxsi keyfiyyətləri və hakim mədəniyyətin bəsit təqlidçisi kimi diqqət çəkir. Qurbanəli bəyin pristavın evinə birinci gəlişi olmaması həyətin tulalarının onun qabağına qaçıb ayaqlarını yalamasında və ya pristavın xanımının “Qurbanəli bəy rumkaynan araq içməz” kimi detallarda verilir. Qurbanəli bəyi gülünc vəziyyətə salan kor-koranə hakim qüvvələrə tabe olmasında deyil, öz milli və mənəvi kimliyini itirməsi idi. Milli mədəniyyətimizin ən qədim çağlarının abidəsi olan yallının urra notları ilə birləşimi və dekorasiya kimi işlənməsi hekayənin mətnaltı qatlarını incə-incə adresata çatdırır. Hekayənin əvvəlində bəyin pristavın həyətinə dediyi “ Malades sobak” kəlməsini birinci tərəfini pristav atı gördükdən sonra bəyə ünvanlayır. Qurbanəli bəyin şəxsi keyfiyyətləri hadisənin gedişatında ilmə-ilmə açılır. Finaldakı son məkanda Qurbanəli bəyin səssizliyi və hərəkətsizliyi açıq finalla bağlı nəzəri görüşləri yada salır. Davam edən zamanda bəyin taleyi və şəxsi keyfiyyətindəki aşınmalar müxtəlif interpretasiyalara zəmin hazırlayır.

C.Cabbarlının “Gülzar” hekayəsində məkan kontinyumu real və psixoloji modellər üzərində qurulur. Real məkanla mətnin əvvəlində toy həyəcanı yaşayan

kəndin timsalında qarşılaşırıq. Bütün bu xaotik hərəkətin işərisində özünə qapanan, ətrafda baş verənlərə reaksiyasız qalan Gülzarın keçirdiyi sarsıntılar və daxili təlatümü psixoloji məkan modelini yada salır. Psixoloji məkanı şəxsən qapalı, mühafizə olunan sferası kimi də izah etmək mümkündür. Gülzarın düşdüğü vəziyyətdən qoruma üçün seçdiyi yol – susub, özünəqapanması onun psixoloji durumunu gərginləşdirir. Gülzarın ətrafındakı insanlarla ünsiyyət qura bilməməsi onun ətrafında formalaşdırdığı psixoloji məkanı dərinləşdirir. Kənddə *“Uşaqların bağırtısı, qızların, gəlinlərin çalğısı, yastı balabanların ən kobud ürəkləri oxşayan həzin iniltisi”nin [18, s.258]* bir birinə qarışdığı bir vaxtda *“Yalnız o, yalnız o, bunları görmür, eşitmir, qadınların böyük bir gurultu qopartdığı darısqal və yarıqaranlıq daxmanın bir bucağına sıxılmış, bütün bu sevinclərə darılır, bu şənliklərdən sıxılır və eşitdiyi bütün bu gülüşlərdə, bu gurultularda müdhiş bir fəlakət bayquşunun qorxunc sədasını hiss edirdi” [18, s.258]*. Real məkanla psixoloji məkan arasındakı ciddi fərq obrazın keçirdiyi daxili sarsıntılarla önə çıxır.

Bədii əsərdə psixoloji məkan kontinyumunu Yusif Vəzir Çəmənzəminlinin *“Cavan”* (1912) hekayəsində də izləmək mümkündür. Şahid təhkiyəçinin cavan deyə bəhs etdiyi gəncin şübhəçilik fəlsəfəsi içərisindəki axtarışları, *“ağlın təbii məhdudiyətindən qurtarıb, hər şeyi bilmək”* istəyi mətnin əsasını təşkil edir. Qapalı məkan içərisində psixoloji zaman məkan kontinyumu da yer alır. Hekayənin tək qəhrəmanı olaraq qarşılaşdığımız Cavan duyğuları və düşüncələri ilə də yalnızdır. Şübhələri və həqiqət axtarışlarında yalnızlığı onu kor nöqtədə dolandırır. Yaradılışın və yaradanın sirrinə agah olmaq istəyi təsdiq və inkarı da bir arada gətirdiyindən Cavan dini və elmi bilgiləri bir-birindən ayırmadan anlamağa çalışır. Elmi skeptisizmlə və dini skeptisizm bir arada obrazın daxili çarpışmasına şərait yaradır. Fəlsəfi düşüncənin antik dövrdən bu günə qədər davam edən şübhəçilik fikrinin Y.Çəmənzəminlinin də mətnində ortaya çıxması təsadüfi deyildi. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yenidən gündəmə gələn şübhəçilik fəlsəfəsi Marks, Nitşe, Freyдинin tədqiqatlarında yer almağa başlayır. XX əsrin tanınmış türk alimi Cəmil Mericin *“Allahın varlığı ilə yoxluğu elmdən kənar bir məsələdir. Heçbir elm*

*Tanrının varlığını və ya yoxluğunu isbat etməz. Bir Eynşteyn, bir Pascal, bir Sokrat, yəni insanlığa şübhəçilikləriylə yol göstərən bir çox insan Tanrıya inanırdı” və ya “Düşüncə şübhəylə başlar” [128, s.262-263] kimi fikrləri ilə bir şərqli, bir türk olaraq şübhəçilik fəlsəfəsinə münasibətini şərh edir. “Cavan “ hekayəsində cəmiyyətdə gedən proseslərin, dəyişən dünyanın gənc beyinlərdə yaratdığı psixoloji xaotiklik əsərin finalında qəhrəmanın ruh halının dəyişməsi ilə müşahidə edilir. Daxili aləmi və düşüncəsində gedən dəyişiklik obrazın real məkan və zaman daxilindəki aktivliyini deyil, passivliyini önə çəkir.*

Bədii zamanın düzxətli və dövrəvi, obyektiv, subyektiv, mifoloji, tarixi tipləri ilə yanaşı bədii məkanın abstrakt, real, psixoloji, mifoloji, fantastik, virtual modellərinin Azərbaycan ədəbiyyatında işlənmə mexanizmi N.Vəzirov, A.Səhhət, S.S.Axundov, Y.V.Çəmənzəminli, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev yaradıcılığı əsasında araşdırılması məlum mətnlərin “yeni oxunuşuna” şərait yaradır. Bədii mətndə məkan kontinyumunun araşdırılması və xüsusən də “bədii məkan” anlayışının termin kimi dövriyyəyə gəlməsi təxminən XX əsrin yetmişinci illərinə təsadüf edir. Keçən əsrin əvvəllərindən M. Baxtin tərəfindən işlənən nəzəri tədqiqatların yalnız yetmişinci illərdə işıq üzü görməsi xronotop anlayışını ədəbiyyatşünaslığın dövriyyəsinə gətirdi. M.Baxtin nəzəriyyəsinin irəli sürdüyü yol, qəsr, əyalət xronotoplarının və bədii mətndə müxtəlif zaman və məkan xronotoplarının bir məcraya gətirilməsi yeni interpretasiyalara rəvac verdi. Azərbaycan ədəbiyyatının milli-məhəlli xüsusiyyətləri onun əksər nümunələrində, xüsusən də XX əsrin əvvəllərində qələmə alınan əsərlərin şərq ədəbi ənənələrinin təsir dairəsindən uzaqlaşmaması diqqət çəkir. Bədii ədəbiyyatda formalaşan C.Məmmədquluzadə və Ə.Haqverdiyev modelləri mətnə sadəcə Avropa nəzəri fikrinin poetik pastulatları ilə yanaşmanın yetərsiz olduğunu sübuta yetirir. Bu fikri prof. Tahirə Məmməd “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası” adlı monoqrafiyasında belə dəqiqləşdirir: *“XIX və XX əsr Şərq ədəbiyyatına Qərbdən daxil olan yeni poetik forma və vasitələrlə bərabər, XX əsr Qərb mədəniyyəti də bir çox Şərq keyfiyyətindən bəhrələnir. Bu o demək deyildir ki, Şərqlin təsiri duyulan hər*

*hansı bir cərəyan Qərbdə Şərq hadisəsidir, eyni zamanda, Şərqə Avropanın struktur-poetika baxımından təsiri də onu Qərb hadisəsinə çevirmir. Dünya incəsənətində (istər Şərq, istərsə də Qərb) XIX əsrin sonu, XX əsrin başlanğıcı zəngin ənənələrə malik olan xalqlar üçün bir çox estetik keyfiyyətlərin qarşılıqlı inteqrasiyası ilə səciyyələnir. Bu inteqrasiyaların milli və fərdi improvizasiya ilə müşahidə olunması təbii keyfiyyət kimi üzə çıxır” [83, s.15].*

Əvvəlki fəsillərdə olduğu kimi bu fəslin də nəticələri nüfuzlu elmi jurnallarda çap olunan məqalələr, konfranslarda dinlənən məruzələr vasitəsilə elmi ictimaiyyətə çatdırılmışdır. Həmin məqalə və məruzələr aşağıdakılardır:

- “XX əsr hekayəsinin bədii nitq komponentləri” [75, s.102-107]
- “Məmmədquluzadənin hekayələrində ədəbi portret” [74, s.93-110]

Ədəbiyyatşünaslıqda zaman və məkan kontinyumu ilə bağlı araşdırmalar son illər yüksələn xətlə artmaqdadır. Problemə yanaşmada yeni konsepsiyalar formalaşır. Bu isə bədii mətndə zaman və məkan kateqoriyasının daha əsaslı şəkildə öyrənilməsinə şərait yaradır. Müasir yanaşma metodlarının tətbiqi isə əsərlərin yeni oxunuşu qaçılmaz edir. Bədii mətninin obrazlar aləmi, süjet, kompozisiya elementləri, zaman –məkan kontinyumu ilə vahid sistem şəklində nəzərə alındıqda həm əsərin ideya-məzmun xüsusiyyətləri, həm də müəllif konsepsiyası daha aydın şəkildə özünü biruzə verir. Bədii məkan və zaman modifikasiyalarının Azərbaycan ədəbiyyatının XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində qələmə alınan əsərlərin timsalında araşdırılması bədii mətnin alt qatdakı mətləblərinin açılmasına, həmçinin struktur-semantik özəlliklərinin öyrənilməsində yeni qənaətlərin hasil olunmasına işıq salır.

## **NƏTİCƏ:**

Dünya ədəbiyyatında olduğu kimi, Azərbaycan ədəbiyyatında da yeni tipli hekayənin təşəkkül dövrü XIX əsrə təsadüf edir. Ədəbiyyatımızda hekayənin

vətəndaşlıq qazanıb, özünü tam təsdiq etməsi dövrü isə, heç şübhəsiz XX əsrin əvvəlləridir. Hekayə ədəbiyyatımızın əsas janrlarından birinə çevrilənədək müəyyən inkişaf mərhələlərindən keçmişdir. Onun təşəkkülündə əsas rolu epik ənənə oynamışdır. Buna baxmayaraq klassik lirikadakı mənə çoxqatlılığı və sözdən istifadə üsulları da Azərbaycan hekayəsinin poetik strukturunun formalaşmasına öz genetik təsirini göstərmişdir.

Şifahi xalq ədəbiyyatının nağıl, lətifə, atalar sözləri, dastan süjetləri və obrazlar sistemi Azərbaycan hekayəsinin XX əsrdə yaranan nümunələrində ən kiçik detallardan tutmuş bədii mətnin kompozisiyasının tərkib hissəsi kimi çıxış edir. XX əsrin əvvəllərində N.Vəzirov, A.Divanbəyoğlu, Y.Çəmənəminli, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev və b. hekayələrində folklor mətnlərindən gəlmə obrazlar sistemi bədii mətnin strukturunda əsaslı rol oynayır. Y.V.Çəmənəminlinin “Cənnətin qəbzi”, “Məlik Məmməd”, Ə.Haqverdiyevin “Aydın şahidliyi”, “Pir”, “Şəbih”, “Dəcəlalabad” hekayələrində xalq inancları və dini görüşlərindən alınan elementlər yazılı ədəbiyyatın sistemə proyeksiya olunur. Şifahi xalq ədəbiyyatı və yazılı ədəbiyyat arasındakı bu yaxınlaşma hekayə janrının populyarlaşması istiqamətində də əsaslı rol oynamışdır. Hekayənin formalaşmasında epik növün digər kiçik janrlarından onu fərqləndirən əsas cəhət məhz strukturu və ekstensivliyi ilə bağlıdır. Hekayə janrının formalaşmasında və mənbəyində dayanan lətifəni ondan fərqləndirən əsas əlamət burada təhkiyənin genişliyi və lətifə hədudlarından sıyrılması, komik olanın deyil, fəci və sentimental çalarların üstünlüyüdür. Əfsanə və nağıldakı fəvqəltəbii güclər və sehri elementlər hekayənin bətnində yer tapa bilmir. Avropa hekayəçiliyi üçün xarakterik olan bu xüsusiyyət Şərqi hekayəsində fərqli çalarlar qazanır, heyrətamiz və möcüzəli komponentlər hekayənin qatları arasında rahatlıqla yer ala bilər. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında Əbdürəhimbəy Haqverdiyevin hekayə yaradıcılığında bu özəlliyi izləmək mümkündür. Təhkiyə sənətinin ən qədim proobrazı mifoloji dünyagörüşün yaratdığı mədəni qəhrəmanlar, triksterlər, demonoloji obrazlar sistemi hekayənin də qəhrəmanlarına çevrilir. Avropa hekayəçiliyində yuxarıda dediyimiz fəvqəltəbii

güclər və sehrli elementlərin yer almamasını, zənnimizcə, rasionalist düşüncənin gətirdiyi yeniliklə, daha dəqiq desək, qəhrəmana kömək olan möcüzəli, sehrli elementlərin yerinə ağılın, praktikliyin və hardasa hiylənin keçməsi ilə izah etmək olar.

Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının milli-regional qaynaqlarından birini də klassik poeziya ənənələri təşkil edir. Divan ədəbiyyatında hekayəyə ən yaxın janrlar kiçik həcmli məsnəvilər və hekayətlərdir. Struktur və funksiyaya görə aralarında tipoloji fərqlərin müşahidə olunmasına baxmayaraq hekayə bu janrlardan əsaslı şəkildə bəhrələnmişdir. Lirik janrlar belə öz yığcamlığı, az sözlə dərin mənə ifadə etməsi baxımından hekayə üçün ədəbi qaynaq rolunda çıxış edə bilmişdir.

Azərbaycanda hekayənin özünü təsdiq dövrü kimi səciyyələnən XX əsrdə artıq dünya ədəbiyyatında hekayə janrı populyarlaşmışdı. Bu sahədə Mopassan və Çexov ənənələri sürətlə yayılmaqda idi. Azərbaycanlı sənətkarlar həmin ənənələrdən də yaradıcılıqla bəhrələniblər. Bunu tipoloji müqayisələr də təsdiq edir; Mopassanın hadisə, Çexovun vəziyyət hekayə modelləri bütün dünya ədəbiyyatında olduğu kimi Azərbaycan hekayəçiliyində də formalaşdırdıqları ənənələrlə təsiredici rol oynamışlar.

Yığcamlıq hekayəni epik janrın digər növlərindən, romandan, povestdən nağıla, təmsilə, lətifəyə yaxınlaşdıran əsas əlamətlərdən biridir. Yığcam mətn süjetdəki bixətilliyi və struktur intensivliyini, simvolların istifadəsini, müxtəlif assosiasiyaların konsentrasiyasını təmin edir.

Ədəbi proses, ədəbi janrlar canlı orqanizm kimi, daima inkişafda və təkamül prosesindədir. Bu tarixi, genetik, sosial-siyasi və s. səbəblərlə izah oluna bilər. XX əsrin əvvəllərində hekayənin digər janrlardan daha çox tələb görməsinin janrın özünün mahiyyətində axtarmaq lazımdır. XIX əsrin ikinci yarısından rus və Qərb ədəbiyyatında hekayə janrının yeni intibah mərhələsi başlandı, daha doğrusu, modern hekayə yarandı. Bu mərhələ elmin müxtəlif sahələrində yeni kəşflərlə və bütünlükdə ictimai-siyasi həyatda, mədəniyyətdə, ədəbiyyatda baş verən ciddi dəyişikliklərlə yadda qaldı. Bu dəyişikliklər içərisində ədəbiyyatda janrların

strukturunda, mövzusunda, hadisələrin inkişaf tezliyində baş verən yeniliklər hekayənin də modifikasiyasına şərait yaratdı. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində hekayənin psixoloji, mistik- simvolik, realist, etnoqrafik və xalq hekayəçiliyi kimi üslub differensiasiyası mövcud idi. XX əsr boyunca hekayə janrının klassifikasiyasının terminologiyası ciddi şəkildə dəyişmiş, inkişaf etmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatının mövcud təcrübəsi onda özünəməxsus klassifikasiyanın aparılması üçün geniş imkan yaradır. XX əsrin başlanğıcı böyük Azərbaycan klassikləri, xüsusən Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Yusif Vəzir Cəmənəminli, Cəfər Cabbarlı, Süleyman Sani Axundov və b. yaradıcılığı ədəbiyyatımızda hekayəçiliyin fundamental əsasını qoydu və sonrakı mərhələlər üçün möhkəm baza yaratdı.

Janrın tarixi təkamülü və tam formalaşmasından sonra o, forma və məzmun zənginliyi qazanmış və sabit prinsipləri müəyyənleşmişdir. Hekayənin yığcam mətni, hadisələrin sürətli axışı ədəbi növün hər üçünün özəlliklərini daşması ilə yanaşı, tək bir növün çərçivəsi içərisində də müşahidə oluna bilər. Bu yanaşma müəllif mövqeyi və müəllif zamanı ilə bağlıdır. Hekayə janrının universallığını tarixi, nəzəri, mövzu baxımından da nəzərdən keçirmək mümkündür.

Hekayə janrının sabit prinsipləri - zaman, məkan, hadisə tamlığı və yığcamlılığı əksərən qorunur. Epik növə aid janr kimi hekayədə təsvir və təhkiyə bir bütöv kimi çıxış edir. Narratoloji nəzəriyyələrdə təsvir də təhkiyənin bir hissəsi kimi çıxış edir. Dissertasiyada da problemə bu nöqtəyi-nəzərdən yanaşılmış, təsvir və bədii nitq bir-birini tamamlayan komponentlər kimi araşdırılmışdır.

Ədəbiyyatşünaslığın son illərdə daha çox diqqət mərkəzinə çəkdiyi problemlərdən biri də bədii mətnə zaman və məkan kontinyumunun daşdığı rolla bağlıdır. Azərbaycan hekayəçilik ənənəsində zaman və məkan seçimi təsadüfi xarakter daşımır. C.Məmmədquluzadə və Ə.Haqverdiyevin hekayələrində məkan və zaman bir-birini tamamlayır, müəllif ideyasını çatdırılmasında əsas, bəzən də aparıcı mövqedə dayanır. Məkan daşdığı ad funksiyası ilə, zaman isə strukturu ilə mətnin içərisində pərakəndə deyil, sistemlilə xidmət edir. Dissertasiyada zaman-məkan



kontinyumunun tədqiqində müasir ədəbiyətşünaslığın tətbiq etdiyi struktur-semantik metod aparıcı xətt olaraq qəbul edilmişdir.

### **İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı:**

#### **Azərbaycan dilində:**

1. Abbaszadə, M. A. Arvad ağısı / M.A.Abbaszadə.–Bakı: Səda, – 2004.– 60 s.
2. Abdullayev, C. Səməd Vurğun və folklor: / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyası) / – Bakı, 1962. – 319 s.
3. Abdulla, Ş. Seçilmiş əsərləri: [3 cildə] / Ş. Abdulla. – Bakı: Avrasiya–Press,– c.1.–2005.– 496 s.
4. Abdulla, Ş. Seçilmiş əsərləri: [3 cildə] / Ş. Abdulla.– Bakı: Avrasiya–Press,– c.3.–2005.– 536 s.
5. Abdullayev, B. A. Yusif Vəzir Çəmənizəminli və folklor / B.A.Abdullayev.– Bakı: Elm,–1981.– 124 s.
6. Axundov, M.F. Əsərləri: [ 3 cildə] / M.F.Axundov.– Bakı, – c.3. – 1962.– 371 s.
7. Axundov, S.S. Seçilmiş əsərləri / S.S.Axundov.– Bakı: Şərq–Qərb, – 2005.– 448 s.
8. Axundova, M.Y. Y.V.Çəmənizəminli / M.Y.Axundova.– Bakı: Yazıçı,– 1981–s. 56
9. Ağamirov, M. Abdulla Şaiqin dünyagörüşü / M.Ağamirov.– Bakı: Maarif,– 1983.–242 s.
10. Ağazadə,V. / “Füyuzat” məcmuəsində ədəbiyyat məsələləri / V.Ağazadə.– Bakı: Elm və təhsil–2016.–205s.
- 11.Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: [ 7 cildə] / Bakı: Elm,– c.1.–2004– 760s.
- 12.Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: [ 7 cildə] / Bakı: Elm, –c.2.–2007–632 s.

13. Babayev, B. Abdulla Şaiqin nəsr yaradıcılığı / B. Babayev. – Bakı: Avropa, – 2018. – 152 s.
14. Babayev, İ. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı / İ.Babayev, P.Ş.Əfəndiyev – Bakı: Maarif, – 1970. – 266 s.
15. Bayat, F. Azərbaycan folkloru və yazılı ədəbiyyat / F.Bayat, X.Bəşirli– Bakı: Elm və təhsil, – 2013. – 200 s.
16. Bəkirqızı, P. Mifopoetika və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının poetik strukturu/ P.Bəkirqızı. – Bakı: Elm və təhsil, – 2015. – 248 s.
17. Bəydili, C. Türk mifoloji sözlüyü / C.Bəydili.– Bakı: Elm, –2003.– 418 s.
- 18.Cabbarlı, C. Seçilmiş əsərləri: [ 4 cildə ] / C.Cabbarlı.– Bakı: Şərq–Qərb, – c.1. –2005.– 328 s.
19. Cəfərov, M. C. Hüseyn Cavid / M. C. Cəfərov.– Bakı,–2016. – 310 s.
- 20.Çexov, A.P. Seçilmiş əsərləri / A.P.Çexov.– Bakı: Şərq–Qərb, – 2009.– 456 s.
21. Çəmənzəminli, Y. V. Azərbaycan nağıllarının əhvali–ruhiyyəsi // Əsərləri – Bakı: Maarif və mədəniyyət, – 1926. №9, s.29.
- 22.Çəmənzəminli, Y.V. Keçmiş səhifələr / Y.V. Çəmənzəminli. –Bakı: Bakı işçisi, – 1927.–s. 100
- 23.Çəmənzəminli, Y.V. Əsərləri : [3 cildə] / Y.V.Çəmənzəminli. – Bakı: Elm, c.3.–1977.– s.326.
- 24.Çəmənzəminli, Y.V. Əsərləri: [ 3 cildə] / Y.V.Çəmənzəminli. – Bakı: Avrasiya–Press, c.1.– 2005.– 360 s.
- 25.Çəmənzəminli, Y.V. Əsərləri : [3 cildə] / Y.V.Çəmənzəminli. – Bakı: AVRASIYA PRESS, – c.3. – 2005.– s.326.
- 26.Divanbəyoğlu, A. Seçilmiş əsərləri / A. Divanbəyoğlu.– Bakı: Şərq–Qərb,– 2006.– 184 s.
- 27.Əfəndiyev, P.ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Dərslik / P.Ş. Əfəndiyev.–Bakı: Maarif,– 1992.– 477 s.

28. Əfəndiyev, P. C.Cabbarlı və xalq yaradıcılığı / P.Əfəndiyev. – Bakı: Yazıçı, – 1985. – 197 s.
- 29.Əfəndiyev, P. S.Vurğun və xalq yaradıcılığı / P. Əfəndiyev. – Bakı: Yazıçı, –1992. – 123 s.
- 30.Əhmədov, B. B. XX yüzil Azərbaycan ədəbiyyatı. Mərhələlər, istiqamətlər, problemlər / B.Əhmədov.– Bakı: Elm və təhsil,– 2015.– 552 s.
- 31.Əlimirzəyev, X. Ə. Problemlər və xarakterlər dramaturgiyası / X.Ə. Əlimirzəyev.–Bakı: Yazıçı, –1979.– 355 s.
- 32.Əlimirzəyev, X. Ə. Dahi sənətkar, böyük vətəndaş (C. Məmmədquluzadənin həyatı, dövrü, mühiti, ədəbi–ictimai fəaliyyəti) / X.Ə.Əlimirzəyev.– Bakı: Elm və təhsil,– 2010.– 684 s.
- 33.Əliyev, K. İ. Romantizmin nəzəriyyəsi: [ 10 cilddə ] / K.İ.Əliyev.– Bakı: Elm və təhsil,– c.2.– 2018.–312 s.
- 34.Əliyev, K. İ. Romantizmin poetikası: [ 10 cilddə ] / K.İ.Əliyev.– Bakı: Elm və təhsil,–c.1.–2018.– 360 s.
- 35.Əliyev, O. Azərbaycan nağıllarının poetikası / O.Əliyev.– Bakı: Səda,– 2001.– 192 s.
- 36.Əliyev, R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi / R. Əliyev.– Bakı: Mütərcim,– 2008.– 360 s.
- 37.Əlizadə R. Azərbaycan folklorunda təbiət kultları ilə bağlı inanclar. Filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın Avtoreferatı. Bakı, 2008. 25 s.
- 38.Əsgərli, F. Azərbaycan uşaq ədəbiyyatının mərhələli inkişafı / F.Əsgərli. Bakı: ADPU, – 2009, – 435 s.
39. Fərzəliyev, T. Azərbaycan xalq lətifələri / T. Fərzəliyev. Bakı: Elm, – 1971, –121s.
40. Gəncəvi, N. Lirika / N. Gəncəvi. – Bakı: Lider, – 2004. –160 s.
- 41.Gəncəvi, N. Sirlər xəzinəsi / N. Gəncəvi. – Bakı: Lider, – 2004. –264 s.

- 42.Hacıyev, V. Frans Kafka – müəmmalar dünyası // – Bakı: Şərq-Qərb, Seçilmiş əsərləri,– 2010.– s.600
- 43.Haqqverdiyev, Ə. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / Ə. Haqqverdiyev. –Bakı, – c.2.–1957.–392s.
44. Haqqverdiyev, Ə. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / Ə. Haqqverdiyev.– Bakı: Lider, –c.2.– 2005.– 408 s.
- 45.Həbibbəyli, İ. Ə. Kiçik hekayə janrı novella //– Bakı: “Nurlan” nəşriyyatı, Ədəbi–tarixi yaddaş və müasirlik, – 2007. s.502–508.
- 46.Həbibbəyli, İ. XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan yazıçıları / İ. Həbibbəyli. Bakı: Nurlan, – 2004.– 160 s.
- 47.Həbibbəyli, İ. Ə. Mollanəsrəddincilik təlimi və müasirlik : [Elektron resurs] / –Bakı: 14 dekabr 2018. [https://www.ens.az/.../ isa–hebibbeyli–mollanesreddincilik–telimi.](https://www.ens.az/.../isa-hebibbeyli-mollanesreddincilik-telimi)
48. Həbibbəyli, İ. Ə. Azərbaycan ədəbiyyatı dövrləşdirmə konsepsiyası və inkişaf mərhələləri. İ. Həbibbəyli. Bakı:- Elm - 2019. -450 s
- 49.Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadəyə yenidən qayıdış: imtina, yoxsa zərurət...Ədəbiyyat qəzeti. 16.04.2019)
- 50.Həbibov, İ. Əbədi yüksəliş / İ. Həbibov. – Bakı: Bilik, – 1985. – 64 s.
- 51.Hüseynoğlu, T. Ədəbiyyatla yaşayırəm / T. Hüseynoğlu.– Bakı: Azərnəşr, – 1993. – 322 s.
- 52.Hüseynoğlu, T. Ön söz // Bakı: Avrasiya-Press, Çəmənəminli Y.V. Əsərləri, 3 cildə, c.1. – 2005. s.5–18.
- 53.Hüseynzadə, Ə. Seçilmiş əsərləri/ Ə. Hüseynzadə. – Bakı: Çarşıoğlu, – 2008. – 496 s.
- 54.Xəlilov, N. Xalq təfəkkürü, sənətkar qüdrəti / N. Xəlilov. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 136 s.
- 55.İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2004, 336 s.

56. İmaməliyeva, L. Rus və Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrı / L. İmaməliyeva. – Bakı: Mütərcim, – 2015. – 240 s.
57. İmanov M. Azərbaycan folklorunda gülüşün genezisi və poetikası. Filologiya elmləri doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Avtoreferat. Bakı. 2007. səh. 55
58. İsayeva, N. XX əsr Azərbaycan hekayəçiliyi və folklor / N. İsayeva. – Bakı: Uğur, – 2008. – 160 s.
59. Kafka, F. Seçilmiş əsərləri / F. Kafka. – Bakı: Şərq–Qərb, – 2010. – 600 s.
60. Kazımoğlu (Seyid Hüseyn). Solğun çiçək // İqbal. – 1913, 26 sentyabr
61. Kitabı– Dədə Qorqud / tərt. ed. H. Araslı– Bakı: Azər nəşr, –1962.– s. 5–10
62. Köçərli, F. Seçilmiş əsərləri / F. Köçərli. – Bakı: Azərbaycan SSR EA, – 1963.– 341 s.
63. Qarayev, Y. Poeziya və nəsr/ Y. Qarayev. – Bakı: Yazıçı, – 1979. – 198 s.
64. Qarayev, Y. Azərbaycan ədəbiyyatı XIX və XX yüzillər / Bakı: Elm, – 2002. – 740 s.
65. Qarayev, Y. Seçilmiş əsərləri: [5 cilddə] / Y. Qarayev. – Bakı: Elm, –c.2. – 2015. 632 s.
66. Qarayev, Y. V. Seçilmiş əsərləri: [5 cilddə] / Y. Qarayev. – Bakı: Elm, –c.3. – 2015. 908 s.
67. Qasimov, X. Azərbaycan mədəniyyəti (XVI–XVII əsrlər) / X. Qasimov. – Bakı: Nurlan, – 2002. – 170 s.
68. Qəhrəmanov, S. Ədəbi–tarixi prosesin problemləri və istiqamətləri (XX əsrin 20–30–cu illəri): / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoreferatı /– Bakı, 2018. – 27 s.
69. Quliyeva, M. Hekayə: janr xüsusiyyətləri və tarixi tipologiyası //– Bakı: Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu, Ədəbiyyat məcmuəsi, –2018. XXXII cild, – s. 214–221

70. Quliyeva, M. Tənqidi –realist hekayədə cəmiyyətin və fərdin özünü ifadə mexanizmi // Bakı: Mütərcim, Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri, – 2019. №5, – s.125–129
71. Quliyeva, M. Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyat ənənələrinin hekayə janrının təşəkkül və poetikasına təsiri // Bakı: Dil və ədəbiyyat, Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal – 2019. – s. 248–251
72. Quliyeva, M. Y.V.Çəmənəminlinin hekayələrində tragikomik situasiya və obrazlar // – Bakı: Poetika.İzm, – 2019. № 1– s.73-78
73. Quliyeva M. Cəlil Məmmədquluzadənin hekayələrində milli mübarizə ruhunun təlqini yolları // Uluslararası Türk Dünyasında Milli Mücadele Ve Edebiyat Sempozyumu Bildirileri, 12-15 Haziran. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, səh. 280-287
74. Quliyeva, M. XX əsr hekayəsinin bədii nitq komponentləri // Qars Universitetinin C.Məmmədquluzadənin 150 illik yubileyinə həsr etdiyi Respublika konfransının materialları, – Qars: Qars Universiteti, – 2019, – s.93-110
75. Quliyeva, M. C. Məmmədquluzadənin hekayələrində ədəbi portret // NDU–nun C.Məmmədquluzadənin 150 illik yubileyinə həsr etdiyi Respublika konfransının materialları, – Naxçıvan, “Qeyrət” nəşriyyatı, 2019, səh. 102-107
76. Quliyeva, M. XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatında romantik hekayə istiqaməti // Kars Universiteti`nin Aşık Alesker`in 200. Yılı anısına düzenlediği uluslararası sempozyum, Kars: Kars Universiteti, – 2021, s.?
77. Qurbanova, A.N. Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının tipologiyası və bədii təkamülü (1920-1930-cu illər) / A.N.Qurbanova. – Bakı, – 2017. – 135 s.
78. Maqşudov, İ. Eynəli Sultanovun həyat və yaradıcılığı: / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoreferatı / –Bakı, 1963. – 226 s.

- 79.Məhəmməd, F. Əsərləri: [3 cilddə] / F. Məhəmməd. – Bakı: Şərq–Qərb, –c.1. – 2005. – 400 s.
- 80.Məhəmməd, F. Əsərləri: [3 cilddə] / F. Məhəmməd. – Bakı: Şərq–Qərb, –c.2. – 2005. 336 s.
- 81.Məhəmməd, F. Əsərləri: [3 cilddə] / F. Məhəmməd. – Bakı: Şərq–Qərb, –c.3. – 2005. 472 s.
- 82.Məmməd, T. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı / T. Məmməd. – Bakı: Apostrof, – 2010.–162 s.
- 83.Məmməd, T. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası / T. Məmməd. – Bakı: Elm, –1999. – 208 s.
- 84.Məmməd, T. Ədəbiyyat müasir elmi yanaşmalar kontekstində / T. Məmməd. – Bakı: Xan, – 2016. – 412 s.
- 85.Məmmədquluzadə, C. Əsərləri: [4 cilddə] / C.Məmmədquluzadə. –Bakı: Öndər, – c.1. –2004. – 664 s.
- 86.Məmmədquluzadə, C. Əsərləri: [4 cilddə] / C. Məmmədquluzadə. –Bakı: Öndər, – c.2. –2004. – 584 s.
- 87.Məmmədquluzadə, C. Əsərləri: [4 cilddə] / C. Məmmədquluzadə. –Bakı: Öndər, – c.3. –2004. – 480 s.
- 88.Məmmədquluzadə, C. Əsərləri: [4 cilddə] / C. Məmmədquluzadə. –Bakı: Öndər, – c.4. –2004. – 472 s.
- 89.Məmmədov, A. Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə (XX əsrə qədər) / A. Məmmədov. – Kirovabad, –1970. – 121 s.
- 90.Məmmədov, A. Azərbaycan hekayəsi / A. Məmmədov. – Bakı: Yazıçı, – 1984. – 224 s.
- 91.Məmmədov, A. Nəsrin poetikası ( XIX əsrin ikinci yarısı) / A. Məmmədov. – Bakı: Elm, – 1990. – 136 s.
- 92.Məmmədov, E. Eynəli bəy Sultanov və folklor / E. Məmmədov. – Naxçıvan: Əcəmi, – 2017. – 206 s.

93. Məmmədov, Ə. Azərbaycan bədii nəsrinin janr–üslub təkamülü (XIX–XX əsrlər) / Ə. Məmmədov. – Bakı: Elm, –2004. –264 s.
94. Məmmədov, K. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev / K. Məmmədov. – Bakı: Gənclik, –1970. – 198 s.
95. Məmmədov, K. Yusif Vəzir Çəmənizəminli/ K. Məmmədov. –Bakı: Elm, – 1981. – 263 s.
96. Məmmədov, M. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin həyat və yaradıcılığı / M. Məmmədov. – Bakı: Nurlan, – 2008. s. 183
97. Mirbağirov, K. Seyid Əzim Şirvani / K. Mirbağirov. – Bakı: Uşaqgənclənəşr, – 1959, – 238 s.
98. Mir Cəlal. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı / Mir Cəlal, F. Hüseynov, – Bakı: Maarif, – 1982. – 427 s.
99. Mir Cəlal. Klassiklər və müasirlər/ Mir Cəlal. –Bakı: Azərnəşr, – 1973, – 296 s.
100. Mir Cəlal. Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905–1917) / Mir Cəlal. – Bakı: Ziya-Nurlan, – 2004, –391 s.
101. Mirəhmədov, Ə. Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında Molla Nəsrəddin surətinin təkamülü // – Bakı: Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, Beşinci kitab, Elm, – 1977. – 195 s.
102. Mirzəyev, A. Azərbaycan epik şerinin təşəkkül dövrü / A. Mirzəyev. – Bakı: Elm və təhsil, – 2016, – 240 s.
103. Mopassan, G. Seçilmiş əsərləri / G. Mopassan. – Bakı: Şərq–Qərb, – 2010, – 800 s.
104. Muxtarzadə, N. İnanc folkloru kontekstində ocaqlar və pirlər (Masallı örnəkləri əsasında) : / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoreferatı. / – Bakı, 2016. – 26 s.
105. Mustafayev, T. XX əsr Azərbaycan nəsrinin poetikası / T. Mustafayev. – Bakı: Elm, – 2006. – 312 s.



106. Mütəllimov, T. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin poetikası / T. Mütəllimov. – Bakı: Yazıçı, – 1988. – 328 s.
107. Nəbioğlu, V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX əsr və XX əsrin əvvəlləri) / V. Nəbioğlu. – Bakı: Elm, – 2004. – 264 s.
108. Nərimanov, N. Seçilmiş əsərləri / N. Nərimanov. – Bakı: Lider, – 2004. – 496 s.
109. Ordubadi, M. S. Qanlı illər / M. S. Ordubadi. – Bakı: Qafqaz, – 2007. – 119 s.
110. Osmanlı, V. Azərbaycan romantizmi: [2 cilddə] / V. Osmanlı. – Bakı: Elm, – c.1. – 2010. – 464 s.
111. Paşayev, S. Azərbaycan əfsanə və rəvayətlərinin ədəbi abidələrimizlə müqayisəli tədqiqi. Bakı ,Elm, 2007.- 310 s.
112. Paşayev, S. Nizami və folklor / S. Paşayev. – Bakı: Bilik, – 1976. – 65 s.
113. Paşayev, S. Nizami və xalq əfsanələri / S. Paşayev. – Bakı: Gənclik, – 1983. – 128 s.
114. Ramazanova, A. Azərbaycan folklorunda qadın (ana) yaradıcılığı və onun poetikası: / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoreferatı) /– Bakı, 2006. – s.25
115. Rüstəmli, A. Bədii həqiqətlər ustası // Cabbarlı C. Seçilmiş əsərləri, [4 cilddə], c.1. //– Bakı: Şərq-Qərb, 2005. s.5–43.
116. Rüstəmov, A. Seçilmiş əsərləri: [2 cilddə] / A. Rüstəmov. – Bakı: Elm, – c.1. – 2014. – 716 s.
117. Rüstəmzadə, İ. Azərbaycan nağıllarının süjet göstəricisi (Aarne–Tompson sistemi əsasında)/ İ. Rüstəmov. – Bakı: Elm və təhsil, – 2013. – 368 s.
118. Seyidov, M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən / M. Seyidov. – Bakı: Elm və təhsil, – 2018. 444 s.

119. Səfərli, Ə. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. / Ə. Səfərli, X. Yusifli – Bakı: Ozan, – 2008. – 696 s.
120. Səhhət, A. Əsərləri: [2 cildə] / A. Səhhət, tərt.ed., K. Talıbzadə – Bakı: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, – c.1. – 1975. – 313.s.
121. Səhhət, A. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / A. Səhhət. – Bakı: Lider, – c. 2. – 2005. – 456 s.
122. Vahabova, S. Cəlil Məmmədquluzadə nəsrinin poetikası / S. Vahabova. – Bakı: Elm və təhsil, – 2013. – 164 s.
123. Vəlixanov, N. Süleyman Sani Axundovun elmi bioqrafiyası / N. Vəlixanov. – Bakı: Elm, – 1996. – 228 s.
124. Vəliyev, Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi/ Ş. Vəliyev. – Bakı: Elm, – 1999. – 443 s.
125. Vəzirov, N. Əsərləri / N. Vəzirov. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2005. – 422 s.
126. Yusifli, X. Nizami “Divan” ından qalan incilər // Nizami Gəncəvi. Lirika //– Bakı: Lider, – 2004. s.4–10.
127. Yusifli, V. Azərbaycan qəzəli/ V. Yusifli. – Bakı: Elm və təhsil, – 2018. – 154 s.

### **Türk dilində:**

128. Cemil, M. Sosyoloji notları ve konferanslar / M. Cemil. –İstanbul: İletişim, – 1999. – 411 s.
129. defterhane-i amire defterleri – ekşi sözlük: [elektronik kaynak] / – 4 ocak, 2015. Link: <https://eksi-sozluk.com/defterhane-i-amire-defterleri-4651874>
130. Makalat–I Hacı Bektaş Veli İ. Kaygusuz’un, 16 Kasım 2011 tarihinde 30. Kitap Fuarı’ında (TÜYAP) yeni çıkan “Hacı Bektaş Veli, MAKÂLÂT (Her lâfzında var bin hikmet)” kitabı üzerinde yaptığı tanıtım söyleşisi metni. MAKÂLÂT–I HACI BEKTAŞ VELİ\*–PDF–DocPlayer <https://docplayer.biz.tr/25191497-Makalat-i-haci-bektas-veli...>

131. Tebrizi, Ş. Makalat / Ş. Tebrizi. – İstanbul , –2010. – 950 s.
132. Nişancının Görevleri Nedir // nisancinin–gorevleri.nedir.org. – 2018.
133. Refioğlu, S. Azərbaycan ve Anadolu Halk Hikayelerinin Tahlili ve Mukayesesi: / Basılmamış Bitirme Tezi) / – İstanbul, 1933–1934. – 114 s.

Rus dilində:

134. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // – Москва: Вопросы литературы и эстетики. – 1975. – 504 с.
135. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, – 1975. – 502 с.
136. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Гальперин. – Москва: Наука, – 1981. –140 с.
137. Гулиева, М. М. Жанр Азербайджанского критического реалистического рассказа // Proceedings of VII international scientific conference “New achievements of world science”, – Morrisville: Lulu Press, – 2017, s. 55-59
138. Литературный портрет – 2018  
[https://pk21.edu.yar.ru/zadaniya\\_dlya...i\\_dot.../literaturniy\\_portret.html](https://pk21.edu.yar.ru/zadaniya_dlya...i_dot.../literaturniy_portret.html)
139. Лотман, М. О структуре и содержании понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Издательство Мордавского Государственного Университета.Саранск.1973.270 с.)
140. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Об искусстве. / Ю. Лотман – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, – 1998. – с.14 –285
141. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – Москва: Наука, – 1979. – 360 s

142. Махлин В.Л. Пространственная форма // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.154–157)
143. Зарубежная эстетика теории литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе Составление, обща редакци. Г. К. Косиков. Издательство Московского университета. 1987. с.512)
144. Особенности жанра рассказов Чехова. Герои Чехова. Ситуации и ... : [Электронный ресурс] – 2018

Ссылка:

[https://licey.net/...rasskazy...chehova.../2716osobennosti\\_zhanra\\_i\\_geroya\\_situacii](https://licey.net/...rasskazy...chehova.../2716osobennosti_zhanra_i_geroya_situacii)

145. Пронькина, В. М. Художественное время и пространство в прозе У. М. Теккерея: / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук) – Саранск, 2003. – с. 25.
146. Пейзаж в литературном произведении: [Электронный ресурс] – 2018

Ссылка:[https://studopedia.org/13\\_104501.html](https://studopedia.org/13_104501.html)

147. Подлубнова, Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – нач. 1940–х годов: Коммунистическая агиография и "европейская" сказка–аллегория: / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / – Екатеринбург, 2005. – ст.26.

Портрет в литературе - что это такое, виды, примеры ...

Ссылка: <https://classlit.ru> > publ > teoria\_literatury > portret\_v\_li.. Источник: Справочник школьника: 5—11 классы. — Москва, АСТ-ПРЕСС, – 2000

148. Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Сб. Москва, 1969, 356 ст.

149. Тимофеев, Л. Словарь литературоведческих терминов/ Л. Тимофеев, С. Тураев – Москва: Просвещение, – 1974. – 509 с.
150. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Топоров – Москва: Прогресс. Культура, – 1995. – 624 с.
151. Фрэнк, Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. // Москва: Московский университет, – 1987. – с.510.

**İngilis dilində:**

152. Guliyeva, M. The role of folk literature traditions in the formation of the structure of story // – Киев: Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Мова и культура ( науковий журнал), – 2017. Вип. 19 – Т. IV (184), – с. 202-209.