

Rafiq Yusifoglu



SEÇİLMİŞ ƏSƏRLƏRİ

XV cild

Rafiq Yusifoglu



# SEÇİLMİŞ ƏSƏRLƏRİ

XV cild

Bakı-2024

Redaktorlar:

**Yaşar Qarayev**  
Professor

**Bəkir Nəbiyev**  
Akdemik

Rafiq Yusifoğlu. Seçilmiş əsərləri, XV cild. Bakı, ADPU nəşriyyatı, 2024. – 512 səh.

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi, görkəmli şair, ədəbiyyatşünas, Prezident mükafatçısı, “Qızıl kəlmə”, “Qızıl qələm”, “Vətən”, “Araz”, “İlin ən yaxşı kitabı” və s. mükafatların laureatı, filologiya elmləri doktoru, professor Rafiq Yusifoğlunun “Seçilmiş əsərləri”nin on beşinci cildinə onun “Azərbaycan poemasının sənətkarlıq xüsusiyyətləri” adlı sanballı monoqrafiyası daxil edilmişdir. Əsərin “Azərbaycan poeması, axtarışlar və perspektivlər” (1998) adlı ilk variantı Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Şurasının qərarı ilə, professor Yaşar Qarayevin, son variantı isə (2010) Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin qərarı ilə, akademik Bəkir Nəbiyevin redaktorluğu altında nəşr olunmuşdur. Monoqrafiyada XX əsrdə yaranmış Azərbaycan poemaları tədqiqat obyektini seçilmişdir. Zəngin faktlar əsasında yazılmış kitabda poemaların tipologiyasından, janr və sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən, mövzu və problematikasından söhbət açılır.

©  $\frac{19475398}{1957(H)2024}$  - Qrifli nəşr

© Rafiq Yusifoğlu

## AZƏRBAYCAN POEMASININ SƏNƏTKARLIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

### GİRİŞ

Poema Azərbaycan, eləcə də dünya ədəbiyyatı tarixində ən qədim və ən müasir janrlardan biridir. Epik, lirik, təsvir, tərənnüm və təhlil vasitəsi ilə həyatın qatlarını açan, tarixin ibrət dərslərini, insan məişətinin mənəvi ahəng və təzadlarını, cəmiyyət və təbiət problemlərini açıqlayan süjetli, obrazlı, emosional bədii formadır. Əsrlərin sınağından uğurla çıxmış bu janr XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində aparıcı yerlərdən birini tutmuşdur. Necə deyərlər, bu yüz ildə də “poeziya öz iri addımlarını poema ilə atmışdır” (205, s. 78). Sosial tərəqqi kontekstində, humanitar, fəlsəfi ənənələrin təkamülü zəminində yeni-yeni ideya-sənətkarlıq təcrübəsi ilə zənginləşən poema özü də öz növbəsində Azərbaycan milli-mənəvi intibahının amili və stimulu olmuş, milli həyatın, xüsusən poeziyada əhatə, vüsət, ifadə dairəsinin genişlənməsində tarixi rol oynamışdır. Janrın özündə yeni üslub və struktura əlamətləri, novator poetika və tipologiya formalaşmışdır.

Poema elə universal janrdır ki, başqa ədəbi növlərə məxsus ən yaxşı keyfiyyətləri, sənətkarlıq komponentlərini özünüküləşdirə bilir. Həm lirik, həm epik, həm də dramatik ünsürlərin vəhdətdə qaynağı və sintezi janrın geniş imkanlarını təmin edən ən ümdə cəhətlərdəndir. Poemanı “janrlar janrı” adlandıran Yustinas Martsinkyaviçyus qeyd edirdi ki, poema ədəbiyyatın bütün janrlarının nailiyyətlərindən və kəşflərindən istifadə edə bilər və etməlidir. Daha sonra o yazırdı: “Xarakter yaradanda poema nəsrin təcrübəsindən,

lirikanın ilahi imkanlarından, dramın daim hərəkətdə olan başlanğıcından istifadə edə bilər. Hətta ehtiraslı publisistika da poema üçün ögey element deyildir. Bundan başqa, dünyanı və insanların vəziyyətini qiymətləndirərkən poema yeni meyarlar axtarır ki, bu mənada o daha çox fəlsəfəyə yaxınlaşır. Poema üçün tarixi hadisələr, cəmiyyət və onun ayrı-ayrı sinifləri yox, həm də ictimai fikirlər və ideyalar tarixi vacibdir” (242, s. 373).

XX əsr müəyyən mənada yeni ictimai fikir və ideyalar tarixidir. Ona görə də bu dövrdə yaranan bütün sənət əsərlərini, o cümlədən poemanın yaradıcılıq problemlərini yeni aspektdə öyrənmək, özü də bu zaman həmin əsərlərin yarıdığı tarixi dövrü mütləq nəzərə almaq vacibdir. Ona görə ki, XX əsr Azərbaycan poemalarının böyük əksəriyyəti sovet dövründə yaranmış, sovet dövründə tədqiq edilmişdir. İctimai-siyasi quruluş dəyişdiyindən, Azərbaycan müstəqil, suveren respublikaya çevrildiyindən, poemanın inkişaf tarixini yeni istiqamətdə tədqiqata cəlb etmək olduqca vacibdir.

Sovet dövründə yaranan sənət əsərlərini, o cümlədən ədəbiyyatın aparıcı janrlarından biri olan poemanı yeni təfəkkür baxımından saf-çürük etmək, uğur və nöqsanlarını bu istiqamətdə araşdırmaq, ədəbiyyatımızın keşməkeşli bir dövrünü yeni meyarlarla tədqiqata cəlb edib, janrın tarixini yaratmaq müasir ədəbiyyatşünaslığın ən aktual problemlərindəndir. Ziddiyyətlərlə dolu bir dövrün yaradıcılıq ənənələrinə verilən təhlil və qiymət metodoloji cəhətdən tarixi-elmi əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Vaxtilə sosioloji məziyyətlərinə görə təriflənən, göylərə qaldırılan əsərləri quruluş, ictimai sistem dəyişdiyi üçün məhz həmin cəhətlərinə görə kənara atmaq, məhv etmək meyli olduqca təhlükəlidir. Ona görə də XX əsrdə yaranan əsərləri yeni istiqamətdə təhlil etmək, poemalara bədii sənətkarlıq məziyyətlərinə, poetikasına görə qiymət vermək,

təhlil zamanı əsərlərin yarandığı şəraiti nəzərə almaq olduqca vacibdir.

Əlbəttə, hər bir dövrdə yaranan əsərləri qiymətləndirərkən bədiilik başlıca meyardır. Ancaq elə sənətkarlıq problemləri vardır ki, onların təhlili zamanı da sosioloji amillər mühüm yer tutur. Bütün bədii əsərlərdə, o cümlədən də poemalarda zamanın nəfəsi duyulmaqdadır. İctimai inkişafın qanunauyğun yekunu olan tarixi hadisələr bədii əsərin strukturunda, süjetində, kompozisiyasında yeni bir həyat kəsb edir. Ədəbiyyat həm də tarixi idealı və pafosu gələcək nəsələ çatdırmaq vasitəsi kimi özünü göstərir.

Bədii əsərlərə, onların strukturundakı vacib kompozisiya elementlərinə, dövrün xarakterik hadisələrini əks etdirən süjetə, onun nüvəsini təşkil edən bədii konfliktə, qəhrəmanların hərəkətlərinə, arzu və düşüncələrinə qiymət verərkən tarixi mühit mütləq nəzərə alınmalıdır. Çünki xarakterə, obrazlar sisteminə, dövrün hadisələrini əks etdirən süjetə onların formalaşdığı mühiti nəzərə almadan qiymət vermək düzgün deyildir. Ona görə ki, həyatın qəhrəmanı çox zaman ədəbiyyatın da qəhrəmanına çevrilmişdir. Elə buna görə də poema janrının bir əsrlik tarixini, onun uğur və nöqsanlarını, epik-lirik poeziyamızın yeni-yeni mövzular, problemlər, xarakterlərlə zənginləşməsini, janrın strukturundakı dəyişiklikləri, forma axtarışlarını elmi-nəzəri və tarixi aspektdə araşdırmaq olduqca vacib məsələdir.

Tədqiqatın obyektı XX əsrdə, xüsusən sovet dövründə, eləcə də ondan sonrakı illərdə yaranan rəngarəng mövzulu, müxtəlif bədii quruluşa, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik Azərbaycan poemalarıdır. XX əsrdə yaşayıb yaradan şairlərimizdən Hüseyn Cavidin, Səməd Vurğunun, Süleyman Rüstəmin, Mikayıl Müşfiqin, Rəsul Rzanın, Məmməd Rahimin, Osman Sarıvəllinin, Mirvarid Dilbazinin, Zeynal Xəlilin, Adil Babayevin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Qasım Qasımozadənin, Əliəğa Kürçaylının, Əli

Kərimin, Məmməd Arazın, Novruz Gəncəlinin, Tofiq Bayramın, Qabilin, Balaş Azəroğlunun, Əli Tudənin, Fikrət Qocanın, Nəriman Həsənzadənin, Fikrət Sadığın, Arif Abdullazadənin, İsa İsmayılzadənin, Ramiz Rövşənin, Eldar Baxışın, Vaqif İbrahimin və digər şairlərin yaradıcılıq nümunələri bədii təhlilin mərkəzində dayanır. Tədqiqat həm bədii əsərlərə, həm də onlar haqqında yazılmış saysız-hesabsız elmi məqalələrə, monoqrafiyalara, dissertasiyalara, konfrans, ədəbi diskusiya materiallarına istinadən aparılır. Müəllif tanınmış ədəbiyyatşünaslardan Məmməd Arifin, Məmməd Cəfərin, Əkbər Ağayevin, Bəkir Nəbiyevin, Məsud Əlioğlunun, Qasım Qasımzadənin, Pənah Xəlilovun, Cəlal Abdullayevin, Sadıq Şükürovun, Qulu Xəlilovun, Əhəd Hüseynovun, Xəlil Rzanın, Şamil Salmanovun, Arif Abdullazadənin, Şirindil Alışanovun və başqalarının poemalar haqqında fikirlərindən istifadə edir, yeri gəldikcə onlarla polemikaya girir, öz fikirlərini nəzəri problemlərə, bədii əsərlərə və eləcə də tarixi faktlara istinadən söyləyir, qənaətlərinin doğruluğunu sübut etməyə çalışır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında həmişə poemaya maraq güclü olmuşdur. Bu da təsadüfi deyildir. İstər klassik, istərsə də müasir ədəbiyyatımızda poema həmişə aparıcı janr kimi diqqəti cəlb etmişdir. Xaqaninin, Nizaminin, Füzulinin, Xətəinin və digər klassiklərimizin poemaları milli ədəbiyyatımızın inciləridir. Bu əsərlər haqqında yüzlərlə məqalələr yazılmış, onlarla tədqiqat işləri aparılmışdır. Azadə Rüstəmovanın “Azərbaycan epik şeirinin inkişaf yolları” (Bakı, 1970) və Y.Piriyevin “XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında poema janrı” (Bakı, 1970) əsərlərində klassiklərimizin yaradıcılıq nümunələrinə istinadən janrın xüsusiyyətləri, onun kompozisiyası, sənətkarlıq xüsusiyyətləri haqqında söhbət açılmışdır.

Tədqiqat üçün geniş material verən XX əsr Azərbaycan poeması haqqında xeyli məqalələr yazılmış, poema neçə-



neçə yaradıcılıq müzakirələrinin obyektinə çevrilmişdir. Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Müasir Ədəbi Proses Şöbəsi Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının tənqid-ədəbiyyatşünaslıq bölməsi və “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin 1977-ci ilin oktyabr ayında keçirdiyi “Poema, axtarışlar, perspektivlər” mövzusunda yaradıcılıq müzakirələrini, “Azərbaycan” jurnalında poema janrına həsr olunmuş dəyirmi masa söhbətlərini, mətbuatda poemanın problemlərini işıqlandıran çoxlu məqaləni xatırlatmaq olar. XX əsr Azərbaycan poemaları haqqında ayrı-ayrı dissertasiyalar da yazılmışdır (37, 64, 66, 149, 326).

Bütün bu deyilənlərə baxmayaraq, tədqiqat üçün geniş material verən Azərbaycan poeması, xüsusən XX əsr poeması haqqında monoqrafik tədqiqat əsərləri yaranmamış, janrın bir əsrə yaxın keşməkeşli tarixi küll halında öyrənilməmiş, yeni ədəbi və sosioloji meyarla qiymətləndirilməmişdir.

XX əsrdə, xüsusən sovet dövründə ictimai hadisələrin təsiriylə poemanın mövzu və əhatə dairəsi daha da genişlənmiş, şairlər bu janrın əsrlərin sınağından çıxmış əvəzsiz imkanlarından maksimum dərəcədə istifadə etməyə çalışmışlar.

Bualo çox doğru qeyd edirdi ki, düzgün qurulmuş bitkin və ahəngdar poema yüngül həvəs və təsadüf nəticəsində deyil, böyük bir həyat təcrübəsi, zəhmət sayəsində yaranır. Bunun üçün təcrübəsiz şagirdin zəif səsi yox, güclü sənətkar nəfəsi lazımdır (78, s. 56).

Əlbəttə, ilk illərdə “təcrübəsiz şagirdlərin zəif səsi” eşidilsə də, klassik ənənələrimiz və dünya ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələri zəminində formalaşan XX əsr poeması Hüseyn Cavid, Abdulla Şaiq, Səməd Vurğun, Mikayıl Müşfiq, Süleyman Rüstəm, Məmməd Rahim, Rəsul Rza və başqa şairlərin “güclü sənətkar nəfəsi” sayəsində yeni-yeni



uğurlar qazanmağa başlayırdı. Əlbəttə, bu illərdə yaranan poemaları həcm, əhatə dairəsi etibarilə klassiklərimizin poemaları ilə müqayisə etmək düzgün deyildir. Çünki Nizaminin poemaları, Füzulinin “Leyli və Məcnun”u əslində poema yox, mənzum romandır. Bu əsərlərin həcmi poemalardan qat-qat genişdir. Lakin buna baxmayaraq, XX əsrdə bu janrın əhatə dairəsi mövzu baxımından daha da genişlənmiş, onun kompozisiyasında, süjetində, daxili strukturunda, bütün sənətkarlıq komponentlərində, eləcə də mövzu və problematikasında, qəhrəmanların xarakterində əhəmiyyətli dəyişikliklər yaranmışdır. Elə buna görə də böyük bir epoxanın zidd mənzərələrini əks etdirən, istər mövzu, məzmun, istərsə də bədii sənətkarlıq baxımından ədəbiyyat tariximizdə yeni hadisə olan poema janrının inkişaf tarixini həm sosioloji, həm də nəzəri aspektdə öyrənmək tədqiqatçının qarşısında duran başlıca vəzifədir.

Əlbəttə, bir monoqrafiyada saysız-hesabsız, müxtəlif mündəricəli, müxtəlif bədii formalı əsərlərin hamısını geniş təhlil etmək imkan xaricindədir. Ona görə müəllif poemanın bir əsrə yaxın tarixini əsasən nəzəri aspektdə araşdırmağı qarşısına məqsəd qoymuşdur. Poemanın tipləri, daxili strukturu və tipologiyası, süjet, onun təkamülü, əsərin ümumi kompozisiyasında, qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasında bədii portretin, peyzajın, xarakterik detalların, ştrixlərin, ricətlərin, bədii təsvir və ifadə vasitələrinin rolu, vəzn və qafiyə sistemi dissertasiyanın tədqiqat istiqamətini müəyyənləşdirən nəzəri problemlərdir. Müəllif XX əsrdə yaranan müxtəlif tipli poemaları məhz bu sənətkarlıq komponentləri istiqamətində tədqiqata cəlb edir. Nəzəri problemlər əsasında aparılan araşdırmalar, bədii təhlillər janrın ümumi mənzərəsini, onun məziyyət və nöqsanlarını daha dəqiq meyarla ümumiləşdirmək imkanı verir.

Müəllif öz tədqiqatında XX əsr Azərbaycan poemalarını yeni dünyagörüşü, milli, bəşəri və dini əxlaq nöqtəyi-

nəzərindən şərh etməyi, janrın tarixi inkişaf yolunu poema üçün xarakterik problemlər əsasında araşdırmağı qarşısına məqsəd qoymuşdur. Epik poeziyamızda bu gün üçün qeyri-məqbul görünən, hətta zərərli təsir bağışlayan ideoloji nöqsanların təhlili, qiymətləndirilməsi zamanı obyektiv tarixilik prinsipi əsas götürülmüş, subyektiv, məhdud ittiham və tənqidlər sərf-nəzər edilmişdir. Rəngarəng mövzulu, müxtəlif struktura, bədii quruluşa malik poemaların sənətkarlıq xüsusiyyətləri, eləcə də onların yeni tipli qəhrəmanlarının hərəkət və davranışları, arzu və düşüncələri, əxlaqi görüşləri, vətənə, əməyə, ailəyə münasibətləri ədəbi-bədii və elmi-nəzəri tələblərə istinadən araşdırılmışdır.

Azərbaycan və dünya ədəbiyyatşünaslığının, estetik fikir tarixinin qabaqcıl, əsrlərin sınağından çıxmış tarixi-metodoloji və tipoloji ənənələri, eləcə də yeni əxlaq, psixologiya, milli təfəkkür tərzini tədqiqatın metodoloji əsasını təşkil edir. Əsərin yazılmasında ədəbi materiallarla bərabər, poemalar haqqında yazılmış çoxlu məqalələr, diskussiya materialları, dissertasiyalar müəllifin köməyinə çatmışdır. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının, o cümlədən onun aparıcı janrlarından biri olan poemanın yetmiş illik tarixi sovetlər birliyi dövründə yarandığından, məsələyə aydınlıq gətirmək, uğur və nöqsanların mənbəyini daha ədalətli meyarlarla safçürük etmək üçün keçmiş ümumsovet ədəbiyyatşünaslığının nəzəri müddəalarından da yeri gəldikcə tənqidi şəkildə istifadə olunmuş, təhlillər tipoloji planda, o dövrün ümumitifaq kontekstində aparılmış, qəhrəmanların xarakterini və hadisələri ən çox mənəvi-psixoloji aspektdə şərh edib qiymətləndirməyə səy göstərilmişdir.

XX əsr Azərbaycan poeması həmişə tənqidin, ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuş, janrın mövzu və problematikası, yaradıcılıq xüsusiyyətləri, özünəməxsus janr spesifikasiyası ayrı-ayrı elmi-nəzəri diskussiyaların predmetinə çevrilmişdir. Poema janrının müxtəlif dövrlərdə, ayrı-ayrı

sənətkarlar tərəfindən yaradılan nümunələri tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Poemalar haqqında bir neçə namizədlik və doktorluq dissertasiyaları da yazılmışdır. Lakin bütün bu əsərlər, o cümlədən də bu sətirlərin müəllifinin Azərbaycan poemasının on illik tarixini – 1956-1965-ci illəri əks etdirən namizədlik dissertasiyası marksizm-leninizm ideologiyası əsasında yazıldığı üçün tədqiqatın istiqaməti və nəticələri bu günün tələblərinə cavab vermir. Ədəbiyyatımızın ən aparıcı janrlarından olan poemanın keşməkeşli, qabarma və çəkilmələrlə dolu tarixinin yeni milli metodologiya baxımından araşdırılması dissertasiyanın yeniliyini şərtləndirən ən başlıca amildir.

N.Q.Çernişevski çox doğru qənaətə gəlirdi ki, incəsənətin tarixi incəsənət nəzəriyyəsinin əsasını qoymağa, incəsənətin nəzəriyyəsi isə incəsənət tarixini daha dolğun, daha əhatəli yaratmağa imkan verir. Məhz bu nöqteyi-nəzərdən janrın tarixini onun üçün xarakterik nəzəri problemlər əsasında tədqiqata cəlb etmək böyük əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatın ilk dəfə bu istiqamətdə aparılması poemanın bir əsrə yaxın tarixini daha obyektiv meyarlarla araşdırmağa, ən əhəmiyyətli, xarakterik məziyyət və nöqsanlar üzərində dayanmağa imkan yaradır. Onu da qeyd edək ki, XX əsr Azərbaycan poemasının tarixi Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ilk dəfədir ki, milli ideologiya əsasında monoqrafik tədqiqat obyektini seçilmişdir. Poemanın keçdiyi yol müasir dövrün tələbləri baxımından, onların yarandığı şərait, ab-hava nəzərə alınmaqla qiymətləndirilir. Müxtəlif mündəricəli, müxtəlif bədii formalı bütün poemalar nəzəri problemlər işığında öyrənilir. Poemalar ilk dəfədir ki, strukturuna, bədii quruluşuna görə qruplaşdırılır, onun tipləri müəyyənləşdirilir, zaman və qəhrəman problemi milli metodologiya əsasında öyrənilir, təhlil edilir. Poemalarda bədii təsvir və ifadə vasitələrinin zəngin ədəbi faktlar əsasında öyrənilməsi, o cümlədən də janrın vəzn və qafiyə

sisteminin araşdırılması da Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yeni hadisədir.

Janrın inkişaf tarixinin ayrı-ayrı sənətkarlıq problemləri kontekstində öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyindən, əsərdə Azərbaycan poemasının tarixi əsasən nəzəri problemlər işığında öyrənilir ki, bu da təsadüfi deyildir. Çünki həmin problemlər poemaların ideya-bədii xüsusiyyətlərini daha ətraflı açmağa kömək edir. Qruplaşdırmaların, bədii təhlillərin hər hansı bir problem əsasında aparılması janrın bədii strukturunun ümumi mənzərəsini daha aydın şəkildə canlandırmağa şərait yaradır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ilk dəfə olaraq XX əsr Azərbaycan poeması küll halında məhz bu istiqamətdə tədqiqata cəlb edilmişdir. Əsərdə poema janrının nəzəri problemlərindən zəngin ədəbi materiallara istinadən söhbət açılmış, poemanın tipləri müəyyənləşdirilmiş, hər növ poemanın xüsusiyyətləri elmi-nəzəri aspektdə şərh olunmuş, ümumiləşmələr aparılmışdır.

XX əsr Azərbaycan poemasının milli ideologiya baxımından yeni elmi-nəzəri istiqamətdə öyrənilməsi işin praktik əhəmiyyətini şərtləndirən başlıca amillərdəndir. Əsər ədəbiyyat tariximizin yeni aspektdə yazılmasına kömək edəcək dəyərli bir elmi-nəzəri qaynaqdır. Monoqrafiyadan tədqiqatçılar, ədəbiyyat tarixçiləri, müəllimlər, tələbələr bədii, nəzəri və tarixi faktlarla zəngin bir mənbə kimi istifadə edə bilirlər.

## BİRİNCİ FƏSİL

### POEMANIN STRUKTURU VƏ BƏDİİ FORMANIN TIPOLOGİYASI

Hər hansı bir janrın bədii strukturunun öyrənilməsi ədəbiyyatşünaslığın aktual, heç vaxt öz əhəmiyyətini itirməyən problemlərindəndir. Bədii əsərin strukturundan, quruluşundan söhbət açmamışdan əvvəl, struktur sözünün ifadə etdiyi mənanı, onun mahiyyətini şərh etmək ehtiyacı duyulur.

Nədir struktur? Latın mənşəli bu sözün yanında çox zaman quruluş sözü də işlədilir. Ancaq quruluş struktur sözünə nə qədər yaxın olsa belə, bütünlükdə onun məna yükünü ifadə etmək gücündə deyildir. Çünki struktur deyəndə ilk növbədə canlı bir orqanizmin bütün üzvlərinin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi göz önündə canlanır.

Ensiklopediyada struktur “bütöv bir cisim, obyekt və sairənin tərkib hissələrinin qarşılıqlı yerləşmə qaydası və əlaqəsi” kimi təqdim olunur. Aydın olur ki, “struktur obyektin tamlığını və özünəoxşarlığını təmin edən, yəni müxtəlif xarici və daxili dəyişikliklərdə onun əsas xüsusiyyətlərini saxlayan sabit əlaqələrin məcmusu”dur (62, c.9, s.48).

Yəni strukturda qarşılıqlı əlaqənin, özü də təsadüfi yox, zəruri, sabit əlaqənin nəzərə alınması son dərəcə vacibdir. Məhz hər hansı bir obyektin, canlı orqanizmin, tamın, bütövün daxilindəki üzvlərin, hissəciklərin qarşılıqlı, dialektik əlaqəsini nəzərə almadan strukturun mahiyyətini qavramaq mümkün deyildir. Müasir dilçilik elmində dil vahidləri arasında daxili əlaqələri dəqiq təsvir etmək üçün üsullar irəli sürən cərəyanlardan birinin strukturalizm adlandırılması da təsadüfi deyildir.

Hər bir binanın, abidənin özünəməxsus arxitektônicası, quruluşu vardır. Muzey, səadət sarayı, idman kompleksi, yaşayış binası və s. elə ilk baxışdan öz zahiri görkəmi ilə

diqqəti cəlb edir. Ayrı-ayrı təyinatlı bu binaların içi, daxili quruluşu, otaqların ölçüsü də bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir.

Həyatda olduğu kimi yaradıcı insan təxəyyülünün məhsulu olan hər bir bədii əsərin də özünəməxsus məzmun və forması, strukturu, kompozisiyası vardır. Binanın, abidənin quruluşu, arxitekturası onun məzmunundan, təyinatından qaynaqlandığı kimi, bədii əsərin növündən, janrından asılı olaraq onun strukturu da rəngarəng çalarda, bədii quruluşda təzahür edir. Epik, dramatik, lirik əsərlərin arxitektonikası bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə seçilir, fərqlənir. Epik əsərlər üçün hadisəçilik, süjet, onun mərhələ-mərhələ inkişafı, dramatik əsərlər üçün qəhrəmanlar arasındakı dialoqlar, münaqişələr, konflikt, onun bədii həlli, lirik əsərlər üçün isə hiss və düşüncələrin ifadəsi daha önəmli olduğu üçün bunların strukturu, bədii forması da bir-birinin eyni ola bilməz.

Hər bir orqanizmin özəllikləri olduğu kimi, hər bir bədii əsər də bənzərsizdir, fərqlidir. Çünki struktur mövzunu məzmunu çevirmək missiyasından qaynaqlanır. Forma məzmunun ifadə vasitəsinə çevrildiyi kimi, məzmun da öz növbəsində bədii əsərin formasına, strukturuna onun daxilindəki bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olan irili-xırdalı bütün sənətkarlıq komponentlərinin – süjetin, konfliktin, xarakterin, portretin, peyzajın, detalların, bədii təsvir və ifadə vasitələrinin və s. qarşılıqlı əlaqəsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Bir-biri ilə sıx dialektik əlaqədə olan bütün sənətkarlıq komponentləri əsərin əsas məzmununun, eləcə də müəllifin ədəbi məram və qayəsinin ifadəçisinə çevrilir.

Hər bir bədii əsər özünəməxsus kompozisiyaya, quruluşu malik olur. Kompozisiya yunan sözü olub mənası qurmaq, tərtib etmək anlamına gəlir. Əsərin bədii komponentləri arasında müəyyən uyğunluq, tənəsüb, dialektik əlaqə olduğundan, kompozisiya sözü ilə yanaşı bəzən arxitekto-

nika termininin işlədilməsi də təsadüfi deyildir. Çünki hər hansı bir möhtəşəm saray müəyyən arxitekturaya uyğun şəkildə inşa edildiyi kimi, bədii əsər də bir-biri ilə sıx dialektik əlaqədə olan komponentlərin vəhdəti nəticəsində meydana gəlir. Görkəmli ədəbiyyatşünas Mikayıl Rəfili kompozisiyaya belə bir tərif verir: “Bədii əsərin mürəkkəb ünsürlərinin və cüzlərinin təşkil və tərtibinə, hadisələrin və məzmunun quruluşuna, bir sözlə, bədii quruluşuna kompozisiya deyilir” (274, s.97).

Görkəmli yazıçı, ədəbiyyatşünas Mir Cəlalin bu məsələ ilə bağlı mülahizələri də maraqlıdır. Mikayıl Rəfilinin ümumi şəkildə sadaladığı komponentləri Mir Cəlal müəllim bir az da dəqiqləşdirir, konkretləşdirir: “Ədəbiyyatda söz və ifadələrin, hadisələrin, faktların və epizodların, surətlərin müəyyən, ahəngdar, məntiqi, mənalı, məqsədəuyğun və münasib şəkildə tərtibinə, quruluşuna kompozisiya deyilir” (88, s.64).

Göründüyü kimi, bu tərifdə tək-cə mühüm sənətkarlıq komponentlərindən deyil, hətta söz və ifadələrdən də söhbət açılır. Epiqrafdan, proloqdan tutmuş epiloqa qədər bütün element və komponentlərin hamısı küll halında kompozisiyaya daxildir. Bədii əsərin strukturunda iriliyindən, kiçikliyindən asılı olmayaraq hər bir detalın, poetik fiqurun, hətta söz və ifadənin belə özünəməxsus yeri və rolu vardır. Rus nəzəriyyəçi alimlərindən L.V.Şepilovanın, L.İ.Timofeyevin, N.A.Qulyayevin, Q.N.Pospelovun Q.L.Abramoviçin və başqalarının fikir və mülahizələrində də kompozisiya üçün bütün element və komponentlərin vəhdətinin vacibliyi xüsusi vurğulanır.

Doğrudan da, kompozisiya üçün bədii əsərdəki bütün sənətkarlıq komponentlərinin bir yerdə olması vacib şərtidir. Bina divarsız, tavansız, döşəməsiz, pəncərəsiz, qapısız mövcud olmadığı kimi, bədii əsərlərin kompozisiyası da süjetsiz, konfliktsiz, xaraktersiz, portretsiz, peyzajsız, bədii



detalsız, təsvir və ifadə vasitələri olmadan təsəvvürə gəlmir. Bu komponentlərin hərəsinin özünəməxsus yeri və rolu olsa da, onlar küll halında bir-biri ilə əlaqələndirilərək əsərin ümumi strukturunun, kompozisiyasının kamilliyinə, mükəmməlliyinə zəmanət verir.

Kompozisiya deyəndə əsərin strukturundakı ən kiçik elementlərin, cüzlərin, bütün sənətkarlıq komponentlərinin, surətlərin, xarakterlərin, monoloqların, dialoqların və s. məcmusu göz önündə canlanır. Kompozisiya elə bir möhtəşəm saraya bənzəyir ki, o, ayrı-ayrı “kərpiclərdən, sütunlardan, hörgülərdən, yüzlərlə tikinti materialından, sementdən, qumdan, daşdan, taxtadan, dəmirdən, şifərdən, şüşədən, pəncərələrdən, qapılardan, tavandan, döşəmədən”... əmələ gəlir. Təsədüfi deyil ki, böyük filosof, nəzəriyyəçi alim Aristotel bədii detallı kompozisiya saraının kərpiclərinə bənzədirdi. Bina kərpic-kərpic ucaldığı kimi, bədii əsər də söz-söz araya-ərsəyə gələrək mükəmməl bir sənət abidəsinə çevrilir. Ancaq bir şeyi unutmaq lazım deyil ki, tikinti materialı böyük əhəmiyyət kəsb eləsə belə, binanın arxitektura planının hazırlanmasından və onun nə şəkildə icrasından da çox şey asılıdır. Eyni materialdan tikilən binalar bir-birinin eyni olmadığı kimi, eyni mövzuda yazılan əsərlər də bir-birindən bədii quruluş, sənətkarlıq məziyyətləri ilə ciddi şəkildə fərqlənir. Başqa sözlə desək, kompozisiyanın mükəmməlliyi sənətkarın bədii üslubundan, xarakterik hadisələri seçib nə şəkildə bədii təsvirə cəlb edə bilmə ustalığından çox asılıdır.

Kompozisiya mükəmməlliyi bədiilik meyarıdır. Ancaq əsəri lazımsız təfərrüatlarla doldurmağa lüzüm yoxdur. Çünki “artıq, lüzumsuz hadisələri əsərə yükləmək çox vaxt mövzunun özünü yoxsullaşdırır və soldurur” (78, s.54). Kompozisiya nə qədər yığcam, onun aparıcı elementləri bir-biri ilə nə qədər məntiqi şəkildə bağlı olarsa, əsərin strukturu da bir o qədər mükəmməl təsir bağışlayar və beləliklə də

yazıçının ədəbi məramı, əsərin ideyası daha inandırıcı, daha təsirli və sirayətədgici şəkildə oxucuya çatdırıla bilər. Söhbət ondan gedir ki, bir əsərdə bütün sənətkarlıq komponentlərindən istifadəyə o qədər də lüzum yoxdur. Müəllif qayəsini ifadə edə biləcək ən xarakterik bədii təsvir və ifadə vasitələrini seçə bilməyin özü də yazıçıdan xüsusi istedad və bacarıq tələb edir. Başqa sözlə desək, mövzunun özü diqtə edir ki, bu əsərdə ən çox hansı bədii təsvir vasitələrdən, sənətkarlıq komponentlərindən istifadə etməyə ehtiyac vardır.

Süjet kompozisiyanın ən aparıcı elementlərindəndir. Xarakterik bir hadisə təsvir olunan dövrün mükəmməl mənzərəsini yaratmağa, qəhrəmanların arzu və düşüncələrini əks etdirməyə zəmin yaradır. Məşhur ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Bualo özünün “Poeziya sənəti” əsərində süjetə böyük əhəmiyyət verir, yazıçılara məsləhət görürdü ki, əsərin süjetini açmaqda yubanmasınlar: “Bizi nə qədər tez süjetlə tanış etsəniz o qədər yaxşıdır” (78, s.46) qənaəti göydəndüşmə deyildir.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Poçt qutusu” əsərinin çox sadə bir süjeti vardır. Xan kəndlini göndərir ki, onun yazdığı məktubu poçta salıb geri qayıtsın. “Ölümlər” əsərində bir “ölüdürildən”in peyda olması, onun əyalət kəndlərindən birinə gedib geri qayıtması bədii təsvirin mərkəzinə çəkilmişdir. İlk nəzərdə bu süjetlərin heç biri maraqlı deyil. Ancaq həmin əsərin kompozisiyasında bu hadisələr elə məharətlə yerləşdirilmişdir ki, süjet kompozisiyadakı bütün elementləri öz ətrafında cəmləşdirə bilmiş, beləliklə də həm təsvir olunan dövrün ictimai-siyasi mənzərəsi, həm insanların xarakteri ətraflı şəkildə açılmış, həm də xarakterik süjet müəllifin ədəbi məramını ifadə etmək vasitəsinə çevrilmişdir. Tipik şərait tipik xarakterlərin yaranmasına zəmin yaratmışdır.

Bütün bunlar onu deməyə əsas verir ki, müəllif yazdığı əsərin strukturunda, kompozisiyasında hər hadisəni, hər olayı deyil, ədəbi məramını ifadə etməyə yardımçı ola biləcək bir süjeti yerləşdirməlidir. Süjet nə qədər xarakterik olarsa, əsərin bədii strukturunda onun yeri və rolu daha çox əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında süjetin üç əlaməti fərqləndirilir: situasiya, intiriqa və kolliziya. Situasiya vəziyyətdir. Xarakterik hadisələr, süjetlər xarakterik situasiyalardan qaynaqlanır. Münaqişələrin, intriqa və kolliziyaların mənbəyi isə real həyatı ziddiyyətlərdir. Hər hansı bir məsələdə fikir ayrılığı süjetin daha dinamik şəkildə inkişafına təkan verir. İki şəxs arasında yaranan intiriqa getdikcə dolğunlaşır. Münaqişənin hər tərəfində tək yox, insan qrupları, zümrələr cəmləşəndə kolliziya yaranır. Süjet boyu qəhrəmanların arasındakı konfliktlər onların xarakterinin daha dərinədən açılmasına zəmin yaradır.

Süjetin beş ünsürü vardır. Birinci ünsür ekspozisiya adlanır. Ekspozisiya hərəkətin başlanğıc, hazırlıq mərhələsidir. Burada hadisəni doğuran mühitin mənzərəsi ön planda dayanır. İkinci ünsürə zavyazka və ya rəbt deyilir. Bu sözlərin ikisinin də lüğəvi mənası eynidir, bağlanmaq, rabitə anlamına gəlir. Bu ünsür hərəkətin inkişafına rəvac verir və süjetin aparıcı qüvvəsi kimi diqqəti cəlb edir. Gələcək hadisələr, münaqişələr məhz bu mərhələdən qaynaqlanır. Təsadüfi deyil ki, Aristotel rəbti “əvvəldən başlayıb hüdudu olan nöqtəyədək davam edən, səadətdən müsibətə, müsibətdən səadətə keçid” adlandırır. Üçüncü ünsür olan hərəkət öz mənbəyini rəbtdən götürür və inkişaf edərək kulminasiya – zirvə nöqtəsinə çatır. Hadisələrin ən gərgin anı, münaqişələrin kritik məqama çatması məhz süjetin bu ünsüründə özünü aydın şəkildə göstərir. Bundan sonra isə süjetin sonuncu ünsürü razvyazka (düynlərin açılması), və ya qət (bu da həmin mənanı verir) gəlir. Ən yüksək zirvəyə çatan

münaqişələr, konfliktlər məhz bu mərhələdə öz bədii həllini tapır.

Mükəmməl süjetin strukturu belədir. Ancaq bütün bədii əsərlərdə bu üsürlərin hamısından eyni ardıcılıqla istifadə o qədər də vacib deyildir. Əsas məsələ hadisənin müəllif məramını nə şəkildə ifadə etməsindədir.

Süjetin üsürlərini, hərəkətin inkişaf mərhələlərini şərh etmək məqsədilə Cəlil Məmmədquluzadənin “Poçt qutusu” hekayəsinə nəzər salaq. Soyuq bir payız günündə xanım məktub yazması razvyazka, elə bu zaman kəndli Novruzəlinin gəlməsi və xanımın məktubu onunla poçta göndərməsi rəbt, Novruzəlinin məktubu aparıb poçt qutusuna atması, onun keşiyində dayanması hərəkət, qutunu açıb məktubları götürən poçt işçisinə kəndlinin hücumu kulminasiya, məsələdən hali olan xanımın avam kənlini azad etdirməsi, gözləri yaşaranadək gülməsi qət, razvyazkadır.

Hər bir bədii əsərin baş qəhrəmanı insandır. Süjetin axarında qəhrəmanların hərəkət və davranışları, arzu və düşüncələri, müəyyən amal, məqsəd uğrunda apardıqları mübarizə mühüm yer tutur. Obrazların bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi, onların arasındakı münaqişələr, fikir ayrılıqları bədii əsərin kompozisiyasını daha da dolğunlaşdırır.

Göründüyü kimi, bədii əsərin strukturunda süjet çox böyük əhəmiyyət kəsb edir. Təsadüfi deyil ki, çox zaman kompozisiya və süjet terminləri yanaşı işlədilir. Ancaq bu heç də o demək deyildir ki, süjet bütün əsərlər üçün xarakterikdir və kompozisiya süjetsiz təsəvvürə gəlmir. Hətta dörd misradan ibarət bayatının, rübainin, xüsusi quruluşu malik gəraylının, qoşmanın, təcnisin, qəzəlin, müxəmməsin, digər ədəbi janrların da özünəməxsus bədii quruluşu, strukturu, kompozisiyası vardır. Lirik əsərlər ayrı-ayrı vəznlərin müxtəlif ölçülərində, rəngarəng qafiyə quruluşunda olur. Fikrin dəqiq, dolğun ifadəsi üçün hansı ədəbi janr daha çox

uyğun gəliрсə, müəllif fikirlərini onun ölçülərinə, vəzn və qafiyə sisteminə uyğun şəkildə ifadə etməyə çalışır.

Məzmunun mövcudiyət forması olan kompozisiya, əsərin bədii strukturu rəngarəng həyat hadisələrindən qaynaqlanır. Hər bir həyat hadisəsi, fakt yazıçının təxəyyülündə canlanaraq bütöv bir sənət əsəri kimi meydana çıxır. Kompozisiya daxilində bədii obrazların, hadisələrin, konflikt və xarakterlərin, ayrı-ayrı sənətkarlıq componentlərinin dialektik vəhdəti əsərin mükəmməl strukturunu yaradır və yazıçı məramının ifadəsinə yardımçı olur. Məzmun və formanın dialiktik vəhdəti isə ədəbi uğurların rəhinə çevrilir.

Poema öz strukturu, süjet və kompozisiyası, funksional elementləri, bədii forması etibarilə başqa ədəbi növlərdən əsaslı şəkildə seçilən bir janrdır. XX əsrdə həyat hadisələrinin, dövrün, zamanın tələbi ilə Azərbaycan poeması yeni mövzularla zənginləşmiş, onun bədii formasının üfüqləri əhəmiyyətli dərəcədə genişlənmişdir. Müxtəlif tipli, rəngarəng mündəricəli, bir-birinə bənzəməyən süjet və kompozisiya quruluşuna malik o qədər poema yaranmışdır ki, bunların hamısı haqqında bir tədqiqat əsərində söhbət açmaq, onların geniş elmi-poetik təhlilini vermək imkan xaricindədir. Ona görə də bütün əsərlər yox, bizi maraqlandıran problemləri araşdırmaq üçün xarakterik hesab etdiyimiz bədii nümunələr üzərində dayanmaq məcburiyyətindəyik.

Poemaları şərti olaraq üç şəkildə qruplaşdırmaq olar: lirik poemalar, epik poemalar, dramatik poemalar. Lirik poemalarda qəhrəmanların duyğu və düşüncələri, onların hiss və həyəcanları ön planda dayanırsa, epik poemalar üçün obrazların xarakterini rəngarəng süjetlər vasitəsi ilə əks etdirmək meyli daha güclüdür. Dramatik poemalar üçün isə konflikt və onun bədii həlli məsələsi səciyyəvidir. Əlbəttə, ədəbiyyat tariximizdə bu bölgülərə uyğun poemaları seçib

qruplaşdırmaq, bədii təhlilləri həmin istiqamətdə aparmaq da olar. Lakin poema elə spesifik janrdır ki, lirik poemada epik, dramatik; epik poemada lirik, dramatik; dramatik poemada isə lirik və epik ünsürlər tapmaq problem deyil. Poemalarda adlarını çəkdiyimiz elementlər elə qovuşuq şəkildədir ki, çox zaman hər hansı bir əsərin tipini müəyyənləşdirmək çətinlik törədir. Konkret ədəbi meyar olmadığından ayrı-ayrı tənqidçilər, ədəbiyyatşünaslar çox vaxt eyni əsərin ya lirik, ya epik, ya da dramatik olduğunu əsaslandırmağa çalışmışlar. Belələri əsərdəki lirik, epik, ya da dramatik ünsürləri qabartmaqla qənaətlərinin doğruluğunu sübut etməyə səy göstərmişlər. Lakin unudulmuşdur ki, bütün janrlara məxsus cəhətlərin sintezi elə məhz poemanın xarakterik cəhəti, onun janr spesifikasıdır.

### **1.1. Janrın inkişaf meylləri**

Ədəbiyyatın ən aparıcı janrlarından biri olan poemanın yaradıcılıq problemləri, onun strukturu, inkişaf meylləri istər Ümumittifaq, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında diskussiyalara, müzakirələrə, mübahisələrə səbəb olmuşdur.

İbrahim Kəbirinin 1961-ci ildə “Drujba narodov” jurnalının yeddinci nömrəsində çap etdirdiyi “Müasir poemada süjetin rolu” adlı məqaləsində poemanın strukturunda süjetin rolu əsasən düzgün qiymətləndirilirdi. Lakin müəllifin süjetin əhəmiyyətini daha qabarıq nəzərə çarpdırmaq, “həyatı dərk və tədqiq işində onun etibarlı alət” olduğunu göstərmək xətrinə poemalardakı lirik ünsürlərə meydan oxuması, onu gərəksiz bir element hesab etməsi haqlı etiraza səbəb olmuşdu. Əkbər Ağayev elə həmin il “Yenilik duyğusu və poeziya” adlı məqaləsində İbrahim Kəbirinin süjet haqqında fikirləri ilə razılaşsa da, lirikaya qarşı “aman-

sız mövqeyi”ni tənqid edir, göstərirdi ki, İ.Kəbirli Azərbaycan, eləcə də rus poeziyasının təcrübəsini nəzərdən qaçırır (28, s. 124).

Daha sonra Əkbər müəllim rus və Azərbaycan poemasının müxtəlif səpkili gözəl nümunələrinə istinadən bu qənaətə gəlirdi ki, lirikasız epopeya və poema soyuq çıxar, onun təsiri hərəkətsiz olar. “Məsələ süjetə riayət etməkdə deyil, məsələ bunların arasındakı tənəsübü tapmaqdadır” (28, s. 129).

Elə yazıçılar, tənqidçilər də var idi ki, müasir poemada süjeti köhnəlmiş, gərəksiz hesab edirdilər. Qasım Qasımzadə süjetli, xarakterli poemaların köhnəliyini iddia edən, “lirik poemalara doğru meyl getdikcə daha çox qüvvətlənir, poemada hadisə və əhvalatları göstərmək nisbətən arxa plana keçir, lirik qəhrəman özünü qabağa verir” deyən Xəlil Rzanın mövqeyi ilə razılaşmır, eyni zamanda poemada “lirikaya səlib yürüşü” elan edən İbrahim Kəbirlinin fikirlərini də düzgün hesab etmirdi. Qasım Qasımzadənin fikirləri ilə Əkbər Ağayevin fikirləri arasında bir uyğunluq var idi. O, müxtəlif: lirik və epik səpkidə yazılmış iki gözəl əsəri – N.Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri” və Ə.Kürçaylının “Nargindən əsən külək” poemalarını müqayisə edir və doğru nəticəyə gəlirdi: “Deməli, istər “Sumqayıt səhifələri”, istərsə “Nargindən əsən külək” poemaları, müxtəlif dəst-xətlə, poema janrının müxtəlif növlərində yazılısalar da, hər biri ayrılıqda qüvvətli emosional təsirə malikdir. Belə olduqda lirik, yaxud epik janrları qarşılaşdırıb birinə yenilik, digərinə isə köhnəlik damğası vurmağın nə mənası?!” (216, s. 18).

Bütün bu mübahisələr yeni mövzulu, yeni bədii formalı poemaların meydana gəlməsi ilə əlaqədar idi. Poemada lirizm tərəfdarlarından biri olan X.Rza “Poemalar haqqında bəzi qeydlər” adlı məqaləsində tamamilə başqa bir mövqedən çıxış edərək yazırdı ki, həyatın epik lövhələrini çəkmək-



də, gərgin konflikt və zəngin insan xarakterləri yaratmaqda bu ədəbi növün imkanları xüsusilə böyükdür (281).

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında poema janrı haqqında gedən bu və ya buna bənzər mübahisələrdən sonra ümumittifaq ədəbiyyatşünaslığında da poema janrı müzakirə obyektinə çevrildi. 1965-ci ildə “Literaturnaya qazeta”da A.Adalisin “Poema nədir?” adlı məqaləsi çap olunduqdan sonra qızğın mübahisələr başlandı. “Poema-kanon mövcud olmalıdır mı?” sualını verən İ.Selvinski özü öz sualına qətiyyətli “bəli” cavabı verir, janrın qayda-qanunlarına etinasızlıq göstərənlərə etirazını bildirirdi. Al.Mixaylov isə deyirdi ki, epik poemalar əsri çoxdan qurtarmışdır. Diskussiyalarda L.Ozerov, S.Smirnov, Q.Mirzoyev, N.Dorizo, V.Qusev, A.Keşokov və başqaları iştirak edirdilər. Ancaq S.A.Kovalenko çox doğru qeyd edirdi ki, diskussiya iştirakçıları mübahisə və polemika burulğanında baş sındıranda poema öz inkişafından qalmır, janrın yeni-yeni növləri üzə çıxırdı (190, s. 14).

Poema janrı haqqında mübahisələr 1973-1974-cü illərdə “Literaturnaya obazrenie” jurnalının səhifələrində yenə də eyni qaydada davam edirdi. Belarus şairi və tənqidçisi M.Aroçkonun müzakirəni aşağıdakı cümlə ilə açması da mənalı idi: “Poema özünün yeni keyfiyyətli sıçrayışını gözləməkdən yorulub” (50, s. 61).

Özbək şairi Rəməz Babacan isə deyirdi ki, poema janrının vəziyyəti həyəcan doğurur. O, öz köhnə simasını itirib, yeni keyfiyyətləri isə hələ özünü küləşdirə bilməyib (65, s. 45).

Tənqidçi Al.Mixaylov öz çıxışında yenə də poemada lirikaya üstünlük verir, E.Umanskaya isə deyirdi: “Mən epizmi poemanın ən əsas elementi hesab edirəm” (334, s.50).

Yenə də bu mübahisələr davam etdiyi vaxtda tənqidçilərin iradlarını, onların reseptlərini qulaq ardına vuran şairlər

yeni tipli, yeni formalı əsərlər yaratmaqla ədəbiyyatşünasları çaş-baş salır, onların mübahisə dəyirmanını susuz – yeni əsərsiz qoymurdular.

Poemanı “janrlar janrı” adlandıran Yustinas Martsinkyaviçyusun fikirləri daha çox maraq doğururdu. O, Vladimir Oqnyova verdiyi müsahibəsində deyirdi ki, poema heç zaman öz adını və imkanlarını unutmamalıdır. Onun imkanları isə həqiqətən böyükdür (242, s. 373).

Janrın inkişaf problemləri ilə məşğul olan tənqidçilər dəstəsi yetişməkdə idi. M.Çislovun, A.M.Banketovun, S.Kovalenkonun, L.K.Şvedsovanın, P.Vixodsevin və başqalarının məqalə və monoqrafiyalarında poema janrının nəzəri problemlərini işıqlandırmaq meyli güclü idi. M.Çislov öz tədqiqatlarında epizmlə lirizmin vəhdətdə götürülməsini müasir poemanın əsas elementlərindən biri hesab edərək yazırdı ki, eposda əsas diqqət insanın həyat yolunu nəql etməyə yönəlməlidir. Lirika isə konkret insan həyəcanlarını canlandırmağa, bu həyatın daha dolğun bədii əksini verməyə kömək edir (92, s. 224).

M.Çislov digər tədqiqatlarında da poemalar haqqında gedən mübahisələri ümumiləşdirir, ədəbi faktlara istinadən öz nəzəri qənaətlərini əsaslandırmağa çalışırdı. O, qeyd edirdi ki, sovet poemasının inkişaf yolu göstərir ki, lirika ilə epos arasında keçilməz sədd yoxdur (91, s. 211). Tədqiqatçı belə qənaətə gəlirdi: “Lirik poemaların ən yaxşı nümunələri göstərir ki, bu cür əsərlər həyat hadisələrinə getdikcə daha çox yaxınlaşır, insanların mənəvi dünyasının ən dərin qatlarına daxil olmaqla müasirlərimizin xarakterini daha dolğun əks etdirməyə çalışır. Bu yolda o, özünün lirik təbiətini dəyişmədən yeri gəldikcə epik cizgilər qazanır, birbaşa epik poeziya təcrübəsinə istinad edir” (91, s. 223).

Banketov da öz tədqiqatında aşağıdakı suallara cavab tapmağa çalışırdı: “Bugünkü poema hansı cəhəti ilə xarakterikdir və onun inkişafında ən aparıcı tendensiya – ənənə

hansıdır? Qəhrəmanların iştirakı və ya yoxluğu? Süjet, yoxsa süjetsizlik? Poemada xarakterlərin toqquşması vacibdirmi?” və s. Tənqidçi göstərirdi ki, poemalarda həm lirik, həm epik xarakterlərin gözəl nümunələri yaranmışdır. Hətta bəzi lirik poemalarda qəhrəmanın xarakteri epik əhəmiyyət kəsb edir. Daha sonra o, epizmlə lirizmin vəhdətinin vacibliyindən söhbət açaraq yazırdı: “Əgər poemanı bir binaya bənzətsək, onun lirik korpusu kifayət qədər etibarlı epik bünövrə üzərində dayanmalıdır” (73, s. 164).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından Məmməd Arifin, Məmməd Cəfərin, Mir Cəlalin, Məsud Əlioğlunun, Bəkir Nəbiyevin, Qasım Qasımzadənin, Xəlil Rzanın, Yaşar Qarayevin, Arif Abdullazadənin, Şamil Salmanovun, Şirindil Alışanovun və başqalarının poema janrı, onun ideya-bədii keyfiyyətləri haqqında ayrı-ayrı vaxtlarda söylədikləri mülahizələr də ümumittifaq ədəbiyyatşünaslığında fikirlərlə səsləşməkdə idi. Mir Cəlal yazırdı: “Poema böyük, çətin və mürəkkəb formalı əsərdir. Poema qəhrəmannamədir. Onun əsasında mühüm, böyük hadisələr və qəhrəmanlar qoyula bilər. Ancaq şərt poemanın işlənməsindədir” (90, s. 280-281).

M.Cəfər Azərbaycan yazıçılarının birinci qurultayında “Şeirimiz son beş ildə” adlı məruzəsində deyirdi: “Mən bilirəm ki, nəzəriyyədə “sırf lirik” poemaları üstün tutanlar var. Ancaq, mənə, epik janrın təbiəti elədir ki, belə əsərlərdə əgər şair canlı obyektiv təsvirləri ilə, canlı real xarakterləri ilə oxucunu qənaətləndirə bilmirsə, inandıra bilmirsə, sözlə, məntiqi mülahizə ilə, “başdan başa lirizm” ilə qətiyyənlə oxucunu inandıra bilməz. Hər janrın öz təbiəti, öz tələbi var” (86, s. 133).

Beş il sonra – 1976-cı ildə Azərbaycan yazıçılarının altıncı qurultayında Yaşar Qarayev “Poeziyanın illəri və yolları” adlı məruzəsində poema janrına xeyli yer ayırmışdı. “Dramın, eposun və lirikanın poema daxilində bugünkü

sintezi lirikanın xeyirinə olub”, – deyən tənqidçi haqlı idi. Daha sonra o, deyirdi ki, poema poeziyanı ağır çəkiddə təmsil edən bir janrdır və öz vüsət ölçüləri ilə birlikdə o öz janr təbiətini də itirə bilər (205, s. 81).

Altıncı qurultaydan bir il sonra – 1977-ci ildə “Poema, axtarışlar, perspektivlər” (264) mövzusunda keçirilən yaradıcılıq müzakirəsi də janrın tematikasında, onun bədii formasında yaranan əhəmiyyətli dəyişikliklərlə əlaqədar idi. Məmmədcəfər Cəfərov öz fikirlərini belə izah edirdi: “Poetika kitablarından məlum olan tərifə görə, poemada birinci növbədə, konkret bir həyat hadisələrinin və insan taleyinin epik təsvirləri, tipik xarakterlər yaratmaq, monumentalıq, dinamika, dramatism, süjet ardıcılığı, kompozisiya bütövlüyü tələb olunur. Poemada təsvir olunan hadisə və insan fəaliyyətinin əvvəli, axırı olmalıdır. Belə poemalarda lirika, lirik ricətlər isə ancaq hadisələrin mahiyyətinin, ictimai-siyasi, əxlaqi mövzunun açılmasına xidmət edən bir vasitə olur. Başqa sözlə, poemada epik təsvir əsas götürülür. Lirika, lirik hadisələr köməkçi vasitə olur.”

Məruzəçi Şirindil Alışanov qeyd edirdi ki, zaman öz daxili məzmunu ilə formaya təsir göstərir, janr “zamanın formaları” (Belinski) şəklində meydana çıxır. Tarix müasirliyin mənəvi-əxlaqi sınaq meyarı kimi özünü göstərir.

Müzakirələrdə “lirik poema”, “sintez – poema”, “poema – dialoq”, “poema – monoloq”, “poema – müraciət” tipli əsərlərin yaranmasından söhbət getdiyi kimi, “Nəsimi”, “Zümrüd quşu” kimi epik-dramatik poemaların yaranması poemada epikliyin aradan çıxması fikrini alt-üst edən əhəmiyyətli bədii faktlar kimi xatırladılırdı. Qasım Qasımzadə öz fikirlərini əsaslandıraraq deyirdi ki, “epik poeziya süquta uğrayır” mülahizəsi kökündən yanlışdır.

Əliağa Kürçaylı da epizmin müdafiəçilərindən biri kimi çıxış edirdi: “Poema öz təbiəti və ilkin şəklinə görə həyat

hadisələrini əks etdirən, müəyyən konfliktlər üzərində qurulan ədəbi janrdır.”

Sabir Rüstəmxanlı isə poemada yalnız epiklik tələb etmək meyli ilə razılaşmır və deyirdi: “Poemadakı hadisələri eyni ilə nəslə də vermək olarsa və bununla mövzu heç nə itirməzsə, belə poemalar yazılmasa daha yaxşıdır.”

Yaşar Qarayev poemada lirizmlə epizmin vəhdətinin daha çox fayda verə biləcəyindən danışdı: “Lirik poema lirikada əriyən və yox olan poema demək deyildir, əksinə, lirika poemaya poemanın epik imkanlarını tamamlamaq və ona xidmət etmək üçün lazımdır.”

Poemada həm hadisə, həm də hiss-həyəcan üstünlük təşkil edir. Lirikla epizmin qovuşduğu poemanın məziyyətlərini, onun xüsusiyyətlərini şərtləndirən ən başlıca vasitələrdəndir. Əgər poemanı canlı bir orqanizmə bənzətsək, onun skeleti epizm, əti və qanı isə lirikadır.

Poema quruluş etibarilə mürəkkəb janrdır. M.Çislov qeyd edir ki, sintetik janr olan poemanın “qapıları” lirika üçün də, epos üçün də, dram üçün də açıqdır. Bütün ədəbi növlər poemanın başlıca hərəkətverici qüvvəsi olan poetik obrazlılıq vasitəsi ilə janrın daxilində özünə yer tapa bilir (94, s. 71).

Əlbəttə, tənqidçinin Yustinas Martsinkyaviçyusun nəzəri qənaətlərinə bənzəyən bu fikrinin doğruluğuna şübhə etmirik. Müxtəlif səpkili poemaları küll halında tədqiqatə cəlb etdikdə həmin qənaətlərin doğruluğuna bir daha inanırıq.

Vıxodsevin aşağıdakı mülahizələrinin obyektivliyi də şübhə doğurmur ki, ədəbi janr problemi tarixi problemdir. Həyatdakı, gerçəklikdəki dəyişikliklər janrın inkişafına həmişə təsir göstərir. Yazıçıya əsərin problemini, tematikasını, epik təhkiyə formasını seçməyi də diqtə edir (364, s. 103).

Doğrudan da, hər dövrün özünəməxsus geyimi olduğu kimi, yeni ədəbi fikrin də özünə formalar axtarması qanu-

nauyğun haldır. İllər keçdikcə, ictimai-siyasi hadisələrin təsiriylə həm poemanın mövzu dairəsi genişlənmiş, həm də onun bədii formasında dəyişiklik yaranmışdır. Şairlər mövzuya uyğun forma axtarmış, bu da öz növbəsində janrın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliyə səbəb olmuşdur.

## **1.2. Poema və ədəbi tənqid**

Poema ədəbiyyatın ən aparıcı janrlarından biri kimi həmişə ədəbi tənqidin diqqət mərkəzində olmuşdur. Necə deyərlər, poemalar neçə-neçə tənqidçi nəslinin öz elmi təfəkkürünü, nəzəri səviyyəsini, sənətə, ədəbiyyata estetik münasibətini üzə çıxaran, qələmini püxtələşdirən sınaq meydanına çevrilmişdir. Demək olar ki, mətbuatda hər hansı poema çap olunan kimi tənqidçilər bu əsər haqqında öz mülahizələrini isti-isti yazıb çap etdirmişlər. Ona görə də tənqidçi operativliyi, tələskənlik çox zaman bədii əsərə düzgün meyarla yanaşmağa imkan verməyib, hətta ən səviyyəli, səriştəli tənqidçilərin məqalələrində belə bədii təhlillər həmişə arxa, sosioloji təhlillər isə ön planda olub. “Şair sosialist gerçəkliyini necə əks etdirib?” – problemi əsərin məziyyət və nöqsanlarını qiymətləndirmək meyarına çevrilib. Məsələn, Səməd Vurğunun “Aygün” poemasının taleyi bu baxımdan ibrətamizdir. Poema 1952-ci ildə “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 1-ci və 2-ci nömrələrində çap olunan kimi “Aygün” poemasına və onun müəllifinə hücumlar başlandı. Bütün yeniliklər birmənalı qarşılanmadığı kimi, “Aygün” poeması da partiya göstərişləri ilə silahlanan ədəbi tənqidin qəzəbinə səbəb oldu.

Əsasən klassik ədəbiyyatla məşğul olan, o vaxtadək müasir ədəbi proses haqqında heç bir məqalə ilə mətbuatda çıxış etməyən Mirzəğa Quluzadə həmin il “Kommunist” qəzetinin 13 mart tarixli nömrəsində çap etdirdiyi “S.Vurğunun “Aygün” poeması haqqında” məqaləsində əsəri “alt-

üst” edirdi. Onun əsas tutağacı isə bu idi: “Görünür ki, S.Vurğun partiya tənqidindən lazımi nəticə çıxarmamışdır.”

Ədəbi tənqidimizin görkəmli nümayəndəsi Məmməd-cəfər Cəfərov da öz həmkarından geridə qalmırdı. Cəmi iki gün sonra – 15 mart 1952-ci ildə “Ədəbiyyat qəzeti”ndə çap etdirdiyi “S.Vurğunun “Aygün” poeması haqqında” məqaləsində şairi eyni mövqedən tənqid edirdi. Oxucular poemanı nəzərdən keçirməyə macal tapmamış, ədəbi tənqid əsər haqqında ictimai rəyi formalaşdırmağa çalışdı. Hər iki müəllif Səməd Vurğunun realizmdən uzaqlaşmaqda, sosialist həyat tərzini təhrif etməkdə günahlandırıldı. Tənqidçilər şairə elə qəzəblə hücum edirdilər ki, guya Əmirxanın və Aygünün mənfi cəhətlərinin səbəbkarı elə müəllifin özüdür. Sovet məktəbində tərbiyə alan gənclərin xarakterində mənfi cəhətin olması ədəbi tənqidi təəccübləndirirdi. S.Vurğunun obrazları müsbət və mənfi cəhətləri ilə birlikdə, canlı insan kimi göstərmək meylini tənqidçilərin qəzəblə qarşılması heç də təsadüfi deyildi. Dövrün tələbi ilə, partiya sənədlərinin diqtəsi ilə oturub-duran ədəbi tənqidi sənətkarlıq məsələlərindən, xarakterlərin açılması yollarından çox ədəbi qəhrəmanların sosialist cəmiyyətinə layiq olub-olmaması məsələsi düşündürürdü.

Bu sifarişli məqalələr haqqında mətbuatda, poemanın tədqiqinə həsr olunmuş digər yazılarda söhbət açıldığından, geniş şərhə ehtiyac görmürük. Lakin yeri gəldikcə onu da qeyd etməliyik ki, Məsud Əlioğlunun “Təbliğatçı” jurnalının 1956-cı il 7-ci nömrəsində çap etdirdiyi “S.Vurğunun “Aygün” poeması haqqında”, xüsusən Qasım Qasımzadənin “Azərbaycan” jurnalının 1957-ci il 5-ci nömrəsində işıq üzünə çıxən “Aygün” və onun poeziyamızda mövqeyi” adlı məqalədə əsərə obyektiv meyarla qiymət vermək meyli güclü idi. Qasım Qasımzadə məqaləsinin əvvəlində “sosialist realizmi yaradıcılıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi”, “Özü də ədəbi məktəb yaradan”, “ictimai həyata kommunist şair



münasibəti bəsləyən” epitetlərini elə bil S.Vurğunun qarşısına yazmaq onu və özünü gələcək hücumlardan qorumağa çalışırdı. O, daha sonra S.Vurğunun yaradıcılığında novatorluqdan danışır, “Aygün”ü müasir ailə-məişət mövzusunda həsr olunmuş ilk geniş epik əsər kimi xarakterizə edirdi. M.Quluzadənin əksinə olaraq o, S.Vurğunun “partiya tənqidindən ciddi nəticə çıxardığını, həyatı tərənnüm yolundan göstərmək yoluna, onun ziddiyyətli, mübarizəli səhnələrini canlandırmaq yoluna” qayıtdığını göstərir, əsərin bədii konfliktini belə müəyyənləşdirir: “Aygün”də şairin qələmə aldığı məsələlərin, hadisələrin əsasında dayanan konflikt elə müxtəlif dünyabaxışlarının, zövqlərin toqquşmasıdır ki, bunlar sağlam bünövrə üzərində inkişaf edə biləcək bir ailəni dağıtmaq məqamına gətirmişdir” (216,s.118-119).

Qasım Qasımzadə öz məqaləsində poemadan gətirdiyi bədii faktlara istinadən əsərdəki əsas personajların xarakteri haqqında da düzgün nəticəyə gəlmiş, həmçinin ədəbiyyat tariximizdə “Aygün”ün mövqeyini obyektiv qiymətləndirmiş və göstərmişdir ki, İbrahim İbrahimovun (İbrahim Kəbirinin – R.Y.) “İlk məhəbbət”, Hüseyn Hüseynzadənin (Hüseyn Arifin – R.Y.) “Məhəbbət poeması”, Əliğa Kürçaylının “Sınaq”, Davud Ordubadlının “Həyat yollarında” poemalarında qoyulan ailə konfliktləri və obrazlar Aygün və Əmirxan xəttinin təsirindən kənarında deyildir (216,s.137).

Daha sonra Məmməd Arif “Kommunist” qəzetinin 12 oktyabr 1958-ci il tarixli nömrəsində çap etdirdiyi “Aygün” və müasirlik” adlı məqaləsində elə bil ki, bu başı bələli poema haqqında diskusiyaya yekun vurmaq istəyirdi. Lakin nüfuzlu tənqidçi də opponentləri ilə açıq polemikaya girməyə çəkinir, əsər haqqında, onun personajları haqqında öz mülahizələrini ehtiyatkarlıqla söyləyirdi. “Aygün” haqqında yazılan o biri məqalələr kimi M.Arifin məqaləsində də bədii

təhlil işartıları sosioloji təhlil külünün altından özünü aradır, nadir hallarda göstərə bilirdi.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, poemalar haqqında öz tənqidi məqalələri ilə ən çox çıxış edən müəlliflərdən biri də Məmməd Arif idi. Onun “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 1933-cü il tarixli birinci nömrəsində verilən “Lirikadan eposa doğru” məqaləsində Mikayıl Müşfiqin “Buruqlar arasında” poemadan söhbət açılırdı. Həmin jurnalın 1933-cü il tarixli ikinci nömrəsində çap edilən məqaləsi isə bütövlükdə M.Müşfiqin poemalarına həsr edilmişdi. Müəllif Müşfiqin yaradıcılığı üçün poemanın səciyyəvi olmadığını iddia edən A.Musaxanlıya etirazını bildirir, lakin yenə də Müşfiq poemalarını sosioloji təhlil süzgəcindən keçirməkdən uzağa gedə bilmirdi. O, Müşfiqin qüvvətli tərəfini, “öz yaradıcılığını bilavasitə mədəni inqilab uğrunda mübarizə vasitəsinə qismən çevirə bilməsində”, nöqsanlarını isə onun poemalarının mövzu məhdudluğunda, “bədiî proyektoru müxtəlif rəngli, müxtəlif səsli varlığını yalnız bir kiçik və məhdud bir sahəsinə işıqlandırmasında, sosialist əməyi qəhrəmanlarını və kənd təsərrüfatının kollektivləşməsində, sevgi ətrafında gedən xırda məişət çəkişmələrindən yaxa qurtara bilməməsində” görürdü.

Bir neçə il sonra M.Arif “Ədəbiyyat qəzeti”nin 11 dekabr 1941-ci il tarixli nömrəsində gedən məqaləsini o dövrün digər görkəmli şairinin – Məmməd Rahimin poemalarına həsr etmişdi. 1957-ci ildə çap etdirdiyi “Şair Məmməd Rahim” adlı kitabçasına müəllif həmin məqaləni də daxil etmiş, şairin sonrakı illərdə yazdığı poemalar haqqında yazdığı mülahizələrini də buraya əlavə etmişdir. Tənqidçi çox doğru qənaətə gəlmişdir ki, Məmməd Rahimin poemalarında hadisələr və insanlar dərin ümumiləşdirici mühakimələrlə deyil, hiss və həyəcanlarla işıqlandırılır (48, c.1, s.473).

M.Arif Cəfər Cabbarlının “Qız qalası” (“Vətən uğrun-da” jurnalı, 1944-cü il, №7-8), Zeynal Xəlilin “İki dost” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 24 may 1947) və Səməd Vurğunun “Muğan” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 16 sentyabr 1949) poemalarına həsr etdiyi məqalələrində də yenə də təhlilləri əsasən sosioloji planda aparırdı.

“Qız qalası” haqqında yazdığı məqalədə şeirimizin qədim dövründə şərəfli yer tutan poemanın get-gedə yerini qəzəl və qəsidəyə tərk etməsini qeyd edən, inqilabdan sonra Cəfər Cabbarlının ilk dəfə olaraq poema janrını təcrübə etməsini müsbət qiymətləndirən tənqidçi Səməd Vurğunun, Məmməd Rahimin, Süleyman Rüstəmin, Rəsul Rzanın, Zeynal Xəlilin poemalarını xatırladır, lakin təəssüflə qeyd edirdi ki, “poema üçün əsas şərt olan görkəmli insan xarakterlərini, məna etibarilə mühüm hadisələrin təsviri cəhətindən bu poemaları mükəmməl hesab etmək olmaz” (48, c.2, s.322).

M.Arifin Azərbaycan yazıçılarının üçüncü qurultayı ərəfəsində yazıb çap etdirdiyi “Azərbaycan sovet şeiri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1959, №2) və “Poeziyamız haqqında” (“Azərbaycan” jurnalı, 1966, №2) məqalələrində də yeni yaranan Azərbaycan poemalarının təhlilinə əhəmiyyətli yer ayrılmışdır.

Səməd Vurğunun bəzi yaradıcılıq nümunələri, o cümlədən də bir-birinə bənzəməyən müxtəlif mövzulu, müxtəlif səpkili poemaları həmişə ədəbi ictimaiyyətin diqqət mərkəzində idi. Bu da təsadüfi deyildi. Çünki Səməd Vurğun novator şair idi, onun hər bir əsəri tənqidçiləri baş işlətməyə, düşünməyə, ehtiyatlı hərəkət etməyə məcbur edirdi. Həmin dövrdə bu və ya digər şəkildə onun yaradıcılığına müraciət etməyən tənqidçi, ədəbiyyatşünas tapmaq olmazdı. Bəxtiyar Vahabzadənin “Muğan” haqqında (“Kommunist” qəzeti, 10 sentyabr 1949), Pənah Xəlilovun “Zəncinin arzuları” (“İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1949, №8), “Muğan” (“İn-

qılab və mədəniyyət” jurnalı, 1950, №3), Osman Sarıvəlinin “S.Vurğunun poeması haqqında” (“Kommunist” qəzeti, 6 fevral 1954), “Komsomol poeması” və onun çapa hazırlanması haqda bəzi qeydlər (“Azərbaycan” jurnalı, 1954, №2), Vaqif Vəliyevin “Gənclik dastanı” (“Azərbaycan” jurnalı, 1956, №5), “Komsomol poeması” (“Azərbaycan” jurnalı, 1961, №12), Qulu Xəlilovun “Xəlqilik və şeiriyət nümunələri” (“Bakı” qəzeti, 22 sentyabr 1969), Mir Cəlalın “Yeni şeirin manifesti” (“Azərbaycan” jurnalı, 1961, №3), Xəlil Rzanın “Bakının dastanı” və poema janrının bəzi məsələləri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1961, №11) məqalələrində yenə də sosioloji təhlillər üstünlük təşkil etsə də, bədii təhlillər aparmaq meyli də özünü göstərməkdə idi. Daha doğrusu, yaxşı əsər onun haqqında yazılan məqaləyə də müsbət mənada təsir edir, yeni söz demək imkanı verirdi.

Tənqidçi Əli Nazim 21 oktyabr 1934-cü il tarixdə “Ədəbiyyat qəzeti”ndə çap etdirdiyi “Oktyabr və tənqidimiz” adlı məqaləsində yazırdı: “Bizim tənqidimiz bir əsərə qiymət verərkən və yaxud onu təhlil edərkən o əsərdə əks edilmiş olan real münasibətləri deyil, bəlkə də mücərrəd surətdə mənimsənilmiş bir nəzəriyyə və sxemi əsas alır” (252, s.294).

Özü də bu mücərrəd nəzəriyyə – sxem sonrakı illərdə də ədəbiyyatımızda yaranan yeni tipli poemalara, qəhrəmanlara, onların fəaliyyət və düşüncələrinə düzgün qiymət vermək imkanını tənqidçilərimizin əlindən alırdı. Bütün ümumsovet ədəbiyyatşünaslığında hətta ayrı-ayrı janrların inkişafının, struktur yeniliyinin səbəbini də sosialist realizmi ədəbi metodunda axtarırdılar. Təbii ki, bütün əsərlərə sosialist, kommunizm ideali nöqtəyi-nəzərindən qiymət verilir, konfliktin bədii həllində müəlliflər çox vaxt təmsil etdikləri proletar sinfinin mövqeyində dayanırdılar.

Ədəbi tənqidin diqqətini ən çox özünə çəkən poemalardan biri də Rəsul Rzanın “Lenin” poeması idi. Bu əsər

nəinki Azərbaycan, eləcə də ümumsovet ədəbiyyatının nailiyyətlərindən hesab edilirdi. Əsər təkcə dəbdə olan mövzusuna görə deyil, həm də sənətkarlıq məziyyətlərinə görə diqqəti cəlb edirdi. Bütövlükdə “Lenin” poemasına həsr edilmiş aşağıdakı məqalələri göstərə bilərik: Məmməd Cəfər, “Dahi Lenin haqqında poema” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 6 iyun, 1950); Əkbər Ağayev, “İnqilab dahisi haqqında poema” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 17 yanvar 1951); Məsud Əlioğlu, “Ölməz Lenin haqqında dəyərli əsər” (“Azərbaycan gəncləri”, 21 yanvar 1951); Cəfər Xəndan, “Böyük məhəbbətin ifadəsi” (“Kommunist” qəzeti, 18 yanvar 1951); Əhməd Cəmil, “Ölməz Lenin haqqında poema” (“Azərbaycan müəllimi” qəzeti, 21 aprel 1951); İslam İbrahimov, “Lenin” poeması (“Azərbaycan” jurnalı, 1960, №4); Xəlil Rza, “Lenin” poemasının şeirimizdə mövqeyi” (APİ-nin elmi əsərləri, 1963, XXV cild). Bu məqalələrdə bədii təhlillərdən, poemaların sənətkarlıq xüsusiyyətlərini açıb göstərməkdən çox Leninin şəxsiyyəti, onun zəkası, gördüyü işlər haqqında söhbət açılırdı.

Məmməd Rahimin “Leninqrad göylərində”, “Abşeron torpağında”, “Sayat Nova”, “Natəvan” poemaları haqqında çap olunan məqalələrdə də sosioloji təhlillər baş alıb gedirdi. Hər şeyi eyni meyarla qiymətləndirmək, dəyərləndirmək meyl bədii təhlilləri arxa plana keçirirdi. Bəxtiyar Vahabzadənin “Hüseynbala” poeması haqqında” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 10 dekabr 1948), “Abşeron torpağında” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 15 sentyabr 1951); Orucəlinin “Vətən qəhrəmanı” (“İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1948, №11); Nazim Axundovun “Abşeron torpağında” poeması haqqında (“Gəncə kommunisti”, 19 aprel 1953); Qulu Xəlilovun “Məmməd Rahimin poemaları” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 5 oktyabr 1957); Aslan Aslanovun “Natəvan haqqında poema” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1 dekabr 1962); Şükür Xanlarovun “Sayat Nova” (“Azərbaycan”

jurnalı, 1953, №10) məqalələri qənaətimizin doğruluğunu sübut üçün hər cür material verir.

Elə poemalar var ki, onlar ədəbiyyatımızda əhəmiyyətli hadisəyə çevrilə bilməmiş, elə buna görə də həmin əsərlər haqqında yazılan məqalələr də ədəbi tənqid tariximizdə hadisəyə çevrilməmişdir. Belə məqalələrə misal olaraq Əkbər Ağayevin Əyyub Abbasovun “Sərhəd boyunda” poeması haqqında yazdığı “Sərhəd boyunda” (“Revolusiya və kultura”, 1939, №4); Bəxtiyar Vahabzadə və Əlfə Qasımovun Əyyub Abbasovun “Qırmızı bayraqlı gəmi” poeması haqqında yazdıqları eyni adlı məqalələr (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 10 iyul 1953, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 22 avqust 1953); Fəridə Vəzirova, Əlfə Qasımov və Hüseyn Hüseynzadənin İbrahim İbrahimovun eyni adlı poeması haqqında yazdıqları “Səhrələr çiçəklənir” (“Azərbaycan gəncləri”, 24 aprel 1953; “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 30 may 1953; “Kommunist” qəzeti, 14 noyabr 1953); Zeynal Xəlilin “Fədai” poeması haqqında Məsud Əlioğlunun, Əhəd Hüseynovun “Fədai” poeması haqqında (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 15 avqust 1948; “Ədəbiyyat qəzeti”, 19 noyabr 1948); İsa Hübətovun “Gəmidə söhbət” poeması haqqında Ağasəf Axundovun “Gəmidə söhbət” (“Kommunist” qəzeti, 22 noyabr 1955); Qabilin “Dostlar” poeması haqqında Nazim Axundovun “Dostlar” (“Kommunist” qəzeti, 20 iyun 1949); Bəxtiyar Vahabzadənin “Sadə adamlar” poeması haqqında Qulu Xəlilovun, Əhəd Hüseynovun “Sadə adamlar” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 yanvar 1954; “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 18 sentyabr 1954); B.Qasımovun “İradə” poeması haqqında Qulu Xəlilovun “İradə” (“Bakı” qəzeti, 5 sentyabr 1958); Süleyman Rüstəmin “Kölgələrin rəyası” poeması haqqında Mir Cəlalin “Bir poema haqqında” (“İnqilab və mədəniyyət”, 1934, №6-7); İsgəndər Coşqunun “Qızıl meydan” poeması haqqında Qadir İsmayılovun “Moskva haqqında

poema” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 4 noyabr 1961); Məmməd Rahimin “Ölməz qəhrəman” poeması haqqında Orucəlinin “Ölməz qəhrəman” (“Vətən uğrunda”, 1946, №8); Məsud Əlioğlunun A.Əlisoltanın “Toy paltarını” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 30 yanvar 1949), V.Şıxlının “Dönüş” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 26 may 1949); Balaş Azəroğlunun “Mingəçevirdə” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 25 sentyabr 1949); Əlfi Qasımovun Xəlil Rzanın “Kommunizm qəhrəmanları” poeması haqqında (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 11 iyun 1955) yazdıqları məqalələri göstərə bilərik. Təəssüf ki, bu məqalələrdə də poemaların məziyyət və nöqsanları lazımı şəkildə açılmır. Bunun bir səbəbi ədəbi materialın zəifliyi, digər səbəbi isə tənqidçilərin dövrün, zamanın diqtəsi ilə hərəkət etmələri ilə əlaqədardır.

Əllinci, altmışıncı və yetmişinci illərdə poema janrı sahəsində ciddi yaradıcılıq axtarışları aparan, bəzi büdrəmələrə baxmayaraq əhəmiyyətli sənət uğurları qazanan Zeynal Xəlilin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Əliağa Kürçaylının, Adil Babayevin, Hüseyn Arifin, Qabilin, Xəlil Rzanın, Nəriman Həsənzadənin və başqalarının yaradıcılığı da ədəbi tənqidin tədqiqat, sınaq obyektii idi. Məmməd Arifin “İki dost haqqında” (“Ədəbiyyat qəzeti”, 24 may 1947), Əlfi Qasımovun “Unudulmaz günlər haqqında poema” (“Ədəbiyyat və incəsənət”, 1 mart 1958), Orucəlinin “Ulduzlar” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1 yanvar 1960), Kələntər Kələntərlinin “Şairin hədiyyəsi” (“Azərbaycan gəncləri”, 5 oktyabr 1961) məqaləsi Zeynal Xəlilin; Pənah Xəlilovun “Konflikt və onun həlli” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 9 iyun 1957), Kamran Məmmədovun “Bir poema və onun tənqidi” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 iyul 1957) məqalələri Bəxtiyar Vahabzadənin; Mirvarid Dilbazinin “Kiçik təpə” mənzum romanı haqqında (“Bakı” qəzeti, 29 sentyabr 1959), Zeynal Xəlilin “Kiçik təpə” haqqında (“Ədəbiyyat və incəsənət”

qəzeti, 30 yanvar 1960), Ə.Quliyevin “Tarixi həqiqətləri unutmaq olmaz” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 20 fevral 1960), C.Məmmədovun “Kiçik təpə haqqında” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 5 fevral 1960), Q.Xəlilovun “Fəhlə dostuma məktub” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 10 iyun 1961), Orucəlinin “Şairin yaradıcılıq üföqləri” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 14 mart 1964) Nəbi Xəzrinin; Əkbər Ağayevin “Muğan axşamları” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 2 iyul 1955), “Durnalar Cənuba uçur” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 2 iyul 1960), Xəlil Rzanın “Məhəbbətin səsi” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 29 iyul 1967), Təhsin Mütəllibovun “Həyat düşüncələri” (“Kommunist” qəzeti, 5 aprel 1968) məqalələri Əliağa Kürçaylının; Vaqif Vəliyevin “Xalq şairi haqqında dastan” (“Bakı” qəzeti, 20 yanvar 1963), Nəbi Xəzrinin “Yolda”nı oxuyarkən” (“Kommunist” qəzeti, 31 yanvar 1963), Tofiq Mütəllibovun “Yolda” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 7 fevral 1974) məqalələri Hüseyn Hüseynzadənin (Hüseyn Arifin – R.Y.); Ağasəf Axundovun “Yanıqlı güllüşlər” (“Azərbaycan” jurnalı, 1957, №7), Məmmədəli Əsgərovun “Memar haqqında poema” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 20 yanvar 1973), Ramiz Məmmədovun “Eloğlumun poeması” haqqında (“Bakı” qəzeti, 17 mart 1959), Şamil Salmanovun “Poeziyaya sədəqət” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 noyabr 1965) məqalələri Adil Babayevin; Qulu Xəlilovun “Mehparə” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 5 iyul 1958), Əlfi Qasimovun “Məhəbbət poeması” (“Azərbaycan” jurnalı 1959, №6), Məmməd Cəfərin “Ədəbi qeydlər” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 fevral 1960), Xəlil Rzanın “Tarixi-romantik poema” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 24 iyun 1972), Gəray Fəzlinin “İlk akkordlar” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 20 yanvar 1959), Məsud Əlioğlumun “Mehparə” poeması və məktəb” (“Azərbaycan müəllimi” qəzeti, 6 avqust 1959), Nəriman Həsənzadənin “Hünərin



tərənnümü” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 23 mart 1974), Əhəd Hüseynovun “Səhər düşüncələri” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1 avqust 1980) məqalələri Qabilin; Bəxtiyar Vahabzadənin “Gənclik duyğuları” (“Azərbaycan” jurnalı, 1959, №9), “Qəlbimizin məhəbbəti haqqında poema” (“Bakı” qəzeti, 9 iyun 1969), Qara Namazovun “Nərimanov haqqında poema” (“Azərbaycan müəllimi”, 11 iyun 1969), Qədir İsmayılovun “Bir poema haqqında” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 19 avqust 1956), “Hardasan” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 9 yanvar 1960), Hüseyn Hüseynzadənin “Açıq məktub” (“Azərbaycan” jurnalı, 1958, №1), Cəlal Abdullayevin “Nərimanovun poetik obrazı” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 28 iyun 1969), Süleyman Rüstəmin “Alovlar içində” (“Kommunist” qəzeti, 13 iyun 1979), F.Köçərlinin “Nəsillərə nümunə” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 17 fevral 1979) məqalələri Nəriman Həsənzadənin; Zeynal Xəlilin “Odlu ürəklər” (“Kommunist” qəzeti, 20 fevral 1949), Əliağa Kürçaylının “Mövzu aktualığı və onun bədii həlli” (“Kommunist” qəzeti, 23 may 1972) məqalələri Novruz Gəncəlinin; Ağasəf Axundovun “Bəli, bu məhəbbətdir” (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 29 mart 1959), Bəkir Nəbiyevin “Məhəbbətin tərənnümü” (“Azərbaycan” jurnalı, 1959, №2), Kamran Məmmədovun “Məhəbbət dastanı” haqqında söhbət” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 3 oktyabr 1959), Qabilin “Poeziya, qəhrəmanlıq” (“Kommunist” qəzeti, 15 fevral 1968) məqalələrində Xəlil Rzanın poemalarını bədii təhlil süzgülündən keçirmək cəhdi var idi. Bədii əsərin strukturundakı hadisələrə, real həyatı ziddiyyətləri əks etdirən konflikt və onun həllinə, xarakterlərə münasibətdə yenə də dövrün tələb etdiyi sosioloji ülgülər əsərə qiymət vermək meyarına çevrilirdi.

Faktlar göstərir ki, o dövrdə ədəbi tənqid yetərinə fəal olmuşdur. Mətbuatda çap olunan az-çox söz demək imkanı

verən heç bir bədii əsərin diqqətdən kənar qalmaması, hətta bir poema haqqında bir neçə məqalənin yazılması da təsadüfi xarakter daşıyırdı. Ədəbi tənqid dövrün tələbi ilə öz fəallığını, çevikliyi itirmək, tənqidçilər hər hansı bir əsər haqqında ilk söz söyləmək fürsətini əldən qaçıрмаq istəmirdilər. Maraqlı faktlardan biri də budur ki, şairlər tənqidçilərdən də artıq fəallıq göstərir, bir-birlərinin əsərləri haqqında məqalə yazıb çap etdirərkən təkcə vətəndaşlıq yox, həm də şəxsi borclarını ödəməyə çalışırdılar.

Elə poemalar var idi ki, tamam diqqətdən kənar qalmış, elələri də var idi ki, haqqında cəmi bircə məqalə çap olunmuşdu. Bəkir Nəbiyevin “Ana” poeması” məqaləsi (“Ədəbiyyat qəzeti” 15 fevral 1952) Osman Sarıvəllinin; Qasım Qasımzadənin “Cəmilənin özü kimi” məqaləsi (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 7 oktyabr 1961) Mirvarid Dilbazinin; Aslan Aslanovun “Fırtınalar adası” poeması haqqında” məqaləsi (“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 17 may 1958) İslam Səfərlinin; Əlfi Qasımovun “Həyat yollarında” məqaləsi (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 14 avqust 1954) Davud Ordubadlının; İmamverdi Əbilovun “Adsız adam” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 17 avqust 1963) məqaləsi İbrahim Kəbirinin; Qulu Xəlilovun “Bizim dağlarda” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 18 sentyabr 1954) Qasım Qasımzadənin; Əhəd Hüseynovun “Cavabsız qalan suallar” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 28 oktyabr 1956) Sərdar Əsədin; “Üçüncü atlı” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 4 aprel 1959) Əli Kərimin; Qabilin “El aşığının surəti” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 26 yanvar 1963) İslam Səfərlinin; Bağır Bağirovun “Səhər yelləri” (“Bakı” qəzeti, 8 iyun 1964) Tofiq Bayramın poemalarına həsr edilmişdir.

Əlbəttə, adları çəkilən məqalələrin hamısında yüksək bədii təhlil ustalığı axtarmaq yersizdir. Çünki bu qeydlərin hamısı tələsik yazılıb, tələsik də çap edilən məqalələrdir. Ancaq həmin resenziyalar o dövr ədəbi tənqidinin məziyyəti

və nöqsanlarını, mövzu və problematikasını, bədii əsərləri dəyərləndirmək meyarlarını öyrənmək baxımından maraqlı ədəbi faktlardır.

Poemalar haqqında çox məqalələr yazılmışdır. Bu resenziyaların əksəriyyətində əsərdəki hadisələri nağıl etmək, qəhrəmanların hərəkət və davranışlarına zamanın tələbi ilə kommunist əxlaqı nöqtəyi-nəzərindən qiymət vermək meylı güclü idi. Bu məqalələr bolluğu içərisində poema janrının küll halında problematik təhlilinə cəhd Bəxtiyar Vahabzadənin “Poemalarımızda sənətkarlıq məsələlərinə dair” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 17 oktyabr 1953), Məsud Əlioğlunun “Yeni poemalarımız” (“Azərbaycan” jurnalı, 1958, №4), Qasım Qasımzadənin “Şeirimizin hazırkı vəziyyəti” (“Azərbaycan” jurnalı, 1958, №5), Bəkir Nəbiyevin “Poemalarımızın ideya-bədii xüsusiyyətləri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1961, №8), Əhəd Hüseynovun “Poemalarımızın ideya-bədii xüsusiyyətləri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1962, №4), Xəlil Rzanın “Ədəbiyyatımızda poema janrının yaranması və inkişafına bir nəzər” (APİ-nin elmi əsərləri, 1963, XXIV cild), “Poemalar haqqında bəzi qeydlər” (“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 mart 1965), Mir Cəlalin “Poemalarımızda müasirlik” (“Ulduz” jurnalı, 1973, №9) məqalələri üçün xarakterik idi. Bu yazılarda ümumiləşdirilmələr aparılır, poemalar üçün daha səciyyəvi cəhətləri ön plana çəkib araşdırmaq, fikir və mülahizə yürütmək cəhdi üstünlük təşkil edirdi. Ən yaxşı cəhət isə ondan ibarət idi ki, poema janrının ümumi mənzərəsi haqqında müəyyən təsəvvür yaranırdı.

Azərbaycan poemaları haqqında ən çox məqalə yazıb çap etdirən tənqidçilərimiz sırasında Məsud Əlioğlunun adını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Ədəbiyyatşünasın ayrı-ayrı poemalar və ümumilikdə janrın problemlərinə həsr edilmiş on beşdən çox məqaləsi çap olunmuşdur. Nəbi Xəzrinin “Xatirələr”, “Gəncliyin səsi” (“İki poema haqqında”,

“Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 9 aprel 1948), Bəxtiyar Vahabzadənin “Aylı gecələr” (“Aylı gecələr” poeması haqqında, “Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 18 yanvar 1948), “Əbədi heykəl” (“Əbədi heykəl” poeması, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 26 sentyabr 1953) və s. bu kimi yazılar müəyyən mənada müəllifin ilk qələm təcrübələri idi. Digər tərəfdən zəif poemaların təhlilində tənqidçi qələmi də zəif təsir bağışlayırdı.

Bəxtiyar Vahabzadənin “İztirabın sonu” (“Bir ailənin tarixi”, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 31 mart 1957), Əliağa Kürçaylının “Durnalar Cənuba uçar” (“Parçalanmış ürəyin dərdi”, “Bakı” qəzeti, 29 avqust 1960), Bəxtiyar Vahabzadənin “Etiraf”, Famil Mehdimin “Ömür təzələnir”, Fikrət Sadığın “Ömrün bir günü” və s. (“Beş poema haqqında mülahizələr”, “Ulduz” jurnalı, 1967, №9) poemalar haqqında yazdığı məqalələr tənqidçi qələminin yetkinliyindən, onun poetik zövqünün səviyyəsindən xəbər verirdi. Məsudun poemalar haqqında yazdığı ən sanballı yazısı isə “Yeni poemalarımız” (“Azərbaycan” jurnalı, 1958, №4) məqaləsidir. Burada tənqidçi son illərdə yaranmış çoxsaylı poemaları təhlil süzgəcindən keçirməyə çalışmışdır ki, bu da poemalarımızın ümumi mənzərəsi, onun mövzu və problematikası, sənətkarlıq xüsusiyyətləri haqqında müəyyən təsəvvür yaradır.

Məsud Əlioğlu poemaya axının bir səbəbini də poema janrında yaradılan əsərlərin təhlilinin zəifliyində görürdü. O yazırdı: “Tənqid və ədəbi ictimaiyyət bu ciddi müzakirəyə ehtiyacı olan məsələlərin üstündən sükutla keçmişdir. Doğrudur, poemaların əksəriyyəti haqqında bəzi tənqidi məqalə və qeydlər olmuşdur, lakin bunlar bibliografiya səviyyəsindən yuxarı qalxmamışdır” (112, s.183).

Bu, tənqidçinin doğru qənaəti idi və təəssüf ki, həmin sözləri Məsud müəllimin öz məqalələrinə də aid etmək olardı.

Hüseyn Hüseynzadənin (Hüseyn Arifin – R.Y.) “Məhəbbət poeması”, Davud Ordubadlının “Güclü axın”, Məmməd Rahimin “Ögey ana”, “Sayat Nova”, Qabilin “Mehparə”, İbrahim İbrahimovun (İbrahim Kəbirinin – R.Y.) “İlk məhəbbət”, Bəxtiyar Vahabzadənin “İztirabın sonu”, Nəriman Həsənzadənin “Dağlar qızı”, Əliağa Kürçaylının “Smaq”, Zeynal Xəlilin “Ulduzlar”, İslam Səfərlinin “Fırtınalar adası”, Adil Babayevin “Eloğlumun poeması” və s. əsərlərinin uğur və nöqsanlarını göstərən müəllif belə nəticəyə gəlirdi ki, ehtirasların toqquşması, gərgin və maraqlı hadisələr fonunda insan taleyinin göstərilməsi, möhkəm süjet xətti, epik təsvir üsulu poetik əsərlərin ruhunu təşkil etmişdir. Realist nəsr əsərlərində olduğu kimi, poemalarda da bir və ya bir neçə insan həyatının təsviri, ictimai məişət problemlərinin bədii həlli əsas yer tutmuşdur. Məsud Əlioğlunun fikrincə, dramatism, həyatın geniş epik təsviri və s. son dövrlərdə yaradılan epik əsərlərin başlıca keyfiyyəti olmuşdur (112, s.210).

Bəkir Nəbiyevin “Poemalarımızın ideya-bədii xüsusiyyətləri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1961, №8) məqaləsində həyatın hər addımında özünü göstərən yenilikləri, adamların xarakterində yaranan təzə keyfiyyətləri, “əzəmətli quruculuq işlərini” təsvir etmək üçün poema janrının geniş imkana malik olduğundan söhbət açılır. Müəllif o dövrün epik əsərləri arasında ən çox diqqəti cəlb edən Zeynal Xəlilin “Ulduzlar” mənzum romanının təhlilini verir və çox doğru qənaətə gəlirdi ki, “Ulduzlar”ın konfliktli zəifdir. “Altı illik yaradıcılıq əməyinin məhsulu olan böyük bir mənzum romanda müasir həyatı poetik idrakın məhsulu olan parlaq insan xarakterləri qalereyasının olmaması onun üçün bağışlanmaz qüsurdur” (256, s.208).

Müəllif daha sonra ardıcılıqla Famil Mehдинin “Səni gözləyirəm”, Ənvər Əlibəylinin “Polad”, Nəriman Həsənzadənin “Körpə ilə söhbət”, İbrahim Kəbirinin “Onun köl-

gəsi”, Ramiz Məmmədovun “Tək çinar”, “İki bələdçi”, İslam Səfərlinin “Qıgılcım”, Əliağa Kürçaylının “Durnalar Cənuba uçar”, Mirmehdi Seyidzadənin “Şairin gəncliyi”, Rüfət Axundovun “Zindan” poemalarını təhlil edir, onların hər birinin ayrı-ayrılıqda məziyyət və nöqsanlarını göstərir. Lakin problemlə təhlil olmadığından müəllifin ayrı-ayrı poemalar haqqında yazdığı cümlələr informasiya xarakteri daşıyır. Elə təsir bağışlayır ki, ayrı-ayrı poemalar haqqında yazılmış annotasiyalar ardıcılıqla düzülüb məqaləyə çevrilmişdir.

Əhəd Hüseynovun “Poemalarımızın ideya-bədii xüsusiyyətləri” (“Azərbaycan” jurnalı, 1962, №4) məqaləsində isə Rəsul Rzanın “Bir gün də insan ömrüdür”, Əliağa Kürçaylının “Mənim məhəbbətim”, Nəbi Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri”, Mirvarid Dilbazinin “Əlcəzairli qız”, Mədinə Gülgünün “Firudin”, Nəriman Həsənzadənin “Biz bir ildə doğulduq” poemaları təhlil olunur. Bu əsərlərin uğur və nöqsanları əsasən doğru göstərilərsə də, məqalədə problemlə təhlil yoxdur, bədii araşdırmalar öləri və solğundur.

Yetmişinci illərin axırı və səksəninci illərdə 50-60-cı illərlə müqayisədə poema janrına maraq azalmışdı. Lakin fikrimizcə, janrın problemlərini, onun spesifik janr xüsusiyyətlərini indi-indi dərk edən şairlərimiz yaradıcılığa daha ciddi münasibət bəsləyirdilər. Poemalar say hesabı ilə az olduğu kimi, onlara, janrın problematikasına həsr edilmiş məqalələr də azlıq təşkil edirdi. Lakin bu heç də o demək deyildi ki, poema janrı tənəzzülə uğramışdı, əksinə, bu illərdə yeni tipli, yeni strukturlu poemalar meydana gəlsə də, ədəbi tənqid onların uğur və nöqsanlarını göstərməkdə nədənsə tərəddüd edirdi. Lakin bu illərdə də yeni yaranan poemalar haqqında xeyli resenziyalar çap olunmuş, şairlərimizin ayrı-ayrı şeir kitabları haqqında yazılan məqalələrdə öləri də olsa poemalar haqqında da söz söylənilmişdir. Ədəbi tənqidin diqqətini ən çox özünə çəkən müasir poe-

malar içərisində Qabilin “Nəsimi”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Leninlə söhbət”, “Muğam”, “Atılmışlar”, Nəriman Həsənzadənin “Nəriman”, “Zümrüd quşu”, “Kimin sualı var” poemalarını göstərə bilərik. Ancaq bu illərdə Yaşar Qarayevin “Poeziyanın illəri və yolları” adlı əhatəli məqaləsi istisna edilərsə, poemanın janr xüsusiyyətlərini açan, onun strukturundakı, bədii formasındakı, tematikasındakı yeniləşmə prosesini göstərən ikinci bir məqaləyə rast gəlmirik. Janrın ümumi problemləri baxımından bu məqalələr bizə lazımi material vermədiyindən, reseenziya səviyyəsindən yuxarı qalxmadığından onlar haqqında uzun-uzadı söhbət açmaq fikrindən daşındıq və əsas fikrimizi janrın inkişafı üçün xarakterik əsərlər və məqalələr əsasında qurmağı lazım bildik.

### 1.3. Poemanın tipləri

XX əsrdə yaranmış poemaları əsasən üç qrupa ayıra bilərik: lirik poemalar, epik poemalar, dramatik poemalar. Əlbəttə, elə poemalar da var ki, onlarda həm lirik, həm epik, həm də dramatik ünsürlər dialektik vəhdətdədir. Belə əsərlərin ən gözəl nümunələrindən biri S.Vurğunun “Komsomol poeması”dır.

Lirik poemalarda hadisələrin özündən çox lirik qəhrəmanın hiss və həyəcanları ön plana gətirilir. Belə əsərlərdə müəllif öz qayəsini lirik səpkidə ifadə etməyə çalışır.

XX əsrdə müxtəlif səpkili poemalar yaranmışdır. Bu əsərlərdən bir qismi əvvəldən axıra kimi müraciət intonasiası ilə yazıldığından onları **poema-müraciət** adlandırmağı daha münasib hesab edirik. Bu tipli poemalarda şairlər müraciətdən bədii vasitə kimi istifadə edirlər. Belə əsərlərdə qəhrəmanlara olunan müraciət həm onların, həm də müəllifin daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir. Əhməd Cavadın “Səsli qız”, “Kür”, “Qızım üçün”, Səməd Vurğunun “Macəra”, “Bəsti”, Mikayıl Müşfiqin “Səhər”, Rəsul

Rzanın “Anamın gəlin qızı”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Faciə”, Əli Tudənin “De, hardasan?” və s. əsərlərini poema - müraciətin xarakterik nümunələri hesab etmək olar. Bu əsərlərdə müraciət intonasiyası əvvəldən axıra kimi davam edir.

Əhməd Cavadın “Qızım üçün” əsərində qızına xitabla öz keşməkeşli həyatı haqqında ona məlumat vermək müəllif üçün bədii vasitəyə çevrilir. Adını çəkdiyimiz digər əsərlərdə də müraciət eyni bədii missiyanı yerinə yetirir. “Kür” poemasında şair Kürə xitabla danışsa da, əslində sözünü ona yox, insanlara deyir. Onun misralarında sətiraltı mənalar da yox deyildir:

Sən gördün, at döşündə aylar, yıldızlar getdi,  
Şirvanın bazarından nə qədər qızlar getdi.  
Yaxşı yadında qalmış, kim öldü kim dirildi.  
Hər gələn qanlı dinə nə qurbanlar verildi.  
Lakin sən heç bir zaman qalmadın axışından...  
(81, s. 103).

Fikrimizcə, Kürün öz axarından qalmaması həyatın da təbii axarından çıxarılmasının qeyri-mümkünlüyünə işarədir. Lakin bu fikrə “qənbərqulu” qoyulacağından qorxan şair sonrakı misralarda onu malalamağa çalışır. Poemanın sonunda isə onun söylədiyi:

Əyil, Kürüm, əyil keç!  
Dövrən sənin deyil, keç! –  
( 81, s.106).

misraları, fikrimizcə, bəndə salınan Kürün yox, əslində əyilməyə məcbur edilən vüqarlı insanların bədii obrazının cizgiləridir.

Səməd Vurğunun qadın azadlığı mövzusunda yazılmış hər iki poema-müraciətində şair əvvəldən axıra qədər öz qəhrəmanlarına – özgə qundağına layla çalan, nehrə çalxayan, qaymaq tutan, müsibətlərə dözməyib özünü qırıq bir



çatıdan asmaq istəyən, on üç yaşında zorla qaçırılıb yaşlı bir kişiyə arvad edilən, nəhayət, bir cavan çobana qoşulub qaçan, zəmanənin tələbi ilə Şərqi ilk azad qadınlarından birinə çevrilən qıza (“Macərə”), doğulan kimi adı Bəsti qoyulan, yeni quruluşun gəlişi ilə silkinib mətbəxdən çıxan, əmək meydanında qəhrəmanlıqlar göstərən, mənəviyyatca da yüksələn görkəmli əmək qəhrəmanına (“Bəsti”) xitabla keçmişin faciələrindən söhbət açır, onu müasir dövrlə müqayisə edir:

...Bəsti, nə xoş keçir bizimlə dövrən...  
Var olsun dövrəni belə yaradan.  
Bu şair könlümün bir şüarı var:  
Ölsün yurdumuza xain çıxanlar.  
(367, c.3, s. 242).

Poema müraciətlər içərisində həcm etibarilə ən böyüyü “Səhər”dir. Poemanın girişində və sonluğunda öz romantikasına xitab edən şair əsərin əsas hissəsində üzünü Səhərə çevirir, onun taleyini, başına gələnləri, yüksəlişini müraciət intonasiyası ilə nəql edir. Səhərin taleyi ilə Səməd Vurğunun Bəstisinin taleyi arasında bir uyğunluq vardır. Bəsti kimi Səhər də doğulanda valideynləri narazı qalırlar. Səhərin də uşaqlığı Bəstinin uşaqlığı kimi fərəhsiz keçir. Hətta keçmiş adət-ənənələrin əsiri olan atası da Səhərə acıqla, nifrətlə baxır, “Arvad tayfasıyla yoxam ölüncə”, – söyləyir. Zülmə görə, haqsızlığa, təhqirlərə məruz qalan, “göz yaşı sellərində boğulan” qızın yüksəlişini alqışlayan Mikayıl Müşfiq onu Janna-d-Arkla, Tomrislə müqayisə edir. Azərbaycan qadınının yüksəlişi, onun mənəvi tərəqqisi şairin ürəyini ilhamla doldurur. Müəllif əsər boyu öz sözünü qəhrəmanına xitabla söyləyir. Şairin Səhərə son xitabı budur:

Uç, Səhər, uçuşun yeyin olsun qoy!  
Qalxdığın fəzalar əngin olsun qoy!  
Çalış, uçurumdan çıxar özünü,  
O tozdan, qurumdan çıxar özünü.  
İşlə, qanadların gərgin olsun qoy!

Cəmiyyət daha da zəngin olsun qoy!  
Həyat suya düşən, aynaya düşən  
Bir şən işıq kimi rəngin olsun qoy!  
(250, c.2, s. 248).

Şairlərimiz təkcə adlarını çəkdiyimiz əsərlərdə yox, digər poemalarının da ayrı-ayrı fəsilərində müraciətdən, xitabdan bir bədii vasitə kimi istifadə etməyə çalışmışlar.

Şair Nəbi Xəzrinin “Şəhidlər və şahidlər” poemasını **poema-müraciət**in yaxşı nümunəsi hesab etmək olar. Lakin “Şəhidlər və şahidlər” poeması ilə N.Xəzri poemalarının struktural imkanları genişlənir və janrın yeni bir növü – poema-müraciət və ya poema-monoloq yaranır (124, s. 154) qənaəti ilə razılaşmırıq. Çünki “Şəhidlər və şahidlər” poeması ədəbiyyatımızda poema-müraciətin ilk nümunəsi deyildir. Hələ otuzuncu illərdə bu tipli poemaların gözəl nümunələri yaranmışdır. Digər tərəfdən, müəllifin tərəddüdü, əsərin ya poema-müraciət, ya da poema-monoloq olduğunu söyləməsi elmliliklə bir araya sığmır.

“Şəhidlər və şahidlər” əsrin ən böyük faciələrindən birinə – Xirosimaya atom bombası atılması nəticəsində bəşəriyyətə, təbiətə vurulan sağalmaz yaraya etiraz əlaməti olaraq yazılmışdır. Poemanın strukturu, onun forması mövzudan, onun xarakterindən doğmuşdur. Xirosima xatirə muzeyində atom bombasının partladığı 8-15 dəqiqədə dayanmış cib saatinın, dünya uşaqlarının yığdığı pulla şüalanmadan həlak olan məktəbli qıza qoyulan abidənin, uçulub dağılan min-min binalardan birinin qorunub saxlanan divarlarının, kiçik bir təpədəki şəhid məzarlarının, Sakit okeanın zəhərlənmiş sularının insanlara müraciətindən bədii vasitə kimi istifadə edən şair atom bombasının təbiətə və bəşəriyyətə vurduğu maddi və mənəvi ziyanın dəhşətlərini açmağa nail olmuşdur.

Poema bəşəriyyətin taleyindən narahat şairin bütün fəlakətlərin bəisi olan insanlara müraciəti ilə bitir. O, insanları ürəyin qəzəb dolu silahını iti saxlamağa, bu faciəni unutmama-

mağa çağırır. Daha sonra deyir ki, gəlin əl-ələ verib yer üzünün sabahını qoruyaq.

Süleyman Rüstəmin “Qız dərdi, ana dərdi”, Əliağa Kürçaylının “Adi adam”, Xəlil Rzanın “Mənim məhəbbətim”, Famil Mehдинin “Silahlan, əsgər” əsərlərini də poema-müraciət adlandıra bilərik.

**Poema-monoloq.** Məlumdur ki, monoloq ayrı-ayrı əsərlərin komponenti olub, qəhrəmanın mənəvi aləmini öz nitqi, çıxışı ilə açmağa xidmət edən bədii vasitələrdəndir. Dünya ədəbiyyatında Hamletin, Azərbaycan ədəbiyyatında isə Kefli İsgəndərin monoloqu məşhurdur. Azərbaycan poemalarında da yeri gəldikcə qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün monoloqlardan bir bədii vasitə kimi istifadə olunmuşdur. Məsələn, Səməd Vurğunun “Zəncinin arzuları” poemasında zəncinin, Məmməd Arazın “Mən də insan oldum” poemasında fəhlənin çıxışını dediyimizə nümunə gətirə bilərik. Lakin elə poemalar da var ki, onlar bütövlükdə monoloq formasında yazılmışdır.

M.Müşfiqin “Azadlıq dastanı” əsəri bu misralarla başlayır:

Mənim azadlığım mənim işimdir,  
Həyatım, qüvvətim, yüksəlişimdir.  
Mənə öz əməyim, öz haqqım yetər,  
Bu zəngin vətənim, bu xalqım yetər.  
Qələm bülbülümə yetər bu gülşən,  
Qaldırsın səsini göylərə şən-şən.

(250, c. 2, s. 249).

Səhifələr çevrildikcə, poemanın mərkəzində qoyulan problemlərin əsasən bu ruhda işıqlanmasının şahidi oluruq. Başqa sözlə desək, qəhrəmanın monoloqu poemanın əsas məzmununu təşkil edir. Lirik qəhrəmanın səviyyəsinin, onun dünyagörüşünün, xarakterinin açılmasında monoloq başlıca bədii vasitəyə çevrilir.

S.Vurğunun “Zamanın bayraqdarı” poeması ideya-məzmunu etibarilə bu günün tələblərinə cavab verməyə də,

əsr bədii sənətkarlıq baxımından poema-monoloqun ən mükəmməl nümunəsidir.

Sabir Rüstəmxanlı “Didərginlər” poemasını poema-monoloq adlandırmışdır. Şairin kitabına giriş sözü yazan Bəkir Nəbiyev “Didərginlər”i tərəqqipərvər dünya ictimaiyyətinin irticaya qarşı etiraz səsinə əks etdirən qüvvətli, poetik ittiham aktı adlandırır.

Poemada bitkin süjet yoxdur. Əsərin mərkəzində zamanəsi ilə möhkəm bağlı, keşməkeşli dünyanın hər üzünə bələd olan şairin bədii obrazı dayanır. O, görkəmli şəxsiyyətlərdən – Mahmud Dərvişdən, Xaqanidən, Füzulidən, Nəsimidən, Nazim Hikmətdən, Lenindən, Luis Korvalandan, Söhrab Tahirdən, Balaş Azəroğludan danışsa da, onların taleyindən söhbət açsa da, əslində əsərin qəhrəmanı onun özüdür.

“Didərginlər” poemasında çağlayan “monoloq şələləsi” öz mənbəyini XX əsr şairinin “düşüncələr çeşməsindən” götürür. Vətənin ləyaqətli mühacir oğullarının taleyindən söhbət açan Sabir Rüstəmxanlı əsrimizi atom, elm əsri yox, azadlığa yol açan döyüş, cürət, mühacirət əsri adlandırır. Elə bil şairin ürəyinə damıbmış ki, o zaman adını çəkmək mümkün olmayan mühacir Azərbaycan oğullarının özləri, ya da qadağan olunmuş adları azad, müstəqil vətənə dönə biləcəkdir:

Bir “qələbə” söziünədək  
Ayaqlarda top olanlar,  
Yurdsuzluqda itməyənlər,  
Yurdu üçün tanınanlar,  
Dönəcəklər,  
Enəcəklər yaz seli tək  
Bu yalqızlıq zirvəsindən.  
Açacaqdır qapıları  
Azadlığa yetən  
Vətən!

(277, s. 159).

Cabir Novruzun “Zaman” əsəri də poema-monoloq şəklində yazılmışdır. Şairin zaman haqqında düşüncələri ayrı-ayrı monoloqlar vasitəsi ilə verilmişdir.

Yaşar Qarayevin Xəlil Rzanın “Tufandan güclülər” poemasını bütünlükdə “şeirimizin fəhlə monoloqu” adlandırması da təsadüfi deyildi (205, s.54).

Müasir poeziyamızda poema-monoloqun ən gözəl nümunələrindən biri də Bəxtiyar Vahabzadənin “Amerika gözəli” poemasıdır. Müəllif ziddiyyətlərlə dolu, pulun hökmranlıq etdiyi kapital dünyasının insanların mənəviyatına vurduğu zərbəni göstərmək üçün monoloq formasını fikirləşmişdir. 1973-cü il müsabiqəsində “Amerika gözəli” adını almış Emma Naytın dilindən nəql edilən hadisələr poemanın məzmununu təşkil edir. Müəllif öz qəhrəmanının monoloqu vasitəsi ilə dollar dünyasının ziddiyyətli mənzərələrini yaratmağa, həm də öz qəhrəmanının xarakterini açmağa nail olmuşdur.

Düzlüklə, həqiqətlə, namuslu yolla arzularına çata bilməyən bu qız yalanla, riya ilə Amerika gözəlinə çevrilir, nəinki bir vaxt ona gözünün ucuyla baxmayan Rudolfu, hətta bütün Amerika gənclərini özünə məftun edir. Lakin Bəxtiyar Vahabzadə qəhrəmanını oxucuya sevdiren bunlar yox, onun səmimi etirafı, həqiqət uğrunda mübarizəsidir. Emma Naytın rəfiqəsi Meri ondan qat-qat gözəl olsa da, “Amerika gözəli” o yox, Emmadır. Emma gözəl səsi ilə ürəkləri ovsunlasa da, Amerikanın ən şöhrətli müğənnisi o yox, səsi olmayan Meridir.

Öz gözəl səsi ilə tamaşaçıları heyrətdə qoyan Emma Nayt özünü Meri kimi təqdim edir, Merini isə “Amerika gözəli” Emma Nayt adıyla səhnəyə çəkir. “Adları dəyişilməklə” əsl qiymətlərini alan rəfiqələr özlərini xoşbəxt sanırlar, alqışlar ilk dəfə öz doğru ünvanını tapır. Poema aşağıdakı misrələrlə bitir:

Sən bu həqiqəti unutma bir an:  
Haqqı axtarmağın yolu budur tək:  
Adları dəyişsən haqqın adından,  
Alar öz yerini yalanla gerçək.  
(356, s. 236).

**Poema-dialoq.** Bu cür əsərlərdə qəhrəmanların daxili dünyası, onların arzu və düşüncələri, sosial və məişət problemləri dialoqlar vasitəsi ilə açılır. Poema-dialoq da göydəndüşmə deyildir, folklor ənənələri ilə bağlıdır. Dastanlarımızdakı bədii dialoqun gözəl nümunələri poemalarımız üçün də örnək olmuşdur.

Balaş Azəroğlunun “Əsrimizin həqiqəti” poemasında müəllif əsas fikrini, qayəsini, bəşəriyyətə fəlakət gətirən faşizmə münasibətini bildirmək üçün dialoqdan bir vasitə kimi istifadə etmişdir. Azərlə Nayman arasında gedən dialoqlar vasitəsi ilə müxtəlif xalqların – Azərbaycan və alman xalqının övladlarının dinə, ictimai həyata, insanlığa münasibətini göstərən müəllif həm də bu vasitə ilə onların xarakterini də açmağa çalışmışdır. Söhbətlərdən məlum olur ki, Buhenvaldda tək-cə başqa xalqların nümayəndələri yox – Naymanın atası kimi keşiş-alim, özü də milliyyət-cə alman olan insan da yandırılmışdır. Müəllif öz ideyasını Naymanın aşağıdakı sözləri ilə ifadə etməyə çalışır:

Bir əqidə yolunda  
Ölümə gedənlərin  
Nə ağı, nə qarası?  
Bizim qəlbimizdədir  
İnsanlığın uğrunda  
Ölənlərin yarası.  
(63, s. 230).

Ancaq dialoqlardan görünür ki, Naymanla Azərdə bir fikir ayrılığı var. Sosialist idealından danışan Azəri Naymanın başa düşməməsində qeyri-təbii heç nə yoxdur.

İsa İsmayılzadə 1986-cı ildə tamamladığı “Bir ömürlük gecə” poemasını Səməd Vurğunun heykəli ilə onun oğlu Vaqifin xəyali dialoqu şəklində qurmuşdur. Qeyri-adi görünsə də, dialoqlar çox səmimi təsir bağışlayır və ayrı-ayrı zəmanələrin övladı olan iki sənətkarın xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Atanın öz dövrü haqqında balaya, balanın öz dövrü haqqında ataya məlumat verməsindən bir bədii vasitə kimi istifadə edən İsa İsmayılzadə maraqlı ştrixlərlə, detallarla XX əsrin ziddiyyətli mənzərəsini yarada bilir. Mühitin insan mənəviyyətinə təsiri məsələsi də poemanın mərkəzində qoyulan mühüm problemlərdən biri kimi özünü göstərir. “39-da doğulub, 37-də öldüm” – deyən balanın eyhamlarını ata o dəqiqə başa düşür və deyir ki, mənim ilhamımı, atımı-muradımı öz yolundan çıxarıb dağa-daşa salanlar da var idi.

Poemada müəllif heykəl şairin bədii portretini yaradır, dialoqlar vasitəsi ilə bu qəhrəmanın xarakterini açır. Misralar bir-birini əvəz etdikcə şairin daxili dünyası onun zahiri görkəmindəki nuraniliyi, müdrikliyi tamamlayır. Şairin həyat-ölüm, sənətkar və zaman haqqında mülahizələri də maraqlıdır. Poemada biz S.Vurğunu övladlarını dərin məhəbbətlə sevən bir ata, görkəmli ictimai xadim, sadıq dost, Azərbaycan təbiətinin füsunkar gözəlliklərindən vəcdə gələn həssas bir şair kimi görürük. Onun ürəyindəki həyat eşqi, yaşamaq həsrəti də dialoqlar vasitəsi ilə açılır:

Mənim burda nə işim var –  
Məndən olsa,  
Baş götürüb pyedestaldan qaçardım,  
Sinəmdəki bu daş,  
bürünc düymələri  
Bircə-bircə açardım...

(57, s. 98).

Həyatsevər şairin dilindən deyilən “əlli yaşında heykələ dönmək mənim nəyimə gərək idi” sözləri də onun həyat həsrətini açmaq vasitəsinə xidmət edən bir detaldır.

İsa İsmayilzadənin heykəl Səməd Vurğunu digər şairlərin yaratdığı canlı Səməd Vurğun obrazından daha canlı, koloritlidir.

Xalq ədəbiyyatını, etnoqrafiyanı, xalq məişətini yaxşı bilən Eldar Baxışın “Balıq ölümü” poeması da poema-dialogun yaxşı nümunəsi hesab edilə bilər. Təkcə əsərin məzmununda yox, onun formasında da milliliyin təzahürünü görürük. Poema Dədə Dərvişlə Ölümün dialoqu, “deyişməsi” ilə açılır. Əsər boyu “aldı Dədə Dərviş”, “aldı Ölüm” sözlərinin təkrarı dastanlarımızdakı hadisələrin gedişini xatırladır. Şair həyat, ölüm, köləlik, azadlıq haqqında düşüncələrini bu lakonik, folklor biçimli dialoqlar vasitəsi ilə ifadə etməyə çalışır. Gözlərimizin önündə həm Dədə Dərvişin, həm də Ölümün simvolik obrazı canlanır. Əsərin əsas qəhrəmanı Səməd Behrəngi, onun taleyi, məsləki, əqidəsi haqqında ilk məlumatları da şair bu simvolik söhbətlər vasitəsi ilə verir.

Ürəyi azadlıq eşqilə çırpınan Səmədlə qul psixologiyası ilə tərbiyə olunan Səfərəli xanın dialoqu isə bədii konflikti gərginləşdirir, qəhrəmanların xarakterinin hərtərəfli açılmasına zəmin yaradır. Səməd qələminin, Səməd təxəyyülünün məhsulu “Balaca qara balıq” şahlıq, istibdad rejiminin bütün nümayəndələrini lərzəyə salır. Səfərəli xan üzünü Səmədə sarı tutub təşvişlə soruşur:

Biz də bilirik axı  
Sən bildiyin sirləri.  
Balaca qara balıq  
Nə gəzir o yerləri?  
Nə axtarır? Azadlıq?  
Od həmin od deyilmi  
Ad həmin ad deyilmi?



Oralar azaddılar,  
İran azad deyilmi?  
(71, s.117).

Təhlil etdiyimiz poemalardan gördüyümüz kimi poema-dialoq şairlərə öz fikirlərini ifadə etmək üçün geniş imkanlar verir. Özü də bu dialoqlar əsərdəki hadisələrə bir dramatism, gərginlik gətirir.

**Nəğmələr poeması.** Azərbaycan ədəbiyyatında nəğmələr poemasının da ilk yaradıcısı Səməd Vurğundur. Onun “Muğan”, “Bakının dastanı” poemaları ayrı-ayrı nəğmələr şəklində yazılmışdır. “Muğan” poeması 19, “Bakının dastanı” isə 15 nəğmədən ibarətdir. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu nəğmələr istər həcmi, istərsə də ruhu etibarilə nəğmə çərçivəsinə sığmır. Nəğmələrin əksəriyyəti “nəğmə” mənəsindən çox “fəsil” məfhumuna daha çox uyğundur. Belə ki, həmin nəğmələrin bəzilərində bitkin süjetə, bəzilərində isə onun ünsürlərinə rast gəlirik. Məsələn, “Muğan qızı” adlanan doqquzuncu, “Mingəçevir qəhrəmanı” adlanan on birinci nəğmələr hər biri ayrı-ayrılıqda miniatür poemanı xatırladır. Hətta bu parçaların hər birinin öz qəhrəmanı vardır. Müəllif lakonik boyalarla onların xarakterini də açmağa nail olmuşdur. Lakin nəğmələri oxuduqca Muğan qızı da, Sarvan da gözümüzün qarşısında bitkin insan obrazı kimi canlanır.

Elə nəğmələr də var ki, orada lirika epik təsvirləri üstələyir. Məsələn, birinci nəğmə məşhur “Ceyran” şeirindən ibarətdir.

Ayrı-ayrı nəğmələrdə Muğanın baharı, payızı, səhəri, axşamı, onun bu günü, gələcəyi, əmək adamlarının arzu və düşüncələri məhəbbətlə tərənnüm olunur. Bütün poema boyu lirika epik təsvirlərin üstünə öz sehrkar qanadlarını gərib həssas oxucunun könül rübabını kökdən düşməyə qoymur. Bütün bunları təmin edən isə poemanın nəğmələr şəklində yazılmasıdır.

Bu sözləri eyni ilə “Bakının dastanı” poemasına da aid edə bilərik. Bu poemanın birinci nəğməsində Bakının baharı, ikinci nəğməsində Bakının gecələri, üçüncü nəğməsində Kommunist – indiki İstiqlaliyyət küçəsi, dördüncü nəğməsində İçərişəhər, nəhayət, beşinci nəğməsində isə buruqlar səltənəti təsvir və tərənnüm olunur. Səməd Vurğunun özünəməxsus üslubu, alovlu poetik nəfəsi təsvirlərə bir canlılıq, tərəvət gətirir, oxucunu sehrlə bir dünyaya səyahətə aparır.

O illərdə S.Vurğunun yaradıcılıq axtarışlarından nəinki Azərbaycan, eləcə də digər xalqların şairləri də bəhrələnirdilər. “Vurğun ilhamının ən uca orbiti poeziyanın səması idi. O, hələ “Muğan” poeması ilə özündən sonrakı poetik perspektivin, Tvardovskinin və Yeqor İsayevin gələcək epik axtarışlarının – “Üfüqlərdən üfüqlərə” və “Yaddaş məhkəməsi” üslubunun ilk özül daşlarını qoyurdu” (208, s. 191).

Öz sənət müəllimi Səməd Vurğunun ədəbi ənənələrini ləyaqətlə davam etdirən Nəbi Xəzri də nəğmələr poemasının gözəl nümunələrini yaratmışdır. Onun qələminin məhsulu olan “Sumqayıt səhifələri”, “Günəşin bacısı”, “İki Xəzər” poemaları bu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edir.

Nəbi Xəzrinin tədqiqatçılarından birinin – Rüstəm Əzizovun “Sumqayıt səhifələri”ni təhlil edərkən gəldiyi nəticə ilə biz də razılaşıırıq: “Poemanın (“Sumqayıt səhifələri”nin – R.Y.) bu şəkildə qurulması, oxucuya S. Vurğunun “Muğan” poemasının nəğmələr üzrə inkişafını xatırladır” (124, s. 74).

N.Xəzrin “Günəşin bacısı” poemasındakı ayrı-ayrı fəsiləri “səda” adlandırır. Həmin parçaları oxuduqda hiss olunur ki, “səda” sözünü “nəğmə” ilə əvəz etmək daha məqsədəuyğundur. Altı sədadən ibarət olan bu poemanın hər nəğməsində dərin bir lirizm vardır. Əsər boyu Sevilin Günəşlə, “Beşinci səda”da Mil düzü ilə, “Altıncı səda”da Arazla, Zaqatala dağları ilə simvolik söhbətləri həm nəğmələr poemasındakı lirik notları gücləndirməyə, həm də

şair təbiətli mexanizator qızın xarakterini açmağa xidmət edir.

“İki Xəzər” poeması aşağıdakı bölmələrdən ibarətdir: “Neft daşlarının nəğməsi”, “Sevgilimin nəğməsi”, “Həlak olmuş buruğun nəğməsi”, “Oğlumun nəğməsi”, “Mənim öz nəğməm”, “Ölməzlik nəğməsi”.

Göründüyü kimi, müəllif burada da öz poetik qayəsini açıqlamaq üçün nəğmələrdən bədii vasitə kimi istifadə etmişdir.

Fikrət Qocanın “Qaranquş yolu” poeması da nəğmələr şəklində yazılmışdır. Poemadakı üç nəğmədə şair kosmik kəşflər fonunda müasirlərimizin arzu və düşüncələrini əks etdirməyə çalışmışdır.

**Səyahətlər poeması.** Məlumdur ki, yazıçılar həyatda gördükləri, şahidi olduqları hadisələri özlərinin fərdi yaradıcılıq prizmasından keçirib, gözəl sənət əsərləri yazmışlar. Ancaq bu əsərlərin hərəsi ayrı-ayrı bədii formalarda yaradılmışdır. Elə əsərlər də var ki, onlar sözün həqiqi mənasında səyahətnamədir. Zeynalabdin Marağalının “İbrahim bəyin səyahətnaməsi” əsəri buna gözəl nümunədir.

Zaman keçdikcə poeziyada da səyahətnamədən bir bədii forma kimi istifadə olunmuşdur. Hüseyn Cavidin mürəkkəb kompozisiyaya malik “Azər” poeması Azərbaycan ədəbiyyatında ilk poema-səyahətnamədir. Bir tərəfdən müəllif poemanı tamamlamağa imkan tapmamış, digər tərəfdən isə əsərin bəzi parçaları itib-batmışdır. Lakin buna baxmayaraq, “Azər” bitkin əsər təsiri bağışlayır. Cavidin bu ilk və son poeması ədəbiyyat tariximizdə bənzəri olmayan əsərdir. Bir tərəfdən poema boyu lirikanın, epik təsvirlərin və dramatik üsürlərin dialektik vəhdətdə götürülməsi, digər tərəfdən hadisələrin səyahətnamə formasında inkişafı “Azər”in kompozisiya mürəkkəbliyini şərtləndirən amilə çevrilmişdir.

Müəllif öz qəhrəmanı Azəri Qərbə və Şərqə səyahətə aparır. Əsərdəki bütün hadisələr onun gözləri qarşısında baş verir. Biz Azəri gah düşüncələrə dalarkən, gah gənclərə məsləhət verərkən, gah məsciddə şeyxlə mübahisə edərkən, gah əsgərlərin təliminə baxarkən, gah kömür mədənlərində, gah mühacirlər arasında, gah Nil yavrusunu, tısağa oynadan harımları, gah kor çalğıcıyı müşahidə edərkən, gah məzarlıqdan keçərkən, gah dəniz kənarında, gah kənddə, gah da şəhərdə görürük. İlk nəzərdə bir-birinə dəxli olmayan ayrı-ayrı hadisələri, ayrı-ayrı insan talelərini müəllif Azərin müşahidəsi vasitəsilə eyni məcraya yönəldir və beləliklə yaşadığımız dünyanın geniş mənzərəsini canlandırmağa müvəffəq olur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azər passiv seyrçi deyil, o, bəzən hadisələrin fəal iştirakçısına çevrilir. Hüseyn Cavid Qərb və Şərq dünyasına, ayrı-ayrı mühitdə yaşayan insanların taleyinə, onların məişətinə öz qəhrəmanı Azərin gözləri ilə baxır, hadisələrə onun dili ilə qiymət verir. Məsələn, məzarlıqdan keçən Azərin düşüncələrini poetik təsvirin mərkəzinə gətirən müəllif qəhrəmanının dili ilə deyir:

Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlı,  
Həyat var ki, ölümdən də zəhərli.  
Yaşamaq da xoşdur, ölmək də xoşdur,  
Qayəsiz həyatda ölüm də boşdur.

(82, c.2, s. 218).

Hüseyn Arifin “Yolda” poemasını bütövlükdə səyahət poeması adlandırmaq düzgün deyildir. Lakin müəllif öz qəhrəmanının xarakterini açmaq üçün səyahətdən bir bədii vasitə kimi istifadə etməyə çalışır. Səməd Vurğunun ov bəhanəsi ilə Azərbaycan torpağını gəzib dolaşması, onun Muğana, Milə, Kür sahillərinə, Mingəçevirə, Kəlbəcər yaylaqlarına səyahəti, əsgərlərin yanına gedib onların qarşısında çıxış etməsi, sadə əmək adamları ilə görüşü, Avropaya məlum səyahətindən götürülmüş ayrı-ayrı poetik

fraqmentlər qəhrəmanın xarakterindəki müəyyən cəhətləri açmağa xidmət edir.

Mirvarid Dilbazinin “Doğma yurdun yollarında” poeması da səyahət formasında yazılmışdır. Əsər şairin illərdən bəri qoynunda boy atdığı doğma yerlərə yenidən qayıdarkən aldığı təəssüratlar əsasında yazılıb. Doğma yurdun yolları ilə irəliləyən lirik qəhrəman doğma yerləri, evləri gördükcə xəyalında ötən illərin lövhələri canlanır.

“Ömrün axşamında ana yurdumu gəzdim gündoğandan günbatanadək” misraları ilə poemasını başlayan müəllif kənddəki yeniləşmə prosesinin təsvirini verməyi də unutmur.

**Fraqmentlər poeması.** Belə poemalarda bitkin süjet olmur. Qəhrəmanların xarakteri, onların daxili dünyası yığcam, lakonik fraqmentlər vasitəsi ilə açılır. Əli Kərimin “Heykəl və heykəlin qardaşı” poeması fraqmentlər poemasına gözəl nümunədir. Əsərdəki xarakterik fraqmentlər, ayrı-ayrı həyat lövhələri bir-biri ilə elə üzvi vəhdətdə verilib ki, əsərin qəhrəmanları, onların arzu və düşüncələri, xasiyyətləri haqqında oxucuda olduqca dolğun təsəvvür yaranır. Poemanın bir sətirini də həyəcansız oxumaq mümkün deyil. Əsərdə bircə artıq, gəlişi gözəl, hadisələrin ümumi inkişafına, xarakterlərin açılmasına kömək etməyən misra yoxdur. Cəmillə cəbhə dostu Əhmədin, Vaqiflə müəllifin söhbəti nə qədər canlı, dinamik lövhələrdir.

Əli Kərim qəhrəmanların xarakterini açarkən ənənəvi yolla getmir. Poemada döyüş səhnələrinin təsvirindən çox qəhrəmanların daxili aləminin açılmasına diqqət verilir. Döyüşə canlı insan kimi gedib kəndə heykəl kimi qayıdan Cəmilin taleyi fonunda müəllif həm müharibənin ağır illərindən, həm də insanların arzu və düşüncələrindən söhbət açır. Poemada fraqmentlər heykəl Cəmilin özünün, habelə anasının, qardaşı Vaqifin, cəbhə dostu Əhmədin xarakterinin açılması üçün gözəl poetik vasitəyə çevrilir:

Anam – dərqli bir qarı  
az qala çarşabını açıb  
saxlamaq istəyir  
Cəmilin başına yağmaq istəyən  
dolunu, yağışı, qarı.  
Elə əli ürəyinin üstündədir.  
Gah deyir ki, qaranlıqdır,  
Cəmil darıxar,  
Gah da: “Ona soyuqdur, istidir.”  
Mən də qonaq gələndə  
istəyirəm gedib çağırım.  
Sözüm yerə düşər deyirəm,  
birdən gəlməz insafsız.  
Ürəyimdə toy sözü partlayır  
Görəndə ona layiqli bir qız.  
(185, c. 2, s. 66).

Poema başdan-başa bu cür canlı, poetik lövhələrlə doludur. Birinci fraqment “Heykəl uzağa baxır”, ikinci fraqment “Coğrafiyadan 5”, üçüncü fraqment “Analar dünyası”, dördüncü fraqment “Anamın şifahi gündəliyi”, beşinci fraqment “Qonşulara təsəlli”, yeddinci fraqment “Adsız qəhrəman” adlandırılmışdır. Bu fraqmentlərin hamısı emosional poetik lövhələr olub, qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Fikrət Qocanın “İnqilab” əsəri də poema-fraqmentdir. Poemanı oxuduqca gözlərimizin qarşısında gah Cordano Brunonun, gah Spartakin, gah Babəkin, gah da Məhəmməd Hadinin həyatının müəyyən anlarını əks etdirən lövhələr canlanır. Şair bu və digər fraqmentlər vasitəsi ilə həyatda, cəmiyyətdə baş verən üsyanların mahiyyətini açmağa çalışmış, məqsədinə nail olmuşdur:

Asdılar, kəsdilər, oda atdılar,  
qurşunla döydülər sinəmizə, alnımıza;  
Canımızda mürgüləyən  
inqilabı oyatdılar.  
(222, s. 127).

Tənqidçi Vaqif Yusifli doğru qənətə gəlir ki, Fikrət Qocanın “İnqilab” poeması insan və zaman, insan və tarix, insan və dünya əbədi problemlərinin poetik həlli baxımından çağdaş poeziyamızda yaddaqalan hadisədir (375, s. 28). Yeni ifadə, üslub, fikri obrazlı ifadələrlə oxucuya çatdırmaq meylli Fikrət Qocanın bütün poemaları üçün xarakterik cəhətdir.

**Poema-xatirə.** Bu tipli əsərlərdə şairlər yaddaşlarını silkələyir, nə vaxtsa başlarına gələn, şahidi olduqları ən maraqlı hadisələri qələmə almağa, ömrün ötən günlərinin poetik salnaməsini yaratmağa mənəvi ehtiyac hiss edirlər. “Ötən günə gün çatmaz, calasan günü günə” qənaəti çox zaman bu tipli poema müəllifinin mənəvi mövqeyinin ifadəçisinə çevrilir. Lakin ömrün ağırlı-acılı xatirələri də unudulmur. Ötən anların doğmalığı, əlçatmazlığı xatirələrə bir həzinlik, kövrəklik gətirir. Bu isə öz növbəsində poema-xatirənin səmimiyyətini artıran vasitəyə çevrilir.

Səməd Vurgunun “Acı xatirələr”, Rəsul Rzanın “Qızılgül olmayaydı”, “Xatirələr düzümü”, Əliağa Kürçaylının “Uşaqlıq”, Balaş Azəroğlunun “Mənim cəbhə dostlarım”, Hüseyn Arifin “Müəllim haqqında xatirə”, Əli Kərimin “O, mənə danışdı ki”, Fikrət Sadığın “Atam qayıtdı”, Musa Yaqubun “Un işığı”, Cabir Novruzun “Davanın min sifəti”, Məmməd İsmayılın “Aman təklük əlindən” poemaları xatirə formasında yazılmışdır. Bu əsərlərin əksəriyyəti xatirə ahəngiylə başlayıb, xatirə ahəngiylə də bitir:

Yaxşı yadımdadır, doqquz yaşımda  
Ağacdən qotazlı bir at mindiyim.  
(367, c. 3, s.145).

Biz dörd uşaq idik, üç oğlan, bir qız,  
Ayaqla yorardıq kənd yollarını.  
(195, s. 508).

Tez gəlib tez də keçdi  
Ömrün ilk fəsilləri.

Yenə yadıma düşdü  
Şən uşaqlıq illəri.

(139, s.214).

Adını çəkdiyimiz əsərlərin hamısında ömrün ötən günləri xatırlansa da, onların mövzusu da, məzmunu da, poetik üslubu da bir-birindən fərqlənir. Səməd Vurğunun poemasını oxuyanda yoxsulluq, ehtiyac içində əzab-əziyyət çəkən ailənin taleyi gözümüzün qarşısında canlanır. Əli Kərim “O, mənə danışdı ki” poemasında özünün yox, qəhrəmanının başına gələn hadisələri xatirə üslubunda canlandırır, xatirə əsərin məzmununu danışmaq vasitəsinə çevrilir.

Əliəğa Kürçaylının “Uşaqlıq”, Musa Yaqubun “Un işığı”, Məmməd İsmayılın “Aman təklək əlindən” poemalarında müharibənin arxa cəbhənin insanların taleyinə vurduğu zərbələrdən danışılır. “Un işığı”, “Aman təklək əlindən” poemalarında dəyirmanın simvolik obrazı acılıq çəkən milyonların əzab-əziyyətinin ifadəçisinə çevrilir. “Davanın min sifəti” poemasında Cabir Novruz arxa cəbhənin bütün ağırlığını öz üzərinə götürən insanların taleyini öz dayısının taleyi timsalında ümumiləşdirməyə çalışıb.

Rəsul Rzanın “Qızılgül olmayaydı” poeması poemaxatirənin ən kamil nümunələrindən biri hesab oluna bilər. Əsərdə şəxsiyyətəpərəstiş illərində istedadlı, heç bir günahı olmayan namuslu adamların məhv edilməsi, insanların vahimə içərisində yaşamaları, gecə qapı döyülərkən onların qorxudan min yol ölüb-dirilmələri, səksəkəli həyatları xatirə formasında öz bədii əksini tapmışdır. Poemadakı süjetin əsas məzmununu ağırlı-acılı xatirələr təşkil edir. Xatirələr yaxın tarixi keçmişin ziddiyyətli, ürək göynədən mənzərələrini canlandırmaq vasitəsinə çevrilir. Dilbərin qapını döyməsi, onun dilsiz baxışları müəllifin yaddaşındakı xatirələr karvanının hərəkətinə təkan verir. Onun gözləri önündə Müşfiqlə bağlı ağırlı-acılı günlərin ürək göynədən mənzərələri canlanır. Poemanın mərkəzində əsasən Müşfiqin taleyi dayansa da, əsərdə yalnız onun deyil, Müşfiq talehi bütün



insanların faciəsi ümumiləşdirilmişdir. “Gələcəyə böyük ümid, dərin səmimiyyətlə yazılmış bu poemanın hər bir sətiri büllur parçasından süzülən şəffaf bir işıq kimi qəlbimizi isidir, etiraf kəlmələri üzərimizdəki ağır əzab yükünü qaldırır, bizə mənəvi bir təskinlik verir” (48, c. 1, s. 574).

Poemadakı hadisələr xatirə kimi danışılsa da, müəllif Müşfiq obrazını, onun xarakterindəki özünəməxsus cizgiləri oxucunun gözləri qarşısında canlandıra bilmişdir. Xatirə səpkili süjetlər Müşfiqi açıqürəkli, uşaq kimi sadəlövh, acığı, qəzəbi dilində olan, kəskin, odlu sözüylə rəqibini dağlayan, kövrək, bədəncə zəif, əsəbi, həssas, qayğıkeş, dostu sadıq bir insan kimi yaddaşımıza həkk edir. Müəllif deyir ki, bəzən adicə bir sözün təsirindən bir bucağa qısılıb xısm-xısm ağlayan Müşfiq, bəzən qəzəblənib “bircə tikana görə bağı söyər”, bəzən də bədxahının saxta gülüşünə inanıb onu tərifləyərdi. Müşfiq zavoda, məktəbə, ayrı-ayrı müəssisələrə gedərkən gözlərini yumub çılğınlıqla şeir oxuyar, tamaşaçıları heyran qoyardı.

Poemada təsvir olunan sonrakı hadisələr müəllif xarakteristikasının təsdiqinə çevrilir. Müşfiq təpədən dırnağa şair təbiətli bir insan, vətəndaş kimi xəyalımızda canlanır.

Əsərdə Dilbərdən nisbətən az danışılsa da “Qızılgül olmayadı” elə bir növ onun – “elin qəmli gəlini”nin, “saralıb-solmuş qızılgülün” poemasıdır. Müəllif Müşfiqdən sonra Dilbərin necə yaşamasından, onun cansıxıcı, üzüntülü həyatından danışmasa da, “elin qəmli gəlini”nin böyük kədərini, sonsuz həsrətini təbii boyalarla canlandırmış, sədəqətli, namuslu bir Azərbaycan qadınının mükəmməl bədii surətini yaratmışdır.

Poemanın qəhrəmanları tarixi şəxsiyyətlər olsalar da, onlar eyni zamanda ümumiləşdirilmiş tipik obrazlar təsiri bağışlayırlar. Müşfiq günahsız yerə məhv edilən namuslu adamların, Dilbər gözləriylə “odlar üfləyən”, nakam məhəbbətinin ağrısı ürəyini göynədən, “məhəbbəti sınıq”, “sədəti

dərbədən” qadınların, müəllif isə günahsız adamların taleyinə acıyan, qanlı-qadalı illərdə etiraz səsini ucaltmağa çəkinmə də, sonra öz sözünü deyən insanların ümumiləşmiş obrazı kimi yadda qalır. Rəsul Rzanın bədii fərdiləşdirmədən məharətlə istifadə etməsi, hər bədii surətin özünəməxsus cizgilərini ön plana gətirməsi obrazların daha dolğun çıxmasına, xarakterlərin ətraflı açılmasına səbəb olmuşdur.

Başqırd şairi Mustay Kərimin “Qara damcılar” poeması öz kompozisiyası, süjeti etibarilə Rəsul Rzanın “Qızılgül olmayaydı” poemasına bənzəyir. “Qızılgül olmayaydı” əsərində Dilbər ömür-gün yoldaşının dostugilə gedib ötənləri yada saldığı kimi, “Qara damcılar”da da “Sönüb gedən ocağıma sizin ocaq son sığınacaq” – deyən qadın əri Yaqubun cəbhə dostunun – müəllifin yanına gəlir. Hər iki poemadakı hadisələr məhz bundan sonra başlayır. R.Rza Müşfiqlə bağlı günlərini xatırladığı kimi, M.Kərim də cəbhədə onunla bir yerdə vuruşan Yaqubun başına gələnlərdən söhbət açır.

Hər iki qadının taleyi arasında da bir uyğunluq vardır. Həyat yoldaşlarından ayrı düşən bu sədaqətli, namuslu qadınları öz ərlərinin başına gələnlər maraqlandırır. Müşfiq də, Yaqub da dünyadan köçüblər. Birinci dustaqlıqda ölüb, ikinci cəbhədə. Müşfiq “vətən xaini” adı ilə məhv edilsə də, son dərəcə vətənpərvər, namuslu, vətənə, xalqa sadıq bir insan kimi oxucunun xəyalında canlanır. Yaqub isə öz qorxaqlığı ucbatından vuruşmaq istəmir, düşmənin önündə diz çöküb ondan aman diləyərkən öldürülür.

Adı ləkədən təmizlənmiş Müşfiq xalqın sevimlisinə çevrilir. Həyat yoldaşı da, dostu da onun nakam öldüyünə kədərlənsələr də, sədaqətli vətən oğlu ilə fəxr edirlər. Yaqubun adı isə nə ölümlər, nə dirilər siyahısındadır. Bir müddət ərinə yas saxlayan qadın onun qorxaqlığını, vətənə xəyanət etdiyini eşidəndə qara şalını atıb gedir, belə adama yas saxlamağı artıq hesab edir. Rəsul Rza Müşfiqdən ifti-

xarla danışdığı halda, Mustay Kərim Yaqub haqqında təəsüflə söhbət açır.

Rəsul Rzanın “Xatirələr düzümü” poemasını da həyəcansız oxumaq mümkün deyildir. Şair nəinki hadisələri, eləcə də onların baş verdiyi kasıb yazıçı mənzilinin mənzərəsini xarakterik təfərrüatlar vasitəsilə canlandırma bilmişdir. Poemada Azərbaycan yazıçılarının bir neçəsinin qayğılı gənclik illəri, onların qarşısına zəmanənin çıxardığı problemlər haqqında oxucuya ətraflı məlumat verilir. Hadisələrin mərkəzində Sabit Rəhmanın taleyi dayanır. Öz qələm dostunu itirən şair xatirələr cığırını ilə geri qayıtmağa mənəvi ehtiyac hiss edir.

Fikrət Sadığın “Atam qayıtdı” poemasında isə günahsız yerə tutulan insanın bəraət alması ilə bir ailənin itən sevincinin geri qayıtması poetik təsvirin mərkəzinə gətirilir:

Atam qayıtdı,  
Günəş sinəmdən süzülərək  
Qəlbimin ən qaranlıq  
guşələrinə düşdü.  
Dərdim isindi, əridi  
Kədərli ürəyimdən  
Güclü yaz seli keçdi,  
Əzablarımı yudu.  
(299, s. 183).

Balaş Azəroğlunun “Mənim cəbhə dostlarım” xatirə poemasındakı hadisələr Cənubi Azərbaycanda cərəyan edir. Müəllif əsərdə özünün və dostlarının müharibə vaxtı “Ziddifaşist” cəmiyyətindəki fəaliyyətlərindən söhbət açır. Xatirə forması əsərə bir şirinlik gətirir. Qəzetçi Zeyni poemanın ən uğurlu bədii obrazı kimi yadda qalır.

Məmməd İsmayılın “Ürəyimə daman səslər”, Müzəffər Şükürün “Onlar bəlkə qayıtdı” poemalarında da bir xatirə ahəngi vardır. Bu poemaların hər ikisi müharibə mövzusunda yazılmışdır. Əlbəttə, uşaqlığı müharibə illərinə düşən şairlərin o günlərin ürək göynədən mənzərələrini xatirə

fönunda bədii təsvirin mərkəzinə çəkmələri də qanunauyğun hal idi.

Ələkbər Salahzadənin “Yeddi para kənd nağılı” poemasında isə xatirə ahəngi bir qədər daxili plandadır, insan taleyinin mənəvi qatlarını əks etdirir. Xatirənin zahiri tərəfində Qəmər oğlanlarının adına xalı, əlcək toxuyur, Veysel dəstək qulağında idarədə əyləşib. Ancaq bu qəhrəmanların daxilində bir yangı, həyəcan, iztirab, ağrı, göz yaşı çağlamaqdadır. Ələkbər bütün bunları ümumi sözlərlə yox, inandırıcı bədii detallarla göstərə bilir. Ürəyinə oğlunun ölüm xəbəri damanda Qəmərin barmaqlarının ucunda ipin qırılması uğurlu bədii detaldır. Qara xəbər eşidən Badam qarının faciəsini göstərmək baxımından aşağıdakı təşbeh xarakterikdir:

Saçları bir topa qar kimi  
gəldi ovcuna,  
göz yaşları  
yanağını dağladı.  
Kağıza bir baxdı, baxdı,  
gördü: qara kağız ağdı.

(304, s. 133).

Otun bir adam boyu qalxması, “qocalara boyun əyməməsi, uşaqlara boy verməməsi” kimi detallar da xatirənin daxili planda olmasını təmin edən cəhətlərdir.

Məstan Günərin “Ata çəkici haqqında nəğmə”, “İmran haqqında nəğmə”, “Nənəmin sərvi oğulları haqqında nəğmə”, “İlyana haqqında nəğmə” əsərləri nəğmə adlandırılsa da, əslində bu əsərlərdə xatirə elementləri daha güclüdür. Şair müharibə dövründə yaşayan insanların həyatını lirik-psixoloji xatirələr vasitəsilə əks etdirməyə nail olur. Xüsusilə “İlyana haqqında nəğmə” poeması daha uğurludur. Əsərin qəhrəmanı İlyananın övlad həsrəti, kənd adamlarının bu qərib gəlinə məhəbbəti, hörməti elə təbii, hərarətli boyalarla əks olunub ki, oxucu özünü həmin kənd adamlarından

biri hesab edir, vurğunluqla, həyəcanla, intizarla İlyananın bütün hərəkətlərini izləyir.

Nüsrət Kəsəmənlinin “Ulduzlu papaqlar”, “Boş beşiyin laylası”, “Matros Həsən”, “Dəli Zəhra”, “Bostançı Piri kişi”, “Çoxuşaqlı Aşır kişi”, “Kor İbrahim” poemalarının hamısı xatirə formasında yazılmışdır. Bu yığcam, miniatür poemalar şairin görüb-tanıdığı müxtəlif talei, müxtəlif xarakterli insanlar haqqında poetik xatirələridir.

**Poema məktub.** Məlumdur ki, istər klassiklərimizin, istərsə də müasirlərimizin yaradıcılığında mənzum məktublardan geniş istifadə olunmuşdur. Məktub formasında yazılan ən mükəmməl Azərbaycan poeması Şah İsmayıl Xətai-nin “Dəhnamə” əsəridir. On məktubdan ibarət olduğuna görə müəllif poemaya “Dəhnamə” adı vermişdir.

Müasir şairlərimiz də klassiklərimizin yaradıcılıq nümunələrindən bəhrələnərək bu yolu davam etdirmək təşəbbüsü göstərmişlər. Balaş Azəroğlunun “İlk məktub” poemasında öz övladından ayrı düşən, hələ körpə ikən qızını Təbrizdə qoyub Şimali Azərbaycana köçməyə məcbur olan atanın həyəcanları, iztirabları, övlad həsrəti qabarıq şəkildə öz əksini tapmışdır. Bu məktub poemada oxucu həm də ata üzünə həsrət qalan, nənə umudunda yaşayan, əyninə geyməyə paltar tapmadığı üçün məktəbə getməyən on yaşlı Solmazın bədii obrazı ilə də tanış olur. Əsərdəki nənə surəti də müvəffəqiyyətlidir.

Xalq şairi Rəsul Rzanın “Səndən sənə” əsəri poema məktubun yaxşı nümunəsi hesab oluna bilər. Burada insan qayğıları, düşüncələri, qəhrəmanın məktub yazdığı könüldəşinə vermək istədiyi məlumatlar poetik libasa bürünmüşdür. Bu məktublar ən sevimli adama ünvanlandığından müəllif ən gözəl sözlərdən istifadə etməyə çalışmışdır. Oxucu bu məktublar vasitəsi ilə müasirlərimizin həyat tərzilə, nifrəti, dərdi, sevinci, dünyagörüşü, gündəlik qayğıları ilə tanış olur. Əgər bu poemanın qəhrəmanlarının həyatını şərti ola-

raq aysberqə bənzətsək, deməliyə ki, onun görünən tərəfindən çox görünməyən tərəfi ön plana gətirilmişdir. Belə ki, bu məktubları oxuyanda gözlərimizin qarşısında əvvəlcə bir-birini uzaqdan-uzağa tanıyan, sonra bir-birini dərin məhəbbətlə sevən, ailə quran, övlad sevinci dadan, taleyin hökmü ilə cismən ayrı düşən insanların ah-ufsuz, həyat eşqi ilə dolu məktubları onların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir:

Darıxıram gülüşün üçün,  
qəmli gözlərin üçün.  
Qaşlarının kölgəsi üçün,  
ümidlərimin nigaran  
ölkəsi üçün  
darıxıram.

(296, s. 56-57).

Fikrət Qocanın “Ünvensiz məktub”, Novruz Gəncəlinin “Göndərilməmiş məktub”, Əli Tudənin “Sevgi məktubları” poema məktubun nümunələridir.

Ən yaxşı poema-məktublardan biri də Tofiq Abdinin beş məktubdan ibarət “Atama məktublar” poemasıdır. Məktub bir-birindən ayrı düşən, biri şəhərdə, biri kənddə yaşayan, ilk nəzərdə bir-biri ilə yadlaşan adamların haykürsüz, təmənnəsiz doğmalığını göstərmək vasitəsinə çevrilir. Məktublarnın hamısının müəllifi oğuldur, atadan cavab məktubu gəlmir. Ancaq oxucu oğul məktubları vasitəsi ilə ömrünü-gününü zəhmətə həsr edən, mazutlu əlləriylə, üst-başıyla, gündən torpaq kimi qaralan sifətiylə fəxr eləyən, ayda-ildə bir dəfə, toydan-toya, bayramdan-bayrama əyninə düz-əməlli paltar geyinən, şəhərdəki oğlundan gileyli atanın bədii obrazı ilə tanış olur.

Məktublar həm də adamayovuşmaz oğulun daxili dünyasına işıq salan bir bədii vasitəyə çevrilir. Oğul şəhərdə yaşasa da kəndi unutmayan, atasını, anasını, torpağı sevən, sosial mühitdə boğulan, çapalayan, ictimai bərabərsizlik-

dən dəhşətə gələn insanların ümumiləşmiş bədii obrazına çevrilir.

Müəlliflərin özləri poema adlandırmaları da, Nəriman Həsənzadənin “Rəsul Həmzətova məktub”, Eldar Baxışın “Fələstinə məktub”, “Con Harrisə məktub”, “Zori Balayana məktub” əsərlərini də miniatur poema-məktublara hesab edirik. Bu əsərlərdə də məktubdan bədii forma elementi kimi istifadə olunmuşdur.

**Poema-gündəlik.** XX əsr ədəbiyyatında bu səpkili poemalara da rast gəlmək mümkündür. Belə əsərlərdə qəhrəmanların xarakteri, dövrün ziddiyyətli mənzərəsi gündəlik təfərrüatlar prizmasından keçirilərək öz əksini tapır. Nazim Hikmətin “Cakonda ilə Si-Au” əsəri poema-gündəliyin gözəl nümunəsi hesab edilə bilər.

Nazim Hikmət ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələndən Balax Azəroğlunun 1964-cü ildə bitirdiyi “Bir məhbubun gündəliyi” poemasında da əsərin əsas qəhrəmanının yazdığı gündəliklər müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilən bir bədii vasitə kimi özünü göstərir.

Poema müharibə mövzusunda yazılmışdır. Müəllif döyüşlərdə əsir düşən, başı bəlalar çəkən, işgəncələrə məruz qalan, nəhayət, Buhenvald əsir düşərgəsində yandırılan bir insanın gündəlikləri vasitəsilə müharibə dövrünün ağır-əzablarını, faşizmin bəşəriyyətə gətirdiyi dəhşətləri açıb göstərməyi qarşısına məqsəd qoymuş və qismən də olsa öz istəyinə nail ola bilmişdir. Müəllif öz qəhrəmanının nə adını, nə də milliyyətini göstərmiş, onu bütün bəşəriyyətin xeyrixah, sülh, əmin-amanlıq istəyən övladlarından biri kimi xarakterizə etməyə çalışmışdır.

**Poema-reportajın** da ilk nümunəsini yaradan Rəsul Rzadır. Onun əsrlərindən biri belə adlanır: “Xəstələr evindən reportaj”. Xəstəxanada yatan şair gördüklərindən söhbət açdıqca elə bil buradan lirik reportaj verir. Onun qəhrəmanları isə ürəkləri həyat eşqi ilə dolu insanlardır. Şairi yolux-

mağa gələn Əziz həkimin də, onun palata yoldaşı əfqanıstanlı Rzanın da taleyi oxucunu düşündürür. Lirik qəhrəmana toxtaqlıq verən, “səndə heç nə yoxdur” – deyən, ürəkləri həyat eşqiylə döyünən bu insanların qəfil ölüm xəbərləri dünyanın qəribə işlərindən xəbər verir.

Yaxşı cəhətdir ki, müəllifin xəstəxanadan verdiyi “reportaj”lar ahla, xəstə iniltiləri ilə dolu deyildir. Əksinə, bu məqamda sağlamlığın, həyatın qədrini daha yaxşı bilən xəstələr pəncərədən ümidlə həyata doğru boylanırlar. Vərəqlər çevrildikcə oxucu elə bil həkimlərin nigaranlıq qarışıq təbəssümünü öz gözləri ilə görür. Payızın, qışın təsviri bir növ əsas hadisələrə fon yaradır.

Şairin xəstəxanada Nazim Hikmətlə xəyali söhbəti də maraq doğurur. Lakin, fikrimizcə, əsərin ən maraqlı yeri “Hələ tezdır dedilər” adlı bölmədir. Burada həyat eşqi daha güclüdür. Qonşu palatalardan birində körpəsinə oxşama deyən qadının səsi lirik qəhrəmanı qəribə arzular dünyasına aparır. Onun xəyalında cərrahların meyvə ağaclarına calaq vurması, kardioloqların torpağın nəbzini dinləməsi, dentistlərin əlaq eləməsi, okulistlərin əllərində qabarıq şüşə çiçək tozlarını yoxlaması, onkoloqların ağac gövdələrində şiş axtarması, tibb bacılarının sınıq budaqları sarıması, xəstə gözləməkdən gözlərinin kökü saralan xəstəxana gözətçisi, ana olacaq qadını xəstəxanaya gətirən aypara nişanlı maşın canlanır. Lakin şair birdən xəyaldən ayılır və təəssüf edir ki, bu arzuların həyata keçməsinə hələ çox var.

**Ballada.** İzahlı lüğətdə qeyd olunur ki, ballada fransız sözüdür. Əfsanə, nağıl, yaxud tarixi məzmununda yazılmış təhkiyə sistemli əsərlər ballada adlanır (59, s. 191).

Ballada Azərbaycan şeirinə məxsus janr deyildir. Lakin sovet dövründə rus və dünya ədəbiyyatının təsiri ilə balladalar yaranmışdır. Ancaq şairlərimiz bu janrın tələblərinə, onun qafiyə quruluşuna o qədər də riayət etməmiş, müxtəlif mündəricəli, müxtəlif formalı poema-balladalar yaranmışdır.



Əli Kərimin “Bir santimetr haqqında ballada”, Məmməd Arazın “Əsgər qəbri haqqında ballada”, Fikrət Qocanın “Əsgər balladası”, “Azad günlər balladası” və s. dediyimizə misal ola bilər.

“Bir santimetr haqqında ballada” əsərinin qəhrəmanı idmançı Əjdəri gah məğlub olan, gah həyəcan keçirən, gah yarışa ciddi şəkildə hazırlaşan, gah da qalib gələn vəziyyətdə görürük. Poemada Əli Kərimin zərrədə ümman göstərmək bacarığı oxucunu heyran qoyur. Fəth olunmuş kilometrələr içərisində bir santimetr nədir ki? Lakin bir santimetr həssas oxucuya, tədqiqatçıya ümumi qələbələrımızdə az-çox əməyi olan sadə, təvazökar, sıravı insanın taleyini xatırladır. Qələbədə belələrinin əməyi görünməsə də, bir santimetrin çatışmazlığı acı məğlubiyətə səbəb ola bilər. Başqa sözlə desək, kəmiyyət dəyişməsindən keyfiyyət dəyişməsinə keçmək üçün bir santimetr də, bir damcı da kifayətdir. Poemada bunu əyani şəkildə görən, qəhrəmanla bir həyəcan keçirən oxucu müəllifin “Bir santimetr, əzizim, böyükdür, sonsuzdur bir məmləkət kimi, bir diyar kimi” qənaətinə tamamilə şərik olur.

Məmməd Arazın “Əsgər qəbri haqqında ballada” və Fikrət Qocanın “Əsgər balladası” poemalarının mövzusu təxminən eynidir. Hər iki əsərin ayrı-ayrı yerlərində müraciət intonasiyası vardır. Qəhrəmanların taleləri də bir-birinə oxşayır. Onların ikisi də müharibədə həlak olub. Məmməd Arazı Lvov şəhərindəki qəbristanlıqdakı İbrahimov familyalı bir əsgərin qəbri, Fikrət Qocanı isə Çeçen-İnquş Muxtar Respublikasının Naurski rayonundakı səngərdə döyüş vəziyyətində qalmış, barmağı tətikdə olan bir əsgər cəsədi həyəcanlandırır. Hər iki ballada öz mənbəyini bu həyəcanlardan götürür. Hər iki poemada bəşəriyyətə fəlakət gətirən müharibəyə nifrət motivləri çox güclüdür.

“Ədəbiyatşünaslıq terminləri lüğəti”ndə oxuyuruq: “Sovet ədəbiyyatında həcmcə bir o qədər böyük olmayan,

qəhrəmanlıq səhnələrini göstərən şeirlərə ballada deyilir” (101, s. 20).

Haqqında söhbət açdığımız poemalarda bütünlükdə olmasa da, balladaya məxsus aşağıdakı cəhətlər bu və ya digər dərəcədə gözlənilmişdir: yığcamlıq, təhkiyə üsulu, qəhrəmanlıq səhnələrinin təsviri.

**Poema-peyzaj.** Bu formada yazılmış poemalarda təbiətin əsrarəngiz lövhələri ön planda dayanır. Lakin poema-peyzajda müəllifin əsas məqsədi təbiət lövhəsi yaratmaqla bitmir. Sözlə yaradılmış tablolar da təbiət canlıdır. Digər tərəfdən, duyumlu, gözəllikdən zövq alan insanın hiss və həyəcanları mənzərələrə bir emosionallıq gətirir. Başqa sözlə, gözümüz önündə gözəl təbiət lövhəsi canlanır, həm də bu lövhəyə heyranlıqla baxan insan ürəyinin döyüntülərini eşidir, onun həyəcanlarının şahidinə çevrilir, sənətkarın təbiət gözəlliklərinə estetik münasibəti ilə tanış oluruq.

S.Vurğunun “Talistan” poeması poema-peyzajın ən gözəl nümunəsidir. Poemada başı qarlı, buludlu, ixtiyar dağların, onların döşündəki meşələrin, yüksəkdən keçmişə baxan qayaların, nəğməkar quşların, dağ keçilərinin, maralların, insan əlləriylə yaradılmış, illər keçdikcə təbiətə qovuşmuş qədim qalaların, atını səyirdən küləklərin, qijiltıyla axan Talistan çayının xəyal güldürən xoş mənzərələrinin təsviri məharətlə yaradılmışdır. Oxucu təbiətin, bu gözəlliyin fonunda yedəyində at dolanan, təbiəti heyranlıqla süzən şairi, əlində qələm dumanlı dağlara boylanıb baxan məktəbli qızı, seyrangaha çıxan gözəlləri, anaları elə bil ki, gözləri ilə görür, misralar onun canına yağ kimi yayılır:

Şair, bu yerləri yaxından tanı,  
Təbiət quranda Azərbaycanı  
Onu sığallamış qüdrətin əli –  
Bir böyük ürəkli qüvvətin əli.

(367, c. 3, s. 215).

Lakin şair dövrün diqtəsi ilə poemada Lenindən, qızıl bayraqdan, vətəndən, kolxozdan, Sayat Novadan da söhbət açır ki, bunlar qüdrətli sənətkar qələmi ilə yaradılmış təbiət lövhələrində yad notlar kimi səslənir.

Tofiq Mahmudun “Meşədə qalan nəğmə” poemasında da meşənin gözəlliyi onun qoynunda gəzən nəcib, həssas, sevib-sevilən gənclərin hissləri ilə vəhdətdə verilir. Əsmər də, Davud da təbiətin bir parçası kimi təqdim edilir və poema-peyzaja bir hərarət, canlılıq, emosionallıq gətirir.

Xəlil Rzanın “Qanadlar” poemasında isə Qızılağac qoruğundakı quşların əksəriyyətinin zahiri görkəminin təsviri vardır. İlhamla yazılmış bu poemada təbiəti dəlicəsinə sevən şair üreynin çırıntıları eşidilməkdədir.

Ələkbər Salahzadənin “Göygöl” poeması da poema-peyzajın yaxşı nümunələrindəndir. Şair poemada Göygözü adı qaydada, olduğu kimi deyil, özünəməxsus poetik obrazlar sistemi ilə görüb göstərməyə çalışır.

**Alleqorik poema.** Bu növ poema ədəbiyyatımız üçün yeni deyildir. M.Füzulinin “Söhbətül-əsmar”, “Həfti-cam”, “Bəngü-badə” poemalarını xatırlatmaq kifayətdir. Əlbəttə, XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında bu səpkidə yazılmış poema yox deyildir. Lakin Hikmət Ziyanın bir sıra təmsil-poemaları – “Eybsiz meymun”, “Ördəklər qonaqlıqda”, Qabilin “Aqibət” adlı poeması bu tipdə yaranan əsərlərə nümunə ola bilər.

**Düşüncələr poeması.** Əlbəttə, düşüncə hər bir bədii əsərin mərkəzində müəllif fikrinin ifadəçisinə çevrilə bilər. Ancaq elə poemalarımız vardır ki, orada hadisənin özü yox, həmin hadisələr haqqında müəllif düşüncələri ön planda dayanır. Səməd Vurğunun “Leninin kitabı” əsəri belə poemalarımızın yaxşı nümunəsidir.

Müasir poeziyamızda düşüncələr poemasının yaxşı nümunələrini Ələkbər Salahzadə yaratmışdır. “Fevral – 1966”, “Qayaların xatirəsi”, “Tarla”, “Kürə”, “Fatma xala-

nın xalısı” və s. bu kimi poemalarda hadisə yox, onun sənətkar ürəyində doğurduğu poetik assosiasiyalar, düşüncələr ön plandadır. Ümumiyyətlə, Ələkbərin poemaları obrazlı deyimlər kərpicindən hörülmüş balaca binaları xatırladır.

Əli Tudənin “Hökmdar qızının sevgisi”, “Şair həyatının nəğmələri”, “Sevgi naxışları” poemalarında hadisə, süjet yoxdur. Bu poemaların əsas məzmununu müəllifin düşüncələri təşkil edir. Düşüncədən bir bədii vasitə kimi istifadə edən şair öz poetik məramını məhz bu vasitə ilə açmağa çalışır.

**Poema-əfsanə, poema-rəvayət.** XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında yaradılmış poemaların bir qismi əfsanə və rəvayət formasında yaradılmışdır. Bu cür əsərlərdə müəlliflər ya folklor materiallarını nəzmə çəkmiş, xalq arasında yayılmış rəvayətlərdən, əfsanələrdən, nağıllardan istifadə etmiş, ya da ədəbi qayələrini öz sənətkarlıq fantaziyalarının məhsulu olan əfsanə, rəvayət və nağıllar vasitəsi ilə ifadə etməyə çalışmışlar. Belə əsərlərə misal olaraq Cəfər Cabbarlının “Qız qalası”, Səməd Vurğunun “Qız qayası”, “Bulaq əfsanəsi”, Mikayıl Müşfiqin “Çoban”, Məmməd Rahimin “Arzu qız”, “Qırx qız”, Əhməd Cavadın “Ayla günəş”, Rəsul Rzanın “Yaşıl dəryalar qızının cehizi”, Hüseyn Arifin “Durugöl əfsanəsi”, Nəbi Xəzrinin “Əfsanəli yuxular”, Adil Babayevin “Qız qalası”, Fikrət Sadığın “Bacı-qardaş nağılı”, “Balıqçı və su pərisi”, “Arzu bulağı”, “Vətənin əl boyda daşı”, “Ana əli”, Arif Abdullazadənin “Ulu Qorqud”, Nüsrət Kəsəmənlinin “Dəli Domrul” və s. poemalarını göstərə bilərik.

**Publisistik poema.** Poemada publisistik ünsürlər həmişə olmuşdur. Lakin bu adla çap olunan yeganə poema Rüstəm Behrudinin “Daha gülə-gülə ağlamaq olmur” poemasıdır. Əsər görkəmli ədibimiz Cəlil Məmmədquluzadənin heykəli önündə düşüncələr formasında qurulub. Poemanın girişində, səkkiz fəslinin, o cümlədən bölmələrin hər birinin

əvvəlində Cəlil Məmmədquluzadənin fikirlərindən epigraf kimi istifadə olunub. Poemada hər fəslin məzmunu bu epigraflardan doğulur. Müəllif müasir həyatımızda yeni-yeni formalarda təzahür edən nöqsanlarımızı Cəlil Məmmədquluzadənin publisistik fikirləri prizmasından bədii təhlil obyektinə çevirməyə çalışır.

**Kino-poema.** Kino həyatımıza XX əsrin möcüzələrindən biri kimi daxil olmuşdur. Hətta Səməd Vurğunun “Aygün” poeması əsasında bədii film də çəkilib. Ancaq ədəbiyyatımızda ilk və hələlik son kino-poema Fikrət Sadıqın “Səhrada tənha buruq” əsəridir. Daha doğrusu, Fikrət öz poemasını belə adlandırıb.

Əsərin mərkəzində 1949-cu ildə Ceyrançöldə ilk neft quyusu qazan insanların əməyi bədii təsvir obyektidir. Əsərdəki hadisələr bir növ şeirlə yazılmış, öz ekran təcəssümünü gözləyən ssenariyə bənzəyir.

**Fantastik poema.** Azərbaycan folklorunda fantastik elementlər güclü olsa da, yazılı ədəbiyyatda bu sahəyə meyl edən sənətkarları barmaqla saymaq olar. Nərsdə fantastika sahəsində uğurlar qazanan cəmi iki yazığımız vardır: Emin Mahmudov və mərhum Namiq Abdullayev.

Poeziyada bu sahədə ilk dəfə qələmini sınayan Nüsrət Kəsəmənlidir. Onun 1983-cü ildə yazdığı “Prometey od içində” poeması hələlik ədəbiyyatımızda fantastik poemanın ilk və son nümunəsidir. Əslində poemada təsvir edilən hadisələr müasir insanlar üçün deyil, bəşəriyyətə ilk dəfə od oğurlayıb verən Prometey üçün fantastikdir. Müəllif Prometeyi Qalileylə, Cordan Bruno ilə, “od içən, bəşəriyyəti oda qalayan”, Buhenvald, Osvensim ocaqları qalayan insanlarla üz-üzə gətirir. Prometeyin insanlardan qaçıb zəncirləndiyi dağda özünü təzədən zəncirlə bağlaması insan vəhşiliklərini qabarıq şəkildə açmaq vasitəsinə çevrilir.

Göründüyü kimi, XX əsr Azərbaycan poemasının strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklər nəzərə çarpmaqdadır. Belə

ki, bu illərdə müxtəlif mövzularda, müxtəlif tipli, müxtəlif bədii formalı poemalar meydana gəlmişdir. Ümumi, oxşar cəhətləri olmaqla bərabər, bu poemaların hər birinin özünəməxsus strukturu, bədii sənətkarlıq məziyyətləri vardır. Eyni qrup altında təhlilə, araşdırmaya cəlb edilən poemaların bəzilərində lirik, digərində epik ünsürlər daha aparıcıdır ki, burada heç bir təəccüblü şey yoxdur. Ona görə ki, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik sənətkarlar mövzunun özünə uyğun bədii forma tapmış, əvvəlcədən hazırlanmış heç bir arxitektonika layihəsindən – hazır nəzəri müddəalardan istifadə etməmişlər.

Bualonun qeyd etdiyi kimi: “Hər bir poemanın öz sifəti, öz cizgiləri var. Bu cizgilər isə onların hər birinə ayrıca gözəllik gətirir” (78, s. 42). Bu sözləri XX əsrdə yaranmış ən yaxşı, bədii sənətkarlıq məziyyətləri, strukturu, süjet və kompozisiyası ilə bir-birindən seçilən Azərbaycan poemalarına da aid etmək olar.

#### **1. 4. Süjet və onun təkamülü: folklor, sosial münasibətləri əks etdirən və ailə-məişət süjetləri**

Bədii əsərin, o cümlədən də poemanın strukturunu, onun kompozisiyasını süjetsiz təsəvvür etmək mümkün deyildir. Süjet kompozisiyanın ən vacib və aparıcı elementlərindən biridir. Əlbəttə, lirik, süjetsiz əsərlərin də öz kompozisiyası vardır. Ancaq epik və dramatik əsərlər süjetsiz təsəvvürə gəlmir.

Bəs nədir süjet? Bədii əsərin strukturunda onun yeri və funksiyası nədən ibarətdir? “Süjet – bir-biri ilə bağlı olub, ardıcıl surətdə inkişaf edən (başlanğıcdan nəticəyə qədər) və bilavasitə epik, lirik-epik, yaxud dramatik əsərin məzmununu təşkil edən həyat hadisələri. Bu hadisələr içerisində göstərilən adamların qarşılıqlı əlaqə və rəftarı insan xarakterlərinin müxtəlif cəhətlərini, əsərdə iştirak edənlərin fikir,

hiss və davranışlarını, xarakterin inkişafı tarixini və yüksəlişini əks etdirir” (101, s. 164-165). “Əsərdə inkişaf etdirilən əsas əhvalat bədii əsərin süjetini təşkil edir. Sənətkar çalışır ki, öz ideya, məqsəd və görüşlərini doğru və kamil ifadə edə bilən süjet qursun” (88, s. 65). “Epik və dramatik əsərlərdə süjet nəticə etibarilə ictimai münaqişələri və konfliktləri əks etdirən hadisələr sistemidir. Onu da qeyd etmək vacibdir ki, süjet bədii əsərin əsas məzmununu təşkil edir” (331, s.160).

Göründüyü kimi, ayrı-ayrı ədəbiyyatşünasların süjet haqqında fikirləri uyğun gəlir, bir-birini tamamlayır.

Aristotelin fikrincə isə, fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. Fabula dedikdə əhvalatların əlaqələnməsini, xarakter dedikdə isə iştirak edən şəxsləri nəyə görə müxtəlif cür adamlar adlandırmağı nəzərdə tutan filosof yazır ki, faciə hərəkət olmadan keçinə bilməz, xaraktersiz isə keçinə bilər. Fabula faciənin əsası və bir növ canıdır, xarakterlər isə ondan sonra gəlir (49, s. 55-57).

Süjet son dərəcə vacib kompozisiya elementi kimi həmişə ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında süjet, onun bədii əsərlərdə rolu barədə bəzi polemik mübahisələr olsa da, problem öz dolğun bədii-estetik həllini tapmamış, uğurlu, əhəmiyyətli bədii əsərlər süjet və kompozisiya baxımından tədqiqata cəlb edilməmiş, bu problemlərdən ikinci, üçüncü dərəcəli əhəmiyyətə malik sənətkarlıq komponenti kimi söhbət açılmışdır. Halbuki bədii əsərin strukturunda süjetin rolu olduqca böyük əhəmiyyətə malikdir.

Yazıçı, sənətkar məhz xarakterik süjet vasitəsi ilə öz ideyasını, ədəbi məramını oxucuya çatdırmağa, təsvir elədiyi dövrün real, tipik mənzərələrini yaratmağa, eləcə də əsas obrazların xarakterini açmağa nail olur. “Yaxşı sənət əsəri yalnız maraqlı süjet əsasında meydana gəlir” (56, s. 271). Süjet qəhrəmanların hərəkət, fəaliyyət meydanıdır. Hərəkətsiz, fəaliyyətsiz qəhrəman özü haqqında heç bir

müsbət və ya mənfi fikir doğura bilməz. Xarakterə fəaliyyətə görə qiymət verilir. Çətin şəraitə, insanı hər hansı psixoloji seçim qarşısında qoyan vəziyyətə düşməyincə adam özü də öz imkanlarını düzgün qiymətləndirə bilmir. Bədii əsərdə xarakterik süjet insanın ziddiyyətli daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Süjet hadisədir, əhvalatdır. Lakin hər hadisə, hər əhvalat maraqlı doğurmur. Maraqlı, cazibədar süjet oxucunun diqqətini hadisələrin mərkəzinə çəkir, əsərdə qoyulan mənəvi-əxlaqi problemin bədii həlli onun üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Hadisələrə qiymət verən oxucu qəhrəmanların hərəkətini öz əxlaqi görüşləri prizmasından izləyir; kiməsə haqq qazandırır, kimisə qınayır, kiminsə mənəvi tərəfdarına, kiminsə düşməninə çevrilir.

Süjet qəhrəmanın keçdiyi həyat yoludur, daha doğrusu, bu yolun bədii əksidir. Əsərin başlanğıcında bu sehrli yola qədəm qoyan oxucu obrazların keşməkeşli həyatı ilə tanış olur, qəhrəmanlarla birlikdə sevinir, həyəcanlanır, əzab çəkir. Süjet öz bədii həllini tapanda adam istər-istəməz geriye dönüb qəhrəmanın keçdiyi yola nəzər salır, onun süjetin ilk mərhələsindən son mərhələsinədək necə dəyişməsinin, mənəvi təkamülünün şahidinə çevrilir. Süjetin başlanğıcında xasiyyətinə o qədər də bələd olmadığımız qəhrəman süjetin sonunda bitkin xarakter kimi gözlərimiz qarşısında canlanır. Başlanğıcla sonluğun müqayisəsi qəhrəmanın daxili dünyasının, xarakterinin, mərhələ-mərhələ inkişafını açmağa kömək edir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, əvvəldən sonu görünən süjet maraqlı doğurmur. Hər bir oxucu, tamaşaçı hər hansı bir kitabı oxuyanda, tamaşaya, bədii filmə baxanda əsərin necə qurtaracağını səbirsizliklə gözləyir. Gözlənilməz bədii sonluq daha çox maraqlı doğurur.

Epik-dramatik əsəri bir qollu-budaqlı ağaca bənzətsək, süjeti onun gövdəsinə, bel sütununa təşbeh etmək olardı.



Digər poetik vasitələr bu ağacın budaqlarına, yarpaqlarına, çiçəyinə, meyvəsinə bənzəyir. Ağacın bitdiyi yer, ətraf mühit, onun kökündən tutmuş budağının ucundakı elementlər hamısı birlikdə möhtəşəm kompozisiya sarayını yaradır. Ağacın bitdiyi torpaq, içdiyi su, udduğu hava, onu bir ağac kimi formalaşdıran mühit son dərəcə vacib olduğu kimi, bədii əsərin də hansı sosial zəmində yaranması az əhəmiyyət kəsb etmir. Buradan süjetin tarixiliyi prinsipi meydana gəlir. Hər dövrün, epoxanın özünüməxsus süjetləri olur. Nizami öz əsərlərinin süjetini Firdovsidən götürüb. Ancaq bu məlum tarixi süjetlərdən elə ustalıqla, dahiyənə şəkildə istifadə edib ki, öz poetik-estetik məramını, ideyasını, dünyaya fəlsəfi baxışını göstərməyə, qəhrəmanın xarakterini hərtərəfli açmağa, dövrün real tarixi mənzərəsini yaratmağa nail olub. Nizami ənənəvi süjetdən bir vasitə kimi istifadə edib. Füzuli “Leyli və Məcnun” əsərinin süjetini Nizamidən götürsə də, bənzərsiz bir sənət incisi yaradıb. Ona görə ki, süjet onun üçün məqsəd yox, vasitə olub.

Bu mənada süjeti ev tikmək üçün vacib olan tikinti materialına da bənzətmək olar. Hər usta bu materialdan öz zövqünə, bacarığına uyğun saray, imarət tikir. Əgər usta ustadırsa, material eyni olsa belə, onun tikdiyi saray, imarət başqalarına bənzəməyəcək.

Müəyyən mənada orqanizmin skeletinə bənzəyən süjeti nə dərəcədə ətə-qana gətirib onu canlıya çevirə bilmək müəllifdən xüsusi istedad tələb edir. Oxşar süjetlə yazılan əsərlərin hamısı eyni dərəcədə bədii-estetik maraq doğurmur. Deməli, süjet özlüyündə məqsəd deyil, vasitədir. Ancaq süjet elə bir spesifik forma elementidir ki, özündə hər hansı bir hadisənin məzmununu əks etdirir. Süjet elə bir sehrlı körpüdür ki, onun bir tağı məzmunun, digər tağı isə formanın çiyini üstündə dayanır.

Rəngarəng süjetlər, bir-birinə bənzəməyən hadisələr insan xarakterinin fərdi cəhətlərini üzə çıxarmaq vasitəsidir.

Nə qədər ümumi, sosial cəhətlər olsa belə, insanların fərdi taleyi, onların başına gələn hadisələr bənzərsizdir. Ona görə trafaretləşmiş süjetlərdən uzaq qaçmaq lazımdır. Həyat yazıçı üçün olduqca zəngin süjetlər verə bilər. Hər bir insanın xarakterinin özünəməxsus cəhətləri onun fərdi taleyindən doğulur, qidalanır.

Bu baxımdan Dostoyevskinin cavan bir yazıçıya verdiyi məsləhət olduqca maraqlıdır: “Heç vaxt özünüzdən nə fabula uydurun, nə də intriqa. Həyat özü nə verirsə, onu da götürün. Həyat bizim bütün uydurmalarımızdan qat-qat zəngindir. Bəzən ən adi, gözə çarpmayan həyatın verdiyi şeyi sizin üçün heç bir təxəyyül uydura bilməz. Həyata hörmət edin” (233, s. 485).

Doğrudan da, ədəbi təcrübələr göstərir ki, həyata hörmət edən, onu öyrənən, öz əsərlərinin süjetini həyatdan götürən yazıçıların əsərləri həmişə uzunömürlü olur, hər hansı bir insan taleyinin mənəvi tarixçəsinə çevrilir.

Süjetin mərkəzində qəhrəmanın həyatı, onun mənəvi dünyası, işi, amalı, məişəti, müxtəlif xarakterli adamlarla qarşılıqlı münasibəti, hər hansı bir mübarizənin təsviri öz bədii əksini tapır.

Ədəbiyyat, doğrudan da, insanşünaslıqdır. Yazıçı, şair, dramaturq insan qəlbinin mühəndisi kimi öz qəhrəmanlarının həyatını, arzu və düşüncələrini, sirli-sehrli mənəvi dünyasını bədii təsvirin mərkəzinə çəkir, hər hadisəyə, hərəkətə əsasən mühakimə yürütməyə, bir qənaətə gəlməyə çalışır. Lakin Allahın yaratdığı insan o qədər mürəkkəb bir varlıq, dünyanın elə bir möcüzəsidir ki, özü də özünü tam şəkildə dərk etmək iqtidarında deyil. Axtarışlar isə davam edir, bitib tükənmək bilmir. Xarakterik süjetlər insanın daxili dünyasının mənəvi aynasına çevrilir. İstedadlı sənətkarlar bu yolda uğurlar qazanır, süjetdən bir bədii vasitə kimi istifadə etməyi bacarır, digərləri isə hadisəçilikdən uzağa gedə bilmirlər. Çünki hadisələrə müəllif münasibəti

də süjet yaradıcılığında mühüm məsələdir. Hər sənətkarın öz fərdi intellekti, dünyagörüşü, xarakterik hadisələri seçə bilmək, qəhrəmanların xarakterini açmaq, həyatın ziddiyətli mənzərəsini yaratmaq üçün özünəməxsus üslubu vardır.

Oxşar talelər, hadisələr olsa da, bir-birinin təkrarı, eyni olan hadisə, süjet yoxdur. Müxtəlif fərdi üsluba malik sənətkarların bənzərsiz, xarakterik süjetlər vasitəsi ilə həyat hadisələrini əks etdirmək, qəhrəmanın xarakterini açmaq imkanları vardır. Həyat hadisələri çoxdur. Ancaq yazının məharəti ondadır ki, bu hadisələr çoxluğu içərisindən xarakterik hadisələr seçib öz əsərinin süjetinə çevirə bilir.

Süjet hadisələr toplusu olmamalıdır. Müəllif öz əsərində hadisəçiliyə meyl etməməli, əsəri saysız-hesabsız rəvayətlər, əhvalatlarla yükləməməlidir. Süjeti elə xarakterik epizod, hadisə üzərində qurmaq lazımdır ki, bu, həm əsərin ideyasını, müəllifin poetik məramını, mövqeyini açmağa, həm təsvir edilən dövrün real mənzərəsini yaratmağa, həm də qəhrəmanların xarakterinin hərtərəfli açılmasına zəmin yaratmalıdır. Hadisə xətrinə hadisə, süjet xətrinə süjet heç nəyə lazım deyil. Çünki yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, süjet özü məqsəd deyil, vasitədir. Maraqlı süjet oxucunu yorulmağa qoymur, müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilir. Əsər təkcə düşüncədən, heç bir hadisəyə söykənməyən mühakimədən ibarət olanda oxucu üçün maraqsız təsir bağışlayır. Nə qədər mükəmməl düşüncələr, xarakteristikalar olsa belə, bu tipli əsərlər oxucunu özünə cəlb etmir. Süjet maraqlı olanda isə oxucu hadisələri diqqətlə izləy-izləyə bir də görür ki, düşüncələr aləmindədir. Qəhrəmanların həyəcan və iztirabları, onların əxlaqi fəzilət və qəbahətləri, həyata, cəmiyyətə, təbiətə münasibətləri diqqət mərkəzində dayanır, oxucular həm hadisələrə, həm də obrazların hərəkətlərinə qiymət verir, onların xarakteri haqqında mühakimə yürüdürlər.

Həyat davam etdiyi kimi, süjet də sona yetmir, davam edir. Bir hadisənin sona yetməsi digər hadisənin başlanmasına zəmin yaradır. Hər hansı konfliktin yaranması, inkişafı və bədii həlli süjetin əsasını təşkil edir. Süjet konflikt və xarakterlə qarşılıqlı surətdə əlaqədardır. Konflikt, mübarizə süjetin əsas məzmununu təşkil edirsə, xarakter bu məzmunu ətə-qana gətirir, onu dolğunlaşdırır.

Məlumdur ki, süjetdəki başlıca hadisə öz mənbəyini ekspozisiyadan – bədii hazırlıqdan götürür. Sonrakı mərhələdə zavyazka – rəbt gəlir. Süjetdə rəbt həyatda Arximedə axtardığı istinad nöqtəsi kimi bir şeydir. Rəbt də hadisələrin istinad, doğum nöqtəsidir. Elə bir doğum nöqtəsi ki, bundan sonra mütləq hərəkət gəlir. Rəbt hərəkətin üzünə açılan qapıdır. Hərəkətin inkişafı ən yüksək nöqtəyə – kulminasiyaya çatır ki, bu poetik zirvənin o üzündə bədii sonluq, qət – razvyazka dayanır. Hər şey aydınlaşır, konflikt öz bədii həllini tapır, bulanıq sular durulur.

Yazıçı hansı mövzuda yazırsa yazsın, hansı problemin bədii həllini verməyə çalışırsa çalışsın, həmin mövzu və problemlərlə bağlı maraqlı, xarakterik bir süjet tapa bilmirsə, öz məqsədinə lazımı səviyyədə çata bilməz, əsas poetik məramını, ideyasını açmaqda çətinlik çəkər. Xarakterik süjet sözcülükdən, ümumi müəllif xarakteristikasından yaxa qurtarmağın ən yaxşı yoludur.

\*\*\*

Folklor xalq həyatının aynası olduğundan, bədii əsərdəki folklor motivli süjetlər xalqın arzu və istəklərini, onun məişətini, müxtəlif həyat hadisələrinə, dostluğa, yoldaşlığa, mərdliyə, namərdliyə, nifrətə, sevincə, yaxşılığa, pisliyə, məhəbbətə, nifrətə və onlarca bu kimi mənəvi-əxlaqi problemlərə xalqın münasibətini öyrənmək baxımından maraqlıdır.

Karl Marksın “Yunan incəsənətinin əsasını yunan mifologiyası təşkil edir” – fikri obyektiv reallıqdan doğmuş və bunu bütün xalqların folkloruna, incəsənətinə də şamil etmək olar. Doğrudan da, xalq ədəbiyyatı, folklor yazılı ədəbiyyatın formalaşmasına zəmin yaradan ədəbi mühit rolunu oynamışdır. Yalnız xalqa arxalanan, onun iradəsinə, adət-ənənəsinə hörmətlə yanaşan, folklorlardan yaradıcı şəkildə bəhrələnən, xalqı özünə dayaq, müəllim hesab edən sənətkarlar yaradıcılıqda böyük uğurlar qazanmış, dünya şöhrətli yazıçılar səviyyəsinə yüksəlmişlər. Nizami, Füzuli, Puşkin, Lev Tolstoy və başqalarının yaradıcılığı dediyimizə gözəl sübutdur.

Folklorşünas U.B.Delqat çox doğru olaraq folklorla yazılı ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqəsinin öyrənilməsinə müasir folklorizmin mühüm problemlərindən biri hesab edir (275, s. 4).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da bu sahədə xeyli iş görülmüşdür. Ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığı ilə folklorun qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri tədqiqat obyektini seçilmişdir. Lakin ilk dəfədir ki, ədəbiyyatımızın mühüm janrlarından biri olan poemada folklor motivlərini ümumilikdə tədqiqat obyektinə çevirmək təşəbbüsü göstərilir. XX əsrin görkəmli poema yaradıcılarından olan Hüseyn Cavidin, Abdulla Şaiqin, Səməd Vurğunun, Mikayıl Müşfiqin, Süleyman Rüstəmin, Osman Sarıvəllinin, Nəbi Xəzrinin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Məmməd Rahimin, Əliqası Kürçaylının, Əli Kərimin, Məmməd Arazın və başqalarının yaradıcılığını folklorlardan təcrid edilmiş şəkildə araşdırmaq düzgün deyildir.

Adını çəkdiyimiz və çəkmədiyimiz görkəmli Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığına folklor bu və ya digər dərəcədə təsir etmişdir. Elə şairlərimiz var ki, folklor süjetlərindən, əfsanə və nağıllarımızın mövzusunda bəhrələnmiş, burada qoyulmuş əxlaqi problemləri zamanın problemləri baxımın-

dan əks etdirməyə çalışmış, elə şairlərimiz də olmuşdur ki, ilk nəzərdə folklor süjetlərindən istifadə etməmiş, ancaq bütün bunlara baxmayaraq, onların yaradıcılığının mərkəzində folklor cövhəri özünü həmişə göstərmişdir.

Cəfər Cabbarlının “Qız qalası”, Səməd Vurğunun “Qız qayası”, “Aslan qayası”, “Bulaq əfsanəsi”, “Aydın əfsanəsi”, Mikayıl Müşfiqin “Çoban”, Məmməd Rahimin “Qırx qız”, “Arzu qız”, “Sarı Aşiq”, Əhməd Cavadın “Ayla günəş”, Rəsul Rzanın “Yaşıl dəryalar qızının cehizi”, “Kütüb minarə meydanında”, Hüseyn Arifin “Durugöl əfsanəsi”, “Dilqəm”, Nəbi Xəzrinin “Əfsanəli yuxular”, Adil Babayevin “Qız qalası”, Fikrət Sadığın “Bacı-qardaş nağılı”, “Balıqçı və su pərisi”, “Arzu bulağı”, “Vətənin əl boyda daşı”, “Ana əli”, Nüsrət Kəsəmənlinin “Dəli Domrul”, Arif Abdullazadənin “Ulu Qorqud”, Hüseyn Kürdoğlunun “Aşiq və Yaxşı” poemaları mövzusunu və süjetini birbaşa folklordan götürmüşdür. Bu ənənəvi folklor süjetlərində xeyirlə şərin əbədi-əzəli mübarizəsi fonunda qəhrəmanların xarakterini açmaq meylə ön plandadır. İlk nəzərdə bu əsərlərin süjeti həyat həqiqətini yox, əfsanələri əks etdirir. Lakin unutmayaq ki, əfsanələrin özü də həqiqətə söykənir. Məişətin, fərdi və sosial həyatın çətinlikləri ilə, yarasız əxlaq qanunları ilə real həyatda mübarizə apara bilməyən xalq əfsanələrə üz tutur, öz fikrini, məramını folklor süjetləri vasitəsi ilə əks etdirməyə çalışır. Deməli, həqiqi, real həyatda baş verməyən bu hadisələrin cövhərində bir həqiqət toxumu vardır.

CəfərCabbarlının xalq yaradıcılığından, klassik ənənələrimizdən, müasir dünya ədəbiyyatından yaradıcı şəkildə bəhrələnən novator bir sənətkar səviyyəsinə yüksəlməsi hamıya bəllidir. Bu qənaəti nəinki onun püxtə qələminin məhsulu olan əsərlər, hətta yaradıcılığının ilk dövründə yazdığı ədəbi nümunələr də doğruldur. Həmin nöqtəyənəzərdən yanaşdıqda “Qız qalası” poeması danışmaq üçün zəngin material verir. Doğrudur, sovet ədəbiyyatının qarşı-

sında qoyulan tələblər bu poemaya da öz təsirini göstərmişdir. Belə ki, “var-dövlətli adamlarda qətiyyənlər necib insani hissələr olmamalıdır” tələbi türk xalqları, o cümlədən islam dünyası üçün qətiyyənlər xarakterik olmayan bir əfsanəni – atanın qızına aşiq olması əfsanəsini qələmə almağa məcbur etmişdir. Lakin C. Cabbarlı yenə də öz xalqının əxlaqi idealına xəyanət etməmişdir. Müəllif “Qız qalası” haqqında əfsanəni sadəcə nəzmə çəkməklə kifayətlənməmiş, yaradıcılıq axtarırlarının yekunu kimi gözəl bir romantik poema yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

“Qız qalası” poeması süjet və kompozisiya, bədii sənətkarlıq baxımından mükəmməl bir sənət əsəridir. Əsərin maraqlı kompozisiyası vardır. Proloq və epiloq poemanın mərkəzindəki əsas hadisənin məzmunu ilə məntiqi şəkildə əlaqələndirilib.

Poema Qız qalasının təsviri ilə başlayır. Müəllif dəniz sahilində ucalan, “dərindən xəyallara dalan”, “əski sirlər yuvası” Qız qalasından söhbət açır. Keçmişin yadigarı olan bu abidənin ətrafında yeni nəsil – “istiqlal yavruqları” gəzişir. Üçüncü hissədə Bakı xanının və qızının şərfinə bu abidənin tikdirilməsi haqqında rəvayət söylənilir. Dörd misradan ibarət dördüncü hissədə bir ixtiyar qocanın Qız qalası ilə bağlı danışdığı qəmli əhvalatdan söhbət açılır. Bütün bunlar, eləcə də altı yüz il əvvəl bu qalanın yerində bir qızın dayanıb dənizi seyr etməsi, xəyallara dalması səhnələrinin təsviri süjetin hazırlıq mərhələsi – ekspozisiyadır. Atanın öz qızına aşiq olması, qızın keçirdiyi narahatçılıq süjetin ikinci mərhələsi – rəbt, zavyazkadır. Hadisələrin düyün nöqtəsi məhz burdan başlayır, hərəkət öz mənbəyini məhz buradan götürür. Qızın atasının iyrenc arzularının qarşısına sipər çəkmək, vaxt uzatmaq üçün ondan bir qala tikdirməsini xahiş etməsi, atanın bu arzuları yerinə yetirməsi süjetin üçüncü ünsürü – hərəkətdir. Hərəkət atanın tikdirdiyi Qız qalasının üstündə öz qızına yaxınlaşaraq məqsədinə çatmaq istəyi ilə kulmi-

nasiya nöqtəsinə çatır. Oxucu həyəcanla hadisələri izləyir. Qızın özünü Qız qalasından dənizə atması ilə süjet öz bədii həllini tapır. Razvyazka – qət süjetin kulminasiyadan sonra gələn vacib ünsürü kimi son dərəcə vacib bədii funksiyanı yerinə yetirir.

Əlbəttə, müasir poemanın tələbləri baxımından yanaşdıqda “Qız qalası” bir sıra nöqsanlara malikdir. Görkəmli ədəbiyyatşünas M.Arif bu nöqsanları göstərməklə bərabər, əsərin şeir tariximizin yeni mərhələsində böyük əhəmiyyətə malik olduğunu xüsusi qeyd etmişdir. Bu mənada “Qız qalası” əsərini yeni dövr poemasının ilk qaranquşlarından biri hesab etmək olar. Cəfər Cabbarlı elə bil ki, həmin poema ilə şairlərə xatırlatmaq istəyirdi ki, əsrlərin sınağından uğurla çıxmış poema janrına müraciət etməyin vaxtı çatmışdır. Təkcə lirik səpkidə yazılmış əsərlərlə dövrün tələblərinə cavab vermək mümkün deyildir.

Vaxtilə ədəbi tənqid “Qız qalası” poemasına yüksək qiymət vermişdi. Ədəbiyyatşünas Məmməd Arifin “Vətən uğrunda” jurnalının 1944-cü il tarixli 7-8-ci nömrəsində çap olunan məqaləsində şeirimizin qədim dövründə şərəfli yer tutan poemanın get-gedə yerini qəzəl və qəsidəyə verməsini qeyd edən, inqilabdan sonra Cəfər Cabbarlının ilk dəfə poema janrını təcrübə etməsini müsbət qiymətləndirən tənqidçi S.Vurğunun, M.Rahimin, S.Rüstəmin, R.Rzanın, Z.Xəlilin poemalarını xatırladır, lakin təəssüflə qeyd edirdi ki, poema üçün əsas şərt olan görkəmli insan xarakterlərinin, mənə etibarilə mühüm hadisələrin təsviri cəhətindən bu poemaları mükəmməl hesab etmək olmaz (48, c. 2, s. 322).

“Qız qalası” poemasında Bakı xanı Qantemirlə onun gözəl qızı Durna arasında cərəyan edən konflikt süjetin əsas məzmununu təşkil edir. Valideyn-övlad məhəbbəti çərçivəsinə sığmayan bu məhəbbətə etiraz əlaməti olaraq Durnanın özünü dənizə atması, ölümüylə əbədi bir dirilik qazanması müəllif ideyasının, onun poetik məramının təcəs-



sümünə çevrilir. Cəfər Cabbarlı Durnanın simasında keçmişdə arzularına qovuşa bilməyən, azadlığa, ağ günlərə can atan, öz ölümü ilə qantemirlərə, onların iyrənc mənəviyyatına meydan oxuyan Azərbaycan qızlarının faciəli həyatını əks etdirməyə çalışmışdır. Son dərəcə gözəl və cazibədar, həmişə düşüncələrə qərq olan Durna naz-nemət içərisində böyüsə də, yaşadığı mühitdə darıxır, “Leyli və Məcnun” poemasının qəhrəmanı Məcnun “Çoxdur bəni adəm içrə bidad” – deyib cəmiyyətdən uzaqlaşdığı kimi, Durna da başqa bir həyat arzusu ilə çırpınır, çıxış yolunu insanlardan uzaqlaşmaqda görür. Durna bir oğlanı təmiz məhəbbətlə sevsə də, ona qovuşa bilmir, arzuları gözündə qalır. İztirablı həyatı zamanı göz yaşından zövq alan, dəyərli həyatın nə olduğunu anlayıb öz atasını övlad məhəbbəti ilə sevən qız yavaş-yavaş anlayır ki, atası öz doğma balasını vəhşi ehtirasına qurban verməyə hazır olan bir qadın düşkünüdür. Öz anasının paltarını geyinən Durna Qantemiri şeytanların fitnə-felindən qurtarmaq istəyirsə də, məqsədinə nail ola bilmir. Qantemir qızını ölümə hədələyir. Ancaq Durna uca qalının başından özünü Xəzərin qoynuna atıb ölməyi atasının iyrənc ehtirasına təslim olmaqdan üstün tutur.

Qantemir dövrünün qüdrətli xanlarından biri kimi xarakterizə edilir. Onun iyrənc arzuları, əxlaqsızlığı, ehtirası yolunda hər şeyə hazır olması, harınlığı bəylərin, xanların xarakterinin ümumi cəhəti kimi təqdim olunur ki, bu da o dövr ədəbiyyatı üçün səciyyəvi bir hal idi. Şeytana qul olan xanın düşüncələri adamı dəhşətə gətirir:

Mənə indi mələk və ya insan,  
El, peyğəmbər, kitab, din, Quran,  
Məmləkət, hökmdarlıq, xanlıq,  
Qüssə, qayğı və ya firavanlıq,  
Hamı bir heç, hamı mənə rəya,  
Bircə sən, sən, aman, aman, Durna!

(79, c. 3, s. 166).

Yalvarmaqla bir şey hasil olmadığını görən Qantemirin qızını hədələməyə başlaması onun xarakterinin iyrənc tərəflərini açmaq vasitəsinə çevrilir.

“Qız qalası” poeması ədəbiyyat tariximizdəki ziddiyətli bir dövrü öyrənmək baxımından maraq doğurur. Bu əsər digər şairlərimizin poemalarına da təsirsiz qalmamışdır. Süjetin məzmununu təşkil edən konflikt və onun bədii həlli, həmin münaqişə zəminində açılan xarakterlər, fabulanın ardıcılıqla inkişaf edən bütün ünsürləri, proloq, epiloq, eləcə də əsərdə gen-böl istifadə olunan bədii təsvir və ifadə vasitələri hamısı birlikdə “Qız qalası” poemasının kompozisiya kamilliyini təmin edən ədəbi-poetik fiqurlar, elementlər kimi diqqətəşayandır.

Mikayıl Müşfiqin “Çoban”, Səməd Vurğunun “Aslan qayası” poemalarına “Qız qalası”nın təsiri aydın hiss olunur. “Qız qalası”nda Durna yoxsul bir oğlanı sevdiyi kimi, “Çoban”da xan qızı Mərcan çoban Dəmirdaşı, “Aslan qayası”nda Mahniyar yoxsul Aslanı sevir. Adlarını çəkdiyimiz poemaların qəhrəmanları da Durna kimi azadlıq eşqiylə çırpınır, maneələr qarşısında aciz olduqlarını hiss etdikdə özlərini Xəzərin qoynuna atıb ölməyi şərəfsiz yaşamaqdan üstün tuturlar.

Fərdi xüsusiyyətləri ilə bir-birindən seçilsələr də, konfliktin digər tərəfini təmsil edən Quş xan (“Çoban”), Hüseyinqulu xan (“Aslan qayası”) və Qantemir xan (“Qız qalası”) eyni əqidənin yolçularıdır.

Bu əsərlərdə təkcə süjet, onun mərhələləri, təkamülü, konflikt, onun bədii həlli, qəhrəmanların taleyi bir-birinə bənzəmir. Hətta hadisələr də eyni məkanda – Xəzər dənizinin sahillərində cərəyan edir. Hər üç poemada proloq və epiloqlar müasir dövrün, süjetlər isə keçmişin hadisələrini əks etdirir. Şairlər folklor süjetlərinə öz yaşadıkları dövrün əxlaq prizmasından baxırlar.

“Çoban” poemasında Nizamidən götürülən süjet özlüyündə tam bir hadisəni (Quş xan Qız qalasını tikən memardan soruşur ki, yenə belə bir qala ucalda bilərsənmi? Memarın müsbət cavabından sonra xan onu Nizaminin qəhrəmanı memar Neman kimi qaladan atdırır.) əhatə etsə də, əsərdə bu, əsas – ana süjetin hazırlıq mərhələsi funksiyasını yerinə yetirir. Ekspozisiyanın başlanğıcı və sonu olan bir süjetdən ibarət olması da maraqlı bədii faktıdır. Quş xanın qəddarlığını göstərməyə xidmət edən bu hazırlıq mərhələsi hadisələrin gələcək inkişafının dinamizmindən xəbər verir. Quş xanın Mərcana gələn elçilərdən onun xalının sayını soruşması süjetin rəbt mərhələsidir. Dəmirdaşla Mərcanın sevişməsi, qızın öz xallarının sayını ona söyləməsi, xanın oxunu sınamaq məqsədiylə çoban Qorxmazı öldürməsi, vəzir oğlu Gülçinin elçiliyi və s. hadisələr süjetin hərəkət mərhələsidir. Dəmirdaşın gözlənilmədən qızın xallarının sayını dəqiq söyləməsi ilə hərəkət kulminasiya nöqtəsinə çatır. İki sevgilinin qəzəbli xandan, onun zalım adamlarından yaxa qurtarmaq üçün birlikdə qaçıb özlərini dənizə vurması ilə süjet öz bədii həllini tapır.

Mikayıl Müşfiq dövrün tələbi ilə konfliktin iki qütübündə dayanan Quş xanla Dəmirdaş arasındakı münafişəyə sinfi mübarizə donu geyindirməyə çalışır. İki sevgilinin ölümündən sonra üsyana qalxan yoxsulların “Quş xanı öldürməsi, elləri güldürməsi” də konfliktin bədii həllində müəllif mövqeyini əks etdirir. Ancaq bu konfliktə, eləcə də onun bədii həllində qeyri-təbii səslənən məqamlar da az deyil. Dəmirdaşın “Atanı öldürərsənmi?” sualına Mərcanın inamla “bəli” cavabı verməsi qondarma təsir bağışlayır. Çünki qəhrəman öz düşdüyü psixoloji vəziyyətdən daha çox müəllifin diqtəsi ilə hərəkət edir ki, bu da o dövr ədəbiyyatı üçün xarakterik bir cəhət idi.

“Aslan qayası” poemasındakı süjet isə iki mərhələlidir. Birinci mərhələ sıx nağıl süjetini xatırladır. Əsərdə xanın

Mahnıyar adlı bir gözəl qızı olmasından, atanın öz qızını ləyaqətli bir insana ərə vermək arzusundan söhbət açılır. Mahnıyar isə heç kəsi bəyənmiş: “Mənim tikdiyim ağ çuxa hansı igidin əyninə gəlsə, hansı igid mənim ağ atımı minib çapa bilsə, ona ərə gedəcəyəm”, – söyləyir. Nağıllarda olduğu kimi burada da nə qədər igidlər Mahnıyara qovuşmaq istəsələr də, arzularına çata bilmirlər. Ancaq Aslan adlı yoxsul, lakin son dərəcə igid, mərd bir oğlan ağ çuxanı geyə, ağ atı minə bilir. Xan bundan narazı olsa da, taleyin hökmü ilə barışmalı olur.

Birinci mərhələnin özündə də süjet ekspozisiyadan razıyazkaya qədər bütün ünsürləri ardıcılıqla əhatə edir və sona çatır. Lakin bir hadisənin sonluğu digər bir hadisənin inkişafının başlanğıc nöqtəsi olur. Folklor süjeti öz yerini tarixi süjetə təhvil verir. General Sisyanovun Bakının simvolik açarını istəməsi hadisələrin yeni axarda cərəyanına səbəb olur. Süjetin birinci mərhələsində xan qızı Mahnıyarın taleyi ön planda dayanırsa, ikinci mərhələdə Bakı, ümumiyyətlə Azərbaycan, onun azadlığı, müstəqilliyi problemi süjetin əsas məzmununu təşkil edir. Aslanın Sisyanova Bakının açarını verərkən onu öldürməsi ilə hadisələr kulminasiya nöqtəsinə çatır. Düşmən əlindən xilas olmaq üçün iki sevgilinin ağ atın belində özlərini Xəzərin sularına vurması simvolik xarakter daşıyır və beləliklə, tarixi hadisənin özü də folklor süjetinin daxilində əridilir. Poemanın yazıldığı dövrdə Səməd Vurğun ayrı cür edə də bilməzdi.

Əsərin əsas qəhrəmanları Mahnıyar və Aslan bir-birlərini təmiz məhəbbətlə sevən, öz sədaqətlərini, xoşbəxtliklərini elin səadətindən, xoşbəxtliyindən ayrı təsəvvür edə bilməyən yarım əfsanəvi, yarım real həyat adamlarıdır.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Sisyanov da Hüseynqulu xan kimi tarixi şəxsiyyətdir. Torpaqlarımızı zəbt eləyən generalın Hüseynqulu xanın adamları tərəfindən öldürülməsi də həqiqətdir. Lakin şair bu tarixi faktı daha

dərindən açmaq üçün əfsanəyə müraciət etmişdir. Burada istər-istəməz folklorşünas M.Təhmasibin Herodotun məşhur “Tarix” kitabı haqqında yazdığı fikir yada düşür: “Herodot bunları tarixi həqiqət kimi vermişdir. Lakin bu tarixi həqiqətlər daha çox yarım-tarixi əfsanələr, yaxud yarıməfsanəvi tarixi hadisələrdən ibarətdir” (58, 7).

“Neçün göz yaşında batsın analar? Deyin, bu qanunda ədalətmi var?” – deyən rus əsgərinin obrazını da şair beş-altı misra ilə oxucuların gözləri qarşısında canlandırmağa müvəffəq olmuşdur. Müəllif dövrün tələbi ilə göstərir ki, Sisyanovların həmfikirləri Hüseyinqulu xanlardırsa, milliyətindən asılı olmayaraq rus əsgərləri azərbaycanlı Aslanların həmfikirləridirlər. Əsərdə əzilənlər sinfinə mənsub rus əsgəri Sisyanov tərəfindən öldürülsə də, Aslan sevgilisiylə birlikdə sulara qərq olsa da, “gecənin gündüzü də var” – deyən şair mütləq haqq işinin qalib gələcəyinə inanır. Əlbəttə, konfliktin işğalçılarla azadlıq mücahidləri arasındakı münaqişəni yox, sinfi ziddiyyətləri əks etdirməsi də o dövr ədəbiyyatının səciyyəvi cəhəti kimi xarakterikdir.

Tarixi keçmişimizin yadigarı olan əfsanəvi Qız qalaları haqqında xeyli rəvayətlər vardır. Sədnik Paşayevin tərtib etdiyi “Azərbaycan xalq əfsanələri” kitabında belə əfsanələrdən bir neçəsi verilmişdir. Ayrı-ayrı regionlarda yaşayan adamlardan toplanmış bu əfsanələr məzmun etibarilə ayrı-ayrı olsa da, onları ümumi bir cəhət birləşdirir. Məlum olur ki, Qız qalaları namuslu qızları qorumaq məqsədiylə, ya da onların şərəfinə tikilib ucaldılmışdır.

Bu mövzuda yazılmış əsərlər içərisində Adil Babayevin “Qız qalası” poemasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Poemanın proloqunda ölməz Cəfəri xatırlayan şair xalqımızın xarakteri üçün daha səciyyəvi olan, qəlbə qürur verən bir əfsanəni bədii təsvirin mərkəzinə çəkmişdir. Yanartacın qızı Günəş atasının əsir etdiyi Nurəddini gizli yolla həbsdən qurtarır. Ancaq Nurəddin geri qayıdandan sonra yenə də

Yanartacla düşmənçiliyini davam etdirir, onun ölkəsinə, odlar yurduna qoşun çəkir. “Vətənimin düşməninə düşmə-nəm” – deyən Günəş xalqını fəlakətdən xilas etmək üçün birbaşa Nurəddinin yanına gedir:

Məni bura gətiribdir sinəmdəki sönməz atəş,  
Mən bir qızam, qəlbim alov, gözlərimdə yanır günəş.  
Mən gəlmişəm qulaq asıb ürəyimin gur səsinə,  
Mən gəlmişəm öz eşqimin qüdrətini açam sənə.  
Çox çəkmişəm həsrətini, sən gəlmədin, döndü üzün,  
Özüm gəldim dərmək üçün güllərini könlümüzün.

(69, s. 190).

Günəş Nurəddini düşmənçilikdən əl çəkməyə səsləyir. Qızın qarşısında dizin-dizin sürünməyə hazır olan Nurəddinin isə düşmənçilikdən əl çəkmək fikri yoxdur. Bunu görəndə Günəş özünü Nurəddinə tanıdır. Oğlan yenə də fikrindən dönmədikdə qız onu öldürüb, vətəni fəlakətdən xilas edir. Sevgilisiz yaşamaq istəməyən qız özünü də öldürür. Qoca mar isə xalqın xilaskarı olan qızın şərəfinə bir abidə ucaldır:

Qız qalası – gözəlliyə, ülviliyə şahid olur,  
O zamandan xalqımıza vüqar olur, ümid olur.

(69, s. 194).

Sənətkarın böyüklüyü onun xalqa bağlılığındadır. Sevimli şairimiz Səməd Vurğunu insanlara sevdiren əsas cəhətlərdən biri də məhz xalq həyatını dərinədən öyrənməsi, onun arzu və istəklərini öz əsərlərində əks etdirməsidir. Şair poemalarında xarakterik, ibrətamiz xalq əfsanələrinin süjetindən məharətlə istifadə etmiş, bu süjetlər vasitəsi ilə özünün dünya, həyat, vətənpərvərlik, humanizm haqqında fikirlərini əks etdirmiş, qəhrəmanların xarakterini maraqlı bədii konfliktlər zəminində açmağa çalışmışdır.

“Ayın əfsanəsi”, “Hörmüz və Əhrimən”, “Dar ağacı”, “Aslan qayası”, “Bulaq əfsanəsi”, “Qız qayası” poemalarının əsas bel sütununu təşkil edən folklor süjetləri şairin yaxşılıq və pislik, həyat və insan, məslək və əqidə haqqında

poetik düşüncələrinin çıxış nöqtəsi olmuşdur. Keçmişin çirkin adət-ənənələrinə nifrət, yeni, işıqlı həyata məhəbbət, mübarizəyə, qurub-yaratmağa çağırış motivləri bu əsərlərin əsas mündəricəsini təşkil edir. Şair xalq arasında geniş yayılan əfsanələri sadəcə olaraq nəzmə çəkməmiş, həyat və ölüm, insan və onun mənəvi dünyası, hünəri haqqında qiymətli mülahizələr söyləmişdir:

Vuruş öz haqqın uğrunda, hünər bir ehtiyac olsun,  
Köçüb getsən də dünyadan, adın başlarda tac olsun.  
(367, c. 3, s. 273).

“Hörmüz və Əhrimən” poeməsindən misal gətirdiyimiz yuxarıdakı misralar insanları hünərli olmağa, vətənin düşmənlərinə qarşı amansız mübarizə aparmağa səsləyir. Poemanın qəhrəmanları Dağlar Sultanı, Tale Pərisi, Sirdaş əmi istəyirlər ki, yerdə səfalətdən bir əsər qalmasın, bütün insanlar bir-birinə qardaş olsun, hər kəs öz arzusuna, diləyinə qovuşsun. Dağlar Sultanı deyir ki, insan insana dost olmaq üçün yaranmışdır. O, xeyir Allahı Hörmüzün ruhu ilə suvarılmış vətən torpağını bütün varlığı ilə sevir.

Şər Allahı Əhrimən isə Hörmüzə qarşı mübarizə apararkən “qəlbi, vicdanı müsibətdən yoğrulmuş” Zülməti öz qoşununa sərkərdə seçir. İki aləm – xeyirlə şər üz-üzə durur. Müəllif bu əbədi-əzəli mübarizəni öz əsərinin bədii konfliktinə çevirir və həmin konflikt vasitəsi ilə simvolik xarakter daşıyan obrazların daxili dünyasını açmağa çalışır.

“Aydın əfsanəsi” poeməsində göylər qızı Ay öz başına gələnləri yer oğluna – şairə danışır. O deyir ki, bir gün axşam çağı anam Günəşi fikirli gördüm. Mən yeməyə bir şey istəyəndə dərddli anam məni başa saldı ki, bircə təkno unumuz qalıb. Onu bu gün bişirib yesək, sabah ac qalmalı olacağıq.

Bu hadisələri süjetin inkişafı boyu izlədikcə gözlərimizin qarşısında əfsanəvi bir surət deyil, ehtiyac içərisində

yaşayan, doğma övladının dərdini çəkən anaların ümumiləşmiş obrazı canlanır.

Ayın yerə gəlməsi, zəhmətkeş cütçü ilə görüşməsi, cütçünün ona çörək verməsi, “dünyada ac qalar tər tökməyənlər” deməsi və bir ovuc toxum verib onu yola salması əsərin ən maraqlı səhnəsidir. İnsanla görüşdən sonra Ay “Bəşərsiz kainat bir viranədir” nəticəsinə gəlir. Öz doğma anasının xəmirli əllə vurduğu şillədən sora üzü ləkəli qalan Ayın taleyi şairi düşündürür. “Bəzən ehtiyatsız kiçik bir xəta böyük faciələr törədir” qənaətinə gələn Səməd Vurğun insanları səbrlə, təmkinlə iş görməyə səsləyir.

“Dar ağacı” əsərində isə ərəblərin azərbaycanlılara zorla islam dini qəbul etdirmələrindən, xalqın yadellilərə qarşı apardığı mübarizədən söhbət açılır. Poemanın bədii konflikti də məhz bu zidd münasibətlər üzərində qurulmuş, həmin dövrün ziddiyyətli mənzərələrini əks etdirmişdir. Şair bədii müqayisədən istifadə edərək susuzluqdan yanan Ərəbistanda ovurdu acından batmış uşaqların, havasız dar daxmalarda yaşayan xəstə, dava-dərmansız keçinən insanların taleyi ilə tox xəlifələrin taleyini üz-üzə gətirir. Şair burada da zəmanın diqtəsi ilə insanları sinfi nöqtəyi-nəzərdən qarşı-qarşıya qoyur.

Bir əlində qılınc, bir əlində Quran Azərbaycan üzərinə hücum edən ərəblərlə Babəkin mübarizəsi süjetin əsas məzmununu təşkil edir. Ürəyində sonsuz vətən sevgisi olan Babək yadellilərə qarşı inamla mübarizə aparır. Adamların öz övladlarına Babək adı qoymaları xalqın öz qəhrəmanlarının haqq işinə münasibətini göstərmək vasitəsinə çevrilir. Babək dar ağacından asılarkən xurma ağaclarının hüzn əlaməti olaraq başlarını aşağı əyməsi, “Kitabi-Dədə Qorqud”da Uruz asılarkən ağacların başını əyməsi səhnəsinə xatırladır.

O gündən titrədi məscid şamları,  
Qərib gecələrin ay işığında.



Susdu ana yurdun söz ehtişamı,  
Arzular könüldə, qılınclar qında...  
(367, c.3, s. 198).

Bu mısraların bədii məntiqi xalq mübarizəyə səsləyir, “qılınclar qından çıxmıyınca, arzular həyata keçməyəcək” qənaətinin ifadəçisinə çevrilir.

O gündən sonra şəriət qanunu ilə təpədən-dırnağa qara geyinən, ömrünün ən əziz çağında beşik başında ağlayaraq dərdli laylalar söyləyən, dalında uşaq xırmanda taxıl döyən, ömrü boyu dinib-danışmayan Azərbaycan qadınlarının taleyinə acıyan şair dövrün diqtəsi ilə Məhəmməd peyğəmbərin “yapma dünyası”na nifrət oyatmağa çalışsa da, məqsədinə nail ola bilmir. Hiss olunur ki, müəllif ürəyinin səsinə qulaq asmır, dövrün diqtəsi ilə hərəkət etməyə məcburdur.

“Qız qayası” poemasının süjeti də ümumi nəticədə Cəfər Cabbarlının “Qız qalası” poemasının süjetinə oxşardır. Burada tək-cə qəhrəmanlar ayırır. Xoşuna gələn gözəlləri hərəmxanasına gətirən xanın bir gün gözəl bir qıza rast gəlməsi, onu saraya gətirməsi, vüqarlı qızın namusunu ləkədən qurtarmaq üçün özünü qayadan atması ilə başa çatan ənənəvi folklor süjeti qəhrəmanların xarakterini açmaq, müəllifin hadisələrə münasibətini bildirmək vasitəsinə çevrilir.

Göründüyü kimi, bütün folklor süjetlərində bədii konflikt xeyirlə şəər, əzənlərlə əzilənlər, gecə ilə gündüz, köhnə adət-ənənələrlə azadlıq arzuları arasında gedir. Həyatda xoş güzəran sürə bilməyən xalq öz arzularını qismən də olsa əfsanələrdə reallaşdırır, təsəlli tapır. “Bulaq əfsanəsi”ndə oxuyuruq:

Bəşər xəyallara qapanıb hərdən  
Təsəlli bulmuşdur əfsanələrdən.  
(367, c.3, s. 190).

Səməd Vurğun əfsanələri nəzmə çəkəndə də, folklor süjetlərindən istifadə edəndə də həyatdan uzaq düşmür, əfsanələrdə olan həyat qiğılımları onun poetik nəfəsi ilə alova

çevrilir. “Şair həyatsız şair deyildir” qənaətinə gələn S.Vurğunun folklor süjetli poemalarındakı surətlər əfsanə qəhrəmanlarından çox real həyat adamlarına bənzəyirlər. Bu əsərlərdə xalqın həyat tərzi, dərdləri, arzu və istəkləri öz bədii əksini tapmışdır. Qəhrəmanların xarakterini hərtərəfli açmaq üçün şair təkcə onların obrazlarını ümumiləşdirməklə kifayətlənmir, surətlərin fərdi xüsusiyyətlərini də süjet boyu nəzərə çatdırmağa çalışır ki, bunun da nəticəsində həmin obrazlar azərbaycanlılara məxsus cizgilərlə zənginləşir, daha da koloritli olur. Əfsanəvi libasda olan həyat həqiqətləri oxucunu düşündürməyə vadar edir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, real həyatda çox zaman arzularına, istəklərinə çata bilməyən insanlar əfsanələr, nağıllar uydurmuş, bununla bir növ təsəlli tapmışlar. Elə buna görə də uzaq keçmişdə yaşayan soydaşlarımızın məişətini, onların əxlaqını, həyata, insana, təbiətə münasibətini öyrənmək baxımından folklor mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Nağıl, əfsanə süjetləri şairlərə keçmiş dövrün ziddiyyətli mənzərəsini canlandırmağa, həm də o dövr insanların xarakterini açmağa kömək edir.

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında xalq əfsanələrinə daha çox müraciət edən şairlərimizdən biri də Fikrət Sadıqdır. Onun “Bacı-qardaş nağılı”, “Balıqçı və su pərisi”, “Arzu bulağı”, “Vətənin əl boyda daşı”, “Ana əli” poemaları öz qidasını xalq arasında yayılan əfsanələrdən, rəvayətlərdən götürmüşdür.

Məlumdur ki, əfsanədəki hadisələrin həyatda baş verməsi mümkün deyildir. Lakin bu əfsanəvi süjetlər real insanın arzu və istəklərini, mənəvi dünyasını işıqlandıran bədii vasitəyə çevrilir. Məsələn, “Ana əli” poemasında təsvir olunur ki, dünyadan nakam gedən, özündən sonra iki övlad yadigarı qoyan ananın vəsiyyəti ilə əri onun bir əlini kəsdirib qaxac elətdirir və qızıl mücrüyə qoyub evdə saxlayır. Evə ögey ana gəlir. Əvvəlcə işlər yaxşı gedir. Sonra-

dan vəziyyət dəyişir. İncidilən övladlar saralıb-solurlar. Ata elə bil ki, qəflət yuxusundan ayrılır, mərhum həyat yoldaşının vəsiyyəti yadına düşür: “Qoy ögey ana uşaqlarımı döyəndə də mənim əlimlə döysün, mənim əlimlə oxşasın.”

Sandıq yadına düşdü,  
Mücrü yadına düşdü.  
Ananın qaxac əli  
İmdadına yetişdi.  
Hırslanmışdı, coşmadı,  
Qorxdu ki, əl qınaya.  
Ananın arzusunu  
Başa saldı “ana”ya.

(298, s. 223).

Göründüyü kimi, poemada əfsanəvi süjet ana məhəbbətinin böyüklüyünü açmaq vasitəsinə çevrilmişdir.

Yaxud, mövzusu Krım əfsanəsindən götürülmüş “Arzu bulağı” poemasının bədii quruluşuna nəzər salaq. Gözəl bir qızın çiyində güyüm bulağa getməsi, qəflətən onun qayığa qoyulub qaçırılması nə qədər real, inandırıcı həyat hadisəsidirsə, həmin qızın bir ildən sonra qaladan özünü körpəsi ilə birlikdə dənizə atması, üzə-üzə vətənə qayıtması əfsanədir. Lakin bu əfsanədən bir bədii vasitə kimi istifadə edən şair var-dövlət başdan aşısa da, qürbətdə yaşamağın cəhənnəm əzabı olduğunu, vətən həsrətinin mahiyyətini, onun qarşısızalmaz bir qüvvəyə çevrilə biləcəyini açmağı qarşısına məqsəd qoymuş, gözəl bir sənət əsəri yarada bilmişdir.

Bu sözləri qismən “Bacı-qardaş” nağılına da aid edə bilərik. Üç igiddən birini – ya ərinə, ya oğlunu, ya da qardaşını ölümün pəncəsindən qoparmaq səlahiyyəti alan qadının keçirdiyi psixoloji gərginlik anları təbii cizgilərlə əks olunmuşdur. Qadının cavabı daha mənalıdır:

Qadın baxdı həsrət-həsrət, alısa, yana,  
Gah qardaşa, gah ərinə, gah da oğluna.  
Neyləsin o, kimi seçsin, kimi bir anlıq?

Buludlanmış gözlərinə çökdü qaranlıq.  
Arvad susdu, ana susdu, ayrıldı bacı,  
Handan-hana qaranlıqdan sıyrıldı bacı.  
Bu ərimdir, bu oğlumdur, qardaşım hamı?  
Ər eldəndir, oğul beldən, qardaş amanı!  
(299, s. 203).

Mövzusu və süjeti Litva əfsanəsindən götürülmüş “Balıqçı və su pərisi” poemasını şairin ən uğurlu əsərləri sırasına daxil etmək lazımdır. Poemada məhəbbətin müqəddəsliyi, onun dünyada hər şeydən ucalığı ideyası ön plandadır. Şair burada da həqiqi həyatda qeyri-mümkün hadisənin təsviri vasitəsi ilə öz poetik məramını açmağa nail olmuşdur. Misraların düzümü, təhkiyə şirinliyi, obrazlı dialoqlar oxucunu sehrli bir dünyaya aparır. Su pərisi sahildə yaşaya bilmədiyi kimi, balıqçı da pərilər dünyasında duruş gətirə bilmir. Məsələnin bir sadə yolu var; balıqçı öz, su pərisi öz dünyasına qayıtmalıdır. Hadisələrin, süjetin real məntiqi bunu tələb edir. Lakin üçüncü bir dünya da var ki, bunsuz nə balıqçı, nə də su pərisi yaşaya bilər. Sevgilisinin ölümünə tab gətirməyən su pərisi də kəhrabaya çevrilib dənizə səpələnir. Əfsanəvi süjet məhəbbətin qadیرliyini göstərmək vasitəsinə çevrilir.

Folklorşünas Mirəli Seyidova həsr edilmiş “Vətənin əl boyda daşı” poeması istər məzmunu, istərsə də ideya-bədii keyfiyyətləri ilə öz aktuallığını heç vaxt itirməyən əsərdir. Fikrət Sadıq süjet boyu özünəməxsus təhkiyə üslubuna sadıq qalır. Düşmən elçisinin əvvəlcə Metedən poladüz göy qılıncı, sonra göydəmir atı, daha sonra “Ölü çöl”ü istəməsi fonunda əfsanəvi qəhrəmanın xarakteri mərhələ-mərhələ açılır. Qəzəblənsə də, araya nifaq düşməsin deyə öz qılıncını, atını verən qoca Mete düşmənin “Ölü çöl”ü istəməsinə dözə bilmir. Burada hadisələr öz inkişafının zirvəsinə – kulminasiya nöqtəsinə çatır. Şair bu ibrətamiz fakt vasitəsilə vətən torpağının müqəddəsliyi məsələsini ön plana gətirir.

Süjetin son ünsürü – qət müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilir:

Göy qılıncı istədi xaqan,  
Verdim ona yaraq olsun.  
Göydəmir atı istədi xaqan  
Verdim ona ayaq olsun.  
“Ölü çöl”ü verə bilmərəm,  
torpağı verməzlər,  
torpağı alarlar.  
Torpağın qəbzəsi yoxdur tutasan, oğul!  
Torpağın yüyəni yoxdur çəkəsən, oğul!  
Torpağı almaq üçün  
Gərək üstündə qan tökəsən, oğul!  
(299, s. 221-223).

Bu misralarda “Dədə Qorqud” dastanının ruhu vardır:

Boynu uzun bədöy atlar gedərsə, mənim gedər,  
Sənin də içində minədin varsa, yigit, degil mana!  
Savaşmadan, uruşmadan alı verəyin, döngil geri!  
Ağayıldan tümən qoyun gedərsə mənim gedər,  
Sənin də içində şişliyin varsa, degil mana,  
Savaşmadan, uruşmadan alı verəyin, döngil geri!  
(187, s. 25- 26).

Poemanın ilk variantı maraqlı bədii sonluqla bitir. Elçiləri sərt cavabla geri qaytaran Mete igidləri başına toplayır, döyüş yerinə gedir. Lakin bu zaman qoşun əvəzinə həmin elçilərin gəldiyini görür:

Birisi gəlir qabaqda  
Əlində ağ bayraq tutub.  
Birisi gəlir ortada,  
Qucağında göy qılınc var.  
Birisi gəlir arxada,  
Yedəyində göydəmir at.  
(299, s. 226).

Fikrət Sadıq 1980-ci ildə qələmə aldığı həmin əsərin üzərinə yenidən qayıtmağa mənəvi ehtiyac duymuş, əsəri yeni-yeni fəsillərlə zənginləşdirməyə çalışmışdır. Bütün

bunlar süjeti dolğunlaşdırmış, onun əhatə dairəsini genişləndirmiş, kompozisiya kamilliyini təmin etmişdir. İstər poemaya nəslrlə yazılan giriş, istər proloq, istər uşaqların “mə-rə-mə-rə” oyununun təsviri, onların arasına Dibələk qarının nifaq toxumu səpməyə çalışması, istərsə də Hun ananın danışdığı ibrətamiz hekayələr “yazılarını Biçiktu qayasına, Orxon daşlarına həkk edən, dağlarını, çaylarını, ən adi qaratikanlarını belə nağıla bələyib əfsanəviləşdirən”, Dağlıq Altayı özünə yaşayış yeri seçən ulu babalarımızın – Hunların həyatı, məişəti, yurd sevgisi, əxlaqı haqqında poetik salnamə yaratmaq arzusuna xidmət etmişdir. Əlbəttə, “Yerdən göyə ümid” kitabı nəşr olunanda, yəni sovet hakimiyyətinin, sosialist psixologiyasının hakim olduğu bir dövrdə, 80-ci illərin əvvəlində şair bu cür düşünsə də, bu cür yazsa da, onu çap etdirə bilməzdi. Müəllif 1987-ci ildə tamamladığı həmin əsəri dörd il sonra – 1991-ci ildə bütövlükdə nəşr etdirə bilmişdir.

Poemada şair qədim türk xalqlarının tarixi keçmişinə nağıl, əfsanə, rəvayət prizmasından baxmışdır. Dibələk qarı bütün nağıllarımızda təsvir edilən küpəgirən qarılardan ümumiləşmiş obrazı səviyyəsinə yüksəlmişdir. Şairin fikrincə, eyni tayfadan, eyni nəsildən olan xalqların arasında nifaq toxumu səpən məhz bu cür, şər qüvvələrin təmsilçisi olan küpəgirən qarılardır. Əvvəlki varianta nisbətən müəllifin elçilərə mənfi münasibət bəslədiyini hiss olunmur. Bütün bunlar, əlbəttə, barışdırıcılıq arzusundan irəli gəlmişdir.

Poemanın epiloqunda küpəgirən qarının fəryadının təsviri şairin dili bir, dini bir, qanı bir xalqların nifaqdan əl çəkib birləşməsi arzusunu ifadə etmək baxımından maraqlıdır:

Qatı düşmənlər barışdı,  
Mən çöllərdə qalar oldum.  
Aman, Tanrım!  
Görmədinmi nələr oldu?  
(300, s. 285).

Fikrət Sadığın real həyatımızı əks etdirən poemaları da müəllifin özünün zəngin təxəyyülü ilə əfsanəvi don geyinmişdir. Belə əsərlərə misal olaraq “Sevgi yağışı”, “Dənizə axan küçə” poemalarını göstərə bilərik. Hər iki poemada məhəbbətin ecazkar dünyasına daxil olan gənclər – qız və oğlan real həyat adamları olsalar da, həm də əfsanəvi obrazları xatırladırlar. Əslində əfsanəni məhz bu cür romantik xarakterli insanlar uydurur və onun həqiqiliyinə özləri də inanırlar.

Səhifələr çevrildikcə oxucu düşünür ki, kaş məhəbbət həmişə belə ülvi ola, adi məişət qayğıları ruhən mələklərə qovuşan insanların qollarında qandala çevrilməyə.

Fikrət Sadıq gözü ilə gördüyü, konkret tarixi dövrdə baş verən həyat hadisələrini də poeziyanın sehrli dili ilə əfsanəviləşdirməyi bacarır. Bu baxımdan “Yaşıl xatirələr” adı altında toplanan silsilə poemalar – “Yadımdamı, Qərənfil?”, “Ağ cığır”, “Ucadanışan”, “Səhrada tənha buruq” və “Qərib at – qəribə at” əsərləri maraq doğurur. Şair bu xatirə poemalarında da real həyat hadisələrini poeziyanın poetik köynəyindən keçirib əfsanəviləşdirir. Özü də bu xatirə poemalarda şairin gördüklərindən çox görmək istədikləri öz bədii əksini tapıb. Nəinki Fikrətin əsərlərinin mövzusu, hətta onun poetik üslubu da folklor çeşməsindən qidalanıb. “Ağ cığır” poemasının qəhrəmanı olan leytenantın xarakterini açmaq istəyən müəllif “Dar gündə, dar ayaqda nağıl da təsəllidir adama” qənaətinə gəlir. Qəhrəmanın xəyala dalarkən keçirdiyi hisslər onun daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Fikrət Sadığın “İşığın yaşı”, “Buz nənni”, “İyirmi ildən sonra”, “On üç şam”, “Səs”, “Səfil dahi Piroşman” poemaları da ayrı-ayrı tarixi dövrlərin hadisələrini əks etdirənlər də, şair bu əsərlərində də həyata folklor prizmasından baxmağa çalışmışdır. Ümumiyyətlə, Fikrətin bütün əsərlərinin xəmiri folklorla yoğrulub.

Xalq şairi Rəsul Rzanın “Yaşıl dəryalar qızının cehizi” poeması da öz süjetini əfsanələrdən götürmüşdür. Daha doğrusu, bu əfsanə xalq təfəkkürünün yox, müəllifin öz yaradıcı təxəyyülünün məhsuludur. Şairin həmin poemanı “Həyat nəğməsi” adı altında verməsi onun xalq əfsanələrinə münasibətini öyrənmək baxımından maraqlıdır. Rəsul Rzanın fikrincə, əfsanələr də öz mənbəyini real həyat hadisələrindən götürür.

Poemanın əsas qəhrəmanları – Yaşıl dəryalar qızı, Quraq və Bulaq simvolik obrazlardır. Süjetin əsas məzmununu Quraqla Bulağın arasında gedən simvolik münaqişə, konflikt təşkil edir. Bu ziddiyyət folklorlarda olduğu kimi poemada da haqqın və ədalətin qələbəsi ilə başa çatır.

Yaşıl dəryalar qızı xaraktercə yaşıllığı qurutmağa, məhv etməyə meylli Qurağa yox, ağaclara, kollara, bitkilərə həyat gətirən Bulağa daha yaxındır. Bulaq onun arzularını yerinə yetirən ən ləyaqətli cavandır.

Poemada Yaşıl dəryalar qızının bədii portreti daha mükəmməldir. Nağıl ənənəsindən yaradıcı şəkildə bəhrələnən müəllif bu əfsanəvi obrazı həyatı cizgilərlə rəsm etməyə nail olmuşdur. Bu gözəli bir görünüşün bir də görünməsi, onun duman içindən ay kimi çıxması, qaya dalından maral kimi baxması, nəfəsindən yarpaqların əsim-əsim əsməsi, kəkliyin, qırqovulun, sarıköynəyin bu gözəllik qarşısında mat qalmasının təsviri folklor ənənəsi ilə səsləşməkdədir. Qəhrəmanın zahiri görkəminin təsvirində də müəllif xarakterik cizgilərdən istifadə etməyə çalışmışdır. Bu gözəlin düymələri qırmızı, yaşıl paltar geyinməsi, əlvan çiçəklərdən boyunbağı taxması, tanasının bənövşədən, qolbağının nərgizdən olması və s. bu kimi ştrixlərin ön plana gətirilməsi əfsanəvi obrazın portretini real cizgilərlə vermək istəyindən irəli gəlmişdir.

Dəryalar qızının özünə həyat yoldaşı seçərkən əvvəlcədən şərt qoyub qəhrəmanları sınaması səhnələri də folklor çeşməsindən su içmişdir. “Məni sevən oğlan qırx ağac əkib



becərməlidir” – deyən Yaşıl dəryalar qızı arzulayır ki, bu ağaclar onun cehizi olsun. Buradakı “qırx” rəqəminin özü də folklor ənənələrinə söykənir.

Rəsul Rzanın “Kütüb minarə meydanında” poemasında oxuyuruq:

İnsan xəyalı,  
insan arzusu yaratmayıbmı  
Ən gözəl, ən göynəkli  
əfsanələri?

(294, 155).

Bədii sual formasında qurulmuş bu cümlə müəllifin xalq əfsanələri haqqında çoxillik düşüncələrinin yekunudur. Elə buna görə də şairin əsərlərində real həyat hadisələri ilə əfsanələr qol-boyundur. Onları bir-birindən ayırmaq cəhdi müəllifin yaradıcılığına dəqiq meyarla yanaşmağa imkan verməzdi.

Poemada Rəsul Rza maddi abidənin önündə düşüncələrə dalır. O, bu cansız abidəyə “Hindistanın özü kimi qədim və müdrək olan beş əfsanə” prizmasından baxır. Beləliklə də, cansız abidə elə bil ki, ətə-qana dolur, onun yarandığı mühit haqqında oxucuda müəyyən təsəvvür yaranır.

“Nakam məhəbbətin əzabından qurtulum” deyə sütunu qucaqlayıb ölüm arzulayan oğlanın, Kütüb minarədən özünü atarkən sevgilisinin adını çəkən qızın, abidədəki gövhəri çıxarıb gözünü onun yerinə qoyan qadının da, qucaqlanmaqdan abidənin naziləcəyinə inanan qocanın da bədii obrazı əfsanəvi süjet fonunda yaradılmışdır.

Folklor süjetləri əsasənda yaranan poemalarımızda da həmin əsərlərin yazıldığı dövrün ab-havası aydın hiss olunmaqdadır. Xeyirlə şərin əbədi-əzəli mübarizəsinin təsvirində onları təmsil edən obrazlar məhz sinfilik nöqteyi-nəzərindən qruplaşdırılmışdır. Məsələn, Mikayıl Müşfiqin “Çoban” poemasında Quş xan, onun vəziri, vəzirin oğlu Gülçin şərqüvvələri, çoban Dəmirdaş, saray ucaldan qoca memar, çoban Qorxmaz isə xeyiri təmsil edən bədii surətlərdir.

Əlbəttə, hər bir dövrdə zalım, əzazil xanlar da olmuşdur, xəbis, buynuzu içində, xəyanətkar, əliəyri çobanlar da. Lakin müəllif dövrün diqtəsi ilə xeyirxahlığı, insanpərvərliyi, mərdliyi yoxsullar, xəbisliyi, zalımlığı, namərdliyi isə varlılar arasında axtarmışdır. Təsadüfi deyil ki, adam arasında çox az-az olan, ömrünü qoyun-quzu arasında keçirən, əslində ictimai münasibətlərdən baş çıxarmayan çoban Dəmirdaş alovlu bolşevik kimi çıxış edir, bütün yoxsulları xanlara, bəylərə qarşı mübarizəyə səsləyir. Hətta iş o yerə çatır ki, Dəmirdaş Quş xanın qızı Mərcana şərt qoyur: əgər dediklərimdən çıxmasan, səni sevərəm. Mərcanın cavabı da qətiyyətlə təbii səslənir:

– Yox, sözümdən çıxmamam,  
Ürəyini sıxmaram.  
Dəmirdaş:  
– Desəm atanı öldür,  
Ağlayan xalqı güldür,  
Edərsənmi?  
Mərcan: – Edərəm,  
Ölümə də gedərəm.  
Dəmirdaş: – Yox, hələ öldürmə, yox!  
Xanın ölməsi ən çox  
Xalqa gətirər ziyan;  
Üsyan etməli, üsyan!  
(250, s. 158).

İş o yerə çatır ki, əfsanəvi mövzunun özündə belə, dövrün tələb etdiyi “prozaik həqiqət” ideal əfsanəni üstələyir. Başqa sözlə desək, quru, ritorik təsvirlər poemanı zəiflədir, əfsanənin mayasındakı həqiqi, azad məhəbbət ideyası arxa plana keçir.

Yaşadıqları dövrün adət-ənənələrinə boyun əyməyən, azad sevgini hər şeydən üstün tutan Mərcanla Dəmirdaşın özlərini dənizə vurub yola çıxmaları Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan”, Səməd Vurğunun “Aslan qayası”, Cəfər Cabbarlının “Qız qalası” əsərlərindəki hadisələrlə səsleşir.

Dövrün tələbi ilə istedadının təbii axarını dəyişməyə məcbur olan Mikayıl Müşfiq folkloru yaxşı bilən, sözün üzərində zərgər kimi işləməyi bacaran sənətkarlarımızdandır. Onun folklor mövzusunda yazdığı “Şəngül, Şüngül, Məngül”, “Kəndli və ilan” mənzum nağılları uşaq ədəbiyyatımızın gözəl nümunələridir. Haqqın, ədalətin, doğruluğun təbliği bu əsərlərin də əsas ideyasını təşkil edir.

Abdulla Şaiqin “Qoçpolad” poemasında hadisələr başlanmazdan əvvəl müəllif öz qəhrəmanları Aslan və Gülyaz haqqında məlumat verir. Bu bədii hazırlıqdan sonra Qəzənfər xanın Aslanın ölkəsinə hücumundan söhbət açılır. Müəllif süjeti yadelli Qəzənfər xanla Aslan arasında cərəyan edən konflikt əsasında qurur. Daha sonra Qəzənfər xanın çobanı Qoçpoladdan söhbət açan müəllif süjetin yeni istiqamətdə inkişafına zəmin yaradır. Ancaq əsərdə xanla çoban arasındakı münaqişəyə lazımi psixoloji zəmin hazırlanmayıb. Dövrün tələbi ilə Abdulla Şaiq də poemanın süjetinin təkanverici xəttini sinfi mübarizə əsasında yaratmağa çalışıb. Qoçpolad – Gülyaz xətti ilə süjetin əhatə dairəsi genişlənilir. Aslanın davamçısı Qoçpoladın xanı öldürməsi ilə sinfi mübarizə zəminində davam edən konflikt öz bədii həllini tapır. Lakin təəssüf ki, əsərin qəhrəmanlarının heç biri bitkin insan xarakteri səviyyəsinə yüksələ bilmir. Dövrün diqtəsi ilə müəllifin xanın başında “tarixi toppuz” partlatması acı bir təbəssüm doğurur.

Səməd Vurğunun “Qız qayası” və Mikayıl Müşfiqin “Çoban” poeması ilə Məmməd Rahimin “Qırx qız” poemasının mərkəzindəki əfsanələrin məzmunu bir-birindən tamamilə fərqlənsə də, müəlliflərin həyata baxış nöqtələri eynidir. “Qırx qız”ın qəhrəmanı Zərnişan cildini tez-tez dəyişib Səbayel xanı ilə üz-üzə gəlir, onu rəhmli, ədalətli olmağa səsleyir. Nəinki xanın zülmkarlığı, onun ova çıxması da, məclis qurub ney, zurna, tar çaldırması da, gözəllərin rəqs etməsi də Zərnişanın xoşuna gəlmir. Hətta qırx

səbəyelli gözəlin soyunub gur sularda çimdini görün Zərnişan quşa çevrilib xanın bağına uçur və deyir ki, camaata qan uddurduğun bəsdir. Fironlara qalmayan dünya sənə də qalmayacaq. Xan quşu oxla vuranda Zərnişan cildini dəyişib ceyrana çevrilir və çimən qızların yanına qaçır. Xan onu qovur. Zərnişan qızları zalım xanın ehtirasından qorumaq məqsədiylə dua oxuyub qızları daşa çevirir.

“Arzu qız” poemasında isə Arzu qızın balıqçı Gərayı sevməsi, lakin onun türk piratları vasitəsilə oğurlanıb İstanbula aparılması, gəlinin qucağında uşaq Qara dənizin sahilində durub xəyala dalması və nəhayət, su pərisi cildində üzüb vətənə qayıtması təsvir olunur. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, Fikrət Sadığın “Arzu bulağı” poeması da öz süjetini həmin məşhur Krım əfsanəsindən götürmüşdür.

Əfsanəvi mövzuda yazılmış poemalar içərisində Hüseyn Arifin “Duruğöl əfsanəsi” əsəri öz yığcamlığı, ideya-bədii xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir. Halallıq, təmizlik, paklıq əsərin əsas leytmotividir. Müəllif zərrəcə haramlığın hər şeyi məhv edə biləcəyi ideyasını əfsanəvi, lakin son dərəcə ibrətamiz bir süjet vasitəsi ilə açmışdır.

Duruğöl sahilində yaşayan bir kişinin cəmi bir qara qoçu, bir ağ qoyunu varmış. İllər ötdükcə qoyunların sayı artır. Sürü-sürü qoyunlar, ilxı-ilxı atlar, naxır-naxır inəklər o qədər artır ki, örüşə sığmır. Lakin bu gəlhagəlli günlərin gethagedi də başlayır. Çayıb qalan kişi bu işlərin səbəbini göylərdən, yerlərdən soruşur. Onun Aranbabanın, Dağbabanın yanına getməsi də simvolikdir. Dağbaba ona deyir ki, kişi, sənə var-dövlətinin artması rəqibinə dərd olub. Duruğölün haram götürmədiyini öyrənən namərd qaranlıq gecədə sənə halal sürünün içərisinə oğurluq bir qoyun buraxıb. Bərəkətin kəsilməsinin əsas səbəbi budur.

Kişinin qulağında səslənən aşağıdakı misralar müəllif qayəsinin, əsərin əsas ideyasının ifadəçisinə çevrilir:

Bircə damcı haramla  
Bir ümman yoxa çıxar.  
Bircə damcı haramla  
Asiman yoxa çıxar.  
(140, c. 2, s. 138).

Hüseyn Arifin mövzusu müasirlərimizin həyatından götürülən poemalarında da ara-sıra folklor ənənələrindən istifadə olunmuşdur. Müəllif əfsanələr əsasında qurulmuş süjetlərdən qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini, onların daxili aləmini, həyata münasibətini açmaq vasitəsi kimi istifadə etmişdir. Bu baxımdan “Dağ kəndi” poemasındakı Loğman bulağı və Qatar qaya haqqındakı əfsanələr maraqlıdır. Kərəm babanın yol boyu kəndlə təzə tanış olan Solmaza söylədiyi bu əfsanələr torpağımızın, suyumuzun, dağımızın, daşımızın müqəddəsliyinin, onları göz bəbəyi kimi qorumağın vacibliyinin ifadəçisinə çevrilmişdir. Mühasirəyə düşən igidlərin təslim olub namərd, yadelli qarşısında əyilməmək, sınımmaq, həmişə mənən ucalıq diləyi ilə düşmən önündə Qatar qayaya dönməsi əfsanə olsa da, xalqın arzularını, onun vətənə münasibətini ifadə edir.

Məşhur belorus şairi Yanka Kupalanın poemalarında folklor motivləri və folklor obrazlarından söhbət açan folklorşünas İ.M.Şott yazır: “Şair həyat həqiqətini romantik formada açır. Romantik forma Kupalanı həqiqətdən uzaqlaşdırmır, əksinə, həqiqətin dərkinə kömək edir” (275, s. 154).

Bu sözləri eyni ilə əfsanəvi folklor mövzularında əsərlər yazan Azərbaycan şairlərinin əksər poemalarına da aid edə bilərik. Əfsanəyə müraciət edən şairlərimiz həyat hadisələrini özlərinəməxsus, ayrı-ayrı poetik üslublarda əks etdirlərsələr də, onların folklor süjetlərinə münasibətləri arasında bir uyğunluq vardır:

Bu bir əfsanədir, nağıldır, fəqət,  
Tarixdə azmıdır böylə həqiqət?  
(250, 173).

Ey oxucum, inanın  
Əfsanəsində əlbət,  
Vardır bir az həqiqət.  
Bizim ulu babalar  
Dərdimi deyim, – deyə  
Bu qədim əfsanəyə  
Həqiqət də qatıbdır.

(273, c. 2, s. 308).

Bu bir şirin əfsanədir babalardan yadigar,  
Burda əziz bir ölkənin vicdanı var, qəlbi var.

(367, c. 3, s. 171).

Ayrı-ayrı poetik üsluba malik sənətkarların bu qənaətlərində bir uyğunluq, folklorə məhəbbətin ifadəsi öz əksini tapmışdır. Doğrudan da, bizim əfsanələrimizdə xalqımızın “vicdanı, qəlbi var”dır.

Folklorumuzun ən qiymətli incisi “Kitabi-Dədə Qorqud” mövzusunda yazılan poemalarımız da vardır. Bu əsərlər arasında Nəbi Xəzrinin “Əfsanəli yuxular”, Arif Abdullazadənin “Ulu Qorqud”, Nüsrət Kəsəmənlinin “Dəli Domrul” poemalarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

“Əfsanəli yuxular” poemasının mövzusu “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyundan götürülmüşdür. Poemanın süjeti də dastandakı ardıcılıqla cərəyan edir. “Bu süjet məlum – məşhur, bütöv bir dastan boyunun qranitləşmiş süjetidir” (124, s. 123).

Poemanın girişində müəllif yazır: “Azərbaycan mədəniyyətinin qədim və ədəbi abidəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”a müraciət etdim. Burla Xatun gözüm önündə canlandı. Onun təkə oğlu Uruzun yolunda keçirdiyi ağılasığmaz kədər və iztirabların ağrısı elə bil bir əks-səda kimi ürəyimdə səsləndi... Və “Əfsanəli yuxular” poeması yazıldı” (171, c. 4, s. 61).

Müəllifin özünün etiraf etdiyi kimi, “Əfsanəli yuxular” poeması “Kitabi-Dədə Qorqud”un güclü emosional təsiri nəticəsində yaranıb. Qazan xanın evinin çapılıb-talanması, Burla Xatunun küləklərlə, su ilə, buludla söhbəti, onlar vasi-

təsi ilə başına gələn müsibətləri Qazan xana çatdırmaq istəməsi, qəhrəman ruhlu ananın oğlunun öldürüləcəyini eşi-dəndə keçirdiyi həyəcanlar, Uruzun mərdliyi, namusu hər şeydən üstün tutması, Qaraca Çobanın, Qazan xanın igidliyi emosional poetik dillə nəql edilir. Lakin “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyunu sadəcə nəzmə çəkməklə kifayətlənməyən müəllif hadisələrə öz zəmanəsinin gözü ilə baxmış, olaylara daha dəqiq meyarla yanaşa bilmişdir. Məsələn, dastanda Qazan xan Şöklü Məlikdən ancaq anasını istəyir, poemada isə Qazanın anasının adı çəkilmir, qadın isməti, qadın namusu ön plana gətirilir. Dastanda oxuyuruq:

Qırx incə belli qızla Burla Xatunu gətirib durursan,  
Sənə yesir olsun!  
Qırx yigitlə oğlum Uruzu gətirib durursan,  
Qulun olsun!  
Anamı vergil mana,  
Savaşmadan, uruşmadan qayıdayım.  
(187, s. 41).

Poemada isə Qazan xan sevgilisini hər şeydən üstün tutur. Onun göndərdiyi məktubda deyilir:

Dəli düşmən, mələk kimi  
sevgilimi gətirmisən,  
Ver sevgilimi!  
Vuruşmadan, savaşmadan  
qoy dönüm mən,  
Ver sevgilimi!  
(171, c. 4, s. 100).

Dastanda müəyyən səbəbə görə Qazan xanın Qaraca Çobanı ağaca sarıması, döyüşə özünün tək getməsi səhnəsi varsa, poemada Qaraca Çoban Qazandan qabaq düşmən üstünə gedir. Dastana nisbətən poemada Burla Xatunun oğluna daha geniş yer verilmişdir. Ananın oğlu ilə bağlı şirin xatirələr danışması həm onun, həm də oğlunun xarakte-

rinin yeni cəhətlərini üzə çıxarır. Burada müəllif bədii xatırlama üsulundan istifadə etməklə məqsədinə çatır.

Uruzun öz xəncərini anasının çadırına atması, məğrur qadının xəncərlə söhbəti, ananın həmin xəncərlə özünü öldürmək istəməsi, sonra isə onu Şöklü Məliyin sinəsinə saplaması səhnələrini də dastandakı əsas hadisələrə uğurlu əlavələr hesab etmək olar.

Uruzun dar ağacından asılarkən müqəddəs ağacla söhbəti, qəhrəman boğulmasın deyə çinarın aşağı əyilməsinin təsviri də maraqlıdır. Bu simvolik səhnənin özü də folklor çeşməsindən su içmişdir.

Uruzu asmağa aparən cəllad heyrətlə, təşvişlə gəlib Şöklü Məliyə deyir ki, görünməmiş işdir, igidi hansı ağacdən asırıqsa, onun budaqları yerə dəyir.

Arif Abdullazadənin “Ulu Qorqud” poemasında heç bir Dədə Qorqud süjetindən istifadə olunmamışdır. Ancaq poemanın mərkəzində qoyulan bütün həyatı problemlərin xəmiri “Kitabi-Dədə Qorqud” mayası ilə yoğrulmuşdur. Şair nədən danışırsa danışsın, nə haqda düşünürsə düşünsün üzünü Dədə Qorquda tutur. Elə buna görə də “Ulu Qorqud” əsəri janrı etibarilə poema-müraciətdir. Xalqın tarixi keçmişini mükəmməl bilən A.Abdullazadə elə bil ki, Oğuz ellərinin sonrakı taleyi haqqında ulu babasına – Dədə Qorquda hesabat verir. Nəinki poemanın hər fəslinə, hətta onun proloquna da, epiloquna da Dədə Qorqud misraları epiqraf gətirilir. Səhifələr çevrildikcə aydın olur ki, müəllifin düşüncələri öz mənbəyini məhz bu epiqraf gətirilən misralardan götürmüşdür.

Şair Qorquddan sonra xalqımızın başına gələn müsibətləri, onun uğurlarını, bədrəmələrini məhz bu misraların işığında araşdırır, təhlil edir, nəticə çıxarmaq istəyir. Mərdlik və namərdlik, qəhrəmanlıq və cəngavərlik, ana şərəfi, qadın ləyaqəti, sevgi və onun əbədiliyi, gəlimgedimli dünya, ucalardan uca Tanrı və s. haqqında müəllifin



düşüncələri maraqla doğurur. Yaxşı cəhətdir ki, şair keçmiş, indini və gələcəyi dialektik vəhdətdə götürməyə çalışır:

Ulu Qorqud,  
bu günümüz  
dünənimin şərəfinə,  
enişinə, yoxuşuna  
dəstəklənib yol gedir,  
gələcəyin yollarına qarışır,  
gələcəyi bu günə gətirir.  
(7, s. 129).

Arif Abdullazadə “Son söz”də dastanlara qovuşan, nağıllara hopan, ömrün daş-kəsəkli yollarında bizə həmdəm, dadlı günlərində sirdaş, ağır anlarında məlhəm olan Ulu Qorqudu dünənimizin gələcəyə yolu adlandırır, onun mənəvi ömrünün əbədiliyinə inamını bədii söz vasitəsi ilə ifadə edir.

Nüsrət Kəsəmənli “Dəli Domrul” poemasını poema-libretto adlandırıb. Doğrudan da, hadisələr görümlüdür. Misralar bir-birini əvəz etdikcə oxucu elə bil ki, köçəriləri, oğlunu itirəndən sonra ağlayıb sızlayan ananı, atanı, tərəl atını qamçılaya-qamçılaya gələn Dəli Domrulu, onun Əzrayılı hədələməsini, peşimançılığını, atasından, anasından can diləməsini və s. “ekranda” görür. Təsvirlər canlı, cazibədar-dır. Misraların dilində bayatı şirinliyi var.

Poemanın mərkəzində “Duxa Qoca oğlu Dəli Domrulun boyu”ndakı məlum hadisə dayanır. Əsərin süjeti də dastanda olduğu kimidir, ancaq onun bədii həllində müəyyən fərqlər vardır. Tanrının qəzəbinə gələn Dəli Domrul dastanda olduğu kimi poemada da atasının, anasının yanına gedir. Canın şirin olduğunu söyləyən valideynlər ona can verməkdən imtina edirlər. Həyat yoldaşı isə deyir:

Səndən sonra bir igid  
Görsə gözüm kor olar.

İsti yatağım sənsiz  
Buza dönmüş gor olar.  
Səndən sonra bu canım  
Qıyma igidsiz qalsın.  
Əzrayıl, al canımı,  
Yarın qurbanı olsun.  
(186, s. 189).

Poema bu misralarla bitir. Ancaq dastanda göstərilir ki, Dəli Domrulun ömür-gün yoldaşının məhəbbəti, sədaqəti Əzrayılı rəhmə gətirir; Dəli Domrulu və onun sevgilisini bağışlayır, övladına canını qıymayan valideynləri isə öldürür.

Təkcə folklor mövzusunda yazılan poemalarda yox, xalq ədəbiyyatından yaradıcı şəkildə bəhrələnən şairlərimizin digər əsərlərində də folklor ab-havası duyulmaqdadır. Şairlər yeri gəldikcə xalq ifadələrindən, atalar sözlərindən, məsəllərdən istifadə etməklə öz əsərlərindəki koloriti artırmağa nail olmuşlar.

Səməd Vurgun kimi ustad sənətkarlar isə atalar sözünü necə var elə əsərə gətirməklə kifayətlənməmişlər. Onun poemalarındakı aforizmlər ruhu etibarilə atalar sözlərinə çox yaxındır. Əgər “Qurunun oduna höyüş də yandı”, “Saçı uzun qızın ağıl topuğundadır” və s. bu kimi sözlər eynilə xalqdan alınmışsa, “Eşqin meyvəsidir hər yeni dastan”, “Məhəbbət əbədi bir ehtiyacdır”, “Getsə bir qapıdan eşqin ayağı, saralar bağçası, tökülər bağı”, “Vaxtsız ölənləri tarix unudur”, “Bəşərsiz kainat bir viranədir”, “Dünyada ac qalar tər tökməyənlər”, “Şairə dərd açan davasız qalmaz”, “Ağılsız köpəklər ulduza hürər” və s. bu kimi aforistik ifadələr son dərəcə orijinal, müəllifin öz təfəkkürünün məhsulu olan, lakin folklor çeşməsinə su içən hikmətli sözlərdir.

Poemalarda “az getdi, üz getdi”, “biri varmış, biri yoxmuş” və s. bu kimi ifadələrdən də ara-sıra istifadə olunmuşdur. Şairlər öz poemalarında fikirlərini ifadə etmək

məqsədiylə qoşma, gəraylı, bayatı və s. bu kimi şeir formalarından istifadə etmişlər.

Yeri gəlmişkən bir faktı da qeyd edək. Səyovuş Sərxanlının “Bir görüşün çiçəkləri” poemasının proloqundan tutmuş epiloqunadək bütün bölmələri qoşma və gəraylı formasında yazılmışdır.

Bütün bu deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olur ki, Azərbaycan şairləri həmişə xalq yaradıcılığına məhəbbətlə yanaşmış, onun incəliklərini öyrənməyə çalışmış, öz əsərlərində folklor süjetlərindən, folklor ruhundan, onun bədii formasından, dilindən və üslubundan yaradıcı şəkildə bəhrələnmişlər.

\* \* \*

Kompozisiya ilə süjetin qarşılıqlı əlaqəsi, süjetin strukturu, mərhələləri, ünsürləri sırf poetika məsələləri olsa da, onun məzmunu sosial mahiyyət daşıyır. Ona görə ki, ictimai mühitdən kənar da heç bir həyat hadisəsi təsəvvürə gəlmir. Süjetin əsas məzmununu təşkil edən konfliktin müxtəlif qütblərində dayanan insanlar hər hansı bir əqidənin yolçuları, təmsilçiləri olduğundan onların mübarizəsi də son məqamda sosial mahiyyət kəsb edir. Məhz bu nöqteyi-nəzərdən poetika məsələləri ilə sosial münasibətlərin qarşılıqlı şəkildə öyrənilməsi, araşdırılması zərurəti meydana çıxır. Başqa sözlə desək, təhlil zamanı məzmun və formanın vəhdətdə götürülməsi vacibdir. Məzmunuz forma, formasız məzmun heç bir əhəmiyyət kəsb edə bilməz. Yeni məzmun yeni formada daha gözəl görünür. Ancaq ümumiyyətlə götürsək, ədəbiyyat tariximizdə bədii forma məzmunu nisbətən daha mühafizəkardır. Şairlərimizin yaradıcılığı, ədəbi faktlar göstərir ki, ənənəvi formada belə yeni məzmunlu gözəl əsərlər yaratmaq mümkündür.

Hər dövrün özünəməxsus hadisələri olur. Süjetin mərkəzində hər hansı bir dövrün real həyatı ziddiyyətlərini əks etdirən bədii konflikt, eləcə də qəhrəmanların hərəkət və

fəaliyyətlərini şərtləndirən ictimai-siyasi, mənəvi-psixoloji amillər dayanır. Bütün bunlar süjetin tarixiliyini şərtləndirən mühüm sosial cəhətlər kimi özünü göstərir.

Qeyd etdiyimiz kimi hər bir süjetin mərkəzində hər hansı bir həyat hadisəsi dayanır. Hər dövrün öz xarakterik, tipik hadisələri olur. Elə buna görə də hadisələr bolluğu içərisindən ən tipik, xarakterik, müəllif qayəsinin ifadəsinə kömək edən hadisələri seçib süjeti onun əsasında qurmaq mühüm sənətkarlıq problemlərindəndir. Müəyyən tarixi mərhələdə yaranan əsərlərin süjetində, onun mərkəzində dayanan bədii konfliktdə, eləcə də xarakterlərdə dövrün, zamanın ruhu vardır. Məsələn, sovet hakimiyyətinin ilk illərində yaranan poemalarda sinfi münaqişəni, kollektivləşməni, müharibə illərində faşizmlə mübarizəni əks etdirən süjetlər adi hadisələr yox, tarixi süjetlər idi. Bu süjetlərin məzmunu nə qədər müxtəlif olsa da, onların nüvəsindəki bədii konfliktin həllində bir ümumi cəhət özünü göstərməkdə idi. Bu ümumilik, oxşarlıq sosial münasibətləri əks etdirən süjetlər üçün daha xarakterik idi.

Sovet hakimiyyəti qurulandan sonra yaranan bədii ədəbiyyat nümunələrində, eləcə də poemalarda sosial mahiyyətli tarixi süjetlər üçün sinfi mübarizənin bədii əksi səciyyəvi xarakter daşıyırdı. Demək olar ki, 20-30-cu, eləcə də sonrakı illərdə yaranan əsərlərin mərkəzində həmin münaqişənin bədii həlli məsələsi dayanırdı. Başqa sözlə desək, sinfi mübarizəni əsərin bədii konfliktinə çevirmək, özü də bu münaqişəni yoxsulların, proletariyatın xeyrinə həll etmək dövrün tələbi idi. “Bir bayraq altında birləşən” şairlərin əsərlərindəki sxematizm, xarakter oxşarlığı məhz buradan irəli gəlirdi.

Bu dövrdə yazıb-yaradan şairlərdən Süleyman Rüstəmin, Səməd Vurğunun, Mikayıl Müşfiqin, Rəsul Rzanın, Məmməd Rahimin poemalarında bədii konflikt real həyatdakı kəskin, barışmaz mübarizəni əks etdirirdi. Süleyman

Rüstəmin “Komsomol”, “Partizan Əli”, “Qolsuz qəhrəman”, Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”, “Macərə”, “Muradxan”, Mikayıl Müşfiqin “Buruq adamı”, “Fontan”, “Buruqlar arasında”, “Əfşan”, “Dağlar faciəsi”, “Şölə”, “Səhər”, “Azadlıq dastanı”, “Sındırılan saz”, Məmməd Rahimin “Döyüş günləri”, “Araz qırağında”, Zeynal Xəlilin “Qılınc”, “Qatır Məmməd” əsərlərində hadisələrə sinfi nöqtəyi-nəzərdən qiymət vermək meyli güclü idi. Bu əsərlərin qəhrəmanları tutduqları yol və əqidə etibarilə iki cəbhəyə ayrılırdılar. Süjetin mərkəzində bu iki cəbhənin nümayəndələrinin bir-biri ilə toqquşması, amansız mübarizə aparması dayanırdı. M. Müşfiqin “Səhər” poemasından gətirdiyimiz aşağıdakı misralar o dövrdə yaranan poemaların süjetinin mərkəzindəki bədii konflikti müəyyənləşdirmək baxımından maraq doğurur:

İnqilab ölkədə qaynadı, daşdı,  
Üz-üzə varlıyla yoxsul tutaşdı.  
... Qırmızı dalğalar dağları aşdı,  
Müsavat başını götürdü qaçdı.  
(250, c. 2, s. 228).

Demək olar ki, bu illərdə yaranmış poemaların əksəriyyətində bolşeviklərin hərəkətini, mübarizəsini, qəhrəmanlığının mahiyyətini şişirtmək meyli güclü idi. Elə buna görə də Süleyman Rüstəm “Partizan Əli” poemasında yazırdı:

Müharibə günlərində müdhişdir, qorxuludur,  
Düşmənin min tufəngindən bir bolşevik tufəngi.  
(281, s. 296).

Şairlər dövrün tələbi ilə hər şeyə sinfilik nöqtəyi-nəzərindən qiymət verirdilər. Hətta onların bəzisi öz əsərlərinin zəifliyini, buradakı sxematizmi dərk etsələr də, siyasi cəhətdən düzgün mövqe tutduqlarına görə toxtaqlıq tapırdılar. Mikayıl Müşfiq “Komsomoldan ilham alıram” adlı məqaləsində yazırdı: “Mənim “Buruqlar arasında” adlı əsərim bir

çox nöqsan və xətlərinə baxmayaraq, Stalin rayonu mədəni işçilərinin “macərəsını” əks etdirir. Mən əsərlərimdə planlı həyat görmək üçün can atıram. “Əfşan” adlı əsərim sxematik səhvlərinə baxmayaraq kolxoz daxilindəki sinfi düşmənlərin iç üzünü verən bir əsərdir” (147, s. 77).

Bu cümlələr həm sovet şairinin faciəsini, həm də Müşfiq və onun kimi istedadlı qələm sahiblərinin hər şeydən xəbərdarlığını, ayıqlığını, hadisələri düzgün qiymətləndirdiyini göstərmək baxımından maraq doğurur. Burada istəməz Səməd Vurğunun hələ 1936-cı ildə yazıb “Ədəbiyyat qəzeti”ndə çap etdirdiyi “Formalizm və naturalizm əleyhinə” məqaləsindəki aşağıdakı cümlələri xatırlatmalı oluruq: “Yazıcının öz nöqsanını görməsi, etiraf etməsi, düzəltməsi böyük şərəfdir. Yazıçı bunsuz inkişaf edə bilməz. Sənətkar bunsuz sənətkar deyil” (367, c.5, s.51).

Mikayıl Müşfiqə baxanda Səməd Vurğunun nisbi xoşbəxtliyi onda idi ki, 1956-cı ilədək yaşaya, “Komsomol poeması”na ömrünün sonunda da olsa əl gəzdirə, bəzi nöqsanları qismən də olsa düzəldə bilmişdi. Ancaq bu yolda o, çox ağır-acıqlarla üzləşməli, çətin şəraitdə yaradıcılıq axtarışları aparmalı idi. Kim bilir, sovet poeziyası haqqında məruzə edəndə Səməd Vurğun aşağıdakı cümləni bəlkə də Gəray bəyə haqq qazandırmaq üçün söyləmişdi: “Düşməni zəif göstərsək, biz öz qüvvəmizi də göstərə bilmərik” (367, c. 6, s. 332).

“Komsomol poeması” natamam olsa da, mürəkkəb kompozisiyalı əsərdir. Süjetin ana xəttini Gəray bəy və onun təmsil etdiyi qüvvələrlə Sarı Şəmistan və komsomolçular arasındakı mübarizə təşkil etsə də, Humay – Cəlal, Bəxtiyar – Gülzar, Gəray bəy – Gülpəri, Mirpaşa – Axund Şirəli və s. bu kimi yardımçı xətlər süjetin dolğunlaşmasına, hadisələrin əhatə dairəsinin genişlənməsinə, qəhrəmanların daxili dünyasının, onların xarakterinin ətraflı açılmasına səbəb olmuşdur. Bu xətlərin – əsas süjetin yardımçı qollarının hər biri

poema içində bir mini poemadır. Həmin xətlərdə süjetin ünsürləri ardıcıl izlənilir; onların hər birinin başlanğıcı və sonu vardır. Lakin S.Vurğunun coşqun ilham nəhri nə poemanın əsas, nə də yardımçı xətlərinə sığmır; o, tez-tez haşiyələrə çıxır, dövranla, zamanla, dünya ilə, məhəbbətlə bağlı poetik mülahizələr söyləyir. Çox vaxt lirik haşiyələrin poetik gücü əsərin ana xəttindəki əsas hadisəyə belə meydan oxuyur. Məsələn, Cəlala “Məhəbbət yararmı heç komsomola?” – deyər öyüd-nəsihət verən Bəxtiyar Gülzarla görüşərəkən tamam başqa bir adama çevrilir.

Yuxarıda adlarını çəkdiyimiz poemalarda, o cümlədən “Komsomol poeması”nda obrazlar sinfilik baxımından iki cəbhəyə bölünmüşlər. Birinci cəbhənin nümayəndələri yeniliyi, sosializm quruluşunu alqışlayır, köhnə adət-ənənələr çərçivəsinə sığışmır, həyatlarını yeni quruluşun tələb etdiyi kimi qurmaq istəyirlərsə, ikinci cəbhənin nümayəndələri – “ölən bir sinfin tör-töküntüləri” yeni dünyaya xor baxır, hər vasitə ilə yeni quruluşa, onu təmsil edənlərə badalaq gəlmək istəyirlər. Birinci cəbhənin üzvləri yeni həyat arzusu ilə yaşayır, ikincilər isə keçmiş cah-cəlalı günlərini geri qaytarmağa çalışırlar. Bu iki cəbhə arasındakı zidd münasibətləri əks etdirən bədii konflikt bir an da olsun zəifləmir, mübarizə yeni cəbhənin nümayəndələrinin qələbəsi ilə başa çatırdı. Süjetin məhz bu istiqamətdə inkişafı və təkamülü o dövr ədəbiyyatı üçün çox xarakterik idi. “Əski məişətin, əski həyatın qul etdiyi” Əfşanlar, Səhərlər, Şöhlər, Gülpərilər Xasaylara, Biləndərlərə, Həsənlərə, Molla Səfərlərə, Nəcəflərə qarşı vuruşmada təsvir olunurdu. Ümumiyyətlə, süjeti sinfi mübarizəni əks etdirən bütün əsərlərdə, o cümlədən M.Müşfiqin poemalarında da bədii konflikt köhnəliyin məhvi, yeniliyin qələbəsi ilə öz bədii həllini tapırdı. Lakin bütün bunlar da dövrün diqtəsi ilə hərəkət edən ədəbi tənqidi qane etmirdi. M.Arif 1935-ci ildə “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 2-ci nömrəsində çap etdirdiyi “Müşfiqin poema-

ları” adlı məqaləsində şairin poemalarının məziyyət və nöqsanlarını göstərir, öz narahatçılığını belə ifadə edirdi: “Biz Müşfiqin bu poemalarında sinfi düşmən qalıqlarının qalibiyyətli sosializmin inkişafı şəraitində məhv olduğunu – istər maddi, istərsə də mənəvi cəhətdən süqut etdiyini, öldüyünü görmürük. O, ölən sinif nümayəndələrini bütün boşluğu, miskinliyi və çirkinliyi ilə təsvir edə bilmir; odur ki, poemaların sonunda şair mütləq bir inzibati tədbir gördüyünə işarə etməyə məcbur olur” (48, c. 1, s. 46).

Həmin məqalədə “Müşfiqin öz yaradıcılığını bilavasitə mədəni inqilab uğrunda qismən mübarizə vasitəsinə çevirə bilməsi” onun yaradıcılığının qüvvətli tərəfi hesab edilirdi. Dövrün tələbi ilə bədiilik yox, sosioloji münasibətlər əsərləri qiymətləndirmək meyarına çevrilirdi. Tənqidçi Müşfiq poemalarının başlıca nöqsanını mövzu məhdudluğunda, bədii proyektoru müxtəlif rəngli, müxtəlif səsli varlığımızın yalnız kiçik və məhdud bir sahəsini işıqlandırmasında, sənaye və təsərrüfatla əlaqədar mövzuların azlığında, sosialist əməyi qəhrəmanlarını və kənd təsərrüfatının kollektivləşməsi əsasında gedən canlı və mürəkkəb mübarizəni əks etdirməməsində, sevgi ətrafında gedən xırda məişət çəkişmələrindən yaxa qurtara bilməməsində görürdü.

Dövrün diqtəsi, zamanın tələbi müxtəlif janrlı əsərlərin süjeti, bədii strukturu arasında da bir yaxınlıq, oxşarlıq, qohumluq yaratmışdı. Məsələn, Cəfər Cəbbarlının “Almaz” əsəri ilə Mikayıl Müşfiqin “Əfşan” poeması arasında qərribə bir uyğunluq var. Biz bu uyğunluğu təkcə süjetin inkişafında, konfliktin bədii həllində deyil, həm də xarakterlərin bir-birinə oxşarlığında görürük. Əfşan da, Almaz da şəhərdən kəndə gəlib müəllim işləyir, kəndin ictimai işlərində fəal iştirak edir, qolçomaqlara, köhnəliyin bütün qalıqlarına qarşı mübarizə aparır. Almazın da, Əfşanın da işlərini yoxlamaq üçün komissiya gəlir. Ancaq bu yoxlamalar sinfi düşmənlərin arzularını gözlərində qoyur. Almaz vətəndaşlıq



borcunu gündə dörd saat dərs deməklə bitmiş hesab edən məktəb direktoru Mirzə Səməndərə, Əfşan isə “Nəyimə lazımdır mənim siyasət? Dərsimi deyərəm, gedərəm evə”, – deyən Biləndərə qarşı mübarizə aparır. Kənd şurasında işə girəndən sonra Biləndər Mirzə Səməndər kimi yox, Şərif kimi hərəkət edir. Şərif Almaza “məhəbbət bəslədiyini” kimi, kənd şura katibi Biləndər də Əfşana “öz məhəbbətini” izhar edir...

Mikayıl Müşfiqin ən uğurlu poemalarından biri “Sındırılan saz”dır. “Poemada xalq nümayəndəsi ilə din nümayəndəsi məharətlə qarşılaşdırılmışdır” (147, s. 80). Süjetin mərkəzindəki konfliktin bir tərəfində Molla Nəcəf, digər tərəfində isə xalq aşığı Duman durur. Molla adamları itaətə, Duman isə azadlığa səsləyir. Mollanı kənd camaatına ağalığa edən, onları soyan, incidən, kefinə korluq verməyib istədiyini qızı alan qolçomaq Dadaş müdafiə edərsə, Dumanın tərəfində sadə, zəhmətkeş xalq dayanır. Bu iki tərəf arasında gedən barışmaz mübarizə əsərdəki süjetin məzmununu təşkil edir. Bu münaqişə də əvvəlki əsərlərdə olduğu kimi yoxsulların qələbəsi ilə başa çatır.

İbrətəməz faktıdır ki, sovet dövründə, xüsusilə otuzuncu illərdə sinfi mübarizənin nə şəkildə qoyuluşu və həlli ən mühüm cəhətlərdən biri hesab edilirdi. Mehdi Hüseynin 1930-cu ildə yazdığı “Yaradıcılıq metodu məsələləri” məqaləsindən gətirdiyimiz cümlələr o dövr üçün çox xarakterik idi. “Canlı insan şüarını bəziləri çox yanlış tətbiq edirlər. Yazıçılar öz əsərlərindəki qolçomaqları həqiqi insan sifətlərindən məhrum olmayan şəkildə göstərirdilər. Nəticədə təsadüfi olaraq şura sədrliyi vəzifəsini daşıyan bir qolçomaq, kənd bolşevikindən yaxşı gözü çərpdirilirdi. Proletar ədəbiyyatı öz qarşısında qolçomaqların yenidən tərbiyəsi məsələsini heç zaman qoymamış və qoymayacaqdır. Belə ədəbiyyat sinfi mübarizəni səthi gördüyü kimi, çox zaman sinfi düşmənləri təsvirdə də aciz qalır, bir sözlə korlaşır” (141, c. 9, s. 18-19).

Poemalardakı tarixi-inqilabi süjetlərin böyük bir qismi öz mənbəyini Leninin sosialist inqilabı planından, bu inqilabın Rusiyada, eləcə də digər ölkələrdə, o cümlədən Azərbaycanda qalib gəlməsi faktından götürür. Ayrı-ayrı regionlarda müxtəlif xarakterli qəhrəmanların mübarizəsi zəminində davam edən bu süjetlərin nüvəsində əzilənlərlə əzənlər, qırmızılarla ağlar arasında cərəyan edən konflikt dayanır.

Bütün sovet şairlərinin yaradıcılığında olduğu kimi, Azərbaycan şairləri də öz şeirlərində proletar inqilabının rəhbərini tərənnüm etmiş, epik əsərlərdə onun bədii obrazını yaratmaq yarışına girmişdilər. Bu mövzuda xeyli bədii əsərin yaranması təsadüfi xarakter daşıyırdı. Hətta Əli Kərim kimi siyasətdən uzaq şairin də Leninə şeir həsr etməsi “dahi rəhbərə ümumxalq məhəbbəti”ndən xəbər verirdi. O vaxt şairlər bəşəriyyətin xilasını Lenin ideyalarının bərqərar olmasında görürdülər.

Səməd Vurğunun “Zamanın bayraqdarı”, “Leninin kitabı”, Rəsul Rzanın “Lenin” poemaları mövzularına, məzmunlarına görə bu gün qənaətbəxş görünməsə də, bədii sənətkarlıq baxımından mükəmməl sənət əsərləridir. Səməd Vurğunun poemalarında lirik notlar, düşüncələr aparıcı yer tuturdu, Rəsul Rzanın poemasında lirik-epik, hətta dramatik ünsürlər qovuşuq şəkildə idi. Orijinallığı, süjet və kompozisiya mükəmməlliyi, monumentallığı, poetik siqləti ilə Lenin haqqında yazılan ən dəyərli əsərlərdən sayılan “Lenin” poeması nəinki Azərbaycan, eləcə də ümumsovet ədəbiyyatının ən gözəl nümunələrindən hesab edilirdi. Poemanın 1951-ci ildə SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülməsi də təsadüfi deyildi.

Səməd Vurğun 1949-cu ildə “Böyük ədəbiyyat uğrunda” məqaləsində yazırdı: “Mən qələm yoldaşım Rəsul Rzanın Lenin haqqında yazdığı qüvvətli, təsirli poemasından parçalar oxumuşam. Bu əsərin çap olunan və mənə məlum olan ayrı-ayrı parçalarına əsaslanaraq cəsarətlə deyə bilərəm

ki, Mayakovskinin “Lenin” poemasından sonra Lenin haqqında bütün sovet poeziyasında belə qüvvətli əsər oxumamışam” (367, c. 6, s. 159-161).

Zaman Səməd Vurğunun fikrini təsdiqlədi, Rəsul Rza'nın poeması böyük şöhrət qazandı. İstər Azərbaycan, istərsə də digər xalqların ədəbiyyatşünasları poema haqqında onlarca məqalələr yazıb çap etdirdilər. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından Məmməd Cəfərin, Əkbər Ağayevin, Cəfər Xəndanın, Məmmədəli Əsgərovun, İslam İbrahimovun, Musa Adilovun, Bəkir Nəbiyevin, Bağır Bağırovun, Gülrux Əlibəyovanın və başqalarının məqalələrində poemaya çox yüksək qiymət verilirdi (22, 107, 166, 284).

Poemanın süjetinin mərkəzində Leninin taleyi, onun uşaqlıq illərindən tutmuş ömrünün son gününədək həyatının ən maraqlı anları, epizodları dayansa da, süjet tək bir insanın deyil, böyük bir xalqın taleyini özündə əks etdirir. Ona görə ki, Leninin həyatı, ömür yolu sosial problemlərdən kənar təsəvvürə gəlmir. Lenindən danışmaq böyük bir epoxadan danışmaq deməkdir.

Poemanın əsas süjeti, ana xətti bir-birinin məntiqi davamı olan hadisələr üzərində qurulur. Lakin bu zaman məzmun təfərrüatlarından, hadisəçilikdən uzaq qaçan müəllif lakonik bir cizgi ilə hər hansı məlum tarixi olayın tam mənzərəsini yaratmağa nail olur. Rəsul Rza hadisələri uzatmağı, süjeti əhəmiyyətsiz hadisələrlə yükləməyi xoşlamır. Xarakterik bir cizgi ilə, bədii detalla verilən hər hansı bir fikir hadisələrin tam mənzərəsini oxucunun gözü qarşısında canlandırır bilir. Məsələn, Leninə sui-qəsdin bütün təfərrüatını vermədən, müəllif ikicə cümlə ilə həm hadisənin özünü, həm də bu hadisənin doğurduğu əks-sədanı əks etdirə bilir:

Leninə qəsd etdilər,  
Elə bil ki, ölkənin  
qəlbinə güllə dəydi.

(292, c. 3, s. 134).

Poemada ayrı-ayrı müstəqil süjetlər, hadisələr, epizodlar bir yerə toplaşaraq, böyük bir çayın qolları kimi nəhəng bir süjet nəhrini əmələ gətirir. Çayın qolları onun suyunu, əzəmətini artırdığı kimi, sinfilik nöqtəyi-nəzərindən formalaşan konfliktin bədii həllinə, eləcə də xarakterlərin bitkinliyinə, sosial münacişələr zəminində hərtərəfli açılmasına zəmin yaradır.

“İlk addımlar”, “Zindan”, “Peterburqda”, “Yad ellərdə”, “Bahar”, “Ərəfə”, “Oktyabr günləri”, “Tanışlıq”, “Birbaşa xətt”, “Tarixi gün”, “Ölü canlar”, “Soldatın dərdi”, “Zavod bizimdir”, “Smolnıda bir axşam”, “Düşmənlər”, “İntervensiya”, “Ağır illər”, “Sui-qəsd”, “Rusiya nur içində”, “Böyük təşəbbüs”, “Sevinc”, “Appasionata”, “Son gəliş”, “Qorkidə” adlanan bölmələrin hər birinin öz yığcam, bir-birinə bənzəməyən süjeti olsa da, onların hamısı böyük bir çayın qolları kimi poemada təsvir edilən hadisələrin tam poetik mənzərəsini yarada bilir, ümumi süjetin zənginləşməsinə səbəb olur. Poemanın girişi də, bədii sonluğu da əsərdəki əsas hadisələrlə sıx surətdə əlaqələndirilir. Rəngarəng qafiyələr, misraların gah sərbəst, gah hecalı düzümü, bədii təsvir və ifadə vasitələri nəhəng kompozisiya sarayının naxışları kimi göz oxşayır.

Uşaqlıq günündən tutmuş ömrünün son anınadək Leninin həyatında baş verən ən önəmli anları poetik lövhələrlə canlandıran Rəsul Rza ədəbi qəhrəmanın xarakterinin ətraflı açılmasına xidmət edən səciyyəvi detallardan istifadə etmişdir. Məsələn, “Smolnıda bir axşam” bölməsində müxtəlif həyat yolu keçən, müxtəlif taleli insanlardan gələn məktublar rəhbəri həm ölkənin ayrı-ayrı yerləri ilə tanış etmək, həm də bu hadisələrə reaksiyanı öyrənmək üçün müəllifin istifadə etdiyi maraqlı bədii vasitədir.

“Lenin” poemasının bədii məziyyətlərindən söhbət açan ədəbiyyatşünas Arif Abdullazadə çox doğru qənaətə gəlirdi ki, poemanın fəsilləri arasında daxili məzmun bütövlüyü,

epik ardıcılıq mövcuddur. Yəni bu fəsillər xüsusi bir daxili xətlə bir-birinə bağlanmaqla, bəzən birbaşa, bəzən də asso-siativ şəkildə bir-birini izləyir (10, s. 79).

Poemanın müxtəlif səhifələrində oxucu Lenini gah qar-daş itkisindən göynəyən, gah öz məntiqi ilə pristavı heyrətə gətirən, zindənda belə nikbinliyini itirməyərək yeni partiya-nın proqramını yazan, gah fəhlələrlə, əsgərlərlə söhbət edən, onlarla çiyin-çiyinə iməcilikdə çalışan, vətəndaş məktub-larını diqqətlə oxuyan, gah da öz kəskin nitqi ilə düşmənləri ifşa edib fəhlələrin gözünü açan bir insan kimi görür. “Vargəl edir”, “gəzir”, “düşünür”, “yazır” və s. bu kimi tez-tez təkrar olunan fellər Lenini daim hərəkətdə olan dinamik bir xarakter kimi səciyyələndirən cizgilər kimi yadda qalır. Müəllif əsərdə Leninin müdrikliyi və dahiliyini onun sadə-liyi və təvazökarlığı ilə vəhdətdə verməyə çalışmışdır.

Rəsul Rzanın “Lenin” poeması öz strukturu, süjeti, kompozisiya bütövlüyü, vəzn və qafiyə quruluşu, bədii sə-nətkarlıq məziyyətləri ilə seçilən, ədəbiyyatımızda hadisəyə çevrilən bir əsər idi. “Poemanın (“Lenin” poemasının – R. Y.) müharibədən sonrakı Azərbaycan poeziyasında obrazlı poetik təfəkkür tərzinə keçid mərhələsində xüsusi rolu ol-muşdur” (415, s. 26) – qənaəti qətiyyəən şübhə doğurmur.

Əsrin ikinci yarısında da tarixi-inqilabi süjetə maraq azalmamışdı. Əliağa Kürçaylının “Lenin burda yaşamış”, Zeynal Xəlilin “Dan ulduzu”, İslam Səfərlinin “Qığılıcım”, Ənvər Əlibəylinin “Dostluq körpüsü”, Süleyman Rüstəmin “Rus qardaşıma”, Rəsul Rzanın “Xalq həkimi”, Nəriman Həsənzadənin “Nəriman”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Leninlə söhbət” poemalarının hamısı bədii forma etibarilə eyni ol-masa da, məzmunca, ideyaca bir-birinə yaxındır. “Lenin burda yaşamış”, “Rus qardaşıma” və “Leninlə söhbət” Poe-maları sırf lirik xarakter daşdığından, onlarda süjet yoxdur. “Xalq həkimi” poemasında xarakterik bir epizod vasitəsiylə həyatın ziddiyyətli lövhələri ümumiləşdirilmişdir. “Qıgıl-

cım”, “Dan ulduzu”, “Dostluq körpüsü” poemalarında konkret bir süjet dövrün mürəkkəb, ziddiyyətli mənzərələrini yaratmaq vasitəsinə çevrilmişdir. “Nəriman” poemasında isə dramatik üsürlər daha qabarıqdır. Təsadüfi deyil ki, həmin poemanın motivləri əsasında “Bütün Şərq bilsin” adlı teatr tamaşası nümayiş etdirilmişdir.

“Nəriman” poemasında şair təxəyyülünün məhsulu olan yardımçı xətlər olsa da, süjetin ana xətti Nəriman Nərimanovun həyatı əsasında qurulub. Poemada onun Qori müəllimlər seminariyasını bitirəndən sonra Qızılhacılıda müəllim işləməsi, sonra əmək fəaliyyətini Bakıda davam etdirməsi, fəhlə işləməsi, işdən qovulması, kitabxana açdırması, Odesada təhsilini davam etdirməsi, inqilaba qoşulduğu üçün həbs edilməsi, Həştərxana göndərilməsi, sosialist inqilabından sonra yenidən Bakıya qayıtması, Əliağa Şıxlinski ilə görüşü, Genuya konfrasında çıxışı, Ernest Heminqueyə müsahibə verməsi tarixi xronologiyaya uyğun şəkildə əks etdirilib. Nəriman – Çiyələk, Qərib; Nəriman – Səriyyə; Nəriman – rektor; Nəriman – Nəsib bəy; Nəriman – general Şıxlinski xətləri süjetin daha da dolğunlaşmasına, eləcə də Nərimanın bədii obrazının mükəmməl çıxmasına zəmin yaratmışdır.

Poemada tarixi keçmişimizin bugünkü həyat, təfəkkür baxımından ən ziddiyyətli bir dövrü bədii təsvir obyektinə çevrilmişdir. İndi Nərimanovun şəxsiyyətinə birmənalı münasibət olmasa da, hər halda Nərimanov bütün ziddiyyətli cəhətləri ilə birlikdə maraqlı tarixi şəxsiyyətdir.

Tarixi hadisələri dərinlən öyrənən Nəriman Həsənzadə öz qəhrəmanının bitkin bədii obrazını yaratmağa çalışmış, tarixi olayları sadəcə nəzmə çəkmək yolu ilə getməmiş, tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmağa daha çox meyl göstərmişdir.

Poemanın müvəffəqiyyətini şərtləndirən digər cəhət ondakı bədii konfliktin çoxşaxəlilidir. Biz əsərin qəhrə-

manı Nəriman Nərimanovu müxtəlif əqidəli adamlarla: gah dindarlarla, gah maarif və mədəniyyət düşmənləri ilə, gah qoçu Qələndlərlə, gah ana dilinə xor baxan maarif məmuru ilə, gah fəhlələrin qanını soran sahibkarlarla, gah inqilabdan qorxan universitet rektoru ilə, gah müsəvat rəhbərləri ilə, gah da Genuyada Llyod Corcla üz-üzə gələn görürük. Konfliktin bu müxtəlif şaxələri həm süjetin çoxşaxəliliyini, reallığını təmin edir, həm də Nərimanın xarakterinin, daxili dünyasının hərtərəfli açılmasına şərait yaradır. Əsər boyu oxucu Nərimanı pillə-pillə ucalan, mətinləşən görür.

Nərimanovun Leninlə, general Şıxlinski ilə və Heminqueylə söhbəti də əsas obrazın xarakterini, onun əqidəsini daha ətraflı açmaq funksiyasını yerinə yetirir. Nəriman – Səriyyə xətti isə Nərimanı son dərəcə həssas, dərin məhəbbətlə sevən canlı bir insan kimi oxucunun xəyalında canlandırır. Şair poemadakı Qərib, Çiyələk, Qoçu Qələndər, Səriyyə obrazlarını da xarakterik cizgilərlə təqdim edə bilmişdir. “Gözləri açılmamış üzləri açılan” Azərbaycan qızlarının faciəli taleyi Çiyələyin simasında maraqlı bədii faktlarla ümumiləşdirilmişdir.

Poemadakı obrazlı misralar süjeti əlavə, lazımsız təfərrüatlardan xilas etmək missiyasını yerinə yetirir, oxucu marağına səbəb olur. “Evdən müəllim çıxıb, evə fəhlə qayıtdı”, “Gəmidən fəhlələr gəlirdi bəzən, kiçik liman idi evi elə bil”, “Özünü zindana tutub saldılar, fikri cəbhələrdə vuruşur yenə”, “Sıxdığı telefon dəstəyi deyil, sanki Nərimanın biləkləriydi”, “Bir xalqın qələbə bayrağı kimi ən uca zirvəyə sancılmışdı o” və s. bu kimi misralar dediyimizə əyani sübutdur. Hadisələri nəzmə çəkməkdəndisə, bu cür obrazlı, lakonik misralarla lövhələr yaratmaq sənətkar qüdrətinin göstəricisidir.

Səməd Vurğunun “26-lar”, Ənvər Əlibəylinin “Dostluq körpüsü”, Zeynal Xəlilin “Qatır Məmməd” əsərlərinin qəhrəmanları əslində müstəqilliyimizin, suverenliyimizin düş-

mənləridirlər. Müəlliflər zamanın tələbi ilə o dövr üçün səciyyəvi süjetlər vasitəsi ilə qəhrəmanların xarakterini açmağa çalışmışlar. Əlbəttə, məzmun etibarilə bu əsərlər müasir oxucunu qətiyyənlə təmin edə bilməz. Ancaq bədii sənətkarlıq baxımından yanaşdıqda Səməd Vurğunun “26-lar” poeması indi də öz tərəvətini itirməmişdir. Poemanın elə ilk səhifələrindən “xəstə” Bakının ziddiyyətli lövhələrini böyük sənətkarlıqla əks etdirən şair diqqəti palanın üstündə oturub dərin xəyallara dalan hambalın üstünə yönəldir. Hambalın fərdi taleyi o dövrün sosial mənzərəsini yaratmaq vasitəsinə çevrilir. Öz naqanını sınamaq istəyən bir qoçunun hambalı öldürməsi, “əlində körpəsini oynadan” ananın övladını ovundurması, inamla, ümidlə dilsiz yollara baxması oxucunun ürəyini göynədir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, “26-lar” poeması həmişə ədəbi tənqidin diqqət mərkəzində olmuş, şairin 1935-ci ildə yazdığı “Aslan qayası” poeması isə nisbətən unudulmuşdur. Bu da təsadüfi deyildi. Çünki “Aslan qayası” poemasında elə məqamlar var ki, onu təhlil etməyə girişən tənqidçi adı bir ehtiyatsızlıq ucbatından özünü də, şairi də güdaza verə bilərdi. Şəraitdən ehtiyatlanan şairin özü də poemadakı əsas tarixi hadisəni əfsanə libasına bürümüş, bununla da gərginliyi yüngülləşdirə bilmişdi. Buradakı bədii konflikt “sinfilik pərdəsinə bürünsə də”, həssas oxucu hiss edir ki, “Aslan qayası” poemasında daha ciddi bir münaqişə – istilaçı çar ordusu ilə onlara tabe olmaq istəməyən azərbaycanlıların arasındakı zidd münasibətlər öz bədii inikasını tapmışdır. Əslində Bakı xanı Hüseynqulu xanla Aslan arasındakı münaqişə qondarmadır. Çünki Aslan Hüseynqulu xana qarşı yox, Sisyanova qarşı mübarizə aparır. Şəhərin açarını təqdim etmək bəhanəsi ilə Aslanın – Hüseynqulu xanın nökrələrindən birinin Qafqazda rus qoşunlarının baş komandanı olan Sisyanovu öldürməsi tarixi faktıdır. Öz



əsrini bu hadisə üzərində qurmağın özü belə o dövrdə cəsarət tələb edirdi.

Məlum səbəblərə görə müəllifin özü də, ədəbi tənqid də “Aslan qayası”nı əfsanəvi poema hesab etmək məcburiyyətində idi. Ancaq poemada əfsanə libasına bürünmüş tarixi hadisə özünü göstərməkdə idi.

Hacı Kərim Sanılının “Namus davası” (1925) poemasının qəhrəmanlarından biri məşhur tarixi şəxsiyyət, son damla qanınadək ruslara qarşı vuruşan Cavad xandır. Lakin dövrün diqtəsi ilə müəllif tarixi hadisəni təhrif etmək, süjeti uydurma hadisə əsasında qurmaq məcburiyyətində qaldığından, Cavad xanın bədii obrazı da natamamdır. Əsərin heç bir tarixi fakta söykənməyən uydurma süjeti əslində Cavad xanı ifşa etmək missiyasını yerinə yetirir. Poemanın bədii konflikti ruslara qarşı Gəncə xanlığının apardığı milli azadlıq hərəkatını yox, xırda məişət hadisələrini əks etdirir. Əsərdə təsvir olunur ki, guya Cavad xan Şəmsəddin bəylərindən olan Nəsim Sultanın arvadı Cəvahir xanımı qaçırır. Namus davasına qalxan Cəvahir xanım yatağına soxulan azğın Cavad xanı öldürür.

Göründüyü kimi, bu saxta süjet tarixi faktları təhrif edir, Cavad xanın şəxsiyyətini alçaldır. A.Əliyeva çox doğru qənaətə gəlir ki, Hacıkərim Sanılının yaradıcılığında sosializmin idealizə olunması, sosializmə qədərki quruluşun pislənməsi ardıcıl şəkildədir (119, s.198).

Əlbəttə, ədalət naminə deməliyik ki, poemanın qələmə alındığı illərdə həmin tarixi faktı olduğu kimi vermək imkan xaricində idi. “Aran köçü” (1926) poemasında köç mərasimini yüksək bədii sənətkarlıqla əks etdirən müəllif sovet hökumətinin əleyhinə bir kəlmə deməsə belə tənqid hədəfinə çevrilmişdi. Çünki poemada keçmiş idealizə motivləri nəzərə çarpmaqda idi.

Zaman keçdikcə tarixi faktlara daha real meyarlarla yanaşmaq meyli güclənirdi. Sabir Rüstəmxanlı həmin tarixi

faktın başqa bir variantını – general Sisyanovun Gəncəyə hücumunu, Cavad xanı öldürməsinə “Sönmüş ocağın ağısı” poemasının mövzusunə çevirə bildi. Həmin tarixi süjet müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət edən bir bədii vasitəyə çevrildi.

Poemanın ilk səhifələrində şairin yazdığı aşağıdakı sətirlər əsərin məzmunu haqqında oxucuya ilk məlumat verir:

Zaman üzgüçü kimi çəkibmiş nəfəsini,  
Yüz ili yüzlük kimi xırdalamaq istəmir.  
Əfsanəyə bənzəyən həqiqətdir keçmişim,  
Mütilər bu keçmişi qurdalamaq istəmir.

(278, s. 219).

Poemanın ümumi məzmunundan doğan qənaət budur: “Keçmişi qurdalamaq istəməyən bugünkü mütilər də dimdik-dimdiyə xoruzlanan, bir-birinə kömək əli uzatmayan xanlarla həmfikirdir.” Ancaq nə yaxşı ki, tərədən-dırnağa əqidə, məslək, kişilik simvolu olan Cavad xanlar var.

Poemada əsas bədii konflikt işğalçı imperiya ordusu ilə tək qalmış Gəncə xanlığı arasındakı zidd münasibətlərin bədii inikasıdır. Cavad xanın öz sözündən dönməməsi, düşməyə boyun əyməməsi, onun düşüncələri, oğlu ilə söhbəti son dərəcə həyəcanlandırıcı boyalarla əks edilmişdir. Şair maraqlı bədii detallarla həm Cavad xanın, həm də onun oğlunun xarakterini açmağa nail olmuşdur. Bu məsələlər barədə müvafiq bölmələrdə söhbət açılacaqdır.

Konfliktin zidd qütblərində iki şəxsiyyət dayanıb: imperiya ordusunun generalı Sisyanov və Gəncə xanı Cavad xan. Sisyanov nə təhqiredici təkliflərlə, nə hiylə ilə, nə də güc ilə Cavad xanı təslim edə, onu döyüş yolundan döndərə bilmir. Yenə “sapı özümüzdən olan baltalar”ın vasitəsi ilə general şəhərə gələn suyu bağlayır, adamların iradəsini qırmağa çalışır. Əsərdəki döyüş səhnələri də çox canlı və dinamikdir. Müəllif tarixi faktı təhrif etmir, Cavad xanın ölümü ilə

xalqımızın başına gələcək faciələri ümumiləşdirilmiş şəkildə oxucunun nəzərinə çatdırır:

Şeytan girdi araya, anlamadıq bu dərdi,  
Qonşu darda qaldıqca hamımız darda qaldıq.  
Məmləkət böyüsəydi, birimiz böyüyərdik,  
Məmləkəti ayırıb hamımız xırdalandıq.  
(278, s. 238).

Müəllif çox haqlı olaraq bütün bəlalарımızın kökünü məhz bu ayrılıqda görür. Əsərin ümumi ruhu insanları kölə psixologiyasından yaxa qurtarmağa, əl-ələ verib ümumi düşməinə qarşı barışmaz mübarizə aparmağa səsləyir. Poemanın son hissəsində “Göydən üç alma düşdü” deyən şair elə bil ki, tarixi hadisələri əfsanələrlə pərdələyənlərə qarşı üsyan edir.

Sov. İKP-nin XX qurultayından sonra irtica tufanı bir qədər səngidiyi üçün Azərbaycan şairləri bundan istifadə etməyə çalışdılar. Rəsul Rzanın “Qızılgül olmaydı”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Gülüstan”, “İki qorxu”, Əliağa Kürçaylının “Zamanın hökmü”, İsa İsmayilzadənin “Otuz yedinci il” poemaları meydana gəldi. Bu əsərlərdə tarixi hadisələri yeni istiqamətdə işıqlandırmaq meylı güclü idi.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Gülüstan” (1959) poeması öz açıq-saçıqlığı, barışmaz mövqeyi ilə seçildiyi üçün onun müəllifi daha çox sıxma-boğmaya salındı. Şair öz poemasının mərkəzinə Gülüstan və Türkmənçay müqaviləsindən sonra iki yerə parçalanan Azərbaycanın faciəli taleyini qoymuşdu. Poemanın çap edildiyi “Şəki fəhləsi” qəzetinin nömrələri yandırılsa da, əsər əlyazma şəklində əl-əl gəzir, oxunurdu. Poemanı xalqa sevdiren şairin mövqeyi idi. Əsərdəki bədii konflikt eyni tarixi dövrdə yaşayan adamların yox, tarixi hadisəyə müasir gözlə baxan şairlə, onun təmsil etdiyi insanlarla “Gülüstan” müqaviləsinə qol qoyanlar arasındakı zidd münasibətlərin bədii əksidir. Əsəri oxu-

duqca ürəyimizdə bu ayrılığa qol qoyan, bir doğmanı parçalayan iki yada nifrət hissi oyanır:

Qoy ildırım çaxsın, titrəsin cahan,  
Ürəklər qəzəbdən coşsun, çağlasın.  
Daim haqq yolunda qılınc qaldıran  
İgid babaların goru çatlasın.  
Qoy əysin başını vüqarlı dağlar,  
Matəmi başlandı böyük bir elin.  
Mərsiyə söyləsin axan bulaqlar,  
Ağılar çağırsın bu gün qız-gəlin!  
(357, s. 146).

Poema tarixi faciəmizi əks etdirsə də, onun ruhu oxucunu vahid Azərbaycan ideyasına səsləyirdi. O zaman bu səpkili əsər yazmaq əsl qəhrəmanlıq idi...

Əgər Səməd Vurğunun “Aslan qayası”, Sabir Rüstəmxanlının “Sönmüş ocağın ağısı” poemalarında ayrı-ayrı xanlıqların imperiya ordusuna qarşı mübarizəsindən danışılırsa, Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” poemasında Azərbaycan xalqının yeni mərhələdə istiqlal, müstəqillik, demokratiya uğrunda mübarizəsi ön plana gətirilir. Bu da təsadüfi deyil. Ədəbiyyat həyatın bədii inikası olduğundan, əvvəlki poemaların yazıldığı illərdə – nə 1935-də, nə də 1985-də bu problemi “Şəhidlər”dəki səviyyədə qaldırmaq mümkün deyildi. 1990-cı ilin 20 yanvarında “xilaskar ordu” kimi tanıdığımız bir ordunun əliyalın adamların üstünə hücumu, onları amansızcasına məhv etməsi Azərbaycan xalqının taleyində yeni bir mərhələnin başlanğıcından xəbər verən, xalqı qəflət yuxusundan ayıldan bir hadisə idi. Xalq nə biləydi ki, “xilaskar ordu”ya abidə ucaldığı meydanda həmin ordunu təmsil edən qüvvələr ona amansız divan tutacaq, Qızıl ordu meydanını Qanlı yanvara – 20 Yanvara döndərəcək?!

“Şəhidlər” poeması hadisələrin qızğın izi ilə yazılan bir əsər olsa da, onun ideyası şairin ürəyində, varlığında, məsləkində uzun illərdən bəri dolaşmaqda idi. Adını çəkdiyimiz

qanlı hadisə Bəxtiyar Vahabzadənin ayrı-ayrı şeirlərində, poemalarında ara-sıra nəzərə çarpan azadlıq, istiqlaliyyət qığılımlarını alova çevirdi. “Şəhidlər” poeması xalqın azadlıq mübarizəsinin poetik salnaməsinə döndü:

Qızıl qərənfillər əllərdə min-min  
Şəhidlər önündə bir an dondular.  
Fədakar oğullar Rəsulzadənin  
Bayrağı altında dəfn olundular.  
Daldı bir anlığa sükuta göy, yer  
Millət ürəyini sükutdan asdı.  
On səkkizdə ölən köhnə şəhidlər  
Təzə şəhidləri bağrına basdı .

(357, s. 202).

Müəllifin burada on səkkizinci il şəhidlərini xatırlatması da əbəs deyildir. Poemadakı bədii konflikt də tarixidir və 1918-ci ildən, bəlkə də “Gülüstan” müqaviləsinin bağlandığı vaxtdan dövrümüzdə qədər davam edən real həyatı ziddiyyətli bədii inikasıdır. Əgər sovet dövründə yazılan əsərlərdə bu ziddiyyət ayrı istiqamətdən işıqlandırılırdısa, “Şəhidlər”də öz yeni bədii həllini tapır, xalq ürəyinin, onun arzularının, istəyinin bədii əksinə dönür.

Hadisələrin mahiyyətini daha dərinədən başa düşmək, obrazlara qiymət vermək baxımından konfliktin mənfi qütbündə dayanan əsgərin dilindən söylənən misralar xarakterikdir:

Bir soldat bağırdı:  
– Belədir qayda,  
Əvəz ödəməkdə ər oğlu ərəm.  
Atan şəhid oldu mənim yolumda,  
Mən sənə özünü şəhid eylərəm.

(357, s. 190).

Müxtəlif zidd münasibətləri əks etdirən konflikt əsərdə təsvir olunan tarixi şəxsiyyətlərin – İlhamın, Fərizənin, Lari-sanın, Sürəyyanın, Baba müəllimin, Ağabəyin... xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Əsərin ən yaxşı cəhəti odur ki,

müəllif ifrat millətçilik mövqeyində dayanmır, insanlıq, humanizm işığında hadisələrin poetik şərhini verməyə çalışır. Öz millətinin şovinist nümayəndələrinin haqsız tələblərinə dözməyib özünü öldürən Georgi Rantikoviçin bədii obrazını yaratmaqdan belə çəkinmir.

O qanlı şənbə gecəsində doğulan uşaqların onundan doqquzunun oğlan olması faktından şair millətin gələcəyinə inamını göstərmək vasitəsi kimi istifadə edir və əsərini nikbin sonluqla bitirir:

Zalımın səfəri başdan qələtdir,  
Zamanın səsinə biz də dinlərik.  
Dünya gücümüzə yaxşı bələddir,  
Hələ biçilməmiş əkilənlərik.

(357, s. 230).

Əgər 20-30-cu illər epik poeziyası üçün sinfi mübarizənin bədii əksi, kollektivləşmə uğrunda mübarizənin inikası xarakterik idisə, 40-cı illərdə müharibə aparıcı mövzuya çevrildi. Bu da təsadüfi deyildi. Müharibə başlayan kimi “ümumproletar işinin təkərçiyi, vintçiyi olan” ədəbiyyat da yeni istiqamətdə fəaliyyətə başladı və “Hər şey qələbə üçün!” çağırışına qoşuldu. Əlbəttə, ilk vaxtlar qələbəyə çağırış ruhlu şeirlər yaranmağa başladı. Daha sonra şairlər öz epik-dramatik əsərlərinin süjetini sovet döyüşçüsü ilə faşist əsgəri arasındakı zidd münasibəti əks etdirən bədii konflikt üzərində qurmağa təşəbbüs göstərdilər.

\*\*\*

Otuzuncu illərdən başlayaraq Azərbaycan poeziyasında dövrün, zamanın diqtəsi ilə mühüm yer tutan mövzulardan biri də beynəlxalq mövzu idi. Şairlər, yazıçılar bəşəriyyəti düşündürən bütün problemlərə öz münasibətlərini bildirməyə təşəbbüs göstərirdilər. Rəsul Rzanın “Alabama qurbanları” (1932), “Si-Au” (1935), “Həbəşistan” (1936), Səməd Vurğunun “Ölüm kürsüsü” (1934), “Zəncinin arzuları”

(1948) poemaları ədəbiyyat tariximizdə özünəməxsus yer tutan əsərlər kimi diqqəti cəlb edirdi. Üslubu, kompozisiyası etibarilə bir-birindən ciddi şəkildə fərqlənən bu əsərlərin məzmununda bir ümumi ruh hakim idi. Bu əsərlərin süjetində sosialist ideologiyası ilə kapitalist, müstəmləkəçilik ideyası qarşı-qarşıya qoyulur və bu ziddiyyət həmin əsərlərin bədii konfliktinin nüvəsini təşkil edirdi. Bu mövzuda yazılmış əsərlərdə də dünyada baş verən hadisələr “Bütün ölkələrin proletarları, birləşin!” prizmasından işıqlandırılırdı. Ona görə də həmin əsərlərin süjetinin mərkəzində dayanan bədii konflikt sinfi münaqişəni əks etdirir, konfliktin bədii həllində üstünlük mütləq yoxsullara verilirdi. “Dünya Sovet Sosialist Respublikaları İttifaqı yaradılması” ideyası da göydəndüşmə deyildi, zamanın diqtəsinin qanunauyğun nəticəsi idi. “Alabama qurbanları” əsəri aşağıdakı misralarla bitirdi:

Asacayıq o cəlladlar sürüsünü.  
O zaman fərəhindən daşaraq  
əmr edərsən qayıqlara.  
Əmr edərsən qoşulsunlar  
bütün cahan dinamosu çarxlarına,  
İşıq – qüvvə verməkçin  
DSSRİ diyarına.

(292, c. 3, s. 342).

Əsrin birinci yarısında olduğu kimi, ikinci yarısında da Azərbaycan şairləri dünya hadisələrinə biganə qalmamış, beynəlxalq mövzuda əsərlər yaratmışlar. Belə əsərlərə Osman Sarıvəllinin “Misirli qardaşlar” (1958), Teymur Elçinin “Pekin zəngi” (1958), Mirvarid Dilbazinin “Əlcəzairli qız” (1958-60), Qasım Qasımzadənin “Balaca dayə” (1962), Atif Zeynallının “Beşlərdən biri” (1962), Rəsul Rzanın “Zənci balası Villi haqqında ballada” (1962-1963), Bəxtiyar Vahabzadənin “Yollar, oğullar” (1962-63), Fikrət Qocanın “İnqilab”, “Salam, Vyetnam!”, “Xose

Risal”, “Amirkal Kabral”, “Ünvansız məktub” və s. poemalarını misal göstərə bilərik.

Mirvarid Dilbazinin “Əlcəzairli qız”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Yollar, oğullar” poemalarının süjeti Əlcəzair xalqının milli azadlıq uğrunda apardığı mübarizənin bədii əksidir. İstiqlaliyyət uğrunda mübarizənin rəngarəng lövhələrini yaradan şairlər qəhrəmanların taleyini əks etdirən konkret epik lövhələr vasitəsi ilə milli azadlıq hərəkatına öz münasibətlərini bildirir, konfliktin müxtəlif qütbündə dayanan zidd əqidəli insanların xarakterlərini açmağa çalışırdılar. “Qızım, sənə deyirəm, gəlinim, sən eşit!” prinsipini əsas götürən sənətkarlar başqa xalqlardan danışsalar da, əslində ürəklərinin dərinliyində öz xalqlarının azadlıq ideallarını əks etdirirdilər.

M.Dilbazi Əlcəzair xalqının milli istiqlaliyyət uğrunda mübarizəsinin mahiyyətini dərindən öyrənmiş, hadisələri öz sənətkar təxəyyülü ilə daha da zənginləşdirərək mükəmməl bir bədii əsər yaratmağa nail olmuşdur. Şair qəhrəmanlığı ilə dünya ictimaiyyətinin dərin rəğbətini qazanmış ərəb qızının – Cəmilə Buheridin mükəmməl bədii obrazını yaratmağa, onun timsalında Əlcəzair xalqının mərdliyini, azadlıq ideallarını ümumiləşdirməyə çalışmışdır. Şair süjet boyu yoxsul bir komada dünyaya göz açmış sadə ərəb qızının taleyini izləmiş, onun xarakterinin ictimai mühit zəminində formalaşmasını, sosial hadisələrin mahiyyətini yavaş-yavaş dərk edib, xalqın adından danışan bir vətənpərvərə çevrilməsini bədii boyalarla canlandırma bilmişdir.

Vətənin səadəti yolunda işgəncələrə mərdliklə dözən ərəb qızlarının – Cəmilənin, Buazanın, Boyenin, Gövhərin taleyi süjetin aparıcı hadisələri kimi əsərin ümumi strukturunda mühüm yer tutur. Şair lakonik boyalarla, maraqlı bədii detallarla vətəni dərin məhəbbətlə sevən, azadlıq uğrunda mərdliklə mübarizə aparan bu ərəb qızlarının yadda qalan bədii obrazlarını yarada bilmişdir.



Poemada Əlcəzair qızlarının mübarizəsi bütövlükdə xalqın milli azadlıq hərəkatının tərkib hissəsi kimi verilmişdir. Vətənin dərddli nəğməsini oxuyan balıqçıdan, məsum analardan tutmuş inqilab rəhbəri Yasəf Səəddinə qədər hamının – bütün Əlcəzair xalqının azadlıq uğrunda mübarizəyə qalxması poetik lövhələrlə canlandırılmış, igid oğullarının, qızlarının axan qanı bahasına istiqlaliyyət qazanmış Əlcəzair xalqının hünəri məhəbbətlə tərənnüm olunmuşdur.

“Yollar, oğullar” poeması “çox dramatik, şaxələnən bir münəqişə xəttinə malikdir” (19, s. 162). İctimai konfliktlə üzvi surətdə bağlı olan ata ilə oğullar (Ben Osman – Mustafa, Etyen), ər ilə arvadlar (Ben Osman – Zəhra, Nana), nəhayət, bir-birinə zidd əqidəli qardaşlar (Mustafa – Etyen) arasındakı mikrokonfliktlər süjetin dolğunlaşmasına, eləcə də xarakterlərin ətraflı açılmasına zəmin yaratmışdır. Milyonçu Ben Osmanın “mədəniyyəti azdır” – deyə həyat yoldaşı Zəhradan ayrılıb fransız nazirlərindən birinin kiçik bacısı ilə evlənməsi süjetin yeni istiqamətdə inkişafı üçün zəmin hazırlamışdır. Süjetin həm əsas, həm də yardımçı xətlərinin qarşılıqlı vəhdəti geniş bir həyat lövhəsi canlandırmağa yardımçı olmuş, şair Əlcəzair xalqının tarixi qələbəsini, eləcə də bu qələbənin ayrı-ayrı adamların fərdi taleyinə təsirini təbii boyalarla əks etdirməyə nail olmuşdur. Süjetin Mustafa – Etyen, Zəhra – Nana xətləri dünyagörüşləri müxtəlif olan qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Ər evindən qovulandan sonra da özünü sındırmayan Zəhra ehtiyac içində yaşasa da, Ben Osmanın göndərdiyi hədiyyələri qəbul etmir, oğlunu halal zəhmətlə, alın təri ilə böyüdür. Mustafanın meyitinin fransızlar tərəfindən asıldığını gören Zəhranın ürəyindən qara qanlar getsə də, Rəsul Rzanın “Hilal” poeməsindəki ana kimi düşmən qarşısında özünü sındırmır. Ben Osmanın pul verib oğlunun meyitini fransızlardan almaq istəməsi, onlara yalvarması

səhnələri həm Zəhranın, həm də onun məsləksiz ərinin xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

– Ben Osman, lənət olsun namusuna, arına,  
O özünü satmadı fransız pullarına,  
Meyiti satırlarmı?  
Vətənə səcdə qılan pula səcdə qırlarmı?  
(351, c.2,s.187).

Bəxtiyar Vahabzadənin başqa əsərlərində olduğu kimi, “Yollar, oğullar” poemasında da istər hadisələrə, istərsə də obrazlara müəllifin münasibəti açıq-aşkar hiss olunur. Şair fransızlaşan ərəblərdən danışanda, əslində öz dilini, xalqının adət-ənənələrini unudub “ruslaşan” soydaşlarımızı dolayısı yolla tənbeh, ittiham edirdi. Epik poeziyanın imkanlarından bacarıqla istifadə edən müəllif hadisələrin inkişafı ilə sıx surətdə bağlı olan maraqlı bədii detallardan, ricətlərdən, epizodlardan qəhrəmanların mənəviyyatının yeni-yeni cəhətlərini üzə çıxaran bədii vasitə kimi istifadə edirdi.

Beynəlxalq mövzuda yazılmış poemalar içərisində Fikrət Qocanın əsərləri diqqəti daha çox cəlb edir. Onun yuxarıda adını çəkdiyimiz əsərləri öz orijinal strukturu ilə seçilir. Bu əsərlər ənənəvi süjetlərdən, trafaretlərdən uzaqdır. Burada məktub da var, düşüncə də. Müraciət də var, təhkiyə də, monoloq da var, dialoq da...

Ədəbiyyatşünas Vaqif Yusiflinin bu qənaəti ilə razılaşırıq ki, “Vyetnam suitası”, “Ünvensiz məktub”, “Viktor Xara”, “Amilkar Kabral” poemaları çağdaş şeirimizin dünyada baş verən ictimai-siyasi proseslərə münasibətini ifadə etmək baxımından ən seçimli nümunələr sırasındadır (175, s. 23).

Yaxşı cəhətdir ki, şair azadlıq adası Kubadan, İspaniyadan, Qvineyadan, Vyetnamdan yazanda da öz vətənini, torpağını unutmur. Vyetnamın ikiyə bölünməsindən danışan şair əslində paralanmış Azərbaycan xalqının tarixi faciəsini yada salır. Onun poemalarının qəhrəmanları – Xose Risal

(“Xose Risal”), Amilkar Kabral (“Amilkar Kabral”), Çe Qevara (“Ünvansız məktub”) və başqaları ayrı-ayrı millətlərin nümayəndələri olsalar da, əqidə etibarilə bir-birinə çox yaxın adamlardır. Onlar mənsub olduqları xalqların azadlığı, istiqlaliyyəti yolunda yorulmadan mübarizə aparan, lazım gələndə canlarını belə əsirgəməyən insanlardır. Həmin əsərlərin süjetinin hərəkətverici qüvvəsi olan bədii konflikt də bu qəhrəmanların və onların təmsil etdikləri qüvvələrin istilaçılara, azadlıq düşmənlərinə qarşı apardıkları mübarizənin bədii inikasıdır. “Ünvansız məktub” poeması aşağıdakı misralarla bitir:

Çilidə yenidən doğuldu,  
Əlində avtomat tunc heykəl oldu.  
Birinci Çeyə hücum elədi xunta,  
Tunc sinəsinə mərmilər ata-ata.  
Çe ölmədi, pyedestaldan düşdü,  
Yenə gizli fəaliyyətə keçdi.

(223, s. 145).

Fikrət Qocanın poemalarının qəhrəmanları Rəsul Rza və Səməd Vurğun poemalarındakı bədii obrazların mənəvi varisləridir.

“İnsanın əsl tarixini tarixçi yox, sənətkar yazır” (322, s. 3) – deyən Qorkinin sözlərində həqiqət vardır. Görkəmli filosofların, tarixçi alimlərin Balzakın, Lev Tolstoyun əsərlərinə yüksək qiymət vermələri təsadüfi deyildir. Həyat həqiqətlərini bədii həqiqət səviyyəsinə yüksəldə bilmək, süjeti tarixi dövrün xarakterik hadisələri əsasında qurmaq, real ziddiyyətləri əsərin bədii konfliktinə çevirməklə qəhrəmanların ümumiləşmiş tipik obrazlarını canlandırmaq, tarixi hadisələri, faktları sənətkar təxəyyülü ilə zənginləşdirmək hər bir sənətkarın qarşısında duran ciddi yaradıcılıq problemidir.

XX əsrdə yaşayıb-yaratmış Azərbaycan şairlərinin əsərlərində dövrün ziddiyyətli mənzərələri xarakterik süjetlər

vasitəsi ilə bu və ya digər dərəcədə öz bədii həllini tapırdı. Bu əsərlər üslubu, dili, kompozisiyası etibarilə bir-birindən seçilsələr də, onların böyük əksəriyyətini ideya eyniyyəti birləşdirirdi. Belə ki, istər inqilabi, istər istehsalat, istər beynəlmiləl mövzulara müraciət edən yazıçılar həyata “sosialist realizmi” deyilən prizmadan baxdıqlarından, onların qəhrəmanları da əqidəcə bir-birinə yaxın idilər.

Sənətkar əks etdirdiyi epoxanın canlı mənzərəsini yalnız həmin dövr üçün xarakterik süjetlər vasitəsi ilə əks elətdirə bilər. Bu süjetlərin mərkəzində isə həyati bədii konfliktlər dayanmalıdır. Tarixi süjetlər keçmişin ibrətamiz mənzərəsini yaratmaq vasitəsidir. Süjet nə qədər xarakterik olarsa, müəllifi bir o qədər sözcüklükdən uzaqlaşdırar. Çünki həyati süjet həmişə dərin ictimai məna, tarixilik kəsb edir.

Tarixi mövzularda yazılan əsərlərdə uzaq keçmişə müraciət edilsə də, əslində həmin dövrə bugünkü insanın gözü ilə nəzər salınır. Tarixi hadisələr müasir ictimai əxlaq normaları nöqtəyi-nəzərindən araşdırılır. “Müasir poemanın strukturunda tarixin iştirakçısı və müşahidəçisi olan sənətkar şəxsiyyətinin çox mühüm yer tutması əsərin emosional atmosferini yüksəldir və tarixi hadisələrin mənasını daha aydın müəyyənləşdirməyə kömək edir” (364, s. 103).

Keçmişdə baş verən hadisə ilə hazırkı ictimai olaylar arasında bir əsləşmə olduqda əsərin təsir gücü daha da artır, tarixən bizdən aşağı pillədə cərəyan etmiş hadisələrin daha real, dolğun mənzərəsini yaratmaq imkanı meydana çıxır.

XX əsr Azərbaycan poeziyasında tarixi mövzuya müraciət heç də təsadüfi deyildir. Müasir həyatın çatışmazlıqlarını tənqid etməyə cəsarəti çatmayan şairlər keçmişin timsalında mənəvi yaramazlıqları qamçılayırdılar. Əsrin birinci yarısında bir sıra tarixi poemalar yaranmışdı. Hacı-kərim Sanılının “Namus davası”, Məmməd Rahimin “Qaçaq Nəbi”, Səməd Vurğunun “Aslan qayası”, Zeynal Xəlilin

“Taras”, “Qatır Məmməd”, Sergey İvanovun “Nəsimi” poemalarının süjeti tarixi hadisələri əks elətdirirdi.

Əsrin ikinci yarısında Azərbaycan şairləri “tarixi hadisələri müasir həyatın tələbləri ruhunda ehya etməyə” (258, s. 88) daha çox fikir verirdilər. Onlar tarixi idealizə etmir, onun ziddiyyətlərlə dolu mənzərələrini xarakterik süjetlər vasitəsi ilə əks etdirməyə çalışırdılar. Məmməd Rahimin “Sayat Nova”, Əli Kərimin “Üçüncü atlı”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi-hicran”, “Ağlar-güləyən”, Rəsul Rzanın “Füzuli”, Mirmehdi Seyidzadənin “Şairin gəncliyi”, Adil Babayevin “Yanıqlı gülüşlər”, Fikrət Sadığın “Ömrün bir günü”, Nəbi Xəzrinin “Dağlar dağımdır mənim”, Nəriman Həsənzadənin “Heybədə gəzən şeir”, Məmməd Arazın “Mən də insan oldum”, Rəsul Rzanın “Xalq şairi” poemalarının süjeti tarixi hadisələri əks etdirir. Bu əsərlərin qəhrəmanları tarixi şəxsiyyətlər olduğundan, süjetdə tərcümeyi-hal ünsürləri özünü büruzə verməkdədir.

Elə tarixi şəxsiyyətlər, sənətkarlar olur ki, onların keşməkeşli ömür yolu, başlarına gələn ibrətamiz hadisələr bu günün oxucusu üçün də maraqlıdır. Bütün bunları nəzərə alan şairlərin öz əsərlərinin süjetini həmin tarixi olaylar üzərində qurmaları təsadüfi deyildir. Bu tarixi süjetlər həm sənətkara əks etdirdiyi dövrün real mənzərələrini yaratmağa, həm qəhrəmanların xarakterini açmağa, həm də yazıçının həmin ibrətamiz hadisələrə əsaslanaraq həyat, zaman, yaxşılıq, pislik və s. bu kimi əxlaqi problemlər haqqında öz mülahizələrini söyləməsinə zəmin yaradır, ona yardımçı olur. Sənətkar mövqeyi tarixi hadisəyə müasir baxımdan qiymət vermək meyarına çevrilir.

Mirmehdi Seyidzadənin “Şairin gəncliyi” poemasının süjeti ziddiyyətli bir tarixi dövrün mənzərəsini əks etdirir. Süjetin mərkəzindəki bədii konfliktin bir qütbündə Məhəmməd Füzuli və onun tərəfdarları – Əsmər, Həbib, Nuru baba, digər qütbündə isə Bağdad valisi, saray əyanı Əmir,

saray şairləri Şahi və Pənahi dayanır. İlk hadisələr Həbibinin evində cərəyan edir. Saray şairləri Şahi və Pənahi ilə Füzuli arasındakı münaqişə kəskin şəkil alır. Böyük şair sarayları bayquş yuvası adlandırır.

Füzulinin Bağdad valisi ilə üz-üzə gətirildiyi səhnə Səməd Vurğunun “Vaqif” pyesində Vaqiflə Qacarın üz-üzə gəldiyi səhnəni xatırladır. Münaqişə kulminasiya nöqtəsinə çatır. Əjdər Valinin əmri ilə üsyankar, saraylara meydan oxuyan Füzulini öldürməyə gedir. Bağda Əsmərlə gəzən Füzulinin dilindən “Şəbi-hicran” qəzəlini eşidən Əjdər öz fikrindən daşınır.

Şahinin tələbi ilə Gövhərin şəraba zəhər qatıb Füzuliyə içirmək cəhdi də uğursuzluqla nəticələnir. Cinayətin açıldığı günü gören Gövhər zəhərli şərabı özü içir, onun qalan hissəsini isə Əjdər zorla Şahi və Pənahiyyə içirir. Beləliklə, əsərin konfliktini haqqın, ədalətin qələbəsi ilə öz bədii həllini tapır.

Lakin poemada Füzulini öldürməyə gələn Əjdərin şairin qəzəlini eşidən kimi fikrindən dönməsi, Bağdad valisinə düşmən kəsilməsi, ordu sərkərdəsi Xalidi öldürməsi üçün əsərdə inandırıcı psixoloji zəmin hazırlanmayıb. Digər tərəfdən, poemanın süjeti tarixi hadisə üzərində qurulmayıb, müəllifin öz təxəyyülünün məhsuludur.

Altmışıncı illərin sonu, yetmişinci illərin əvvəllərində yaranan tarixi mövzulu poemalar içərisində Qabilin “Nəsimi” (1964-1973) əsərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Poemanın həcmi, əhatə dairəsini, çoxşaxəliliyini nəzərə alan ədəbi tənqidin bu əsəri mənzum roman adlandırması da qanunauyğun idi. Bu əsər bədii formaca müasir poemalarımızdan çox, klassik poemalarımıza oxşayır.

Əsərdə Nəsimi yaşadığı dövrün ziddiyyətləri içərisində təsvir olunmuş, elə buna görə də onun xarakteri ətraflı açılmışdır. Poemanın bədii konfliktini hürufilər – Fəzlullah Nəimi, Nəsimi, Fəda və başqaları ilə islamı əhkam kimi qəbul edən din xadimləri, hökmdarlar arasındakı zidd münar-

sibətləri əks etdirir. “Şahi Xəndan” bölməsində məsciddə ibadət əvəzinə çoban bayatısı söyləyən uşaq – İmadəddin əzançı və dindarlarla üz-üzə gəlir. Onun sifətini “bir əl qamçı kimi yandırır”. Atılan daşlar dabanını paralayır. Sonrakı hadisələrdə təsvir olunur ki, Həllac Mənsurdan, Nəimindən dərs alan Nəsimi “gözəgörünməzlə döş-döşə durur”, “ənəlhəq” söyləyir, Allahı insanın özündə axtarır. Ömrü boyu əqidəsindən dönməyən, həyatda olduğu kimi poemada da “dabanından soyulan” Nəsimi süjetin inkişafı boyu müxtəlif xarakterli adamlarla: ziyarətə gedən qoca, Qazi Nurullah, Əmir Zülfüqar, Fərman Paşa, Qara Yusif, Yaşbək, Əl Hilal və başqaları ilə üz-üzə gətirilir. Hiss olunur ki, konfliktin əks qütbündə dayananların ürəyində Nəsimiyə gizli bir məhəbbət var. Lakin dini əxlaq qanunları, dini təəssübkeşlik onları Nəsimiyə qarşı mübarizəyə səsləyir. “Bütün poema boyu Nəsimini iki dünya arasında hərəkət edən, zülmətin müqavimətini parçalaya-parçalaya yayılan, bizim dünyaya qədər gəlib çatan işıq şəklində görürük” (205, s. 79).

Bəzi məqamlar, poema müəllifinin, ayrı-ayrı surətlərin dili ilə söylənilən əhvalatlar nəzərə alınmazsa, süjet boyu bütün hadisələr Nəsiminin dili ilə nəql edilir. Elə buna görə də Nəsimi tək-cə nağılçı yox, bütün hadisələrə, obrazlara, hətta öz əməllərinə, hərəkətlərinə də münasibətini bildirən bir bədii surət kimi xəyalımızda canlanır.

Ədəbiyyatşünas Ş.Alişanovun bu qənaətləri ilə razılaşırıq ki, “Nəsimi”ni sintetik poema adlandırmaq olar. Poetik ricətlərdəki həzin lirika, məzmunun özündən doğan dramatik situasiyalar əsərin epik vüsətini bir növ tamamlayır (36, s. 17).

Əsərin konfliktini həyatda olduğu kimi, Nəsiminin cismani məhvi, mənəvi qələbəsi ilə öz bədii həllini tapır. Süjetin inkişafı boyu Nəsiminin dostları onun düşmənlərindən güclü görünürlər. Bu baxımdan Şahi Xəndan, Möv-

İsmail Məhyəddin, Əbdülsəlim, Fəzlullah Nəimi, Fatimə, Fəda, Əli ül Əla, Şirvanlı Murad, Zəhra, Nicat, Mürsəl, Zamin, Zahir və b. obrazlar maraqlıdır.

Rəsul Rzanın “Son gecə” (1973-1974), Nəbi Xəzrinin “Mənim babam baxan dağlar” (19760 poeması da Nəsimiyə həsr olunub. “Son gecə”də R.Rza qətlə məhkum edilmiş Nəsiminin ömrünün son gecəsində keçirdiyi hissləri, onun düşüncələrini ön plana gətirməklə təpədən-dırnağa məslək, əqidə adamı olan bu mürəkkəb tarixi şəxsiyyətin xarakterini açmağa çalışır. “Mənim babam baxan dağlar” poemasında da tarixi şəxsiyyətin xarakterini açmaq meyli arxa, şair düşüncələri isə ön plandadır.

Tarixi poemalar içərisində Adil Babayevin “Babəkdən sonra” və “Memarın məhəbbəti” poemalarını da xüsusi qeyd etmək lazımdır. “Babəkdən sonra” poemasında Babəkin ölümündən sonra onun süd qardaşı Afşinin başına gələn hadisələrdən söhbət açılır. Poemanın konfliktini Babək, onun təmsil etdiyi qüvvələrlə Mötəsim, Afşin arasındakı zidd münasibətləri əks etdirir. Ancaq bu konflikt çoxşaxəlidir. Babək – Mötəsim, Babək – Afşin, Afşin – Mötəsim, Afşin – İbn Tahir, Afşin – Fəda, Afşin – Vacin xətti əsərin süjetindəki drammatizmi xeyli dərəcədə artırır, qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

“Memarın məhəbbəti” dramatik poeması isə XII əsrdə yaşamış böyük Azərbaycan memarı Əcəmi Əbubəkr oğluna həsr edilmişdir. Poemanın bədii konfliktinin çoxşaxəli olması süjetin əhatəliliyini təmin edir. Əcəmi – Əmir, Əcəmi – Qızıl Arslan, Əcəmi – Xarəzm şahı arasındakı konflikt də öz səciyyəsi etibarilə bir-birindən fərqlənir. Birinci xətt açıq, ikinci xətt gizli, üçüncü isə kəskin, barışmaz plandadır.

Sevgilisi Səyyarə ilə söhbəti zamanı hiss olunur ki, Əcəminin Əmirə qarşı nifrəti var. Bu nifrətin əsas səbəbi isə ondan ibarətdir ki, Əmir yetim-yesirin oğlanlarını ağılsız



müharibəyə aparıb qırdırır. Səyyarə Əcəmini Əmirə qarşı mübarizədən çəkəndirmək istəsə də, məqsədinə nail ola bilmir. Əcəmi Əmirin yanına gedib öz fikrini açıq bildirir. Konflikt gərginləşir. Ancaq Qızıl Arslanın məktub yazıb Əcəmini yanına dəvət etməsi bu münaqişənin memarın xeyrinə həll olunmasına zəmin yaradır.

İkinci şaxə daxili plandadır. Qızıl Arslan Əcəmiyə dövləti qorumaq üçün sədd çəkməyi tələb edəndə, memar qəlbinin dərinliyində bu əmrə etiraz edir, açıq-açığına isə öz ürək sözünü bildirmir. Qızıl Arslanın sifarişini yerinə yetirən Əcəmi sevgilisi Səyyarəyə qovuşmaq ümidi ilə mürgülə-yərkən Xarəzm şahının adamları onu oğurlayıb aparır, işgəncələr verirlər. Əcəminin Xarəzm şahı ilə üz-üzə gəldiyi səhnə poemanın ən dramatik yeridir. Bu səhnə müəyyən mənada Səməd Vurğunun “Vaqif” əsərində Qacarla Vaqifin üz-üzə gəldiyi səhnəni xatırladır. Xarəzm şahı memara deyəndə ki, mən səni bir dost gözümdə görürəm, Əcəmi cavab verir ki, dost dostu gül-çiçəklə qarşılayır, mənimsə çiynlərimdə qırmanc yeri var, “memar hökmdarla barışa bilməz.”

“Qızıla tutaram barmaqlarını” deyən Xarəzm şahı ilə Əcəmi yenə barışa bilmir, düşməyə xidmət etməyi vətənə xəyanət sayaraq deyir ki, dar zindanlara atılısam da, doğma diyara xain çıxmaram.

Xarəzm şahının bütün vədlərinə etina etməyən memarın ölüm təhlükəsi gözləyir. Lakin vəzirin xahişi ilə o, qul bazarına aparılır. Nizami Qızıl Arslandan Əcəmini soruşur. Qızıl Arslan Xarəzm şahına ultimatum göndərir, nəhayət, Əcəmi azad olur, Qızıl Arslanla, Nizami ilə görüşür. Lakin Əcəmi Səyyarəni itirdiyi kimi, Qızıl Arslan da öz Möminəxatununu itirir. Əcəmi həm Möminəxatunun, həm də öz sevgilisi Səyyarənin şərəfinə “Möminəxatun türbəsi”ni yaradır.

Bununla da poemanın mərkəzində qoyulan silsiləli konflikt öz bədii həllini tapır və “Möminəxatun türbəsi” Əcəmi ilə Qızıl Arslan arasındakı gizli münaqişənin barışdırıcılıq simvoluna çevrilir.

Yetmişinci illərdə yaranan tarixi poemalar içərisində Nəriman Həsənzadənin “Zümrüd quşu” poemasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. XIX əsrin real həyatı ziddiyyətləri bu əsərin süjetinin başlıca hərəkətverici qüvvəsidir. Bu dövrdə yaşayan tarixi şəxsiyyətlərin – Puşkinin, Axundovun, Fazil xan Şeydanın, Bakıxanovun həyatlarının müəyyən məqamları bu poemada öz dolğun bədii əksini tapmışdır. Süjetin mərkəzində məhz tarixi hadisələrin müəyyən fraqmentləri dayanır. Lakin əsərdə həmin olaylar sosialist realizmi ab-havası ilə işıqlandırıldığından, poemadakı bəzi məqamlar, xüsusilə Qriboyedovun şəxsiyyətinə müəllifin o zamankı münasibəti indi birmənalı qarşılanma bilməz. Əsərin bədii konfliktinin bir qütbündə mütərəqqi ziyalılar, digər qütbündə isə çarizm və onun tərəfdarları dayanır. Ziyalılar yoxsulların, çarizm nümayəndələri isə varlıqların mənafeyini müdafiə etdiyindən, əsərin bədii konfliktində də bir sinfilik ab-havası duyulmaqdadır ki, bu da o dövr ədəbiyyatı üçün xarakterik idi.

Yetmişinci illərin sonu və səksəninci illərdə tarixi hadisələrə, tarixi şəxsiyyətlərə yeni münasibət formalaşmağa başlamışdı. Qələm sahiblərini Azərbaycanın birliyi, müstəqilliyi uğrunda mübarizə aparan Şah ismayıl Xətəinin şəxsiyyəti daha çox özünə çəkməyə başladı. Eldar Baxışın “Çaldıran döyüşü” poeması həcm etibarilə kiçik olsa da, əsərdə tarixi hadisənin müasir baxımdan yozumu və qiymətləndirilməsi daha əhəmiyyətli idi. Poemanın ruhunda Azərbaycanın azadlığı, müstəqilliyi uğrunda döyüşə çağırış motivləri güclü idi.

Mövzusu tamamilə başqa olsa da, Eldar Baxışın “Balıq ölümü” poemasında da həmin ruh hakim idi. Çünki bu poe-

manın qəhrəmanı Səməd Behrəngini də təxminən Şah İsmayıl Xətəinin düşündüyü problemlər narahat edirdi. Poemanın bədii konflikti Azərbaycanın birliyini, müstəqilliyini istəyən Səməd Behrəngilərlə bu ideyanı boğmağa çalışanlar arasındakı zidd münasibətləri əks etdirsə də, daxili plandadır. Əsərin ideyası Səməd Behrənginin dediyi aşağıdakı sözlərdədir:

Nəsimi tək dərimi də soysalar,  
Mən bu yolu getməliyəm başacan.  
Getməliyəm, bu torpağın, bu yerin  
Adı mənim, adı mənim olunca.  
Bayraq mənim, gəmi mənim, dör mənim,  
Qoşun mənim, ordu mənim olunca.

(71, s. 110-111).

Poemada konfliktin açıq şəkildə təzahür etdiyi səhnə Səfərəli xanla Səməd Behrənginin üz-üzə gəldiyi yerdir. Bu səhnədə ilk nəzərdə Səfərəli xan daha fəaldır. “Balaca qara balıq” əsərini oxuyub dəhşətə gələn Səfərəli xan Səmədə üzünü tutub danışdıqca, biz bu ölməz yazıçının kimliyi ilə daha yaxından tanış oluruq. Səməd Behrəngi “qan iyi gələn sözü”nə görə öldürülür. Ancaq bu görkəmli yazıçı və onun azadlıq ideyası həmişə diridir, həmişə soydaşlarımızı mübarizəyə səsləyir.

Ümumiyyətlə, tarixi süjetlərə müasir baxış bütün bədii əsərlər kimi poemaların bədii konfliktinə də yeni bir ahəng, müasirlik gətirirdi. Epik poeziyanın mərkəzindəki tarixi süjetlər şairlər üçün həm keçmişin ibrətamiz mənzərələrini canlandırmaq, həm tarixi şəxsiyyətin faciəsini açmaq, həm də həmin hadisələrə müasir insanın – sənətkarın öz münasibətini bildirmək imkanı verirdi. Şairlər daha çox müasir həyatla səsleşən tarixi hadisələrə müraciət edir, öz əsərlərinin süjetini həmin tarixi faktlar əsasında qururdular.

1946-cı ildən sonra irtica qüvvələrinin Cənubi Azərbaycandakı azadlıq hərəkatını boğması ilə əlaqədar olaraq bir sıra poemalar yarandı. Taleləri bir-birinə bənzəyən, əslən

Cənubi Azərbaycandan olan Balaş Azəroğlunun, Əli Tudənin, Mədinə Gülgünün, Hökumə Billurinin, İsmayıl Cəfərpurun şeir və poemalarında o illərin ağırlı-acılı hadisələri, doğma yurd həsrəti, ikiyə bölünmüş Azərbaycanın ağrıları, acıları, vətən övladlarının başına gələn müsibətlər öz bədii əksini tapır, ədəbiyyatımız yeni mövzularla, yeni insan xarakterləri ilə zənginləşirdi. Bu şairlər müəyyən mənada öz talelərinin şairləri idilər. Balaş Azəroğlunun “Ərdəbildə bir meydan var” (1953), “İlk məktub” (1956), “Mənim cəbhə dostlarım” (1975), Əli Tudənin “Əsl yoldaş” (1954), “Səngərli qala” (1950), “Tonqal yanır” (1953), “Mehabadlı tələbə” (1955), “Doğma səs” (1959), Mədinə Gülgünün “Savalanın ətəklərində” (1950), “Firudin” (1963), Söhrab Tahirin “Naməlum şairin şeir dəftəri” (1963), “Ədalət” (1964), “Ayrının gündəliyi” (1971) və s. poemalarında Cənubi Azərbaycanda yaşayan bacı-qardaşlarımızın acınacaqlı həyatı, məişəti, onların arzu və düşüncələri bu və ya digər şəkildə öz əksini tapmışdır. Ümumilikdə götürdükdə, bu əsərlərin hamısının süjeti irtica qüvvələri ilə azadlıq fədailəri arasındakı bir-birinə daban-dabana zidd münasibətləri əks etdirir.

“Ərdəbildə bir meydan var” poemasında bədii konflikt əzən və əzilənlər arasındakı münasibətin bədii əksidir. Ərbabın anbarını yarıb, taxılı yoxsullara paylayan iki nəfəri xalq sevir, varlılar isə onları dar ağacından asmaq istəyirlər. Mübarizə yoxsulların qələbəsi ilə başa çatsa da, bu, müvəqqəti haldır. Lakin süjet boyu haqqın qələbəsinə inam hissi aşılır.

“Mənim cəbhə dostlarım” poemasında isə Cənubi Azərbaycanda faşizm əleyhinə aparılan mübarizə xarakterlərin bir-birinə zidd mövqeyinin açılmasına zəmin yaradır. Qəzətsatan Zeyni əsərin ən mükəmməl bədii obrazıdır.

“Əsl yoldaş” poemasında özünün Təbrizə getməsindən, igidlərin qanı, əzab-əziyyəti, qəhrəmanlığı hesabına milli

dövlətin yaranmasından söhbət açan şair “Səngər qala” poemasında bu dövləti qorumaq üçün Ərk qalasına çıxıb istibdad qüvvələrinə qarşı mərdliklə vuruşan dörd nəfərdən: Şahindən, onun sevgilisi Bətuldan, İmran və Rəhmətdən söhbət açır, onların bədii obrazını yaradır. Heç kəsə təslim olmayan bu igidlər azadlıq bayrağını Ərkin üstünə sancıb düşməni vahiməyə gətirir, təslim olmamaq, əsir düşməmək üçün özlərini birlikdə qaladan atıb əqidələri yolunda şəhid olurlar. Əsərin konfliktini onların cismani ölümü, məğlubiyyəti, lakin eyni zamanda mənəvi qələbələri ilə sona çatır.

“Tonqal yanır”, “Mehabadlı tələbə” poemalarının mərkəzində də eyni problemin bədii həlli məsələsi dayanır. Fədailərin Savalanın ətəyində tonqal qalayıb, onun ətrafında azadlıq mücahidləri Səttarxandan, Bağırxandan söhbət açmaları istiqlal günəşinin doğacağına inamın bədii əksi vasitəsinə çevrilir. Müəllif öz qəhrəmanı Kürd oğlunu bizə gah tələbə görkəmində rektorla üz-üzə gələndə, gah qarpızın içində rəng aparıb divarlara azadlıq şüarları yazan, gah bayraq əlində küçələr dolaşan, gah dustaq maşınını sürüb azadlıq döyüşçülərini həbsdən azad edən, özü də həbsdə düşən və s. bu kimi vəziyyətlərdə təqdim edir.

Əli Tudənin “Şair həyatının nəğmələri”, “Görüş ömrü”, “Ayrılmış sahillər”, “O qız”, “Elə ağlama”, “Hökmdar qızın sevgisi”, “Sevgi naxışları”, “De, hardasan”, “Nağıllaşan mərhəmlər” və “Mühacir qeyrəti” adlı poemalarının demək olar ki, hamısının süjetinin mərkəzində doğma vətəndən, el-obasından ayrı düşən, məşəqqətli mühacir həyatı yaşayan insanların taleyi dayanır. Bu poemalarda avtobioqrafik ünsürlər çoxdur. Belə ki, həmin əsərlərdə müəllif atası Qulunun, anası Şahbəyim, nənəsi Qəribin, dayısı Zülfüqarın və onlarca digər insanların bədii obrazını yaratmağa çalışıb. Vətəndən ayrılıb mühacirətə gələndə, həsrətlə el-obanı, o tayda qalan qohum-qardaşı görmək istəyəndə, arzularını gözündə öz dünyalarını dəyişəndə bu insanların faciəli taleyi

oxucunu mütəəssir edir, bir ürəyi iki yerə ayıranlara qarşı nifrət hissi oyadır.

“Nağıllaşan mərhəmlər”də şair onun üçün doğma, müqəddəs, dünyasını tez dəyişən insanların ömür yolunu poemanın süjetinə çevirir. Ana ilə oğulun yuxuda söhbəti övladına həsrət, nigaran ananın və yetimçiliklə böyüyən oğulun – Heydərini xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Onu da qeyd edək ki, Heydər obrazının prototipi elə müəllifin özüdür.

“De, hardasan” poemasında da avtobioqrafik ünsürlər güclüdür. Əsərdə müəllifin Təbriz filarmoniyasında işlədiyi dövrün hadisələri, onun müğənni Kəkliyə bəslədiyi təmiz məhəbbət süjetin əsas məzmununu təşkil edir. Poema Heydərini Kəkliyə, Kəkliyin Heydərə müraciəti kimi düşünülmüşdür. Ümumiyyətlə, müəllifin əksər poemalarında müraciətdən bir bədii vasitə kimi istifadə olunmuşdur.

“Mühacir qeyrəti” poemasında müəllifin dayısı Zülfüqarın keşməkeşli, ağrılı-acılı həyatı süjetin mərkəzində qoyulan əsas hadisədir. Zülfüqar mərd, dönməz, səxavətli, zəhmətkeş, vətənpərvər, qeyrətli, namuslu bir insan kimi oxucunun yadında qalır.

“Ayrılmış sahillər” poemasının leytmotivi isə ayrı düşmüş bir xalqın, ikiyə bölünmüş bir ürəyin birlik arzusudur. Müəllifin poemalarından çıxan ümumi nəticə budur ki, ayrı-ayrı fərdlərin həyatındakı ağrı-acılar xalqın tarixi faciəsinin tərkib hissələridir. Əli Tudənin poemalarının hamısında ağrılı-acılı, mübarizələrlə dolu keşməkeşli bir ömür yolunun poetik lövhələri yaradılmışdır.

“Naməlum şairin şeir dəftəri”ni oxuyanda görürük ki, yoxsul Bəhram varlı qızı Məhini sevir. Qızın atası isə onu Bəhrama – lütün birinə vermək istəmir. Necə deyərlər, sosial bərabərsizlik saf məhəbbətin önündə keçilməz hasara dönür. “Ədalət” poemasında da müəllif öz əsərinin konflik-

tini varlı və yoxsullar arasındakı zidd münasibətlər üzərində qurmağa çalışır. Süjet məhz bu istiqamətdə davam edərək müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilir.

“Ayrının gündəliyi” poemasında isə o tayda bir qız sevən, bibiləri o tayda, xalaları bu tayda, nənəsi Arazın o sahilində, anası bu sahilində olan bir gəncin taleyi timsalında şair ikiyə bölünmüş Azərbaycanın faciəsini əks etdirməyə çalışır, qəhrəmanın xarakterini ətraflı açmağa nail olur.

Məmməd Arazın “Araz axır” poemasının qəhrəmanı Ayrığüllə Söhrab Tahirin “Ayrının gündəliyi” poemasının qəhrəmanı Ayrının taleyi arasında bir oxşarlıq vardır. Yaxşı cəhətdir ki, Cənubi Azərbaycan mövzusunda təkcə taleyi ora ilə bağlı şairlərimiz yox, quzeyli qələm sahiblərimiz də eyni yangı ilə öz sözlərini söyləmişlər. Atif Zeynallının “Beşlərdən biri” poemasının süjeti 1960-cı ildə İran irticası tərəfindən Təbrizdə güllələnmiş vətənpərvər Əyyub Kələntərli və onun əqidə yoldaşlarının həyat və mübarizəsi əsasında qurulmuşdur. Poemanın konflikti irtica qüvvələri ilə inqilabçılar arasındakı zidd münasibətləri əks etdirir. Burada da konflikt qəhrəmanın cismani ölümü, mənəvi qələbəsi ilə öz bədii həllini tapır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Mərziyə” (1984) poemasında isə “əlindəki silahla yox, qəlbindəki inamla, imanla” istibdad dünyasına qarşı vuruşan, dilini, elini azad görmək arzusuyla mübarizə aparan bir qızın – Mərziyənin həyatından söhbət açılır. Bu fədakar müəllimə məktəbdə uşaqlara ana dilində şeir əzbərlətdiyi üçün işdən qovulur. O, əvvəl məktəb müdiri ilə – “sapı özümüzdən olan balta” ilə, sonra Savak xəfiyyəsi ilə üz-üzə gəlir. Mərziyə inqilabi dərnək yaradır, xalqı ayağa qaldırır. Elə buna görə də həbsxana küncünə atılır. Lakin süjetin inkişafı boyu Mərziyə oxucunun yaddaşında məğlubedilməz azadlıq simvolu kimi yaşayır.

XX əsrin əllinci illərinə qədər mənəvi-əxlaqi, daha doğrusu, ailə-məişət süjetləri əsasında poemalar yazılmamışdır. Bu sahədə də ilk addım atan Səməd Vurğunun “Aygün” poemasında süjetin ana xətti məişət problemləri üzərində qurulsa da, hadisələrin inkişafında, qəhrəmanların xarakterinin açılmasında sosial motivlər də aparıcı rol oynamışdır. Əsas obrazların sovet məktəbində tərbiyə almalarının xüsusi vurğulanması, ictimai mühitin təsiri ilə onların xarakterindəki naqis cəhətlərin aradan qalxması prosesi bədii təsvirin diqqət mərkəzində olmuşdur.

Poemanın süjeti o qədər də mürəkkəb deyildir. Aygünlə Əmirxanın toyu süjetin bədii müqəddiməsidir (ekspozisiya). Ər-arvad arasında kəndə birlikdə gedib-getməmək zəminində yaranan ilk münaqişə (süjetin zavyazka mərhələsi) hərəkətin yeni istiqamətdə inkişafına təkan verir. Sənətini, arzularını ailəyə qurban verən Aygünün fədakarlığını lazımi səviyyədə qiymətləndirməyi bacarmayan Əmirxan öz cəzasını çəkir. İki sevən gəncin bir-birindən ayrılması ilə süjet öz inkişafının ən yüksək mərhələsinə qədəm qoyur. Ülkərin ad gününə gedib rəqibi Elyarı orada – Aygünə doğma adamlar sırasında görəndən sonra qəhrəmanın əli yerdən-göydən üzülür, sevgilisinə qovuşmaq ümidi tamam itir (kulminasiya). Elyarın rayona gedib Aygünün yenə də Əmirxanı sevməsi haqqında verdiyi xəbər və Aygünlə Ülkərin Əmirxanın yanına gəlmələri ilə açılış (razvyazka) başlayır.

Onu da qeyd edək ki, əsərdə bərişdiricilik yolunun tutulması, sovet ailəsinin dağılmasına imkan verməmək cəhdi də dövrün tələbi idi.

Bəxtiyar Vahabzadənin “İztirabın sonu”, Hüseyn Arifin “Məhəbbət poeması”, İbrahim Kəbirinin “İlk məhəbbət”, Əli Kərimin “İlk simfoniya”, Məmməd Rahimin “Ögey ana”, Qabilin “Məhparə”, Davud Ordubadlının “Güclü axın”, Əliğa Kürçaylının “Zamanın hökmü”, “Mənim məhəbbətim”, Famil Mehдинin “Ömür təzələdir”, Məmməd



Arazın “Paslı qılınc” poemalarında Səməd Vurğunun “Aygün” poemasının qabaqcıl ənənələrinin təsiri aydın duyulmaqdadır. Hadisələr, qoyulan problemlər, obrazlar bu və ya digər dərəcədə biri-birindən fərqlənsə də, bu poemaların hamısının süjeti ailə-məişət hadisələrinin bədii inikası əsasında yaranmışdır. Süjetin mərkəzindəki əsas hadisələrin ənənəvi üçlük arasında cərəyan etməsi həmin əsərlərin əksəriyyəti üçün xarakterikdir.

Onu xatırlatmağı lazım bilirik ki, əllinci illərdən sonra Azərbaycan poemalarında sinfi mübarizəni əks etdirən sırf sosial süjetlərin öz yerini getdikcə ailə-məişət süjetlərinə təhvil verməsi təqdirəlayiq hal idi və janrın strukturunda, bədii sənətkarlıq məsələlərində, eləcə də problematikasında əsaslı dəyişikliklərə səbəb olmuş, qəhrəmanların fərdi taleələrini işıqlandırmaq meylini gücləndirmişdi.

Təhlillərdən görüldüyü kimi, bədii əsərin strukturunda, kompozisiyasında süjet son dərəcə əhəmiyyətli yer tutur. Epik, dramatik əsərlərin bel sütununu xatırladan süjet müxtəlif problemlərlə yüklənmiş məzmunun bütün ağırlığını öz çiyinlərinə götürür. Süjet bədii formanın vacib komponentlərindən biri kimi personajlar arasındakı konflikti, qarşılıqlı əlaqəni, xarakterlərin mərhələ-mərhələ təkamülünü göstərməyə xidmət edir. “Sənətkar həmişə personajın xarakterini, həyatın gizli məqamlarını, əsərin ideyasını açmaq üçün özünə lazım olan xarakterik süjet əlaqələrini seçir” (234, s. 84).

Sovet dövründə yaranan poemalar üçün sinfi mübarizənin bədii əksini verən ictimai-siyasi məzmunlu süjetlər, müharibəni, döyüş səhnələrini əks etdirən, quruculuq işlərindən bəhs edən süjetlər xarakterik idi. Əsrin ikinci yarısında məişət hadisələrini əks etdirən əsərlərin yaranması insanın mənəvi-əxlaqi dünyasına marağın artması ilə əlaqədar idi.

### 1.5. Ricətlər və epizodlar

Bədii əsərin strukturunda, xarakterlərin açılmasında, süjetin ana xəttindəki əsas hadisələrin məzmununun daha dərindən qavranılmasında, konfliktin bədii həllində, eləcə də əsərdəki əsas hadisələrə müəllifin öz münasibətini bildirməkdə ricətlərin, rücuların və lirik haşiyələrin də xidməti az deyildir.

Ədəbiyyatşünas R.Azadə “Nizami şeirində süjet və kompozisiya nisbəti” adlı məqaləsində çox doğru qənaətə gəlir ki, kompozisiya ənənəvi müqəddimə hissələrini, süjetdəki lirik ricətləri və bədii haşiyələri, bütün bədii komponentlərin hamısını əhatə edir (56, s. 271).

Ricət və rücu hər ikisi ərəb mənşəli söz olub, hər ikisinin lüğəvi mənası “qayıtma, geri dönmə” deməkdir. Ancaq müasir ədəbiyyatşünaslıqda bu sözlər ilkin mənasını saxlamaqla bərabər, həm də əsas hadisələrə müəllif münasibətini göstərmək vasitəsinə çevrilir. Ricətlər əsas süjeti dolğunlaşdıran köməkçi süjetlər kimi diqqəti cəlb edir.

Səməd Vurğun, Mikayıl Müşfiq, Məmməd Rahim, Süleyman Rüstəm, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Məmməd Araz və b. şairlərimiz öz poemalarında ricətlərdən bir bədii vasitə kimi geniş istifadə etmişlər.

“Komsomol poeması”nda Səməd Vurğun öz qəhrəmanı Humayın taleyindən söhbət açarkən haşiyəyə çıxaraq həm özünün şeirə-sənətə estetik münasibətini bildirir, həm də ricətlər vasitəsi ilə öz qəhrəmanlarının xarakterini açmağa çalışır. Şair süjetdən kənara çıxaraq şeir bazarının kasadlıq keçirməsindən söhbət açır, özünü də danlayır. Soruşur ki, hanı bizim əsrimizin Bayronu, Füzulisi, Vaqifi? Nə üçün şeirimizin baş qəhrəmanı gah İrandan, gah da Turandan gəlir? Nə üçün bəzi sənət sahiblərimiz Verxarnı (Belçika şairi Emil Verxarn nəzərdə tutulur. – R. Y.) yamsılayırlar?

Bu haşiyələr həmin dövr hadisələrinə müəllifin öz mövqeyini öyrənmək baxımından da maraq doğurur.

Əsərin digər bir yerində Cəlalla Humayın görüşünü təsvir edən şair yenə özünü haşiyəyə çıxmaqdan saxlaya bilmir, öz ilk, uğursuz eşqini xatırlayır, vəfasız sevgilisi ilə vəfalı Humayı xəyalən müqayisə edir. Bu, həm Humayın bədii obrazını tamamlamağa, həm də şairin vəfa, etibar, sədaqət haqqında əxlaqi baxışlarını öyrənməyə kömək edən bir vasitəyə çevrilir.

“İlk görüş” adlı bölmədəki ricətlər daha mənalıdır. Daha doğrusu, bu hissədə lirik haşiyələr, şairin düşüncələri əsas hadisəni – Bəxtiyarla Gülzarın görüşünü arxa plana sıxışdırır. Şair məhəbbətin ülviliyindən səmimi, emosional bir dillə söhbət açır. Bu fəslə oxuyanda hiss olunur ki, müəllif nə qədər komsomoldan danışsa da, ruhən insani hissələrə bağlıdır. Komsomol mövzusu meyvə tumunun üstündəki zirehi xatırladan qabığa bənzəyir. Əsərin adı “Komsomol poeması” olsa da, o, əslində “Məhəbbət poeması”dır. Şairin əsrlər dolansa da, zaman dəyişsə də, məhəbbətin əbədi bir ehtiyac olduğunu söyləməsi də təsadüfi deyil. Müəllif bu hissədə məhəbbət haqqında öz fikirlərini əsaslandırmaq üçün gah Hitlerdən, gah Lenindən, gah Babəkdən, gah Leyli və Məcnundan, gah Fərhad və Şirindən, gah Vaqifdən, gah da öz körpə qızından söhbət açır. “İlk görüş” fəslində əsas hadisə cəmi ikicə misra ilə ifadə olunub:

– Bəxtiyar, məni də komsomola yaz,  
Deyib sükut edir alagöz Gülzar.  
(367, c. 3, s. 46).

Lakin bu iki misra şair qələminin sehrlı gücü ilə yaradılan haşiyələr, canlı təsvirlər vasitəsi ilə oxucunun gözləri qarşısında cazibədar bir lövhə canlandırır.

Səməd Vurğun “Muğan” poemasında yeri gəldikcə Zərdüştdən, Hörmüzdən, Əhriməndən, Adəmdən, Həvvadan, Firdovsidən, Homerdən söhbət açır. Bütün bunlar əsərdə

təsvir edilən hadisələrə şairin ümumbəşəri əxlaq normaları kontekstində baxması imkanını yaradır. Digər tərəfdən əsəs süjetin məzmunu ilə səsleşən bu ricətlər tədqiqatçıya şairin öz dünyagörüşünü müəyyənleşdirmək, zəmanəsi ilə, eləcə də xalqın tarixi keçmişi ilə bağı olan müəllif obrazını səciy-yələndirmək imkanı verir.

Səməd Vurğun “Aygün” poemasında öz qəhrəmanına münasibətini aşağıdakı misralarla ifadə edə bilər:

Mənim Aybənizim, mənim qız balam  
Hünərdə, namusda Aygün olaydı.

(367, c. 3, s. 458).

“Həyat-ölüm” poemasında B.Vahabzadə haşiyəyə çıxaraq tarixi şəxsiyyətlərin əqidə yolunda ölümündən söhbət açır. İlk nəzərdə bu haşiyələrin mətləbə o qədər də dəxli yoxdur. Lakin dərinədən fikir verdikdə görürük ki, bu ricətlər həm qəhrəmanın ziddiyyətli xarakterinin açılmasında, həm mənəvi-əxlaqi konfliktin bədii həllində, həm də hadisələrə müəllif münasibətini müəyyənleşdirməkdə mühüm rol oynayır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Dörd yüz on altı” poemasında istifadə etdiyi rücular da poetik funksiyaya malikdir. Bu rüculardan birində İsrafil ağa ilə Qaçaq Kərəmdən, o birində Koroğlu ilə Bolu bəydən, digərində Səfəvilərdən, özgə dilində “Xəmsə” yaradan ustadlarımızdan, özgə xalqa xidmət edən Nadirdən, Qacardan söhbət açılır. Rüculardan birində isə müəllif alman xalqından, onun bəşəriyyətə bəxş etdiyi görkəmli şəxsiyyətlərdən: Bethovendən, Hötedən, Şillərdən, Baxdan, Marksdan, Engelsdən, Tomas Mannndan söhbət açır. Bəşəriyyətə ləyaqətlə xidmət edən bu almanlarla Hitler və onun təmsil etdiyi qüvvələrin müqayisəsi müəllif qayəsinin ifadəsinə ləyaqətlə xidmət edə bilər. Veymardan söhbət açan şair deyir:

Niyə Buhenvaldı burda tikdilər?  
Bir xalqın şərəfi gör nəyə döndü?!  
Dünyaya ulduzlar bəxş edən şəhər  
Dünyanın qoynunda ləkəyə döndü.

(351, s. 101).

Başqa Azərbaycan şairlərinin poemalarında da ricətlərdən yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur. Ancaq ricətlərdən daha çox istifadə edən iki şairin – Səməd Vurğun və Bəxtiyar Vahabzadənin əsərlərindən gətirdiyimiz nümunələr fikrimizi şərh etməyə lazımınca əsas verdiyindən, digər nümunələr gətirməyə ehtiyac görmürük.

Yerində işlədilən ricət əsas hadisələrin mahiyyətini daha dərindən qavramağa, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini qabarıq şəkildə canlandırmağa imkan verir. Uğurlu, poetik funksiyaya malik ricətlər bədii əsərin strukturunda yad element kimi görünür, konfliktin bədii həllinə, xarakterlərin açılmasına, kompozisiyanın mükəmməlliyinə kömək edir.

Qəhrəmanların xarakterinin müəyyənləşməsində və konfliktin bədii həllində əsas hadisələrlə üzvi surətdə bağlanan epizodik hadisələr də mühüm rol oynayır. Çayın ayrı-ayrı qolları gəlib eyni məcrada birləşdiyi kimi, epizodik hadisələr də əsərdəki əsas süjetlə bağlı olur, onun dolğunlaşmasına zəmin yaradır.

Hüseyn Cavidin “Azər”ini müəyyən mənada epizodlar poeması da adlandırmaq olar. Belə ki, poemadakı bölmələr hamısı bir-birindən asılı olmayan müstəqil parçalar, epizodlardır. Lakin bu epizodik hadisələrin hamısı əsərin əsas qəhrəmanının – Azərin gözləri qarşısında baş verir. Azər bütün hadisələrə bu və ya digər şəkildə öz münasibətini bildirir.

Rəssam Azərin şəkilini çəkir və ondan pul istəyir. Azər isə şəkə baxıb deyir ki, burada sənətdən başqa hər şey vardır. Rəssam hirsələnib gedir.

Başqa bir epizodda Azər kitabını itirib ağlayan bir uşaq rastlaşır. Uşaq deyir ki, ögey anam da, müəllimim də mənə cəza verəcək. Azər uşağa pul verib onu sakitləşdirir, deyir ki, get özünə kitab al. Bunu görən başqa bir uşaq Azərə yanaşır ondan pul istəyir, ancaq əliboş qayıdır. Çünki Azər elm öyrənməyi şərəf, dilənçiliklə pul qazanmağı şərəfsizlik sayır.

Hüseyn Cavid bu epizodlar vasitəsi ilə qəhrəmanın xarakterinin müəyyən cəhətlərini açmağa nail olur.

Əsərdə elə epizodlar da vardır ki, onun ilk nəzərdə Azərə dəxli yoxdur. Ancaq Azər “Kömür mədəmində”, “Nil yavrusu”, “Mühacirlər yuvası”, “Tısbəğanın zövqü”, “Kor neyzən” və başqa bölmələrdəki epizodik hadisələrə təkcə seyrci gözü ilə baxmaqla kifayətlənmir, həmin hadisələrə mənsub olduğu xalqın, cəmiyyətin əxlaq meyarı ilə yanaşır; şişman müdirə nifrətlə baxırsa, işdən qovulan, haqqını tələb etdiyi üçün həbsə atılan işçinin tərəfində durur; Misiri odlara yaxan lorda qəzəblənsə, onu öldürüb qisas alan Nil yavrusuna – Şəmsaya haqq qazandırır.

M.Rahimin “Sayat-Nova” əsərinin qəhrəmanı knyazın yoxsul bir müsəlman kəndlisini döyməsinə etiraz edir. “Dinim haqdır” – deyib azərbaycanlılardan hörmətlə söhbət açması knyazı qəzəbləndirir. O, el aşığını xain, satqın adlandırır vurmaq istəyəndə xaçpərəstin də, müsəlmanın da səbr kasası daşır, knyazın qaçır aradan çıxmaqdan başqa çarəsi qalmır.

Bu səhnə el sənətkarına, onun ədalətli mövqeyinə ümumxalq məhəbbətini nümayiş etdirmək baxımından əhəmiyyətlidir.

“Natəvan” poemasında isə M.Rahim oxucunu öz qəhrəmanı ilə tanış etməzdən əvvəl onun işindən söhbət açır. Məlum olur ki, Natəvan öz xərxi ilə Şuşaya su çəkdirib. Bu epizod Xan qızının əliaçıqlığı, vətənpərvərliyi haqqında ilk təsəvvür yaradır. Daha sonra Natəvanın zərif əllərində incə

bir qələm tutub memar kimi xəyala dalması, şəhəri abadlaşdırmaq üçün yollar axtarması, Bağban Kamiranla dost kimi söhbəti ilk təsəvvürləri tamamlayır, Xan qızının xarakterindəki səmimilik, qayğıkeşlik, insanpərvərlik, kövrəklik kimi yeni keyfiyyətlərin üzə çıxmasını təmin edir.

Ə.Kərimin “Üçüncü atlı” poemasında gözəl bir epizod var. Lermontov bir azərbaycanlı aşığın saz çalıb oxumasını heyranlıqla dinləyir. “Aşiq Qərib” dastanı onu bərk həyəcanlandırır. Şairin hər addımını izləyən çar ordusunun sədaqətli zabiti isə aşığın “ağlayıb-sızlamasına”, o cümlədən Lermontovun heyranlığına iztehzə edir. Şairlə zabit arasındakı konfliktə daha da gücləndirən bu səhnə onların xarakterindəki bir-birinə zidd cəhətlərin də üzə çıxmasına səbəb olur.

Yoxsul bir Azərbaycan kəndlisinin faciəsi Bestujevi (T.Bayram, “Səhər yelləri”) sarsıdır. O, biçarə kəndlini hörmətlə dəfn etdirmək istəyərkən çar zabiti qəzəblənir və Aleksandra sürgündə olduğunu xatırladır. Bu epizod həm iki şəxs arasındakı münaqişəni üzə çıxarır, həm də onların xarakterindəki ayrılığı müəyyənləşdirməyə zəmin yaradır.

Ələsgər (İ.Səfərli, “Ələsgər”) erməni qızı Nübarın toy şənliyinə gedərkən ermənilər onun qarşısını kəsirlər. Lakin onlar Ələsgəri tanıyan kimi onu güllə ilə yox, aşığın öz sözü ilə qarşılayırlar. Aşot adlı birisi danışır ki, Ələsgər toyumda saz çalıb oxuyub, üstəlik yığdığı pulları da mənə bağışlayıb. Bu epizod Ələsgərin xarakterinin mühüm bir cəhətini – azərbaycanlılara məxsus səxavəti, mərdanəliyi açmaq vasitəsinə çevrilir.

Gətirdiyimiz nümunələrdən aydın olur ki, ricasız kimi epizodik hadisələr də həm süjetin çoxşaxəliliyinə, həm konfliktin bədii həllinə, həm də xarakterlərin açılmasına kömək edir.

Araşdırmalarımızdan göründüyü kimi, XX əsr Azərbaycan poemasının məzmun və formasında, bədi strukturunda, onun kompozisiya və süjetində əhəmiyyətli dəyişikliklər yaranmışdır. Yeni tipli poemalar müəlliflərin öz fikirlərini daha lakonik boyalarla əks etdirmək zərurətindən doğulmuşdur. Lakin yaxşı cəhətdir ki, novatorluq axtarışları zəngin poema ənənələrimiz, eləcə də dünya, xüsusən rus poeziyasının qabaqcıl təcrübələri zəminində aparılmışdır. Folklor, eləcə də müasirlərimizin işini, mübarizəsini, arzu və düşüncələrini, fərdi dünyalarını əks etdirən xarakterik süjetlər qəhrəmanların daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilmişdir.



## İKİNCİ FƏSİL

### ZAMAN VƏ QƏHRƏMAN PROBLEMI

Zaman, ictimai mühit bədii əsərin mövzusuna, ideya-məzmununa, bədii formasına, qəhrəmanların fəaliyyətinə və mübarizəsinə, onların mənəvi dünyasına, xarakterlərinə, psixologiyalarına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Hər hansı bir bədii obrazı hərtərəfli təhlil etsək, onun yarandığı dövrü göstərməsək belə, o dəqiqə görünəcək ki, bu xarakterli insan hansı dövrün, epoxanın qəhrəmanı ola bilər.

Ədəbiyyatı insanşünaslıq adlandıranların fikrində böyük həqiqət var. “İnsan qəlbinin mühəndisi” (Qorki) olan sənətkarların bütün əsərlərinin mərkəzində insanın taleyi dayanır. Hətta sırf təbiətdən, otdan, çiçəkdən, çaydan, dənizdən, heyvanat aləmindən yazılan əsərlərdə belə insan, onun düşüncəsi, təbiət hadisələrinə münasibəti, gözəlliyin insan qəlbində doğurduğu emosional ovqat vardır. “İnsan həyatla özünəməxsus fərdi əlaqəsi, öz dünyagörüşü, öz dili olan müəyyən sosial-tarixi əlamətləri özündə cəmləşdirən xarakterdir” (331, s. 38).

Ədəbiyyat tariximiz zəngin xarakterlər qalereyasıdır. Görkəmli sənətkarlardan söhbət açanda onların yaratdıqları bədii obrazlar göz önünə gəlir. H.Cavidin Azəri, A.Şaiqin Ədhəmi, Qoçpoladı, S.Vurğunun Gəray bəyi, Bəxtiyarı, Cəlalı, Humayı, Aygünü, Əmirxanı, R.Rzanın Lenini, Müşfiqi, Dilbəri, M.Müşfiqin Aşığı Dumanı, Şöləsi, Səhəri, M.Rahimin Hüseynbəli, Natəvanı, S.Rüstəmin Qafuru, Niyazı, Gülxanımı, B.Vahabzadənin Şahnazı, Hatəmi, N.Xəzrinin Sevilisi, Tərlanı, Qabilin Mehparəsi, Nəsimisi, N.Həsənzadənin Nərimanı, Fazil xan Şeydası, Ə.Kərimin İlhamı, Nigarı, Cəmilisi... müəllif qayəsinin ifadəçisi olan obrazlardır.

Ədəbi prosesdə qəhrəman problemi həmişə mühüm, əhəmiyyətli olmuşdur. Qəhrəman, onun fəaliyyəti, mübarizəsi, işi, məhəbbəti bədii əsərin strukturunda, süjet və kompozisiyada, konflikt və onun həllində mühüm yer tutur. Ona görə ki, qəhrəman müəllif idealının estetik daşıyıcısıdır.

Müəllif nə qədər zəngin həyat hadisələri əks etdirsə, hansı mövzuya müraciət etsə belə, onun əsərinin mərkəzində canlı insan obrazı, xarakter dayanır. Qəhrəmanın taleyi çox vaxt bədii əsərin süjetinin məzmununu təşkil edir. Müəllif məhz qəhrəmanların taleyi, işi, mübarizəsi, arzu və düşüncəsi vasitəsi ilə hər hansı bir dövrün, epoxanın dolğun mənzərəsini yarada bilir. Hər bir dövr, epoxa isə öz qəhrəmanı ilə, onun xarakteri, psixologiyası, daxili dünyasının səciyyəsi ilə seçilir. Hər bir tarixi dövrün, zamanın öz qəhrəmanı, hər bir qəhrəmanın öz dövrü, epoxası vardır. Bütün sosial cəhətlərlə insanın fərdi xüsusiyyətlərinin vəhdəti onu bir şəxsiyyət kimi formalaşdırır, xarakterinin bütövlüyünü, tamlığını təmin edir.

Obraz xarakterə nisbətən daha geniş anlayışdır. Bədii əsərdə əşyaların, təbiətin, hətta hadisələrin də bədii obrazı ola bilər. Lakin bu obrazlar ümumi nəticədə insanın xarakterinin daha ətraflı açılmasına xidmət edir, yardımçı olur.

İnsan ətraf mühitlə, canlı aləmlə, təbiətlə, üzvü olduğu cəmiyyətlə istər-istəməz qarşılıqlı əlaqədədir. Onun xarakteri məhz bu zəmində formalaşır. Ona görə də bədii obraz yaradarkən bütün bunlar hökmən nəzərə alınmalıdır. İnsanın cəmiyyətin digər üzvləri ilə təması nə qədər zəngindir, onun xarakteri də bir o qədər əhatəlidir. Belədə hər hansı konkret bədii obrazdan, insandan söhbət açmaq, həm də onun təmsil etdiyi cəmiyyətdən danışmaq deməkdir. Çünki insan yaşadığı cəmiyyətin ən xarakterik cəhətlərinin daşıyıcısıdır. O, fərd olsa belə, həm də üzvü olduğu cəmiyyətin təmsilçisi, ümumiləşmiş obrazıdır.

İnsanın cəmiyyətdə tutduğu yerin, onun rəngarəng qarşılıqlı əlaqələrinin, fərdi dünyasının müxtəlif aspektlərdə öyrənilməsi, eyni zamanda onun yaşadığı epoxanın ümumi mənzərəsini yaratmağa yardımçı olur. Hər hansı bir bədii obraz, xarakter təmsil etdiyi dövrün insanların mənəvi-əxlaqi təkamülünün öyrənilməsinə şərait yaradır. Ona görə ki, uğurlu bədii obraz təkcə estetik yox, həm də sosial mahiyyət kəsb edir.

### **2.1. Ədəbi prosesdə ənənə və novatorluq, müəllif və zaman fenomeni**

Yaradıcılıq prosesində sənətkarın istedadı, onun dünya-görüşü, süjet və kompozisiya qurmaq ustalığı, poetik üslubu mühüm əhəmiyyət kəsb edir. İstedadı formalaşdıran, onu müəyyən axara salan isə sənətkarın yaşadığı ictimai, eləcə də ədəbi mühitdir. Əgər lazımı yaradıcılıq atmosferası olmasa, istedadlı insan öz qabiliyyətindən xəbərsiz ömrünü başa vurur, cəmiyyət üçün heç bir yararlı iş görə bilməz. Ona görə təsadüfi deyil ki, hər dövr öz sənətkarını yetişdirir, başqa sözlə desək, hər bir istedadlı sənətkar öz dövrünün övladına, tarixi şəxsiyyətinə çevrilir.

Əgər istedadlı qələm sahibi özündən əvvəl yaranan sənət əsərlərini oxuyub öyrənməsə, onlardan yaradıcı şəkildə bəhrələnməyi bacarmasa, sənətin sirlərinə yiyələnməsə, onun orijinal bir əsər yazacağına adamın inanması gəlmir. Çünki əsl novatorluq əslində ənənəyə söykənir, göydəndüşmə deyildir. Adi işləri görməyi, adi divar hörməyi bacarmayan adamın birdən-birə, heç bir təcrübəsi olmadan möhtəşəm saraylar ucalda bilməsi absurddur, təsəvvürə gəlmir.

XX əsr Azərbaycan poeması çoxəsrlik folklor və klassik ədəbiyyat, eləcə də qabaqcıl dünya poeziyasının ənənələri zəminində formalaşmış, onun mövzu və problematikasında yeni-yeni cəhətlər özünü göstərməyə başla-

mışdır. Qarşılıqlı ədəbi əlaqələrin də janrın inkişafında xüsusi rolu olmuşdur.

Məlumdur ki, ənənə və novatorluq ayrılmazdır, qarşılıqlı dialektik vəhdətdədir. Ənənə novatorluğun bünövrəsi, postamenti, istinad nöqtəsidir. Ənənəyə söykənməyən novatorluq ədəbiyyatı, sənəti milli zəmindən uzaqlaşdırır, onu formalizmə apara bilər. Novatorluq xətrinə novatorluq heç bir ədəbi uğurun təminatçısına çevrilə bilməz. Bütün dövrlərin ədəbi təcrübəsi göstərir ki, məhz xalqın çoxəsrlik ədəbi ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnən sənətkarların tətbiq etdiyi novatorluq nümunələri sənətdə özünə vətəndaşlıq pasportu qazanmışdır. Ənənəyə biganəlik göstərən yeni sənət nümunələri yaratmaq istəyənlərin əsərləri isə zamanın sınağından çıxıb bilməmiş, tez unudulmuşdur.

Ənənə və novatorluq, onların qarşılıqlı əlaqəsi, dialektik vəhdəti həmişə estetikanın, ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuşdur. Çünki ədəbi proses bu estetik kateqoriyalarsız təsəvvürə gəlmir.

Xalq yazıçısı, həm də görkəmli bir ədəbiyyat nəzəriyyəçisi kimi tanınan Mirzə İbrahimov öz məqalələrində xalqın çoxəsrlik ədəbi ənənələrinə həssas yanaşmanın vacibliyini xüsusi qeyd edərək yazırdı ki, hər hansı ənənə, hər hansı təcrübə yalnız istifadə olunduğu zaman müsbət nəticə verir. Xalqın indiki həyatını əks etdirən yeni qiymətli sənət əsərlərinin yaranması böyük bir dərəcədə novatorluq axtarırlarının mütərəqqi ənənələrlə bağlı olmasından asılıdır (174, s. 207-208).

Görkəmli ədəbiyyatşünas Məmməd Arifin tədqiqatlarının əksəriyyətində bu və ya digər dərəcədə ənənə və novatorluq problemlərindən söhbət açılır. Arif müəllim Səməd Vurğunun, Cəfər Cabbarlının, Rəsul Rzanın, Məmməd Rahimin və b. yaradıcılığını çox zaman ənənə və novatorluq kontekstində araşdırırdı ki, bu da təsadüfi deyildi. Sənət-

karların qüvvətli yenilik hissinə malik olmalarını novatorluğun başlıca hərəkətverici qüvvəsi sayan ədəbiyyatşünas qabaqcıl ədəbi təcrübələrdən yaradıcı şəkildə bəhrələnməyin vacibliyini bu və ya digər şəkildə qeyd etməyi unutmurdu. Daim axtarışda olan Rəsul Rzanın köhnəlmiş bədii formalarından qaçmasını, yeni məzmunu uyğun yeni ifadə vasitələri axtarmasını novatorluğun əlaməti hesab edən Məmməd Arif eyni zamanda şairin yaradıcılığında folklor motivləri axtarmaqda haqlı idi.

Rəsul Rza ədəbiyyat tariximizdə sərbəst şeirin ustadı kimi tanınır. Ancaq bir qədər dərindən fikir verdikdə aydınca görünür ki, onun yeni poetik üslublu əsərlərində hecanın, əruzun ruhu var. Rəsul Rza məhz hecada özünü təsdiqdən sonra sərbəst formada novator sənət nümunələri yaradıb. Onun sərbəst şeirlərinin əksəriyyətində heca ahəngi, heca ritmi aydınca sezilir.

Ədəbiyyatşünas Şamil Salmanov “Lirikamızda ənənə və novatorluq məsələsinə dair” tədqiqatında ədəbi materiallara istinadən belə qənaətə gəlirdi ki, ənənəyə münasibətdə fikir və mövqə müxtəlifliyi olduğundan, ədəbi prosesdə novatorluğun meyarı da birdən-birə yaranmamışdır. Novatorluğun əlamətlərini bədii obrazda, onun təsvir və ifadə formalarında axtarmağın vacibliyini qeyd edən ədəbiyyatşünas doğru qənaətə gəlirdi ki, bədii novatorluq həm də sənətkarın yaradıcılıq məqsədlərinin yeniliyindən, ədəbiyyata gətirdiyi ideyaların, prinsiplərin, təşəbbüslərin originallığından çox asılıdır (308, s. 62).

Bu danılmaz faktdır ki, sənətkar üçün istedad birinci şərtidir. İstedadsız yazıçı nə qədər gərgin işləsə belə, onun yazdığı əsərin təsir gücü ola bilməz. Lakin böyük ədəbi uğurlar üçün təkcə istedadla kifayətlənmək mümkün deyildir. Sənətkar üçün dünyagörüşü, elmi-bədii səviyyə lazımdır. İstedaddan yetərincə bərinməq üçün yazıçı özündən əvvəl yaşayıb yaratmış söz ustalarının əsərlərini öyrənməli,

saf-çürük etməli, öz əhəmiyyətini itirməyən qabaqcıl təcrübələrdən yaradıcı şəkildə bəhrələnməyi bacarmalıdır. Ədəbi təcrübələr göstərir ki, bütün dövrlərin böyük sənətkarları özlərindən əvvəl yazıb yaratmış söz ustalarının əsərlərindən bu və ya digər dərəcədə bəhrələnmiş, lakin onları təkrarlammamış, sələflərinin müraciət etdiyi mövzuları yeni sənət prizmasından işıqlandıрмаğa çalışmışlar. Məsələn; Nizami Firdovsinin, Füzuli Nizaminin, Seyid Əzim Şirvani Füzulinin, Sabir Seyid Əzim Şirvaninin, Səməd Vurğun Nizaminin, Rəsul Rza “Kitabi-Dədə Qorqud”un, Füzulinin, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Hüseyn Arif, Məmməd Araz Səməd Vurğunun, Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq, Arif Abdullazadə, Ələkbər Salahzadə Rəsul Rzanın ədəbi ənənələrini yaradıcı şəkildə davam və inkişaf etdirmişdir. Lakin Nizaminin yaradıcılığı Firdovsinin, Füzulinin yaradıcılığı Nizaminin, Seyid Əzim Şirvaninin yaradıcılığı Füzulinin, Sabirin yaradıcılığı Seyid Əzim Şirvaninin, Səməd Vurğunun yaradıcılığı Nizaminin, Rəsul Rzanın yaradıcılığı Füzulinin, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Hüseyn Arif və Məmməd Arazın yaradıcılığı Səməd Vurğunun, Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq, Arif Abdullazadə və Ələkbər Salahzadənin yaradıcılığı isə Rəsul Rzanın yaradıcılığının təkrarı deyildir. Adlarını çəkdiyimiz bu sənətkarların hamısı orijinal, bir-birinə bənzəməyən fərdi yaradıcılıq üslubuna malik söz ustalarıdır. Əks təqdirdə onların hamısının yaradıcılıq nümunələrini ayrı-ayrılıqda öyrənməyə ehtiyac da qalmazdı.

Məşhur ədəbiyyatşünas E.İ.Bertels “Nizami və Firdovsi” adlı məqaləsində bu iki böyük sənətkarı zəngin faktlar əsasında müqayisə edir. Firdovsi ənənəsindən bəhrələnen Nizaminin daha böyük sənətkar olduğunu söyləyir.

Məşhur türkoloq K.Yakob belə bir qənaətə gəlir ki, Nizami bir şair kimi Firdovsidən daha böyükdür. Şibli Nemani Firdovsini bulaq suyuna, Nizamini distilə edilmiş

suya bənzədir, üstünlüyü Nizamiyə versə də fikrini aşağıdakı cümlə ilə tamamlayır: “Firdovsi Firdovsidir, Nizami isə Nizami.”

Bütün bu deyilənlərdən belə bir qənaət hasil olur ki, hər sənətkarın ədəbiyyat tarixində öz yeri vardır.

Qabaqcıl ənənələr ədəbi prosesi formalaşdıran, onu yetişdirən, tənzimləyən, cilalayan, istiqamətləndirən mühit rolunu oynayır. Öz zəmanələrinin övladı olan sənətkarlar ədəbi ənənələr zəminində axtarışlar aparır, yeni yaradıcılıq uğurları qazanırlar. Ənənəyə, əslə-kökə, milli düşüncə tərzinə bağlılıq yenilik eşqiylə çırpınan sənətkarın yaradıcılıq enerjisinin havayı yerə sərf olunmasının qarşısını alır, onu lazımi istiqamətə yönəldir.

Ənənə və novatorluq bir-birindən ayrılmazdır. Böyük sənətkarlar ənənəni heç zaman inkar etməmiş, özlərindən əvvəl yazıb yarananlara hörmətlə yanaşmış, eyni zamanda onları təkrarlamamağa, yeni söz deməyə çalışmışlar. Fərdi yaradıcılıq üslubu, mövzuya yeni baxış, daha münasib forma axtarışları novatorluğu şərtləndirən başlıca amillər kimi özünü göstərmişdir.

Nazim Hikmət yazırdı: “Mən klassik xalq şeirinin ölçü və hecalarına uyğun şeirlərlə yaradıcılığa başladım, amma Sovetlər İttifaqına gələndən sonra təzə formalar axtardım, könlümə uyğun sərbəst şəkildə yazdım. Nəhayət, mən əsl şeir formamı müəyyənləşdirdim” (125, s. 106).

Nazim Hikmət kimi Rəsul Rza da əvvəlcə heca vəznində şeirlər, poemalar yazmış, sonra sərbəst şeirin görkəmli ustasına çevrilmişdir. Səməd Vurğunun da sərbəst şeirləri vardır, lakin o, hecada daha güclüdür. Ancaq S.Vurğunun hecada yazdığı şeirlərin, poemaların özündə belə novatorluq özünü açıq-aşkar göstərməkdədir. Bu novatorluq həm şeirlərin yeni ruhunda, həm də ənənəvi formaya məzmunu uyğun şəkildə edilən dəyişikliklərdir.

Çoxəsrlik ədəbiyyat tariximizdə poema həmişə aparıcı janr olmuşdur. Ona görə də XX əsrin poema yaradıcıları özlərindən əvvəl yazılan əsərlərin ən yaxşı ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnməyi, yeni tipli poemalar yaratmağı, qəhrəmanların xarakterini əlvan, rəngarəng bədii vasitələrlə açmağı qarşılarına məqsəd qoymuşlar. Nizaminin poemalarındakı kompozisiya bitkinliyi, süjetin xarakterik hadisələr üzərində qurulması, obrazların daxili dünyasının mənəvi-əxlaqi konflikt zəminində açılması kimi mühüm sənətkarlıq məsələləri, epik vüsət, zəngin insan xarakterləri yaratmaq XX əsrdə yaşayan Səməd Vurğun, Mikayıl Müşfiq, Rəsul Rza, Məmməd Rahim, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Əliağa Kürçaylı və b. poemaları üçün də xarakterik olmuşdur.

Klassik poemalarımızdakı təhkiyə üsulundan, məsnəvi formasından istifadə edən Azərbaycan şairləri bununla kifayətlənməmiş, yeni tipli vəzn və qafiyə sistemi yaratmış, poemanın bədii formasına, strukturuna bir yenilik gətirmişlər.

XX əsr Azərbaycan poemalarında qəhrəmanların hiss və həyəcanlarını lirik təsvirlərlə əks etdirmək meylinə Füzuli ənənələrinin davamı və inkişafı özünü göstərmişdir. Epik əsərlərdəki lirik ünsürlərin güclənməsi, lirizmin qüdrətli bir vasitəyə çevrilməsinə inam yeni tipli lirik poemaların yaranmasına səbəb olmuşdur.

XX əsr Azərbaycan poeması varislik prinsipi əsasında formalaşmışdır. İstər folklor süjetləri (C.Cabbarlı, “Qız qalası”; Ə.Cavad, “Ayla günəş”; S.Vurğun, “Aslan qayası”, “Ayın əfsanəsi”, “Bulaq əfsanəsi”; M.Müşfiq, “Çoban”; R.Rza, “Yaşıl dəryalar qızının cehizi”; M.Rahim, “Qırx qız”, “Arzu qız”, B.Adil, “Qız qalası”; F.Sadiq, “Vətənin əl boyda daşı”, “Arzu bulağı” və s.), istərsə də digər həyat hadisələri əsasında formalaşan poemalarımızda yeri gəldikcə folklor ədəbi növlərindən – bayatıdan, qoşmadan,



gəraylıdan, atalar sözündən istifadə sənətkarları heç də novatorluqdan uzaqlaşdırmamış, əksinə onların əsərlərindəki yeniliyin möhkəm bünövrə, zəmin üzərində dayandığını əyani şəkildə nümayiş etdirmişdir. Səməd Vurğunun poemaları dediyimizə canlı sübutdur. Onun poemaları həm folklor, həm Nizami, həm də Puşkin ənənələri zəminində formalaşan orijinal, bənzərsiz sənət nümunələridir. Özü də ənənəyə sadıqlıq prinsipi təkə formada yox, məzmununda, obrazların xarakterlərində də özünü göstərir. Məsələn, Səməd Vurğun poemalarının müsbət qəhrəmanları Nizami qəhrəmanlarının mənəvi varisləridir. Şairin Puşkinə müraciətlə yazdığı aşağıdakı misrəni də təsadüfi hesab etmirik: “Sənət meydanında gəlsin üz-üzə, sənin Tatyana ilə mənəm Humayım.”

Səməd Vurğunun A.S.Puşkinin “Yevgeni Onegin” əsərini tərcümə edərkən gəldiyi qənaət də olduqca maraqlıdır: “Yevgeni Onegin”in tərcüməsi üzərində işin mənə nə verdiyini yalnız sonralar bütünlükdə başa düşdüm. Bu əsər bir şair kimi mənə qarşımda sonralar “Komsomol”, “Vaqif”, “Xanlar” kimi əsərlərimdə həyata keçirdiyim fikirlərimə geniş bədii imkanlar açdı. “Onegin”i tərcümə edərkən mən inandım ki, mənzum şəkildə də xalq həyatını bütün rəngarəngliyi ilə inikas etdirən geniş epik, realist əsərlər yazmaq mümkündür” (367, c.6, s. 176).

Böyük sənətkarın bu etirafı ədəbiyyatda qabaqcıl ənənələrin mahiyyətini başa düşmək baxımından maraqlıdır.

XX əsrin ikinci yarısında yaranan Azərbaycan poemaları əsasən Səməd Vurğun və Rəsul Rza ənənələri zəminində formalaşmışdır. Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Hüseyn Arifin, Qasım Qasımsadənin, Qabilin, Əliqə Kurçaylının, Adil Babayevin, Məmməd Arazın və b. poemalarında Səməd Vurğun poeziyasının poetikası, onun ritmi, mövzu və problematikasının ruhu duyulmaqdadır. Epik təsvirlər, süjet, onun nüvəsini təşkil edən bədii konflikt

zəminində qəhrəmanların xarakterini açmaq həmin şairlərin poemaları üçün son dərəcə xarakterik cəhətlər kimi özünü göstərir. Məsələn, B.Vahabzadənin “İztirabın sonu”, H.Arifin “Məhəbbət poeması”, İ.Kəbirinin “İlk məhəbbət” poemalarında S.Vurğunun “Aygün” poemasının təsiri açıqca duyulmaqdadır. Bu poemaların hamısında konflikt ənənəvi üçlük arasında cərəyan edir və öz bədii həllini tapır.

Yaxud Nəbi Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri”, “Günəşin bacısı”, “İnam” poemalarında Səməd Vurğunun “Muğan” poemasının ən yaxşı ənənələrinin davamını və inkişafını görmək o qədər də çətin deyildir.

Rəsul Rza ədəbi məktəbini ləyaqətlə davam etdirən Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq, Arif Abdullazadə, İsa İsmayilzadə, Ələkbər Salahzadə və başqalarının poema yaradıcılığında isə tək cə forma, ifadə sərbəstliyi yox, həm də assosiativ poeziyanın xarakterik xüsusiyyətləri özünü göstərməkdədir. Bu əsərlərdə hadisələrin özündən çox onların doğduğu hiss və həyəcanlar bədii məramın ifadəçisinə çevrilir. Bu tipli əsərləri mütaliə edən oxucunun xüsusi hazırlığı olmalıdır.

Səməd Vurğun ənənələrinin davamçıları üçün heca vəznə, Rəsul Rzanın ardıcılıqları üçün isə sərbəst şeir üslubu daha xarakterik olmuşdur. Əlbəttə, ədəbi ənənələrdən bəhrələnən Azərbaycan şairlərinin hər birinin özünəməxsus poetik üslubu, xarakter yaratmaq ustalığı, mövzuya yanaşma prinsipi, hadisəni əks etdirmə üsulları vardır. Əks etdirdikləri həyatı problemlərdə, eləcə də sənətkarlıq məsələlərində bəzi ümumi məqamlar olsa belə, adları çəkilən şairlərin hər birinin ədəbiyyat tariximizdə özünəməxsus yeri və rolu vardır.

Azərbaycan ədəbiyyatında həm məzmun, həm də forma ənənələrinə həssas, yaradıcı münasibət olub. Bütün dövrlərin Azərbaycan folklorunda, eləcə də klassik ədəbiyyatımızda insana məxsus yüksək əxlaqi keyfiyyətlər: huma-

nizm, zəhmətsevərlik, vətənpərvərlik, dostluq, yoldaşlıq, əhdə vəfa, mərdlik, təvazökarlıq və s. müxtəlif ədəbi janrlarda yaranan əsərlərdə təbliğ olunub. Xalqımızın əxlaqi görüşləri üçün xarakterik olan bu cəhətlər sonrakı dövrlərdə yaranan əsərlərin də cövhərini, mayasını təşkil edib. Milli mentalitetdən gələn ənənələr yeni zəmində yeni bədii formalar vasitəsi ilə ayrı-ayrı bədii çalarda özünü göstərib.

Sənətkarlarımızın ayrı-ayrı illərdə yaratdıqları poemalar onu deməyə əsas verir ki, ənənəvi formada istənilən qədər yeni məzmunlu, yeni estetik idealın daşıyıcısı olan əsərlər yaratmaq mümkündür. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında novatorluq axtarırları XX əsrin son onilliyində Azərbaycanın dövlət müstəqilliyi ilə, ərəzi bütövlüyü uğrunda apardığı mübarizə ilə sıx surətdə əlaqədardır. Ədəbiyyatımızda müstəqilliyimizin, suverenliyimizin təsviri və təbliği mövzu baxımından əhəmiyyətli yenilik hesab edilə bilər. Çox zaman bu yeni məzmun da özünü ənənəvi formada göstərib ki, bunun özü də təbii haldır. Məsələn, Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” poeması əsrlərin sınağından çıxmış heca vəznində yazılsa da, həmin əsər məzmunca, ideyaca tamamilə yenidir.

XX əsr poemasında folklor ənənələri çox güclü olmuşdur. Əsrlərin sınağından çıxan qoşma, gəraylı bir bədii forma kimi əlinə qələm alan, ədəbiyyatda öz yeni sözünü demək istəyən cavanların da sevimli şeir formasıdır.

Ənənə və novatorluq ədəbi prosesin qoşa qanadıdır. Böyük, uca ədəbi zirvələrə qonmaq üçün bu qanadların hər ikisinin olması vacibdir. Ənənə keçmişin, novatorluq isə gələcəyin təmsilçisidir. Gələcəyə inamla addımlamaq üçün keçmişin ibrət dərslərini öyrənmək, ondan nəticə çıxarmaq zəruridir.

İctimai hadisələri müşahidə etmək, ən xarakterik hadisələri seçə bilmək bacarığı, yaradıcılıq fantaziyası, yığcam,

obrazlı yaza bilmək ustalığı istedadın mühüm komponentlərindəndir.

Həyat hadisələrlə, insanların cəmiyyətdə rəngarəng qarşılıqlı əlaqəsi, onların bənzərsiz arzu və düşüncələri ilə zəngindir. Arı çiçəkdən bal çəkməyi bacardığı kimi, istedadlı qələm sahibi də həyat həqiqətlərinin ən yaxşı, tipik olanlarını əsərdə bədii həqiqət səviyyəsinə yüksəldə, öz estetik görüş və düşüncələrini, ədəbi məramını oxucularla bölüşə bilir. Müəllif həyat həqiqətini obrazlı, sistemli bədii həqiqət səviyyəsinə yüksəldən qələm sahibidir.

Sovet dövründə ədəbi prosesin ümumi istiqaməti bütün yazıçıların yaradıcılığına əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmişdir. Hər bir sənətkar üslubu etibarilə nə qədər fərdi olsa da, onun yaradıcılığı ədəbi prosesin tərkib hissəsi kimi yenə də sosial mahiyyət daşıyırdı. Vahid yaradıcılıq metodu – sosialist realizmi yazıçıların bir-birinə daha da yaxınlaşmasına, onların yaradıcılığında eyni ümumi istiqamətin bərqərar olmasına, formalaşmasına zəmin yaradırdı. Digər tərəfdən, ədəbiyyatı “ümumproletar işinin təkərçiyi, vintçiyi” hesab edən siyasi quruluş və onun rəhbərləri sənətkarları vahid platformada birləşdirir, yazıçıların hamısı üçün ümumi ədəbi manifest hazırlayırdı. Hər bir istedadlı qələm sahibinin orijinal fərdi üslubu isə öz növbəsində ədəbi prosesin zənginləşməsinə səbəb olurdu. Bir-birinə bənzəməyən bu fərdi üslublar vahid manifest əsasında yazılan əsərlərin həyatiliyini, canlılığını, orijinallığını şərtləndirir, trafaretlərdən qismən də olsa yaxa qurtarmağa kömək edirdi. Ümumi ədəbi proses yazıçının yaradıcılıq yoluna təsir etdiyi kimi, fərdi üslublar da ədəbi prosesə öz sovuqatını verir, onu zənginləşdirirdi. Elə buna görə də ədəbi əsərin təhlili, rəngarəng sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi son nəticədə ədəbi prosesin ümumi mənzərəsini yaratmağa kömək edir.

Ədəbi prosesdə qəhrəman problemi həmişə mühüm, əhəmiyyətli məsələlərdən biri olmuşdur. Qəhrəman, onun fəaliyyəti, mübarizəsi, işi, məhəbbəti bədii əsərin strukturunda, süjet və kompozisiyada, konflikt və onun həllində son dərəcə mühüm yer tutur. Ona görə ki, qəhrəman müəllif idealının estetik daşıyıcısıdır.

Bədii əsərin mühüm, aparıcı qəhrəmanlarından biri də elə müəllifin özüdür. Səməd Vurğun, Rəsul Rza, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Hüseyn Arif, Əliəğa Kürçaylı, Xəlil Rza, Məmməd Araz, Əli Kərim, Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq və b. sənətkarların poemalarında müəllif obrazı çox görkəmli yer tutur. Digər qəhrəmanların taleyinə onların təsiri açıq-aydın hiss edilir. Konkret müəllif obrazı olmayan əsərlərdə belə, o, müsbət, ideal qəhrəman libasına bürünərək fəaliyyət göstərir, haqsızlığa, ədalətsizliyə, cəmiyyətdəki hər cür yaramazlığa qarşı mübarizə aparır, müəllif idealının daşıyıcısına, təmsilçisinə çevrilir.

Əsərin ümumi strukturunun, süjet və kompozisiyasının yaradılmasında, obrazların xarakterinin, onların psixologiyasının, daxili dünyasının açılmasında sənətkar təxəyyülü, sənətkar fantaziyası mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Eyni həyat hadisələrindən istifadə edən müxtəlif üsluba, ədəbi təcrübəyə, bədii təxəyyülə malik sənətkarların əsərlərinin bədii forma, üslub, digər sənətkarlıq xüsusiyyətləri etibarilə bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənməsinin səbəbini də məhz elə burada axtarmaq lazımdır. Məsələn, Sabirin həyatı haqqında nə qədər poema yazılıb. Həmin əsərlərin mövzusu, bədii obyekt, hətta qəhrəmanı eyni şəxsiyyət olsa da, həmin hadisəni, qəhrəmanın taleyini ayrı-ayrı üsluba, bədii imkana, sənətkar fantaziyasına malik qələm sahibləri bir-birindən fərqli boyalarla əks etdiriblər ki, bu da yaradıcılıq prosesinin qanunauyğun yekunudur.

Çernişevski çox doğru qeyd edirdi ki, poetik istedadın ən əsas göstəricisi yaradıcılıq fantaziyasıdır. Sənətkar fanta-

ziyası məlum tarixi həqiqətin, faktın bədii boyalarla daha sirayətedici, inandırıcı təsvirinə kömək edir, hadisələrin emosionallığını, həyatiliyini artırır, qəhrəmanın bədii obrazını elə ümumiləşdirməyə zəmin yaradır ki, bütöv bir tarixi dövrün, epoxanın bədii libasa bürünmüş ziddiyyətli, rəngarəng lövhələri, həmin dövrdə yaşayan insanların xarakterinin ən mühüm cəhətləri göz önündə canlanır.

Fantaziyasız sənətkar bədii yaradıcılıqda məlum tarixi faktları, hadisələri qeyd etməkdən uzağa gedə bilməz. Elə buna görə də tarixi fakt özlüyündə nə qədər maraqlı, ibrətamiz olsa belə, bədii libas geyə bilməyəndə çox adi, primitiv xarakter daşıyır, oxucu marağına səbəb olmur. Məsələn, müharibə mövzusunda nə qədər poema yazılıb. Lakin bu əsərlərin heç biri Süleyman Rüstəmin adi həyat həqiqətləri əsasında qurulmuş “Ana və poçtalyon” əsərini əvəz edə bilmir. Bu sözləri Əhməd Cəmilin müharibə mövzusunda yazılmış “Can nənə, bir nağıl de”, “Əmrahın anası” əsərlərinə də aid etmək olar. Süjetli lirikanın bariz nümunələri hesab edilən bu əsərlərdə poemalarda olduğu kimi həyat hadisələri də var, mükəmməl insan xarakterləri də.

Sənətkar fantaziyası hadisələri etə-qana gətirən, onu canlandıran çox mühüm yaradıcılıq vasitəsidir, şair, yazıçı istedadının göstəricisidir. İlhamı olmayan sənətkarın fantaziyası da ola bilməz. Bir var hər hansı həyat hadisələrini adi sözlərlə, tarixi faktları ardıcılıqla, dəqiqliklə verəsən, bir də var ilhamla həmin faktlara poetik bir don biçəsən. İlham tarixi, eləcə də hər hansı bir həyat hadisəsini şair nəfəsi ilə qızdırmağa, tarixin buzlarını əritməyə kömək edir. M.Müşfiq təsadüfi deməyib ki, şairə ilhamdan maya gərəkdir. Bu mənada ilham istedadın ən əsas göstəricisidir, bütün gözəl əsərlərin mayası, cövhəridir. İlham bədii əsərin cismində “can”, damarlarında “qan” kimi bir şeydir. Onsuz hər hansı bir tarixi hadisə, tarixi şəxsiyyətin obrazı ölüdür, cansızdır. İlham yaradıcılıq ehtirası, yaradıcılıq şövqüdür. Bir var işi

öz ürəyinin səsi ilə görəsən, bir də var məcburiyyət qarşısında. İlham yaradıcılığın cövr-cəfasına məhəbbətlə, vurğunluqla sinə gərmək vasitəsidir.

Hər hansı bir musiqi alətini kökləməmiş onda gözəl mahnı, simfoniya çalmaq mümkün olmadığı kimi, ilhamsız da gözəl bir sənət incisi yaratmaq mümkün deyil. İlham sənətkarın ürəyini əks etdirədiyi həyat hadisələrinin ritminə uyğun kökləyən ecəzkar bir vasitədir, Allah vergisidir. Dünyagörüşü isə həyat təcrübəsi əsasında yaranır. İstedad fərdidir, dünyagörüşü isə sosial mühitin bəhrəsidir. İstedad dünyaya, həyat hadisələrinə, insanların arzu və düşüncələrinə, onların ömür yoluna, sevinc və kədərinə, tarixi faciəsinə – hər şeyə tükənməz bir şövq və enerji ilə baxmaq imkanı verir.

İlham səfərbəredici qüvvəyə malikdir. O, sənətkarı hər hansı bir tarixi hadisəni əks etdirmək, qəhrəmanların hiss və həyəcanlarını yenidən yaşamaq əzabına qatlaşmaq üçün səfərbər edir. Dünyagörüşü isə ilhamı cilalayır, onun axarını lazımi məcraya yönəldir. İstedadla, ilhamla dünyagörüşünün, həyat təcrübəsinin vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir. Yalnız yaradıcılıq axtarırlarının əzabına qatlaşan istedadlı qələm sahibləri böyük ədəbi uğurlar qazana bilərlər. Bu mənada istedadın tən yarısını zəhmətdə görənlər əslində yanılırlar.

İstedadsız adam nə qədər zəhmət çəksə belə, bir şeyə nail ola bilməz. İstedadlı adamın da zəhmətsiz, yaradıcılıq axtarırları aparmadan, yazı prosesinin əzablarına dözmədən uğur qazanacağı qeyri-mümkündür. Zəhmətsiz istedad paslanmağa məhkumdur.

Yazıçının təkcə nəzəri cəhətdən yüksək hazırlığı yaradıcılıq üçün kifayət deyildir. O, hər şeydən əvvəl, həyatı, onun sosial-tarixi proseslərini, qanunauyğunluqlarını, konkret fakt və hadisələri bilməlidir” (234, s. 116). Yalnız hər hansı bir hadisəni, qəhrəmanın həyatını, onların

psixologiyasını mükəmməl öyrənən, həyatın nəbzini tutmağı bacaran istedadlı qələm sahibləri real həyat lövhələri, canlı insan xarakterləri yarada bilirlər. Çünki bədii ədəbiyyat son nəticədə həyatın bədii əksidir. Sənət isə elə bir sehrlı güz-güdüdür ki, o, həyatı olduğu kimi deyil, yazıçı təxəyyülünə, fantaziyasına, dünyagörüşünə, həyat idealına, əxlaqi mövqeyinə uyğun şəkildə əks etdirir. Özü də bu zaman zahiri görünüşdən daha çox insanın daxili dünyası ön planda dayanır. Bu mənada bədii təsvirdə, obraz yaradıcılığında, qəhrəmanların fəaliyyətlərinin qiymətləndirilməsində müəllif mövqeyi aparıcı rol oynayır. Müəllif çox vaxt öz düşüncələrini, əxlaqi qənaətlərini qəhrəmanlarının bədii obrazı üzərində cəmləyir, onların həyatı timsalında sosial mühiti bədii təhlil süzgəcindən keçirir. Ədəbi qəhrəman müəllif idealının daşıyıcısına çevrilir.

Sovet dövründə sənətkarlar hadisələrin müşahidəçisi, seyrçisi deyil, həm də onun fəal iştirakçısı idilər. Rəsul Rzanın “Mübarizə bu gün də var, yarın da, mən də onun ən ön sıralarında”, Səməd Vurğunun “Mən nəfəsləri benzin və kükürd qoxulu milyonların şairiyəm” misraları təkcə onların özlərinə yox, hadisələrin fəal iştirakçısı olan bütün sovet dövrü sənətkarlarına aid idi. Bütün bunlar yaradıcılıq prosesində müəllif mövqeyinin aparıcılığını şərtləndirən mühüm amil kimi özünü göstərirdi. Hər hansı bir hadisənin təsvirində neytral bir mövqe tuta bilməyən sovet yazıçıları mütləq yeni insanın həmfikirləri, əqidə yoldaşları kimi çıxış etməli, onların düşmənlərinə qarşı barışmaz mövqedə dayanmalı idilər. Bu cəhət sovet dövründə yaranan bütün bədii əsərlər, o cümlədən də poemalar üçün də xarakterik idi. Əks etdirdiyi həyat hadisələrinə müəllif münasibəti son dərəcə vacib idi.

Hər hansı sosialist məzmunlu hadisələri bədii, həm də milli formaya salmaq o dövr sənətkarlarının qarşısında duran başlıca yaradıcılıq problemlərindən idi. “Formaca milli,



məzmunca socialist” olan ədəbiyyatın gözəl nümunələrini yaratmaq o qədər də asan məsələ deyildi.

Məlumdur ki, hər hansı bir bədii əsərin özünəməxsus məzmunu və forması vardır. İnsanın bədəninə uyğun kostyum, don tikilən kimi, məzmunu uyğun forma seçmək də əsas yaradıcılıq problemlərindəndir. Əlbəttə, məzmun aparıcıdır. Ancaq bu heç də o demək deyildir ki, forma əhəmiyyətsiz bir şeydir. Bədii sənətkarlıq məzmunu nisbətən formada özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Sənətkar üslubu da sıx surətdə bədii forma ilə bağlıdır. “Gözəllik ondur, doqquzu dondur” fikri də bədii formanın nə qədər əhəmiyyət kəsb etməsindən xəbər verən müdrik el qənaətidir. Gözəl sənət əsərlərində məzmunla forma bir-birini elə tamamlayır ki, onları ayırmaq, müqayisə etmək heç adamın ağına da gəlmir. Formanı canlı orqanizmin zahiri görkəminə, məzmunu isə onun daxili dünyasına bənzətmək olar. İnsanın mənəviyyəti, xarakteri, psixologiyası, xasiyyəti yaxşı deyilsə, o, zahirən nə qədər gözəl olsa belə, tez bir zamanda adamların gözündən düşər. Əgər sənətkarın deməyə bir sözü yoxdursa, heç bir bədii forma onun köməyinə gələ bilməz. Bir var ən gözəl libası uyğun əyninə geyindirəsən, bir də var canlı insanın. Yalnız forma ilə məzmunun qarşılıqlı vəhdəti ədəbi uğurların rəhnidir. Nə qədər gözəl forma olur olsun, məzmunuz bir qəpiyə dəyməz. Forma sənətkarın əsas ideyasının, poetik məramının ifadə vasitəsidir.

Doğrudan da, bədii forma məzmunu nisbətən mühafizəkardır. Ancaq ədəbi təcrübə göstərir ki, yeni məzmun ənənəvi formada belə gözəl, cazibədardır. Səməd Vurğunun yaradıcılıq nümunələri buna əyani sübutdur. Şairin ənənəvi, əsrlərin sınağından çıxmış formada yazdığı poemalar nə qədər ənənəyə söykənsələr də, onlardakı üslub rəngarəngliyi, şairin yeni poetik nəfəsi, həyat hadisələrinə yeni baxış tərzini bu əsərlərin bədii dəyərini qat-qat artırmışdır.

Həyatın gərəkli anlarının lazımi şəkildə bədii əksini vermək hər sənətkara nəsib olmur. Məzmununda xarakterik momentlərin bədii təsvir obyektini seçilməsi vacib olduğu kimi, formada da ən gərəkli elementlərdən, ştrixlərdən istifadə zəruridir. İnsan insandır. Onun yay geyimi ayrı, qış geyimi isə ayrıdır. Yayın cırhacırında onun paltosunu geyinməsi nə qədər gülünc görünürsə, formada da gərəksiz elementlər məzmunu eybəcər, anormal vəziyyətə sala bilər. Bədii formada məzmunun ifadəsinə bu və ya digər dərəcədə xidmət etməyən artıq elementlər, ştrixlər, detallar nəinki əhəmiyyətsizdir, hətta zərərliyə də bilər. Sənətkar bədii forma seçərkən janrın spesifikasiyasını mütləq nəzərə almalıdır. Çünki məzmun və formanın dialektik vəhdəti əsl bədiilik meyarıdır.

Bütün həyat hadisələri qızıl, yaxud digər qiymətli metallar kimi külçə halındadır. Həmin materialdan hər hansı bir bəzək əşyası düzəltmək üçün zərgər onu emal etdiyi kimi, sənətkar da həyat hadisələrini janrın tələblərinə uyğun şəkildə cilalamalı, bədii formaya salmalıdır. Üzük üzükdür, ancaq eyni materialdan hazırlansa belə, üzüklərin hamısı eyni olmur, forma, məzmun etibarilə bir-birindən fərqlənir. Üzük forma ilə məzmunun vəhdətinin simvoludur.

Şairlər öz yaşadıkları dövrdəki həyat həqiqətlərini bədii formaya salaraq oxucuya təqdim edir, gələcək nəsillərə yadigar qoyurdular. Bu dövrdə eyni mövzulu əsərlər yaransa da, onlar bədii forma, sənətkarlıq məziyyətləri nöqtə-nöqtədən seçilirdilər ki, bütün bunlar da həyat hadisələrinə müəllif münasibətinin rəngarəngliyi ilə əlaqədar idi.

Mövzu yazıçının diqqətini özünə çəkən, bədii əsərin yaranmasına təkan verən, onu yaradıcılığa həvəsləndirən tikinti materialıdır. Yazıçını yaradıcılığa birinci növbədə onu düşündürən, həyəcanlandıran mövzu həvəsləndirir. Mövzu toxumu yazıçının “intibahlar qabında” (Qorki) cücərəndən sonra həyata vəsiqə alır. Eyni mövzuda sayısız-hesabsız əsərlər yaratmaq mümkündür. Mövzusu eyni, ide-

yası eyni olan müxtəlif əsərlər öz məzmunlarına, bədii sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən əsaslı şəkildə fərqlənirlər. Məsələn, müharibə mövzusunda nə qədər poemalar yazılıb, lakin onların heç biri digərinə bənzəmir.

Mövzu uçuşub-qaçısan, çiçəkdən-çiçəyə qonan arıya bənzəyir. Ondan istifadə etmək, bəhrələnmək üçün forma – pətək lazımdır. Bədii formaya düşməyən mövzu heç bir əxlaqi, sosial məzmun kəsb edə bilməz. Həyat həqiqətlərinə əsaslanmayan heç bir bədii əsər ürəklərə yol tapa, uzun ömürlü ola bilməz.

Məzmun bədii forma libasına bürünmüş həyat həqiqətidir. Əsərin məzmunlu olması yazıçının ən xarakterik həyat həqiqətini görmək və onu bədii şəkildə əks etdirə bilmək qabiliyyətindən çox asılıdır. Həyat həqiqətinə sadıqlıq vacibdir, lakin onu olduğu kimi əks etdirmək bədii ədəbiyyatın vəzifəsi deyildir. Həyat həqiqəti müəllif fantaziyası ilə ətə-qana gəlməsə, maraqlı doğura bilməz.

Bədiiliyin ən əsas şərtlərindən biri obrazlılıqdır. Obrazlılıq bədii əsərdə keyfiyyət meyarıdır. İstedadlı qələm sahibi obrazlı beytlə, bəndlə oxucunun gözləri qarşısında gözəl bir aləm yarada bilir. Adam özünü zorlayıb istedadsız şairin uzun-uzadı təsvirlərini oxusa belə, yadında heç nə qalmır. Obrazlılıq fikri yığcam ifadə etmək, az sözlə dərin məna yaratmaq vasitəsidir. Burada istər-istəməz Lev Tolstoyun bir ifadəsi yada düşür: “Uzun yazdığım üçün məni bağışlayın, qısa yazmağa vaxtım olmadı.” Qısa yazmaq, lakonik, özü də obrazlı boyalardan istifadə edə bilmək əsərin bədii dəyərini qat-qat artırır. Məsələn, Əli Kərimin “Bir santimetr haqqında ballada” poemasında şairin zərrədə ümman göstərmək bacarığı oxucunu heyran qoyur. Fəth olunmuş kilometrərin içərisində bir santimetr nədir ki? Lakin bu kilometrərin hər birində neçə-neçə santimetr ömrü əriyib. Bir santimetr həssas oxucuya ümumi qələbəmizdə az-çox əməyi olan sadə, təvazökar, sırayı insanın taleyini xatırladır. Qələbədə belələ-

rinin əməyi görünməsə də, bir santimetrin çatışmazlığı acı məğlubiyyətə səbəb olur. Poemada bunu əyani şəkildə görən, qəhrəmanla birgə həyəcan keçirən oxucu şairin “Bir santimetr, əzizim, böyükdür, sonsuzdur bir məmləkət kimi, bir diyar kimi” qənaətinə tamamilə şərik olur.

Ədəbi prosesdə müəllifin özünəməxsus mövqeyini müəyyənləşdirən amillərdən biri də sənətkarın bədii üslubudur. Bədii üslub özü də forma elementidir. Eyni xətti olan adam tapmaq mümkün olmadığı kimi, eyni üsluba malik sənətkar da yoxdur. Əsl sənət həmişə orijinaldır, təkrarsızdır, fərdidir.

“Sənətkarın üslubu qırılmaz şəkildə onun fərdi keyfiyyətləri, yalnız ona məxsus istedadı, həyat təcrübəsi, mədəni dairəsi, danışq tərzilə əlaqədardır” (331, s. 86). Bütün sənətkarlar eyni həyat hadisələrindən istifadə etsələr belə, onların hərəsi həmin hadisələri özünəməxsus şəkildə görmək, əks etdirmək qabiliyyətinə malikdir.

Hər bir sənətkar əks etdirdiyi hadisəyə öz dünyagörüşü baxımından qiymət verir, çalışır ki, yaratdığı əsər təmsil etdiyi qrupun, zümrənin mənafeyinə uyğun olsun. Sovet şairləri də yaşadıkları dövrün bədii əksini verərkən sosialist realizmi ədəbi metodunun tələblərinə uyğun şəkildə fəaliyyət göstərir, sinfi mübarizəyə, müharibəyə, bənəlxalq hadisələrə, quruculuq işlərinə, ailəyə, xarakterlərin hərəkət və fəaliyyətlərinə məhz bu baxımdan qiymət verirdilər.

Biz hər hansı bir əsəri oxuyanda onun altında müəllifin imzası olmasa belə, həmin ədəbi parçanın kimə məxsus olduğunu deyə bilirik. Bu işdə bizə hər bir sənətkarın özünəməxsus üslubu kömək edir. Sosialist realizmi yaradıcılıq metodundan bütün sovet şairləri istifadə etsələr də, onların hər birinin özünəməxsus fərdi üslubu vardır. Eyni həyat hadisələrini əks etdirsələr də, Səməd Vurğunun, Rəsul Rzanın, Mikayıl Müşfiqin, Süleyman Rüstəmin, Məmməd Rahimin, Zeynal Xəlilin, Nəbi Xəzrinin, Hüseyn Arifin,

Bəxtiyar Vahabzadənin, Əliağa Kürçaylının, Əli Kərimin, Tofiq Bayramın, Məmməd Arazın, Fikrət Qocanın, Fikrət Sadığın, Arif Abdullazadənin, İsa İsmayılzadənin, Ələkbər Salahzadənin, Ramiz Rövşənin, Eldar Baxışın poetik üslubları bir-birindən ciddi şəkildə fərqlənir.

Buradan belə bir qənaətə gəlirik ki, metod ədəbi prosesin, üslub isə metodun qoludur. Yaradıcılıq metodu ümumi, üslub isə fərdidir. Müxtəlif ədəbi üsluba malik sənətkarların yaratdıqları müxtəlif bədii quruluşlu əsərlər poeziyamızın poetik xəritəsinə bir əlvanlıq gətirmiş, ədəbiyyat tariximizi bənzərsiz əsərlərlə zənginləşdirmişdir.

Sovet ədəbiyyatı ideyalı ədəbiyyat idi. Hər bir əsərin mərkəzində mütləq sosialist ideologiyasının üstünlüyünün təbliği məsələsi ön planda dayanmalı idi. Bu vəzifələrin həyata keçirilməsində isə müəllif şəxsiyyəti, onun ədəbi təcrübəsi, sosialist idealına sədaqəti mühüm yer tuturdu. Sovet ədəbiyyatının məqsədi kommunist əxlaqına malik yeni insan tərbiyəsi idi. Bu vəzifə ilə ciddi surətdə məşğul olan şairlər müasirlərinin dolğun bədii obrazlarını yaratmağa, onların xarakterini sinfi mübarizə zəminində açmağa çalışırdılar. Zaman və onun tələbi o dövrdə yazılan bütün bədii əsərlərə, xarakterlərə öz möhürünü vurmaqda idi. Elə buna görə də həmin dövrdə yaranan əsərləri təhlil edərkən zaman, müəllif və qəhrəman amillərini mütləq nəzərə almaq lazım gəlir. Bədii əsərə tarixi yanaşma prinsipi hadisələrə, xarakterlərə daha doğru qiymət vermək imkanı yaradır.

## **2.2. Qələmə vurulmuş qandal, yaxud keçmişin ibrət dərsləri**

Bu, təkzibedilməz həqiqətdir ki, ədəbiyyat həyatın bədii inikasıdır. Zəmanəsinin övladı olan hər bir sənətkarın əsərində onun yaşadığı dövrün ab-havası, uğur və nöqsanları, insanların psixologiyası, həyat tərzi, məişəti, arzu və düşüncələri öz əksini bu və ya digər şəkildə tapmalıdır. “Xalqın tarixi yaddaşı onun yaşadığı əxlaqi iqlimi formalaşdırır” (249, s. 17).

“Uşaqlar valideynlərindən çox yaşıdlarına oxşayırlar” – deyənlər heç də yanılmırlar. Bu sözü eyni ilə yazıçılara da aid etmək olar. Əlbəttə, yetmiş illik imperiya boyunduruğu həyatımıza olduğu kimi ədəbiyyatımıza, incəsənətimizə də təsirsiz qalmayıb. Bunun özü də təbii bir proses kimi obyektiv reallıqdan doğmuşdur.

İndi imperiya dövründə yaşayan şair və yazıçıların “dilindən tutub onları divana çəkmək” o qədər də çətin deyildir. Çünki həmin dövrdə yaşayan elə qələm sahibi tapmaq olmaz ki, Leninə, kommunist partiyasına, yeni quruluşun tərənnümünə şeir, məqalə həsr etməsin. Hətta ədəbiyyata 60 – 70, eləcə də 80-ci illərdə gələn istedadlı yazıçıların əsərlərindən də kifayət qədər misallar götürə bilərik. İndi neyləyək, bütün ədəbiyyatın, incəsənətin üstündən çalın-çarpaz xətmə çəkməliyik?!

Dünyanın Nizami kimi böyük sənətkarı da yaşadığı dövrün şahlarına, sərkərdələrinə mədhiyyələr həsr etmək məcburiyyətində qalıb. Ancaq biz Nizamini buna görə yox, onun əsərlərindəki bəşəri ideyalara görə sevirik.

Sənətkarların əsərlərində olan ideoloji nöqsanların hamısını onların öz ayağına yazmaq cəhdi də insafsızlıqdır. Əlbəttə, tarix ibrət dərslidir. Lakin unutmayaq ki, onu insanların, subyektlərin arzusu yox, cəmiyyətin ümumi inkişaf

qanunauyğunluqları müəyyən edir. Elə buna görə də həyatımızdakı, eləcə də ədəbiyyatımızda, incəsənətimizdəki nöqsanlara mümkün qədər obyektiv meyarla yanaşmaq lazımdır. Bu baxımdan ədəbiyyatımızın keçdiyi yolu da, ayrı-ayrı janrların inkişaf tarixini də müasir dövrün tələbləri baxımından, ancaq mütləq həmin əsərlərin yarandığı şəraiti, ab-havanı nəzərə almaqla qiymətləndirmək lazımdır.

Sənət əsərlərinə zərrəbinlə baxan “ədəbiyyat dağları” (R.Rza) “Səsli qız”, “Pambıq dastanı”, “Moskva” kimi poemalar yazan, sosializm quruluşunu təbliğ edən, “formaca milli, məzmunca socialist” ədəbiyyatın nümunələrini yaratmağa məcbur edilən, “Həqiqi sənətkarın bayramı oktyabr” – deyən Əhməd Cavad kimi sənətkarların “Əyl, Kürüm, əyl keç, dövrən sənin deyil, keç” misralarına şübhə ilə yanaşırdılar. “Göygöl” şeirindəki “Gündüzlər çağırır oğlanı, qızı, gecələr əks edir ayı, ulduzu” misralarına görə şairi ittiham edənlər də tapılırdı.

“Mən kiməm, o böyük Leninin oğlu” deyən, “Fontan”, “Buruqlar arasında”, “Əfşan”, “Çoban”, “Dağlar faciəsi”, “Mənim Dostum”, “Şölə”, “Səhər”, “Azadlıq dastanı”, “Vuruşmalar” və s. bu kimi əsərlərində sosializm ideyalarını təbliğ və tərənnüm edən Müşfiqin zəhmətini yerə vurmaq üçün bircə “Oxu, tar” şeiri kifayət idi...

“Ümumproletar işinin təkərçiyi, vintçiyi” hesab edilən ədəbiyyat, incəsənət həmişə dövlətin diqqət mərkəzində olsa da, o zaman sənətkarlar üçün çox ağır yaradıcılıq şəraiti mövcud idi. Dəhşət burasında idi ki, yazmayan, səsinə çıxarmayanlar da ittiham olunurdular. “Necə sənətkarsan ki, həyatımızdakı socialistcəsinə dəyişikliklər səni ehtizaza gətirmir?” sualı da bığarə qələm sahiblərinə digər tərəfdən əzab-əziyyət verirdi. Hüseyn Cavid kimi qüdrətli bir sənətkarı zor ilə də olsa “inqilab qatarına oturdurdular” (Mustafa Quliyev). Başqa sözlə desək, yazıçılar “paraya dəymə, bütö-

vü kəsmə, doğra, doyunca ye” əmrini yerinə yetirməyə məcbur idilər.

Otuzuncu illər ədəbiyyat tariximizin keşməkeşli mənzərəsini öyrənmək baxımından Əli Saləddin 1992-ci ildə “Gənclik” nəşriyyatı tərəfindən nəşr edilən “Əhməd Cavad” monoqrafiyası faktlarla zəngindir. Belə ki, tədqiqatçı təkcə ədəbi faktlarla kifayətlənməmiş, dövlət təhlükəsizlik komitəsinin arxiv sənədlərindən, habelə yazıçılar ittifaqı plenumlarının, qurultaylarının stenoqramlarından bəhrələnmiş, gözlərimizin qarşısında bədbəxt, xalqını, torpağını sevməkdən başqa heç bir günahı olmayan qələm sahiblərinin faciəsini canlandıra bilmişdir. Ən dəhşətli odur ki, Əhməd Cavad dövrün diqtəsi ilə oktyabrdan, yeni quruluşun insanlara gətirdiyi xoşbəxtlikdən, Moskvadan yazanda da, siyasətdən uzaq təbiət, məhəbbət mövzularına müraciət edəndə də, hətta tərcümə ilə məşğul olanda da bədxahları ona ilişmək üçün istinad nöqtəsi tapmışlar. Məsələn, şairin Şekspirdən tərcümə etdiyi aşağıdakı cümləyə qəmiş qoyanlara Əhməd Cavadın verdiyi cavab mənalıdır: “Allah vursun sizi, bu xırda milçəklər bizim zəhləmizi tökür. Rusca belədir. Əvvəla, bu mənim sözüm deyil, bu, Şekspirin sözüdür. Mən burada nə söz verəydim? Mən burada milli siyasət yaratsam, bu düzgün deyil. Yoldaşlar, insanı belə düşünmək, insana belə yanaşmaq olmaz. Zəhmət çək əsəri qoy qabağına, ruscasına bax, fransızcasına bax, sonra da de ki, filankəs kontrrevolyusyon fikir vermişdir” (306, s. 230).

Mir Cəfər Bağırovun vaxtilə bir yerdə işlədiyi, duzçörək kəsdiyi Əhməd Cavada dediyi aşağıdakı sözlər də şairin düşdüyü çıxılmaz vəziyyəti anlamaq baxımından maraqlıdır: “Bəs onda “Ləzgi qızları” şeirinə nə deyirsən? Bu şeirdə sən əxlaqsızlıq təbliğ edirsən. Ləzgi qızlarını öz yatağına çağırırsan. Burada bir müəllimin gecələr tək yatdığıını söyləyir, ona üşüdüyündən dəm vurursan. Yerli sovet



qızlarını “üşüyürəm” adı ilə aldadıb, dilə tutub, namuslarına təcavüz etməyə çalışırsan” (306, s. 207).

Əlbəttə, vəziyyətdən çıxmaq üçün yazıçılar inzibati amirlik dövrünün tələblərinə riayət etmək pərdəsi altında ürəyin, vicdanın, milli təfəkkür tərzinin səsiylə tarixdə qalacaq əsər yaratmaq yollarında axtarışlar aparırdılar. Təbiidir ki, yazıçının boynuna ikiqat çətin bir vəzifə düşdüyündən, çox vaxt o, əli aşından da, vəli aşından da olur, bir əldə iki qarpız tutmağın cəzasını çəkirdi. Beləliklə, həmin zərbələr həm də ədəbiyyatımızın inkişaf tarixinə dəyir, onu təbii axarından çıxarırdı.

“Ədəbiyyat dağları”nın diqtəsi ilə yazıçılar Demokratik Azərbaycan Respublikasını, Müsavatı, onun liderlərini pisləməli, sovet hakimiyyətini isə tərifləməli idilər. Əks təqdirdə onların nəinki özlərini, hətta ailələrini də ölüm, sürgün təhlükəsi gözləyirdi. Bütün bunları nəzərə almadan Səməd Vurğunun əsərlərinə, o cümlədən də yüksək bədii sənətkarlıq nümunəsi kimi qələmə alınan “26-lar” poemasına qiymət vermək düzgün deyildir. Bu, danılmaz faktdır ki, əsərdə xalqımızın qəddar düşmənləri – Şaumyan kimi naxələflər, canilər, xalqımızın düşmənləri təriflənib göylərin yeddinci qatına qaldırılırdısa, Məmmədəmin Rəsulzadə kimi namuslu, vicdanlı, vətənpərvər azadlıq mücahidləri tənqiddə məruz qalırdı:

İndi xəbər verim oxucuma mən,  
O “millət rəhbəri” Rəsulzadədən...  
(367, c. 3, s. 155).

Maraqlı faktdır ki, Səməd Vurğun Rəsulzadəni müəllif sözləri ilə deyil, o dövrdə müxtəlif təbəqələri təmsil edən ağzıgöyçəklərdən birinin dili ilə tənqid edir və beləliklə də vəziyyətdən çıxmağa çalışırdı.

Məmmədəmin Rəsulzadə Türkiyədə milli şairlərimizdən ən görkəmlisi kimi Səməd Vurğunun adını çəkəndə ona deyirlər ki, Vurğun “26-lar” poemasında səni rüsvay eləyib, sən isə onu tərifləyirsən. Rəsulzadə isə cavab verib ki, o,

düz eləyib, belə etməsə, millətə gərək olan digər əsərlərini yaza bilməz. Digər tərəfdən, o, mənim qadağan olunmuş adımları bir vasitə tapıb öz poemasında çəkməklə, onun unudulmağına imkan verməyib.

Ədəbi tənqidin vaxtilə “26-lar”ın məziyyəti kimi yüksək qiymətləndirdiyi, təqdir etdiyi cəhət – onun sosialist məzmunu, əslində əsərin ən böyük qüsurdur. Ancaq şairin Bakının o vaxtkı mühitini necə ilhamla təsvir etməsinə göz yummaq da insafsızlıq olardı. Həmin əsərdəki Hambal surəti ilə Mikayıl Müşfiqin “Fontan” əsərinin qəhrəmanı Cəbinin taleyi arasında bir uyğunluq vardır. Onların ikisini də İrandan Bakıya ehtiyac gətirmişdir.

İnsan taleyindən danışanda səmimi olan şairlər dövrün diqtəsi ilə poemaya zorla gərəksiz parçalar calayanda əsərin təsir gücünə, təbiiliyinə xələl gətirmişlər. Müşfiq ötəri də olsa, Azərbaycan parlamanının üstündə üçrəngli bayrağın dalğalanmasından söhbət açır. Müəllif öz qəhrəmanı Cəbini “qəzəblə” həmin bayrağa baxmağa məcbur etməklə əvvəlki parçalardakı səmimiyyətə xələl gətirir.

Harın bəylər, zalımlar bizim klassiklərimizin də əsərlərində həmişə tənqid olunub. Bu meyl XX əsr Azərbaycan poemaları üçün də xasdır. Ancaq ən pis cəhət odur ki, insanlara mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinə, qabiliyyətlərinə, mədəni səviyyələrinə görə yox, məhz sinfi baxımdan qiymət verilib. Bəydirsə, qolçomaqdırsa, varlıdırsa pisdir; fəhlə, nöker, çobandırsa yaxşıdır.

Konkret nümunələrə müraciət edək. Mikayıl Müşfiqin “Dağlar faciəsi” poemasında Həsən və onun dostları qolçomaqlar kimi tənqid olunur. Müəllifin fikrincə, onların çoxu “kaftar kimi yöndəmsiz, iyrənc”dir. Yoxsul Eldar isə təriflənir, hətta onun qolçomaq Həsənin arvadı Gülpərini əri dura-dura, şəriət qaydalarına zidd olaraq almasına da haqq qazandırır. Ancaq bir bədii surət kimi Həsən Eldardan bitkin, canlı çıxmışdır. Ümumiyyətlə, poemalardakı mənfi ob-

razlar qupquru, yalnız iş üçün yaranmış müsbət obrazlardan daha koloritlidir. Belələrinə misal olaraq Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nın qəhrəmanı Gəray bəyi, Mikayıl Müşfiqin “Mənim Dostum” poemasının qəhrəmanı Sadayı və başqalarını göstərə bilərik.

Müsbət obrazların çoxunun quru, sxematik çıxmasının əsas səbəblərindən biri də onları nöqsansız göstərmək, yersiz şəkildə beynəlmilləşdirmək cəhdi olmuşdur. Hətta rus, ukrayın, belorus, özbək, qazax... poemaları arasında da bir məzmun, daha doğrusu mövzu eyniyyəti var ki, bu da milli zəmindən, xalq psixologiyasından, təfəkkür tərzindən uzaqlaşmış “sosialist məzmun” kəsb etmək tələbinin qanunauyğun nəticəsi idi. Müsbət qəhrəmanlar mütləq zərbəçi, qabaqcıl əmək adamı, inqilabçı, dinin düşməni, beynəlmilləçi olmalı idi.

Həpsi əməkçidir, həpsi zərbəçi,  
Həpsinin maraqla çalxanır içi.  
(250, c. 2, s. 76).

Parlaq zərbəçidir mədəndə Cəbi.  
(250, c. 2, s. 83).

Firəngiz klubun müdirəsidir,  
Sərvinaz pioner sərkərdəsidir.  
(250, c. 2, s. 92).

Bir qədər həvəslə çalışsaydınız,  
Qırmızı lövhəyə düşüb adınız,  
Sizə verilərdi keçici bayraq.  
(250, c. 2, s. 182).

Hətta Gülpəri də Həsəndən çıxdı,  
Onun sirlərini verdi Eldara,  
Ağır zərbə vurdu qolçomaqlara.  
Nəhayət, irişib arzularına,  
Gülpəri qovuşdu öz Eldarına.  
Yarışa çağırır indi elləri,  
İclasda Gülpəri, işdə Gülpəri.  
(250, c. 2, s. 182).

Əli iş vaxtı görünməz, itidir,  
İş onun varlığıdır, dövlətidir.  
Pambığın bağını yarmışdır o,  
Çox böyük şöhrətə varmışdır o.  
(281, s. 310).

Yenilik tələb edir  
Partiya, dövlət, həyat.  
Maaş güdməyirəm heç,  
Gözləmirəm mükafat.  
(273, c.3, 151).

Ey şanlı oktyabr, sən nələr etdin, nələr?  
Bir gün baxdım ki, böyük Stalinlə bərabər  
Oturarkən Bəstinin çıxarılmış şəkili,  
Demə bizim Bəsti də bir kolxozun vəkili.  
On beş ilin içində nə böyüdü, Bəsti, sən.  
Kəsər dünya səsinə bir dəfə sən kəs desən.  
(81, s. 146).

Traktor çaparaq dövrlər vurur,  
Gülzarın alnında parlayır qürur.  
(367, c. 3, s. 127).

Təəssüf ki, bu cür misraların sayını istədiyimiz qədər artırma bilərik. Müasir dövr şairlərinin əsərlərindən də buna bənzər nümunələr gətirmək problem deyil.

Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nın qəhrəmanlarından birinin – Bəxtiyarın dediyi “Məhəbbət yararmı heç komsomola?” sözü ilə M. Müşfiqin “Buruqlar arasında” əsərindəki qəhrəmanlardan birinin düşüncə tərzini bir-birinə nə qədər yaxındır:

Şura məktəbində sevişmək olmaz,  
Doğru komsomolçu eşqə tutulmaz.  
(250, c. 2, s. 114).

Bu və buna bənzər eyniyyət, inkubator cücələrinə bənzərən müsbət qəhrəman ülgüsünün əvvəlcədən hazırlanmış sənətkarlara verilməsi ədəbiyyatımıza çox böyük ziyanlar vermişdir.

Mikayıl Müşfiqin “Buruqlar arasında” poemasında belə bir misra var: “Onlarda komsomol əxlaqı yoxdur”. Görəsən

nədir bu komsomol əxlaqı? Yadıma el arasında gəzən məşhur bir lətifə, daha doğrusu, olmuş əhvalat düşür.

Ağdamda Məşədi Abbas adlı məşhur, hörmətli bir kişi var imiş. Mircəfər Bağırov da onun xətrini çox istəyirmiş. Məşədi Abbas Bakıya gəlirmiş. O, bərk acıbmış. Yol boyu yeməxanaların yanında maşını saxladar, içəri girib hal-əhval tutar, soruşarmış:

– Bala, aranızda komsomol varmı?

Tələsik, sevinclə cavab verərlərmiş:

– Bəli, Məşədi Abbas əmi, bizə nə qulluğun?

– Heç, bala, yaxşı işləmək lazımdı, işinizdə sayıq olun!

Təxminən beş-altı yerdə eynilə bu məzmununda söhbət olur. Nəhayət, kababxanalardan birinə çatanda Məşədi Abbas yenə soruşur:

– A bala, aranızda komsomol varmı?

İşçilər narahatçılıqla, günahkarcasına deyirlər ki, xeyr, yoxdur. Elə bil Məşədi Abbasın çiyindən ağır dağ götürülür. Dərindən nəfəs alıb yoldaşlarına deyir:

– Ə, düşün aşağı, arxayınca çörəyimizi yeyək!

Bu ibrətəməz hadisənin arxasında çox şey gizlənidir. Hər işə burnunu soxan, çuğulluq eləyən komsomol camaata arxayınca çörək yeməyə belə imkan vermirmiş.

Otuzuncu illərdə yazılan Azərbaycan poemalarını oxuyanda komsomol əxlaqı haqqında çox şey öyrənirik:

Yoxdur məhəbbətdən nişanə məndə.

(250, s. 114).

Nə qədər komsomol olsan da yenə,

Gərək sataşmayaq Allah evinə.

(367, c. 3, s. 20).

Bir də komsomolçu deyil xuliqan.

(367, c.3, s. 22).

O, bir komsomolçu olandan bəri,

Varlığı, mənliyi bərkiyib işdə.

(367, c. 3, s. 98).

Bu tipli misraların sayını artırmaq o qədər də çətin deyildir.

Qabilin 1962-ci ildə yazdığı “Tramvay parka gedir” poemasının qəhrəmanları da gənclərdir. Onlardan biri – Bələmi tramvay sürücüsü, digəri – Münəvvər isə konduktordur. Sərnişinlər gedəndən sonra onların arasında gedən söhbət də o dövrün qəhrəmanlarının xarakterini, düşüncə tərzini açmaq baxımından ibrətamizdir:

Gör bizim tramvaya nə yazılıb, Münəvvər,  
“Komsomola hədiyyə” – əntiqədir bu sözlər.  
Hər vaqonun böyrünə yazılmayır belə şey,  
“Komsomola hədiyyə” böyük şan-şöhrətdir ey!  
– Əlbəttə, çox böyükdür, buna nə söz, nə söhbət,  
Bu vaqonda işləmək səadətdir, səadət.

(202, 299).

Gəldiyimiz ümumi nəticə budur ki, inqilab övladı komsomol “təbiətin, düşmənin üstünə hücumlar çəkən”, keçmiş adət-ənənələri söküb dağıdan, yalnız iş üçün, inqilabi mübarizə üçün yetişdirilən gəncliyin böyük bir dəstəsidir.

Şairlərimiz dövrün tələbi ilə komsomolçularda bu və ya buna bənzər digər cəhətləri təsvir edəndə obraz çox quru, sxematik çıxırdı. Lakin Səməd Vurğun kimi qüdrətli qələm sahibləri bütün bu zahiri cizgiləri verməyə məcbur olsalar da, qəhrəmanların xarakterini açmağa, bitkin insan surətləri yaratmağa nail olurdular. Uzaq getməyə, “Komsomol poeması”ndakı Bəxtiyar, Cəlal, Humay obrazları öz fərdi xüsusiyyətləri ilə bir-birindən seçilən otuzuncu illər gəncliyinin nümayəndələridir.

Ədəbiyyatda Lenin mövzusuna müraciət etmək də o dövrün tələblərindən biri idi. Sətsiz-hesabsız şeirlər, poemalar, nəsr əsərləri yazılmış, dahi rəhbərin şöhrəti göylərə qaldırılmışdı. Hətta çox zaman kitabların Leninə həsr olunmuş əsərlə açılması sərt tələbə çevrilmişdi. Bəzən şairlər öz

aralarında zarafatla deyirdilər ki, şeir qatarını öz ardınca çəkib aparan lokomotiv – Lenin şeiri lazımdır, ya yox?

Yeri gəlmişkən bir məsələni də xatırlatmaq istəyirəm. Azərbaycan yazıçılarının IX qurultayında X.Rzanın çıxışı məni bir ədəbiyyat tarixi ilə məşğul olan tədqiqatçı kimi narahat elədi. X.Rza S.Rüstəmin “Ömrüm-günüm, səadətim oktyabr yaşındadır, partibiletim sol cibimdə, ürəyimin başındadır” misralarını nümunə gətirəndən sonra elə bir cümlə işlətdi ki, yazıya almağa belə adam utanır. Həmin qurultayda Türkiyədən, İrandan, Özbəkistandan və başqa ölkələrdən də qonaqlar gəlmişdi. Cavad Heyət çıxışında dedi ki, Xəlil Rza bir təpik özgəyə vuranda, ikisini özümüzə vurur.

Xəlil Rzanın sözləri məni də düşündürdü. Fikirləşdim: “Lenin” poemasını yazıb SSRİ Dövlət Mükafatı alan Rəsul Rzadır, bəs Xəlil Rza onun adını niyə çəkmədi? Lenin haqqında, partiya haqqında Səməd Vurğundan çox yazan yoxdur, bəs Xəlil Rza onun adını niyə çəkmədi? “Leninlə söhbət” poemasını yazıb Azərbaycan Dövlət Mükafatı alan Bəxtiyar Vahabzadədir, Xəlil Rza niyə onun adını çəkmədi?..

Əlbəttə, bu siyahını istənilən qədər uzada bilərdik. Ancaq buna heç lüzum da görmürük. Çünki Əli Kərim kimi gözəl, siyasətdən uzaq Azərbaycan şairi də Leninə məhəbbətlə əsər yazıbsa, deməli, məsələnin başqa bir tərəfi də var. “Yest takaya partiya” şeirini yazan X.Rzanın “günahı” S.Rüstəmin “günah”ından az deyil. Ona görə ki, Süleyman Rüstəm yuxarıdakı misranı otuzuncu, Xəlil Rza isə Leninə həsr etdiyi şeirləri yetmiş, səksəninci illərdə yazıb. “İnsanlığın atası anama oğul olub”, “O, mənim varlığımda yaşayır məslək kimi” – deyən X.Rza əgər öz şeirini də xatırladıb, ədəbiyyatımızın ümumi nöqsanlarından danışsaydı, cəllad pəncəsinin altında yaranan gözəl sənət əsərlərindən söhbət açsaydı, onu yalnız alqışlayardıq.

Səməd Vurğunun “Leninin kitabı”, “Zamanın bayraqdarı”, Mikayıl Müşfiqin “Azadlıq dastanı”, Rəsul Rzanın “Lenin”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Leninlə söhbət” poemaları mövzu, mündəricə baxımından bu gün bizi qane etməsə də, onlar bədii sənətkarlıq baxımından qiymətli sənət nümunələridir. Həmin əsərlərin qəhrəmanları idealdır, humanistdir. Ancaq sonradan biz gördük ki, bolşeviklərin əlinə keçməsə Bakının yandırılmasını əmr edən əsl Leninin siması ilə həmin əsərlərdə təsvir olunan xeyirxah, müdrik insanın arasında zəmin-asiman fərq varmış. Bu poemalar əslində Lenin yox, ideal insan haqqında düşüncələrdir.

İş elə gətirmişdi ki, həyatdakı bütün müvəffəqiyyətlər yeni quruluş və onun memarının adı ilə bağlanırdı. Səməd Vurğun sırf ailə-məişət məsələlərindən bəhs edən son dərəcə gözəl əsərində – “Aygün”də belə Lenini xatırlamaya bilmirdi, daha doğrusu, buna məcbur idi. Poemanın bir parçasına nəzər salsaq, hər şey oxucuya aydın olar:

Axır sorağını mən Əmirxanın  
Lenin sovxozundan axtarıb aldım.  
(367, c. 3, s. 505).

Belə çıxır ki, insanın ucılması, yüksəlməsi üçün onun yalnız və yalnız Lenin sovxozunda işləməsi vacib imiş. Hətta şair Aygünün bədii portretini yaradarkən ən vacib cizgi kimi onun döşündə rəhbərin əksi olan nişan parlamasını göstərməli imiş:

Aygünün qəlbində gün tək alışan  
Bir dünya duyuram göylərdən dərin.  
Yanır sağ döşündə qızıl bir nişan,  
Üstündə əksi var bizim rəhbərin.  
(367, c. 3, s. 489).

Ancaq Səməd Vurğunun bütün bu ehtiyatkarlığına baxmayaraq, əsər və onun müəllifi kəskin tənqiddə məruz qalmışdı.



Şairlər çox vaxt Lenin mövzusunda bir zireh, özlərini qoruma vasitəsi kimi də istifadə etmişlər. Amansız təqiblər vaxtı X.Rzayın yazdığı “Lenin” şeirləri buna misaldır.

1982-ci ildə Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda X.Rzaya onun “Gənc qvardiya”çılardan bəhs edən “Krasnodon qartalları” poemasının çox təbii, canlı çıxmasından danışdım. Dedim ki, bu əsər Sizin bu vaxtadək yazdığınız poemaların ən yaxşısıdır. Şair özünəməxsus bir tərzdə dedi ki, igid, görünür o poemanı yazan zaman faşizm qədər dəhşətli olan sovet faşizmi məni sıxdığından əsər bu qədər təbii alınıb.

Həmin poemada da şair ara-sıra azadlıq eşqiylə közərən sətirlərini partiyaya sədaqətini göstərən misralarla ört-basdır etməyə məcbur idi. “Gənc qvardiya” təşkilatının rəhbəri Flip Petroviçə bir növ hesabat verən şair deyir ki, sənin üzvü olduğun partiyaya mən də keçmişəm:

And olsun Rayanın əziz canına,  
Sənin o yeganə yadigarına,  
Mənim Təbrizimin, mənim Rzayın  
Bülbül tərənəli dodaqlarına,  
Sənin qanın düşən bu al bileti  
Döyüşə silah tək aparacağam.  
Yer üzündən bütün fənalıqları  
Diş-dırnağım ilə qoparacağam.

(287, s. 88).

Həyatda olduğu kimi, ədəbiyyatda da oğulun, qızın ataya, bacıoğlunun əmiyə, dayıya, arvadın ərə düşməni kəsilməsi əqidə, məslək qəhrəmanlığı kimi qiymətləndirilirdi. Çingiz Aytmatovun “Qiyamət” əsərində partkomun dediyi aşağıdakı sözlər sovet dövrü təbliğatı üçün son dərəcə xarakterik idi: “Deməli, kütləvi təbliğat işi bizdə pis aparılır, gənclərə bir daha Pavlik Morozovu, onun qırğız əməkdaşı Kışan Cakınovu nümunə gətirməliyik” (53, s. 244).

Mikayıl Müşfiqin “Şölə” poemasının qəhrəmanı Şölə dayısını “vicdansız”, atasını “məlun” adlandırıb onları tut-

durur. Pavlik Morozovların atalarını satması təqdir edildiyi bir vaxtda hadisələrin bu cür qoyuluşu aktual səslənsə də, bu gün həmin anları mənəviyyat tariximizin şərəfsiz səhifəsi hesab edirik. Yaxud, Gəray bəyin qızı Humay atasının qanını komsomolçu Bəxtiyara halal edir və i. a.

Şairlərimiz çadra əleyhinə, qadını qul edən köhnə adət-ənənələr əleyhinə çox yazıblar. Düz də eləyiblər. Bu, mənəvi-əxlaqi tərəqqi uğrunda mübarizə kimi qiymətləndirilməlidir. O dövrdə yazılan əsərlərin hamısına ucdantutma pis damğası yapışdıra, çadranı təbliğ eləyə bilmərik. İndi zaman başqadır. Tarixin təkərini geri döndərmək olmaz.

Şairlərimiz fırıldaqçı din xadimlərini də tənqid atəşinə tutublar, düz də eləyiblər. Ancaq heç cür “Xəbərdar eyləyin Ərəbistanı, ocaqda yandırdı anam Qurani” misralarının müəllifinin səmimiyyətinə inana bilmirik. Lakin Səməd Vurğunun ayrı çıxış yolu yox idi. Bu və ya buna bənzər nöqsanlara görə onun adını hətta ədəbiyyat tariximizdən silmək cəhdi gülünc görünür. Anar demişkən: “Bugünkü rüxsətli cəsarət mövqeyindən keçmişin etiraz səslərini lağa qoyanlar başa düşmərlər, ya başa düşmək istəmərlər ki, tariximizin böyük bir dövründə ən namuslu şairlərimiz, yazıcılarımız əsərlərini yalnız Azərbaycan dilində deyil, həm də ezop dilində yazmağa məcbur idilər” (333, s. 38).

Həqiqi sənət əsəri, sənətkar şəxsiyyəti aysberqi xatırladır. Onun görünən tərəfindən çox görünməyən tərəfləri var. Təəssüf ki, adi oxucu, kütlə əsərə əsasən görünən tərəfə görə qiymət verir. Belələrini sənətkarlıq məsələləri heç düşündürmür də.

Məlumdur ki, klassik poeziyamızda şairlərimiz öz əsərlərini Allahın, Peyğəmbərin tərifləri ilə başlayırdılar. Sovet dövründə heç kəs bu cəsarəti edə bilməzdi. Ancaq Səməd Vurğun kimi qüdrətli bir nəfəsə malik şair öz sözünü həmişə sətiraltı da olsa deyə bilirdi. Özü də sənətin yüksək vüsəti ilə. “Vaqif” dramını xatırlayaq. Müəllifin əsəri Vidadinin

aşağıdakı sözləri ilə başlamasını təsadüfi hesab etmək olarmı?

Xudaya! İnsanın halı yamandır,  
Nələr çəkdiyimiz sənə əyandır!  
Mənası varmıdır min təriqətin,  
Aç, aç qapısını sən həqiqətin...  
(367, c. 4, s. 7).

Yaxud, Səməd Vurğunun “Oktyabr” şeirinə nəzər salaq. Əsəri oxuduqca Vurğun qələminin ecazkar gücü adamı hey-rətə gətirir. Bizə irad tutarlar ki, şair oktyabrı tərənnüm edib. Xeyr, o, arzuladığı bir cəmiyyətdən söhbət açır. Şeirin bir yerində də oktyabr sözü yoxdur. İstəyirsən əsərin sərlöv-həsini dəyişib “28 May” qoyaq və Əhməd Cavad da daxil olmaqla müasir şairlərimizin ücrəngli bayrağına, müstə-qilliyimizə həsr etdikləri şeirlərlə onu müqayisə edək. Bu, əsərin zahiri tərəfini görənlərə sərf eləməz.

“Lenin” poemasını yazan Rəsul Rza görəsən nə üçün bu misranı qələmə alıbmiş: “Aydındır şeirin dili, nadan min il oxuya, yenə bir şey anlamaz?!” “Lenin” poemasını gözə soxanlar “Bağları sarı qum basdı” sözünün sətiraltı mənasını anlamırlar, “Qızılıgül olmayaydı” poemasının üstündən sükutla keçirlər, “Pəncərə” şeirindəki simvolik obrazları gör-rə bilmirlər...

XX əsr Azərbaycan poemasında bir nəfər də olsun müs-bət din xadimi obrazı yoxdur. Hüseyn Cavidin “Azər” əsərində Şeyx, Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nda Axund Şirəli, Mikayıl Müşfiqin “Dağlar faciəsi” poema-sında Molla Səfər, “Sındırılan saz”da Molla Nəcəf və başqa bu kimi surətlər birtərəfli təsvir olunmuş, yalnız onların mənfi cəhətlərindən söhbət açılmışdır. Elə buna görə də həmin surətlər canlı insan xarakterləri səviyyəsinə yüksələ bilməmişdir. Bu məsələnin bədii həllində də şairlər dövrün diqtəsi ilə hərəkət etməyə məcbur olmuşlar. “Azər” poema-sının “Məsciddə” adlı bölməsində dini ayini yerinə yetirən dindarları müəllif “ipsiz dəlilər” adlandırır. “Səni kim do-

yursa tanrın odur” qənaəti də bu gün üçün məqbul sayıla bilməz.

Həmişə belə bir fikir olub ki, din elmin düşmənidir, onun inkişafına əngəldir. Ancaq dini kitabları oxuyanda bunun tamamilə əksini görürük. Həzrəti Mühəmməd Əley-hissələmin elm haqqında söylədiyi fikirlər insanları elmə, təhsilə həvəsləndirən son dərəcə qiymətli hədislərdir. Konkret nümunələrə müraciət edək: “Alimləri eşidin, çünki onlar dünyanın çırağı, axirətin nurudurlar”. “Elmi beşikdən qəbrədək öyrənin”. “Qiyamət günü şəhidlərin qanı alimlərin mürəkkəbi ilə bərabər tərəziyə qoyular və alimlərin mürəkkəbi şəhidlərin qanından ağır gələr”. “Bir saat elm öyrənmək altmış illik ibadətdən xeyirlidir” (414, 5-6).

Bu ibrətamiz fikirləri oxuyandan sonra əsl həqiqət üzə çıxır. Bəzi din xadimləri elmin inkişafına maneçilik törədib-lərsə, bunların hamısını dinin ayağına yazmaq insafsızlıq olardı.

Məlumdur ki, elmi biliklərin öyrənilməsində kitabxanaların, məktəblərin xidməti əvəzsizdir. Elm və təhsil ocaqları tikmək, onları istifadəyə vermək günün vacib məsələlərindən biridir. Ancaq bütün bunları müqəddəs məbədlərin hesabına etmək nə dərəcədə doğrudur? “Peyğəmbər” əsərinə görə sıxma-boğmaya salınan, günahının nədən ibarət olduğunu belə başa düşməyən Hüseyn Cavid dövrün tələbini nəzərə alaraq dini tənqid etməli, “Azər” poemasının qəhrəmanının dili ilə Şeyxə aşağıdakı sözləri deməli idi:

Mütəvəkkil duran şu məbədlər  
Hər kütübxanə, məktəb olmalıdır.  
(82, c. 2, s. 160).

Elm və texnikanın nailiyyətlərinin istehsalata tətbiqi çox mühüm məsələdir. Əsərlərimizdə traktor, buldozer, ekskavator, pambıqyığan maşın və s. bu kimi texnika növləri məhz yeni cəmiyyətin – sovetlər quruluşunun atributları

kimi təqdim edilib. Sonralar bilmişik ki, bu sahədə də sovetlər ölkəsi ən zəif kapitalist ölkələrindən belə çox-çox geridə qalırmiş.

Xəzər dənizində boğulan üç uşağı xilas edəndən sonra özü deryada qərq olan Tofiq Hüseynov, doğrudan da, əsl qəhrəmanlıq göstərmişdir. Süleyman Rüstəmin “Xilaskar” poeması da onun xatirəsinə həsr olunmuşdur. Əsər pis təsir də bağışlamır. Ancaq adamı narahat edən budur ki, müəllif bu qəhrəmanlığın səbəbini də ictimai quruluşda axtarır:

Bir od oğluydu oğlan, bir sovet balasıydı,  
Qəlbi qüvvət almışdı Lenin komsomolundan.  
Vətəni qəhrəmanlar, qartallar yuvasıydı,  
O, son nəfəsində də dönmədi öz yolundan.  
(281, s. 339).

Mikayıl Müşfiqin “Dezertir” poemasında isə oxuyuruq:

Budur möcüzəsi bolşeviklərin,  
Düşüncələr dərin, qayələr dərin.  
(250, s. 220).

Qumral Sadıqzadənin atası Seyid Hüseynə həsr etdiyi sənədli əsərdən bir parçaya fikir verək: “Seyid Hüseyn iclasdan Yusif Vəzirlə bir yerdə çıxdı. Hər ikisi iclasın gedişindən narazı idi. Yusif Vəzir dedi:

– Gör mənə nə deyirlər: plenum axırıncı dəfə xəbərdarlıq verməklə səni ittifaqda saxlayıb. De görək plenumdan sonra özünçün nə nəticə çıxartmısan? Yaradıcılığında nə kimi yenidən qurulma işləri görmüsən? Deyin görək, ay camaat, plenumdan cəmi beşcə gün keçib, bu beş gün ərzində necə özümü yenidən qura bilərəm? Bir möhlət verin də... Bir də mən heç başa düşə bilmirəm ki, özümü yenidən necə quracağam, bunun üçün neyləməliyəm, nə yazmalıyam?” (301, s. 121).

Sitat gətirdiyimiz bu parça o zaman yazıçıların düşdüyü çıxılmaz vəziyyəti anlamaq baxımından maraqlıdır.

Ədəbiyyatımızın tarixindən danışanda bütün bunların hamısını nəzərə almalı, yaddan çıxarmamalıyıq ki, Süleyman Rüstəmə “Sus tar, sus, tar, razı deyil proletar, səndə çalınsın Qatar” dedirdən də zəmanə idi, Mikayıl Müşfiqə “Budur, şirin-şirin patefon çalır, segahdan usanıb, çarliston çalır” misralarını yazdıran da. Hətta ceyrandan, xalçadan danışmaq belə gerilik əlaməti sayılırdı. Məsələn, Müşfiqin “Mənim dostum” poemasında Sadayın harınlığını, onun “mənəvi eybəcərliyini” göstərmək üçün “xalı”dan bir bədii detal kimi istifadə edilir:

Salmış qəhrəmanım hər yana xalı,  
Bir o qalmış vursun tavana xalı.  
– Mübarəkdir,- dedim.  
– Sağ ol!  
Yepyeni  
Bir divan üstündə oturdu məni.

(250, c. 2, s. 199).

Burada hətta divanın yeniliyi, rahatlığı da sinfi düşmənin simasını açmaq üçün istifadə edilmiş poetik ayrıntıya çevrilir. Poemanı oxuduqca müəllifin mənfi obraz kimi təqdim etdiyi Saday canlı bir insan kimi göz önündə canlanır. Müəllif özü Sadayın mənfi cəhətlərindən ümumi sözlərlə çox danışsa da, ancaq təsvirlər tamamilə başqa söz deyir. Ədəbi tənqid də Sadayı heç vaxt müsbət qəhrəman hesab etməyib.

Bəs nədir Sadayın mənfi cəhətləri? O, yaşadığı sovet dövründə müəllimliyin hanballıq olduğunu, onun əməyinin göyə sovrulduğunu söyləyir. Keçmişdə müəllimin böyük hörmətindən, yaxşı yaşamasından danışır.

Polşanın müharibədən sonrakı prezidenti Beleslov Berutun iş kabinetindən tapılmış Sovet İttifaqı xüsusi xidmət idarəsinin təlimatının doqquzuncu bəndində oxuyuruq: “Elə bir şərait yaradılmalıdır ki, dövlət qulluqçularının məvacibi, xüsusi xidmət idarəsi və hərbi sənaye işçilərindən savayı, az olsun. Bu, ilk növbədə səhiyyə, məhkəmə və

məktəb işçilərinə, həmçinin bütün rəhbər işçilərə aiddir” (333, s. 54).

Zaman göstərdi ki, Müşfiqin “mənfi” qəhrəmanı öz mühakiməsində nə qədər haqlı imiş. Sadayın tələbəsinə dəli-cəsinə vurulması, dərs deyərkən məhəbbətin təsirindən ürəyinin getməsi, adamların biədəb, bisavad olmasından gileylənməsi, ovçuluğa meyil salması, təbiət gözəlliklərindən zövq alması da onun xarakterinin zəif cəhətləri kimi təqdim olunur. Sən demə qəhrəmanın qırqovulplov yeməsi də onun yaramaz cəhətlərindən biri imiş.

Düşmənin xidmətlərini kiçiltmək, öz adi işini isə şişirtmək, milçəyi üfürüb filə döndərmək sovet ədəbiyyatının ən naqis cəhətlərindən olmuşdur. Məsələn, Süleyman Rüstəmin “Qafurun ürəyi” poemasında belə bir misra var: “Bizdən ölən birdisə, düşmənlərdən əllidir.”

Müharibədən bəhs edən hansı əsəri oxuyursansa, filmə baxırsansa, sovet əsgəri faşistləri qırıb çatır. Ancaq faktlar isə tamamilə başqa şey deyir. Sovetlərin minimum 22 milyon itkisi ilə almanların 3 milyonluq itkisini müqayisə etdikdə adamın üzünə istər-istəməz acı bir təbəssüm qonur.

Şeirlərimizdə, poemalarımızda sovet əsgəri son dərəcə humanist, xeyirxah insan kimi təqdim olunur. Ancaq bu “xeyirxah” ordunun əsl simasını yalnız 20 yanvar 1990-cı ildə gördük. Qızıl ordunun şərəfinə ucaldılmış abidə kimi onu tərifləyən əsərlər də tarixin sınağından çıxıb bilmədi.

Həyatda özünü doğrultmayan kollektivləşmənin təbliğinə həsr edilmiş poemalar da az deyil. Ancaq bu mövzuda yazılmış əsərlər arasında da sənət incisi səviyyəsinə qalxa bilən poema yoxdur. Son dərəcə ilhamlı şairimiz Mikayıl Müşfiqin “Dağlar faciəsi” poemasının bir yerində onun kollektivləşməni necə ürəksiz, ilhamsız, quru və sxematik bir dillə tərənnüm etməsi də müəllif mövqeyi haqqında az söz demir:

Hamı başdan-başa girmiş kolxoza,  
Səyini, gücünü vermiş kolxoza.

Bütün köhnəliyi yıxırlar indi,  
Elliklə ağ günə çıxırlar indi.  
(250, c. 2, s. 176).

Bu sözləri Əhməd Cavadın “Pambıq dastanı” əsərindəki  
aşağıdakı misralara da aid edə bilərik:

Pambığın feyzindəndir sarsıldı köhnə həyat,  
Dünyaya örnək oldu kollektiv təsərrüfat.  
(81, s. 110).

Sosialist realizminin ədəbiyyatımıza qoyduğu ən yarar-  
sız miraslardan biri də şüarçılıqdır:

Oğlum, qurulacaq orda da şura,  
Hər yandan qopacaq bir qızıl ura.  
(250, c. 2, s. 98).

Şəhərlər yarışında birincidir Moskva,  
Şuralar sərgisində bir incidir Moskva.  
(81, s. 110).

Kommunistlər kimi sən can-başla,  
Çalışıb qur işini, eşqə bu başdan başla!  
(281, s. 314).

Ey sovet pasportlu bizim analar,  
Sizdən işiq alır xəstəxanalar.  
(367, c. 3, s. 236).

İş o yerə gəlmişdi ki, müəlliflərin özü kimi onların qəhrə-  
manları da şüarlarla danışırdılar. “Muğan” poemasında  
Manya Sarvanın sosializm yarışında qalib gəlməsini sevinc-  
lə qarşılayır:

Şadam, sevinirəm ürəkdən buna,  
Eşq olsun vətənin igid oğluna.  
(367, c. 3, s. 405).

“Bakının dastanı” poemasında isə Səməd Vurğun şəhərin  
ekologiyasını korlayan sosializm tüstüsünü tərifi etməyə belə  
məcbur idi:

Qara tüstü! Qara tüstü! Ucal göyə!  
Çünki insan qüdrətindən yarandın sən.  
(367, c. 3, s. 30).



Sosializmin ədəbiyyata qoyduğu ən pis miraslardan biri də millətin mənafeyini müdafiə edən, onun təəssübkeşi olan, xasiyyətində, davranışında milli xüsusiyyətləri saxlayan, milli təfəkkür tərzinə malik insanların hamısına “millətçi” damğası vurulmasıdır.

Az. KBP XIII qurultayındakı məruzəsində Mircəfər Bağırov deyirdi: “Bir çox kultur müəssisələrimizdə xalqın qəddar düşmənləri Ruhulla Axundov, Əli Kərimov, Qrinç, Əli Nazim, Talıblı, Tağı Şahbazi, Dubinski və başqaları uzun zaman bildiklərini etmişlər. Yazıçılar İttifaqının bu gün belə öz sıralarını Salman Mümtaz, Yusif Vəzir, Sanılı, Seyid Hüseyn, Hüseyn Cavid və başqaları kimi qəddar burjua millətçilərindən təmizləmədiyi faktdır” (301, s. 123).

Bəli, Azərbaycan yazıçıları məhz belə bir çətin vəziyyətdə, təzyiqlər altında yaşayıb-yaratmağa məcbur idilər.

M.Müşfiqin 1935-ci ildə yazdığı “Yüksəliş” poemasında oxuyuruq:

Onda ki, inqilab ölkəni sardı,  
Qırmızı ordumuz cəbhəni yardı.  
Bir çox tələbələr xaricdə lakin  
Daşayıb ruhunda millətçi bir kin,  
El deyib, nə yazıq, elə dönmədi,  
Qəlblərində yanan ocaq sönmədi.  
Oxuyub işçinin almas tərilə,  
Köhnə bir dünyanın əməllərilə  
Yaşayıb bizlərə düşmən oldular,  
Özgənin dərindən dərman oldular.

(250, c. 2, s. 97).

Tarix göstərdi ki, rus imperiyasının dərbədər saldığı milli ruhlu Azərbaycan ziyalıları düzgün iş görüblər. Əgər həmin insanlar vətənə dönsəydilər, onları da Müşfiqlərin, Cavidlərin taleyi gözləmərdimi?!

Mikayıl Müşfiqi zorla beynəlmiləl nikahı təbliğ etməyə, Qurgenlə Güləndamın məhəbbətindən söhbət açmağa, aşağıdakı misraları yazmağa məcbur edən də zəmanə idi:

Biz milli davadan əl çəkməliyiz,  
Sinif döyüşündə qan tökməliyiz.  
(250, c. 2, s. 84).

Mübarizənin bu istiqamətdə getməsi xalqımızın tarixinə çox ağır zərbələr vurmuş, inkişafın təbii axarını zorla ayrı məcraya yönəltdi.

Səməd Vurğun “Böyük sənət məsələləri” adlı məqaləsində milli xarakter yaratmağın vacibliyindən söhbət açır, milli xüsusiyyətləri yalnız milli dillər arasındakı fərqlərə aparıb çıxarmaq meylini pisləyir, “sosialist beynəlmiləçiliyi” ülgüsünü çox ehtiyatkarlıqla kəsb doğramağa çalışırdı: “Məgər bir rus kommunist olmuşsa, bu halda o öz rusluğundan çıxırmı? Əksinə, o, bir rus kimi daha güclü olur” (367, c. 6, s.252).

Bu illərdə yaranan ədəbiyyat nümunələrinin milli formada yazılması onun uğurunu təmin edirsə, “Məzmunca socialist” ülgüsü ədəbiyyatımızın yetmiş illik tarixinə yek-nəsəqlikdən başqa heç nə gətirməmişdir. Müşfiqlərin, Cavidlərin, Cavadların... faciəsi təkcə onların fiziki cəhətdən məhv edilməsi yox, həm də ürəkləri istəməyən məzmununda əsərlər yazmağa məcbur edilmələri idi. Əslində sosializm quruluşu sənətkarları sosialist realizmi deyilən ədəbi üslubda əsərlər yazmağa təhrik etməklə onları mənən öldürür, ədəbiyyatımızın təbii inkişaf meyillərini ayrı məcraya döndərməyə çalışırdı.

Sovet ədəbiyyatının əsas yaradıcılıq metodu sayılan sosialist realizminin əsas tələbi həyatı doğru, düzgün, inqilabi inkişafda əks etdirmək, tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmaq olsa da, əslində o, yazıçı qələminə vurulmuş qandal rolu oynayırdı.

Sosialist realizmində inqilabi romantikanın vacibliyini ortaya atan Səməd Vurğun bəlkə də həmin yaradıcılıq metodunun yazıçı imkanlarının çərçivəyə salınmasına işarə edirmiş? Bəlkə də, o, dolayı yolla ədəbiyyatı bu qandalardan, trafaretlərdən xilas etmək cəhdi göstərirmiş? Onu da

deyə ki, şairin əsərlərini tədqiqatçı gözü ilə dönə-dönə oxuyandan sonra bu qənaətə gəlmişik və bizə elə gəlir ki, mövzusunun asılı olmayaraq Səməd Vurğunun, eləcə də onun qələm dostlarının əsərlərini oxucuya sevdiren də sosialist realizminin qatı buludlarını doğrayan, biçən – şimşək, romantika olmuşdur.

Bəli, Azərbaycan ədəbiyyatının aparıcı janrlarından biri olan poema məhz belə bir sosial mühitdə yaranıb inkişaf edirdi. Ona görə də dövrün bütün ziddiyyətli cəhətləri poemalarımızda da bu və ya digər dərəcədə öz bədii əksini tapmışdır.

### **2.3. Qəhrəman həyatda və ədəbiyyatda**

Sosial varlıq olan insan hər hansı bir ictimai-siyasi mühitin yetişdirməsidir. Onun xarakterinin, dünyagörüşünün, zövqünün, mənəviyyatının, psixologiyasının formalaşmasında mühitin rolu son dərəcə böyükdür. Bualo “Poeziya sənəti” əsərində aşağıdakı qənaətə təsadüfi gəlməmişdi: “Öz qəhrəmanlarınızın xarakterini hər hansı şəraitdə gözləyib saxlamağa çalışın. Qəhrəmanın mənsub olduğu ölkəni və zamanəni öyrənin, həmişə yadda saxlayın ki, bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə təsir edir, onun xarakterinə öz möhürünü basır” (78, s. 49).

Doğrudan da, qəhrəmanın mənsub olduğu ölkəni və zamanəni nəzərə almadan onun xarakterini ətraflı açmaq imkan xaricindədir. XX əsr Azərbaycan poemasının qəhrəmanlarının xarakterini öyrənəndə də məhz bu cəhəti, qəhrəmanların xarakterini formalaşdıran mühiti nəzərə almaq lazım gəlir. Çünki bu danılmaz həqiqətdir ki, “insanı təbiət yaradır, cəmiyyət isə onu inkişaf etdirir və yetişdirir” (76, s.220).

İnsanın xarakteri mühitlə, üzvü olduğu cəmiyyətlə, kollektivlə sıx qarşılıqlı əlaqə prosesində, ictimai münasibət-

lərin təsiri altında formalaşdığı üçün cəmiyyətin, xalqın, kollektivin psixologiyasını öz üzərində bu və ya digər dərəcədə cəmləmiş olur. Deməli, cəmiyyətin sosial inkişafı ayrı-ayrı fərdlərin və xarakterlərin inkişafına zəmin yaradır.

XX əsrdə yaşayıb yaradan ədəbiyyatşünasların əsərlərində haqlı olaraq xarakter və mühit problemi bədii metodun özəyi adlandırılırdı. Doğrudan da, qəhrəmanın yaşadığı mühitin ictimai mənzərəsini başa düşmədən onun xarakterindəki ayrı-ayrı cəhətlərin mənbəyini müəyyənləşdirmək də düzgün olmazdı.

XX əsr Azərbaycan poemasının qəhrəmanları sosializm işi uğrunda mübarizə aparan, bəşəriyyəti faşizm taunundan xilas etməyə çalışan, qurub yaradan, şəhərlər, kəndlər salan, vətənin çiçəklənməsi üçün əlindən gələni əsirgəməyən insanlardır. Humanizm, vətənpərvərlik, beynəlmiləçilik bu qəhrəmanların xarakterinin aparıcı cizgiləridir.

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra siyasi cəhətdən sayıq, sosializm işinə, kommunist əqidəsinə sadıq, sinfi düşməyə qarşı barışmaz mövqedə dayanan, hətta əqidə yolunda öz doğmalarını da güdazə verməyə hazır yeni insanın bədii obrazını yaratmaq meylli güclənirdi. Hüseyn Cavidin “Azər”, Süleyman Rüstəmin “Komsomol”, “Partizan Əli”, “Qolsuz qəhrəman”, Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”, “Macəra”, “Muradxan”, Mikayıl Müşfiqin “Buruq adamı”, “Fontan”, “Buruqlar arasında”, “Əfşan”, “Dağlar faciəsi”, “Şöbə”, “Səhər”, “Azadlıq dastanı”, “Sındırılan saz”, Məmməd Rahimin “Döyüş günləri”, “Araz qırağında” poemalarının yeni tipli qəhrəmanları sosialist əqidəsi uğrunda mübarizə aparan, şüarlarla danışan, gələcəyə nikbin baxan sosializm fanatiklərinin bədii obrazı idi. Ancaq bu obrazların böyük bir qismini həqiqi mənada xarakter adlandırmaq düzgün deyildir. Ona görə ki, “hər cür personajı xarakter adlandırmaq olmaz. Burada bütün iş fərdiləşdirmədedir” (232, s. 166).

Bu dövrdə yazılan əsərlərin çoxunda ön planda xarakterin sosial mövqeyi, arxa planda isə fərdi cizgilər dayanırdı. Daha doğrusu, bu adamlar öz fərdi həyatlarını da, xasiyyətlərini də dəyişib “sosiallaşmağa” daha çox meyilli idilər. Bu da təsadüfi deyildi. Şairlərimizin çoxu əksərən belə fikirləşirdi: “Mən nəfəsləri benzin və kükürd qoxulu milyonların şairiyəm” (S.Vurğun), “Mən kiməm, o böyük Leninin oğlu” (M.Müşfiq), “Partiya! Biz bu vuruşların əsərlər yazırıq, biz qələm ordusuyuq, hər nə desən biz hazırıq” (S.Rüstəm).

Qələm ordusunun bu səyi zəif, cılız, robota bənzər qəhrəmanlar ordusu yaratmağa xidmət edirdi. Hüseyn Cavidin Azəri fərdi keyfiyyətləri ilə seçilsə belə, yenə də onun xarakterinin sosial cəhətləri daha qabarıq görünürdü. “O, (Azər – R.Y.) Azərbaycanın böyük gələcəyi uğrunda gərgin mübarizələrlə dolu olan sosializm quruculuğunu ürəkdən alqışlayır”dı (327, s.32). Ədəbi tənqid də məhz onun bu cəhətini təqdir edirdi.

Süleyman Rüstəmin “Komsomol” poeması haqqında Atif Zeynallının aşağıdakı qənaəti də o dövr üçün xarakterik idi: “Poemanın lirik qəhrəmanı, özünü böyük dövrün, yeni həyat uğrunda böyük mübarizənin fəal iştirakçısı hiss etdiyindən onun mənəvi siması, düşüncə və hiss tərzini fərdiyyətçilik əlamətlərindən tamamilə azad idi” (420, s. 42).

Bax o dövr poeziyamızdakı xarakterlərin, insan obrazlarının zəif çıxmasının da əsas səbəblərindən birini burada, “fərdiyyətçilik əlamətlərindən tamamilə azad olmaqda” axtarmaq lazımdır. Çünki “qəhrəmanın xarakteri nə qədər dərinə fərdiləşdirsə, onun emosional, estetik təsiri də çox olur” (232, 408).

Bu da doğru qənaətdir ki, yalnız zəruri fərdiləşdirməyə malik xarakter süjetin mənbəyi və hərəkətverici qüvvəsi, konfliktin köməyi ilə əsərin ideyasını açmaq vasitəsi ola bilər (38, s. 25). Bədii fərdiləşdirmə xarakterin cövhəri, onu

xarakter edən başlıca vasitədir. Əgər belə fərdiləşdirmə yoxdursa, canlı, koloritli bədii obrazdan söhbət gedə bilməz.

Haqqında danışdığımız poemaları bu baxımdan sərf-nəzər etdikdə, tədqiqatın mərkəzinə çəkildikdə qənaətimizin doğruluğu aydınlaşar. Əli də (“Partizan Əli”), Qəhrəman da (“Qolsuz qəhrəman”), Muradxan da (“Muradxan”), Cəbi də (“Fontan”), Aydəmir də (“Yüksəliş”), Qurgen və Güləndam da (“Buruqlar arasında”), Eldar və Gülpəri də (“Dağlar faciəsi”), Şölə də (“Şölə”), Səhər də (“Səhər”) və s. onlarca bu kimi qəhrəmanlar da əslində xarakter səviyyəsinə yüksələ bilməmişlər. Ona görə ki, bu obrazların sosial cəhətləri həmişə fərdi keyfiyyətlərini kölgədə qoyur. Hüseyn Cavidin Azəri, Səməd Vurğunun Cəlalı, Humayı, Gəray bəyi öz fərdi keyfiyyətləri ilə seçildiyindən daha canlı obraz təsiri bağışlayırlar. Belə ki, bədii fərdiləşdirmə təkcə onların öz fərdi dünyasını yox, həm də bu obrazların xarakterindəki milli cəhətlərin də üzə çıxmasına zəmin yaradır. “Milli xarakteri səciyyələndirən xüsusiyyətlər müsbət və mənfi obrazların realist planda fərdiləşdirilməsi yolu ilə aşkara çıxarılır” (219, s.160).

“Dalğın düşüncəli”, “ulduzlu göylərlə dərdini bölüşən” Azərin şeiri, nəğməni sevməsi, onun aylı gecələrdən zövq alması, həyatın zövqünü duymaqda görməsi, yalqızlığa qəlbən üsyan etməsi, təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərindən vəcdə gəlməsi, möminlərin onu “dəli, xudbin” adlandırması, dinsizlərin onda “şübhəli bir iman bulması” Azərin xarakterinin cizgiləridir.

“Azər” poemasını avtobioqrafik əsər hesab edərkən Hüseyn Cavidin indiyədək diqqət yetirilməmiş bir qeyd dəftərçəsindəki sözlərə istinad edən Rəfael Hüseynov haqlıdır: “Azər”dən şeiriyyət və sənət umanlar əkin tarlasında çiçək arayanlara bənzər. “Azər” yorğun bir dimağın məhsuludur. Daha doğrusu, bir taqım qırıq-sökük təəssüratdan başqa bir

şey deyildir. “Azər”i mütaliə edənlər yalnız müəllifin əzini görmüş olurlar” (146, s.176).

Lakin məsələ burasında idi ki, “Azər”dən şeiriyət və sənət yox, keçmişin xiffətini çəkməyən, yeni quruluşu ürək-dən alqışlayan qəhrəman gözləyirdilər. Tənqidçi Əli Nazim yazırdı: “Hüseyn Cavid poemasında (“Azər”də - R.Y.) köhnə cəbhəsindən uzaqlaşmağa, köhnə cəmiyyətə üsyan etməyə çalışır. O, öz köhnə cəbhəsindən fərqli olaraq, istismar və din dünyasını, feodal həyatını idealizə etmir, romantikləşdirmir; sinfi mübarizəni göstərməyə çalışır, fəhlə və məhkum xalqların təzyiq altındakı vəziyyətlərini təsvir edir. Doğrudur, mahiyyət etibarilə Cavidin gəldiyi bu yeni cəbhə də, burjua-demokratik inqilabı cəbhəsindən çox da fərqli deyildir. O, sosializm quruluşunu təsviredici əsərlər yaratmamışdır. Lakin bu yenə də Cavid yaradıcılığında müəyyən bir yenilik, müsbət bir addımdır” (252, s.32).

Azər fərdi keyfiyyətləri ilə daha çox Hüseyn Cavidin özünə bənzəyirdi. O, özü özünü “zənginləri diz çökdürən yoxsul”, “atəş dalğalı dəniz”, “sülh arzulayan aciz”, “hər ahunun gözlərindən sevgi uman ovçu”, “çaldığı qavalla vicdanları inlədən bir çoban”, “anlaşılmaz bir xilqət”, “əbədi həriyyətin cilvəsi” adlandırır. Sonra Azər duyumsuz bir rəssamla, kitabını itirdiyi üçün ağlayan cocuqla, əl açıb ondan para diləyən sırtıq uşaqla üz-üzə gətirilir. “Sağalar elm ilə hər dürlü yara” – deyən Azər cocuğa kitab almaq üçün pul verirsə, sağlam bədənli digər dilənçini danlayır, onu zəhmətə, işləməyə səsləyir:

Öylə quş var ki, yeyərlər ətini,  
Quş var, ət ver də duyar ləzzətini.  
Bir tokat var doyurur ac qarını,  
Mərhəmət var ki, zəhərlər yarını.

(82, s.156).

Bu misralar əslində Azərin yox, Hüseyn Cavidin qənaətidir.

Məsciddə Şeyxlə üz-üzə gələndə isə Azərin xarakterinin sosial, o dövrün ədəbi tənqidinin xoşuna gələn cəhəti – dinə qarşı amansız mövqeydə dayanan, məscidləri söküb yerində kitabxana tikdirmək istəyən “yeni insan”ın xisləti özünü göstərir. “Əsgərlər təlim edərkən” hissəsində Azər mənsub olduğu sinfin yox, öz yaradıcısı H.Cavidin mövqeyində dayanır və belə hesab edir ki, insanlar vicdanlı olsalar, kainat nurla bəzənər, qurd quzu ilə otlayar.

Azər Avropaya səyahət zamanı gördüyü bütün hadisələrə mənsub olduğu sosial mühit nöqtəyi-nəzərindən qiymət verir, məsciddəki “ipsiz dəlillər”lə Avropa restoranlarında – “kirli cənnət”də kef edən “azad əsirlər”ə Azərin eyni dərəcədə nifrət etməsi də onun xarakterinin sosial cəhətləri ilə bağlıdır. Azər Almaniyada kömür mədəninə təsvir edilən sahibkar – fəhlə münasibətlərinə də, mühacirlərin ibrətamiz həyatına da, Nil yavrusu Şəmsanın hərəkətlərinə də, rəssamın qızının, kor neyzənin, yurdsuz cocuqların, vəhşi qadının, Lalənin, Səlmanın həyatına da məhz həmin sosial dünyagörüşü prizmasından baxır ki, bu da o dövrün tələbi idi. Ancaq “Azər”in hər sətrində iki od arasında qalan müəllifin “əczi” görünməkdədir. Həssas oxucu duyur ki, Azərin prototipi elə Cavidin özüdür.

“Azər”lə “Komsomol poeması” arasında bir tale oxşarlığı vardır. “Komsomol poeması” da “Azər” kimi yarımçıqdır, natamamdır. Ancaq bütün bunlara baxmayaraq, hər iki əsər xarakterlər poemasıdır. Əqidələrindəki sosial cəhətlər eyni olsa da, “Olsun inqilaba qanımız halal” deyib başbaşa versələr də, “Komsomol poeması”ndakı Komsomolçular bir-birinə bənzəmir. Ona görə ki, müəllif bu obrazları yaradarkən bədi fərdiləşdirməyə xüsusi diqqət yetirmişdir. Bəxtiyar müdrik, yüz ölçüb bir biçən, Mirpaşa çılgın, məscidə it bağlayan, Cəlal sentimental, romantik xəyallar oğludur. Digər komsomolçular: Murad, Şahsuvar və başqaları əslində adı var, özü yox epizodik obrazlardır. Komso-



molçular arasındakı ən səmimi, dinamik, mükəmməl obraz isə Cəlaldir. Bunu ədəbi tənqid də dönə-dönə qeyd etmişdir. Bir yandan siyasi əqidə, digər tərəfdən “düşməni qızı” Humaya qarşı ilahi məhəbbət Cəlalı ömrün sınağına çəkir. Bu gənc iki od arasında çırpındıqca, onun xarakterinin yeni-yeni cəhətləri üzə çıxır. Hadisələr inkişaf etdikcə, Cəlalın xarakterindəki fərdi keyfiyyətlər sosial cəhətləri üstələyir.

Səməd Vurğun 1938-ci ildə “Ədəbiyyat qəzeti”nin 29 oktyabr tarixli nömrəsində çap edilən “Komsomol mənə nə verdi” məqaləsində yazırdı ki, Lev Tolstoyun idealist fəlsəfəsi, bizim klassik ədəbiyyatda “Leyli Məcnun” əfsanəsi, bir də uşaqlıq illərimin son dərəcə pərişan keçməsi məndə xəstə bir təbiət yaratmışdı” (367, c.5, s.87).

Cəsarətlə deyə bilərik ki, müəllifin məhz bu “xəstə təbiəti” Cəlalın qanına hopmuşdur. Mən Cəlal – Humay xəttində Səmədlə Dürrə arasındakı uğursuz məhəbbətin yeni şəkildə bədii əksini görürəm. Cəlal obrazının prototipi Səməd Vurğunun özüdür. Şair “Ölən şeirlərim”i yazıb, Dürrənin səsinə, təbiət gözəlliklərinin bədii təsvirinə əlvida desə də, onun qəhrəmanı siyasi əqidəsini məhəbbətinə qurban verir. Səməd Vurğun məcnunluqdan yaxa qurtara bilsə də, Cəlal cünunluq yolunun yolçusudur, Məcnunun, Şeyx Sənanın varisidir. S.Vurğun “Mən and içmişəm ki, bir də qələmim gözəllərdən ilham almayacaqdır” desə də, “Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir” deyən H.Cavid sözdə tənqid etsə də, onun qəhrəmanları əslində Cavid yolu ilə gedirlər. Şeyx Sənan dinini məhəbbətə qurban verdiyi kimi, Cəlal da əslində komsomol əqidəsini öz məhəbbətinə qurban verir. Səməd Vurğun öz qəhrəmanlarının ölümündən sonra yazdığı məşhur “Dünya” qoşması ilə elə bil ki, gələcəyin müdrik oxucusuna öz dərđini açır, salam göndərir, onu ayıqsayıq olmağa, keçmiş, ədəbiyyatımızın tarixini ədalətlə təhlil etməyə çağırır.

Şairin sevə-sevə, məhəbbətlə yaratdığı Humay obrazı da xarakter səviyyəsinə yüksəlmişdir. O zamankı Azərbaycan qızlarının ən yaxşı cəhətlərini öz üzərində cəmləyən Humayın daxili dünyasını da məhəbbət sınağa çəkir. Humay fərdi xüsusiyyətləri ilə başqalarından seçildiyi kimi, onun sevgisi də adi sevgiyə bənzəmir:

Humay düşündürür, Humay ağladır,  
O, nə Tatyandır, nə Ofelyadır.  
(367, c.3, s. 14).

Doğrudan da, Humay nə Puşkinin Tatyanasına, nə də Şekspirin Ofelyasına bənzəyir. Onun bütün diləkləri küskün baxışlı qara gözlərində qalmışdır. Sazın və çobanların çaldığı dərddli neyin səsinə eşidən Humay həyəcanlanır, gözləri yaşarır. Kənddə böyümüş bu qızın nə dəmir yolundan, nə qatardan xəbəri vardır. Onun gördüyü durna qatarı, eşitdiyi yaşlı gəlinlərin qəmli səsidir. Hər gün quşlardan əvvəl oyanan bu qızın bulaq başına gəlməsi, səhəngini sahil daşlarının üstünə qoyub meşələri seyr etməsi, axşam düşəndə onun da ruhuna qaranlıq çökməsi, qapıdan paltar-palazı içəri daşdıqdan sonra cehiz sandığının ağzını qıfıllaması əsərdə təbii boyalarla əks olunmuşdur.

Cəlalı bütün varlığıyla sevən Humay el adətincə, atasından iznsiz ona getmək istəmir. Sevgilisindən bir xəbər eşitməyən Humay Bəxtiyarı görəndə məhəbbətin gücü ilə ilk dəfə “həyadan, ismətdən, namusdan kənar” iş görüb Cəlalı soruşur. “Olsun inqilaba qanımız halal” deyən Cəlal əqidəsinin yox, sevgilisinin yolunda qan axıtdığı kimi, həmişə atasının yolunu gözləyən, onun ehtiramını saxlayan Humay da sevgilisinin öldürüldüyünü eşidəndə psixoloji gərginlik anlarında atasının qanını Bəxtiyara “halal edir”, o da özünü öz məhəbbətinə qurban verir. Humayın ölüm səhnəsi poemanın ən təsirli yerlərindəndir. Bu hissəni oxuyanda oxucu tarix boyu bütün ülvə məhəbbətlərin qarşı-

sında sədd olan zəmanəyə, onun gərəksiz əxlaq qanunlarına nifrət edir.

Gəray bəy yeni quruluşla barışmayan, onun nümayəndələrinə qarşı mübarizə aparən, namuslu, qeyrətli, eyni zamanda kinli, küdurətli Azərbaycan bəylərinin ümumiləşmiş obrazıdır. Həmişə bu surətə “mənfə qəhrəman” damğası yapışdırılsa da, əslində Gəray bəy kişilik, mərdlik simvolu olan ziddiyyətli xarakterdir. Müəllif onun obrazını bütün insanlara məxsus mənfə və müsbət keyfiyyətləri ilə birlikdə təsvir etdiyindən Gəray bəy mükəmməl insan xarakteri səviyyəsinə yüksəlmişdir. Aşiq Veysəlin sözü də, sazı da onun canına yağ kimi yayılır. O, qaçaqlara deyir ki, düşməne baş əymək arvad işidir. Əvvəlcə qızının xətrinə Cəlala söz verən, sonra “mən hara, komsomol hara?” – deyə düşünən, Cəlalı qanına qəltan edən Gəray bəy öz cəzasını özü çəkir. “Son mühasirə” səhnəsində Gəray bəyin psixoloji vəziyyəti, onun sarsıntıları, öz əli ilə öz evini yıxdığını hiss eləməsi, qəlbindəki güclü atalıq duyğusu, hətta öləndə də düşməne təslim olmaması, “mən canımı qızıma təslim edirəm” deməsi son dərəcə inandırıcıdır.

Cəlalı öldürməklə qızının da ölümünə səbəb olan atanın həyəcanları, onun daxilindəki iki “mən”in münaqişəsi qəhrəmanın mənəvi dünyasına işıq salır. Səməd Vurğunun Gəray bəyi “sinfi düşmən hər cür insani hissdən məhrum olmalıdır” qəlibinə sığmır, canlı insan, övladını dərin məhəbbətlə sevən, onun xoşbəxtliyini arzulayan ata kimi xəyalımızda canlanır.

Sularda qər q olan qızıyla xəyalən söhbət edən Gəray bəy öz hərəkətlərinə heç cür haqq qazandıra bilmir:

– Can bala, bir dur!  
Görünür taleyim, qismətim budur.  
Yaxın gəl bir az da danışaq barı,  
Ovut sinəmdəki bu ağrıları.  
Yox-yox, heç ovutma, yansın ciyərim,

Biləkdən düşəydi kaş ki, əllərim.  
Cəlal yaşayaydı, yaşardın sən də,  
Gül kimi gülərdin çöldə, çəməndə.  
Öz atan olsam da qatilin çıxdım,  
Mən səni yıxmadım, özümü yıxdım.

(367, c. 3, s. 85).

Ən yaxşı cəhət odur ki, insandakı milli xüsusiyyətləri düzgün və bütün rəngarəngliyi ilə təsvir etməyi böyük və parlaq xarakterlər yaratmaq üçün zəruri şərt hesab edən Səməd Vurğun öz nəzəri müddəalarını bədii əsərlərində müvəffəqiyyətlə sınaqdan çıxarmışdır. Milli xüsusiyyətlər nəinki onun əsas qəhrəmanlarında, yaratdığı epizodik surətlərdə belə qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Bu obrazların düşüncələri də, danışığı tərzləri də millidir, yalnız azərbaycanlılara məxsusdur.

“Taleynin suyu başdan bulanan”, zərli xanımlara uşaq saxlamaq və yağ tutmaqla məşğul olan Qızıyətər qarının koması da özü kimi qəmlidir. Həsərət adlı oğluna həsrət qalan ananın dilində milli folklorumuzun gözəl nümunəsi olan “Qızılıgül olmayaydı” bayatısı çox təsirlidir, obrazın daxili aləminə işıq salır.

Mikayıl Müşfiq öz poemalarında qəhrəmanların xarakterini sinfi münaqişə zəminində açmağa səy göstərirdi. Ancaq ədəbi tənqidin o zaman çox düzgün qeyd etdiyi kimi, Müşfiq qəhrəmanlarının əksəriyyəti, xüsusən müsbət obrazlar xarakter səviyyəsinə yüksələ bilmirdi. “Müşfiqdə yüksək ideyalar, mürəkkəb ziddiyyətli əhvali-ruhiyyələr, yeni, müsbət xarakterlər nadir tapılan şeylərdir” – deyən M. Arif “Sındırılan saz” poemasına istinadən Müşfiqin insanların qəlbinə girməyi, onları bütün xarakterləri ilə verməyi bacardığını da qeyd edirdi (48, c.1, s.49).

“Sındırılan saz”da müəllif öz qəhrəmanının, el aşığı Dumanın xarakterini Molla Nəcəflə münaqişə zəminində açmağa çalışırdı. Səsində el gücü olan, məclislər yaraşığı Duman öz xalqının musiqisini, onun adət-ənənələrini sevən,

ədəb-ərkanla oturub duran, sevgisinə sadıq bir insan kimi xəyalımızda canlanır. Sərinin simasında isə milli Azərbaycan qızına məxsus ən yaxşı keyfiyyətlərin inikasını görürük. “Sular aynası, yellər darğası” olan bu qız Dumanı sevsə də, onunla açıqda görüşməyə cəsarət etmir. El-obanın tənəsindən, öz nalayiq hərəkəti ilə ata-anasının başını yerə soxmaqdan qorxan Sərin gözəl, ağıllı və duyumlu bir qız kimi təsvir olunub.

Məmməd Rahimin “Döyüş günləri” (1932), “Araz qırağında” (1936), Zeynal Xəlilin “Qılınc” (1938), “Qatır Məmməd” (1940) poemalarında da xarakterlərin açılmasının yeganə meyarı sinfi mübarizə idi. Nə “Döyüş günləri” poemasında üz-üzə gətirilən sahibkar Saday bəyi, kommunist Gülhəmzəni, nə “Araz qırağında” poemasında Əlimranı, Pirəlini, nə də “Qılınc” poemasındakı Çal Paşanı, Qılıncı, eləcə də digər obrazları bitkin insan xarakterləri adlandıra bilmərik. Çünki bu obrazları “mənfi” və “müsbət” insan surətləri trafaretinə uyğun şəkildə yaratmaq cəhdi onların bədii portretinə bir sxematizm gətirmişdir. Təsvirlər ritorik və yorucudur. “Qılınc” poemasındakı Qılınc, Qəşəng, Çal Paşa xətti eyni ilə “Komsomol poeması”ndakı Cəlal, Humay, Gəray bəy xəttini xatırladır. Hətta obrazlar səciyələndirilərkən də eyni zahiri cizgilərdən istifadə olunmuşdur.

“Qatır Məmməd” poemasındakı hadisələr və onların bədii həlli müasir təfəkkür baxımından məqbul olmasa da, əsərdə Sibir sürgünündən gələndən sonra başına qaçaqları toplayıb dağlara çəkilən, yerli bəylərə, pristav və yüzbaşılara qarşı mübarizə aparan, Müsavat hökumətinin düşməni, bolşeviklərin dostu olan Qatır Məmmədin tarixi faciəsindən söhbət açılır.

Əsərdə adı çəkilən obrazlar çoxdur: Qatır Məmməd, Gülcəmal, Allahverdi, Əhməd bəy, Əziz, Göyüş, Sarı Ələkbər... Lakin bu obrazların heç birini mükəmməl insan

xarakteri hesab edə bilmərik. Doğrudur, obrazları bəzi xarakterik cizgilər vasitəsilə səciyyələndirmək meyli vardır, lakin müəllif yalnız bunlarla bitkin insan xarakterləri yaratmağa nail ola bilməmişdir. Bu surətlər arasında Gülcamal obrazı nisbətən uğurlu, koloritli görünür. Oxucu Gülcamalı yun əyirən, corab, xurcun toxuyan, göylərdə bəxt ulduzunu axtaran, öz taleyindən şikayətlənən, əri Məmmədi düşünən vəziyyətlərdə görür. Gülcamal ən çətin məqamda belə öz namusunu qorumağı bacarır.

XX əsrin əvvəllərində yazılan, konfliktli sinfi zəmin üzərində qurulan poemaların əksəriyyətində obrazlar, onların hərəkəti və düşüncəsi məhz sinfilik meyarı ilə qiymətləndirilirdi. Elə buna görə də həmin obrazların xarakterindəki sosial cizgilər bir-birinə bənzəyirdi. Həyatda öz əqidəsi uğrunda mübarizə aparan insan ədəbiyyatın da qəhrəmanına çevrilirdi. Müəlliflər o dövrün əqidə adamlarına məxsus ən xarakterik cəhətləri yaratdıqları bədii obrazlar vasitəsi ilə daha da qabartmağa çalışırdılar.

Əgər 20-30-cu illər epik poeziyası üçün sinfi mübarizənin bədii əksi, kollektivləşmə uğrunda mübarizənin inikası xarakterik idisə, 40-cı illərdə müharibə aparıcı mövzuya çevrildi. Müharibə başlayan kimi “ümumproletar işinin təkərciyi, vintciyi olan” ədəbiyyat da yeni istiqamətdə fəaliyyətə başladı və “hər şey qələbə üçün!” çağırışına qoşuldu. İlk vaxtlar hadisələrin qızğın izi ilə qələbəyə çağırış ruhlu şeirlər yaranmağa başladı. Daha sonra şairlər sovet döyüşçüsü ilə faşist əsgəri arasındakı zidd münasibətləri öz əsərlərinin bədii konfliktinə çevirməyə başladılar və qəhrəmanların xarakterini də bu vasitə ilə açmağa səy göstərdilər. Süleyman Rüstəmin “İldırım”, “Qafurun ürəyi”, Məmməd Rahimin “Leninqrad göylərində” poemaları yarandı.

Müharibə mövzusu ədəbiyyata yeni tipli xarakterlər gətirdi. Sosialist vətəni, ümumiyyətlə, bütün bəşəriyyəti faşizm taunundan xilas etmək uğrunda mübarizə aparan yeni

tipli obrazlar silsiləsi yaranmağa başladı. Bu döyüşçülərin xarakteri üçün ən vacib cəhət yüksək ideal uğrunda aparılan mübarizə idi. Müharibə mövzusunda yazılan əsərlərdə müharibə və yüksək ideal problemi ön plana keçirdi. Sovet döyüşçüsü, hər şeydən əvvəl, öz yüksək idealı uğrunda mübarizə aparən möhkəm əqidəli xarakterlər kimi bədii təsvirin mərkəzinə çəkilirdi. Mübarizlik, humanizm, vətənpərvərlik, beynəlmiləçilik, sosialist idealına sədaqət müharibə mövzusunda yazılmış əsərlərin qəhrəmanlarının xarakterinin tərkib hissələri kimi təqdim olunurdu. Ədəbiyyatşünas A.N.İezuitov “Estetikada və ədəbiyyatda xarakter problem” tədqiqatında göstərirdi ki, başqa vacib estetik problemlər arasında xarakterin yerindən, onun başqa problemlərlə qarşılıqlı əlaqəsindən söhbət açanda xarakter və ideal məsələsi olmadan keçinə bilmərik. O, fikrini davam etdirərək qeyd edirdi ki, incəsənətdə müsbət xarakter, şübhəsiz, əsasdır, ancaq estetik idealın yeganə daşıyıcısı deyildir. İdeal tək-cə müsbət qəhrəmanın bilavasitə təsviri vasitəsilə deyil, ən müxtəlif yollar və vasitələrlə ifadə olunur (266, s. 12).

Şübhəsiz, şairlər öz poemalarında xarakter və ideal problemini məhz bu aspektdə əks etdirməyə çalışırdılar.

Adi şəraitdə bir-birindən seçilməyən insanları müharibə illərinin ağır sınağı saf-çürük edirdi. Müharibə insanların yeni-yeni keyfiyyətini – onların mübarizə əzmini, qəhrəmanlığını, ehtiyat enerjisini, yeni idealın təmsilçisinin mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini üzə çıxarırdı. Cəbhədə əfsanəvi qəhrəmanlıqlar göstərən, öz mərdliyi, dönməzliyi, qələbəyə inamı ilə düşməni heyrətə gətirən döyüşçü ədəbiyyatımızın yeni qəhrəmanına çevrilirdi.

Müharibə dövrü ədəbiyyatımızı tədqiqata cəlb edən görkəmli ədəbiyyatşünas Bəkir Nəbiyev yazır: “Müharibə dövrü poeziyasında poema bir janr kimi zəifləmişdi. Dörd ildə Azərbaycanda barmaqla sayılacaq qədər az poema mey-

dana gəlmişdi. Poema aparıcı janra çevrilə bilmir, müharibənin epik mənzərəsini yaratmaq vəzifəsini yerinə yetirə bilmirdi” (258, s. 85). Məsələn, müharibənin ikinci ili yazılan “İldırım” zəif poema idi. Ədəbiyyatşünas Atif Zeynallı əsərə çox düzgün qiymət verərək yazırdı ki, poemada “oxucu qəhrəmanlıq haqqında söz eşidir, qəhrəmanın özünü isə görmür. Buna görə də İldırım canlı bir surətə çevrilə bilmir” (420, s.100). Lakin müharibədən sonrakı illərdə Azərbaycan şairləri bu mövzuya daha çox müraciət etmiş, epik əsərlər vasitəsilə öz qəhrəmanlarının xarakterini açmaq cəhdi göstərmiş, bu sahədə müəyyən uğurlar qazanmışdılar. Zeynal Xəlilil “Tatyana” poemasında Tatyana, Süleyman Rüstəmin “Qafurun ürəyi” poemasında Qafur, Məmməd Rahimin “Leninqrad göylərində” poemasında Hüseynbala, Nəriman Həsənzadənin “Hardasan?” poemasında Mehdi və Mirdaməd, Adil Babayevin “Məftillər arxasında” poemasında leytenant Əkbər Ağayev, Əli Kərimin “Heykəl və heykəlin qardaşı” poemasında Cəmil Əhmədov, Xəlil Rzanın “Məhəbbət dastanı” poemasında Əliheydər, “Krasnodon qartalları” poemasında gənc qvardiyaçılar müəlliflərin təxəyyülünün məhsulu deyildi, həyatda yaşayan, cəbhədə əfsanəvi qəhrəmanlıqlar göstərən, öz idealından dönməyən eyni adlı tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazı idi. Döyüşdə əfsanəvi qəhrəmanlıqlar göstərən bu insanların xarakterindəki ən yaxşı cəhətləri sovet adamlarına məxsus insani, mənəvi keyfiyyətlər kimi qiymətləndirmək meyl güclü idi.

“Qafurun ürəyi” poemasında azərbaycanlı döyüşçünün – Qafurun sinəsini güllə qabağına verib komandirini – Snetskini xilas etməsi yüksək vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq nümunəsi kimi bədii təsvir obyektini seçilmişdi. Bu cür sosialist əxlaqlı həyat qəhrəmanlarının bədii ədəbiyyatında başlıca qəhrəmanına çevrilməsi dövrün tələbi idi.

Məmməd Rahimin “Leninqrad göylərində” poeması təkcə Azərbaycan yox, ümumsovet ədəbiyyatının uğurlu



əsərlərindən sayılırdı. Təsadüfi deyildi ki, poema dövlət mükafatına layiq görülmüşdü. Azərbaycanlı təyyarəçi Hüseynbalanın Leninqrad göylərində fədakarlıqla vuruşub həlak olması bədii təsvirin mərkəzində dayanan ən əsas hadisə idi. Poemada döyüş səhnələrinin təsviri, lirik ricətlər öz emosionallığı ilə diqqəti cəlb edirdi. Şair Hüseynbala ilə Alekseyin dostluğu timsalında sovet adamlarının sarsılmaz birliyini bədii sözün qüdrəti vasitəsi ilə əks etdirməyə çalışırdı.

Qəhrəmanın xarakterindəki mərdlik, qəhrəmanlıq, cəsərət, əqidə yolunda, ideal yolunda ölümdən belə qorxmamaq, mənəvi təmizlik təkcə Hüseynbalanın yox, bütün namuslu sovet adamlarının xarakterinin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi göstərilirdi. “Əsərin qəhrəmanı sovet xalqıdır” – deyən tənqidçi Məmməd Arif qeyd edirdi ki, qəhrəmanın müqəddəs ideali kommunizmə xidmət etməkdən ibarətdir. Daha sonra o yazırdı: “Şair öz qəhrəmanının xarakterini açıb göstərəkən döyüş səhnələrini canlı və real verməyə çalışır. Bir-birindən maraqlı təsvir edilmiş müxtəlif uçuşlar, hava vuruşmaları, bombardmanlar müharibə şəraitini haqqında aydın təsəvvür oyatdığı kimi, qəhrəmanların xarakterini də ətraflı açıb göstərməyə kömək edir” (48, c.1, s.48).

Poemadakı Aleksey, Varya, Nəzakət obrazları da xaraktercə Hüseynbalaya çox yaxındır. Sovet xalqlarının qardaşlığının və dostluğunun əsərin əsas ideyasını təşkil etməsi də təsadüfi deyildi.

Müharibənin insanların taleyinə vurduğu yaralar zaman-zaman göynədiyindən sonrakı illərdə də bu mövzuya müraciət olunurdu. “Partiyanın XX qurultayından sonra sovet yazıçıları cəmiyyətimizin inkişafının başlıca mərhələlərinə, o cümlədən müharibə dövrünün hadisə və çətinliklərinə daha dəqiq meyarla yanaşdılar, xalq taleyinin bədii təhlilini dərinləşdirdilər” (258, s.291) sözlərində həqiqət var idi. Məmməd Arazın “Üç oğul anası” (1957), “Araz axır”

(1959-60), Əliağa Kürçaylının “Qəzəbli sular” (1958), Nəriman Həsənzadənin “Haradasan?” (1957-1958), Xəlil Rzanın “Məhəbbət dastanı” (1957-59), “Krasnodon qartalları” (1960-67), Famil Mehдинin “Səni gözləyirəm” (1960), Atif Zeynallının “Buz qala” (1964), Əli Kərimin “O, mənə danışdı ki” (1964), “Heykəl və heykəlin qardaşı” (1969), İslam Səfərlinin “Sınaq gecəsi” (1965), Ənvər Əlibəylinin “Gözlər, ürəklər, əməllər” (1965) poemalarında faşizmə qarşı mübarizənin poetik lövhələri yaradılmışdır. Bu əsərlərin süjetinin əsasını təşkil edən bədii konfliktlər müxtəlif ictimai quruluşları, zidd əqidələri təmsil edən iki cəbhə arasındakı antaqonist münaqişəni əks etdirir və qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilirdi. “Haradasan?” və “Məftillər arxasında” poemalarında Mehdi, Mir-daməd və Əkbərlə düşərgə rəisləri, “sınaq gecəsi” poemasında sovet əsgəri ilə faşist polkovniki üz-üzə gətirilir, bu münaqişə həm müsbət, həm də mənfi obrazların xarakterini açmaq vasitəsinə xidmət edirdi.

İnsanların taleyində çox dərin iz buraxan, onları sarsıdan müharibəyə həsr edilən poemaların əsas qəhrəmanlarının xarakteri üçün ən səciyyəvi cəhət vətənə məhəbbət, düşməne qarşı barışmaz mövqe idi. Mühribənin başlanğıcında olduğu kimi, sonrakı illərdə yazılan əsərlərdə də qəhrəmanların xarakterini döyüş səhnələri vasitəsilə açmaq meyli güclü idi. Əliağa Kürçaylının “Qəzəbli sular”, Atif Zeynallının “Buz qala” poemaları sovet adamlarının kütləvi qəhrəmanlığını, onları bu cür hərəkətə vadar edən sosialist vətənpərvərliyinin mahiyyətini açmaq vasitəsinə xidmət edirdi. Əgər əvvəlki illərdə qələmə alınmış “Leninqrad göylərində” poemasında cəsur təyyarəçilərin qəhrəmanlığından söhbət gedirdisə, “Qəzəbli sular”da “Malyutka – 3” sualtı gəmisinin otuz nəfərlik heyətinin faşistlərə qarşı mübarizəsi öz əksini tapmışdır. Poemanın qəhrəmanları mükəmməl insan xarakterləri səviyyəsinə yüksələ bilməsələr də, onlar bədii ədəbiyyatda

xalqlar dostluğunun sarsılmazlığı ideyasının təbliğçisinə çevrilə bilməşlər. Gəminin kapitanı Rəşid Kür vadisindəndir. Onu və döyüş dostlarını – Ostapı, Əlini, Levonu... eyni məqsəd əməl birləşdirib. Son nəfəslərində vuruşan bu dənizçilər birlikdə ölməyi əsir düşməkdən üstün tutduqları kimi, “Buz qala”nın qəhrəmanları da düşməyə qarşı mərdliklə vuruşur, faşistlərin əlinə keçib yaşamaqdansa, qar altında qalib donmağı daha şərəfli hesab edirlər.

M.Rahimin Varyası ilə Atif Zeynallının Anyutası taleləri etibarilə bir-birlərinə bənzəyirlər. Onların hər ikisi cəbhədə sevgililəri ilə çiyin-çiyinə vuruşur, vətən yolunda öz canlarını fəda etməyi şərəf sanırlar.

Nəriman Həsənzadənin “Hardasan?” poemasında müxtəlif xalqların nümayəndələrinin eyni partizan dəstəsində birləşib faşizmə qarşı mübarizə aparmasını proletar beynəlmiləçiliyinin təzahürü kimi ümumiləşdirmək səyi vardır. Poemanın əsas qəhrəmanlarını – Mehdi və Mirdamədi gah əsirlikdən qaçan, gah faşist paltarında kəşfiyyata gedən, gah da düşmənin mühüm obyektlərini partladan görürük. Çətin şəraitdə mübarizə aparan bu gənclər rütbə, ad almağı yox, vətəndaşlıq borclarını ləyaqətlə yerinə yetirməyi qarşılarına məqsəd qoymuşlar. Tənqidçi Qədir İsmayılov “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin 9 yanvar 1960-cü il tarixli “Hardasan?” adlı məqaləsində yazırdı: “Əsərin qəhrəmanlarının xəyalən və yuxuda Azərbaycana gəlməsinin bir neçə dəfə təkrarı poemanın uzanmasına, əsas məsələnin həllinin ağırlaşmasına səbəb olmuşdur.” Əksinə, qəhrəmanların həyəcanları, tez-tez vətəni, bəxtiyar günləri xatırlamaları, Mehдинin Ənvər adlı bir ağdamlı oğlanla görüşərkən, Mirdamədin radionu qurub təsadüfən S.Vaurğunun “Ukrayna partizanları” şeirini dinləyərkən keçirdiyi hisslər olduqca təbii görünür. Mirdamədin yuxuda Babəki görməsi, ondan bayraq alması Azərbaycan oğullarının qəhrəmanlığının təsadüfi olmadığını, onların ba-

balaramızın mübariz döyüş ənənələrini davam etdirdiyini göstərmək məqsədinə xidmət edən maraqlı səhnədir.

Əsərin “Komendantla söhbət” adlanan hissəsində Mehdi ilə faşist düşərgəsinin komendantını qarşılaşdıran şair onların xarakterindəki zidd əxlaqi idealları üz-üzə gətirir. Faşist zabitini vətənə xidmət etməkdən çox mükafat, rütbə, ad-san maraqlandırır. Poemanı oxuyanda aydın şəkildə görünür ki, Mehdinin mübarizəsi kimi onun ölümü də təsadüfi deyil, məslək, amal, vətən uğrunda ölümdür.

Nəriman Həsənzadənin “Vətənsiz”, “Əsir uşaq”, “Həs-rət”, “Biz bir ildə doğulduq” poemalarında müharibənin bəşəriyyətə gətirdiyi fəlakət ayrı-ayrı qəhrəmanların taleyi timsalında bu və ya digər şəkildə öz bədii əksini tapmışdır. Müəllif bu əsərlərdə döyüş səhnələrinin təsvirindən çox müharibənin insanların şəxsi taleyinə təsiri məsələsini ön plana çəkmişdir. “Əsir uşaq” poemasında məsum bir uşağın arzuları, xəyalları ilə onun düşdüyü mühit arasında kəskin təzad yaradan şair dəhşətli əsirlik günlərində öz insani hissələrini itirməyən, işgəncələrə mərdliklə dözən adamların həyatının ürəkgöynədicisi mənzərəsini yaratmağa nail olmuşdur.

Şairin “Vətənsiz” adlı digər bir poemasında isə əsir düşmüş bir alman əsgərinin taleyindən söhbət açılır. Oğlanlarının qara kağızını alan analar qəzəblə, nifrətlə bu əsirə baxsalar da, onlardakı mərhəmət, insanpərvərlik alman əsirinin heyrətinə səbəb olur. Xəcalət çəkən faşistin “Siz qəribə insansınız – mərhəmətlə öldürdünüz burda məni, nəzakətlə öldürdünüz burda məni” sözləri olduqca mənalıdır.

“Həs-rət” poemasında cəbhədəki oğlunun yolunu gözləməkdən gözüünün kökü saralan Bəhram kişinin, “Biz bir ildə doğulduq” poemasında vətən uğrunda mərdliklə vuruşan Ələkbərin, Cəmilin, “Şahid ol, günəş” poemasında isə bəşəriyyətin taleyini düşünən narahat bir alimin bədii obrazı yaradılmışdır.

Necə çətin vəziyyətə düşürsə-düşsün, qələbəyə inamını itirməməsi, özünü vətən uğrunda, ideal yolunda qurban verməkdən çəkinməməsi sovet döyüşçüsünün xarakterinin mühüm cəhəti kimi ön plana gətirilirdi. Adil Babayevin “Məftillər arxasında” poemasının qəhrəmanı Əkbər yaralı halda əsir düşüb Buhenvald düşərgəsinə gətirilir. Düşərgə rəisi ilk vaxtlar Əkbərə mehribanlıq göstərsə də, döyüşçü anlayır ki, bu zahiri mehribançılıq arxasında xalqlar dostluğunu sarsıtmaq məqsədi dayanır. Ölümündən qorxmayan Əkbər düşərgədə intiqam dəstəsinə başçılıq edir, əsirlərin qaçması planını hazırlayır. O, işgəncəyə mərdliklə dözür; odlu millər onun gülümsəyən baxışlarını, dodaqlarındakı təbəssümü oğurlayanda da Əkbər düşmən qarşısında əyilmir. Onun xarakterindəki mərdlik, vüqar düşməni dəhşətə gətirir. Vaxtilə “Qafqaz xalqı qədərbilən xalqdır, ancaq bu ruslar... güllələ, yandır, göz üstə saxla, fərqi yoxdur” – deyən düşərgə rəisi görür ki, məslək, amal uğrunda ölümə getmək təkcə rusların yox, sosializm ideallarına inanan bütün insanların xarakterinin ayrılmaz tərkib hissəsidir.

Müharibə mövzusunda yazılmış poemaların əksər qəhrəmanları tarixi şəxsiyyətlərdir. Lakin onların bədii obrazı həyatda qazandıqları şöhrətin yanında solğun görünür. Mehdimin, Mirdamədin (N.Həsənzadə, “Hardasan?”) neçə-neçə düşmən obyektini partlatmaları, faşistlərə xeyli tələfat vermələri təkzibedilməz həqiqət olsa da, qəhrəmanların bu xidmətlərini sadalamaq hələ onların mükəmməl bədii obrazının yaradılmasına zəmanət vermir. Eyni sözləri müəyyən mənada Əliheydər (X.Rza, “Məhəbbət dastanı”) və Əkbər (A.Babayev, “Məftillər arxasında”) obrazlarına da aid etmək olar.

Məmməd Arazın “Üç oğul anası” poemasında övladlarının düşmənlə vuruşunu həyəcanla izləyən, corab toxuyub cəbhəyə göndərən, Hitlerin qarasına deyinən, Özgə çiyində son mənzilə gedən ananın, Xəlil Rzanın “Məhəbbət dastanı”,

Famil Mehdimin “Səni gözləyirəm”, Sərdar Əsədin “Xatirə yarpaqları”, Novruz Gəncəlinin “Odlu ürəklər” poemalarında cəbhədə vuruşan sevgililərini arxa cəbhədə əvəz edən, ağlamaq, sıtqımaqla yox, gördükləri işlə həyat yoldaşlarına, vətənə məhəbbətlərini sübut edən sədaqətli qadınların bədii obrazlarını yaratmağa cəhd göstərilmişdir. Bu əsərlərdə dövrün tələbi ilə ön cəbhə ilə arxa cəbhədəki “vuruş” sıx vəhdətdə təsvir olunmuşdur. “Cəbhə xətti qəhrəmanların hamısının ürəyindən keçir” devizi bu əsərlərin bədii strukturuna, eləcə də qəhrəmanların bədii obrazının yaradılmasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir.

Məmməd Arazın “Araz axır” poemasındakı hadisələr qəhrəmanların həyəcanlarına, düşüncə və arzularına təkən vermək vasitəsinə çevrilmişdir. Poemanı təhlil edən tənqidçi Qulu Xəlilov doğru qənaətə gəlirdi ki, əsərin qəhrəmanı üç əsas mərhələdən keçir və şair də poemanın məğzini təşkil edən üç mühüm motivi: döyüşmək, sevmək və yaratmaq motivini bu şəxsin simasında obrazlı şəkildə ümumiləşdirmişdi (158).

Əsərin qəhrəmanının (müəllif nədənsə ona ad verməyib) şəxsi arzuları ilə bəşəri hissələrinin vəhdətdə verilməsi onun xarakterinin tamlığını təmin edir. Qəhrəmanın çılğınlığı, bəzi qəribəlikləri düşdüyü psixoloji vəziyyətdən doğduğu üçün təbii, inandırıcı görünür. Xaraktercə romantik olan bu gənc mərd, mübariz, vətənpərvər, beynəlmiləlçi, həssas bir insandır.

Müharibənin dəhşətlərini gözləriylə görə, süngüsüylə Avropaya yeni həyat aparan əsgər qələbədən sonra tikinti mühəndisi olmaq qərarına gəlir və çalışqanlığı, səyi nəticəsində ali məktəbi bitirir. O, ömrünün sonuna kimi ilk məhəbbətini – təbrizli gözəli unuda bilmir. Əsgərin məhəbbəti adicə bir qıza olan sevgi çərçivəsindən çıxaraq daha geniş, ictimai məzmun kəsb edir. Əsərin qəhrəmanı “Amerika şallağıyla döyülən”, “ingilis caynağıyla qaz kimi

yolunan” milyon-milyon cənubi azərbaycanlının, o cümlədən təbrizli qızın – Ayrığülün faciəli taleyinə biganə qala bilmir. Buradakı Ayrığül adı da simvolikdir və bir xalqın iki yerə parçalanmasına işarədir.

Əli Kərimin “O, mənə danışdı ki” poeması kompozisiyası etibarilə yeni deyildir. Belə ki, ayağını döyüşlərdə itirmiş bir müharibə veteranı öz başına gələnləri nəql edir. Lakin öz qəhrəmanının diliylə danışan şairin poetik üslubunun orijinallığı, yeni geyim tərz, nitqinin obrazlılığı döyüş səhnələrinin canlı, dinamik çıxmasını təmin etmişdir.

Əsərin qəhrəmanı müharibənin çətin, ağır sınağından üzüağ çıxmış bir insandır. O, vətən uğrunda döyüşdə ayağını itirsə də, əvəzində xalqın məhəbbətini qazanır. Bu insana ali məktəbdə oxumaq qismət olmasa da, keçdiyi şərəfli döyüş yolu onun üçün əsl məktəbə çevrilib. Bu məktəbdə o, hər şeydən əvvəl, özünü dərk edib, məsuliyyət hissi qazanıb. Bu döyüşçü düşməne qarşı şığıyanda “yiyələri görünməyən iniltilər”in, “əlvida”ların üzərindən keçərkən müharibənin; döyüş dostları vətən uğrunda öləndə qəhrəmanlığın, vətənpərvərliyin; gürcü qadın onu evində gizləyib mehriban ana kimi qayğı göstərəndə, yaralarını sığallayanda humanizmin nə demək olduğunu dərk eləyib.

Şairin “Heykəl və heykəlin qardaşı” poemasında da Cəmilin, onun anasının və qardaşının obrazları da xarakterik cizgilərlə işlənmişdir. Poemanı oxuyanda adam elə bil ki, həmin insanları görür, onların həmsöhbətinə çevrilir, keçirdikləri hiss-həyəcanların şahidinə çevrilir.

Ənvər Əlibəylinin “Gözlər, ürəklər, əməllər” poemasının qəhrəmanları faşistlərin vəhşiliyini gözləriylə görən, müharibənin ağır-acılarını dadan insanlardır. Hərbin qanlı-qadalı illəri onların fərdi taleyinə də təsirsiz qalmamışdır; danimarkalı Ruvinin atası, ukraynalı Oksananın ata-anası, bacıları öldürülmüş, özləri isə əsir düşmüşlər. Dəhşətli əsirlik illəri heyvan kimi işlədilər, addımbaşı mənlili təhqir

olunan insanların nifrətini, qəzəbini, intiqam hissini daha da artırmış, ancaq onların qəlbindəki həyat eşqini məhv edə bilməmişdir. Faşistlər “Biz insanıq” – deyə etiraz səsini qaldıranları gülləyə tutsalar da, onları cismən əsir etsələr də, bu insanların məsləkini, amalını, məhəbbətini əsir etməyə, öldürməyə nail ola bilməmişlər.

Müharibə mövzusunda yazılmış poemalar içərisində Xəlil Rzanın “Krasnodon qartalları” əsəri bədii sənətkarlıq cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edir. Bundan əvvəl müharibə mövzusunda qələmini sınayan, bu sahədə müəyyən ədəbi təcrübə toplayan şair məşhur “Molodaya qvardiya” təşkilatının üzvü, milliyyətə azərbaycanlı Əli Dadaşovun qəhrəmanlığının izinə düşmüş, onun və məslək dostlarının həyatını mükəmməl öyrənmiş, gərgin yaradıcılıq axtarışlarından sonra “Krasnodon qartalları” poemasını yazmışdır. Əsərin proloqundakı “Beş dəfə yazmışam mən bu dastanı, dörd dəfə büdrəyib güllələnmişəm” misralarından öyrənirik ki, “Krasnodon qartalları” şairin gərgin yaradıcılıq axtarışlarının məhsuludur.

Müharibəyə həsr olunmuş digər poemalardan fərqli olaraq Xəlil Rza ümumi düşmən obrazı yaratmamış, süjetin inkişafı boyu müxtəlif əqidəli qəhrəmanları üz-üzə gətirmiş, onların xarakterini barışmaz münaqişə zəminində açmağa nail olmuşdur. Konfliktin bir tərəfində Filipp Petroviç, Əli, Sergey, Oleq, Ulyana, digər tərəfində isə faşist Renatus, xain Solikovski, satqın Kuleşov, Gennadi Poçeptsov kimi konkret obrazlar dayanır. Həm müsbət, həm də mənfi obrazlar müqəvva kimi yox, canlı insanlar kimi təsvir olunmuşlar. Ayrı-ayrı fəsillərdə məslək, əqidəcə eyni olan, lakin fərdi cizgiləri ilə bir-birindən seçilən, faşizmə qarşı amansız mübarizə aparan “Gənc qvardiya”çıların yadda qalan bədii obrazları yaradılmışdır. Mənfi surətlərin də mənəviyyatındakı bəzi işıqlı cəhətlərin bədii əksi, onların düşüncələrə dalmasınının, arabit vicdan əzabı çəkməsinin təs-



viri xarakterlərin hərtərəfli açılmasına zəmin yaratmışdır. Renatusun Əlinin çəkdiyi şəkillərə baxması, “faşist rəssamlıq elyə bilməz” sözünü eşidərkən xəyalən ilk gənclik illərində ağsaçlı rəssam Qreberdən dərs almasını, eləcə də çəkdiyi ilk tabloları xatırlaması obrazın fərdiləşdirilməsinə xidmət edən maraqlı cizgilərdir. Yaxud, 70 nəfər qvardiyaçını satan Gennadi Poçeptsovun vicdan əzabı çəkməsi səhnələri də mənfi obrazın daxilindəki işıqlı cəhətləri göstərmək baxımından maraqlıdır.

Əli ilə, Flipp Petroviçlə Renatusun qarşılaşdığı səhnələr, komsomolçu qızların dəhşətli istintaq zamanı özlərini mərdliklə aparmalarını göstərən lövhələr, onların birlikdə mahnı oxumalarının təsviri çox canlı, koloritli, emosional çıxmışdır.

Poemanın ayrı-ayrı səhifələrində şairin ricətlərə çıxması, Azərbaycanın qəhrəman oğullarını – Məzdəki, Varaz oğlu Cavanşiri, Həzi Aslanovu, Hüseynbalanı, Səttarxanı, Babəki, Məhyəddini, Farizi, Əliheydəri, Mehdi Hüseynzadəni, Kamal Qasımovu xatırlaması, “Doğransam da tikə-tikə, rizə-rizə, mübarizə, mübarizə” deməsi şairin hansı mövqeydə dayanmasından xəbər verən misralardır.

Bəxtiyar Vahabzadənin 1969-cu ildə qələmə aldığı “Dörd yüz on altı” poeması müharibə mövzusunda yazılmış əsərlər sırasında özünə layiqli yer tutur. Əsər elə bil ki, əfsanəvi 416-cı diviziyanın şərəfli döyüş yolunun poetik salnaməsidir. Burada vahid süjet xətti olmasa da, ayrı-ayrı fraqmentlər bir-biri ilə sıx surətdə əlaqədardır. Şair öz qəhrəmanlarının – Azərin, Əmrahın, İdrisin, Ağaçirinin, Məmmədin, Müzəffərin, Bahəddinin, Qasımın, topçu şair Ənvər Əlibəylinin, Vahabın, Əlizadə Əzizin xarakterini faşistlərə qarşı mübarizə fonunda açmağa nail olmuşdur. Müəllif alman xalqının görkəmli oğullarını da faşizmin düşməni kimi təqdim edir. Çünki onlar əqidə etibarilə

konfliktin müsbət qütbündəki insanlarla eyni sırada dururlar. Lakin təəssüf ki, poemada konkret düşmən obrazı yoxdur.

Müharibə mövzusunda yazılmış poemaların əksər qəhrəmanları tarixi şəxsiyyətlər, cəbhədə əfsanəvi qəhrəmanlıqlar göstərən konkret insanlardır. Lakin onların bədii obrazı bəzən həyatda qazandıqları şöhrətin yanında solğun görünür. Mehdimin, Mirdamədin (“Haradasan”) neçə-neçə düşmən obyektini partlatmaları, faşistlərə xeyli tələfat vermələri təkzibedilməz həqiqət olsa da, qəhrəmanların bu xidmətlərini sadalamaq hələ onların mükəmməl bədii obrazlarının yaradılmasına zəmanət vermir. Eyni sözləri müəyyən mənada Əliheydər (“Məhəbbət dastanı”) və Əkbər (“Məftillər arxasında”) obrazlarına da aid etmək olar.

“Poemada, hər şeydən əvvəl xarakter olmalıdır. Ona görə ki, xarakterlərin mübarizəsi dramatizm doğurur. Xarakterizə heç bir dramatik başlanğıcdan söhbət gedə bilməz” (316) – İlya Selvinskiyin bu sözlərində böyük həqiqət vardır. Bütün mövzularda, eləcə də müharibə mövzusunda yazılan poemalarda xarakter çox zaman bədilik meyarına çevrilir.

Bəşəriyyətə fəlakət gətirən müharibənin yaraları zaman-zaman insanların ürəyini göynətmişdir. Müharibədən otuz, otuz beş il sonra da müxtəlif ədəbi nəsiləri təmsil edən şairlərin bu mövzuya müraciəti təsadüfi deyildir. Rəsul Rzanın “Bir min dörd yüz on səkkiz”, Fikrət Qocanın “Yaralı çiçəklər”, Fikrət Sadığın “Buz nənni”, “On üç şam”, Nəriman Həsənzadənin “Vətənsiz”, “Əsir uşaq”, “Həsərət”, “Biz bir ildə doğulduq”, Arif Abdullazadənin “Məni insan çağırır”, İsa İsmayılzadənin “Böyüdülmüş şəkillər”, “Torpağın nəbzi vurur”, Ələkbər Salahzadənin “Yeddi para kənd nağılı” poemalarında müharibənin insan taleyinə gətirdiyi fəlakətlər ön plandadır. Poemaların hamısında müharibəyə nifrət motivləri güclüdür.

“Bir min dörd yüz on səkkiz” – bu, müharibənin davam etdiyi müddətdir. Elə buna görə də Rəsul Rza həmin rəqəmi öz poemasına sərlövhə seçmiş və müharibənin hər bir gününün dəhşətini, ağırlığını nəzərə çarpdırmaq məqsədini qarşıya qoymuşdur. Poemanın ilk səhifələrindəki bu misralar müharibənin başlanmasından və hadisələrin hansı istiqamətdə davam edəcəyindən xəbər verir:

Alışdı ilk tank  
üzü şərqə.  
Düşdü torpağa  
ilk şəhid  
üzü qərbə.

(296, s.134)

Səhifələr çevrildikcə aydın olur ki, ayrı-ayrı ölkələrin yox, məsləklərin, əqidələrin davası, mərdlərin, namərdərin, işığın, zülmətin davası əsərdəki bədii konfliktin nüvəsinə təşkil edir.

“Fraqmentlər şəklində qurulmuş, assosiativ poeziyanın orijinal nümunələrindən olan “Bir min dörd yüz on səkkiz” poemasında döyüşçü surətinə elə bir ehtiyac duyulmur” (36, s.162) qənaəti ilə razılaşıırıq. Lakin poemada konkret döyüşçü obrazı olmasa da, ayrı-ayrı fraqmentlər müharibə qəhrəmanları, onların mübarizəsi, arzu və düşüncələri haqqında müəyyən təsəvvür yaradır.

Poemanın əvvəlində doğum evinin təsviri təsadüfi deyildir. Oğlan uşağı doğulan kimi yer, göy titrəyir, müharibə başlayır. Əsərin son səhifəsində də doğum evi təsvir edilir. Müharibənin başladığı gün doğulan uşaq – bu günün bəxtiyar atası doğum evinin qarşısında durub bir cüt uşaqla çölə çıxan həyat yoldaşını gözləyir. Əsərin bu cür sonluqla bitməsi konfliktin bədii həllində müəllif mövqeyinin ifadəçisinə çevrilir.

“Yaralı çiçəklər” poemasında isə konkret düşmənlər üz-üzə gətirilir. Özü də əvvəlki illərdən fərqli olaraq Fikrət

Qoca alman zabıtının ürəyində olan nəcib insani hissələri ön plana gətirməkdən çəkinmir. Rabitə xəttini bərpa etməyə gələn sovet əsgərini vurmağa alman zabıtının əli gəlmir, Allaha yalvarır ki, bu ölümdə onun iştirakı olmasın. Zabıt əsgərin qollarını güllə ilə vurandan sonra sovet döyüşçüsünün dişi ilə telləri bir-birinə bağlamasının təsviri də canlıdır, inandırıcıdır. Poemanın mərkəzində dayanan bu maraqlı hadisə qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

“Böyüdülmüş şəkillər” poemasında döyüş səhnələri yox, müharibənin insanlara gətirdiyi fəlakətlər ön plana çəkilir. Böyüdülmüş əsgər şəkillərindən bədii detal kimi istifadə edən şair öz qəhrəmanlarının – oğullarını, ərlərini, atalarını itirmiş kənd adamlarının xarakterini açmağa nail olur. Kəndə şəkilçi gəlməsi xəbəri süjetin hazırlıq mərhələsidir. Yan-yana düzülmüş böyüdülmüş şəkillərə baxan insanların keçirdiyi hissərsə süjetin əsas məzmununu təşkil edir.

Müharibə mövzusunda yazılmış poemalarda ayrı-ayrı millətlərin yox, məsləkə, əqidəcə bir olanların taleyi bədii təsvir obyektinə seçilmişdir. Məsələn, Fikrət Sadığın “Buz nənni”, “On üç şam” poemalarında Macarıstandakı döyüşlər, İsa İsmayılzadənin “Torpağın nəbzi vurur” poemasında isə fəlakətli ölüm düşərgəsi Salaspilsdə insanların başına gətirilən müsibətlər süjetin inkişafı boyu oxucunu həyəcanlandırır, mütəəssir edir.

Müharibədən bəhs edən poemaların bəzi qəhrəmanları döyüşlərdə iştirak etmiş konkret adamlar, bir qismi isə müəllif təxəyyülünün məhsulu olan ümumiləşmiş obrazlardır. Əlbəttə, bu əsərlərdəki obrazların hamısı xarakter səviyyəsinə yüksələ bilməmişdir. Lakin xarakterik cizgilər obrazların daxili aləmini açmağa zəmin yaratmışdır.

Latış ədəbiyyatşünası A.Vite çox doğru qeyd edirdi ki, xarakterin bədii aydınlığı ona həsr olunmuş səhifələrin sayı ilə deyil, yazıçının obraz yaratmaq bacarığı ilə müəyyən

olunur və bunsuz mərkəzi personaj da xarakter səviyyəsinə yüksələ bilməz (365, s. 15).

Doğrudan da, elə poemalar var ki, həcmcə nə qədər böyük olsa da, qəhrəmanlar haqqında ümumi şəkildə çoxlu təriflər söylənilsə də, bu surətlər xarakter səviyyəsinə yüksələ bilmir. Ancaq tutalım, Əli Kərim “Heykəl və heykəlin qardaşı” adlı fraqmentlər poemasında lakonik bir cizgi ilə balası döyüzlərdə qəhrəmanlıqla həlak olan ananın xarakterini yarada bilir. Yağış-qar yağanda oğlunun heykəlini narahatçılıqla süzən, onun başına örtməyə bir şey aparmağa çalışan ananın həyəcanları oxucuya da sirayət edir.

Bədii ədəbiyyat həyatda gedən proseslərin inikasını verəndə tarixi dövrün səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləyən salnamə səviyyəsinə yüksəlir. Bu baxımdan istehsalat mövzusunda yazılan əsərlər də tarixi dövrün səciyyəvi xüsusiyyətlərini, qəhrəmanların xarakterini, onların arzu və düşüncələrini öyrənmək baxımından maraq doğurur. Yeni dövr insanının xarakterini istehsalat süjetləri zəminində açmaq da o dövrün tələblərindən idi. Səməd Vurğunun “Kənd səhəri”, “Bəsti”, “Muğan”, Süleyman Rüstəmin “Yaxşı yoldaş”, Mikayıl Müşfiqin “Buruq adamı”, “Yüksəliş”, “Fontan”, “Buruqlar arasında”, Əhməd Cavadın “Pambıq dastanı”, Məmməd Rahimin “Xəzər sularında”, “Abşeron torpağında”, Nəbi Xəzrinin “Günəşin bacısı”, “Sumqayıt səhifələri”, “İnam” poemalarında zəhmətin insanı ucaltması, tənbəlliyin, müftəxorluğun isə yeni dövr adamına yaraşmayan sifət olması bədii təsvirin, süjetin mərkəzi hadisələri idi. Bu dövrün poemalarında qəhrəmanların xarakterini “sosializm yarışı” fonunda açmaq dəbdə idi. “Muğan” poemasında Manya ilə Sarvan arasındakı yarışın təsviri dediyimizə canlı sübutdur.

Müharibə zamanı olduğu kimi, müharibədən sonrakı illərdə də dövrün tələbi ilə həyatda gedən dəyişiklikləri, yeni insanın xarakterindəki mühüm cəhətləri onun əməyə, özü də

“yeni tipli” sosialist əməyinə münasibətini əks etdirmək cəhdləri mühüm yer tuturdu. Müharibə qəhrəmanları kimi əmək qəhrəmanları da bədii əsərin əsas obrazına çevrilirdi. Özü də bu adamların əksəriyyəti müəllif təxəyyülünün məhsulu olan ümumiləşmiş bədii obrazlar yox, konkret adamlar, nəzmlə yazılmış “bədii oçerk”lərin qəhrəmanları idi. Səməd Vurğunun “Bəsti”, Əhməd Cavadın “Moskva” əsərinin qəhrəmanı Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, pambıq ustası Bəsti Bağirova, Səməd Vurğunun “Muğan” poemasının qəhrəmanı ekskavatorçu, sonradan Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adına layiq görülmüş Sarvan Salmanov, pambıq ustası Manya Kərimova, Nəbi Xəzrinin “Günəşin bacısı”, “İnam” poemasının qəhrəmanları Sevil Qaziyeva, Tərən Musayeva, Sərdar Əsədin “Yer ulduzu” poemasının qəhrəmanı Köçəri Babayev, Zülfüqar Qodmanlının “Zəminə” poemasının qəhrəmanı Zəminə Həsənova və başqa bu kimi obrazlar həyatda yaşayan, əməkləri ilə ucalan tarixi şəxsiyyətlər idi. Belə əmək qəhrəmanları haqqında əsərlər yazmaq, onları ideal qəhrəman səviyyəsinə yüksəltmək o dövrün tələbi idi. Hadisələrin qızgın izi ilə yazılan bu tipli əsərlərin əsas ideyası insanları qurub-yaratmağa, vətənin çiçəklənməsi üçün əlindən gələni əsirgəməməyə çağırış idi. Həyat ədəbiyyatın yox, ədəbiyyat həyatın dalınca getməkdə idi.

“Bəsti” poemasının mərkəzində pambıq tarlasında qəhrəmanlıqlar göstərən Bəsti Bağirovanın taleyi dayansa da, müəllif onun timsalında Azərbaycan qadınının keşməkeşli ömür yolunu ümumiləşdirməyə çalışmışdır.

“Silkinib çıxmasa qadın mətbəxdən, nə azad ana var, nə azad vətən” – misralarını poemanın leytmotivi hesab etmək olar. Çünki müəllif keçmişə ədəbi səyahət edərək ötəri də olsa qadın hüquqsuzluğundan danışır, sonra “mətbəxdən silkinib çıxan”, “sovet pasportlu” qadınların şərəfli ömür yolundan söhbət açır, Bəstini bu qadınların ümumiləşmiş obrazı kimi təqdim etməyə çalışır. Müəllif əvvəldən axıra

kimi Bəstiyə xitabən qadınlıq, insanlıq, ləyaqət haqqında danışır, qəhrəmanına müəllif xarakteristikası verir. Əslində poemada Bəstinin özü yoxdur, onun haqqında müəllif sözü isə baş alıb gedir. Əsər boyu şair sosialist dövlətinin yaradıcısı, bəşəriyyətin böyük dahisi hesab etdiyi Lenindən söhbət açır, həyatdakı bütün uğurları onun adı ilə bağlayır, təbiəti bolşeviklərin “gəlin kimi bəzəyəcəyindən” danışır:

Başa salın kommunoxu  
Daş yolların olmaz tozu.  
Dörd tərəfdən gül bürüsün  
Hər kolxozu, hər sovxozu.  
Aşıb daşır elin varı,  
Kolxozumun ilxıları.  
Tutaq boğaq içimizdən  
Köpək oğlu ziyankarı.  
(367, c.3, s.240).

Son dərəcə ilhamlı şairimizin bu ilhamsız misraları indi təəssüf doğursa da, o dövr ədəbiyyatını öyrənmək üçün ibrətamiz ədəbi faktlardır. Poemanın ayrı-ayrı parçalarını oxuduqca aydınca hiss olunur ki, şair dövrün diqtəsi ilə yazdığı əsəri tez bitirməyə, cansıxıcı mövzudan yaxa qurtarmağa çalışır:

Bəsti! Nə xoş keçir bizimlə dövrən,  
Var olsun dövrəni belə yaradan.  
Bu şair könlümün bir şüarı var,  
Ölsün yurdumuza xain çıxanlar!  
Bununla qurtaraq bu şeirimizi,  
Başqa temalar da gözləyir bizi.  
(367, c. 3, s. 242).

“Muğan” poeması nəğmələr şəklində yazılsa da, Səməd Vurğun burada öz qəhrəmanlarının xarakterini daha inandırıcı boyalarla əks etdirməyə, obrazların mənəvi-əxlaqi təkamülünü göstərməyə nail olmuşdur. Bu sözlər daha çox Sarvan obrazına aiddir. Müəllif kənddən zərbəçi tikintiyə işləməyə gələn Sarvanın mükəmməl bədii obrazını yarada bil-

mişdir. İlk vaxtlar qəhrəman Topçu meşəsini, “nazlı sular sonasını”, ağbircəkli anasını tez-tez yada salır, darıxır, tikintidə işləyən nəhəng maşınların səmindən vahiməyə düşür. Bu təsvirlər onun xarakterini mərhələ-mərhələ açmaq vasitəsinə çevrilir. Müəllif ayrı düşmüş iki dağı birləşdirən qəhrəmanın düşüncələri vasitəsi ilə onun daxili aləmini açmağa nail olur. İş başında “əl-ayağı ıldırımı xatırladan” Sarvan həyatda sadə, təvazökar bir insan kimi təsvir edilir. Kürün qarşısının kəsilməsi səhnəsinin təsviri o qədər canlı, dinamikdir ki, oxucu xəyalən özünü tikintidə çalışan əmək qəhrəmanlarının sırasında hiss edir.

O, torpağın qatlarına işlədikcə dərin-dərin,  
Torpaq tökür, qum dağdır kor gözüne zülmətlərin.  
(367, c.3,s. 398).

Şair Manya obrazını da ilk dəfə oxucuya müəllif xarakteristikası ilə təqdim edir; onu çəmənə, günəşə bənzədir. Qeyd edir ki, Manya süni gözəlliyi sevmir, onun ayazda, şaxtada donan əlləri nə boya, nə də əlcək görmüşdür. Ancaq bu əllər insanların səadəti naminə işlədiyi üçün nə qədər gözəl, qüdrətlidir. Qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilən Sarvan – Manya xəttində də dövrün tələbi ilə iş, sosializm yarışı ön, onların sevgi dünyası, fərdi taleyi isə arxa planda təsvir edilirdi.

Poemada şairlə söhbət edən Muğan qızının, qoca alimin obrazları da maraqlıdır. Əsərin ən cazibədar surətlərindən biri də elə müəllifin özüdür. Biz hər nəğmədə onun yaratmaq, qurmaq eşqini görürük. Xalqımızın keşməkeşli tarixindən, igid babalarımızdan danışanda vəcdə gələn şair öz müasirlərini daha böyük həvəslə qurub yaratmağa çağırır.

Səməd Vurğun qəhrəmanlarının bir qismi onun şəxsən tanış olduğu real həyat adamları idi. Müəllif bu insanlarla görüşür, onların həyatını, ömür yolunu, arzu və düşüncələrini dərindən öyrənir, sonra onlar haqqında bədii əsər yaradırdı. Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Sarvan Salmanov da



məhz belə adamlardan idi. Şairlə görüşünü xatırlayan əmək qəhrəmanı yazırdı: “O, (S.Vurğun – R.Y.) mənim yağlı əllərimi sıxdı. Köhnə bir dost kimi anamı, atamı və kəndimizi soruşdu, işimin xüsusiyyəti ilə maraqlandı” (307. s. 35).

Bütün bu canlı görüşlərdən sonra real həyat qəhrəmanları ədəbi qəhrəmanlara çevrilirdi.

Ədəbiyyatşünas Kamal Talıbzadə çox doğru qənatə gəlirdi ki, Səməd Vurğunun poeziyasında əmək yalnız fiziki fəaliyyət deyildi, həm də insanınları yüksəldən, nəcibləşdirən bir amil idi (329, s. 85).

Cəmiyyətin xeyrinə vicdanla işləmək, əməyə kommunist münasibəti bəsləmək o dövr insanının xarakterinin ən mühüm əlaməti hesab edilirdi. Alimdən, müəllimdən, həkimdən, mühəndisdən, ziyalıların hər təbəqəsinin nümayəndəsindən çox sadə əmək adamlarının – fəhlələrin, kolxozçuların, mexanizatorların, pambıq ustalarının, çobanların bədii obrazını yaratmaq dəbdə idi. Müasir həyatın dolğun əksinə can atan poemaların əksəriyyətinin süjetində yeninin köhnə üzərində qələbəsi sosialist həyat tərzinin qanunauyğun yekunu və pafosu kimi göstərilirdi. Konfliktin təbiəti insanların əməyi və fəaliyyəti ilə sıx bağlı idi.

Məlumdur ki, insanın xarakteri müəyyən ictimai əlaqələr zəminində formalaşır, hər dövr özünün tipik xarakterlərini həyata səsəlayir. Yuxarıda adlarını çəkdiyimiz obrazlar da məhz o dövrün tipik xarakterləri idi.

Həyatdakı yüksəliş poeziyada da öz bədii inikasını tapırdı. Əgər gənclik şəhəri Sumqayıt salınmasaydı, Mingəçevir su elektrik stansiyası tikilməsəydi, polad estakadalar üzərində Neft daşları kimi əfsanəvi şəhər yaradılmasaydı, xam torpaqlara axın başlamasaydı, gənclər BAM-a axışb getməsəydi, Səməd Vurğunun “Muğan”, Nəbi Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri”, Məmməd Rahimin “Xəzər sularında”, Rəsul Rzanın “Leyli və Məcnun”, İslam Səfərlinin “Fırtınalar adası”, Zeynal Xəlilin “Ulduzlar”, Tələt Əyyu-

bovun “Dalğalar”, Gəray Fəzlinin “Qızıl daşlar”, Kələntər Kələntərlinin “Dəniz və məhəbbət”, Vaqif İbrahimin “Baykal-Amur yolunda”, Zülfüqar Qodmanlının “Zəminə” poemaları da yaranmazdı. Öz poetik siqləti, məziyyət və nöqsanları ilə bir-birindən seçilən bu əsərlərin qəhrəmanları cəmiyyətin xeyrinə vicdanla işləyən, könüllü surətdə ən çətin tapşırıqları öz boyunlarına götürən, ictimai mənafeyi şəxsi mənafeydən üstün tutan sovet adamlarının ümumiləşmiş obrazları idi.

Neftçilərin həyatına həsr olunmuş poemaların mərkəzində çətin hava şəraitində – dalğaların qoynunda vətənə bol neft vermək üçün əlindən gələni əsirgəməyən insanların obrazı dayanırdı. Qəhrəmanların iş prosesinin təsvirinə aludəçilik göstərən müəlliflər surətlərin fərdiləşdirilməsinə o qədər də diqqət yetirmədiklərindən, dəniz neftçilərinin həyatına həsr olunmuş poemaların əksər qəhrəmanları bir-birinə bənzəyir. Əsərlərə hazır xarakter kimi gətirilmiş neftçi obrazlarının əksəriyyəti mükəmməl insan xarakterləri səviyyəsinə yüksələ bilməmişdir. Mehdi Hüseynin “Abşeron” romanının qəhrəmanı Tahirin xarakteri ictimai mühit zəminində yavaş-yavaş formalaşsasa, qəhrəman çox çətin mənəvi-əxlaqi təkamül yolu keçirsə, “Dalğalar”ın qəhrəmanını, orta məktəbi bitirən kimi dənizdə işləmək qərarına gələn Arazı hətta “ya mən, ya dəniz” – deyən sevgilisi Gülarə də yolundan saxlaya bilmir. Araz tezliklə əfsanəvi qəhrəmana çevrilir.

Tufan vaxtı estakadadan sallanan, qolları getdikcə gücdən düşən Həsən (“Dəniz və məhəbbət”) canının hayına qalmaq əvəzinə vətən haqqında düşünür və i. a.

“Fırtınalar adası” poemasının qəhrəmanı gənc usta Etibarla ilk dəfə onun qəmgin dəqiqələrində görüşürük. Məlum olur ki, onun səhvi ucubətindən qazma işi uğursuzluqla nəticələnmiş, Etibara partiya cəzası, şiddətli töhmət verilmişdir. Gənc ustanın təqdirəlayiq cəhəti kimi onun işə tənqidi ya-

naşmağı, “Pravda” qəzetindən “Tənqid və özünütənqid” adlı məqaləni oxuyub düşünməsi və nəticə çıxarması təsvir obyektini seçilmişdir ki, bu da o dövr üçün xarakterik cizgi idi. Etibar “sosialist vətəndaşı” ülgüsünə uyğun gələn bacarıqlı bir usta, gözəl dost, eşqinə sadıq bir gənc kimi təqdim edilirdi.

Etibarın mənəvi dünyasını işıqlandırmaq missiyasını yerinə yetirən Göyərçin obrazı da dövrün diqtəsi ilə yaradılmışdı. İyirmi beş yaşlı bu geoloq qızın xurmayı saçları, ləpələrin şirin ahəngini xatırladan incə səsi, mehdən təmiz nəfəsi olması xüsusi vurğulanırdı. Ömründə yalan, riya bilməyən, ağır oturub-duran, peşəsini dərin məhəbbətlə sevən bu qız həm də çox prinsipialdır. Onun hətta sevgilisinin səhvlərinə belə göz yumması o dövr insanının xarakteri üçün səciyyəvi cəhət idi.

“Xəzər sularında” poemasının qəhrəmanı Heyran da Göyərçin kimi seçdiyi sənətə qəlbən bağlı, ictimai borcu şəxsi mənafeədən üstün tutan, iş yoldaşlarına səmimi münasibət bəsləyən ağıllı, təmkinli bir qız kimi xarakterizə olunurdu. İstər cəmiyyətdə, istərsə də məhəbbətdə, ailəyə münasibətdə əsərin digər qəhrəmanı olan Çinardan fərqlənirdi. Təkcə iş prosesi deyil, aralarındakı şəxsi söhbətlər də Heyranın Çinarı daha yaxından tanımasına kömək edir. Saxta, şişirdilmiş rəqəmlərlə faizi artırıb dövləti aldanan Çinarı ifşa etməsi onun vətəndaşlıq borcu kimi müəllif tərəfindən təqdir edilirdi.

Əlbəttə, çətin hava şəraitində neft çıxarmaq qəhrəmanlıqdır. Lakin Valentin, Səbzalı (“Fırtınalar adası”); Usta Heybət, Aleksey, Nataşa, Qiyas, Rasim (“Xəzər sularında”); Araz, Sergey, Aram, Dəryaqulu (“Dalğalar”) və sair bu kimi neftçilərin mübarizəsindən, hətta bəzilərinin qəhrəmanlıqla həlak olmalarından söhbət açılarsa da, onlar bir bədii surət, dolğun insan xarakterləri kimi yadda qalmırlar. Dövrün tələbi ilə təbliğ olunan əmək qəhrəmanları unudulduğu kimi,

onların həyat və mübarizəsinə həsr edilən əsərlər də müasir oxucunu özünə cəlb etmək iqtidarında deyildir.

Ədəbiyyatşünas Q.A.Çervyaçenkonun fikirləri bütün sovet ədəbiyyatına, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatına da aid idi: “Sovet poeması real tarixi gerçəkliyin dərki ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. O, həyatın özündən romantik pafos alır” (90, s.32).

Səməd Vurğunun “Muğan” poemasının qəhrəmanları “üşütmə, qızdırma olmasın deyə” boz səhraları gülüstana döndərdikləri kimi, Nəbi Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri” poemasının qəhrəmanı gənc bənnə da vaxtilə ilanlar mələşən qumsal səhrada alın təri tökür, təbiətlə mübarizə aparır, onu dəyişdirir, gözəlləşdirir, binalar ucaldır, yaşıl xiyabanlar, parklar salır. Poemada Səməd Vurğun ənənələrinin davamı və inkişafı sezilməkdədir. “Muğan” poemasının qəhrəmanı Sarvan kimi “Sumqayıt səhifələri” poemasının qəhrəmanı gənc bənnə da doğma kəndlərindən ayrılaraq təzə salınan şəhərə gəlir, quruculuq işlərinə başlayır. İlk vaxtlar ali məktəbə girə bilməyən bu gənc kəndə qayıtmağa üzü olmadığı üçün Sumqayıtda qalıb könülsüz işləməyə başlayırsa, bir az sonra belə bir fəaliyyət sahəsi onun üçün zövq mənbəyinə, həyatı təlabata çevrilir.

Əlbəttə, epik poeziyada bənnə obrazı ədəbiyyatımız üçün yeni hadisə deyildir. Süleyman Rüstəmin “Təbrizdə qış” poemasının qəhrəmanı Səbri də bənnədir. Ancaq onun taleyi ilə “Sumqayıt səhifələri” poemasının qəhrəmanının taleyi arasında yerlə göy qədər fərq vardır. Təbrizdə qəşəng, yaraşlıq imarətlər tikməklə saç-saqqal ağartmış Səbri özü bir uçuq komada yaşayır, ailəsi bir qarın çörəyə möhtacdır. O, iş zamanı xəyallara dalıb bir parça çörək haqqında fikirləşirsə, N.Xəzrinin qəhrəmanını gördüyü iş fərəhləndirir, cəmiyyətə, xalqa, vətənə xidmət etdiyini düşündükcə iftixar duyğusu ilə qanadlanır.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, istismarın hakim olduğu dövrün özündə də fəhlənin, qurub-yaradan insanın guya öz işindən zövq almaması fikri kökündən yanlışdır. Sovet dövründə bu cür qeyri-obyektiv konsepsiya, sinfiliyin ifrat, birtərəfli izahı bəzi tarixi əsərlərdəki zəhmətkeş surətlərinin süniliyinə səbəb olmuşdur. İnsan öz istedad və zəhmətinin bəhrəsindən hər hansı şəraitdə zövq almasa, tarixlərə yadigar qalacaq əsərləri – gözəl imarətləri, yaraşılıq qalaları, müstəhkəm sədləri, körpüləri necə yarada bilərdi?!

Nəbi Xəzri qəhrəmanının romantik xəyalları vasitəsilə onun xarakterini açmağa çalışır, əməkdən doğan romantikanı, onun zəhmətinin bəhrəsini poetik dillə mənalandırır:

“O mənim hördüyüm nurlu otaqlar  
Doldu körpələrin gülüşləriylə.”  
“Odur, mən açdığım pəncərələrdən  
İnsanlar günəşi basdı bağrına...”  
(168, s.28).

Poemanı oxuduqca gənc bənnanın xarakterindəki təvazökarlıq, səmimiyyət, əməksevərlik, dostluq, həssaslıq, sədaqət, vətənpərvərlik kimi müsbət keyfiyyətlərlə tanış oluruq.

Nəbi Xəzri öz qəhrəmanını əsərə hazır xarakter kimi gətirmir, ilk vaxtlar onun tərəddüdlərini, işin öhdəsindən lazımı səviyyədə gələ bilməməsini gözdən qaçırmayan müəllif iş-gücə alışdıqca pillə-pillə yüksəlməsini, xarakterinin formalaşmasını, adicə bir bənnanın görkəmli əmək qəhrəmanına çevrilməsini inandırıcı boyalarla əks etdirə bilmişdir.

Boris Leonovun sözləriylə desək: “Sumqayıt səhifələri” poemasının qəhrəmanı bəna Murad təkcə Xəzrin qumsal sahillərində şəhər salmır, o həm də müəyyən mənada öz xarakterinin yaradıcısıdır (236, s. 98).

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Murad obrazı rus variantındadır, originalda Nəbi Xəzri öz qəhrəmanına ad

verməmişdir. Sözsüz ki, bu qəhrəmanın prototipi adlı-sanlı Sumqayıt inşaatçılarından biridir. Ancaq bir fakt da maraqlıdır ki, Sumqayıtın ilk Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Murad Zeynalov olmuşdur. Lakin o, əslində inşaatçı olmamışdır.

Şair bəlkə də digər əmək qəhrəmanlarının xətrinə dəyməsin deyər ümumi bəna obrazı yaratmış və onun dili ilə Sumqayıtın gündən-günə inkişafını tərənnüm etmişdir:

Yenə aylar keçib su kimi axdı,  
Dəyişdi Sumqayıt tamam kökündən.  
Bu gün şəklim mənim qəzetdə çıxdı,  
Yazırlar guya ki, qəhrəmanam mən...

(168, s.31).

Poemanın qəhrəmanının “Mənim yaşadığım Kaxovka saldı, mən sakit otura bilərəmmi heç?” – deməsi də o dövr insanının xarakteri üçün səciyyəvi cizgi idi. Təzə mənzil alanda, sevdiyi qızla xoşbəxt ailə həyatı quranda, ilk övladı dünyaya göz açanda qəhrəmanın keçirdiyi həyəcanlar, daxili monoloq, fərdi taleyin ictimai işlə vəhdətdə verilməsi onun xarakterinin dolğunlaşmasına zəmin yaradan detallardır.

Məşhur əfqan şairi, ədəbiyyatşünası doktor Abhar Kabilə çıxan “Jundun” jurnalında yazırdı: “Nəbi Xəzrinin poeziyası əsl humanizm, yüksək vətəndaşlıq və beynəlmilətçilik ruhu ilə aşlanmış poeziyadır” (189).

“Əsərim adınla durmasa qoşa, məni utandırma, məni bağışla” deyən “Zəminə” poemasının müəllifi Zülfüqar Qodmanlı öz qəhrəmanının – Sumqayıtı qurub yaradarlardan biri olan Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Zəminə Həsənovanın xarakterini açmaq, onun mükəmməl obrazını yaratmaq üçün yeri gəldikcə bədii təsvir vasitələrindən istifadə etməyə çalışır. Bu görkəmli əmək qəhrəmanına xitabən söylənilən misralarda onun obrazını tamamlayan cizgilər olsa belə, qəhrəmanın xarakteri iş prosesində, müxtəlif insanlarla ünsiyyət zamanı mərhələ-mərhələ açılır. Əri döyüslərə gedəndən sonra böyük bir ailəni dolandırmaq

üçün zavoda işə girən Zəminə polad əridə-əridə özü də polada dönür, həyatın sərt sınaqları onu da imtahana çəkir. Yaxşı cəhətdir ki, müəllif qəhrəmanın mənəvi dünyasının açılmasına daha çox diqqət yetirir. Zəminənin atılmış bir rus qızını böyüdüb oxutması, ərə verməsi faktından bacarıqla istifadə edən müəllif öz qəhrəmanın xarakterindəki nəcib insani hissələri açmağa nail olur. Zəminə oxucunun gözündə təkə əmək qəhrəmanı kimi yox, həm də xeyirxah bir ana, sədaqətli qadın, humanist insan, qayğıkeş bir xalq elçisi kimi canlanır.

Bəsti də, Muğan qızı da (“Muğan”), Sevil də (“Günəşin bacısı”), Tərlan da (“İnam”) vətənə bol pambıq vermək uğrunda mübarizə aparan Azərbaycan qadınlarının bədii obrazıdır. Lakin bu qəhrəmanların iş üsulu da, həyat şəraitləri də, mədəni səviyyələri də bir-birindən fərqlənir. Muğan qızı Bəstidən, Sevil Muğan qızından, Tərlan Sevidən daha irəli gedib. Bəsti əllə pambıq yığır, Muğan qızı pambıqyığan maşın arzulayır, Sevil bu arzunu həyata keçirərkən iş başında vəfat edir, Tərlan isə onun işinin davamçısına çevrilir. Ümumi işə can yandırmaları, zəhmətdən zövq almağı bacarmaları, insanların taleyinə qayğıkeş münasibət pambıq qəhrəmanlarının xarakterinin səciyyəvi cizgiləri kimi təqdim olunur.

Görkəmli ədəbiyyatşünas, tənqidçi Məmməd Arif Nəbi Xəzrinin poemasını yüksək dəyərləndirərək yazırdı ki, “Günəşin bacısı” poemasında səmimi hiss və həyəcanlarla bərabər romantik bir monumentallıq da mövcuddur (46, s.10). Biz Sevilə əsasən tarlada günəşlə, torpaqla söhbət edən görürük. Şair mayası həqiqət olan romantik söhbətlər vasitəsi ilə öz qəhrəmanın daxili aləmini açmağa, onun mənəvi yüksəlişini əks etdirməyə çalışır. N.Xəzri əmək qəhrəmanı, tanınmış pambıq ustası, mexanizator, Sevilin davamçısı hesab edilən Tərlan Musayevaya həsr etdiyi “İnam” poemasında da həmin yolla gedir. “İnam” elə bil ki,

“Günəşin bacısı” poemasının davamıdır. Ümumi işə can yandırmaqları, insanların taleyinə qayğıkeş münasibətləri şair təbiətli bu qızların – Sevilin və Tərmanın xarakterinin əsas cizgiləri kimi təqdim olunur. Bunu anlamaq o qədər də çətin deyildir ki, hər iki poema müəyyən mənada sosial sifarişlə yazılmış əsərlərdir. İstər Sevil, İstərsə də Tərnan adı o zaman mətbuatdan, radiodan, televiziyadan düşməyən, yeni nəsə nümunə göstərilən adlar sırasında idi.

Elə poemalar da var idi ki, onların qəhrəmanları konkret əmək, döyüş qəhrəmanları deyildi. Ancaq şairlər öz əsərlərində prototipi həyatda yaşayan onlarla insanın ümumiləşmiş obrazını yaratmaq cəhdi göstərirdilər. Epik poeziyadakı bəzi müsbət surətlər bərpa dövrünün başlıca problemləri kontekstində səciyyələndirilirdi. Gəncliyinin qaynar çağlarını döyüşlərdə keçirən Qüdrət (Ə.Kürçaylı, “Sınaq”) müharibədən sonra kəndin yüksəlişi üçün əlindən gələni əsirgəməyən insanların bədii obrazıdır. Elə arxalandığı üçün qüdrətli olan Qüdrət sədr olanda da Səlim kimi loğalanmır, elin səsini, ağsaqqalların məsləhətinə qulaq asır. Cəbhədən döndəndən sonra onun keçirdiyi sarsıntılar, uğursuz məhəbbət, ana itkisinin göynərtisi, dost saydığı insanın xəyanəti, kəndin yüksəlişi yolunda əngəl olan ünsürlərə qarşı mübarizə, onun Həcərə məhəbbəti və ailə həyatı qurması Qüdrət obrazının dolğunlaşmasını, bitkin insan xarakteri səviyyəsinə yüksəlməsini şərtləndirən situasiyalar toplusudur.

Müharibədən sonra qayıdanların kolxoz sədri seçilməsini təsvir edən əsərlər bütün sovet xalqları ədəbiyyatında çoxluq təşkil edirdi. Bu meyl müəyyən mənada ədəbiyyata standartlıq, trafaretlik gətirmişdi. Fikrimizi izah etmək üçün İlyas Əfəndiyevin “Bahar suları” pyesi ilə ondan xeyli sonra yazılmış “Sınaq” poemasını müqayisə etmək kifayətdir. Qüdrət də (Ə.Kürçaylı, “Sınaq”) Uğur kimi (İ.Əfəndiyev, “Bahar suları”) müharibədən qayıdanda kolxoz sədri seçilir,



bacarıqlı təsərrüfat rəhbəri kimi hörmət qazanır. Uğurun Şəfəq adlı qızla evlənib kəndə gəlməsi vaxtilə sevdiyi, əhd-peyman bağladığı Sədəfin (“Bahar suları”), Qərənfilin Səlimə ərə getməsi isə cəbhədən qayıtmış Qüdrətin (“Sınaq”) iztirablarına, həyəcanlarına səbəb olur. Sədəf başqasına ərə getdiyi kimi (“Bahar suları”), Qüdrət də Həcər adlı qızla evlənir (“Sınaq”) və i.a.

Əlbəttə, bu cür oxşarlıq “Sınağ”ın məziyyətlərinə xələf gətirir, istər-istəməz onu orijinal strukturundan uzaqlaşdırır.

Konfliktin bir qütübündə dayanan bəzi qəhrəmanların ancaq müsbət, digərlərinin isə ancaq mənfi, iyrənc cəhətlərini əks etdirmək meylə obrazların cılızlaşmasına, müqəvva qəhrəmanların yaranmasına səbəb olur, nəticədə bir-birinə bənzəyən trafaret kolxoz sədri obrazları meydana gəlirdi. Məsələn, Hüseyn Arifin “O qayıtmadı” poemasının qəhrəmanı Valeh də “Sınağ”ın qəhrəmanı Səlim kimi ümumi işə can yandırmır, Mirzə İbrahimovun “Böyük dayaq” romanındakı Rüstəm kişi kimi öz ətrafına yaltaqları yığıb, onların sözüylə oturub-durur. Cəfər Cabbarlının “Almaz” pyesində Mirzə Səməndər Almaza “müəllimsən müəllimliyi et” – dediyi kimi, Ə.Ələsgərovun “Yeni kənd” poeməsindəki kolxoz sədri Əlixan da İlqara “aqranomsan aqranomluğunu et” – deyir. H.Arifin “Dağ kəndi” poemasının personajlarından biri – kolxoz sədri ümumi işdən çox öz şəxsi işi ilə məşğul olur. Onun başısoyuqluğu ucundan kənd elektirik işığına həsrət qalır və i.a.

Obrazlar fərdiləşdirilmədiyindən, onların hamısı elə bil eyni qələbdən çıxıb. Valehin (“O qayıtmadı”) qurub-yaratmaq eşqiylə çırpınmasından, insanların həyat şəraitini yaxşılaşdırmaq üçün səmərəli yollar axtarmasından, ilanlar mələşən, boz sərçənin də qaçaq düşdüyü “Boz yer”ə kanal çəkdirməsindən, İlqarın (“Yeni kənd”), Zəfərin (“Dağ kəndi”) öz ixtisasları ilə bağlı işlər görməklə kifayətlənməməyib, insanların həyat şəraitini yaxşılaşdırmaq arzusuyla yaşama-

larından söhbət açılsa da, qəhrəmanların heç biri xarakter səviyyəsinə yüksələ bilməmişdir.

Komsomol mükafatı laureatı Vaqif İbrahimin özü də, onun qəhrəmanları da zəmanələrinin övladları kimi ictimai həyatda yaxından iştirak edirdilər. Şairin zərbəçi komsomol tikintisi olan Baykal-Amur Magistralına səfəri “Baykal-Amur yolunda” poemasının mövzusunı şərtləndirən başlıca amildir. Poemada gənclərin sosializm quruculuğunda yaxından iştirakı, onların arzu və düşüncələri bədii təsvirin mərkəzində dayansa da, şair əsər boyu insan və zaman probleminin bədii həllini verməyə çalışır. Vaqif İbrahimin özünə-məxsus poetik üslubu, obrazlı deyim tərzii əsərin uğurlarını təmin edən cəhətlər kimi yadda qalır. Əsərin baş qəhrəmanı da quruculuq işlərinə poetik gözlə baxmağı bacaran müəllifin özüdür. Müəllif obrazı ümumiləşmiş tipik surət kimi BAM-ı qurub yaradan gəncliyin xarakterinə məxsus ən yaxşı cəhətləri özündə cəmləyə bilmişdir. Poema mövzu baxımından bu gün qənaətbəxş görünməsə də, poetik sözün, deyimlərin gözəlliyi, obrazlılıq maqnit kimi oxucunu özünə çəkir.

Doğma yerin bir dövrəsi  
bir yaş gələr bu dünyanın yaşı üstə.  
Zaman – divar saati tək  
Bu dünyanın başı üstə...

(172, s.71).

Obrazlı ifadələr, təşbehlər, metaforalar əsər boyu ulduzlar kimi sayır. “Zamanın ağır çəki daşı olan” insanın, qadır gəncliyin bədii obrazı gözümüzün qarşısında canlanır. Müəllif qarlı düzləri ağ yuxaya bənzədir. Kimsə bu “sehrli yuxa”nı yayandan sonra oxlovunu yerə sancıb. Bu oxlovun ətrafında min-min ağacın pöhrələyib Tayqa olmasının təsviri də, şam ağaclarının sükuta keşik çəkən qılınca, düzlərin, çöllərin ağ dənizə, vertalyotların bu dənizin üstündə dövrə vuran qağayılar bənzədilməsi də uğurludur, Tayqada qurub yaradan insanın bədii portretinin xarakterik cizgiləridir.

Əgər şair ümumi sözlərlə, pafoslu cümlələrlə, şüarlarla BAM-dan danışsaydı, poema belə maraqla oxunmaz, mövzu baxımından zamanın sınağından çıxıb bilməzdi. Əsərdə BAM-ı tikib-quranlardan ikincə nəfərin – öz həyətlərindən torpaq aparıb Ulkandakı Azərbaycan küçəsinə səpən Məhərrəmin, Tındadakı inşaat dəstəsinin üzvü Salehin adı çəkilir. Müəllif onların arzu və düşüncələrini bədii təsvirin mərkəzinə çəkir, qurub-yaratmağa mənəvi ehtiyac hiss edən, şöhrət, ad-san, pul qazanmaq arzusuyla yox, öz ürəklərinin səsiylə əlçatmaz, ünyetməz Tayqanı fəth eləyən gəncliyin ümumi bədii obrazını yaratmağa çalışır. Bu zaman o, obrazlı ifadələrdən, simvolik obrazlardan istifadə edir. Vaqifin poemasında Tayqanın dərinliklərinə uzanıb gedən bir cüt rels gəncliyin simvolik obrazı kimi yadda qalır. “Kiçik BAM-dan Volqaya bir cüt rels partizan kimi yüyürür.” Elə bil ki, o relslər vətənin igidləridir. Tayqanın tənhalığı, süku-tu elə bil ki, “bir cüt əsir tək bir cüt süngü önündə güllələn-məyə gedir.” “Sibir bağça uşaqları kimi ağac barmaqlarını bir-bir qatlayıb sayır.” “Qapqara şpallar hesab çubuğu kimi yollara düzülür.” “Qatar bir cüt relsi xizək kimi ayağına ge-yib, geniş Sibir torpağına qədəm qoyur.”

XX əsr Azərbaycan poemasında dövrün tələbi, sosioloji sifarişi ilə tarixi şəxsiyyətlərin xarakterini yaratmaq meyli də güclənməkdə idi. Şairlər öz əsərlərində tarixi şəxsiyyətlərin həyatına yaşadıkları dövrün prizmasından baxır, keç-mişi müasir nöqtəyi-nəzərdən işıqlandırmağa, bəzən də sosioloji “düzəlişlər” etməyə çalışırdılar. Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin, Mirzə Fətəli Axundovun, Mirzə Ələkbər Sabirin, İmadəddin Nəsiminin, Cəlil Məmməd-quluzadənin, Babəkin, Əcəminin və b. bu kimi görkəmli tarixi şəxsiyyətlərin əsasən uğurlu bədii obrazları yaradı-lırdı. Novruz Gəncəlinin “Şairin arzusu” poemasında Nizami-nin, Məmməd Rahimin “Qaçaq Nəbi” poemasında xalq qəhrəmanı Qaçaq Nəbinin, “Natəvan” poemasında Natəva-

nın, “Sayat-Nova” poemasında Sayat-Novanın, İslam Səfərlinin “Ələsgər poemasında Ələsgərin, Zeynal Xəlilin “Taras” poemasında Şevçenkunun, “Dan ulduzu” poemasında Nərimanovun, Əli Kərimin “Üçüncü atlı” poemasında Lermontovun, Axundovun, Rəsul Rzanın “Füzuli”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi-hicran” poemasında Füzulinin, Adil Babayevin “Yanıqlı gülüşlər”, Fikrət Sadığın “Ömrün bir günü”, Nəbi Xəzrinin “Dağlar dağımdır mənim”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Ağlar-güləyən”, Nəriman Həsənzadənin “Heybədə gözən şeir”, Məmməd Arazın “Mən də insan oldum”, Rəsul Rzanın “Xalq şairi” poemasında Sabirin, Qabilin “Nəsimi”, Rəsul Rzanın “Son gecə” poemalarında Nəsiminin, Əliağa Kürçaylının “Durnalar Cənuba uçar” poemasında Cəlil Məmmədquluzadənin, Rəsul Rzanın “Xalq həkimi”, Nəriman Həsənzadənin “Nəriman” poemalarında Nəriman Nərimanovun, “Zümrüd quşu” poemasında Bakıxanovun, Puşkinin, Fazılxan Şeydanın, Tofiq Bayramın “Səhər yelləri”, Hüseyn Arifin “Ürəklər birləşəndə” poemalarında M.F.Axundovun, Hüseyn Arifin “Yolda”, Məmməd Arazın “Qayalara yazılan səs” poemasında Səməd Vurğunun, Rəsul Rzanın “Qızılgül olmayaydı” poemasında Mikayıl Müşfiqin, Nüsrət Kəsəmənlinin “Yaddan çıxmaz Qarabağ” poemasında Ağabəyim ağanın, Sabir Rüstəmxanlının “Sönmüş ocağın ağısı” poemasında Cavad xanın, Adil Babayevin “Memarın məhəbbəti” poemasında Nizaminin, Əcəminin, Qızıl Arslanın, Möminə xatunun, “Babəkdən sonra” poemasında Babəkin, Afşinin, Eldar Baxışın “Çaldıran döyüşü” poemasında Şah İsmayıl Xətəinin, “Balıq ölümü” poemasında Səməd Behrənginin bədii obrazları yaradılmışdır.

Ayrıca, müxtəlifönlü tədqiqat tələb edən bu əsərlərin qəhrəmanları ayrı-ayrı dövrlərin tanınmış tarixi şəxsiyyətləri olsalar da, onların hamısını eyni nəcib insani keyfiyyətlər birləşdirir: humanizm, vətənpərvərlik, əqidəsi

yolunda hər şeyə hazır olmaq, vətənə, xalqa, bəşəriyyətə namusla xidmət etmək, düşməne qarşı barışmaz mövqedə dayanmaq, öz mənliliyini, şərəfini uca tutmaq və s. Ancaq müxtəlif səpkili poemalarda, bədii yaradıcılıq üslubları bir-birindən seçilən şairlərin qəhrəmanlarının xarakterindəki bu nəcib əxlaqi keyfiyyətlər ayrı-ayrı formalarda təzahür edir. Məsələn, Məmməd Rahimin, İslam Səfərlinin, Əliğa Kürçaylının, Qabilin, Nəriman Həsənzadənin, Nüsrət Kəsəmənlinin poemalarında qəhrəmanın xarakteri süjet boyu inkişaf edib kulminasiya nöqtəsinə çatıb, sonra öz bədii həllini tapan konflikt zəminində açılır. Adlarını çəkdiyimiz müəlliflərin əsərlərində dramatik ünsürlər daha çoxdur.

Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Əli Kərimin, Tofiq Bayramın əsərlərində epik təsvirlərlə lirizm qol-boyundur. Məmməd Arazın, Fikrət Sadığın poemalarında lirik təsvirlər üstünlük təşkil edir. Rəsul Rzanın poemalarında xarakterik bir detal, ömrün hansısa səciyyəvi bir epizodu vasitəsilə qəhrəmanların xarakterini açmaq meyli güclüdür. Sabir Rüstəmxanlının, Eldar Baxışın poemalarında xarakter üçün ən başlıca meyar türkçülükdür.

“Memarın məhəbbəti” poemasında oxucu Əcəmi sevgilisi Səyyarə ilə söhbət edən, Əmirlə üz-üzə gələn, Qızıl Arslanın xahişi ilə qala ucaldan, Xarəzm şahı tərəfindən qaçırılıb işgəncə verilən, qul bazarına aparılan, nəhayət, ordan azad olub vətənə qayıdan, Nizami ilə, Qızıl Arslanla möhbət edən, Möminəxatunun şərəfinə abidə ucaldan vəziyyətlərdə görünür. Müəllif qəhrəmanının düşdüyü müxtəlif şəraiti, situasiyanı onun xarakterini açmaq vasitəsinə çevirir. Bu bir-birinə bənzəməyən şəraitlərdə Əcəminin keçirdiyi həyəcanların təsviri də qəhrəmanın xarakterini, onun daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir.

“Babəkdən sonra” poemasında Babəkin, Mötəsimin, İbn Tahir və başqalarının obrazı yaradılıb. Ancaq xarakterlərin mükəmməlliyi, bitkinliyi nöqtəyi-nəzərindən Afşin

əşərdəki bütün obrazlardan seçilir. O, canlı, dinamik, daxili dünyasındakı tufanlar bir an da olsun səngimək bilməyən, müsbət və mənfi keyfiyyətləri vəhdətdə alınan faciəli xarakterdir. Öz süd qardaşı Babəki ərəb xilafətinə satan, islam bayrağı altında əfsanəvi qəhrəmanlıqlar göstərən Afşinin xarakterini müəllif Babəklə xəyali söhbət, onun qızı Fəda ilə üz-üzə gətirilən vəziyyətdə açmağa çalışır. Xilafətə xidmət etsə də, Afşin xəyalən, daxilən Mötəsimlə barışa bilmir, onu məhv etmək üçün planlar qurur, lakin istəyinə nail ola bilmir. Oğlu Həsənin döyüşdə öldürülməsindən sonra onun keçirdiyi mənəvi sarsıntıların təsviri Afşinin xarakterinin zənginləşməsinə şərait yaradır.

Məzylarla, Feofillə gizli danışıqları, qızıl-gümüşü karvanla etibarlı yerə göndərərəkən keçirdiyi həyəcanlar, zindandakı düşüncələri Afşinin xarakterini yeni-yeni cəhətlərlə zənginləşdirir. Neçə-neçə atəşgahın odunu söndürən, neçə-neçə qızı-qadını qılıncdan keçirən, vətəninə, qardaşına satan, onun qızına xəyanət edən, mükafatı yurdunun göz yaşları olan, üzə xilafətə dost, ürəkdə düşmən olan, oğlunu dərin məhəbbətlə sevən, ürəyi mərhəmət tanımayan Afşin mürəkkəb bədii obraz kimi yadda qalır. Onun özünün özü haqqında dediyi fikirlər də maraqlıdır: “Qanımla qazandım ad-sanımı mən”; “Nifrət edir, nifrin edir mənə hamı, ürəyimdə olanları kimsə bilmir, mən düşməyəm ərəblərə, xilafətə”; “Böyüsəm də xəlifələr kölgəsində, neçə elə hökm etsəm də, yenə qalın”; “Kimsə polad qılıncımı görməyib küt” və s. Ölüm ayağında dediyi aşağıdakı sözlər peşimançılığının bədii ifadəsi baxımından səciyyəvidir:

Ey əsir vətənim, mənə bağışla,  
Görürəm yetişmir sənə səsim də.  
Qardaşım Babəki daim alqışla,  
Mənə də əfv elə son nəfəsimdə.

(69, s.180)

Həyatda olan xarakterik hadisələri öz əsərlərinin süjetinə, tarixi şəxsiyyətləri isə qəhrəmana çevirmək meyli iyirminci yüzilliyin ikinci yarısı üçün daha səciyyəvi idi. Həyat qəhrəmanını ədəbiyyat qəhrəmanına çevirmək, onların xarakterindəki ən önəmli cəhətləri gələcək nəsillərə yadigar qoymaq arzusu göydəndüşmə deyildi. Bu tipli əsərlər vasitəsilə gələcək nəsilləri tərbiyə etmək missiyası ön planda dayanırdı. Hər şairin əks etdirdiyi tarixi hadisəyə özünəməxsus, fərdi yanaşması müsbət cəhət idi. Necə deyərlər, “Subyektiv element gerçəkliyə insanın özünəməxsus baxışını” (96, s.149) təmin edirdi.

## ÜÇÜNCÜ FƏSİL.

### KONFLİKT VƏ XARAKTER PROBLEMI

Məlumdur ki, hər hansı bir tarixi epoxanın səciyyəvi, tipik mənzərələrini yaratmaqda mühüm sənətkarlıq komponentlərindən biri olan bədii konfliktin rolu əvəzsizdir. Çünki konflikt real həyati ziddiyyətlərin bədii inikasıdır. XX əsrdə yaşayıb-yaratmış Azərbaycan şairləri də yaşadıkları dövrün təbiətindən doğan ziddiyyətləri əsərlərinin bədii konfliktinə çevirməklə öz sənətkar missiyalarını yerinə yetirməyə çalışmışlar. Sovet hakimiyyətinin qurulduğu ilk illərdə sinfi mübarizənin bədii əksi dövrün ən xarakterik problemi idi. Müharibə illərində faşizm uğrunda, bir qədər sonra bərpa və quruculuq işləri uğrunda mübarizənin bədii əksi ön planda idi. Şairlər yeni dövrün insanının xarakterini də məhz bu tipik konfliktlər vasitəsi ilə açmağa çalışırdılar. Onlar dünya hadisələrinə dövrün diqtəsi ilə “birdir bu dünyada rəngi, qabarı, tarixi yaradan polad əllərin” (S.Vurğun), yaxud “bütün ölkələrin proletarları, birləşin” prizmasından baxır, öz əsərlərini də bu meyara, sosial sifarişə uyğun şəkildə yaratmağa çalışırdılar.

Əsrin ikinci yarısında, xüsusən Sov.İKP-nin XX qurultayından (1956) sonrakı illərdə poemaların mövzu və problematikasında, habelə, janrın daxili strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklər əmələ gəlməyə başlamışdı. Şəxsiyyət-pərəstişin tənqidi yazıçılara yeni yaradıcılıq imkanları verirdi. Uzun müddət ağrı-acıları udan, susmağa məcbur edilən şairlərin yarasının qaysağı qoparıldı və onlar yaxın tarixi keçmişin ziddiyyətli mənzərələrini yaratmaq imkanı əldə etdilər. “Qızılıgül olmayaydı”, “Nargindən əsən külək” tipli poemalar meydana gəlməyə başladı. Bu illərdə Azərbaycan şairləri xalqın uzaq və yaxın keçmişinə nisbətən



daha dəqiq meyarlarla yanaşmağa, şəxsiyyətlərin mübarizə və amalını ictimai konfliktlər zəminində açmağa, mühit və qəhrəman, insan və zaman probleminin yeni bədii həllini verməyə çalışırdılar. Belə poemalarda konflikt kəskin, dramatik olub həm zəmanəsi ilə barışmayan şəxsiyyətlə mühit arasındakı münaqişəni əks etdirir, həm də tarixi dövrün təzadlarla dolu real mənzərəsini yaratmağa imkan verirdi.

Əsrin ikinci yarısında epik poeziyada neft uğrunda mübarizə, sosialist kəndi, onun başlıca problemləri, ağ qızıl ustalarının şərəfli əməyi, ailə-məişət məsələləri, köhnə adət-ənənələrin tənqidi, imperializmə və faşizmə qarşı barışmaz mübarizə öz əksini tapırdı. Ən yaxşı cəhətlərdən biri ondan ibarət idi ki, bu illərdə sadə, sırayı adamların həyatına maraq artır, yavaş-yavaş fərdin taleyi ön plana çıxmağa başlayırdı. İnsanların arzu və düşüncələri, yaşayış tərzini, ictimai hadisələrin obrazların mənaviyyatında əks-sədası kimi mühüm problemlər bədii təsvir obyektinə çevrilir, mənəvi-əxlaqi konfliktlər zəminində qəhrəmanların xarakterini açmaq meylə güclənirdi. Poemalarda obrazların xarakteri təkcə ailəyə, insana deyil, ictimai işə, əməyə münasibətdə açıldığı kimi, mənəvi-dərüni konfliktlər də öz mənbəyini cəmiyyətin ictimai əxlaq normalarından götürürdü.

Tarixi-inqilabi mövzuda yazılmış poemalarda olduğu kimi, folklor süjetləri əsasında yaranmış poemaların əksəriyyətində də konflikt sinfi zəmində davam etmiş, lakin bu, çox zaman xeyirlə şərin əsrlərdən bəri davam edən əbədi-əzəli mübarizəsinin yeni təzahürü kimi özünü göstərmişdir.

Müasir mövzuda yazılmış poemaların əksəriyyətində konfliktin başqa – yenilik və köhnəlik arasında münaqişə tipi ilə rastlaşırıq. Həyatın inkişafı müxtəlif sahələrdə bu konfliktin yeni-yeni spesifik formalarını üzə çıxarırdı. Köhnə adət-ənənələr yeninin yolunda buxova çevriləndə buna qarşı mübarizə ehtirası qızışıq, bu cür konfliktlər qəhrəmanların ideya-əxlaqi mövqeyini işıqlandırmaq üçün

əlvərişli imkanlar yaradırdı. Poemalarda yenilik tərəfdarları insanlar arasında təzə ictimai-mənəvi münasibətlərin daşıyıcıları idi.

Bəzi poemalarda konflikt müəyyən xidmətləri olan, seçilən şəxsiyyətin zaman keçdikcə inkişaf sürətindən geri qalıb bu sifətlərini itirərək başqalaşması mühitində cərəyan edirdi. Belə poemalar üçün də konfliktin əxlaqi-mənəvi planda davamı və öz bədii həllini tapması xarakterik idi.

Xarakterin hərtərəfli açılması konfliktin həyatiliyindən asılı olduğu kimi, konfliktin də kəskinliyi xarakterin səviyyəsindən, qəhrəmanın dünyagörüşündən, ideya-əxlaqi mövqeyindən asılıdır. Yalnız böyük şəxsiyyətlər yüksək amal uğrunda mübarizə aparırlar. Cılız adamlar arasındakı münacişə çox xırda, əhəmiyyətsiz şeylər üstündə olur.

Bədii əsərlərdə qəhrəmanların xarakterini daha dərindən açmağa, əsərin daxili drammatizmini, psixoloji gərginliyini və emosionallığını əks etdirməyə zəmin yaradan ən gözəl vasitələrdən birinin daxili münacişə olması şübhə doğurmur. Poemaların əksər uğurlu qəhrəmanları gördükləri işləri götür-qoy edir, öz fəaliyyətlərinə tənqidi münasibət bəsləyirlər. Onlar nəinki ictimai əxlaq qaydalarının antipodlarına – əliyərilərə, rüşvətxorlara, yerlibazlara, tənbellərə, meşşanlara, şəxsi mənafeylərini ictimai işdən, ümumxalq işindən üstün tutanlara qarşı mübarizə aparır, həmçinin özlərindəki çatışmayan cəhətləri də aradan qaldırmaq təşəbbüsü göstərilir. İki “mən”in rəngarəng daxili münacişəsi qəhrəmanların xarakterlərinin daha dərindən açılması, kəmilləşməsi, zənginləşməsi ilə nəticələnir.

### 3.1. Bədii konflikt

Konflikt və xarakter, bunların mahiyyəti və qarşılıqlı münasibəti, incəsənət əsərlərində bu estetik kateqoriyaların müstəsna mövqeyi həmişə ədəbiyyat nəzəriyyəçilərinin diqqət mərkəzində olmuş, filosofları, ədəbiyyatşünasları dərin-dən düşündürmüşdür.

Konflikt elə bir sehrli açara bənzəyir ki, onsuz obrazların xarakterini, süjetin inkişaf mərhələlərini, əsərin ideya-bədii dəyərini, habelə sənətkarlıq məziyyətlərini təyin etmək mümkün deyildir. Müvəffəqiyyətli bədii əsərlərin mərkəzində mühüm, mənalı konfliktlər dayanır. Sənətkar məhz konflikt vasitəsilə həyatın mükəmməl bədii təhlilini verməyə, real insan surətləri, zəngin xarakterlər yaratmağa nail olur.

“Aydın təsvir edilən xarakterlər varsa, onların toqquşması labüddür” – deyən A.M.Qorki tamamilə haqlı idi.

Görkəmli alman şairi və ədəbiyyatşünası İ.R.Bexer bədii əsərdə konfliktin müstəsna rolunu belə şərh edir: “Əsərdə ən vacib gərginliyi nə verir? Konflikt. Əsas marağa səbəb olan nədir? Konflikt. Konflikt nə qədər dərindir, onun bədii həlli də bir o qədər böyükdür. Poeziya səması nə vaxt həmişəkindən aydın olur? İldırımın sonra, konfliktin sonra” (77, s. 157).

Konfliktin həyatiliyi, xarakterlərin zənginliyi və mürəkkəbliyi hər bir əsərin bədii meyarıdır. Bədii konflikt həmişə real həyatı ziddiyyətləri əks etdirir. Xalqın həyatı ilə, zamanla sıx bağlılığına görə hər dövrün özünəməxsus konfliktləri vardır. Həyatdakı sosial dönüşlər, cəmiyyətin ideya-mənəvi səviyyəsinin dəyişməsi, onların bitib-tükənmək bilməyən gündəlik qayğıları yeni-yeni konfliktlərin yaranmasına səbəb olur.

Ziddiyyəti konflikt üçün mühüm amil hesab edən Hegel yazırdı ki, hərəkətin əks hərəkətlə vəhdəti zamanı – yalnız

bu halda ideal aydın və fəal olur. Çünki indi mübarizədə ahəngdar maraqlardan yaxa qurtaranlar bir-biri ilə üz-üzə dayanır və qarşılıqlı ziddiyyət öz zəruri həllini gözləyir. “Yalnız aydınlığın özünü çox mühüm fərq kimi bürüzə verdiyi və keyfiyyət etibarilə bir-biriylə antaqonist münasibətdə olan bir sıra kolliziyaların yaranmasına səbəb olduğu yerdə ciddi xarakter və əhəmiyyətli situasiya birinci çıxış edə bilirlər” (221, s.220) – deyən görkəmli filosof konfliktin üç növünü müəyyənləşdirir: təmiz fiziki vəziyyətdən əmələ gələn kolliziyalar; fiziki əsas üzərində dayanan mənəvi kolliziyalar və nəhayət, insanın şəxsi fəaliyyətindən, mənəvi ayrılıqdan doğan ciddi, maraqlı antaqonizm kimi çıxış etmək hüququ olan münaqişələr.

Hegelin fikrincə, təmiz təbii əsasla malik kolliziyalar gələcək antaqonizm üçün yalnız istinad nöqtəsi təşkil edir. Görkəmli filosof situasiya ilə konfliktə vəhdətdə götürür və qeyd edirdi ki, bir-biri ilə mübarizə aparmaq üçün ideal xarakter daşıyan maraq olmalıdır. Belə ki, qüvvənin əleyhinə qüvvə çıxış edir (*Bax: 221, s. 210, 222, 224*).

Görkəmli filosoflar, ədəbiyyatşünaslar Hegel fikirlərinin rəşional toxumundan istifadə edib ona tarixi konkretlik gətirməyə, rəal həyatı ziddiyyətlərin inkişafında onların rolunu elmi əsaslarla şərh etməyə çalışmışlar.

F.Engelsin “Anti-Dürinq” əsərində oxuyuruq: “Elə ki, biz şeyləri onların hərəkəti halında, bir-birinə təsir göstərməsi halında tədqiq etməyə başlayırıq, vəziyyət tamamilə başqa cür olur. Burada biz dərhal ziddiyyətlərə rast gəlirik. Hərəkət özü ziddiyyətdir” (99, s. 119).

Əksliklərin mübarizəsi yoxdursa, həyatdan, inkişafdan söhbət belə gedə bilməz. Ən qədim abidələrimizdə, məsələn, Zərdüştün “Avesta”sında Xeyirlə Şərin əbədi-əzəli mübarizəsi, bu mübarizədə Xeyirin qələbəsi ön planda dayanır. Həyat, sosial mühit dəyişdikcə, Xeyirin Şərlə mübarizəsi yeni-yeni çalarda özünü göstərir.

Məhəmməd Xiyabaninin fikrincə, bəşəriyyət aləmində iki şey bir-biri ilə həmişə mübarizədədir: haqq və zor... Dünyadakı bütün keşməkeşlər və xarabaçılıqlar haqq ilə zorun düşmənçiliyi nəticəsindədir. Haqq zora tabe edilməməlidir. Bəşəriyyət heç vaxt haqqı ayaq altına atmaq istəməmişdir... Haqqı geri çəkənlər haqq ilə zor arasında səhv edənlərdir (*Bax: 84, s. 134*).

Y.Mann “Natural məktəb” nümayəndələrinin əsərləri əsasında konflikt haqqında öz mülahizələrini əsaslandırmağa çalışır. Kovelinə yazdığı məktubda Belinskinin konflikt haqqında söylədiyi fikirlər üzərində dayanır. O, konfliktin üç tipini fərqləndirir. Birinci və ikinci tipdə əsasən personaj, onun psixoloji özünəməxsusluğu, həyat yolu, başlanğıcdan nəticəyə, yaxud əksinə söhbət açılır. Üçüncü tipdə əsasən gerçəkliklə ideoloji və fəlsəfi mövqelər üz-üzə qoyulur. Bu tip konfliktlərdə ikinci tərəf – gerçəklik qələbə çalır, həm də bu qələbə labüddür. (*241, s. s. 91-109*).

Həyatdakı müxtəlif tipli münaqişələr bədii konflikt üçün rəngarəng material verir. Bunların içərisindən ən tipik, xarakterik olanını seçib əsərin bədii konfliktinə çevirmək sənətkarlığın başlıca şərtlərindəndir. Başqa sözlə desək, real, “külçə halında” olan ziddiyyətlər elə zəruri xammala bənzəyir ki, onu emal etməyi bacarmaq – uğurlu bədii konfliktə çevirə bilmək sənətkarın dünyagörüşündən, onun ziddiyyətə münasibətindən, həyatı əks etdirmək məharətindən, üslubundan xeyli dərəcədə asılıdır. Deməli, konfliktin rəngarəngliyini təkcə mövzu müəyyənləşdirmir. Eyni dövrün hadisələrinin inikasını verən, eyni mövzuda yazılmış müxtəlif səpkili əsərlərin konflikti mahiyyətə bir-birindən fərqlənməsə də, bu münaqişələr ayrı-ayrı formalarda təzahür edir və öz bədii həllini tapır.

Konflikt və xarakter problemi ilə daha sistemli məşğul olan ədəbiyyatşünas E. Qorbunova “Voprosı literature” jurnalının 1959-cu il 11-ci nömrəsində çap etdirdiyi “Daxili və

zahiri konfliktlərin vəhdəti” adlı məqaləsində yazırdı ki, əsl incəsənət əsərlərində qəhrəmanların həyat şəraiti neytral vasitə, fon olaraq qalmır və qala da bilməz. O, xarakteri hökmən hərəkətə məcbur edir, onun daxili kolliziyasının mənbəyinə çevrilir.

Müəllif Cek Lindseyin “Mənə elə gəlir ki, yalnız daxili və zahiri konfliktlərin dialektik vəhdətdə götürülməsi novatorluq məsələsini həll etməyə imkan verir” fikrinə əsaslanaraq bədii əsərdə daxili və zahiri konfliktlərin vəhdətdə götürülməsinin vacibliyindən bəhs edir. Qeyd edir ki, bədii əsərlərdə konflikt onun ideya-məzmununun açılmasına xidmət edir. Konfliktin mərkəzində qəhrəmanın əsas marağı, onun fərdi xüsusiyyətləri qoyulanda xarakter fəal, emosional cəhətdən sirayətədir olur. Bu zaman həmin qayənin özü xarakterin daxili kolliziyasına təbii olaraq təkan verir və dramatik konflikt ideyanın açılmasının hərəkətverici impulsuna çevrilir (231, s.24-26).

E.Qorbunova konflikt və xarakter probleminə xeyli məqalə həsr etsə də, onun monoqrafiyası istər həcm, istərsə də nəzəri səviyyəsi etibarilə həmin problemin tədqiqinə həsr olunmuş ən dəyərli tədqiqat əsərlərindəndir. Müəllifin fikrincə, əsl incəsənət əsərlərində ideya, konflikt və xarakterlər birliyi zəruridir. Dramatik konflikt yalnız hərəkətverici vint deyil, həm də onun daxili, estetik əsasıdır. Əsl dramatism yalnız daxili, zahiri və bədii cəhətdən əsaslandırılmış konfliktin üzvi vəhdətindən törəyir. Həqiqi dramatik konflikt personajın mənəvi aləminin açılmasına xidmət edir, onu fəallaşdırır və daxilindəki qabiliyyəti, gücü, bütün digər xüsusiyyətləri hərəkətə gətirir, ideyanın qondarma hissələr, hərəkət vasitəsilə deyil, fərdi, düzgün şəkildə açılmasını təmin edən impulsa çevrilir (232, s.57).

E.Qorbunova hər hansı bir tarixi dövrün real həyatı ziddiyyətlərini göstərən konfliktə yalnız bədii forma elementi kimi baxmağı düzgün hesab etmir. O, konfliktə məz-

munun özəyi, xarakterin inkişafının mənbəyi, onların mövcudluğunun səbəbi hesab edir, dramatik konfliktdə xarakterin əhəmiyyətini qiymətləndirməyən tənqidçiləri, o cümlədən Xolodovu tənqid edərək yazır ki, əsl dramatik konflikt odur ki, bir-birinə zidd fikirlər və onların çarpışması bizim üçün canlı xarakterləri və onun vasitəsilə konfliktin məzmununu təşkil edən ideyanı açır (*Bax: 232, s. 57, 80, 166*).

Zahiri, təsadüfi münafişələri ön plana çəkmək, eyni zamanda təsvir olunan epoxanın xarakterik ziddiyyətlərinin üstündən keçmək cəhdi əsərin bədii konfliktini zəiflədir. İ.A.Maseyev çox doğru göstərir ki, yalnız real həyati ziddiyyətlər – konfliktlər tipikləşdirməyə, qəhrəmanların xarakterini hərtərəfli açmağa, tarixi hadisələrin real lövhələrini canlandırmağa imkan verir. O, belə nəticəyə gəlir ki, bədii əsərdə konfliktin iki əsas funksiyası vardır: konflikt həyati ziddiyyətləri əks etdirməyin spesifik formasıdır; bədii tipikləşdirmə və bədii obrazlar yaratmaq vasitəsidir (*243, s. 137-161*).

Ədəbiyyatşünas D.F.İvanovun da konflikt haqqında fikirləri maraqlıdır. Onun fikrincə, konflikt çox vacib estetik kateqoriya kimi real həyati ziddiyyətləri, gerçəklikdəki inkişaf qanunauyğunluqlarını əks etdirmək vasitəsidir ki, sənətkar onun köməyi nəticəsində daha böyük qüvvə ilə öz epoxasının əsas cəhətlərini əks etdirir, qəhrəmanların süjetlə bağlı qarşılıqlı əlaqələrini, ictimai mübarizədə onların mövqeyini göstərir, insan xarakterləri, tiplər yaradır. Belə olan surətdə konflikti digər yaradıcılıq komponentlərindən ayırmamalıyıq, çünki o, sənətkarın ümumi ideyasının kristallaşması prosesində doğulur, personajların xarakteri ilə birlikdə süjeti, kompozisiyanı idarə edir, istər məzmun, istərsə də forma cəhətdən incəsənət əsərlərinin ən mühüm estetik elementi kimi özünü göstərir (*177, s 81*).

Bədii konflikt əsərin strukturunda ən əsas komponentlərdən biridir. Onunla təkcə qəhrəmanın xarakteri ifadə

olunmur, həm də əsərin obrazlar konsepsiyası formalaşır (323 s. 171).

Yazıçı, ədəbiyyatşünas Çingiz Hüseynov da konflikt və xarakter probleminə bir neçə məqalə həsr etmişdir. Onun “Literaturniy Azerbaydjan” jurnalının 1958-ci il 6-cı nömrəsində çap olunan “Həyatı və qondarma konfliktlər” məqaləsi elmi-metodoloji baxımdan daha əhatəlidir. Ç.Hüseynov əxlaqi konfliktləri müasir həyatla, elmi-texniki tərəqqi ilə, təbiət problemi ilə əlaqələndirməyi qanunauyğun hesab edir. Belə qənaətə gəlir ki, konfliktlərin metodoloji təhlili ona xalqın tarixi taleyi kontekstində baxmağı tələb edir (235, s. 194).

V.M.Kovınev “Bədii konfliktin dialektik materialist təbiəti” adlı tədqiqatında belə qənaətə gəlir ki, incəsənətdə konfliktin dörd əsas funksiyası vardır ki, hər şeydən əvvəl, gerçəkliyin real həyatı ziddiyyətlərini əks etdirməyin xüsusi formasıdır; qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsidir; üçüncüsü, konfliktin konstruktiv funksiyası vardır ki, bununla bədii əsərin strukturu müəyyənləşir; nəhayət, konflikt fəaliyyətin radikal dönümünü göstərir və onun ardıcılıqla inkişafını xarakterizə edir (191, s. 4).

Ümumiyyətlə, sovet ədəbiyyatşünaslığında konflikt və xarakter probleminə həsr olunmuş xeyli monoqrafiya, məqalə vardır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında isə bu məsələyə həsr olunmuş bir neçə tədqiqat əsəri mövcuddur.

Konfliktsizlik nəzəriyyəçiləri iddia edirdilər ki, sosializmdə antaqonist ziddiyyətlər aradan qalxdığı üçün bədii əsərlərdə guya konflikt öz əhəmiyyətini itirmişdir. Bu nəzəriyyənin tərəfdarları əslində həyatdakı real ziddiyyətləri yumşaltmaq, ört-basdır etmək istəyirdilər.

Bədii əsərin zəif, yaxud qüvvətli çıxmasının əsas səbəblərindən birini də konfliktə axtarmaq lazımdır. “Sənətkarın həyat həqiqətlərindən uzaqlaşması, həyatın real ziddiyyət-



lərini yumşaltmaq, ört-basdır etmək cəhdləri incəsənətin inkişafına çox ciddi maneə törədir” (238, s. 149).

Ədəbiyyat və incəsənətdə konfliktsizliyin səbəbini, əsasən, şəxsiyyətəpərəstişin nəticələri ilə izah etməyə çalışırlar. Bu, təkzibedilməz həqiqətdir ki, şəxsiyyətəpərəstiş həyatın bütün sahələrində olduğu kimi, ədəbiyyata da öz mənfi təsirini göstərmişdi. Lakin bədii əsərdə konfliktin olmamasını, sənət əsərlərinin bədii cəhətdən solğunluğunun əsas səbəbini həyatı dərinədən öyrənmədən, gərgin yaradıcılıq axtarışları aparmadan hadisələri üzdən təsvir edən sənətkar istedadının naqisliyində axtarmaq daha doğru olardı. Nizami əsərlərində qılıncının dalı da, qabağı da kəsən hökmdarları tənqid etməkdən çəkinmirdi. Nəsimi dabanından soyulanda belə öz amalından dönməmişdi. Sabir təhqirlərə, hədələrə məruz qalsa da, onun satirasının siyasi kəskinliyi, ifşa gücü getdikcə artırdı.

Səməd Vurğunun hələ 1941-ci ildə Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının keçirdiyi ədəbi tənqid konfransına göndərdiyi məktubunda yazılırdı ki, hər hansı əsərin əsasında möhkəm və düşündürücü bir ictimai konflikt durmalıdır. Çünki konflikt nə qədər dayaz olarsa, əsər də o qədər dayaz olar. Ədəbiyyat tarixi göstərir ki, ən çox ömür sürən əsərlər böyük tarixi konfliktlər üzərində qurulmuş əsərlərdir (367, c.5, s. 165).

Bəzi yazıçılar bədii əsərdə konfliktin zəruriliyini qəbul etsələr də, bu fikirdə idilər ki, hər mövzu kəskin bədii konflikt üçün material vermir. Məsələn, N.Qribaçev “Sovet ədəbiyyatının bəzi xüsusiyyətləri” adlı məqaləsində iddia edirdi ki, yazıçı bədii konflikt üçün daha çox material verən münasib mövzulara müraciət etməlidir (*Bax: 188*). Nəticə etibarilə konfliktsizlik nəzəriyyəsinə aparıb çıxaran “Hər mövzunun bədii konflikt üçün material verməməsi” fikri haqlı tənqiddə məruz qalmışdır (*Bax: 268, s. 100-152*).

Ailə-məişətdən tutmuş ictimai münasibətlərə qədər həyatın elə bir sahəsi yoxdur ki, oradakı spesifik ziddiyyətlər bədii konflikt üçün material verməmiş olsun. Konflikti bütün hadisələri öz ətrafında toplayan mehvərə bənzədən Mehdi Hüseyn yazırdı ki, dramatik konflikt daha dərin bir şəkildə təzahür edir. Burada yazıçıdan daha zəngin boyalar tələb olunur (*141, c. 10, s. 62*).

Hər hansı bir dövrün tipik ziddiyyətlərini əks etdirən bədii konfliktdə həmin dövrün xüsusiyyətləri bu və ya digər dərəcədə cəmlənmiş olduğundan, o, sənətkara təsvir etdiyi epoxanın canlı lövhələrini yaratmaq imkanı verir. “Bədii əsərdə dramatik konflikt problemi mahiyyət etibarilə incəsənətin gerçəkliyə estetik münasibəti problemdir. Dramın ideya-məzmunu ilə onun qidalandığı ictimai inkişafdakı real ziddiyyətlərin dialektik vəhdəti bədii metod və vasitələri bütünlükdə başa düşmək üçün açardır” (*232, s. 119*).

Göründüyü kimi, konflikt ayrı-ayrı həyatı ziddiyyətlərin inikasındır. Bu ziddiyyətlərin kökü isə mahiyyətcə cəmiyyətin əsas konfliktini ilə, dialektik inkişaf ziddiyyətləri ilə bağlıdır. Bütün digər konfliktlər ictimai münasibət zəminində formalaşdığı üçün sosial konfliktlər ayrı-ayrı qəhrəmanların fərdi taleyinə də təsirsiz qalır. Cek Lindseyin sözləri ilə desək: “Hər hansı cəmiyyət üçün xarakterik olan əsas konfliktə həmin cəmiyyətin hər bir üzvü bu və ya digər dərəcədə iştirak edir və onun xarakterinin inkişafını müəyyənləşdirir” (*332, s. 119*).

Süjetin əsas əlamətləri sayılan intriqa, kolliziya bədii konflikt vasitəsilə reallaşır. Hadisələrin gərginliyi, süjetin mərkəzindəki əsas münasibətin mərhələ-mərhələ inkişafı və bədii həlli əsərin strukturunda və qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasında olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

İctimai və şəxsi, zahiri və daxili konfliktlərin dialektik vəhdətdə götürülməsi olduqca vacibdir. Çünki bunsuz cə-

miyyət və şəxsiyyət probleminin dərin elmi şərhini vermək mümkün deyildir.

Sosializm işi uğrunda mübarizə mövzusunda yaranmış bütün əsərlərin, o cümlədən də poemaların bədii konflikti antaqonist siniflər arasında gedən barışmaz münaqişənin bədii əksindən ibarət idi. H.Cavidin “Azər”, S.Rüstəmin “Partizan Əli”, “Qolsuz qəhrəman”, S.Vurğunun “Kosmosmol poeması”, “İyirmi altılar”, M.Müşfiqin “Azadlıq dastanı”, “Sındırılan saz”, Z.Xəlilin “Qatır Məmməd” və s. əsərlərinin konfliktinin bədii həlli zamanı sosialist ideologiyasının prinsipləri, partiyanın ədəbiyyat və incəsənət qarşısında qoyduğu vəzifələr maksimum dərəcədə nəzərə alınmışdı.

Müharibənin ilk illərində yaranmış poemalarda, S.Rüstəmin “İldırım”, “Qafurun ürəyi”, Z.Xəlilin “Tatyana”, M.Rahimin “Leninqrad göylərində” əsərlərində əsasən döyüş səhnələri canlandırılır, düşmənlə üz-üzə çarpışan, ona qan udduran, qəhrəmancasına həlak olan döyüşçülərin bədii obrazı yaradılır, əqidə adamının sarsılmazlığı ideyası əsərlərin başlıca leytmotivinə çevrilirdi. Sonrakı illərin müharibə mövzusunda yazılmış poemalarında isə, əsasən, döyüş səhnələri arxa, müharibənin insanların fərdi taleyinə təsiri məsələsi ön plana keçmiş, ayrı-ayrı qəhrəmanların simasında insanların daxilindəki mənəvi-əxlaqi konfliktləri açıb göstərmək meyli güclənmişdir.

Poemaların əksəriyyətində, xüsusən lirik poemalarda döyüşçülərin konkret surətlərini yaratmağa cəhd göstərilmiş, onların əxlaqi idealları ümumi düşməne qarşı qoyulmuşdur. Mükəmməl, hərtərəfli işlənmiş düşmənlərin surətlərinin yoxluğu bu əsərlərin əksəriyyətinə xas olan xarakterik qüsurdur.

Bəzi poemalarda mikrokonfliktlərdən də istifadə olunmuşdur. Məsələn, “Gözlər, ürəklər, əməllər” poemasında “hər evdə, əsəblərdə, beyinlərdə, ürəklərdə gədirdi müharibə” deyən müəllif əsərin əsas konfliktinin tərkib hissəsi

kimi verdiyi Oksana ilə alman qarısı arasındakı mikro-konflikt vasitəsilə qəhrəmanların daxili aləminə nüfuz etmiş, onların xarakterini açmağa müvəffəq olmuşdur. Alman qarısı ona pənah gətirən qaçqınları əvvəlcə “uzaq edin xatanızı başımdan” – deyərək rədd etmək istəsə də, sonra onlara rəhmi gəlir. Ancaq o, Oksananın ukraynalı olduğunu bildikdə, istər-istəməz qızı evdən qovmaq qərarına gəlir. Bu zaman yaralı, ac-susuz, yorğun Oksananın qəlbində vüqar baş qaldırır. O, qarıya yalvarmır, ondan imdad diləmir, əksinə, heç nədən qorxmadığını bildirir. “Oğlumu Ukraynada öldürdü sizinkilər” – deyən qarıya faşistlərin törətdiyi qanlı cinayətlərdən söhbət açır. O deyir ki, sizin oğlunuzun əsas səbəbkarı Hitlerdir. Bizimkilər ondan milyon-milyon ananın intiqamını alacaqlar.

Müharibə mövzusunda yazılmış poemaların demək olar ki, hamısında bədii konfliktlər eyni dövrün həyatı ziddiyyətlərini, faşizmlə onlara qarşı mübarizə aparanların arasındakı münaqişəni əks etdirir. Ancaq hər şairin öz fərdi üslubu olduğu kimi, onların əsərlərindəki bədii konflikt də müxtəlif şəkildə təzahür edir. Epik, dramatik poemalarda konkret qəhrəmanlar üz-üzə gətirilirsə, lirik poemalarda bədii konflikt birbaşa yox, əsərin ümumi ruhunda sezilməkdədir.

Beynəlxalq mövzuda yazılmış poemaların da sosialist ideologiyasının təsiri aydınca duyulmaqda idi. R.Rzanın “Alabama qurbanları”, “Həbəşistan”, S.Vurğunun “Zəncinin arzuları”, “Ölüm kürsüsü”, O.Sarıvəllinin “Misirli qardaşlar”, M.Dilbazinin “Əlcəzairli qız”, T.Elçinin “Pekin zəngi” və s. poemalarının əsas müsbət qəhrəmanları da sosializm tərəfdarları idilər və onlar da birbaşa olmasa da, dolayısı yolla milli azadlıq hərəkatının iştirakçıları kimi çıxış edirdilər.

Ədəbiyyat həyatda gedən proseslərin inikasını verəndə tarixi dövrün səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləyən salnamə səviyyəsinə yüksəlməsi qanunauyğundur. Bu ba-

xımdan istehsalat mövzusunda yazılan əsərlər də o dövrün səciyyəvi xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün zəmin yaradır. XX əsr Azərbaycan poeması üçün ən xarakterik temalardan biri də əmək mövzusu idi. Yeni dövrün insanının xarakterini istehsalat konfliktləri zəminində açmaq o dövrün tələblərindən idi.

Əsrin ikinci yarısında başqa janrlarda olduğu kimi “öz yüksək təsir gücü, bədii əzəməti, çoxşaxəliliyi etibarilə poeziyanın, eləcə də ədəbiyyatın başqa janrlarından seçilən” (213,s.210), “poeziyanı ağır çəkiddə təmsil edən” (205, s.81) poema da müasir gerçəkliyin dolğun əksinə can atırdı. Əsrin ikinci yarısında əvvəlki illərdən fərqli olaraq həyatı bəzək-düzəksiz, real çətinlikləri və ziddiyyətləri ört-basdır etmədən təsvir meyli güclənirdi. Ancaq bütün bunlar bir məqsədə – qəhrəmanların daha dolğun bədii obrazını yaratmağa xidmət edirdi. Elə buna görə də tərənnüm zahirən arxa, dövr üçün səciyyəvi konfliktlər ön plana gətirilirdi. Poemaların əksəriyyətində yeninin köhnə üzərində qələbəsi sosialist həyat tərzinin qanunauyğun yekunu və pafosu kimi göstərilirdi.

A.Surkov müasir konfliktin təbiətini insanların əməyi və ictimai fəaliyyəti ilə bağlayırdı. Qeyd edirdi ki, insanın xarakterini onun işindən ayrı təsəvvür etmək olmaz. Dövrümüzün çoxlu əxlaqi, etik problemlərinin, bizim müasir-lərimizin intellektual həyatının açarı buradadır (332,s.13).

İslam Səfərlinin “Fırtınalar adası” (1956), Məmməd Rahimin “Xəzər sularında” (1958), Tələt Əyyubovun “Dəlgələr” (1963) poemalarında müəlliflər insanın fırtınalı dənizlə çarpışmasının təsviri ilə kifayətlənməmiş, həm də qəhrəmanlar arasındakı zidd münasibətləri öz əsərlərinin bədii konfliktinə çevirmişdilər.

Gəray Fəzlinin “Qızıl daşlar” (1963), Kələntər Kələntərlinin “Dəniz və məhəbbət” (1964) poemalarında isə qəhrəmanların xarakterini fırtına ilə, tufanla mübarizə fonunda

canlandırmağa cəhd göstərilmişdir. Bu əsərlərdə konflikt yalnız təbiətlə insan arasında getdiyi üçün surətlər mükəmməl insan xarakterləri səviyyəsinə qalxa bilməmişdir. “Dəniz və məhəbbət”in məziyyətləri ilə yanaşı onun nöqsanlarını da göstərən Nəbi Xəzri haqlı olaraq qeyd edirdi ki, “əsərdə qəhrəmanlar həyatın diqtə etdiyi şəkildə yox, müəllifin iradəsinə tabe olaraq hərəkət edirlər” (169, s.83).

Məlumdur ki, konfliktin ən azı bir-birinə zidd iki komponenti, daha doğrusu iki qütbü olur. Ona görə ki, “konflikt mübarizədir. Bu mübarizədə kimin qələbə çalması da maraqlıdır və bəlkə tərbiyəvi cəhətdən əhəmiyyətlidir” (47, s.161). “Fırtınalar adası”nda əsas konflikt Zaman Zaman-zadə ilə Usta Etibar, “Xəzər sularında” əsərində Çınarla Heyran, “Dalğalar”da isə Şeyda ilə Araz arasında gedir. Bu əsərlərin hər üçündə qəhrəmanlar arasındakı zidd münasibətlər, əsasən, onların xarakterindəki uyğunsuzluqdan, ictimai işə müxtəlif münasibətdən doğur.

Pavel Antokolskinin “Neftçilər haqqında yeni poema” adlı məqaləsində Tələt Əyyubovun “Dalğalar” poemasının məziyyətlərindən söhbət açılır. Lakin müəllif əsərdəki hadisələrə istinad etmədiyindən, onun tezləri havadan asıla qalmış kimidir. Məqalədə oxuyuruq: “Poemadakı hadisələr gərgin lirizm əsasında inkişaf edir. Əsərdəki bütün səsləri doğuran və onlara bəraət qazandıran da bu lirizmdir” (39).

Poemanın qəhrəmanlarından birinin – Gülərin adicə bir təsirlə uzun illərdən bəri sevdiyi, xasiyyətinə bələd olduğu Arazdan üz döndərüb Şeydaya ərə getməsi, istərsə də dənizdə qastrolda olarkən əri ilə geri qayıtmaqdan imtina edib Arazın yanında qalması onun yüngülxasiyyətli bir qız olmasına dəlalət edir. Antokolskinin təqdir etdiyi gərgin lirizm də Gülərin bu hərəkətlərinə bəraət qazandıra bilmir. Onun Araza olan məhəbbəti də, sevgilisinin ölümündən sonra dənizdə qalıb işləməsi də inandırıcı deyil. Ona görə ki, qəhrəman öz qəlbinin istəyinə yox, müəllifin iradəsinə tabe

olaraq hərəkət edir. Şair əqidəcə bir-birinin əksi olan Arazla Şeyda arasındakı konfliktı dərinləşdirmək məqsədiylə belə etsə də, əslində istəyinə nail ola bilmir. “Əgər şair canlı, obyektiv təsvirləri ilə, canlı, real xarakterləri ilə oxucunu qənaətləndirə bilmirsə, sözlə, məntiqi mülahizə ilə, başdan-başa lirizm ilə oxucunu inandıra bilməz” (85,133).

Dünya şöhrəti qazanmış bütün bədii əsərlərin mərkəzində real həyati konfliktlər dayanır. Sənətkarlar tipik konflikt vasitəsi ilə həyatın bədii təhlilini verməyə çalışır, real insan surətləri, zəngin xarakterlər yaratmağa nail olurlar. İ.A.Maseyev konfliktini yalnız şpionlardan, oğrulardan, bürokratlardan, ideoloji düşmənlərdən bəhs edən əsərlərdə axtaranları kəskin tənqid edərək göstərirdi ki, cəmiyyətdə yeni ilə köhnə arasındakı konflikt olduqca mürəkkəb və rəngarəngdir (243, s.130-131).

Qasım Qasımzadənin “Yaylaqdan gələn yol” (1954-1956), Əliağa Kürçaylının “Sınaq” (1956), Hüseyn Arifin “O qayıtmadı” (1957), Əsgər İlhamın “Yeni kənd” (1963), Şıxəli Qurbanovun “Ürək çırpıntıları” (1965) poemalarında təsərrüfatın inkişafındakı çətinliklər, kənd, onun çiçəklənməsi uğrunda mübarizə bu və ya digər dərəcədə öz bədii inikasını tapmışdır. Bu əsərlərdə konflikt müəyyən bir sxem üzrə inkişaf edir. Əvvələn, yenilik tərəfdarları qurub-yaratmaq, səhraları gülüstana döndərmək, insanların yaşayışını yaxşılaşdırmaq arzusuyla yaşayıb işləyirlərsə, mühafizəkar qüvvələr “köhnə bazara təzə nırx” qoyanları sıradan çıxarmağa, özlərinə daha sərfəli köhnə qayda ilə yaşamağa cəhd edirlər. İkincisi, vaxtilə az-çox xidmətləri olmuş bəzi adamlar lovğalanır, öyrənmək əvəzinə yeniliyə mane olurlar. Səlim (“Sınaq”), Murad (“O qayıtmadı”), Fərman (“Ürək çırpıntıları”), hesabdar Şəhniyar, işi-gücü başından aşan “böyük adam” – kolxoz sədri (“Dağ kəndi”), Əlixan (“Yeni kənd”) belələrinin bədii surətidir. Şəxsiyyətəpə-

rəstişin tənqidindən sonra bu tipli obrazların meydana gəlməsi həmin dövr poeziyası üçün xarakterik idi.

“Əgər konflikt sırf istehsalat, təsərrüfat, elmi mübahisədən uzaq gedə bilmirsə, belə konflikt xarakterlərin əsas cizgilərini, onun sosial mahiyyətini açmaq iqtidarında deyildir” (38, s.3-4). Ə.Kürçaylının “Sınaq” poemasında müharibədən sonrakı dövrün hadisələri epik planda əks etdirilmişdir. Poemanın mərkəzində o dövr üçün çox aktual bir məsələ – xalq, rəhbər işçi problemi dayanır. Müəllifin əsəri “Sınaq” adlandırması da rəmzi xarakter daşıyırdı. Belə ki, onun qəhrəmanı müharibə, daha sonra dinc quruculuq illərinin bərk-boşuna, isti-soyuğuna düşüb-çıxmış adamdır. Şair cəbhədən yeni qayıtmış Qüdrətlə kolxoz sədri Səlim arasında gedən konflikt fonunda onların xarakterini açmağa nail olmuşdur.

Qüdrətin cəbhədən geri qayıdanda anasının öldüyünü, sevgilisi Qərənfilin Səlimə ərə getdiyini eşitməsi konflikt üçün bir növ zəmin hazırlayırsa, onun qonaqlığa gedərkən öz tufəngini Səlimgildə görməsi münaqişənin başlanmasına səbəb olur. Qərənfilin söylədiyi sözlər Qüdrətin Səlimə nifrətini qat-qat artırır, konfliktin gərginləşməsini təmin edir. Öz mənbəini şəxsi taledən götürən bu münaqişə ictimai həyatda, ümumi işə münasibətdə daha da dolğunlaşır. Qüdrət tez-tez “mənəm-mənəm” deyən, xalqın sözünə qulaq asmaq istəməyən Səlimlə üz-üzə gəlməli, onun ümumi işə ziyan gətirən ağılsız hərəkətlərinə qarşı çıxmalı olur. Qüdrətin simasında ifşaçısını görən Səlim əlaltılarının köməyi ilə rəqibini el içində hörmətdən salmağa, öz günahlarını da onun boynuna yıxmağa çalışır. Ancaq Qüdrətin təklənməsi mümkün deyildir. Çünki dul Fatı, İman kişi kimi kəndin sağlam qüvvələrini təmsil edən adamlar onun tərəfindədirlər.

Beləliklə, əvvəlcə iki adam arasındakı zidd münasibətləri əks etdirən konflikt getdikcə dolğunlaşaraq bütün kəndi



əhatə edir. Qüdrət – Qərənfil; Qərənfil – Səlim; Səlim – Fatı, İman kişi; Qüdrət – Məsmə qarı, cücəgöz Mədət arasındakı mikrokonfliktlər əsas konfliktin çoxşaxəliliyini təmin edir, onun dərinləşməsinə səbəb olur. İctimai və şəxsi konfliktlərin dialektik vəhdətdə verilməsi poemanın müvəffəqiyyətini şərtləndirən ən başlıca cəhətlərdən biri kimi özünü göstərir.

Tənqidçi-ədəbiyyatşünas Əkbər Ağayev yazırdı ki, “Sınaq”da konflikt daxili plandadır, onun epik ifadəsi hadisələrə, güclü səhnələrə keçmir, amma buna ehtiyac vardır. Səlimin qarşısında Qüdrətin daha çox yüksəlməsi zəruriyyəti bunu tələb edir, əks təqdirdə dul Fatı hamıdan güclü və qeyrətli görünə bilər (28, s.216).

İclasda Qüdrətin çıxışı, onun Səlimə nə söyləməsi göstərilməsə də, əsər boyu Qüdrətlə Səlim arasındakı konflikt zəifləmir, oxucu onları tez-tez üz-üzə gələn görür. Konflikt müəyyən müddət gizli qalsa da, daxili xarakter daşısı da, çay qayaya rast gələrkən köpükləndiyi kimi, müəyyən vaxtlarda, qarşılaşdırma səhnələrində, ayrı-ayrı hadisələrə münasibətdə konfliktin sakit, gizli axarı elə bil ki, qayalara toxunub şahə qalxır, köpüklənir.

Qüdrət cəbhəyə gedib düşməyə qarşı vuruşursa, Səlim arxada qalıb sədr seçilir, kolxozun taxılını paylamaqla camaatın var-yoxunu, paltardan, qab-qacaqdan tutmuş yorğanadək hər şeyini əllərindən alıb öz şəxsi malına çevirir. Qüdrət cəbhədə vətənin taleyini düşünürsə, Səlim kolxoz sədri mövqeyində də öz şəxsi var-dövlətini çoxaltmaq qayğısına qalır, döyüşə getmiş əsgərin sevgilisini zorla qaçıdır özünə arvad edir. Müharibə Qüdrəti fiziki, Səlimi isə mənəvi cəhətdən eybəcərləşdirib. Qüdrətin üzündəki döyüş nişanələri – çarıqlar ona baş ucalığı gətiribsə, Səlimin mənəvi eybəcərliyi onu adamlar arasında gözükölgəli edib.

Kənd həyatına həsr olunmuş ən yaxşı poemalarda konflikt obrazların daxili aləmini işıqlandıran bədii vasitəyə

çevrilir, qəhrəmanların xarakteri köhnəliklə yeniliyin mübarizəsi fonunda açılır.

Bəzi poemaların – “Bağlar” (1959), “Tək çinar” (1960) və s. bədii cəhətdən solğunluğu, obrazların natamamlığı əsərlərdəki ictimai konfliktin zəifliyi, qeyri tipikliyi ilə əlaqədardır. M.Arif çox doğru qeyd edir ki, “zəif konfliktin özü də konfliktəzsizlik təsiri bağışlayır” (47, s.160). Əsərlərin zəif çıxmasının, xarakterlərin ətraflı açılmamasının digər səbəbi də ictimai və şəxsi konfliktlər arasındakı dialektik vəhdətin pozulmasıdır.

30-40-cı illərin ədəbiyyatında qəhrəmanlar həmişə iş başında göstərilirdi. Bu səhv tendensiya “canlı insan olmağa vaxt tapmayan surətlər silsiləsi əmələ gətirmişdi” (98, s.249). Əsrin ikinci yarısından sonra yaranmış poemalarda isə qəhrəmanların fərdi taleyi, onların arzu və düşüncələri yavaş-yavaş ön plana keçməkdə idi. Otuzuncu illər Azərbaycan poeziyasının yaxşı nümunələrindən hesab edilən S.Rüstəmin “Yaxşı yoldaş” (1933) poemasının qəhrəmanı pambıqçı Niyazın oğlu olur. Körpəsini görmək arzusuyla alışıb-yanan gənc ata yalvarıb icazə istəyəndə ona belə cavab verirlər:

Dedilər: – Anla, düşün, gör nəçisən,  
Sən ki ön səfdə gedən zərbəçisən!  
Hələ qal, sonra gedərsən, sonra...  
Burdan üstünmü ora?  
Burdadır canlı vuruş meydanı,  
Gərək ilk növbədə məğlub eləyək səhranı,  
Sonra biz söhbət açaq körpədən, həm arvaddan.  
(281, s. 313).

Rəsul Rzanın “Leyli və Məcnun” (1954-1958) poemasının qəhrəmanı Leyli isə belə deyir:

Üzr istəyirəm, oğlan  
Çox danışdı tövlədən,  
Bir də ki mal-qaradan.

Mal-qara yaxşı şeydir,  
Heç sözüüm yoxdur, amma  
Yaxşı olar daha çox  
Diqqət verək iş görən  
Canlı, sadə adama.

(294, s. 34)

Mənəvi-əxlaqi problemlərin bədii əsərlərdə çox ciddi şəkildə qoyulması, hər şeydən əvvəl, dövrün, zamanın tələbi idi. Plan doldurmaq uğrunda mübarizənin vacibliyini pedantcasına başa düşənlər insan, onun taleyi, səadəti, mənalı istirahəti, sağlamlığı haqqında düşünmək belə istəmirdilər. Mirzə İbrahimovun “Böyük dayaq” (1952 –1957) romanının qəhrəmanı Rüstəm kişi deyir: “Bizim zamanda planları yerinə yetirdin, papağını çəp qoy gəz, neyləsən söz deyən olmayacaq.”

R.Rzanın “Dana və balaca qız” (1959), “Bir gün də insan ömrüdür” (1961) əsərlərində kolxozun bir danası üçün əldən-ayaqdan gedən, hər şeyi, hətta canlı insanı plana qurban verənlər cəsarətlə tənqid hədəfi seçilir, Boris Dubrovinin sözləriylə desək, “Şair (R.Rza – R.Y.) cəsarətlə yox, mən deyərdim ki, fədakarlıqla hadisələrin içinə atılır. Onun adı günlərinin sadə işlərinə həsr olunmuş və sadə bir dillə yazılmış şeirləri birdən-birə yüksək poetik pafos qazanır və bəzən əsl əzəmətli bir zirvəyə qalxır” (95).

“Bir gün də insan ömrüdür” poemasının qəhrəmanı insan, onun xoşbəxt, firavan həyatı haqqında düşünür, planın arxasında adamların bəxtiyar günlərini görə bilir. Raykom katibinin bir günlük ömrünü, daha doğrusu, onun yatağına uzandıqdan sonra düşüncələrə daldığı dəqiqələri poemada təsvir obyektinə çevirən R.Rza elə tipik momenti əks etdirmişdir ki, oxucunun gözləri qarşısında zəmanəsi ilə möhkəm təmasda olan bir insanın qayğıları, bu qayğılar fonunda bütöv bir rayonun təsərrüfatı, insanların taleyi canlanır. Elə bil ki, biz konfliktin düyün nöqtəsini, düşüncələrə qərq olmuş katibi görməklə rayondakı bütün işlər haqqında

məlumat əldə edirik. Daxili planda olan bu konfliktin gizli şəxsləri rayonun müxtəlif obyektlərinə, müəssisələrinə uzanır. Katibi iş prosesində görməsək də, əsərdə onun xarakteri məhz bu şəxslərə münasibətdə açılır. Katibi təkcə təsərrüfat, plan yox, insanların mədəni həyatı, mənalı istirahəti düşündürür. Elə buna görə də o, mərkəzdən zəng edib rəsmi surətdə planın nə şəkildə ödənilməsinə soruşan şəxslə “Plan dövlət qanunudur, bilirsən özün. Ancaq adamsız nə plan, nə dolum, adamlarda olsun gözün” – deyən digər rəhbər işçini müqayisə edir.

Bədii detallardan məharətlə bəhrələnən müəllif qəhrəmanının incə zövqlü, həssas bir insan, ailəsini, övladını dərin məhəbbətlə sevən bir ata olduğunu da yığcam, orijinal vasitələrlə canlandırma bilmişdir.

Söylənilən bu qənatla biz də razılaşıırıq: “Janrın inkişafında müşahidə edilən əlamətlər hədsəçiliyin azalması, insanın mənəvi aləminin dərinləşməsi və konfliktin əsasını təşkil etməsidir” (61, s.2, s.222). Bu baxımdan R.Rzanın poemaları daha çox diqqəti cəlb edir. Yığcam, lakin olduqca xarakterik bir hadisə, epizod vasitəsilə qəhrəmanların xarakterini açmaq, onların mənəvi dünyasına nüfuz etmək R.Rza poemalarının məziyyətləri kimi yadda qalır. Məsələn, “Leyli və Məcnun” poemasının ilk səhifələrində müəllif bizi iki gəncə tanış edir. Əlbəttə, bu gənclər o dövrün qəhrəmanlarıdır. Budur, kupədə “iki komsomol nişanı üz-üzə dayanıb”. Hələ bir-birini tanımayan bu iki gənci Xam torpaqlarda işləmək arzusu birləşdirib. Müəllif göstərir ki, evdən, rahat yaşayışdan ayrılan bu gəncləri Xam torpaqlara aparan təkcə gənclik romantikası deyil, onların xarakterlərindəki vətənpərvərlik hissidir. Maraqlıdır ki, əsərin bədii konfliktini də bu iki gənc arasındakı münasibəti əks etdirir. Qız – Leyli ənənəyə, milli soykökümüza bağlılığın, oğlan isə bütün bunları gerilik hesab edən müasir komsomolçuların təmsilçisidir. Qabarıq şəkildə hiss olunur ki,

müəllif hisslərin aliliyinin, müqəddəsliyinin, məhəbbətin ülviliyinin tərəfdarıdır. O, Leylinin diliylə Məcnuna əməlli-başlı bir dərs verir.

R.Rza əyani şəkildə göstərir ki, yaxşı ilə yaxşı arasında da konfliktin olması mümkündür.

Tarixi mövzuda yazılmış poemaların bədii konfliktı də real həyatı ziddiyyətlərdən qaynaqlanırdı. Əllinci illərdən sonra yaranan tarixi mövzulu Azərbaycan poemalarının əksəriyyətində həyatı ziddiyyətləri ilə göstərmək meyli güclü idi. Məsələn, Məmməd Rahimin əvvəlki illərdə qələmə aldığı tarixi mövzulu “Qaçaq Nəbi” poeması nəğmələr şəklində idisə, 1956-cı ildə yazdığı “Sayat Nova” poeması bitkin süjetə, kəskin konfliktə malik əsər idi. Hər iki poemanı müqayisə etdikdə istər real həyatı lövhələri canlandırmaq, istərsə də mükəmməl insan obrazları yaratmaq baxımından ikincinin daha mükəmməl əsər olduğunu görürük.

Qaçaq Nəbi dövründəki ziddiyyətlər heç də kəskinliyi etibarilə Sayat Nova dövrünün ziddiyyətlərindən geri qalmır. Lakin “Sayat Nova”dakı bədii konflikt “Qaçaq Nəbi” poemasındakına nisbətən daha kəskindir. Poemanın qəhrəmanı dövrün ziddiyyətləri içərisində təsvir olunur və buna görə də əsərin bədii konfliktini konkretlik və tarixilik kəsb edir. Deməli, sənətkarın əks etdirdiyi dövrün ziddiyyətlərini nə dərəcədə öyrənib onu konfliktə çevirməsindən, süjetin daha münasib hadisə üzərində qurulmasından, xarakterin açılması üçün tapdığı bədii detalların səciyyəvilikindən çox şey asılıdır.

Konfliktin çoxşaxəliliyi, həyatiliyi əsərin bədii gücünü, onun müvəffəqiyyətlərini şərtləndirən amillərdən biridir. Sayat Nova gah vəzir Quriyaya, gah müsəlman kəndlisini döydürən Knyaza, gah yoxsulları aldadıb soyan keşişə, gah Tiflisi odlara qalayan Qacara qarşı qoyulur. Qəhrəmanın xarakteri bu çoxşaxəli konflikt zəminində açılır.

S.Vladimirovun fikrincə, əgər xarakter mühitlə tən gəlsə, dramatik kolliziyaya yer qalmır (“*Teamp u drama-myppuu*”, *выныск мремуу*, *Л.1971, с.5*). Sayat Nova nə üçün zəmanəsindən narazıdır? Ona görə ki, ictimai quruluşun yoxsulları əzən, varlıları müdafiə edən qanunları onun əxlaqi idealına ziddir. Sayat Nova vəzir Quriyanın əmri ilə nifrət etdiyi adamı məhv etmək yox, öz ürəyinin səsiylə, qəlbinin hökmüylə yazıb-yaratmaq istəyir. Qanunlar isə onun yaradıcılıq azadlığına qandal vurur. Əsərin əsas konflikti də öz bənbəyini buradan götürür.

Çarizmə, onun insan azadlığını boğan qanunlarına nifrət edən Lermontovun sürgünü, böyük rus şairinin Qafqaz xalqlarının həyatını dərinədən öyrənərək bir sıra maraqlı əsərlər yaratması tarixi həqiqətdir. Əli Kərimin “Üçüncü atlı” (1958) poeması həmin hadisəyə istinadən yazılsa da, faktlar konkret tarixi mənasında götürülməmiş, zəngin şair təxəyyülü sayəsində gözəl bir sənət əsəri meydana gəlmişdir.

Çarizmlə qabaqcıl rus ziyalıları arasındakı barışmaz ziddiyyət poemanın bədii konfliktini təşkil edir. Əsərdəki obrazların ictimai həyat şəraiti və bir-birinə zidd əxlaqi idealları bu konfliktin müxtəlif qütblərində onların mübarizəsinə təkan verir. Konfliktin bir tərəfində Rusiyanı xalqlar həbsxanasına çevirən çarizm, onun yoxsulları əzən, varlıları müdafiə edən siyasəti, digər tərəfdən isə azadlıq, bərabərlik ideyalarının qarçıları dayanır. İkinci tərəf hələ ki, gücsüzdür, çarizmi devirmək iqtidarında deyildir. Birinci tərəf isə hakim sinfi tənqid edənləri cəzalandırır. Puşkinləri Danteslərin gülləsiylə öldürtdürür, Lermontovları sürgün etdirir. Birinci tərəfin topu, topxanası var, ikinci tərəfin silahı isə sözdür. Lermontovlar, Mirzə Fətəliyə bu topdan, topxanadan qorxmadıqları halda, onların acı həqiqətlə, nifrətlə yoğrulmuş sözləri çarı və “taxt ətrafında üşüşən yığın”ı lərzəyə gətirir, hakim sinfin kürkünə birə salır.

Birinci tərəf başqa xalqların mədəniyyətinə, adət-ənənələrinə yuxarıdan aşağı, dəvə nalbəndə baxan kimi baxır, ikinci tərəfin nümayəndələri isə başqa xalqlara da, onların mədəniyyətinə də hörmətlə yanaşır. Puşkinin ölümü Lermontov kimi Mirzə Fətəlinin də qəzəbinə səbəb olur, o, şairin qatillərini ittiham edir. Ağsaçlı Qafqaz böyük sənətkarın ölümünə Səbuhinin şeiriylə yas saxlayır.

Mirzə Fətəli rus xalqını, onun mədəniyyətini, ədəbiyyatını dərin məhəbbətlə sevdiyi kimi, Lermontov da Azərbaycan dilini öyrənir, onun musiqisini, folklor nümunələrini maraqla dinləyir, “Aşiq Qərib” kimi gözəl sənət əsəri yaradır.

“Bir zaman odlu misraları əl-ələ verən” sənətkarların – Lermontovla Mirzə Fətəlinin görüşü, onların söhbəti mütərəqqi ziyalıların çarizmə, onun qanunlarına nifrətini, habelə xalqlar dostluğunu təcəssüm etdirən səciyyəvi səhnə kimi diqqəti cəlb edir. Əli Kərim qəhrəmanların bütün müsbət cəhətlərini göstərməklə yanaşı, onları ideallaşdırmamış, dünyagörüşlərindəki tarixi məhdudluğu da göstərməyə müvəffəq olmuşdur. Lermontov da, Mirzə Fətəli də ölkələrin acınacaqlı vəziyyətə düşməsində çarizmi günahkar saysalar da, vəziyyətdən çıxış yolu tapa bilmir, şikayətlənməklə, dərdlərini bir-biri ilə bölüşməklə kifayətlənirlər.

Tipikləşmə və fərdiləşmədən məharətlə istifadə edən Əli Kərim qəhrəmanların xarakterinin daha canlı, həyatı çıxmasına nail olur. Onun müsbət qəhrəmanı Lermontov çarizmdən narazı rus ziyalıların əhvali-ruhiyyəsini bütünlükdə öz üzərində cəmləyən tipik obrazdır.

Əli Kərim öz qəhrəmanlarının xarakterinə uyğun bədii portretlərini yaradır. Əsas obrazların xarakterindəki zidd əxlaqi ideallar əsərdəki konfliktin gərginliyini və həyatiliyini təmin edir. Konflikt və xarakterlərin dialektik vəhdəti “Üçüncü atlı”nın müvəffəqiyyətlərini şərtləndirən başlıca vasitəyə çevrilir.

Rəsul Rzanın “Füzuli” (1958), Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi-hicran” (1958), Hacı Məmmədin “Odlu şikayətlər” (1958) poemaları eyni ilin ədəbi məhsulu olduğu kimi, eyni tarixi dövrün hadisələrini əks etdirir. Füzuliyə məhəbbətin təzahürü kimi meydana gələn bu üç əsərin bədii konflikti böyük şairin yaşadığı dövrün həyati ziddiyyətlərinin inikasıdır. Hər üç əsərdə əsasən eyni tarixi faktlara, hadisələrə istinad olunur. Lakin bu əsərlər öz ideya-bədii məziyyətləri ilə bir-birindən fərqlənir.

R.Rzanın poeması “Füzuli” adlandırılırsa da, əsərin əsas qəhrəmanı Füzuli deyil, onun valideynləridir. Şair tarixi hadisələrlə uzlaşan çox mənalı bir süjet ətrafında feodalizm dövründə ağır güzəran keçirən, bütün bəlaları da, onun nicatını da Allah-təalada görən, avam, lakin mənəviyyatca saf, təmiz insanların bədii obrazlarını yaratmış, onların xarakterini Kərbəla səfəri fonunda açmağa çalışmışdır. Əsərin qəhrəmanları öz həyat tərzlərindən narazı olsalar da, nəinki etiraz səslərini ucaltmağa, bu haqda düşünməyə belə cəsarətləri çatmır. Taleyini təvəkkülə bağlayan bu insanlar həmişə xof içindədirlər.

R.Rza Süleyman kişi ilə Lalənin simasında feodalizm dövründə ağır güzəran keçirən Azərbaycan kəndlilərinin ictimai kədərini, onların psixologiyasını ümumiləşdirə bilmişdir.

Təsvir etdiyi dövr üçün xarakterik ziddiyyəti kəskin bədii konfliktə çevirməyə nail olan Bəxtiyar Vahabzadə “Şəbi-hicran” poemasında həm Füzuli dövrünün canlı mənzərəsini yarada bilmiş, həm də əsas obrazların xarakterini hərtərəfli açmağa çalışmışdır. Bu konfliktin bir tərəfində feodalizm dövrünün qanun-qaydalarına boyun əymək istəməyən, zəmanəsindən narazı Füzuli və onun təmsil etdiyi saf, təmiz mənəviyyətli adamlar: Leyla, Əbdül Kərim – digər tərəfində isə əmisini öldürüb hakimiyyətə keçən Zülfüqar, Sultan Süleyman və onların təmsil etdikləri



feodal cəmiyyətinin liderləri dayanır. İctimai bərabərsizlik, obrazların həyat şəraitindəki, xarakterindəki ayrılıq ziddiyyətin, konfliktin labüdlüyünü şərtləndirən amil kimi özünü göstərir. “Poemadakı konflikt əsərin əks etdirdiyi zaman üçün səciyyəvidir. Bu konflikt yüksək insani hisslərlə bu hissləri boğan, istedadların inkişafına hər vasitə ilə mane olan saray mühiti arasındakı münasibətlərdən doğur” (255).

Füzuli Zülfüqarın xalqa etdiyi zülmə qarşı kəskin etirazını bildirir. Zülfüqar isə ölkəni ədalətli idarə etmək əvəzinə şairə dağ vurmaq, onu alçaltmaq, mənəvi cəhətdən öldürmək üçün yollar axtarır, başına toplaşan yaltaqların məsləhəti ilə Füzulinin sevgilisi Leylanı hərəmxanaya gətirir, şairin, həm də onun vəfalı sevgilisinin ürəyinə sağalmaz yara vurur. Ancaq onun cismani qələbəsi mənəvi məğlubiyyət təsiri bağışlayır. Füzulidən, onun nüfuzundan qorxan Bağdad hakimi şairi saraya çağıraraq onun dərslərini vermək, öz üstünlüyünü, qüdrətini, “hökmfərma”lığını nümayiş etdirmək istəsə də, məqsədinə nail ola bilmir. Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” əsərindəki Xosrovlə Fərhadın qarşılaşdığı səhnəni xatırladan bu görüş zamanı Bağdad hakimi ilə Füzulinin mükəlliməsi Zülfüqarın məğlubiyyəti ilə sona çatır. Vüqarlı şair nəinki hökmdarın qarşısında baş əyir, öz ağı, düşüncəsi, vətənpərvərliyi, məhəbbəti ilə hakimlərdən, yüksək təbəqənin nümayəndələrindən qat-qat üstün olduğunu sübut edir. Xanla Məhəmmədin söhbəti onların xarakterindəki zidd cəhətləri əks etdirdiyi üçün konflikt getdikcə dərinləşir.

Bəxtiyar Vahabzadə taxt-tacını atıb qaçmağa məcbur olan Zülfüqarla Füzulini yenidən qarşılaşdırır. Bu səhnə böyük şairin qələbəsinin təntənəsi kimi səslənir. Lakin əsərin əsas konfliktini bununla da öz bədii həllini tapmır. Çünki Füzulinin düşməni təkcə Zülfüqar deyil, onun təmsil etdiyi hakim sinifdir. Elə buna görə də Zülfüqarı başqasının əvəz etməsilə ölkədə heç də vəziyyət dəyişmir. Rüşvətxorluğun,

fitnə-fəsadın, ədalətsizliyin baisi olan ictimai quruluş böyük şairin kəskin tənqidinə məruz qalır.

İctimai bərabərsizlik, ölkənin vəziyyəti Füzulinin, eləcə də digər qəhrəmanların taleyinə təsirsiz qalmır. Lakin heç nə şairin vüqarını əyə bilmir, ondakı həyat eşqini azaltmır. Bütün bunlar konfliktin bədii həllində onun mənəvi qələbə-sini təmin edir.

Leyla – Zülfüqar xətti poemadakı əsas konflikti gücləndirir. İctimai və şəxsi konfliktin vəhdəti əsərdəki dramatik tizmi, onun təsir gücünü artırır.

Sultan Süleymanın M.Füzuliyə ayda 9 ağça təqaüd təyin etməsi və şairin bu pulu ala bilməməsi tarixi faktdır. O da məlumdur ki, bu hadisədən sonra Füzuli zəmanəsini qamçılayan “Şikayətnamə” əsərini yazmışdır. Bu tarixi hadisədən həm “Şəbi-hicran”, həm də “Odlu şikayətlər” poemasında istifadə olunmuşdur. “Şəbi-hicran”da göstərilir ki, Əbdül Kərim dostu Məhəmmədin çox yoxsul güzəran keçirdiyini görüb ona ürəyi yanır və şairdən xəbərsiz Sultan Süleymanın yanına gedib ona təqaüd verilməsini xahiş edir. “Odlu şikayətlər”də isə təsvir olunur ki, Sultan Süleyman bir gün kef məclisində xanəndədən Füzulinin şeirlərini eşidir və ona təqaüd təyin edir. Əlbəttə, kef məclisində qızırğalanmadan pul xərcləyən Sultan Süleymanın 9 ağça təqaüd təyin etməsi daha inandırıcı təsir bağışlayır.

Əgər Bəxtiyar Vahabzadə yuxarıdakı hadisədən bir epizod kimi istifadə etmişsə, Hacı Məmməd poemasını bütünlükdə həmin tarixi fakt üzərində qurmuşdur.

Göründüyü kimi tarixi dövrün hadisələrini əks etdirən poemalarda belə əsərlərin yazıldığı dövrün sosial meyarları əsas götürülmüşdür.

Azərbaycan şairlərinin diqqətini özünə daha çox çəkən tarixi şəxsiyyətlərdən biri də inqilabi satiramızın banisi Mirzə Ələkbər Sabirdir. Əslində Sabirdən yazmaq vətəndən, xalqdan, onun dərdlərindən yazmaq deməkdir. S.Vurğunun

sözləriylə desək, Sabirin yaradıcılığında xalqımızın ruhu, həyatı vardır.

Adil Babayevin “Yanıqlı gülüşlər” (1949-1956), Fikrət Sadığın “Ömrün bir günü” (1960), Nəbi Xəzrinin “Dağlar dağımdır mənim” (1962), Bəxtiyar Vahabzadənin “Ağlar-güləyən” (1962), Nəriman Həsənzadənin “Heybədə gözən şeir” (1962), Məmməd Arazın “Mən də insan oldum” (1962), Rəsul Rzanın “Xalq şairi” (1960-1970) poemalarındakı bədii konflikt inqilabi satiriklə onun zəmanəsi arasındakı çoxşaxəli münaqişələri əks etdirir. Bu poemaların heç birində ənənəvi qayda ilə Sabirin tərcümeyi-halını nəzmə çəkmək meyli özünü göstərmir. Müəlliflər böyük satirikin həyatındakı ayrı-ayrı hadisələrə, faktlara istinadən onun yaşadığı dövrün təzadlı lövhələrini yaradır. Sabirin fərdi taleyi ictimai hadisələrlə vəhdətdə verilir. Bu əsərlərdə Sabirlə ayrı-ayrı adamlar arasındakı münaqişə özü də ictimai konflikt səviyyəsinə yüksəlir. Böyük satiriki bu yüksək təbəqənin – bəylərin, xanların, hacıların, ruhanilərin, müfəttişlərin düşməninə çevirən əsas cəhət onun “bülbül-dən, güldən yazmaq əvəzinə” siyasi məsələlərə qarışması, yatmışları yuxudan ayılmaq, dilsizlərin ağına dil vermək cəhdidir.

Millətin böyük dərini, onun qara gününün səbəbini cəhalətdə gördüyü üçün xalqı ayılmağa, mübarizəyə həvəsləndirməyə çalışan böyük şair əzab-əziyyətlərə, təhqirlərə məruz qalır. Molla Cabbarlar, Əhməd Kamallar (“Yanıqlı gülüşlər”), Qoçu Feyzilər, Hacı Pirilər, “atasının aldığı rüşvətlə dolanan, Tükəzbanları atıb Sonyaların başına fırfıra tək fırlananlar”, “millət özümüzündür, millətdən sənə nə var?” – deyən mollalar, bəylər, tacirlər, xanlar (“Ömrün bir günü”), böyük şairin xəstələnməsinə eşidəndə sevinən məşədilər, baqqallar, onu “kafir”, “babi” adlandıranlar (“Dağlar dağımdır mənim”), “Şirvanda heç kəs Mirzə Ələkbərlə alver etməsin” – deyən Axund (“Ağlar-güləyən”), “hım, müəllim,

siyasət” – deyən “boynu qraxmallı” məktəb müfəttişi, rüşvət alan nazir (“Heybədə gözən şeir”) və onların təmsil etdikləri sinfin nümayəndələri Sabirə kəskin hücum edir, onu təkləmək, məhv etmək istəyirlər. Bu konflikt sinfi antoqonizmi əks etdirən əsas ictimai konfliktin başlanması üçün bir vəsilə rolu oynayır.

Sabirlə nəinki onun düşmənləri, hətta dərдинin, acınacaqlı vəziyyətinin səbəbini başa düşə bilməyənlər arasında da münaqişə mövcuddur ki, bu da həmin adamların avamlığı, dindarlığı ilə əlaqədardır.

Bu baxımdan, Sabirin qızı və oğlunun xatirələrindən götürdüyümüz aşağıdakı cümlələr çox xarakterikdir. Səriyyə Tahirzadə yazır: “Bir gün nənəm – atamın doğma anası anamın yanına gəlib: – Niyə oturmuşsan, sən şərən azadsan, o, (Sabir – R.Y.) babıdır, get boşan, mən də südümü ona halal etməyəcəm” – dedi (“Müasirləri Sabir haqqında”. Bakı, 1962, s.193).

Şairin oğlunun xatirəsində isə oxuyuruq: “Atam adi həyatda nə qədər başaşağı, qaraqabaq və yuxa təbiətli imişsə, iş vaxtı bir o qədər coşqun və sarsılmaz olarmış” (328, s.157).

Sabir haqqında yazılmış müxtəlif səpkili poemaları oxuyanda onun öz məqsədi, amalı yolunda hər cür əzab-əziyyətlərə, təhqirlərə sinə gərdiyinin şahidi oluruq. Poemalarda Sabirin çoxşaxəli, gərgin mübarizəsinin ön plana gətirilməsi onun xarakterinin ətraflı açılmasına zəmin yaratmışdır. “Yanıqlı gülüşlər”, “Dağlar dağımdır mənim”, “Heybədə gözən şeir” poemaları üçün konfliktin epik həlli xarakterikdirsə, “Ömrün bir günü”, “Ağlar-güləyən”, “Mən də insan oldum” poemalarında lirik-psixoloji təhlilə daha çox meyl vardır.

Ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlərlə ictimai quruluş, zəmanə arasındakı münaqişə İslam Səfərlinin “Ələsgər” (1959-1962), Tofiq Bayramın “Səhər yelləri” (1962), Hüseyn Ari-

fin “Ürəklər birləşəndə” (1962), Əliğa Kürçaylının “Durnalar Cənuba uçur” (1960), Rəsul Rzanın “Xalq həkimi” (1965) poemalarının bədii konfliktini təşkil edir. Ancaq həm təsvir olunan tarixi dövr, həm də şəxsiyyətlərin xarakterinin müxtəlifliyi, onların sosial problemləri dərk etmək səviyələrinin bir-birindən seçilməsi, sənətkarların üslub rəngarəngliyi, onların süjet, kompozisiya qurmaq, xarakter yaratmaq imkanları bu əsərlərdəki bədii konfliktin ayrı-ayrı formalarda təzahürünə səbəb olmuşdur.

“Ələsgər” poeməsindəki bədii konflikt öz mənbəyini şəxsi münasibətlərdən götürsə də, hadisələr inkişaf etdikcə bu münaqişə dərinləşməyə, ictimai məzmun almağa başlayır. Yoxsul Ələsgərin öz ağasının qızına vurulması, onunla Kəblə Qurban arasındakı ilk narazılığa zəmin yaradır. Pullu Məhərrəmgildəki kef məclisində Ələsgərin koxanı, kəttanı, pristavı, mollanı ifşa edən “Çıxıbdır” rədifli qoşmanı söyləməsi bu münaqişənin həm kəskinləşməsinə, həm də böyüyüb ictimai məzmun kəsb etməsinə səbəb olur. Süjetin müxtəlif mərhələlərində yavaş-yavaş güclənən, kəskinləşən konflikt Aşıq Ələsgərin “meydan sulaması”, Məhərrəmin və onun dostlarının qılınca əl atması səhnəsi ilə kulminasiya nöqtəsinə çatır. Səhnəbanunun Ələsgərə qoşulub qaçması, yolda onun Məhərrəmin, Məhərrəmin isə Dəli Məsmənin gülləsi ilə öldürülməsi süjetin inkişafının razvyazka mərhələsini təşkil edir.

İslam Səfərli tarixi hadisələrə ehkam kimi yanaşmamış, “Ələsgərin tərcümeyi-halının xronoloji mənada əsiri olmamışdır” (198). Məsələn, Ələsgərin Səhnəbanunu sevməsi, onun vüsalına qovuşa bilməməsi tarixi fakt olsa da, Səhnəbanunun toy günü Ələsgərə qoşulub qaçması səhnəsini şair özü uydurmuşdur. Buna baxmayaraq, süjetin bu istiqamətdə inkişafı əsərin drammatizmini, onun bədii təsir gücünü artırmışdır. Eyni zamanda, Aşıq Ələsgərin Anaxanımla evlən-

məsi tarixi fakt olsa da, bu hadisələrin ümumi şəkildə nəzmə çəkilməsi hadisələrə ağırlıq gətirmişdir.

İslam Səfərli bədii konflikti qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevirə bilmişdir. Elə buna görə də müəllif xarakteristikasına ehtiyac qalmamışdır.

Tofiq Bayramın “Səhər yelləri” poeması bir bədbəxt müsəlmanın ürəkgöynədicisi faciəsinin təsviri ilə açılır. Bu, əsərdəki əsas hadisələrin başlanması üçün zəmin hazırlayır. Poemanın konflikti də məhz yoxsulların, onların timsalında millətin, xalqın halına acıyan maarifpərvər ziyalıların (Bestujev, Axundov) çarizmə sədaqətlə qulluq edən zabitlər, ruhanilər, varlılar arasında gedir. Bestujev də, Axundov da çiyinlərində zərli çar zabiti poqonları gəzdirsələr də, onların ürəkləri xalqa, çarizmin siyasətindən əzab-əziyyət çəkən sadə adamlara bağlıdır. Özü də bu bağlılıq heç də milli məhdudiyyət tanımır. Lakin əsərdəki ictimai konflikt müəyyən mənada gizli xarakter daşıyır. Belə ki, çar idarəsində qulluq edən Axundov da, Qafqaza sürgün edilmiş Bestujev də poemada, demək olar ki, çarizmin siyasətinə qarşı açıq şəkildə, ardıcıl mübarizə aparmırlar. Məsələn, Mirzə Fətəlinin “çarpışmağa meydan istəyirəm” deməsi göstərir ki, o, konkret mübarizə hədəfini müəyyənləşdirməkdə belə çətinlik çəkir. Axundovun və Bestujevin çarizmə, onun siyasətinə nifrətləri ya ikisinin söhbəti, ya da daxili düşüncəyə daldıqları dəqiqələrdə özünü göstərir. Poemanın bədii konflikti siniflər arasındakı antoqonizmi əks etdirməsə də, əsəri oxuduqca onun qəhrəmanının kor-koranə, fəhmlə də olsa konfliktin müxtəlif qütblərində məhz sinfi mənafe nöqteyi-nəzərindən cəmlənməsini sezmək o qədər də çətin deyildir. Konfliktin bu istiqamətdə inkişafı o dövrdəki ədəbiyyat üçün xarakterik cəhət idi.

Məmməd Rahimin “Natəvan” (1962) poemasının bədii konflikti də sinfi antoqonizmi əks etdirmir. Əsərdə bir-birinə qarşı qoyulmuş surətlər – Natəvan, Hacı Səfər, Axund Səfa

eyni sinfin nümayəndələri olsalar da, onların həyata baxışı, insanlara münasibəti başqa-başqadır. Natəvan şeir-sənət vurğunudur, öz xalqını, onun ədəbiyyatını, mədəniyyətini dərin məhəbbətlə sevir, insanın hüquqlarını, mənliyini tapdalayan qanunlara boyun əymir. Hacı Səfərlə Axund Səfa isə şeirə, sənətə zərərli, adamları yolundan azdıran vasitə kimi baxır, Qarabağ xanlığının iflasa uğramasının əsas səbəbini də Xan qızının atasının yolu ilə getməyib şeir yazmağa qurşanmasında görürlər.

Natəvanın başqa xalqlara, onların ədəbiyyatına, incəsənətinə məhəbbətlə yanaşması, fransız yazıçısı Düma ilə söhbəti, “Məclisi-üns”də kişilərlə deyişməsi millətə xəyanət, adət-ənənəyə hörmətsizlik kimi qiymətləndirilir. Hacı Səfərin təşəbbüsü ilə Axundun Xan qızının yanına gedib onu ittifaqa çağırması, Natəvanın qəti şəkildə bu təklifi rədd etməsi konfliktə daha da dərinləşdirir. Hacı Səfərin Abdulla bəy Asini içirdib Natəvana həcv yazdırması, daha sonra Axund Səfanın məscidin minbərindən Natəvanı şəriətə xilaf çıxan əxlaqsız adlandırması konfliktin düyüm nöqtəsini təşkil edir. “Bu konfliktin özü də (Natəvanla Axund Səfa, Hacı Səfər arasındakı – R.Y.) başqa və daha əsas bir ziddiyyətdən – açıq fikirli, mədəni, inkişaf etmiş, incə zövqlü, zərif qəlbli şair – rəssam Natəvanla dövrən arasındakı kəskin münaqişədən doğur” (14). Natəvanın böyüklüyü ondadır ki, həcvə həcvlə yox, insanlara etdiyi yaxşılıqlarla cavab verir. Bu xeyirxah işlərin camaatın sevincinə səbəb olması, düşmənlərin Xan qızını hörmətdən salmaq üçün tədbir tökmələri, şairənin Axundun iradəsinə verdiyi cavablar konfliktin müxtəlif qütblərində dayanan adamlar arasındakı münaqişənin mahiyyətini anlamağa, həm də bir-birinə zidd xarakterli qəhrəmanları daha yaxından tanımağa kömək edir.

Əsas konfliktdən başqa poemada Natəvanla əri Xasay bəy, habelə, şairi siyasətdən uzaqlaşdırmağa çalışan bəzi

“Məclisi-üns”çülər arasında mikrokonflikt baş verir ki, bu, əsas konfliktin dolğunlaşmasına, həm də Natəvanın xarakterinin ətraflı açılmasına xidmət edir.

Əliağa Kürçaylının poemaları konflikt və xarakter baxımından daha çox diqqəti cəlb edir. Ona görə ki, “Kürçaylıda epik planda əsər yaratmaq qabiliyyəti güclüdür. Maraqlı süjet və konfliktlər tapmaq, qələmə aldığı qəhrəmanların xarakterini və inkişafını izləmək onun poemalarında özünü həmişə göstərir. “Durnalar Cənuba uçar” poemasında da eyni xüsusiyyətlərlə qarşılaşırıq” (25).

Poemanın Tiflisdə Şeytanbazarın təsviri ilə açılması təsadüfi deyildir. XX əsrin əvvəllərinə xas təzadlı lövhələr hadisələrin gələcək inkişafı üçün, həm də bu mühitdə yaşayan insanların xarakterini açmaq, onların mübarizəsinin mahiyyətini anlamaq üçün zəmin, “tipik şərait” yaradır.

“Durnalar Cənuba uçar” poemasının konfliktini ayrı-ayrı adamlar – Ağa Nazim, Savalan, Mirzə Cəlil arasındakı zidd münasibətləri əks etdirsə də, bu münaqişə mahiyyətə ictimai xarakter daşıyır. “Molla Nəsrəddin” jurnalının redaktoru Mirzə Cəlillə sensor Ağa Nazim arasındakı ziddiyyət sadəcə qəzetçi, sensor ixtilafı deyildir.

Əsərdə əsas konfliktin aparıcı şəxslərindən biri tədrisçən, özü də gizli şəkildə inkişaf edib, kulminasiya nöqtəsinə çatır. Gələcək kürəkəninin “Molla Nəsrəddin” jurnalının redaksiyasına getdiyini eşidən Ağa Nazimlə Savalan arasında ilk münaqişə əmələ gəlir. Ancaq söhbət əsnasında məlum olur ki, bu ziddiyyət hələ əsas konfliktin zahirə tərəfiymiş. Ağa Nazim təmsil etdiyi sinfin adından məscidlərə, hökumətə, divana, yalançı millət vəkillərinə meydan oxuyan, aləmi bir-birinə qarışdıran “lağlağı, hoqqabaz” Mirzə Cəlildən yana-yana, “sadəlövh, belə işlərdən başı çıxmayan” Savalana danışanda paradoksal bir vəziyyət əmələ gəlir. Ağa Nazim Savalanın cavablarında, onun ictimai hadisələrə münasibətində açıq-aydın “Molla Nəsrəddin”



ruhu olduğunu, öz düşməninin yaxın müttəfiqi ilə üz-üzə dayandığını dərk etsə də, gələcək kürəkənini ata ərkyanalığı ilə yoldan çəkəndirməyə çalışır. O, sözləri qılınc kimi kəsərli “Fədai” təxəllüsünün Savalana məxsus olduğunu bildikdə dəhşətə gəlir.

“Durnalar Cənuba uçar” tarixi poemadır. Əsərin süjeti əsasən müəllif təxəyyülünün məhsulu olsa da, o, XX əsrin əvvəllərindəki hadisələrin real mənzərəsini canlandırmağa təkan verir. Ancaq poemada bəzi tarixi faktların təhrifinə də yol verilmişdir. Əlbəttə, sənətkar üçün hadisələri bütün təfərrüatı ilə, tarixi dəqiqliklə vermək məcburi deyildir. Ancaq elə məsələlər vardır ki, tarixilik prinsipini gözləmək lazım gəlir.

Poemanın üçüncü hissəsində Mirzə Cəlil ilk dəfə Ağa Nazimlə üz-üzə gəlib söhbət edərkən bu millət vəkilinin simasında Sabir satirası hədəflərindən birinin prototipini görür və böyük satiriki anaraq “Sabirə rəhmət!” – deyir. Buradan belə məlum olur ki, əsərdəki hadisələr Sabirin ölümündən sonrakı dövrü əks etdirir. Poemanın onuncu hissəsində Mirzə Cəlillə Ağa Nazim arasındakı konfliktin çox gərgin bir şəkil aldığı zamanda isə Həmidə xanım həyat yoldaşına məsləhət bilir ki, bir aylıq şəhərdən çıxıb istirahətə getsin. Mirzə Cəlil belə bir vaxtda “şəhərdən çıxmağı qorxaqlıq əlaməti sayarlar” – deyə bu təklifə razı olmur və bundan başqa hələ çox işlər görəcəyindən, yarımçıq qalmış “Ölülər” əsərini tamamlayacağından söhbət açır.

Məlumdur ki, Cəlil Məmmədquluzadə “Ölülər”i 1907-ci ildə yazmağa başlamış, 1909-cu ildə isə əsəri bitirmişdir. Sabir isə 1911-ci ildə vəfat etmişdir. Poemanı oxuyanda belə çıxır ki, guya “Ölülər” Sabirin ölümündən sonra tamamlanmışdır.

Yaxın tarixi keçmişə müraciət, həyatdakı nöqsanları cəsarətlə tənqid etmək və mürəkkəb dövrün hadisələrinə daha dəqiq meyarlarla yanaşmaq meyli poemalarda konfliktin

siqlətini daha da artırırdı. Ədəbiyyatşünas Əkbər Ağayevin sözləri ilə desək, “Şairlərimiz arasında şəxsiyyətəpərəstiş dövrünün ağır və qapalı mühitindən açıq, təmiz havaya tərəf gedən... şair Rəsul Rzadır” (28, s.110). Onun “Qızılgül olmaydı” (1956-1960) poemasında qılınclarının dalı da, qabağı da kəsən bir para rəhbər işçilərlə gözəl sənətkarlar, bəstəkarlar, şairlər, “dedikləri həqiqət, tutduqları haqq” olan insanlar arasındakı ziddiyyət poemanın bədii konfliktini təşkil edir. Bu konflikt xeyirlə şərin əsrlər boyu davam edən mübarizəsinin yeni təzahür forması kimi özünü göstərir. Vəzifə başında olan birincilər kefləri kök, damaqları çağ yaşayırlarsa, günahsız yerə həbs olunan ikincilər – Ruhullalar, Cuvanlılar, Anaşkinlər, Seyid Hüseynlər, Cavadlar, Müşfiqlər, Cavidlər... çiyinlərində qançır zolaq zirzəmilərdə boğulurlar. Ürəklərində həbs olunanları günahkar hesab etməyən üçüncülər isə vəzifəli şəxslərin törətdikləri cinayətə qarşı etiraz edə bilmirlər. Həyatda olduğu kimi əsərdə də bu konflikt haqqın, ədalətin qələbəsi ilə başa çatır, həqiqət əyilsə də, sınımr. Dili vətən, xalq deməkdən qabar tutan, vicdanı da qəlbi kimi piy bağlamış düyünlü kötökləri, “yaşasın vətən!” – deyib qurd kimi insanları içəridən yeyən, gecə gündüz qan içən zəliləri xalqın sarsılmaz əli vətənin sinəsindən qoparır, neçə namuslu vətən oğlu sıramıza pasport alır, neçə ev, neçə ocaq ləkədən təmizlənilir.

Hüseyn Arifin “Yolda” poemasında süjetin mərhələləri ilə bağlı inkişaf edib kulminasiya nöqtəsinə çatan, nəhayət, bədii həllini tapan konflikt olmasa da, şairin həyatının müxtəlif dövrlərini əks etdirən hissələrdə bu konfliktin maraqlı ünsürlərinə rast gəlirik. Səməd Vurğunun “Vaqif” əsəri üzərində işlədiyi illərin poetik mənzərəsini canlandırmağa çalışan Hüseyn Arif göstərir ki, “neçə qələm dostunun şeirlərinin yarımçıq qaldığını görənlər” şairlə “hakimiyyət başındakı zalım” arasında barışmaz münaqişə vardır. Ancaq

başqa qələm dostları kimi Səməd Vurğun da etiraz səsinə qaldırmağa imkanı olmadığı üçün konflikt gizli xarakter daşıyır. 1937-ci ildə şairin “Vaqif” əsərini tamamlamağa tələsməsinin iki mənası vardır. Birincisi, başqa qələm dostları kimi onu da nələr gözlədiyini hiss edən sənətkar xalq üçün daha bir qiymətli əsər yadigar qoymaq istəyir. İkincisi, Vaqiflə İbrahim xan, Qacar, Məhəmməd bəy Cavanşir arasındakı münaqişə vasitəsilə o, elə bil ki, özüylə hakimiyyət başındakı zalım arasındakı münaqişəni əks etdirir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, tarixi hadisəyə və tarixi şəxsiyyətə münasibət zaman keçdikcə dəyişir. O illərin ədəbiyyatında mənfə qütbün başında duran Mircəfər Bağirov xarakterindəki bütün ziddiyyətli cəhətlərlə yanaşı, sən demə çox qüdrətli bir sima, xalqını, onun mənafeyini qorumaqdan ötrü dəridən-qabıqdan çıxan bir şəxsiyyət imiş. İctimai mühit onun da əl-qol atmasına imkan vermirmiş. Təkcə bir faktı xatırlatmaq yerinə düşərdi: 1941-1945-ci illər müharibəsi zamanı xalqımızın Kırım tatarları kimi kütləvi köçürülməsinin qarşısını alan da məhz Mircəfər Bağirov olmuşdur. Bu ziddiyyətli tarixi şəxsiyyətin həyatı, faciəsi təəssüf ki, bütün dolğunluğu ilə heç bir bədii əsərin mövzusunda çevrilməmişdir.

XX əsrin ikinci yarısından sonra ailə-məişət konfliktləri zəminində qəhrəmanların daxili dünyasını açmaq meyli ön plana keçdi. Səməd Vurğunun ədəbi tənqid və ictimaiyyət tərəfindən birmənalı qarşılanmayan “Aygün” əsərindən sonra həmin mövzuda bir sıra poemalar yarandı. Bəxtiyar Vahabzadənin “İztirabın sonu”, Hüseyn Arifin “Məhəbbət poeması”, İbrahim Kəbirlinin “İlk məhəbbət”, Adil Babayevin “Eloğlumun poeması”, Davud Ordubadlının “Güclü axın”, Əliağa Kürçaylının “Zamanın hökmü”, “Mənim məhəbbətim”, Atif Zeynallının “Fırtına”, Famil Mehдинin “Ömür təzələnir”, Məmməd Arazın “Paslı qılınc”

əsərlərində gənc şairlər sənət müəllimlərinin yolunu davam etdirmək missiyasını öz üzərlərinə götürmüşdülər. Bu əsərlərdə qəhrəmanların xarakterini məişət konfliktləri zəminində açmaq meylü güclü idi. Mənaqişənin mərkəzində isə bir-birini başa düşməyən ər-arvad arasındakı narazılıqlar dayanırdı. Ancaq etiraf edək ki, bu poemaların heç birinin mərkəzindəki mənaqişənin əksi “Aygün”dəki bədii konflikt səviyyəsinə yüksələ bilməmişdir.

Ailə-məişət mövzusunda yazılan həmin poemalarda konflikt müəyyən mənada gizli xarakter daşıyırdı. Görünür, “Ev bizim, sirr bizim” atalar sözü də elə-belə yaranmayıb. Unutmaq olmaz ki, ailə münasibətləri müəyyən mənada aysberqi xatırladır. Ərlə arvad arasındakı narazılıq özünü birdən-birə göstərmir; yavaş-yavaş, zahiri mehribançılıq, nəzakət pərdəsi altında cərəyan edən gizli mənaqişə ətəqana dolmağa başlayır və nəhayət, kulminasiya nöqtəsinə çatır. Hadisələrin inkişafı göstərir ki, bu nöqtədən sonra geriyyə yol yoxdur. Lakin ədəbi tənqidin qeyd etdiyi kimi bəzi əsərlərdə dövrün, zamanın, sosial quruluşun tələbi ilə qəhrəmanları tərbiyyə etmək, onları yenidən ailəyə qaytarmaq yolu əsas götürülmüşdür. Belə əsərlərə misal olaraq B.Vahabzadənin “İztirabın sonu”, H.Arifin “Məhəbbət poeması”, İ.Kəbirinin “İlk məhəbbət” poemalarını göstərə bilərik. Lakin bu cəhət bizim bütün poemalarımız üçün xas deyildir. Ə.Kərimin “İlk simfoniya” (1956), A.Babayevin “Eloğlumun poeması” (1957), M.Rahimin “Ögey ana” (1957), D.Ordubadlının “Güclü axın” (1957), Ə.Kürçaylının “Zamanın hökmü” (1957), “Mənim məhəbbətim” (1961), A.Zeynallının “Fırtına” (1962), F.Mehdinin “Ömür təzələdir” (1960-1961), M.Arazın “Paslı qılınc” (1964), H.Məmmədin “Yollar ayrıcında” (1965) poemalarında xaraktercə, həyata baxış nöqtəyi-nəzərindən bir-birindən seçilən, bir-birini başa düşməyən və ya başa düşmək istəməyən qəhrəmanlar arasında yaranıb kritik nöqtəyə çatan

konflikt ərə arvadın, sevgililərin bir-birindən ayrılması ilə öz bədii həllini tapır.

Qəhrəmanların həyatında silinməz izlər qoyan bu hadisələr çox zaman onlardan hansı birininsə buraxdığı səhvlərlə əlaqələndirilir, mənəviyyatca saf, buraxdığı səhvin mahiyyətini anlayan qəhrəmanlar dərin peşmançılıq hissi keçirirlər. Düşükləri psixoloji vəziyyət obrazların xarakterindəki ən gizli, adi vaxtlarda özünü bürüzə verməyən cəhətlərin üzə çıxmasına zəmin yaradır. Nigarı (Ə.Kərimin “İlk simfoniya”), Xatirəni (Ə.Kürçaylı, “Xatirə”, Gözəli (A.Zeynallının “Fırtına”) belələrinə misal göstərmək olar.

Ailə-məişət konfliktlərində barışdırıcılıq yolu tutmaq, yaxud əksinə, xaraktercə bir-birinə tamamilə zidd olan adamların ayrılımlarını göstərmək poemaların müvəffəqiyyətini, yaxud uğursuzluğunu təmin edən cəhətlər deyildir. Məsələ qoyulan problemin nə şəkildə bədii həllini tapmasında, hadisələrin sona çatması üçün necə psixoloji zəmin hazırlanmasındadır.

Süjetin inkişafı baxımından, habelə qəhrəmanlar bir-birinə oxşasalar da, “İztirabın sonu” poeması istər əhatəliliyinə, istərsə də xarakterlərin bitkinliyinə, onların daxili dinamikasına görə “Məhəbbət poeması”ndan da, “İlk məhəbbət”dən də seçilir. “Əsərdəki (“İztirabın sonu” poemasındakı – R.Y.) ziddiyyət mühüm ictimai mənə daşıyan ziddiyyət səviyyəsinə qalxmamışdır” (162) fikri ilə razılaşmırıq. Əvvələn, “ziddiyyət ziddiyyət səviyyəsinə qalxmamışdır” yox, “ziddiyyət bədii konflikt səviyyəsinə qalxmamışdır” deyilsə, daha düzgün olardı. İkincisi, ailə münəqqişində açıq-aşkar özünü göstərən ictimai konflikt axtarmaq düzgün deyildir.

Ağsəf Axundovun “Həyat nəğmələri” adlı məqaləsində də B.Vahabzadənin “İztirabın sonu” poemasının bədii konfliktini düzgün müəyyənləşdirilməmiş, müəllif bir-birinə zidd iki mülahizə irəli sürmüşdür. “Onların (Şahnazla Hatə-

min – R.Y.) mənəvi aləmləri, zövqləri arasındakı ciddi fərqlər “Otello” faciəsinə tamaşa zamanı meydana çıxır və ailədə ilk narazılıq, incikliklər buradan başlayır” – deyən müəllif daha sonra yazır: “Əslində Hatəmlə Şahnazın xarakterləri arasında ciddi fərqlər yoxdur” (33, s.208).

Öz estetik idealını əsasən xarakterlərin daxili məntiqi ilə ifadə etməyə çalışan müəllif qəhrəmanların xarakterindəki mənəvi-əxlaqi saflaşma prosesini orijinal vasitələrlə əks etdirməyə müvəffəq olub. Poemada M.Ə.Sabirin “Nədəmət və şikayət” şeirindəki şair ərlə onu başa düşməyən arvad arasındakı münaqişənin yeni təzahür forması kimi özünü göstərən konflikt Gülpəri xəttinin meydana çıxması ilə daha da kəskinləşir. Bu isə öz növbəsində Hatəmin mənəvi dünyasındakı iki “mən”in daxili münaqişəsinə təkan verir. Şahnaz “Nədəmət və şikayət” şeirinin qəhrəmanından mədəni səviyyəyə müqayisə olunmayacaq dərəcədə fərqlənsə də, həyat yoldaşı Hatəmin xarakterindəki sənətkar qəribəliklərini başa düşə bilmir. Gözlərini “sənətkar xudbinliyi tutmuş” Hatəm isə öz növbəsində Şahnazdan incə, dərin hisslər umur. “Otello” tamaşasında ilk dəfə özünü bürüzə verən zövq ayrılığı getdikcə dərinləşib bir-birini başa düşə bilməyən ərlə arvad arasında münaqişəyə çevrilir.

Sənətin yolu həmişə ziqzaqlı, keşməkeşlidir. Ona görə ki, həqiqi sənət həmişə keçilməmiş yollarla getməli olur. Onun saxta sənətlə mübarizəsi həmişə mövcuddur. Ə.Kərimin “İlk simfoniya”, A.Babayevin “Eloğlumun poeması”, İ.Kəbirinin “Adsız adam” əsərlərində bədii konflikt əsasən həqiqi istedadla sənətə yüngül əyləncə, şöhrət, qazanc mənbəyi kimi baxanlar arasında gedir. Qəhrəmanların məişətiylə bağlı konfliktlər isə həm bu əsas konfliktin dolğunlaşmasına, həm də xarakterlərin ətraflı açılmasına zəmin yaradır.

İlham və Azad (“İlk simfoniya”) bəstəkar, Elyar və Fəxri (“Eloğlumun poeması”) rəssamdır. Öz fərdi xüsusiyyətlərini

yətləri ilə bir-birindən seçilən bu gənclərin həyata baxışı, estetik idealları müxtəlifdir. Əgər İlham və Elyar gözəl sənət nümunələri yaratmağın çətinliyini dərk edərək əzablı yaradıcılıq axtarışları yolunu tuturlarsa, asanlıqla şöhrət qazanmaq istəyən Azad və Fəxri yaradıcılıq haqda düşünməkdən çox istedadlı sənətkarları yoldan sapdırmaq, onların istedadını məhv etmək haqqında fikirləşirlər.

“İlk simfoniya” ədəbi tənqidin diqqətini cəlb edən əsərlərdəndir. O dövr Azərbaycan poeziyası haqqında yazılmış məqalələrin əksəriyyətində bu poemanın məziyyətlərindən söhbət açılmış, poemada “qəhrəmanın inkişaf yolunun lirik-psixoloji təhkiyə yolu ilə göstərilməsi” (122, s.211), “İlk simfoniya”nın bədii formasının yeniliyi və axıcılığı cəhətdən, həll edilən məsələnin mahiyyəti etibarilə diqqəti cəlb etməsi” (112, s.206), “şairin (Ə.Kərimin – R.Y.) qəhrəmanların xarakterini çox orijinal tərzdə açıb göstərməsi” (45, s.200) qeyd olunmuşdur.

Poemanın süjeti olduqca sadədir, lakin burada hadisədən çox onun qəhrəmanda doğurduğu əhvali-ruhiyyə öz əksini tapmışdır. Xarakterlərin daxili dinamikası, qəhrəmanların keçirdiyi psixoloji gərginlik anları əsərdəki drammatizmi, hadisələrin emosionallığını artırmışdır. Sənət yollarındaki çətinliklə şəxsi həyatdakı çətinliyin, narahatçılığın vəhdətdə verilməsi, qəhrəmanların daxili aləmini müxtəlif istiqamətlərdən işıqlandırmaq səyi xarakterlərin mükəmməliyini təmin etmişdir.

İki bəstəkar arasındakı konflikt dərinləşdikcə müxtəlif xarakterli qəhrəmanların daxili aləmi işıqlanıb aydın görünür. Məlum olur ki, Azadın sənətindəki cılızlıq, natamamlıq, bayağılıq onun şəxsiyyətindəki kiçikliyin, istedadsızlığın inikası imiş və bu xırdaşlıq İlhamın şəxsiyyətindəki bütövlüklə üz-üzə gəlir. İlhamla Azadı müqayisə edən Məsud Əlioğlu yazır: “İlham sənət aləminə kənddən gəlmişdir. Buna görə də müvəqqəti məğlubiyyətə məruz qalsa da, bat-

mır, üzə çıxır, yüksəlir... Azad isə süni aləmdən, qondarma nəzəriyyələrdən gəlmişdir” (117, s.180).

Tənqidçinin Azad obrazı haqqında söylədiklərinə, əsasən, biz də şərikik. Lakin İlhamın bu mübarizədə “batmamasının”, “üzə çıxmasının”, yüksəlməsinin səbəbini onun kənddən gəlməsi ilə izah etmək birtərəfli mülahizədir. O, şəhərdə də böyüyüb adlı-sanlı bəstəkar ola bilərdi. Əgər tənqidçi “kənddən” sözünün yerində “həyatdan” sözünü işlətsəydi, onda bu mülahizəyə etiraz yeri qalmazdı.

“Eloğlumun poeması”nda konflikt, əsasən, daxili plandadır. Öz mənbəyini qəhrəmanların həyata, sənətə münasibətindən, onların zidd əxlaqi ideallarından götürən bu münaqişə zahiri mehribançılıq, dostluq pərdəsi altında cərəyan edir. Eldar-Dilruba xətti isə bir tərəfdən konfliktin çoxşaxəliliyini göstərsə, digər tərəfdən qəhrəmanların mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri ilə daha yaxından tanış olmaq imkanı yaradır. Elyarla Fəxri arasındakı münaqişə məhəbbət, ailə məsələləri ilə bağlı olsa da, bu konfliktlərin hər ikisi, əsasən, eyni mənbəydən qidalanır. Lakin əsərdəki Elyar-Fəxri, Elyar-Dilruba arasındakı konflikt öz lazımi bədii həllini tapa bilməmişdir. Qəhrəmanın mənəvi qələbəsi kifayət qədər əsaslandırılmadığından, o, Fəxri və Dilrubaya nisbətən passiv görünür. Müəllif Elyarı fəal mübarizəyə qoşmaq əvəzinə, yaxasını birtəhər Fəxrəddin və Dilrubadan qurtarmış qəhrəmanını kəndə aparır ki, bu da əsərdəki dramatismi keyli dərəcədə zəiflədir.

Qabilin “Mehparə” (1954-1957) poemasında həyatın astanasına yenicə qədəm qoyan yeniyetmələrin romantika ilə, gənclik qayğıları ilə dolu həyatı, onların arzu və düşüncələri öz bədii inikasını tapmışdır. Müəllif gənclik illərini tərənnüm etməkdən çox bir-birinin məntiqi davamı olan epik lövhələr vasitəsi ilə qəhrəmanların həyatını, hadisələrin inkişafı ilə bağlı olaraq, onların həyat təcrübəsinin artmasını, xarakterlərinin formalaşması prosesini əks



etdirmək yolu ilə getmişdir. “Qabil heç bir süniliyə yol vermədən surətlərin psixologiyasını, hadisələrin təbii inkişafı ilə əlaqədar olaraq onlarda əmələ gələn dəyişiklikləri əks etdirməyə çalışır. Surətlərin daxili aləminin təsviri ilə oxucunu ələ alır, inandırır” (154).

Şair orta məktəbi yenicə bitirmiş qızın – Mehparənin xarakterindəki səmimiyyəti, təmizliyi, saflığı, düzlüyü, xoşbəxt həyat arzularını Məharətin xarakterindəki zahiri nəzakət pərdəsi altında gizlənmiş saxtakarlıq, hiyləgərlik, egoistlik, xəbislik, Don-Juanlıqla üz-üzə gətirir. Aldadıb ləkələdiyi təmizlik – Mehparə üzərində öz qələbəsini nümayiş etdirmək məqsədiylə onu təhqir edən xəbisliyin – Məharətin mənəvi saflıq – Heydər yumruğu ilə vurulub yerə sərilməsi ilə konflikt öz bədii həllini tapır. Bu mənada Məharətlə Heydər arasındakı konfliktə yalnız eyni qızı istəyən iki rəqib arasındakı ziddiyyətin inikası kimi baxmaq düzgün olmazdı. Cəmiyyətə, həyata, məhəbbətə münasibət etibarilə bir-birindən seçilən, xaraktercə bir-birinə daban-dabana zidd olan Məharət və Heydər, eləcə də onların təmsil etdikləri insanlar arasında barışmaz mübarizə həmişə mövcuddur. Məharətin xarakteri bizim cəmiyyətin ictimai əxlaq normalarına tamamilə zidd olduğu üçün onunla mübarizə həm də ictimai məzmun kəsb edir. Lakin ədəbi tənqidin nüfuzlu nümayəndəsi M.Cəfərin “Həyat hadisələrinə münasibət mühüm şərtidir” (“*Ədəbiyyat və incəsənət*”, 13 fevral 1960) məqaləsində qeyd etdiyi kimi, “Poemada rəqib (Məharət – R.Y.) ayıq, aktiv, qalanlar isə (Heydər, Mehparə – R.Y.) sadə, passiv, avamdırlar, buna görədir ki, xeyir şəri üstələməkdənsə, şəx xeyiri üstələyir.” Konfliktin bu cür bədii həlli “Mehparə” poeməsindəki drammatizmi xeyli dərəcədə zəiflədir.

Əliğa Kürçaylının “Zamanın hökmü” və Famil Mehdi-nin “Ömür təzələnilir” poemalarının mərkəzində dayanan konflikt şəxsiyyət-pərəstiş illərindəki real həyatı ziddiyyət-

ləri əks etdirir. Bu əsərlər ailə-məişət məsələlərinə həsr olunsalar da, ictimai mühitin obrazların fərdi taleyinə təsiri poemalarda açıq-aydın hiss olunur. Çətin şərait, ağır illər qəhrəmanların hissələrini sınağa çəkir, onların xarakterindəki gizli cəhətləri üzə çıxarır. Nodar Dumbadzenin sözləri ilə desək, yeni vəziyyətdə qəhrəmanların xarakterindəki yeni keyfiyyətlər özünü göstərir, qəhrəmanın o vaxta qədər yatmış “mən”i oyanır (57, s.203).

Xanmurad (“Zamanın hökmü”) və Nadirin (“Ömür təzələnir”) taleyi arasında bir yaxınlıq vardır. Əsir düşdükləri üçün onların özləri və ailələri elin gözündən düşür. Atasına görə Eldar Xanmuradın qızı Qonçadan (“Zamanın hökmü”) üz döndərdiyi kimi, satqın arvadı olmağın dəhşətlərini gözüylə görə, camaatın bu ailəyə ikrahla baxdığını hiss edən Rənanın anası da (müəllif nədənsə bu qəhrəmana ad verməyib – R.Y.) çıxış yolunu Nadiri (“Ömür təzələnir”) atıb başqasına ərə getməkdə görür. Xanmurad və Nadir mənəvi bəraət qazananda Elmar kimi, Nadiri tərki etmiş həyat yoldaşı da peşimançılıq hissi keçirir. Lakin Nadirlə quru çörək kəsəndə də özünü xoşbəxt sanan, intizarla onun yolunu gözləyən qadının ərinə və qızını atıb başqasına ərə getməsi psixoloji cəhətdən lazımı səviyyədə əsaslandırılmayıb. Əgər o, yelbeyin, yüngül səadət axtaran qadın olsaydı, heç ərinin yolunu gözləməzdə də.

Hər iki əsərdə mənəvi-əxlaqi planda davam edən konflikt haqqın, ədalətin qələbəsi ilə öz bədii həllini tapır.

Atif Zeynallının “Fırtına” poeməsindəki Gəray – Gözəl – Mötəbər xətti Cəfər Cabbarlının “Aydın” əsərindəki Aydın – Gültəkin – Dövlət bəy xəttini yadımıza salsaq da, poemada mənəvi-əxlaqi problemin yeni aspektdə qoyuluşu diqqəti cəlb edir. Əsərin jurnal variantında barışdırıcılıq yolunun tutulması gərginləşən xətt üzrə inkişaf edən konfliktin zəifləməsinə səbəb olmuşdur. Kitab variantında isə

konfliktin bədii həlli hadisələrin ümumi inkişafından doğduğu üçün daha təbii və ibrətamizdir.

Gözəllə Gəray arasındakı konflikt, hər şeydən əvvəl, ərin öz cavan arvadını bir növ unutmamasından, ona qarşı diqqətsizliyindən, iş, vəzifə, ad-san, şan-şöhrət arzusuyla yaşamasından irəli gəlsə, digər tərəfdən üçüncü bir adam – Mötəbər əsasən daxili planda, psixoloji xarakter daşıyan ərle arvad arasındakı münaqişəni daha da gərginləşdirir və nəticədə cavan ailənin dağılmasına şərait yaranır.

Poemanın “Fırtına” adlandırılması təkcə qəhrəmanın dənizdə dalğalarla üz-üzə gəlmələri ilə əlaqədar deyildir. Simvolik xarakter daşıyan “fırtına” sözü ictimai əxlaq normalarına riayət etməyən, onu kobud surətdə pozan Mötəbərlərə qarşı cəmiyyətin qəzəbini, nifrətini ifadə etmək baxımından mənalıdır.

Qısqançlıq nəticəsində ərle arvad arasında yaranan münaqişənin ailənin dağılması ilə nəticələnməsi, eləcə də ögey ananın fitnələri ədəbiyyatımız üçün yeni mövzu olmasa da, Məmməd Rahimin “Ögey ana” poemasında bu mövzu çox mühüm mədəni-əxlaqi problem səviyyəsinə qaldırılmışdır.

Əsərin mərkəzində atası ilə anasının ayrılması, evə ögey ananın gəlməsi nəticəsində əzab-əziyyətə düşər olub, faciəli surətdə özünü yandıran məsum bir qızın – Gülərin taleyi dayanır.

İmzasız məktublارın təsiri ilə yaranıb ailənin dağılması ilə sona yetən ərle arvad – Poladla Rəna arasındakı münaqişə ögey ana – Dürdanə ilə Rənanın qızı Gülər arasındakı konfliktin başlanması üçün zəmin yaradır. Oğulla ananın (Polad, Əsmət) narazılığı da bu əsas konfliktdən qaynaqlanır. Beləliklə, əsərin konfliktini təmizlik və məsumluqla xəbislik və rəhmsizlik arasındakı zidd münasibətləri əks etdirir.

Poemalarda ailə-məişət münaqişələrinin bədii əksi məsələləri mənəvi əxlaqi problemləri yeni aspektdə əks etdirmək zərurətindən doğurdu. O vaxta qədər bütün bədii əsərlərin, o cümlədən də ədəbiyyatın aparıcı janrlarından biri olan poemalardakı hadisələrin ictimai mahiyyətlər daşıyan konfliktlər üzərində qurulması o dövrün, sosializm quruluşunun başlıca tələblərindən biri idi. Lakin zaman keçdikcə müxtəlif xarakterli, müxtəlif əqidəli insanların daxili dünyasını açmaq meyli daha da güclənirdi. Elə bil ədəbiyyat sövq-təbii ilə hiss eləyirdi ki, cəmiyyətin inkişafının yeni bir mərhələsi yaxınlaşmaqdadır...

### **3.2. Daxili münaqişə**

Daxili ziddiyyət müsbətliyindən, mənfiyindən asılı olmayaraq müstəqilliyə meyl edən, Hegelin təbirincə desək: “fəaliyyətinin bütün günahlarını, bütün məsuliyyəti öz üzərinə götürməyə hazır olan” (221, s. 246) canlı insanlara məxsus keyfiyyətdir. Elə adam yoxdur ki, onun qəlbinin dərinliklərində nəcib insani keyfiyyətlərin közətiləri olmasın. Ziddiyyət heç də qəhrəmanın xarakterinin zəifliyinə dəlalət etmir, əksinə, onun qəlbinin daxili tələbatı kimi meydana gəlib inkişaf edən, nəhayət, öz bədii həllini tapan daxili münaqişə qəhrəmanın fəal həyat mövqeyi ilə, onun xarakterindəki mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərlə sıx surətdə əlaqədardır. Səməd Vurğun “Müsbət qəhrəman hər hansı daxili ziddiyyətlərdən məhrum olmalıdır” fikrini kəskin tənqid edərək göstərirdi ki, müsbət qəhrəmanın öz daxili ziddiyyətləri, zəif və müsbət cəhətləri vardır ki, bu da hər bir canlı adamda olur (367, c.6, s.333).

S.Vurğunun bu qənaəti göydəndüşmə deyildi. O öz yaradıcılıq nümunələrində qəhrəmanlarını onların daxili ziddiyyətləri ilə verməyə çalışır, elə buna görə də mükəmməl insan xarakterləri yarada bilirdi. Bu baxımdan “Komsomol

poeması”ndakı Gəray bəy, “Aygün”dəki Əmirxan surətləri diqəti daha çox cəlb edir. Qəhrəmanlarının mənəvi dünyasında gedən gizli proseslərin, düşüncələrin bədii əksini ön plana çəkən şair Gəray bəyin və Əmirxanın ziddiyyətli xarakterlərini daxili münaqişə zəminində açmağa nail olurdu.

Mikayıl Müşfiqin “Çoban”, “Dezertir” poemalarında da daxili münaqişədən bir bədii vasitə kimi istifadə edilmişdir.

Fəal həyat mövqeyi tutan qəhrəman təkcə öz əxlaqi idealına zidd adamlara qarşı mübarizə aparmır, həm də öz hərəkət və davranışlarına tənqidi yanaşmağı bacarır, gördüyü işi ictimai əxlaq kontekstində götür-qoy edir, daxili aləmindəki çatışmayan, naqis cəhətlərə qarşı barışmaz mübariz aparır. Daxili münaqişə müəyyən mənada mənəvi təmizlənmə, kamilləşmə prosesidir.

Həyatın ziddiyyətli məqamlarını əks etdirməyi xoşlayan, elə buna görə də poemalarında zəngin insan xarakterləri yaratmağa nail olan şairlərimizdən biri də Rəsul Rzadır. Onun “Qızılgül olmayaydı” poeməsindəki müəllif obrazının bitkin insan xarakteri səviyyəsinə yüksəlməsində daxili münaqişə mühüm rol oynamışdır. Bütün əsər boyu oxucu müəllifin qəlbinin döyüntülərini eşidir, keçirdiyi hiss və həyəcanların şahidinə çevrilir. Şair sadəcə bir nağılçı kimi yox, hadisələrin ən fəal iştirakçılarında biri kimi yadda qalır. “İllərin o tayından gələn yorğun yolçu”nu – Dilbəri görün kimi şairin xəyalında ötən günlər canlanır. O, təkcə keçmişə xatırlamaqla kifayətlənmir, həssas bir tənqidçi kimi ağıl-qaralı günlərin hadisələrini saf-çürük edir. Şairin daxili dünyasında iki “mən” bir-birinə qarşı mübarizə aparır. Birinci “mən” deyir ki, xalq düşmənləri ən yaxın dost olsa da, ölümə məhkumdur. Yəqin Müşfiq də belələrindəndir. İkinci “mən” isə etiraz edir:

Müqəssirdir əgər  
Neçin xalqın qabağında qurulmur  
Məhkəməsi?

Neçin yeddi divar ardında saxlanır  
Ədalət hökmü,  
“Həqiqət” səsi?

(292, c.3, s.267)

Hisslərin, düşüncələrin konfliktini müəllifin xarakterinin yeni-yeni cəhətlərini üzə çıxarır. O, dumanlı olsa da, həqiqətin ikinci “mən” tərəfdə olduğunu hiss edir. Dostuna namərd şilləsi kimi vurulan imzalar içində onun imzası olmasa da, xalqı bu ədalətsiz hökmü boğmağa çağırır bilmir. “Cinayətin qanlı ləpirini cinayət süpürdüüyü bir vaxtda” gecə sübhə kimi qəlbi ilə baş-başa qalib xıssın-xıssın ağlayan şair inanır ki, xalq düşməni hesab olunan sədaqətli el oğullarının, o cümlədən Müşfiqin də adı bir gün ləkədən təmizlənəcəkdir.

“Açarı təsadüf əlinə verilmiş gedər-gəlməz”, “qabığı ətə girən ağaclardan yağır olan kürək” müəllifi qorxutmasa da, “itib-batacaq yaradıcılıq nümunələri”, özünə və ailəsinə vurulacaq ləkə onu susmağa məcbur edir.

Müşfiq kimi sədaqətli vətən oğulları yenidən sıralarımıza pasport alanda bütün namuslu adamlar kimi R.Rza da sevinir. Şair nəinki başqalarına, hətta öz hərəkətlərinə də tənqidi münasibət bəsləyir, bir yaradıcı insan, vətəndaş kimi o zaman öz etiraz səsinə qaldırmadığına heyfslənir. Sonra quzu kimi görünən, “biz bilmirdik” – deyər yaxasını kənara çəkmək istəyən “eks fironları” xalqın adından ittiham edən şair yalnız yıxılanı baltalamır, müasir dövrümüzdə də sükutu özünə sığınacaq yeri edən, öz mənafeyini güdən, “sünbülləri saralan zəmidə qanqal kimi bitən” rüşvətxorları, mərdimazarları, mənsəbpərəstləri, riyakarları, xəbisləri, məsləksiz, amalsız yaşayanları, vəzifə düşkünlərini ifşa edir, insanları belələrinə qarşı amansız olmağa səsləyir. Əsər boyu müəllif incə ruhlu şair, sədaqətli dost, vətəndaş kimi oxucunun xəyalında canlanır.

Konfliktdən danışanda yalnız onun zahiri, sosioloji tərəfi ilə kifayətlənmək doğru olmazdı. Ayrı-ayrı fərdlərin

mənəvi aləmində, əxlaqi baxışlarında, şəxsi həyatlarında olan ziddiyyətlər də bədii konflikt üçün zəngin material verir. “Zahiri və daxili konfliktlərin dialektik vəhdəti böyük ədəbi nailiyyətlərin rəhnidir” (94, s.8).

Bu nöqteyi-nəzərdən yanaşdıqda Bəxtiyar Vahabzadənin əsərləri daha çox diqqəti cəlb edir. Onun poemalarının əksər qəhrəmanları ziddiyyətli insan xarakterləridir. “Etiraf” poemasında obrazların hər birinin daxilində üz-üzə gələn, bir-biri ilə gizli şəkildə mübarizə aparan iki “mən”in münaqişəsi xudbinlik, riyakarlıq, hiyləgərlik və riyakarlıqla (Bahadır) təmizlik, mənəvi saflıq, təvazökarlıq və insanpərvərlik (Cahangir) arasında cərəyan edən əxlaqi konfliktin daha da dolğunlaşmasına, psixoloji gərginliyin artmasına səbəb olmuşdur. Ayrı-ayrılıqda öz bədii həllini tapan daxili münaqişələr əsərdəki əsas konfliktin bədii həlli üçün zəmin hazırlamış, qəhrəmanların xarakterindəki müsbət və mənfi cəhətlərin dialektik vəhdəti, mübarizəsi, obrazların təbiiliyini, eləcə də tamlığını, bitkinliyini təmin etmişdir.

Vəzifəsinin gücünə at oynadan Bahadır vaxtilə prokuror işləmiş Eyvazdan atasının intiqamını almağa çalışır. Rayon xəstəxanasının baş həkimi Cahangir bu işdə ona “maneçilik” törətdiyi, özünü “bicliyə” vurmuş Eyvazı xəstəxanada saxladığı üçün prokurorun ona acığı tutur. Müxtəlif xarakterli bu insanlar arasında yaranan münaqişə getdikcə dərinləşir. Həkimin mənəvi saflığı, el arasında hörməti, insanpərvərliyi, mərdliyi bir tərəfdən Bahadırı qəzəbləndirirsə, digər tərəfdən onun qəlbinin dərinliklərində gizlənmiş nəcib insani keyfiyyətlərin baş qaldırmasına səbəb olur.

Bahadır öz səhvlərini dərk etsə də, onun qəlbində özünə daha möhkəm yer tutan ikinci səs “heç kişi deyiləm o Cahangiri önümdə qul kimi diz çökdürməsəm” – deyir və bu arzunu həyata keçirmək üçün müxtəlif vasitələrə əl atır. Fırıldaqları, hiylələri boşa çıxan Bahadır ürəyində Cahangirin öz düzlüyü, paklığıyla təkəbbürlü prokuroru mənən

məğlub etdiyini bilsə də, bununla barışmaq istəmir. Addım-başı Cahangirin nəcib hərəkətləriylə, xeyirxahlığı, insanpərvərliyi ilə üz-üzə gələn Bahadır özünü onunla müqayisə edir və istər-istəməz üstünlüyü Cahangirə verir.

O, həkimin önündə  
Yumaq kimi kiçilir  
Bir təqsiri var kimi.  
Budur, indi dayanıb  
Günahkarın önündə  
Özü günahkar kimi.  
Düşünür yana-yana:  
İnsana bax, insana!  
Gör nə qədər böyükdür  
Onun qəlbi, vicdanı;  
Bəs mən insan deyiləm?  
Bəs məndə vicdan hanı?  
(347,s.376-377)

Şairin “İztirabın sonu”, “Etiraf” poemalarına dəqiq meyarla yanaşan hörmətli tənqidçilərimizin aşağıdakı fikirləri maraqlıdır: “İztirabın sonu”, “Etiraf” poemaları, heç şübhəsiz, B.Vahabzadənin “Sadə adamlar”dan sonra bu janra müraciətinin ən yaxşı, nisbətən mükəmməl nümunələrindəndir. Həmin poemaların başlıca məziyyəti isə onlarda şairin mənəvi axtarışlar mövzusunun epik-dramatik süjetin əsasına qoyub obrazları əxlaqi konfliktlər şəraitində açıb mənalandırmasından ibarət idi” (206, s.103-104).

Başında şələ papaq, əlində uzun çomaq olan bir kişinin prokurorun qəbuluna gəldiyi səhnə Bahadırın bürokratlığını, insan taleyinə biganəliyini göstərmək baxımından mənəlidir. Digər tərəfdən bu qocaya həkim Cahangirin münasibəti, onun dərddinə şərik olması, yaralı qoluna baxması Bahadırın qəlbindəki daxili münaqişəni bir az da gücləndirir. Bütün günü o, gah özünün, gah da Cahangirin hərəkətinə haqq qazandırır. Hadisələr inkişaf etdikcə, Eyvazın ölümü, Cahangirin prokurorun qardaşını ölümün pəncəsindən xilas



etməsi, öz dostunun – Əlyarın ölümündə günahkar olduğunu prokurora etiraf etməsi Bahadırın qəlbindəki nəcib insani hisslərin daha da güclənməsinə təkan verir. Eyvazın ölümündə özünü günahkar hesab etməsi, uzun müddət mənəvi sarsıntılar keçirməsi, əzab çəkməsi, öz müəlliminin, qocaman hüquq aliminin yanına gedib günahlarını etiraf etməsi, müəlliminin təklifi ilə “Hüquq və etiraf” mövzusunda tədqiqat işi üzərində işləməsi və bu əsəri iyirmi ildən sonra öz həyat müəlliminə – Cahangirə bağışlaması Bahadırın xarakterindəki mənəvi-əxlaqi saflaşma prosesini çox gözəl əks etdirir. Poemada xudbin, lovğa, təkəbbürlü prokurorun xarakterinin ictimai mühit zəminində mənəvi-əxlaqi təkamülü, qəhrəmanın ziqzaqlı həyat yolu, günahlarını alın təriylə, halal zəhmətlə yuması psixoloji cəhətdən lazımı səviyyədə əsaslandırıldığından əsər çox təbii və inandırıcı çıxmışdır. Poemanın oxucuya sirayətəddici təsir gücü də məhz buradan qaynaqlanır.

Əsərin digər qəhrəmanının – həkimi Cahangirin həyatı vətənə, xalqa, insanlara sədaqətlə, ləyaqətlə xidmətin nümunəsidir. Özünə başqa adamların gözü ilə baxmağı bacarması Cahangirin xarakterindəki ən yaxşı cəhətlərin üzə çıxmasına zəmin yaratmışdır. Onun qəlbindəki iki “mən”in daxili münaqişəsi də öz mənbəyini əslində elə buradan götürür. Nəcib insani keyfiyyətlərinə görə camaatın rəğbətini qazanan Cahangir öz düzlüyü, təmizliyi, insanpərvərliyi ilə onunla açıqca düşmənçilik edən Bahadıra mənən qalib gəlir. Ən yaxın dostunu – gənc bəstəkar Əlyarı ölümün pəncəsindən xilas edə bilməyən istedadlı cərrah bu ölümdə özünü müqəssir hesab edir və onun qəlbindəki iki “mən”in çox gərgin psixoloji mübarizəsi başlayır. Cərrahın səhvlərini Əlyar özü ilə birlikdə məzara aparsa da, həkim sakit ola bilmir, daxilində ikinci bir Cahangir – vicdan baş qaldırıb onu ittiham edir. Birinci Cahangir öz ad-sanını, başsız qalacaq ailəsini, uşağını düşünürsə, canının hayına qalırsa,

ikinci Cahangir adamların üzünə şax baxa bilmir, şəninə söylənən gözəl sözlərdən xəcalət çəkir, öz səhvini mərdimərdanə etiraf edib cəzasını almaq istəyir. Onun prokurorun adına izahat yazması, uşağını görərkən insanlıqla atalığın qəlbində toqquşub baş-başa gəlməsi, keçirdiyi həyəcanlar, nəhayət, öz günahını etiraf edib vicdan məhkəməsindən yaxasını qurtarması poemada təbii boyalarla əks olunmuşdur.

Ana güldanı sındırmış oğlunu cəzalandıрмаq üçün ərinə müraciət edəndə Cahangirin xəyalan üç manatlıq gül qabını sındıran uşaqla bir cavanın həyatını əlindən alan həkimi müqayisə etməsi qəhrəmanın psixoloji vəziyyətini, onun sarsıntılarını çox gözəl əks etdirir. Daxili münaqişə Cahangirin xarakterindəki nəcib insani keyfiyyətlərin üzə çıxmasına zəmin yaradır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Həyat – ölüm” (1964 –1965) poemasının mərkəzindəki hadisələr bir növ “Etiraf”da qoyulan mənəvi-əxlaqi problemin davamıdır. Hüseyin Caviddən epiqraf gətirilmiş “Ölüm var ki, həyatdan da dəyərli, həyat var ki, ölümdən də zəhərli” misraları poemanın ümumi məzmunu ilə sıx surətdə bağlıdır. Əsərdə məhəbbəti naminə özünü qayadan atan oğlan, sinəsini düşmən pulemyotunun qarşısına verib onu susduran Gəray, şaxtalı bir qış səhərində çılpaq bədəninə su vurulub dondurulmuş general Karbışev, əqidəsi yolunda ölümə gedən Ruzbeh və onların təmsil etdikləri namuslu, vicdanlı, vətənpərvər, mərd, dönməz adamlarla ölümündən qorxub qayadan tullanmayan, öz canını sətəlcəmə qurban verən qız, el malını talan edən Fikrət və onun dostları – şərəfsiz ömür sürənlər üz-üzə gətirilmiş, qəhrəmanların xarakteri, əsasən, mənəvi-əxlaqi konflikt zəminində açılmışdır. “Burada konflikt əhvalat və hadisələrin hərəkəti, xarakterlərin üzləşməsi və mübarizəsi formasında deyil, insanın özünün daxili ziddiyyətlərinin mübarizəsi formasında inkişaf edir. Burada konflikt insanın

daxili-mənəvi motivləri şəklində başlanır və yüksək inkişaf səviyyəsinə çatır” (206, s.105).

Vaxtilə tarix fakültəsini bitirib muzeydə işə girən, öz amalı, məsləki yolunda ölümə məhkum edilmiş tarixi şəxsiyyətlərin taleyinə yaxından bələd olan, sonra ölüm kamerasına salınan Fikrətin düşüncələrində cərəyan edən daxili münaqişə və onun bədii həlli son dərəcə ibrətamizdir. Belə ki, Fikrət həyatının son çağlarında keçirdiyi ömür yolunu, istər-istəməz, tarixi şəxsiyyətlərin həyatı kontekstində təhlil edir və öz ölümünün şərəfsizliyini bütün dəhşətiylə dərk edir. “Ölümün kəndarında haqqı tapıb dirilən” Fikrət bir zaman fədakarlıqlarını qiymətləndirə bilmədiyi Nəsiminin, Gərayın, Karbışevin, Ruzbehin taleyinə, onların mərdanə, şərəfli ölümünə qibtə edir.

Poemada mühasib Kərəmin xarakteri də, əsasən, daxili münaqişə vasitəsilə açılır. Kərəm Fikrətlə əlbir olsa da, tutduğu iş üçün həmişə əzab çəkir. Saxta sıfırlar elə bil ki, halqaya dönüb bü işdə özünü müqəssir sanan, dərin peşmançılıq hissi keçirən, vicdan əzəbi çəkən Kərəmin boğazına keçir.

Çox aktual bir mövzuya – övlad, valideyn münasibətlərinə həsr olunmuş “Atılmışlar” poeması ziddiyyətli xarakterlərlə zəngindir. Burada da obrazların xarakteri şairin əvvəlki illərdə yazdığı “İztirabın sonu”, “Etiraf”, “Həyat-ölüm” poemalarında olduğu kimi daha çox daxili münaqişə zəminində açılır. Öz valideynlik borcunu unudub körpələrini atan analar, övladlıq borcunu unudub valideynlərini atan oğullar və qızlar poemanın əsas tənqid hədəfinə çevrilmişlər. Şair doğmalar arasında cərəyan edən mənəvi-əxlaqi konfliktin işığında obrazların daxili aləminə nüfuz etmiş, onları bütün ziddiyyətli cəhətləri ilə oxucuların gözləri qarşısında canlandırmağa çalışmışlar.

Poemanın ilk fəslində aldadıldıqandan sonra atıldığından, öz balasını atmaq istəyən bir gənc ana ilə tanış oluruq. Uzaq

bir rayondan şəhərə oxumaq, sənət öyrənmək ardınca gələnlər iyirmi yaşlı təcrübəsiz qız tezliklə məhəbbəti dilində bir oğlanın toruna düşür və atılır. Artıq o, anadır. Ancaq bu analıq ona başıucalıq yox, xəcalət gətirib. Qız səhvi ilə nəinki özünü, hətta ata-anasını, qardaşlarını el arasında gözükgəli edə bilər. Elə buna görə də gənc ana qanunsuz doğulan övladını atmaq qərarına gəlir.

Poemalarının əksəriyyətində qəhrəmanlarını vicdan məhkəməsinə çəkən şair bu əsərində də həmin yolla getmiş, gənc qızın daxilində üz-üzə dayanan iki “mən”in mübarizəsini poetik lövhələrlə əks etdirməyə çalışmışdır. Birinci “mən” özgələrin gözündə günahsızlaşmış təmiz görünmək üçün arzusunun yolunda çəpər olan balasını atmaqla işləri yoluna qoymaq, təzə həyata başlamaq qərarına gəlir. İkinci “mən” günahsız övladından ayrılmaq istəmir. Birinci “mən” uşağı meydançaya atıb gələcəyə, sabaha qaçır. İkinci “mən” qanadlanıb balasına doğru qayıdır. Birinci “mən” övladını qoyduğu yerdə görməyəndə özündə yüngüllük hiss edir, ikinci “mən” daş pillələrdə “daşa dönür”, körpəsinə uzanan titrək, gücsüz qolları yanına düşür. Dəniz nərlisi, su şırıltısı, yarpaq xışıltısı, yel vıyılması ona ana axtaran körpəsinin hıçqırığını xatırladır. Döşlərinin giləsində körpəsinin payı sızlayıb ağlayır. Gülüşlərində qəlbinin hay-harayı hönkürür. Onun “dağ-dağ olmuş sinəsinin hər guşəsində arılar şən bağlaya bilər”. Övladını tapmaq ümidiylə yaşayan ananın intizar gözləri hey uşaqların arasında öz balasını axtarır.

Poemanın ikinci fəslində tamam başqa məsələdən söhbət açılırsa da, bu hissə əvvəlki fəslin məntiqi davamıdır. Burada qocalmış valideynlərini evdən qovan nankor övladlar tənqid obyektinə çevrilir. Müəllif övladı tərəfindən atılmış ananın obrazını bizim gözlərimizin qarşısında canlandırır. Bu ana Əli Kərimin “Qaytar ana borcunu” şeirinin qəhrəmanı ilə eyni dərdədir. İyirmi yaşından dul qalan bu qadın saçının birini ağ, birini qara hörüb iki nəfər cüssəli oğul

böyüdür. Böyük oğlu on yeddi yaşına çatanda vətənin çağırış səsində səs verib cəbhəyə yollanır və bir daha geri dönmür. Ana kiçik oğluna ümid bağlayır. Hər ağrıya, hər əzaba dözüb sonbeşiyini böyüdür, onu evləndirir və bununla da öz valideynlik borcunu yerinə yetirir. Ancaq ana hiss edir ki, oğlu yavaş-yavaş ondan soyuyur. Qaynana ilə gəlin arasında cərəyan edən ənənəvi konflikt burada da özünü göstərir. Qaynana öz gəlinlik çağları ilə gəlinini müqayisə edir və oğlunun həyat yoldaşının səhər saat doqquza qədər yatması ilə heç cür razılaşa bilmir. Gəlin olarkən evdə hamıdan erkən oyanıb ərinə yedirib, içirib yola salan ana indi də öz gəlinindən bunları tələb edir və konflikt də elə buradan doğur. Beləliklə, iki əqidənin, iki nəslin döyüşü başlayır. Gəlin qaynanaya göz verib işıq vermir. Ana oğlundan kömək gözləyirsə də, bir şey hasil olmur.

Oğulun ad günüdür. Dost-tanışın axışib gəldiyi bu məclisdə ananın sağlığına bədə qaldırırlar. Ancaq heç kəs bilmir ki, şənində təriflər söylənən ana qapı dalında dayanıb. Onu oğlunun məclisinə buraxmırlar. Ana ürəyini duya bilməyən oğul dostlarının xahişi ilə “Ana” mahnisini çalır.

Gəlin qaynanaya zülm edir. Ana oğlunun xətrinə, bir də evin sirri bayıra çıxmasını deyə susur. Ancaq hiss edir ki, artıq bu evdə yaşaya bilməz. O, boğçasını, düyünçəsini yığıb qocalar evinə köçür. Ana burada öz həmdərdləri ilə tanış olur. Onlar xatirə qanadlarında keçmişə uçurlar. Üç oğul atası qoca çilingər də, qoca rəqqas da eyni dərddədir. Ancaq atılmış qocaların hamısı öz övladlarının təəssübünü saxlayır, bir dəfə də olsun gileylənmirlər. Özlərini tox tutmağa çalışan qocaların ürəklərindən qara qanlar gedir. Onlar yorğanlarını başlarına çəkib xısın-xısın ağlayırlar.

Küçənin bir tərəfində körpələr evi, o biri tərəfində qocalar evi yerləşir. Bu müəssisələrdə yaşayanlar müxtəlif yaşda olsalar da, dərdləri eynidir. Bir tərəfdə atılmış uşaqlar, digər tərəfdə atılmış qocalar...

Şair hadisələri təsvir etməklə kifayətlənmir. Bəzi məqamlarda o öz qəhrəmanlarını ictimaiyyət adından ittiham edir. Ömrünün ilk və son çağlarında özgələyə möhtac insanların atılması şairi bir vətəndaş kimi qəzəbləndirir. O, böyüklərə hörmət göstərməyən nankorlara xatırladır ki, sədaqət, düzlük, ədalət, etibar, kişilik və böyüyə hörmət xalqımıza ulu babalardan miras qalmışdır.

Körpələr evindəki atalı-analı yetimlərlə qocalar evindəki oğullu-uşaq qocaların taleyi bir-birindən o qədər də fərqlənmir. Bu tale yaxınlığı ananı tez-tez körpələr evinə çəkib aparır. Baxışlarında yalvarış, gözlərində üsyan olan günahsız körpələrin kiminsə balası olmağa can atmaları, uşaq götürməyə gələn sonsuz ata-analara özlərini bəyəndirmək üçün min bir oyundan çıxmalarının təsviri çox təsirlidir.

Övladını atan valideyni müəllif vicdan məhkəməsinə çəkir, elə buna görə də onun ziddiyyətli xarakteri bütün dolğunluğu ilə oxucunun gözü qarşısında canlanır. Biz gənc ananın bir insan kimi həm qaranlıq, həm işıqlı cəhətlərini görürük. Ancaq bu sözləri valideynlərini atan övladlar haqqında deyə bilmərik. Müəllif, təəssüf ki, onların xarakterini ətraflı açmağa səy göstərməyib. İlk səhifələrdə qaynana ilə gəlin arasındakı konflikti “gələn yeni ilə gedən köhnənin sonu görünməyən döyüşüdür bu” – qənaəti ilə ümumiləşdirən şair sonra hadisələri həmin istiqamətdə davam etdirmir və açıqdan-açığa qocaların cəbhəsinə keçib gah onların dili ilə, gah da müəllif sözü ilə valideynlərini atan cavanları ittiham edir. Əsərdə atılmışların obrazı atanların obrazından qat-qat təbii və hərtərəfli çıxmışdır.

“Son söz” adlanan hissədə şair atılmışların üzdən-gözdən uzaq sığınacaqlarında məhkəmə qurulmasını arzu edir. Elə məhkəmə ki, möhtərəm hakimin solunda və sağında müqəddəs vicdanlar əyləşsinlər. Müəllifin fikrincə, ən ali məhkəmə vicdan məhkəməsidir.

Məhkəmə qurulsun! Atılmışların  
Uzaq, gözdən uzaq sığınacağında.  
Vicdanlar əyləşsin o gün hakimin  
Biri sol yanında, biri sağında.  
Məhkəmə qurulsun, hökm verilsin,  
Hər kəs haqqını yox, borcunu bilsin!  
Balasını atan analar ilə  
Anasını atan balalar gəlsin.

(355, s.328)

Bəxtiyar Vahabzadənin poemalarının əksəriyyətində daxili münaqişədən məharətlə istifadə olunmuşdur. Bu vasitə ilə qəhrəmanın ziddiyyətli xarakterini açmaq, onun mənəviyyatındakı daxili saflaşma prosesini əks etdirmək Vahabzadə poemalarının məziyyəti kimi yadda qalır. Daxili münaqişədən istifadə, qəhrəmanların iç dünyasının ziddiyyətli məqamlarını üz-üzə gətirməklə onların xarakterini açmaq meyli şairin ədəbi üslubu üçün son dərəcə xarakterik, aparıcı cəhətlərdəndir.

Əsas konfliktin üzvi tərkib hissəsi olan daxili münaqişə qəhrəmanların xarakterinin açılmasında, onların mənəvi-əxlaqi təkamülündə, əsərin emosional təsir gücünün artırılmasında mühüm rol oynayır. Obrazın mənəvi aləmində psixoloji dalğa sayaq dərinlərdə cərəyan edən münaqişə, nəhayət, aşkarlanıb əsərin ümumi konfliktinə qovuşmaqla öz bədi missiyasını yerinə yetirmiş olur.

Konfliktdən danışanda yalnız onun zahiri, sosioloji tərəfi ilə kifayətlənmək doğru olmazdı. Ayrı-ayrı fərdlərin mənəvi aləmində, əxlaqi baxışlarında, şəxsi həyatlarında olan ziddiyyətlər də bədi konflikt üçün zəngin material verir. Zahiri və daxili konfliktlərin dialektik vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir. A.S.Makarenko konfliktsizlik nəzəriyyəçilərinə xatırladırdı ki, insan konfliktsiz deyildir. Əksinə, onun münaqişəli xarakteri həyatın özünəməxsus xüsusiyyətidir (267, s.146). Məmməd Arazın “Paslı qılınc” poemasında məhz əsas qəhrəmanın daxilindəki gizli münaqişə insanlara, cəmiyyətə daha ləyaqətlə xidmət etməyə,

vəzifə borcunu şərəflə yerinə yetirməyə çalışan müasirlərimizin mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri ilə əlaqədardır. Bu adam qanunların kor-koranə qulu deyildir. Onun üçün qanun yalnız cinayətkarları cəzalandırmaq yox, həm də tərbiyə etmək, onların mənəvi aləmindəki cəmiyyət və ictimai əxlaq qanunlarına zidd cəhətləri islah etmək vasitəsidir. Qəhrəmanın – xalq hakiminin xarakterindəki birinci “mən” boşanmağa ərizə vermiş ər ilə arvadın tələbi ilə, qanun daxilində onları ayırmaqla, səkkiz saatlıq iş gününü başa vurmaqla öz vəzifəsini bitmiş hesab edirsə, ikinci “mən” ailənin dağılmasının gizli səbəblərini tapmağa çalışır, məhkəmənin qərarından adamların narazılığını hiss edəndə xəyalən müttəhim kürsüsündə əyləşərək yerini “vicdan yoldaşa” verib onun ittihamını dinləyir.

Gənc hakim üçün ona insan taleyini etibar edən “hakimlər hakiminin” – xalqın etimadını itirməkdən dəhşətli heç nə yoxdur. Adamların azacıq narazılığı onu verdiyi qərar üzərində daha ciddi düşünməyə, özünə tənqidi yanaşmağa vadar edir. Hakim öz nöqsanını tezliklə düzəltmək üçün məsələnin mahiyyətini daha dərindən öyrənməyi, boşayanı da, boşananı da hakim kimi yox, bir dost kimi dinləməyi, onlara kömək etməyi özünə mənəvi borc bilir. Onun bu qərarı, səbrlə hərəkət etməsi, həqiqəti tapmaq naminə hətta bəzən özünü artistliyə vurması nəinki Rəmziyyə ilə Musaxanın arasındakı mənəvi uçurumun dərinliyini göstərməyə, habelə başqa bir cinayətin üstünü açmağa kömək edir; hakim dünyadan köçmüş ərinin – məşhur rəssamın əsərlərini xalqdan gizləyən, onu əlaltdan satdırıb kefə-nəşəyə sərf etdirən meşşan bir qadını – Gülsuranı ifşa edir. Musaxanın qəlbində insani hisslərin hələ tamamilə ölmədiyini başa düşən hakimin onu meşşan bataqlığından uzaqlaşdırmaq üçün təsirli yollar axtarması iki uşağını, sədaqətli həyat yoldaşını atan, öz keçmiş “xozeyininin” arvadı ilə nəşəli həyat sürən sürücünün mənəvi aləmindəki nəcib insani



hisslərlə xəbisliyin, meşşanlığın, əyyaşlığın, eys-ışrət düş-günlüyünün psixoloji mübarizəsinə təkən verir.

Musaxanın qəlbində baş qaldıran daxili münaqişə onun ürəyinin dərinliklərində gizlənmiş nəcib insani hissələrin baş qaldırması ilə əlaqədardır. Obrazın daxilindəki ikinci “mən”in – vicdanın müttəfiqi kimi onu ittiham edən iş yoldaşlarının münasibəti musaxanlara qarşı cəmiyyətin barışmaz mövqeyini əks etdirmək baxımından mənalıdır. Mənəvi-əxlaqi konfliktin bu cür bədii həlli təmiz, namuslu, zəhmətkeş insanlar arasında “qadası xanımlara”, musaxanlara yer yoxdur qənaətinin poetik təsdiqinə çevrilir.

Əli Kərimin “İlk simfoniya” poemasında da Nigarın xarakterini açmaq üçün daxili münaqişədən bir vasitə kimi istifadə olunmuşdur. Sədaqətli həyat yoldaşına xəyanət edib Azadın toruna düşən Nigarın mənəvi sarsıntıları, özünə kəskin tənqidi münasibəti, “Yəqin sanırsan ölmüş, ölməmişəm mən ölmüş” deməsi onun ziddiyyətli xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Tarixi mövzuda yazılmış poemalarımızda da daxili münaqişədən məharətlə istifadə olunmuşdur. Bu baxımdan Tofiq Bayramın “Səhər yelləri” poeması diqqəti cəlb edir. Şair Mirzə Fətəli Axundovun düşüncələrə dalmasını, məslək dostlarının – Bestujevin, Puşkinin, Lermontovun ölümündən sonra keçirdiyi sarsıntıları dahi mütəfəkkirin əsas fəaliyyətə başlaması üçün hazırlıq mərhələsi kimi verir. Bütün bunlardan sonra qəhrəmanın daxilində iki “mən”in münaqişəsi başlayır. Birinci “mən” “çarın xidmətində yüksəl, ədalət, haqq yox, rütbə, orden istə” – deyir, ikinci “mən” onu məzlumların naləsinə qulaq asmağa, dilsizlərə dil verməyə, çiyindəki paqonlara nifrət edib, vətənin paqonsuz əsgəri olmağa, bir ordunun hücumunu bir qələmlə dəf etməyə çağırır. O bilir ki, ikinci yol daha çətindir. Bu yolda onu “qızılgül tək ikiqat əyilən” Puşkinin sinəsini al qana döndərən, Lermontova tuşlanan güllə gözləyir. Ancaq ikinci

yolu seçən Mirzə Fətəli xalq üçün yenidən doğulur. Şair daxili münaqişədən istifadə edərək Axundovun xarakterindəki yeni cəhətləri açmağa müvəffəq olur.

Daxili münaqişədən yerində istifadə edən Ənvər Əlibəyli “Gözlər, ürəklər, əməllər” poemasında Ruvinin xarakterindəki mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri göstərə bilmişdir. Əsirlikdən sonra “qaşları qara, gözləri qonur, qaməti ağappaq” gözəl bir qızla otaqda qalan Ruvinin qəlbində şəhvət duyğusu ilə vicdanın psixoloji mübarizəsi başlayır. Çox gərgin vəziyyətə düşən Ruvin, nəhayət, vicdanın səsinə qulaq asır. O, fədakar, qorxmaz, həssas, iradəli bir insan kimi yadda qalır.

Göründüyü kimi, əsas konfliktin üzvi tərkib hissəsi olan daxili münaqişə qəhrəmanların xarakterinin açılmasında, onların mənəvi-əxlaqi təkamülündə, əsərin emosional təsir gücünün artırılmasında mühüm rol oynayır. Obrazın psixoloji aləmində gizli dalğa sayaq dərinlərdə cərəyan edən münaqişə, nəhayət, aşkarlanıb əsərin ümumi konfliktinə qovuşmaqla öz bədii missiyasını yerinə yetirmiş olur.

Fəal həyat mövqeyi tutan qəhrəman təkcə öz əxlaqi idealına zidd adamlara qarşı mübarizə aparmır, həm də özünə tənqidi yanaşmağı bacarır, gördüyü işi ictimai əxlaq nöqtəyi-nəzərindən götür-qoy edir, daxili aləmindəki naqis cəhətlərə qarşı barışmaz mübarizə aparır. Bu baxımdan, daxili münaqişə müəyyən mənada mənəvi təmizlənməyə, kamilləşməyə, vicdan rahatlığına yardımçı olan bir proses kimi də maraq doğurur.

Cek Lindsey deyirdi: “Biz böyük incəsənətə yalnız o zaman yaxınlaşa bilirik ki, yaratdığımız obrazların daxili kolliziyasını bütün cəmiyyətin tarixi mübarizəsi ilə əlaqələndirə bilək, özü də bu şərtlə ki, bu əlaqə mexaniki surətdə olmayıb, həyatdakı prosesin tamlığı və zənginliyi ilə uyğun gəlsin” (332, s. 119).

Poemalarda qəhrəmanların xarakterindəki əsas ziddiyyəti üzə çıxaran daxili münaqişə hər hansı bir fərdin mənəvi aləmindəki iki “mən”in mübarizəsindən ibarət olsa da, mahiyyətcə daha geniş məzmun kəsb edib, ictimai xarakter daşıyır. Belə ki, hər bir canlı insanın daxilində xeyir və şər qüvvələri təmsil edən mələklə şeytanın əbədi-əzəli mübarizəsi mövcuddur.

### **3.3. Yeni xarakter axtarışları**

Xarakter problemi bütün tarixi dövrlərdə fəlsəfənin, psixologiyanın, sosiologiyanın, ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu da təsadüfi deyildir. Xarakterin sosial-psixoloji mahiyyəti, onun ədəbiyyat və incəsənət əsərlərində rolu haqqında görkəmli filosoflar, ədəbiyyatşünaslar maraqlı fikirlər söyləmişlər. Hər hansı bir tarixi epoxada yaranan incəsənət əsərlərinə çox zaman sosial mühit və onun yetirdiyi xarakter prizmasından baxılmışdır. Xarakter ictimai mühitin mənfi və müsbət, zəif və qüvvətli cəhətlərinin aynasına çevrilmişdir.

Görkəmli filosof Hegel konfliktlə xakeri dialektik vəhdətdə götürməyin zəruriliyini xüsusi vurğulamışdır. O, xarakterə üç nöqteyi-nəzərdən yanaşmağı lazım bilirdi: “Əvvələn, biz ona (xarakterə – R.Y.) fərdiyyət, özlüyündə zəngin xarakter kimi baxmalıyıq. İkincisi, xarakter özünü aydın xarakter kimi göstərməlidir. Üçüncüsü, vahid xarakter bu aydınlıqla birləşməli, subyektivlik vasitəsilə sarsılmaz xarakter kimi özünü göstərməlidir. Əgər xarakterdə dərin subyektivizm yoxdursa, yalnız bir arzunu ifadə edirsə, o, məntiqsiz, zəif, gücsüz olur” (221 s. 241).

Hegel xarakterin çoxcəhətli olmağını tələb edir, sosial cəhətlərlə fərdi cəhətlərin qovuşuğunu xarakter üçün mühüm amil sayırdı. O, yazırdı ki, xarakter başqa xüsusiyyətlərini öz subyektivliyi ilə qovuşdurmalıdır. Xarakter aydın şəkildə

olmalı və bu aydınlıq öz-özünə sadıq qalan gücə, qüdrətə, vahid pafosa malik olmalıdır (221, s.245).

Hegel xarakter müstəqilliyini də mühüm amil hesab edirdi: “Əsl xarakter öz xüsusi təşəbbüsü ilə fəaliyyət göstərir, heç kəsi ürəyinə yaxın buraxmır ki, onun əvəzinə fikirləşsin, məsələ həll etsin. Əgər o, müstəqil surətdə hərəkət edərsə, fəaliyyətinin bütün günahlarını, onun məsuliyyətini öz üzərinə götürməyə hazır olacaqdır” (221, s.245).

Bədii fərdiləşdirməyə mühüm diqqət yetirən Hegel çox doğru qeyd edirdi ki, əgər belə fərdiləşdirmə yoxdursa, onda həmin qüvvələr incəsənət sahəsində yeri olmayan ümumi fikirlərlə, yaxud abstrakt mülahizələrlə təqdim olunacaqlar (221, s.227).

Aristotelə görə xarakteri doğuran iki səbəb vardır. Fikir və xarakter sayəsində adamlar ya müvəffəq olur, ya da uğursuzluğa düçar. Fəciədə altı hissənin olmasını tələb edən filosof belə hesab edirdi ki, bu ünsürlərdən biri də xarakterdir. O, xarakterin nəzərə alınması dörd mühüm cəhətini fərqləndirir: “Birincisi və ən mühümü budur ki, xarakterlər gərək nəcib olsun. Təsvir olunan şəxs xarakterə o zaman malik ola bilər ki, deyildiyi kimi, nitqində, yaxud hərəkətində necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı iradi istiqamət olsun; lakin xarakter məhz o zaman nəcib ola bilər ki, iradənin də nəcib istiqamətini təmsil eləsin. Bu isə hər bir adamda ola bilər: qadın nəcib də olur, qul da, hərçənd ki, ola bilər onlardan birincisi aşağı, ikincisi isə tamam dəyərsiz məxluqdur. İkinci cəhət budur ki, xarakterlər gərək yaraşsın; məsələn, xarakteri mərdanə göstərmək olar, amma mərdanə, yaxud zəhmli olmaq qadına yaraşmır. Üçüncü cəhət budur ki, xarakterlər gərək həqiqətə uyğun olsun; bu indicə deyildiyi kimi, yaraşan və mənəviyyətə nəcib xarakterin yaradılmasından nə isə fərqli bir şeydir. Dördüncü cəhət isə budur ki, gərək xarakter ardıcıl olsun. Hətta təsvir olunan şəxs əgər ardıcıl deyilsə və xaraktercə bu cür təsəvvür olunursa, onun

bu qeyri ardıcılığını da ardıcıl göstərmək lazımdır” (49, s. 78-79).

Aristotelin, Lessinqin, Şillerin, Hegelin, rus inqilabçı demokratlarının xarakter haqqında mülahizələrindən bəhrələnən marksizm-leninizm klassikləri xarakterin mahiyyətini, onun incəsənət əsərlərində rolunun materialist şərhini verməyə çalışmaqla bu problemin tədqiqi üçün yeni istiqamət verirdilər.

Hər hansı bir toxumun cücərib ağaca dönməsi üçün onun səpildiyi torpağın münbitliyi nə qədər vacibdirsə, insan xarakterinin formalaşmasında da mühitin rolu bir o qədər böyükdür. Görkəmli fransız yazıçısı Bualo təsadüfi yazmırdı: “Öz qəhrəmanınızın xarakterini hər bir şəraitdə gözləyib saxlamağa çalışın. Qəhrəmanın mənsub olduğu ölkəni və zamanəni öyrənin, həmişə yadda saxlayın ki, bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə təsir edir, onun təbiətinə öz möhürünü basır” (78, s. 49).

Bu baxımdan yanaşdıqda XX əsr Azərbaycan poemasının qəhrəmanlarının xarakterini formalaşdıran mühiti nəzərə almaq çox vacibdir. Çünki bu da danılmaz həqiqətdir ki, “insanı təbiət yaradır, cəmiyyət isə onu inkişaf etdirir və yetişdirir” (76 s.220). İnsanın xarakteri mühitlə, üzvü olduğu cəmiyyətlə, kollektivlə sıx qarşılıqlı əlaqə prosesində, ictimai münasibətlərin təsiri altında formalaşdığı üçün cəmiyyətin, xalqın, kollektivin psixologiyasını öz üzərində cəmləmiş olur. Deməli, cəmiyyətin sosial inkişafı ayrı-ayrı fərdlərin də xarakterinin inkişafına zəmin yaradır. F.Engels 18 may 1859-cu ildə F.Lassala yazdığı məktubda onun "Frans fon Zikkengen" əsərinin qəhrəmanlarını öz həvəsləri, şiltaqlıqları vasitəsi ilə deyil, tarixi axın nəticəsində hərəkət etmələrini yüksək qiymətləndirirdi.

Ədəbiyyatşünasların əsərlərində haqlı olaraq xarakter və mühit problemi bədii metodun özəyi adlandırılır. Döğrudan da, qəhrəmanların yaşadığı mühitin ictimai mənzərəsini başa

düşmədən onun xarakterindəki ayrı-ayrı cəhətlərin mənəbətini müəyyənləşdirmək də mümkün olmazdı.

Azərbaycan poemalarında inqilab qəhrəmanlarının, sovet döyüşçüsünün, sosializm işi uğrunda mübarizə aparan əmək adamlarının bədii obrazlarını yaratmaq meyli də günün tələblərindən irəli gəlirdi. Bu məsələ ilə bağlı müvafiq bölmələrdə bu və ya digər şəkildə şərhlər olduğundan, nümunələr gətirməyə, təhlillər aparmağa o qədər də zərurət hiss etmirik.

Şəxsiyyətin formalaşmasında ictimai-tarixi şərait həlledici olduğundan, xarakterdə milli cəhətlərin mövcudluğu da qanunauyğun haldır. Xalqın məişətini, adət-ənənələrini, onun psixologiyasını, əsrlərin sınağından çıxmış əxlaq normalarını nəzərə almadan canlı insan xarakterləri yaratmaq mümkün deyildir. Səməd Vurğun insandakı milli xüsusiyyətləri düzgün və bütün rəngarəngliyi ilə canlandırmağı böyük və parlaq xarakterlər yaratmaq üçün zəruri şərt hesab edirdi (367, c.6, s.253).

Zahiri görkəmin, geyimin təsviri xarakterin milli müəyyənliliyi üçün əhəmiyyətli görünsə də, başlıca şərt deyildir. Qoqol “Puşkin haqqında bir neçə kəlmə” adlı məqaləsində yazırdı: “Həqiqi millilik sarafanı təsvir etməkdə deyil, xalq ruhunu təmsil etməkdədir. Şair büsbütün özgə aləmi təsvir etdikdə belə milli şair olmaqla qalır; çünki bu aləmə öz milli stixiyasının gözü ilə, bütün xalqın gözü ilə baxır” (76, s.68).

Ədəbi faktlar üzərində araşdırmalar apararkən həmin fikrin nə qədər doğruluğunu bir daha özümüz üçün aydınlaşdırdıq. Biz Məmməd Rahimin “Natəvan” poemasının qəhrəmanı Natəvanın xarakterindəki milliliyi təkcə onun Azərbaycan qadınlarına məxsus geyimində yox, davranışında, hərəkətində, öz xalqının dilini, ədəbiyyatını, incəsənətini dərin məhəbbətlə sevməsində görürük. Məsələn, onun Bakıda məşhur fransız yazıçısı Düma ilə görüşüb söhbət etdiyi səhnəni xatırlatmaq yerinə düşərdi. Xan qızı bir saatlıq

söhbət müddətində xalqın həyatı, qonaqpərvərliyi, mədəniyyəti haqqında məlumat verməyi bacarır. O, içki məclisində otursa da, özünü çox təmkinli aparır. Dumanın “nə üçün şərab içmirsən?” sualına çox ağıllı cavab verir, nəzakətlə şərab içməkdən imtina edir.

Natəvanın xalq üçün gördüyü işin mində birini görməyən mühafizəkar “millət qəhrəmanları” onu millətin şərəfini tapdamaqda, kafirlərə – fransızlara, ruslara səmimi münasibət bəsləməkdə təqsirləndirəndə Xan qızı rus xalqına, onun mədəniyyətinə dahi Nizaminin, Mirzə Fətəlinin verdiyi böyük qiymətdən söhbət açır.

“M.Rahim Natəvan obrazını, onu əhatə edən mühiti, o dövrlə bağlı həyat lövhələrini təsvir edərkən qəhrəmanın xarakterinin mühüm cəhətlərinə və məntiqinə əsaslanır, mühitin ona, onun mühitə münasibətini janrın imkanları daxilində bədii boyalarla verir” (52). Oxucu Natəvanı Azərbaycan xalqını, onun mədəniyyətini, tarixini sevən, eyni zamanda köhnəlmiş adət-ənənələrə qarşı çıxan, vətənin abadlaşması üçün əlindən gələni əsirgəməyən, başqa xalqların mədəniyyətinə hörmətlə yanaşan bir ziyalı, həssas, incə ruhlu şair, ailəsinin dağılmasını təəssüflə xatırlayan bir qadın, övladlarını dərin məhəbbətlə sevən, onların ölümündən sarsılan bir ana kimi görür.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi-hicran” əsərinin qəhrəmanlarından biri – Leyla feodalizm dövründə xanların, hakimlərin hərəmxanalarında inləyən, arzusu gözündə qalan, mənliyi tapdalanan azərbaycanlı qızların ümumiləşmiş obrazı təsiri bağışlayır. Təmizliyi, mənəvi saflığı, dəruni məhəbbəti, sədaqəti, vətənpərvərliyi ilə diqqəti cəlb edən bu ismətli, namuslu qızın faciəsi sirayətedicidir. Füzulini dərin, pak məhəbbətlə sevən, onun sənətini qiymətləndirməyi bacaran Leylanı çox ciddi məsələlər düşündürür. O, Füzulini doğma ana dilində yazıb-yaratmağa, “şeirini xaqanla, şahla güləşdirməyə” çağırır. Bağdad hakimi nə qədər çalışsa da,

gözəl Leylanın könlünü ələ ala bilmir. Zorla ona sahib olsa da, bu qürurlu qadın mənən Zülfüqara təslim olmur, ömrünün sonuna kimi Füzulini sevir, onun həsrətiylə yaşayır.

İslam Səfərli “Ələsgər” poemasının qəhrəmanını milli Azərbaycan gözəlinin ümumiləşdirilmiş bədii obrazı səviyyəsinə qaldırmağa çalışmışdır. Səhnəbanunun geyimi də, davranışı da, məhəbbəti də, qısqanclığı da, faciəsi də millidir. Səhnəbanu Ələsgəri təmiz məhəbbətlə sevsə də, onunla üz-üzə gələndə yaşmanır; ürəyi Ələsgərin yanında qalsa da, qəlbindən qara qanlar axsa da, atasının sözündən çıxıb onun “papağını yerə vurmaq” istəmir. Nizami qəhrəmanı Şirinin Məhinbanuya dediyi sözlər elə bil bu qızın da ürəyindən keçir: “Olsam, olacağam bir halal arvad.”

Səhnəbanu ilə Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”-nın qəhrəmanı Humayın taleyi arasında bir yaxınlıq vardır. Onların məhəbbətləri də, mənəvi saflıqları da, itaətkarlıqları da, ailənin ən nüfuzlu üzvünə – ataya öz məhəbbətlərini qurban vermələri də bir-birinə bənzəyir. Ancaq Humayın hərəkəti daha təbii, daha inandırıcıdır. Humay bir xarakter kimi də Səhnəbanudan qat-qat yüksəkdə durur. Bütün bunların səbəbini isə S.Vurğunun xarakter yaratmaq ustalığında görürük.

Fərdilik, millilik və bəşəriyyətin vəhdəti müasir insanın xarakterinin ayrılmaz tərkib hissələridir. Cəmiyyət inkişaf etdikcə, nəsillər bir-birini əvəzlədikcə insanların xarakteri də yeni-yeni keyfiyyətlərlə zənginləşir. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, xarakterdəki milli cəhətlər yavaş-yavaş arxa plana keçir.

XX əsrdə Səməd Vurğundan əvvəl də, sonra da poemalar yazan şairlərimiz çoxdur. Lakin biz tərəddüd etmədən S.Vurğunu XX əsr Azərbaycan poemasının da bayraqdarı, daha dəqiq desək, minaaxtaranı hesab edə bilərik. Milli xarakter yaratmağın zəruriliyini dərk edən S.Vurğun nəinki Azərbaycan, eləcə də o zamankı ümumsovet ədəbiyyatının



minaaxtaranı idi. Onun “Əgər bir rus kommunist olmuşsa, öz rusluğundan çıxırmı? Əksinə, o, bir rus kimi daha güclü olur” sözləri ilə Rəsul Həmzətovun “Sən deyirsən insan gərək avar, dağıstanlı deyil, sadəcə sovet insanı olmalıdır. Ancaq, məsələn, mən özümü həm avar, Dağıstanın oğlu, həm də SSRİ vətəndaşı hesab edirəm. Bu anlayışlar məgər bir-birini inkar edir?” (204, s.31) – mülahizələri arasında bir yaxınlıq, doğmalılıq vardır. Müxtəlif illərdə söylənmiş bu fikirlərin hər ikisi eyni tənqid obyektinə – adamların xarakterindəki milli cəhətləri ört-basdır etmək istəyənlərə qarşı yönəlmişdi.

“Bütün zamanlar üçün yarayan eyni milli stereotip yoxdur. Millilik həmişə zidd tərəflərin fasiləsiz mübarizəsində formalaşır və öz mürəkkəb yoluna davam edir” (237, s.79). Cəmiyyətin inkişafı, müxtəlif xalqlarla birgə yaşayış insanların xarakterindəki milli cəhətlərin yeni-yeni xüsusiyyətlərlə zənginləşməsinə səbəb olur.

Səməd Vurğunun “Xumar” (1933) və Rəsul Rzanın “Leyli və Məcnun” (1954 – 1958) poemalarının qəhrəmanları gənclərdir. Lakin ayrı-ayrı dövrlərdə yaşadıkları üçün onların qayğıları, gördükləri iş, düşüncə tərzini bir-birindən fərqlənir. “Xumar”ın qəhrəmanları hər dəqiqə inqilab düşmənlərinin hücumlarını gözlədikləri üçün hərbi təlim keçirlərsə, “Leyli və Məcnun” poemasının qəhrəmanları Xam torpaqları fəth etmək üçün yollanırlar. Mədəni səviyyə etibarilə Leyli (“Leyli və Məcnun”) Xumardan (“Xumar”) irəli getsə də, onların xarakterində ümumi cəhətlər vardır. Xumar da, Leyli də milli Azərbaycan qızlarının ümumiləşmiş obrazıdır. Lakin Xumar öz milliliyini daha çox zahiri görkəmində saxlayır; o, pudradan, boyadan xoşlanmır, uzun hörük saxlayır, ancaq ona elçi gələndə mərdi-mərdanə “yox” cavabı vermək əvəzinə, qonaqların yanında özünü dəliliyə vurur. Leylinin milliliyi isə qaşının, gözünün qaralığında, hörüklərində, geyimində yox, mənəvi aləmindədir. O, xalqın

yaxşı adət-ənənələrini, musiqisini, ədəbiyyatını dərin məhəbbətlə sevir. Füzulinin ürək göynədən qəzəlləri onun dilinin əzbəridir.

Leylinin düşüncələri, “hər şeydən əvvəl Xam torpağa gərək ürək aparaq” – deyən bu qızın daxili aləmi ilə oxucunu daha yaxından tanış etmək məqsədi daşıyır. Qəribə təsadüf – tənqid etdiyi oğlanın adının Məcnun, öz adının Leyli olması, onların bir gündə Xam torpağa getmələri qızın qəlbində qəribə, lakin təbii hissələrin baş qaldırmasına zəmin yaradır. Xəyalən o, Məcnunun quruluşunu, ülfətsizliyini “bayır-baca”, yol görməməsi ilə izah edir, onun qəlbinin təmizliyinə, xasiyyətinin tezliklə düzələcəyinə inanır. “Bəlkə adaxlısı, deyiklisi var?” – deyə düşünən qızın bu fikirlərdən pul kimi qızarması, öz düşündüyündən özünün utanması son dərəcə maraqlı, təbii detaldır, milli xarakter cizgisidir. Bu, qəhrəmanın xarakterinin yeni cəhəti ilə bizi tanış edir. Belə ki, bundan sonra müəllifin öz qəhrəmanı haqqında “Leyli həyalı, ismətli Azərbaycan qızıdır” söyləməsinə ehtiyac qalmır.

Saray (“Xumar”) uzun hörüklərdə köhnəlik əlaməti gördüyü kimi, “rəsmi iclasların ciddi oğlu” Məcnun da məhəbbətdən söhbət açmağı köhnəlik əlaməti hesab edir. “Komsomol poeması”nın qəhrəmanı Bəxtiyar “Məhəbbət yararmı heç komsomola?” – dediyi kimi, Məcnun da qızın “Leyli-Məcnun”u oxumusan? – sualına “Dəlisən, nəsən, ay qız, bugünkü kolxozda da heç Leyli, Məcnun olar?” – cavabını verir.

Ayrı-ayrılıqda Leylinin də, Məcnunun da düşüncələrini verən R.Rza bu vasitə ilə oxucusunu öz qəhrəmanlarının daxili aləmi ilə daha yaxından tanış etməyi qarşısına məqsəd qoyur. Elə bu zaman söhbətindən xoşlanmadığımız oğlanın – Məcnunun qəlbinin dərinliklərində bir səmimiyyət, saflıq, təmizlik gizləndiyinin şahidi oluruq. Məlum olur ki, başqa-sının yazdığı nitqi əzbərləyib danışmaq onun da ürəyincə olmayıb. Üç gün əvvəl baxdığı “Leyli-Məcnun” əsəri onun

da qəlbinə riqqətə gətirib. Oğlan qızın düşündüyü kimi quru, rəsmi, yalnız iş haqqında fikirləşən adam deyilmiş. O da məhəbbətə, gözəlliyə biganə qalmırmış. Lakin Məcnunun qəlbinin dərinliyindəki incə, zərif, kövrək hisslər rəsmiyətçilik, ciddilik pərdəsi altında görünməz olub. Tənqid olunarkən Məcnunun tərləməsi, pörtməsi, rənginin qaçması, təsadüfən onu tənqid edən qızla bir kupeyə düşməsi, qızın adının Leyli olduğunu öyrənərkən keçirdiyi qərribə hisslər, gözəl qızın qarşısında ürəyindən keçənləri söyləməyə çətinlik çəkməsi, rəsmi şüarlarla danışan qəhrəman deyil, canlı insan olduğunu göstərən əlamətlərdir.

Ə.Kürçaylının “Sınaq” poemasında Qərənfil, Həcər, X.Rzanın “Məhəbbət dastanı” poemasında isə Asya Azərbaycan qızlarının ən yaxşı xüsusiyyətlərini özlərində cəmləmiş surətlərdir. Vəfa, etibar, sədaqət, böyüyə hörmət, təmkin, sözlünün yerini bilmək onların hamısının xarakteri üçün ümumi cəhətlərdir. Lakin bu qızlar öz fərdi xüsusiyyətləri ilə də bir-birindən seçilir.

Məsud Vəliyev (Əlioğlu) Qərənfilin cəbhədə vuruşan ərinə unudaraq xasiyyətə ona zidd Səlimə ərə getməsinə inandırıcı hesab etmir, bu hadisənin Qərənfil surətini oxucunun nəzərində kiçiltməsindən söhbət açır (112, s.198). Əvvələn, qeyd etməyi lazım bilir ki, Qərənfil Qüdrətin arvadı yox, sevgilisidir. İkincisi, Məsud müəllim özü də etiraf edir ki, Qərənfilin istəməyərək ərə getməsi inandırıcı faktlarla göstərilmişdir (112, 198). Başqa sözlə desək, müəllif bir-birinə zidd iki mülahizə irəli sürür.

Zorla qaçırılmış Qərənfil sədr arvadı olsa da, bahalı paltarlar geyinsə də, bolluq, firavanlıq içində yaşasa da, xoşbəxt deyildir. Qüdrətin sevimli surətini yadından çıxara bilməyən Qərənfilin ürəyində Səlimə yer yoxdur. Lakin bu həyalı gəlin ərinə xəyanətdən çox-çox uzaqdır. Bir tərəfdən milli adət-ənənə, digər tərəfdən də günahsız körpə Qərənfil sevmədiyi adamlarla yaşamağa vadar edir. Lakin onu müti, əri-

nin əmrlərinə sözsüz əməl edən qadın kimi qiymətləndirmək də doğru olmazdı.

Ana sinəsində Eldarın başı  
İtdi bir anlığa, oldu görünməz.  
Uşağın boynuna düşdü göz yaşsı,  
Gəldi qulağına titrəyən bu səs:  
Mənə təsəllidir tək sənin adın,  
Dərdin ürəyimə, sən olmasaydın...

(194, s.388)

Xəsis boyalarla işlənsə də, poemadakı Həcər obrazı da müvəffəqiyyətli çıxmışdır. Xasiyyəti, fərdi xüsusiyyətləri etibarilə seçilən Həcər hərtərəfli biliyə, zəngin mənəvi aləmə malik bir qız təsiri bağışlayır. O, ali təhsil aldıqdan sonra kəndlərinə qayıdıb fermada baytar həkim vəzifəsində çalışır, ümumi işə əsl vətəndaş kimi can yandırır. At belinə qalxanda Qaçaq Nəbinin Həcərinə oxşayan Həcər ailə həyatı qurmağa tələsmir. O, gələcək ərində görmək istədiyi insani keyfiyyətləri Qüdrətdə tapır, birgə iş prosesində onun xasiyyətinə əməlli-başlı bələd olduqdan, qarşılıqlı surətdə sevildiyinə inandıqdan sonra özünə xoşbəxt ailə həyatı qurur. Həcər oxucunun xəyalında şən, zarafatçı, təmiz ürəkli, mədəni bir Azərbaycan qızı kimi canlanır.

Xəlil Rzanın Asyası (“Məhəbbət poeması”) görkəmli rus şairi Sergey Smirnovun “Rus gözəli” poemasının qəhrəmanı Marina kimi cəbhəyə getməsə də, tarixi qələbədə onun da az-çox əməyi olmuşdur. O da Marina kimi gözəl, mehriban, qayğıkeş, sədaqətli, həssas, vətənpərvər bir qadındır. Əri cəbhəyə gedəndən sonra yüzlərlə sovet qadını kimi əyninə şalvar geyinib, başına papaq qoyub boranla, tufanla pəncələşərək neft çıxarır. “Qış günü qəlbində bahar arzusu” işləyən bu qadın nə qədər vüqarlı, cazibədardır. Asya ərini heç vaxt yadından çıxarmır. Lakin xəyalən onunla söhbət etsə də, qaynanasının yanında Əliheydərini adını çəkməyə belə utanır. Ərinin ağır yaralanması haqda teleqram alan Asya bir an da

olsun vaxt itirmədən döyüş qatarının pillələrində görüşə can atır. “Sanki onun sevgisidir aparən bu qatarı da” – deyən şair Asya ilə Əliheydər in görüşünün canlı, təsirli səhnəsini yarada bilir:

Göyərçin çırpınır sanki qəfəsdə,  
Bu dilsiz fəryadlar sinə dağlayır.  
Sanki Koroğlunun başının üstə  
Gəlib alagözlü Nigar ağlayır...  
(290, 185)

Əliheydər in qolubağlı adamları vaqonlara doldurub aparən düşmən qatarına hücumu, maşinisti vurub qatarı saxlaması, dostları ilə birlikdə yüzlərlə adamı xilas etməsi onun qəhrəmanlığını əks etdirən canlı lövhələrdir. Vaqonun yanı ilə atını çapa-çapa gedən Əliheydəri şair Koroğluya bənzədir. Lakin Əliheydər in xarakterindəki millilik təkcə onun zahiri görkəmində yox, hadisələrə öz xalqının adət-ənənələri nöqtəyi-nəzərindən qiymət verməsindədir. Böyüyə hörmət, onun yolunu gözləmək azərbaycanlılara xas olan ən yaxşı xüsusiyyətlərdəndir. Əliheydər gözləri tutulandan sonra da anasının yanında siqaret çəkməyə utanır. Bax bu detalın özü qəhrəmanın xarakterindəki milli cəhətlər haqqında müəyyən təsəvvür yaradır.

Əliheydər in anasına poemada çox yer ayrılmasa da, biz onun simasında Azərbaycan qadınlarının ümumiləşmiş obrazını görürük. Xüsusən oğlunun gəlməsi xəbərini eşidərkən ananın keçirdiyi hiss-həyəcan, qoca qadının yel kimi qapıdan çıxması, həyatında ilk dəfə camaat arasına çarşabsız getməsi, ayağından çıxan başmaqlara məhəl qoymadan yüyürməsi onun psixoloji vəziyyətini, həyəcanlarını əks etdirən maraqlı bədii detallardır. “Əsər boyu yığcamlığı, səliqəliliyi gözləyən şair qəhrəmanı Əliheydər, onun arvadı Asya və anası haqqında fikirlərini bədii ümumiləşdirmələr yolu ilə söyləmiş, ürəyini boşaltmışdır” (247).

Məmməd Arazın “Üç oğul anası” poemasında bəzi səthiliyə yol verilməsindən söhbət açan İ.Əbilov özü əsəri diqqətsiz oxumuşdur. Məsələn, o yazır: “Dünyaya gəlmiş (?) oğullar ali məqsəd naminə Dunay sahilində dünyadan gedirlər” (100). Əsəri oxuyanda məlum olur ki, Gülsənəm qarının böyük oğlu Kerç boğazında, ortancılı Moskva altında, kiçiyi isə Dunay sahilində döyüşür. Gülsənəm övladlarından aldığı məktublar vasitəsi ilə gah Kerç boğazındakı, gah Moskva altındakı, gah da Dunay sahillərindəki döyüşlərdən xəbər tutur. Məktubdan bir bədii detal kimi məharətlə istifadə edən şair Arazdan özgə çay, yan-yörədəki kəndlərdən başqa kənd görməyən ananın dünya haqqında təsəvvürünün yavaş-yavaş genişlənməsini, onun xarakterinin yeni-yeni cəhətlərlə zənginləşməsini göstərməyə müvəffəq olmuşdur. Məmməd Araz Gülsənəm qarının şəxsi kədərini xalqın ümumi kədəri ilə bağlaya bilmiş, bu isə poemanın bədii qüdrətini xeyli dərəcədə artırmışdır. Oğlu, qardaşı, sevgilisi cəbhəyə gedənlər qarıya toxtaqlıq verəndə o, hiss edir ki, kənddə hamı onunla eyni dərddədir.

Müəllifin artıq təfərrüatlardan qaçması, maraqlı detallarla qəhrəmanın xarakterin açmağa çalışması əsərin bədii dəyərini artırır. Məmməd Rahim doğru göstərir ki, bu əsərdə şair sözün müsbət mənasında qənaətcildir (272).

Gülsənəm qarı, Əli Kərimin “O, mənə danışdı ki” poeməsindəki Gürcü ana, Qaysın Quliyevin “Bayraq” poeməsindəki Bisli ayrı-ayrı xalqların nümayəndələri olsalar da, milli xüsusiyyətləri ilə bir-birlərindən seçilsələr də, onların xarakterində ümumi cəhətlər də vardır. Vaxtilə yalnız öz övladlarının dərddini çəkən Gülsənəm qarının gecələr cəhrə arxasında yanıqlı-yanıqlı nəğmə oxuya-oxuya yun əyirməsi, köynək, corab toxuyub cəbhəyə göndərməsi onun xarakterindəki yeni bir cəhətlə bizi tanış edir:

Kaş bircə görədim bunu geyəni,  
Kimin geyməyinin mənası yoxdur.

Bəlkə bir əsgərin nazikdir əyni,  
Bəlkə heç birinin anası yoxdur?!  
(42, s.351).

Gürcü ana da öz oğlu ilə digər döyüşçülər arasında fərq qoymur, ölümcül yaralanmış əsgəri evə gətirib onu həyata qaytarır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Dörd yüz on altı” poemasının qəhrəmanları da milli xarakter səviyyəsinə yüksəlmişlər. Əksəriyyəti tarixdə yaşamış, 416-cı Taqanroq diviziyasının tərkibində faşistlərə qarşı vuruşan bu insanlar – İdris, Ağashirin, Məmməd, Müzəffər, Bahəddin, Qasım, Ənvər Əlibəyli və başqaları əyinlərinə eyni döyüş paltarları geyib, eyni amal uğrunda mübarizə aparsalar da, onların xarakterindəki milli cəhətlər beynəlmiləl cəhətlərlə qovuşuq şəkildədir. Azərbaycan döyüşçüsünün ümumiləşmiş obrazı təsiri bağışlayan Azər, fikrimizcə, daha mükəmməl obrazdır. Ona görə ki, onun xarakterindəki milli cəhətlər daha qabarıq şəkildə verilmişdir. “Azərin birinci hekayəsi” adlı hissədə təsvir olunur ki, döyüşçü çayın sahilində əyilib su içən bir faşist əsgərini görür. Azər düşməni güllə ilə vurmur və belə düşünür: “İlan ilandır ki, bizim babalar ona da qıymayıb su içən yerdə.” Ancaq bu milli humanizm ona baha başa gəlir. Suda Azərin əksini görən faşist özünü bicliyə vurur, qəflətən naqanı çıxarıb ona atəş açır. Azərin silahı əlindən düşür, alman döyüşçüsü onun qollarını bağlayıb əsir aparır.

Əsirlər güllələnərkən Azər dəhşətə gəlir. “İgid basdıgını kəsməz” kəlamını xatırlayan döyüşçü mərdlər cərgəsində dayanıb, namərdlərə nifrət oxuyur. “Rucu” adlanan haşiyədə müəllif öz qəhrəmanının xarakterin, habelə milli xarakterimizin əsas cizgilərin açmaq məqsədiylə ikisi də mərd, dönməz, lakin bir-birinə düşmən olan İsrafil ağa ilə Qaçaq Kərəm başına gələnlərdən söhbət açır. İsrafil ağa yuxudan durarkən yanında bir patron görür. O dəqiqə başa düşür ki, bu, Kərəmin tufənginin patronudur. Kərəmin əlinə öz düşməninə öldürmək üçün yaxşı fürsət düşüb. Lakin milli adət-

ənənə onu bu işdən çəkindirir: igidi yatdığı yerdə, özü də qadın yanında öldürmək igidə yaraşmaz. Çünki:

Qanun-qaydası var igidliyin də...  
Kişilik sayılmır axı hər zəfər.  
Düşmən düşməni yatdığı yerdə  
Və... arvad yanında vurmaz demişlər...  
(351, c.2, s.57).

“Azərin ikinci hekayəsi”ndə xarakteri açmağa kömək edən daha bir epizodla üzləşirik. Azər əsir düşmüş faşist əsgərinin keşiyindədir. Bədəni qan içində olan, inildəyən düşməne Azərin rəhmi gəlir, onun əl-qolunu açır, yarasını sarımaq istəyir. Elə bu vaxt alman əsgəri ona bir təpik vurur, tufəngə əl atıb bir güllə atmağa da nail olur. Güllə Azərin qıçını sıyırır. Süpürləşmə başlayır. Azər qalib gəlir, ancaq milli xarakter, milli təfəkkür tərzini yenə də düşməni öldürməyə icazə vermir.

Müəllif bu hadisəyə də aydınlıq gətirmək məqsədiylə haşiyəyə çıxıb Koroğlu ilə Bolu bəyin başına gələnlərdən söhbət açır. Koroğluya əsir düşən Bolu bəy yalvarır, dil tökür, Həsən paşanın qızı Dünya xanımı sevdiyini söyləyir. Deyir ki, səni əsir aparmasam, qızı mənə verməyəcəklər. Koroğlu kövrəlir. Könüllü surətdə razı olur ki, Bolu bəy onun əl-qolunu bağlayıb əsir aparsın. Ancaq Bolu bəy namərdlik edir, qəflətən atını qolubağlı Koroğlunun üstünə sürüb qılıncını onun başına endirir.

Azər məhz bu hadisəni xatırlayıb deyir:

Mənim əsirəm də deyirəm yaqın,  
Əsl varisiymiş Bolu bəylərin...  
(351, c.2, s.71).

Mirvarid Dilbazinin “Əlcəzairli qız” poemasının qəhrəmanını Cəmilə milli istiqlaliyyət uğrunda mübarizə aparan Əlcəzair qızlarının ümumiləşmiş surətidir. Poemada “Əlcəzair xalqının şəxsi faciəsi ilə ictimai xoşbəxtliyi elə sıx vəh-



dətdə və məhərətlə verilmişdir ki, bu kitabı oxuduqdan sonra belə bir qənaətə gəlicən: müstəmləkə zülmü əleyhinə mübarizədə qarşıya çıxan hər hansı mərhumiyyətin özü də xalq sədəti yolunda göstərilən qəhrəmanlıq üçün bir ziynətdir” (216, s.153). Doğrudan da, Cəmilənin apardığı mübarizə, xalq sədəti yolunda çəkdiyi əzab-əziyyət, işğəncələr onun xarakterinin canlı, koloritli çıxmasına səbəb olmuşdur. M.Dilbazi müxtəlif vəziyyətdə, müxtəlif şəraitdə milli ərəb gözəlinə məxsus əlvən cizgilər vasitəsilə öz qəhrəmanının bədii portretini yaratmışdır. Cəmilənin zahiri görkəmi ilə daxili aləminin sıx vəhdətdə verilməsi onun bədii portretinin təmlığını, koloritliliyini, xarakterinin canlılığını şərtləndirən başlıca amilə çevrilir.

Cəmilənin xarakterindəki millilik yalnız onun zahiri görkəmində, geyimində, üzünün, saçının rəngində, həyat şəraitində yox, mənəvi aləmində, müxtəlif hadisələrə öz xalqının təfəkkür təzi nöqtəyi-nəzərindən qiymət verməsində özünü göstərir.

Vətənin azadlığı yolunda mübarizədə heç bir işğəncədən qorxmayan Cəmilənin “Soyundurun bu qızı” əmrini eşidəndə alında soyuq tər muncuqlaması, solğun yanaqlarına qanlı qızartı çökməsi, xırdaca vücudunun hicab oduyla yanması həyalı, ismətli ərəb qızının düşdüğü psixoloji vəziyyəti çox gözəl əks etdirir.

Yaxud, paraşüt ordusu kapitanı Cəmiləni Atlantik sahilindəki mülkünə apardıraraq hərəkət nəzərlərlə onu süzəndə qızın sol döşü üstündə köynəyinin titrəməsi onun qəlbində baş qaldıran qəzəbin, nifrətin təbii ifadəsi kimi yadda qalır. İşğəncələrə mərdliklə dözən qızın zahiri görkəmi onun xarakterindəki mərdliyi, cəsərəti, milli qüruru parlaq şəkildə əks etdirir.

Bütün bu deyilənlərdən, təhlillərdən sonra belə bir nəticəyə gəlicək ki, qəhrəmanların milli xüsusiyyətlərini əks etdirmək bədii əsərlərdə, o cümlədən poemalarda zəngin,

koloritli insan surətləri yaratmağın rəhnidir. Türkmən ədəbiyyatşünası C.Allakovun fikrincə: “Milli xarakteri səciyələndirən xüsusiyyətlər müsbət və mənfi obrazların realist planda fərdiləşdirilməsi yolu ilə aşkara çıxarılır” (38, s.18).

Ümumiyyətlə götürsək, milli cəhətlərin bədii əksi xarakterin ən mühüm atributlarındanıdır. Əgər obraz öz milli keyfiyyəti ilə, düşüncə tərzii ilə, adət-ənənələrə, müxtəlif hadisələrə, ağsaqqala, qadına, uşağa, qonağa, dosta, düşməinə milli təfəkkür baxımından münasibət bəsləmirsə, onu bitkin insan xarakteri adlandıрмаq da düzgün deyildir.

Tanınmış ədəbiyyatşünas E.Qorbunova özünün sanballı tədqiqatında çox doğru qeyd edirdi ki, hər cür personajı xarakter adlandıрмаq olmaz. Burada bütün iş fərdiləşdirmədir (232, s.166).

Xarakter üçün sosial cəhətlərlə fərdi cəhətlərin vəhdəti vacib amillər sırasındadır. Əslində xarakter ictimai mühitə, insanlara, hadisələrə münasibət zəminində açılır. Elə buna görə də ədəbiyyatşünasların əsərlərində xarakter problemi bədii metodun özəyi hesab olunur. Milli xarakterlər isə əsasən bədii fərdiləşdirmə zamanı üzə çıxır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Qasım Qasımzadənin milli xarakter probleminə həsr etdiyi tədqiqat öz elmi sanballı, əhatəliliyi ilə daha çox maraq doğurur. Müəllif N.N.Vorabyova, İ.S.Kon, Y.Boryev, P.Roqaçov, S.Kaltaxçıyan, Y.Surovsev, K.Kraulin, T.Burmistrova, G.Lomidze və başqaları ilə polemikaya girir, öz mülahizələrini Azərbaycan, eləcə də digər dünya xalqlarının ədəbiyyatından gətirdiyi nümunələrlə əsaslandırır bilir. Müəllif çox doğru qeyd edir ki, xalq həyatının müəyyən əlamətlərini ümumiləşdirən obrazlar milli psixologiyasının inikasına çevrilir. O, çox doğru olaraq şəxsini milli özünüdərkini milli xarakterin başlıca əlaməti hesab edir. Daha sonra ədəbiyyatşünas yazır: “Milli xarakter xalqın ruhi aləminin əlamətlərini əsrlərcə saxlayan ümummilli kateqoriyadır, eyni zamanda tarixi şəraitin məh-

suludur. Buna görə də zaman-zaman təkmilləşdirilməlidir” (219, s.120).

Azərbaycan poemalarında yaradılan istər mənfi, istərsə də müsbət xarakterlər də tədqiqatçının bu elmi qənaətlərinin doğruluğunu bir daha sübut edir.

Qəhrəmanın xarakteri təkcə əməyə, vətənə, ictimai işə, kollektivə deyil, həm də ailəyə münasibətdə müəyyənləşir. Əslində ailə cəmiyyətin kiçik modelidir. Elə buna görə də əsl sənət əsərlərində ailədən söhbət açmaq həm də cəmiyyətdən danışmaq deməkdir. Ailə həyatının təsviri heç də məişətçiliyə aparıb çıxarmır, əksinə insanların xarakterinin yeni xüsusiyyətlərini açmağa, onların mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri ilə daha dərinədən tanış olmağa zəmin yaradır. Ona görə ki, insanın xarakterinin, onun həyata münasibətinin mənbələri məhz ailədədir. Tanınmış rus ədəbiyyatşünası T.A.Nikonovanın fikrincə, xarakter insan məişətinin mahiyyəti haqqında ifadə etdiyi fikirlərin məcmusudur. Xarakter insana zamanın, onun vəzifə borcunun əsas meyarı kimi xidmət edir (269, s.162).

XX əsrin birinci yarısında qəhrəmanların xarakterini ailə-məişət zəminində açmaqdan söhbət belə gedə bilməzdi. Xarakteri ictimai münaqişələrdə formalaşan yeni insanın elə bil ki, ailə ilə, şəxsi həyatla məşğul olmağa vaxtı yox idi. Qurub yaradan, sinfi düşmənlərə qarşı barışmaz mübarizə aparən, sosial münaqişələr burulğanında çarpışan yeni insanın məişətindən, şəxsi taleyindən söhbət açmaq dövrün tələbi deyildi. Ailə-məişət mövzusunda əsər yazmaq “ağrı-maz başa dəsmal bağlamağa”, özünü bilə-bilə burulğana atmağa bərabər idi.

Bütün mövzularda öz qələmini uğurla işlədən, gərgin yaradıcılıq axtarışları aparən, “sosialist realizmi ülgüsü”ndən mümkün qədər, özü də ustalıqla kənara çıxmağa çalışan Səməd Vurğun Azərbaycan yazıçıları içərisində ilk dəfə sırf məişət mövzusunda müraciət etdi, qəhrəmanların xarakterini

sosial münafişələr yox, mənəvi-əxlaqi problemlər zəminində açmağa səy göstərdi.

S.Vurğunun “Aygün” poeması ilə Azərbaycan poemasının yeni istiqamətdə inkişafına təkan verdi. Əsər və onun müəllifi hücumlara, tənqidlərə məruz qalsa da, zaman S.Vurğunun haqlı olduğunu sübut etdi. Aygün, Əmirxan, Elyar surətləri ədəbiyyatımızda yeni, mükəmməl insan obrazları kimi diqqəti cəlb etdi. Bu qəhrəmanlar artıq şüarlarla danışan robotlar yox, sevib-sevilən, əzab və iztirab çəkən, həyat yollarında büdrəyən və öz səhvlərini düzəldən canlı insan xarakterləri idi.

Səməd Vurğunun “Aygün” poeması istər süjet və kompozisiya, istərsə də xarakterlərin, insanların mənəvi dünyasının dərinədən açılması baxımından şairin ən dəyərli əsərlərindən biri idi. S.Vurğun bu poemada həm xalq yaradıcılığındakı, klassik poemalarımızdakı, həm də öz əvvəlki poemalarındakı epik ənənələri uğurla davam etdirirdi. “Şairin epik poemalarının ümumi strukturunda xalq dastanlarında rast gəldiyimiz bir süjet, kompozisiya, hətta şeirlə nəsrin növbələşməsini xatırladan forma oxşarlığının olması qənaəti inandırıcıdır, şübhə doğurmur” (20, s.17).

Əsərin süjeti bir-birini sevən, lakin xasiyyətləri tutmayan ər-arvad – Əmirxan və Aygün arasındakı münafişələr zəminində qurulmuşdur. Ərlə arvad arasındakı ilk münafişə Əmirxanın təyinatı rayona veriləndə başlayır. Aygün təhsilini yarımçıq qoyub rayona getmək istəmir. Ancaq məhəbbəti xətrinə Əmirxana güzəştə gedir ki, burada bir qadın kimi onun xarakterinin yeni bir cizgisi üzə çıxır. Onların arasındakı ikinci münafişə Əmirxan sənətindən uzaqlaşanda baş verir. Aygün onu məzəmmət edir, sonra da təhsilini davam etdirmək istədiyini bildirir. Əmirxan ona istehzayla cavab verir:

... çox qəribə iştahan vardır,  
Yer üzündə hansı qadın de bəstəkardır?  
(367, c. 3, s. 464).

Lakin Aygün “qılınc kimi qına girmir”, məktəbə gedib təhsilini davam etdirir. İşindən, sənətindən soyuyan Əmirxan isə kefə, yeyib-içməyə qurşanır ki, bu da konfliktin getdikcə dərinləşməsinə zəmin yaradır.

- Nə var yenə? Qaşqabağın yerlə sürünür.  
Yetimlərin başdan aşıb, ya ölən var?
- Xeyir, sənin gözlərinə elə görünür,  
Çırtıq vurub oynamaz ki, “xoşbəxt” olanlar.
- Bilirsənmi nə var, aşna! Açıq danışaq,  
Mən kişiyəm, gəzəcəyəm istədiyim tək.

(367, c. 3, s. 469-470).

Bu münaqişədə də ərinin çatışmayan cəhətlərini üzünə deyən, sevgilisinin kobud davranışından ürəyi yaralanan Aygün Əmirxanın günahlarını bağışlayır. Lakin bir gün onlar yenə “qılınc kimi üz-üzə gəlir”lər. Nəhayət, Aygün öz körpəsini də götürüb evdən çıxmağa məcbur olur. Bundan sonra konflikt daxili planda, hər iki qəhrəmanın düşüncələrində davam edir. Əmirxanın hərəkətlərinə dözə bilməyən Aygünün daxilində iki “mən”in mübarizəsi başlayır. Birinci “mən” onu bu əyyaşdan ayrılmağa, ikinci “mən” isə onu səbirli, dözümlü olmağa səsləyir:

- Yaxşı düşün neyləyirsən, yüz ölçüb bir biç,  
Sorğu-sual eyləməmiş məhkəmə qurma.
- Uşağının xatirinə günahından keç,  
Öz əlinlə öz evini yıxıb uçurma.

(367, c. 3, s. 469).

Əmirxanın xarakteri daha ziddiyyətlidir. Bir tərəfdən şərq psixologiyası ilə hərəkət edən, qadını insan yerinə qoymayan Əmirxan digər tərəfdən özünə tənqidi yanaşmağı bacırır. Evin, ailənin dağılmasının, öz sənətini yadırgamasının əsas səbəbkarının özü olduğunu duyan Əmirxan Aygünün həyat, sənət yollarında ucaldığını eşidəndə daxilindəki ikinci “mən” ona divan tutur:

Mənsə dala qaldım, hamıdan dala,  
Qeyrətim olmadı bir qadın qədər.  
Ölüm də yoxdur ki, canımı ala,  
Mənim də adıma kişi deyirlər.  
(367, c. 3, s. 493).

Bütün bu kimi daxili münaqişələr qəhrəmanların mənəvi-əxlaqi təkamülündə mühüm rol oynayır, xarakter mükəmməliyini təmin edən mühüm vasitəyə çevrilir. Hər iki qəhrəman ayrı-ayrılıqda öz sənətində yüksəlir və bu mənəvi-əxlaqi təkamül onları yenidən bir-birinə qovuşdurur. Konfliktin məhz bu cür bədii həlli də o dövr ədəbiyyatı üçün xarakterik idi.

Əsərdəki Nemət – Əmirxan, Aygün – Elyar, Əmirxan – Elyar xətti süjetin ana xəttinin dolğunlaşmasına, qəhrəmanların xarakterinin ətraflı açılmasına kömək edir. Bəxtiyar Vahabzadə demişkən, şair qəhrəmanların daxili aləmini, onların psixoloji sarsıntılarını, mənəvi və ruhi əzablarını göstərmək yolu ilə getmişdir (348 s.206).

Bütün bunlar isə poemanın bədii dəyərini artırmış, obrazların daxili aləmini daha dərindən işıqlandırmaq vasitəsinə çevrilmişdir. Poemada yaradılan Aygün, Əmirxan, Elyar surətləri mükəmməl insan xarakterləri kimi yadda qalır.

Mənəvi-əxlaqi problemlərin, qəhrəmanın fərdi dünyasının bədii əksi altmış-yetmişinci illərin poeziyası üçün daha xarakterik idi. Bu illərdə insanların mənəvi aləmindəki dəyişiklikləri əks etdirmək, şəxsiyyətin fərdi dünyasına nüfuz olduqca güclənmiş, epik poeziya müəyyən mənada mənəvi-əxlaqi axtarışlar dövrü keçirmişdir.

Əgər əllinci illərə qədər Səməd Vurğunun “Aygün” poemasından başqa ailə-məişət mövzusunda geniş epik əsərlərə rast gəlmək mümkün deyildisə, sonrakı illərdə bu mövzuda yazılmış poemalar çoxluq təşkil edirdi. Özü də bu poemalarda “Aygün” ənənəsinin davamı özünü göstərməkdə idi. Mənəvi-əxlaqi problemləri əks etdirən məişət süjetləri

XX əsrin ikinci yarısında yaranan Azərbaycan poemalarının bir qismi üçün xarakterik idi. Bu mövzuda yazılmış poemaların əksəriyyətində ənənəvi üçlük xətti süjetin strukturunda əsas yer tutur, hadisələrin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirirdi.

“Öz mənbəyini “Aygün” çeşməsindən götürən” (216, s.137) uğurlu poemalarda məsələnin yeni aspektdə qoyuluşu, xarakterlərin açılması üçün yeni vasitələr axtarılması, ümumiyyətlə, sənətkarların üslub fərdiyyətinə sadiqliyi məişət mövzusunda yazılmış bu əsərlərin müvəffəqiyyətini, obrazların həyatiliyini təmin edirdi. Vaxtilə yasaq edilmiş mövzuda yazılan poemalarda müasirlərimizin maraqlı, yadda qalan obrazlarını yaratmağa cəhdin özü belə təqdirəlayiq hadisə idi.

Novruz Gəncəlinin “Şəhlə” poemasında qəhrəmanların xarakteri məişət münaqişələri zəminində açılsa da, müəllif inqilabdan əvvəlki həyatımızı bədii təsvir mərkəzinə çəkmiş, elə bil ki, müasirlərimizin bədii obrazını yaratmağa çəkinmişdi. Bəxtiyar Vahabzadənin “Sadə adamlar”, “İztirabın sonu” poemalarının qəhrəmanları isə müasir insanlar idi.

“İztirabın sonu” poemasının qəhrəmanı Hatəm dinamik obrazdır. Coşqunluq, həssaslıq, yaradıcılıq ehtirası, sənətinə vurğunluq, vətənpərvərlik, xalqın adət-ənənələrinə bağlılıq, səmimiyyət onun xarakterinin ən yaxşı cəhətləri kimi yadda qalır. “Hatəm yalnız məişət mövzusunda nəgmə yaradan bəstəkardır” (162) fikri çox haqlı olaraq tənqiddə məruz qalmışdı (246). Belə çıxır ki, guya Hatəm ictimai mövzuda əsərlər yaratsaydı, qəhrəmanın ictimai fəaliyyətindən söhbət açılardı, guya bu onun bədii surət kimi mükəmməlliyinə səbəb olardı.

Ailə və bədii yaradıcılıq Hatəmin taleyində bir-birindən ayrılmaz paralel xətlər kimi uzanır. O, öz işindəki coşqunluğu, romantikanı ailəsində də görmək istəyir. Lakin Hatəmin

coşqunluğu Şahnazın soyuqluğu, biganəliyi ilə üz-üzə gəlir ki, əsas konflikt də elə buradan doğur.

Məsud Vəliyev (Əlioğlu) yazır: “O, (Hatəm –R.Y.) daima kiçilir, insanlıq məziyyətlərinin bir çoxunu itirir, sadəcə şöhrət əsiri olan bir meşşana çevrilir” (111). Fikrimizə, tənqidçinin bu fikirləri söyləməsinin əsas səbəbi Hatəmin ənənəvi obraz qəlbinə, ülgüsünə sığmaması, uyğun gəlməməsi ilə əlaqədar idi.

Əlbəttə, Hatəm nöqsansız deyildir. Lakin o, Məsud müllimin dediyi kimi meşşana çevrilmir, əksinə, mənəvi-əxlaqi saflaşma yolu keçir. Buraxdığı səhvlər heç də Hatəmin zəifliyinə dəlalət etmir, əksinə, onun bir bədii surət kimi canlı, təbii çıxmasına səbəb olmuşdur.

Başqa bir məqalədə oxuyuruq: “Onun (Hatəmin – R.Y.) ifrat həssaslığı, ötəri hisslərinə və ilk təəssüratına hədsiz bağlılığı onu mənən yoxsullaşdırır” (33, s.208).

Bir cümlədə “o” əvəzliyinin iki dəfə işlədilməsi bir yana qalsın, “həssaslığın insanı mənən yoxsullaşdırması” fikrinin heç bir məntiqi əsası yoxdur. Digər tərəfdən, Hatəm heç də ötəri hisslərə aludə deyildir. Əgər Əmirxan (“Aygün”) Aygünün həyatda yüksəlişindən, istedadının parlamasından qorxursa, onu cəmiyyətdən təcrid etmək, evdar qadın kimi saxlamaq istəyirsə, əksinə, Hatəm Şahnazı cəmiyyət içərisinə – teatr tamaşalarına, müsəmirələrə aparır, onun mənən yüksəlməsinə çalışır. Toyda tanış olduğu Gülpəri adlı şairə qızın mədəni səviyyəsi, həssaslığı, Hatəmin xəyalən Şahnazı Gülpəri ilə müqayisə etməsi, öz həyat yoldaşını da şeiri, sənəti qiymətləndirməyi bacaran incə ruhlu bir qadın kimi görmək arzusu çox təbiidir.

“Hatəm surətinin yaxşı xüsusiyyəti odur ki, müəllif onun xarakterinin dəyişməsinə inandırıcı şəkildə, incə, psixoloji cizgilərlə verir” (246). Özünə tənqidi yanaşmağı bacarmaq, ürəyində kin-küdurət saxlamamaq Hatəmin xarakterindəki ən yaxşı cəhətlərdəndir. O, sənətdə saxtakarlığı



sevmədiyi kimi, ailədə də saxtakarlığa yol vermək istəmir. Hatəmin bütün hərəkətlərində səmimiyyət vardır.

Əli Kərimin “İlk simfoniya” əsərinin qəhrəmanı İlham da Hatəm kimi bəstəkardır. O, təmiz ürəkliliyi, cəsarəti, həqiqəti üzə deməkdən çəkinməməsi, məhəbbəti, sədaqəti, gələcəyə inamı və təvazökarlığı ilə oxucunun sevimlisinə çevrilir. İstər yaradıcılıq axtarışları, istərsə də Nigarın xəyanətindən sonra İlhamın keçirdiyi psixoloji sarsıntılar gənc bəstəkarın xarakterinin ətraflı açılmasına zəmin yaratmışdır.

Adil Babayevin “Eloğlumun poeması”nın qəhrəmanı Elyar müxtəlif xarakterli adamlar əhatəsində yaşayır və işləyir. Bir tərəfdə meşşan təbiətli, xəbis Fəxri, Dilruba, Digər tərəfdə Nadir, Gülgəz və onların təmsil etdiyi nəcib insanlar. Elyar Fəxri və Dilruba ilə daha çox ünsiyyətdə olsa da, mənən Nadir və Gülgəz xarakterli adamlara daha yaxındır.

Uzaq rayondan Bakıya ali təhsil alıb həkim olmaq arzusu ilə gəlmiş Heydər (Qabil, “Mehparə”) həyatın bərk-boşuna düşüb-çıxmış bir gəncdir. Onun xarakterinin formalaşmasında zəhmətin böyük rolu olmuşdur. Heydər təmiz, hərərətli gənclik məhəbbəti ilə Mehparə adlı bir qızı sevir. Lakin həqiqi sevənlərə məxsus utancaqlıq onun dilini bağlayır, sevgi məktubu yazsa da, onu qıza verməyə cəsarəti çatmır.

Buna ədəbi tənqidimizin o zamanki nüfuzlu nümayəndəsi M.Cəfər dövrün tələbi ilə çox qəribə qiymət verirdi. O, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin 13 fevral 1960-cı il tarixli nömrəsində çap olunan “Həyat hadisələrinə münasibət mühüm şərtdir” məqaləsində yazırdı: “Şanlı məktub”u qat kəsir, Heydər onun üzünü dönə-dönə köçürür. Onun 21 yaşı var. Bəxtəvər ata-anasının başına, xalqın bu yaşda olan uşaqları ixtiralar edir, əsər yazır, əsərin üzünü köçürür, bizim Heydər də şanlı məktublarmın üzünü.”

Bu doğrudur ki, Heydər in xarakteri hələ tam formalaşmamışdır, o, tənqidçinin tələb etdiyi kimi ictimai ideallar uğrunda mübarizə aparmır. Lakin bizcə, Heydər in yazdığı “şanlı məktublar”, keçirdiyi həyəcanlar onun bir bədii surət kimi zəifliyinə dəlalət etmir. Nə qədər utancaq, həyalı olsa da, böyük yanında ədəb-ərkan gözləsə də, söz götürmək, təhqirə, həyasızlığa dözmək, başqalarının qarşısında əyilmək onun xarakterinə məxsus keyfiyyətlər deyildir.

Rəhim də (“Xatirə”), Gəray da (“Fırtına”) həyatın mənasını namuslu əməkdə görən insanlardır. Xeyirxahlıq, insanpərvərlik, qayğıkeşlik onların xarakterinin ayrılmaz tərkib hissələridir. Bu gənclərin ikisi də ömür-gün yoldaşlarını dərin məhəbbətlə sevir, onların həyatda ucalması qayğısına qalırlar. Rəhim Xatirənin evə gec gəlməsindən narahat olsa da, ağına sığışıdıra bilmir ki, həyat yoldaşı ona xəyanət edə bilər. Gəray da dost adı arxasında gizlənmiş düşmənin və arvadının əsl simasını görə bilmədiyindən, mənəvi-əxlaqi konfliktdə həm Mötəbərə, həm də Gözələ nisbətən çox passiv görünür. Pəri xalanın ciddi xəbərdarlığından, eləcə də Mötəbər in bəzən lazımsız yerə onu iş göndərməsini hiss edəndən sonra da Gərayın fəaliyyətsizliyi təəssüf doğurur. Lakin arvadını qucaqlayan Gərayın laçın vurmasını deyər körpə balasının üstünə qanadını gərən göyərçinə bənzədilməsi qəhrəmanın daxili narahatçılığını göstərmək baxımından mənalı detaldır.

Məişət mövzusunda yazılmış poemalarda qadın surətləri də ideallaşdırılmamış, onların mənfə və müsbət cəhətləri vəhdətdə verilmişdir. Bu qadınlara əksəriyyəti əsərə hazır xarakter kimi gətirilməmiş, onların mənəvi-əxlaqi aləmi rəngarəng ailə münəqişələri zəminində açılmışdır.

Yüngül əyləncələrdən xoşlanmayan Şahnazın (“İztirabın sonu”) xarakterindəki biganəlik müəyyən mənada aldığı ailə tərbiyəsi ilə əlaqədardır. Oxucunu öz qəhrəmanın uşaqlıq illərinə qaytaran Bəxtiyar Vahabzadə məktəbli palta-

rında füsunkar bir qız təsvir edir. Qızlar bulağından yenice su içən, uşaqlıq ədaləri nazla əvəz olunan, gözəlliyi ilə baharı yarışa çağıran bu qız ürəyində qərribə döyüntülər, səsinde titrəyiş hiss edir; sinəsi həyəcanla qabarıq, gecələr gözlərindən yuxu qaçır.

Şahnaz təbiətli qız özünə sevgili seçməkdə səhv edə bilər, ancaq sevməyə bilməz. Lakin bu cür gözəl hazırlıqdan sonra müəllifin aşağıdakı sözləri inandırıcı təsir bağışlamır:

Bilmədi dosta getdi,  
Bilmədi yada getdi.  
Gördü ki, ərə gedir  
Dostları, o da getdi.

(343, s.229)

Ədəbi tənqidin Şahnaz obrazına münasibəti bizi qətiyən qane etmir. Məsələn, Məsud Vəliyev (Əlioğlu) romantik təbiətə malik Hatəmdən fərqli olaraq Şahnazı soyuq, quru, real düşünən, hər şeyə ayıq yanaşan bir qız kimi xarakterizə etdikdən sonra yazır: “Onsuz da küskün və fərəhsiz olan Şahnazın təbiətindəki ciddilik Kəblə Cəfərin birtərəfli tərbiyəsi nəticəsində daha da güclənir və həddini aşıb mənəvi şikəstliyə çevrilir. Elə bir şikəstliyə ki, onu heç bir şeylə sağaltmaq mümkün deyildir” (III).

Şahnaz mal-dövlət hərisidirmi? – Yox. Xəyanətkardır mı? – Yox... Bəs elə isə “real düşünən, hər şeyə ayıq baxan” Şahnazın hansı “islaholunmaz mənəvi şikəstliyindən” söhbət gedə bilər?!

“Şahnazın təbiəti bizə bir də ona görə cılız görünür ki, o, yüksək zövqə malik bəstəkar qəlblə Hatəmdən bütün keyfiyyətlərinə görə çox aşağıdır” (33, s.208).

Bu cümlələri oxuyanda istər-istəməz V.Q.Belinskinin aşağıdakı sözlərin xatırlayırıq: “Birin şəxsiyyətini digər şəxsiyyətin arşını ilə ölçməkdən ədalətsiz şey ola bilməz, çünki bunlar həmişə ya bir-birinin əksi olurlar, ya da bir-birindən fərqlənirlər” (76, s.41).

Şahnaz mürəkkəb, özü də milli xarakterdir. İncəsənəti, musiqini dərindən duymağı bacarmayan, sənətkar qəribəliklərinin mahiyyətini başa düşə bilməyən Şahnazı günahlandırmaq, onu zövqsüz, hissiz, duyğusuz adlandırmaq ədalətsizlikdir. O, ərini başa düşə bilməsə də, safdır, təmizdir, qayğıkeşdir, diqqətcildir. Bu xüsusiyyətlər isə bədii təsvir ahəngindən doğur, əsərdə təsvir edilən hadisələrdən, bədii detallardan qaynaqlanır.

Nigarın (“İlk simfoniya”), Xatirənin (“Xatirə”), Gözəlin (“Fırtına”) həm taleyləri, həm də xarakterləri arasında bir yaxınlıq vardır. Bu qadınların üçü də həyatda eyni səhvə yol verir. A.S.Puşkinin Tatyanası, Aşıq Ələsgərin “Düşdü” şeirinin lirik qəhrəmanı ona görə oxucunun sevimlisinə çevrilir ki, onlar başqalarını sevsələr də, öz ailələrindən narazı olsalar da, həyat yoldaşlarına ömürlərinin sonunadək sadıq qalırlar. Adlarını çəkdiyimiz poemaların qəhrəmanları isə sevib-seçdikləri, özü də nəcib insani keyfiyyətlərə malik olan ərlərinə xəyanət edir və nəticədə dərin peşmançılıq hissi keçirirlər. Onların xəyanət addımı atmaları üçün poemalarda lazımi psixoloji zəmin hazırlansa da, Nigarın, Xatirənin, Gözəlin təntənəli həyat arzusu ilə ömür-gün yoldaşlarından üz döndərmələrini müsbət qiymətləndirmək olmaz. Lakin bir bədii surət kimi Nigar da, Xatirə də, Gözəl də müvəffəqiyyətlidir. Onların keçirdikləri psixoloji sarsıntılar, çəkdikləri vicdan əzabı, məişət pozğunlarına qarşı qəlblərində baş qaldıran sonsuz nifrət hissi təbii və inandırıcı boyalarla işlənmişdir. Aşağıdakı misralar Nigarın və Gözəlin psixoloji vəziyyətini, peşmançılığını lazımi səviyədə ifadə etmək gücündədir:

İstədi ki, gizlənə  
Redikülün dalmında.  
Əlindəki əzilmiş  
Xırda gülin dalmında.  
“İlk simfoniya” (185, c.2, s.46).

Bir an Xəzər dedi: – Bir az yaxın gəl,  
Axı bu göy sinəm son məkanındır.  
Ayağına qədər, Gözəl, ay Gözəl,  
Qalxan ləpələrim pilləkanındır.  
Onu düşə-düşə en qucağıma,  
Nə üçün vahimə bürümüş səni?  
Bilirəm, bilirəm, gen qucağıma  
Bu gün öz vicdanın sürümüş səni.  
“Fırtına” (418, s.82).

Mehparə də (Qabil, “Mehparə”), Qonça da (Ə.Kürçaylı, “Zamanın hökmü”) ailə həyatı qurmaq istəyərkən tələsir, xasiyyətlərinə, mənəvi aləmlərinə yaxından bələd olmadıqları simasız adamlara könül verirlər. Bu qızların ikisi də mənən təmizdir, safdır. Möhkəm özüllü xoşbəxt ailə həyatı qurmaq onların həyat idealıdır. Mehparə, əsasən, “öz gənclik duyğuları ilə, gənclik hissləri ilə əylənən bir qızıdır” (M.Cəfər). Bu sözləri eyni ilə Qonça surətinə də aid etmək olar. Lakin o, Mehparəyə nisbətən ayıqdır, vüqarlıdır. Mehparə bağışlanmaz səhvə yol verirsə, Qonça heç olmasa günahının yarısından qayıtmağı bacarır, dərin məhəbbətlə sevsə də, Elmar kimi miskin, simasız bir gəncə ailə həyatı qurmağa razı olmur. Qonça hadisələri fikrən təhlil edərkən müstəqil nəticəyə gəlməyi bacarır, ağır sınaq günlərində özünü itirmir.

Rəmziyyənin (M.Araz, “Paslı qılınc”) həyat, ailə haqqında mülahizələri göstərir ki, təmiz mənəviyyətli bu qadın öz mənliliyini, heysiyyətini hər şeydən üstün tutur. Ailənin dağılmasının, atasız uşaq böyütməyin ağırlığını bütün dəhşətləri ilə hiss etsə də, öz mənliliyinin tapdalanması hesabına yaranan barışıq onu qətiyyənlə təmin etmir. Ərindən boşanmış bu qadının hakimə “Çalış, Musaxanı özünə qaytar” – deməsi onun xarakterindəki insanpərvərliyi, geniş ürəkliliyi əks etdirmək baxımından maraqlıdır.

Bəzi poemalarda zahiri gözəllik mənəvi gözəlliyə qarşı qoyulmuşdur. Qəmər (“İlk simfoniya”), Gülpəri (“İztirabın sonu”), Gülyaz (“Eloğlumun poeması”), Nübar (“Ömür

təzələdir”), Rəna (“Ögey ana”) zahirən o qədər gözəl olmasalar da, mənəviyyatca saf, Azərbaycan qadınlarına məxsus ən yaxşı keyfiyyətləri öz üzərlərində cəmləmiş surətlərdir. Lakin təəssüf ki, belələrinin yox, ömür-gün yoldaşlarına xəyanət edib mənəvi sarsıntılar keçirən qadınların həyatı ön plana çəkilmişdir.

Novruz Gəncəlinin “Şəhla”, “Odlu ürəklər”, “Göndərilməmiş məktub” poemalarında da müəllif öz qəhrəmanlarının – Şəhlanın, Miranın, Nərgizin, Qoşqarın, Dilşadın və Eldaşın xarakterini əsasən məişət problemləri vasitəsiylə açmağa çalışır. Birinci poema inqilabdan əvvəlki illərin, ikinci poema isə müharibə illərinin haddisələrindən bəhs edir. “Odlu ürəklər”in süjeti bir növ hind filmlərinin süjetini xatırladır. Qoşqar döyüşə gedir, mərdliklə vuruşur, S.Rüstəmin “Qafurun ürəyi” poemasının qəhrəmanı kimi öz komandiri Eldaşı güllədən qorumaq üçün sinəsini qabağa verir, güllə onun gözünü çıxarır. Eldaş da ağır yaralanıb ordudan tərxis olunur. Təsadüfən onun bacısı Dilşadın yanında qalan Nərgiz Qoşqarın sevgilisi imiş. Eldaş həqiqəti bilmədən öz dostunun sevgilisini sevir. Əsir düşən Qoşqar çox əziyyətlər çəkir, nəhayət, qayıdıb gəlir. O da məsələdən xəbərdar olur. Sifəti eybəcər hala düşdüyündən özünü Nərgizə göstərmək istəmir. Nərgiz isə məsələdən xəbər tutub özünü sevgilisinin üstünə atır. Poema elə bu hadisə ilə də bitir. Müəllif mənəvi gözəllik hər şeydən üstündür ideyasını irəli sürür. Öz qəhrəmanlarının mənən saf, təmiz, xeyirxah, sadıq olduqlarını bədii vasitələrlə göstərməyə çalışır.

“Göndərilməmiş məktub”da isə anasının istəyi ilə yox, öz sevgisi ilə ailə həyatı quran, dünyaya körpəsi gələndən sonra da anası tərəfindən bağışlanmayan bir qızın mənəvi iztirablarından söhbət açılır.

Poemalarda fərdin xarakterinin ictimai hadisələr, ictimai əxlaq kontekstində səciyyələndirilməsi dövrün, zamanın tələbi idi. Çingiz Hüseynov müasir ədəbiyyatda əxlaqi mü-

nasibətlərin təhlilini yalnız partiyanın yüksək keyfiyyət və iş üsulu, insan tərbiyəsi, böyük sosial məsələləri bacarıqla həll etmək, cəmiyyətin ziddinə, qeyri-əxlaqi hadisələr əleyhinə apardığı mübarizə kontekstində dolğun və metodoloji cəhətdən düzgün ola bilməsində görürdü (235, s. 176). Bu illərdə partiya əlini hələ də ədəbiyyatın üstündən çəkməmişdi.

Əlbəttə, cəmiyyətdə yaşayıb onun əxlaq normalarından kənarda dayanmaq mümkün deyildir. Şəxsiyyət nə qədər öz fərdi dünyasına qapılsa da, cəmiyyət orbitindən kənara çıxa bilmir. Başqa sözlə, insanın xarakterini, dövrümüzün əxlaqi-etik problemlərini, müasirlərimizin həyatını, onların məişətini ictimai hadisələrdən təcrid edilmiş şəkildə təsəvvür etmək imkan xaricindədir.

Mənəvi-əxlaqi mövzuda yazılmış poemaların hamısını janrın tələbləri baxımından uğurlu saymaq olmaz. Ədəbi tənqid bu poemaların nöqsanını, əsasən, ictimai hadisələrdən, mühitdən, kollektivdən təcrid edilmiş şəkildə götürülməsində (112, s.194), seçilmiş obrazların, təsvir olunan həyatın sənət və sənət adamları dairəsində hərlənməsində (213, s.212-213), məhdud mövzu çərçivəsində kənara çıxa bilməməkdə, şairlərin daha çox bərişdirici xətt götürərək ər-arvad arasında nəyin bahasına olursa olsun sazış yaratmağa çalışmalarında (45, s.201-202) görürdü.

Bu əsərlərin bir çoxunun zəif çıxmasının səbəbini məişət mövzusunun məhdudluğunda yox, insanların həyat şəraitini, ailə münasibətlərini öyrənmədən, gərgin yaradıcılıq axtarışları aparmadan ənənəvi süjetə aludəçilik göstərən şair istedadının zəifliyində axtarmaq lazımdır. Bəzi sənətkarların “Aygün” poemasının mərkəzində qoyulan və öz yüksək bədii həllini tapan problemlər orbitindən kənara çıxa bilməməsi təəssüf doğurur. Lakin bir məsələni də qeyd etmək vacibdir ki, “Aygün”ə oxşarlıq bu poemaların əsasən zahiri tərəfinə, struktur formasına aiddir. Belə ki, bu əsər-

lərdəki konflikt əksər halda ənənəvi üçlük arasında cərəyan edib öz bədii həllini tapırdı. Xarakterlərə gəldikdə isə, onlar bir-birindən müəyyən fərqi cəhətləri ilə seçilirdilər. Taleylərində müəyyən oxşarlıq olsa da, biz Hatəmi (“İztirabın sonu”), İlqarı (“Məhəbbət poeması”), Qiyası (“İlk məhəbbət”), Zülfüqarı (“Güclü axın”) Əmirxanla (“Aygün”); Şahnazı (“İztirabın sonu”), Nərgizi (“Məhəbbət poeması”), Məryəmi (“İlk məhəbbət”), Gözəli (“Güclü axın”) Aygünlə (“Aygün”) eyniləşdirə bilmərik. Lakin biz bununla demək istəmirik ki, adlarını çəkdiyimiz surətlərin hamısı mükəmməl insan xarakterləri səviyyəsinə yüksəlmişlər. Bu poemaların hərəsinin özünəməxsus məziyyətləri olduğu kimi, nöqsanları da vardır. Hətta surətlərin bəziləri epizodik obraz təsiri bağışlayır.

Əli Kərimin “İlk simfoniya”, Adil Babayevin “Eloğlunun poeması”, Məmməd Rahimin “Ögey ana”, Davud Ordubadlının “Güclü axın”, Əliağa Kürçaylının “Zamanın hökmü”, “Mənim məhəbbətim”, Atif Zeynallının “Fırtına”, Famil Mehдинin “Ömür təzələnir”, Məmməd Arazın “Paslı qılınc” poemalarında xaraktercə, həyata baxış nöqtəyindən bir-birindən seçilən, bir-birini başa düşməyən və başa düşmək istəməyən qəhrəmanlar arasında yaranıb kritik nöqtəyə çatan konflikt ərlə arvadın, sevgililərin bir-birindən ayrılması ilə öz bədii həllini tapır, süjetin inkişafını müəyyən mənada personajların xarakteri müəyyənləşdirir. Onların dünyagörüşlərindəki, əxlaqi baxışlarındakı fərqlər konfliktin bədii həllində mühüm rol oynayır. Ailə dağılır, lakin obrazların düşüncələri, həyəcan və iztirabları onların xarakterlərini açan vasitəyə çevrilir.

Mənəvi-əxlaqi problemlərin yeni aspektdə qoyuluşu və bədii həlli Nəriman Həsənzadənin “Kimin sualı var” (1983) poeması üçün daha xarakterikdir. Poemada obrazlar arasındakı mənəvi-əxlaqi konflikt ön plana gətirilir, qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Konfliktin xeyirxahlığı



təmsil edən qütbündə dayanan İlhamı aşağıdakı məsələlər düşündürür: nə üçün mühazirələrində haqdan, ədalətdən dəm vuran bəzi professorların sözləri ilə işləri bir-birinə düz gəlir? Nə üçün öz alın təri ilə yüksələn istedadların qarşısında qırmızı, vəzifəli, müəyyən nüfuza malik şəxslərin istedadsız övladlarının qarşısında isə yaşıl işıq yanır? Nə üçün yoxsul, lakin mənəviyyatca saf bir qızla ailə həyatı qurmaq qəbahət, var-dövlətli, arxalı bir qızla evlənmək isə şərəfət sayılır? Nə üçün əsl günahkara gözün üstə qaşın var deyən olmur, ancaq onun bədxah əməlləri nəticəsində bədnam olan məsum qız əxlaqsız adıyla institutdan xaric edilir?

Oxucu bütün bu “nə üçün?”lərin cavabını əsərdəki bir-biri ilə məntiqi surətdə bağlanan hadisələri əks etdirən süjetdə tapır. Poemanın mərkəzində dövr üçün mühüm mənəvi-əxlaqi münaqişə dayanır. Bu konflikt yetimçiliklə, halal zəhmətlə böyüyən, öz istedadı ilə ucalan İlham və atasına görə tələm-tələsik qabağa çəkilən, “bəxti özündən tez doğulan”ların nümayəndəsi Ədalət arasındakı zidd münasibətləri əks etdirir.

Əla qiymətlərlə ali məktəbi bitirən İlham nəşriyyatda korrektor, kitab üzü açmamış Ədalət isə şöbə müdiri işləyir. Müvəffəqiyyətlə dissertasiya müdafiə edən İlhamı ixtisası üzrə iş vermirlərsə, aspiranturaya qəbul imtahanından kəsilən Ədalət həmin kafedraya dərs deməyə dəvət olunur. Doğrudur, çox zaman istedadların yerini arxalı istedadsız tutur, lakin bu hələ həqiqi istedadın məğlubiyəti deyildir. Həqiqət əyilsə də, sınımr, İlham mənəvi qələbə qazanır.

Nəriman Həsənzadə öz qəhrəmanlarını müsbət və mənfəi deyə iki qütbə ayırmamış, onların xarakterindəki həm yaxşı, həm də pis cəhətləri qarşılıqlı vəhdətdə götürmüş və beləliklə də obrazların canlı, koloritli çıxmasına nail olmuşdur. Lakin əsərdəki hadisələr, maraqlı bədii məqamlar əvvəldən axıra kimi göstərir ki, İlhamla Ədalətin, onun atasının xarakteri bir-birinə daban-dabana ziddir. Əsərin sonunda

müəyyən mənada barışdırıcılıq yolunun tutulması poemanın yüksələn xətt üzrə inkişaf edən, getdikcə gərginləşən bədii konfliktinin zəifləməsinə səbəb olur.

Poemadakı hadisələr əsasən müraciət intonasiyası ilə nəql edilir. İlham gah üzünü professoru, gah Ədalətə tutaraq ötən günləri saf-çürük edir, gəlidiyi qənaətləri onların üzünə söyləyir.

Ədəbiyyat həyatın bədii inikası olduğundan, hər bir tarixi mərhələdə yaranan əsərlərin qəhrəmanları hərəkət və davranışları, arzu və düşüncələri, əxlaqi problemlərə münasibətləri ilə öz zamanələrini təmsil edirlər. Bu baxımdan XX əsrdə yaranan Azərbaycan poemalarındakı rəngarəng bədii obrazlar silsiləsi bizdən əvvəl yaşayan soydaşlarımızın həyat tərzini, psixologiyasını öyrənmək baxımından maraq doğurur. Onların xarakterindəki mənfi və müsbət, zəif və qüvvətli cəhətlərin vəhdətdə verilməsi canlı insan obrazlarının yaranmasına yardımçı olmuşdur.

Əlbəttə, bu illərdə yaranan bədii obrazların hamısını zəngin insan xarakterləri adlandırmaq mümkün deyildir. Zəmanənin tələbi ilə dövrün, ictimai quruluşun əxlaqi prinsiplərini öz üzərində cəmləyən ədəbi qəhrəmanların hərəkət və davranışları bugünkü milli metodologiya, əxlaqi meyarlar baxımından bəzən məqbul görünməsə də, bu ədəbi obrazlar yaşadıkları tarixi dövrün insanları haqqında müəyyən təsəvvür yaradır.

Sosializm işi uğrunda mübarizə apararan, əqidə yolunda öz doğmalarına belə güzəştə getməyən, sinfi mübarizə zəminində xarakterləri açılan, ictimai işi şəxsi işdən həmişə üstün tutan sovet adamları XX əsr Azərbaycan poemasının əsas qəhrəmanlarıdır. Maraqlı cəhətdir ki, bu qəhrəmanlar təkə müəllif təxəyyülünün məhsulu olan bədii obrazlar deyil. Sinfi mübarizədə öz soydaşlarına qarşı barışmaz mövqedə dayanan, müharibə, eləcə də quruculuq işlərində fərqlənən, hörmət qazanan, partiya və hökumət tərəfindən işi, əməyi,

qəhrəmanlığı yüksək qiymətləndirilən insanların ədəbiyyatın baş qəhrəmanına çevrilmələri də o dövrün tələbi idi.

XX əsrin ikinci yarısında yaranan əksər Azərbaycan poemalarında isə süjetin mərkəzində dayanan, onun hərəkət-verici qüvvəsini təşkil edən mənəvi-əxlaqi konfliktlər bir məhək daşı kimi bədii obrazların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilirdi. Hadisələrə, qəhrəmanların hərəkət və düşüncələrinə daha dəqiq meyarlarla qiymət vermək meyli güclənir, ifrat sosioloji problemlər tədricən arxa, qəhrəmanın daxili dünyasının bədii əksi isə ön plana keçirdi.

Tanınmış rus ədəbiyyatşünası L.Q.Abramoviçin bu fikirlərində dərin bir həqiqət vardır: “Neçə ki, ədəbiyyatın əsas predmeti insan və onunla bağlı problemlərdir, həmişə insan xarakterləri və onun sosial tipləri yazıçıların diqqət mərkəzində olacaqdır” (11, s. 53).

Ona görə ki, xarakter yaratmaq və insan taleyinin rəngarəng cəhətlərini təsvir etmək həyatın inkişaf qanunauyğunluqlarını açmaq vasitəsidir. Qəhrəmanın xarakterindəki ən fərdi cəhətlər belə cəmiyyətin ictimai əxlaq qaydaları ilə qırılmaz surətdə əlaqədardır. Xarakteri şərtləndirən əsas cəhətləri onun mənsub olduğu, təmsil etdiyi ictimai mühitdə axtarmaq lazımdır. Məhz bu aparıcı sosial cəhətlər özlüyündə fərd olan qəhrəmanı tip səviyyəsinə qaldırır.

\*\*\*

Poemalarda drammatizmi, konfliktin gərginliyini təmin edən cəhətlərdən biri də mənfi surətlərdir. Belə obrazların canlı və həyatiliyi bədii konfliktin daha sıqlətli, gərgin olmasını təmin edir. Lakin təəssüf ki, ədəbi tənqid başqa janrlarda olduğu kimi poemalarda da mənfi surətləri müəyyən mənada inkar etmiş, guya sosializm cəmiyyətində belələrinin olmadığını söyləmişdir.

Tənqidimizin son dərəcə nüfuzu nümayəndəsi inana bilmirdi ki, jurnalistika fakültəsini bitirənlər arasında Məharət kimi (“Mehparə”) firıldaqçılara rast gəlmək mümkün olsun.

O yazırdı: “Bədii ədəbiyyatda gənc jurnalist surətinin əclaf, aferist göstərildiyini gördükdə adam birtəhər olur” (*Bax: “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 fevral 1960-cı il*).

Mənfi obrazların xarakterində ara-sıra nəzərə çarpan müsbət cəhətlərə qarşı da etiraz olmuş, sosioloji təhlil çox zaman bədii təhlili üstələmişdir. Məsələn, Nəbi Xəzrinin “Kiçik tərə” poeması haqqında yazılmış bir məqalədə əsərin qəhrəmanı sinfi düşmən olduğu üçün onun vətən həsrəti də, gənclik məhəbbəti də saxta hesab olunurdu. Məqalə müəllifi “Adlasınmı duman dağdan, dağ dumandan ayrılınmı?” misralarını kursivlə verib yazırdı: “Oxucu aydın görür ki, Səfərin keçirdiyi gənclik, onun “məhəbbəti” bu bənzətmələrə layiq deyildir” (163). Nümunədən göründüyü kimi məqalə müəllifi hətta məhəbbət sözünü də dırnağa almağı unutmur. Belə çıxır ki, guya sinfi düşmən nə sevə, nə vətən həsrəti çəkə bilərmiş.

Bu və ya buna oxşar mülahizələr mənfi obraza birtərəfli münasibətin nəticəsi kimi meydana gəlirdi.

Azad (“İlk simfoniya”), Məharət (“Mehparə”), Rüfət (“Xatirə”), Mötəbər (“Fırtına”) namuslu qızları, qadınları aldadıb yoldan çıxaran, onların ailələrinin dağılmasına bais olan vicdansız məişət pozğunlarının bədii obrazıdır. Poemalarda bu mənfi surətlərin xarakterləri maraqlı bədii vasitələrlə açılmış, onların simasında cəmiyyətin ictimai əxlaq normalarını pozan riyakar, lovğa, xudbin adamlar ifşa olunmuşdur.

Əliəğa Kürçaylının Elmarı (“Zamanın hökmü”), Rüfəti (“Xatirə”) fərdi xüsusiyyətləri ilə bir-birlərindən seçilsələr də, ikisinin də xarakterində ümumi cəhətlər vardır. Elmar da, Rüfət də “yağ içində böyrək kimi” böyüdülmüş, onların heç nədən korluğu olmamış, həyatları qayğısız, ömürləri firavan keçmişdir. Ancaq bu maddi zənginlik onların mənəvi yoxsulluğuna səbəb olmuş, Elmar və Rüfət əqidəsiz, məsləksiz, həyatın mənasını böyük qulluqda, yaxşı şeylərə, geniş evə,

gözəl arvada malik olmaqda görün gənclər kimi tərbiyə olunmuşlar. Əgər Elmar passivdirsə, Rüşət diribaş, təcrübəlidir. Qızların ürəyinə od salmaqda onun xüsusi səriştəsi vardır.

Övladlarının sevdikləri gənclə ailə həyatı qurmalarına etiraz edən valideynlər istər həyatda, istərsə də ədəbiyyatda az olmamışdır. S.Vurğunun “Komsomol poeması”nın qəhrəmanı Gəray bəy Humayın Cəlala ərə getməsinə heç cür razı ola bilmədiyi kimi, Elmarın atası İsrafil də (“Zamanın hökmü”) oğlunun müharibədə əsir düşmüş Xanmuradın qızı ilə evlənməsinə razı deyil. Ancaq bu atalar xarakter etibarilə bir-birlərindən tamamilə seçilirlər. Gəray bəy komsomolçu Cəlalin mövqeyi ilə barışa bilmir və axıradək öz əqidəsindən dönmür. Rəhbər vəzifədə işləyən, cibində partbilet gəzdirən İsrafil isə buqələmun kimi düşdüyi şəraitə tezliklə uyğunlaşır. O, oğlunun şən və firavan yaşaması üçün əlindən gələni əsirgəmir, yemək-içməyindən tutmuş geyiminədək onun heç nədən korluq çəkməsinə imkan vermir. Lakin İsrafil oğlunun səadətindən, xoşbəxtliyindən çox öz ad-sanı, rütbəsi maraqlandırır. Elə buna görə də kölgəsindən qorxan bu vəzifə düşkünü gələcək gəlininin müharibədə əsir düşmüş bir adamın qızı olduğunu zənn etdikdə dəhşətə gəlir, oğlundan qızdan uzaqlaşmağı tələb edir. Qonçanın gözəl, ağıllı, qəlbi təmiz olduğunu bilsə də, İsrafil yalan bir arayışı, möhürlü kağızı min təmiz ürəkdən qiymətli hesab edir. Bir manat ələ gəlincə insanın ilan kimi qabıqdan çıxmasından, öz xeyri üçün bəzən dostun dostu yıxmasından söhbət açan İsrafil oğlunu xoşbəxt görmək istəyirsə də, əsl xoşbəxtliyin mahiyyətini başa düşə bilmir. O, gözəl, ağıllı, namuslu bir qızı sevərək onunla ailə qurmaqdansa, varlı, adlı-sanlı bir adamın ağılsız, çirkin qızıyla evlənməyi oğluna məsləhət görür. Xanmurad Nəsirovun – Qonçanın atasının qəhrəmanlıqla həlak olduğunu eşidən İsrafil oğlunu təbrik edir, günü sabah toy etməyə hazır olduğunu bildirir.

R.Rzanın “Qızılgül olmayaydı” poemasında da İsrafil tipli adamların, “rütbə yolunda yorğalar”ın, “öz bostanına oğurluq su buraxanlar”ın bədii obrazı yaradılmışdır.

Poemalarda həyatın mənasını kefdə, əyləncədə, var-dövlətdə görə qadınların da ümumiləşmiş bədii obrazları yaradılmışdır. Belələrinə misal olaraq Dilruba (“Eloğlumun poeması”), Dürdanə (“Ögey ana”), Gülsura (“Paslı qılınc”) surətlərini göstərmək olar. Bu qadınların xarakterinə insan-pərvərlik, qayğıkeşlik, həssaslıq, mənəvi saflıq və s. bu kimi nəcib insani keyfiyyətlər yaddır. Namus, vicdan, həya, ismət bu qadınların hamısı üçün yad məfhumlardır. Məsələn, cavan bir ailənin dağılmasını heç vecinə də almayan Qadası xanım – Gülsura deyir:

Fərqi yox, Musaxan, İsaخان olsun,  
Mənim yatağımı qızdıran olsun. –

Budur Gülsuranın həyat fəlsəfəsi, ailəyə, məhəbbətə münasibəti.

Başqa mövzulu poemalarda da bəzi müvəffəqiyyətli mənfi obrazlar yaradılmışdır. Zaman Zamanzadəni (“Fırtınalar adası”), Çınarı (“Xəzər sularında”), Şeydanı (“Dalğalar”), Səlimi (“Sınaq”) və başqalarını bir-birinə yaxınlaşdıran ümumi cəhət onların ictimai mənafeydən çox şəxsi həyatları haqqında düşünmələridir. Fərdi xüsusiyyətləri ilə bir-birlərindən seçilsələr də, onlar iş köhnə qayda ilə rəhbərlik edir, özlərindən aşağı vəzifədə olan bacarıqlı işçilərin faydalı təkliflərini qəbul etmək əvəzinə, yenilik tərəfdarlarını gözümtürməyə salmağa çalışırlar. Bu obrazların təkə ümumi işə deyil, ailəyə, məhəbbətə münasibətləri də bayağıdır.

Poemalarda yaradılmış ən maraqlı, dinamik mənfi obrazlardan biri Bəxtiyar Vahabzadənin “Yollar, oğullar” poemasının qəhrəmanı Ben Osmandır. O, öz var-dövləti, şan-şöhrəti haqqında düşünən, xalqın çoxəsrlik mədəniyyətinə

ağız büzən, “qınından çıxıb qınıni bəyənəyən”, fransız imperialistlərinin əmrlərinə kor-koranə itaət etməklə, onlara yaltaqlanmaqla “Şərəf legionu” ordeni alan Əlcəzair milyonçularının ümumiləşmiş obrazıdır. Onun özünü unudub yada vurulmasını aldığı tərbiyə ilə əlaqələndirən Bəxtiyar Vahabzadə bu milyonçunun simasında milli zəmindən ayrılıb xalqa arxa çevirənlərin aqibətini, qanunauyğun faciəsini əks etdirmişdir.

Fransızlar tərəfindən təhqir olunsa da, bunu dostluğa yozan, Əlcəzairin milyonlarını qızırğalanmadan onların yolunda xərcləyən Ben Osman öz xalqına, onun adət-ənənələrinə ağız büzsə də, firəng həyat tərzinə alışsa da, qəlbinin dərinliklərində ərəblərə məxsus keyfiyyətlər tamamilə ölüb getməmişdir. Oğullarını – müxtəlif xarakterli, müxtəlif əqidəli Mustafə ilə Etyeni xəyalən müqayisə etməsi onun daxilindəki iki “mən”in – Simonla Ben Osmanın gizli mübarizəsinə təkan verir və bu münaqişə qəhrəmanın ziddiyətli xarakterinin ətraflı açılmasına zəmin yaradır.

Fransızların ərəblərə mədəniyyət öyrətmələrindən dəm vuran Ben Osman istər-istəməz oğullarını müqayisə edəndə üstünlüyü ayağını ayağının üstünə aşırıb fit çalan, siqar tütümləndirən, fransız tərbiyəsi ilə böümüş Etyenə yox, böyük yanında ədəb-ərkan gözləyən Mustafaya verməli olur. O, Mustafanın el dərdinə qalmasından, fransız imperialistlərinə qarşı vuruşa qoşulmasından xoşlanmasa da, hər dəfə oğlu ilə görüşəndə özünə tənqidi yanaşır. Bu görüşlər Ben Osmanın özünü dərk etməsinə, ziqzaqlı yollarla əslinə, nəslinə qayıtmasına zəmin yaradır.

Vətən uğrunda döyüşdə qəhrəmanlıqla həlak olan Mustafanın meyitini qucaqlamaq istəyərkən firənglərin onu itələyib yerə yıxmaları, döşündəki “Şərəf legion”nun qırılıb yerə düşməsi, nə ərəblər, nə də firənglər arasında yeri olmadığını görə Ben Osmanın dəli kimi səhraya qaçıb qumların

altında qalması səhnələri xalqdan ayrı düşənlərin aqibətini əks etdirmək baxımından çox mənalıdır.

Mənfi obrazların canlı, koloritli çıxması həm konfliktin gərginliyini təmin edir, həm də müsbət qəhrəmanın xarakterinin ətraflı açılmasına zəmin yaradır.

Azərbaycan poemalarında əsas surətlərlə yanaşı xeyli epizodik obrazlar da vardır. Başqa janrlarda olduğu kimi poemalarda da epizodik surətlər əsas obrazların xarakterinin açılmasında, eləcə də konfliktin bədii həllində mühüm rol oynayırlar. Ədəbiyyatşünas A.Dremovun fikrincə, epizodik obrazı xarakter adlandırmaq olmaz (*Bax: "Художественный образ", Москва, 1961, s.358*). Doğrudan da, bədii əsərlərdə, o cümlədən də poemalarda adı var, özü yox epizodik surətlər, personajlar bol-boldur. Lakin elə epizodik surətlər vardır ki, onları əsərdə az görsək də, xarakterik obraz kimi unutmururuq.

Hüseyn Cavidin "Azər" poemasında rəssam, sarışın qızcıqaz, dilənçi uşaq, rəssam qızı Eliza, poemanın digər fəsilələrində – "Kömür mədəni"ndə ixtiyar qoca; "Nil yavrusu"nda Şəmsə, öldürülən lord; "Kor neyzən"də kor çalğıcı, Bəbir xan, onun qızı Mələksima; "Yurdsuz cocuqlar"da ana, cocuq, sərxoş; "Bayramdı" fəslində on altı yaşlı qız və onun rəfiqələri; "Lalə" bölməsində Lalə; "Məzarlıqdan keçərkən" hissəsində özünü öldürmək istəyən cavan; "Vəhşi qadın"da oğlunu, qızını məhv edən insanlardan qaçıb vəhşilər arasında yaşayan yarımçılaq qadın; "Köydə" hissəsində dərviş, aşıq, güləşdə qalib gələn müəllim; "Səlmanın səsi"ndə Səlma epizodik surətlərdir. Bu obrazların hamısı müəyyən xarakterik cizgilər vasitəsi ilə işlənmişdir. Onlar xarakter səviyyəsinə yüksəlməsələr də, əksəriyyəti bir bədii obraz kimi yadda qalır. Bundan başqa, onlar əsərdəki baş qəhrəmanın – Azərin xarakterinin hərtərəfli açılmasına, eləcə də müxtəlif hadisələrə müəllifin öz mövqeyini bildirmək vasitəsinə çevrilir.



Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nda Şahsuvar, Murad, Gülzar, Qızıyətər qarı, “Aygün”də Nemət, Ülkər maraqlı, müəllif qayəsinin ifadəsinə kömək edən epizodik surətlərdir.

Əliağa Kürçaylının “Sınaq” poemasında Dul Fatı Səlimin özünü bəy oğlu kimi aparmasından, şorgözlüyündən danışırsa, İman kişi onun sədrlik etdiyi müddət ərzində bir daşı daş üstə qoymamasından, toxum, ağac əkməməsindən, “tanrısına təpik atan” olmasından söhbət açır. Bütün bunlar əsas obrazın – Səlimin xarakterini ətraflı açmaq vasitəsinə çevrilir.

“Fırtınalar adası”nda Valentin, Səbzalı, “Xəzər sularında” Usta Heybət, Aleksey, Nataşa, “Dalğalara”da Sergey, Dəryaqulu obrazlarını birləşdirən ümumi cəhət onların bəzən neft uğrunda mübarizə aparmasıdır. Bu insanlar iş yoldaşları arasında münaqişə baş verəndə daha haqlı saydıqları neftçilərin tərəfində dayanır, onları müdafiə edir, konfliktin bədii həllində, eləcə də əsas obrazların xarakterinin açılmasında müəlliflərin köməkəsinə çevrilirlər.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Etiraf” poemasında anbarın gəlir-çıxarını “sür təsbehi” ilə hesablayan, namuslu, lakin sadələşməyi özündən tələyə düşən Rüstəmin, müəyyən nöqsanı olsa da, vaxtilə əliəyirilərə, oğrulara qarşı mübarizə aparmış Eyvazın, həssas, ürəyi yuxa, yazıb-yaratmaq, insanlara ləyaqətlə xidmət etmək eşqi ilə yaşayan gənc bəstəkar Əlyar və onun anasının – öz fərdi xüsusiyyətləri ilə birbirindən seçilən bu epizodik surətlərin hər birinin hadisələrin ümumi inkişafında, konfliktin bədii həllində, eləcə də əsas qəhrəmanların xarakterinin açılmasında müəyyən rolu vardır.

Adil Babayevin poemalarında, xüsusən “Babəkdən sonra” dramatik poemasında maraqlı epizodik surətlər yaradılmışdır. Belə obrazlara misal olaraq Həsəni, Ütrücəni, Fədanı, Məzəyari, Feofili, İbn Tahiri, Üceyfi, Abdullahı, Vacini və

başqalarını misal göstərə bilərik. Bu obrazların hamısı konfliktin bədii həllində mühüm rol oynayır. Hətta xəsis cizgilərlə işlənsə də, Fəda, İbn Tahir obrazları xarakter səviyyəsinə yaxınlaşırlar.

Əlbəttə, XX əsr Azərbaycan poemasında epizodik surətlər çoxdur. Biz bu surətlərin hamısı haqqında yazmaq imkanına malik deyilik. Ona görə də fikrimizi nisbətən səciyyəvi hesab etdiyimiz obrazlar vasitəsilə çatırmağa çalışdıq.

“Belə surətlər (epizodik surətlər – R.Y.) əsas surətlərin mənəvi aləminin zənginləşməsində lazımı kömək göstərmir” (248, s.153) fikri ilə razılaşmırıq. Bu doğrudur ki, bəzi əsərlərdə heç bir bədii missiyanı yerinə yetirməyən, əsəri daha da ağırlaşdıran “adı var, özü yox” personajlar vardır. Lakin istedadlı sənətkar qələmi ilə yaradılmış epizodik surətin də öz funksiyası vardır. Belə olmasaydı, bədii əsərdə epizodik surətlər yaratmağa heç ehtiyac da qalmazdı.

Bir qənaətimizi də söyləyək ki, qəhrəmanın xarakterinin bitkinliyi ona həsr edilmiş səhifələrin sayı ilə müəyyənləşmir. Xarakterik bir cizgi, epizod, bədii detal vasitəsi ilə qəhrəmanların xarakterini açmaq ümumi sözlərlə təsvirdən müqayisə edilməyəcək dərəcədə yaxşıdır.

## DÖRDÜNCÜ FƏSİL

### BƏDİİ SƏNƏTKARLIQ KOMPONENTLƏRİ

Obrazların fərdiləşdirilməsində, xarakterlərin hərtərəfli açılmasında bədii sənətkarlıq komponentlərindən istifadə olduqca vacibdir. Əks təqdirdə ədəbi uğurlardan, poetik sənətkarlıqdan söhbət belə gedə bilməz. XX əsr Azərbaycan poemalarının bədii vüsəti, ədəbi uğurları birinci növbədə şairlərin bu yaradıcılıq komponentlərindən nə şəkildə istifadə etmələri ilə əlaqədardır.

Bədii obrazın mükəmməlliyini təmin etmək, onun istər zahiri görkəmini, istər yaşadığı mühitin xarakterik mənzərəsini yaratmaq üçün bədii portretin, peyzajın, bədii detal, təsvir və ifadə vasitələrinin rolu olduqca böyükdür. Bu sənətkarlıq komponentlərindən bacarıqla istifadə böyük ədəbi uğurların rəhnidir. Canlı orqanizmdə, hər hansı bir mürəkkəb mexanizmdə xırda bir detalın, hissəciyin öz rolu, funksiyası olduğu kimi, bədii əsərdə də hər bir sənətkarlıq komponentinin özünəməxsus missiyası və rolu vardır. Bu komponentləri nəzərə almadan heç bir poetik təhlildən, sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən söhbət belə gedə bilməz. Ona görə də poemaların təhlili zamanı bu məsələləri də tədqiqat obyektinə seçmək zərurəti meydana çıxır.

#### 4.1. Bədii portret

Bədii portret insanın zahiri görkəminin təsviri nəticəsində yaranır. Lakin bu zaman portret elə xarakterik cizgilərlə işlənmişdir ki, hər hansı bir detal, ştrix qəhrəmanın daxili dünyasının açılmasına kömək edə bilsin. Əks təqdirdə sözlə bədii portret yaratmağa heç ehtiyac da qalmazdı.

Bədii portreti aydın, xarakterik cizgilərlə yaradılan qəhrəmanların zahiri görünüşü ilə onların daxili aləmləri arasındakı uyğunluq xarakterin daha ətraflı açılmasının təminatçısına çevrilir. Rəssamlıqdakı portret anlayışı ilə bədii ədəbiyyatdakı portret anlayışı mahiyyətcə bir-birinə yaxındır. Belə ki, onların hər ikisində ön planda insanın zahiri görkəminin təsviri dayanır. Lakin portret yaradıcılığında rəssam və yazıçı tamamilə bir-birindən fərqli vasitələrlə öz məqsədinə nail olurlar. Əgər rəssam ayrı-ayrı rənglərdən, onların çalarından istifadə edərsə, yazıçı xarakterik detallardan, təşbeh, metafora, epitet və s. bu kimi bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə edir. Bədii ədəbiyyatda yaradılmış portret hadisələrin inkişafı ilə bağlı yeni ştrixlərlə zənginləşir, dolğunlaşır. “Sənətkarın istifadə etdiyi bütün rənglər və sözlər son nəticədə insanın canlı, dinamik obrazını yaratmağa, onun xarakterini və əhatə olunduğu mühitlə qarşılıqlı əlaqəsini hərtərəfli açmağa xidmət edir” (203, s. 6).

Elm, hər şeydən əvvəl, dəqiqlik, konkretlik sevir. Bizə elə gəlir ki, real həyatı konfliktlər fonunda əks olunmuş hər hansı tarixi dövrün mənzərəsini, təbiət təsvirlərini ümumilikdə portret adlandırmaq, “əsərin əks etdirdiyi mühit özü bütövlükdə portret olur” (362, s.11) – demək bədii portret anlayışına yaygınlıq gətirir, onu konkretlikdən uzaqlaşdırır. Elə buna görə də biz bədii portret deyəndə konkret qəhrəmanların təsvirini başa düşür və tədqiqatımızı da bu istiqamətdə aparmağı vacib bilirik.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasında bir sıra uğurlu bədii portretlə rastlaşırıq. Bunların arasında ən uğurlusu, mükəmməli Şəmsanın bədii obrazıdır. Şair əvvəlcə öz qəhrəmanını bizə aşağıdakı misralarla təqdim edir:

Adı Şəmsa, füsunlu bir xilqət,  
Saçar ətrafa həp qürur, əzəmət.  
O baxışlarda bir qığılıcım var,  
Hanki bir qəlbə əks edərsə, yaxar.

Şərqi əsmərə bir bədiəsidir,

Yeni əsrin öc istəyən səsidir.

(82, c.2, s.185).

Əlbəttə, nə “fusunlu bir xilqət”, nə qürurlu duruş, nə ürəklərə od salan, qılgıncım saçan baxışlar qəhrəmanın portretinə hələ o qədər də konkretlik gətirmir. Çünki bu sifətlər bütün Şərq gözəllərinə məxsus ümumi cizgilərdir. “Əsmərə bir bədiə” qəhrəmanın konkret zahiri görkəmi, “yeni Misrin öc istəyən səsi” ifadəsi isə onun daxili aləmi haqqında oxucuya ilk məlumat verir. Daha sonra bu “nazənin kələbəyin” yeddi il öncə Nili tərək edərək Qərbə üz tutması təsvir edilir. Məlum olur ki, Şəmsanın atası hürriyyət arzusuyla yaşayıb haqq, ədalət tələb etdiyi üçün bir ingilis lordu tərəfindən “ölümlü bir adaya” qovulmuş, Şəmsanın köçərək qürbətə gəlməkdən başqa çarəsi qalmamışdır. Bütün bunlardan xəbərdar olan oxucu “hüsnü ətrafi sərxoş eləyən”, üzü qəmli, daima dalğın, ruhu nəşəsiz olan bu gözəlin daxili dünyası ilə zahiri görünüşü arasında bir uyğunluq tapır. Daha sonra oxucu “pəmbə köksündə tüldən duvağı olan”, “əlindəki xrizantemi incə dodaqları ilə öpən”, “al dodaqlı, qumral gözlü” bu gözəli dalğalı, şən bir salonda görür. Ədalı ingilis lordunun salona daxil olması həm Şəmsanın, həm də qəlbində qurtuluş, istiqlal eşqi olan ərəb gənclərinin qanını bərk qaraldır. Biz həm Şəmsanı həmin lordla rəqs edən, onunla çıxıb gedən, həm də səhərisi gün öz düşməni öldürüb vüqarlı addımlarla yeriyən vəziyyətdə görürük. İngilislə rəqs etdiyinə görə onu məzəmmət edən gənclərin sonradan Şəmsanı məhəbbətlə süzmələri də inandırıcı boyalarla əks etdirilmişdir. Müəllifin öz qəhrəmanını tikanlıqdakı çiçəyə bənzətməsi də mənəlidir.

“Bədii portret – hər şeydən əvvəl, fərdiləşdirmə vasitəsidir” (38, s. 62). Fərdiləşdirmə isə tipikləşdirmə ilə bərabər xarakter yaradıcılığında olduqca mühüm amildir. Əgər bədii fərdiləşdirmə yoxdursa, obrazın daxili dünyası, onun həyəcanları, iztirabları lazımı səviyyədə açıla bilməz.

Bədii portret fotosurət deyildir. İnsanın zahiri görkəmini bütün xırdalıklarına qədər əks etdirmək hələ portretin tamlığına zəmanət vermir. Əsas məsələ zahiri görkəmin təsviri vasitəsi ilə qəhrəmanın daxili aləmini, onun xarakterini açmaqdadır.

Səməd Vurğunun həcmcə nisbətən kiçik olan “Üsyan” poemasında da maraqlı bədii portretlər vardır. Şair öz qəhrəmanlarından birinin – Elxanın portretini yaratmaq üçün müxtəlif bədii vasitələrdən istifadə edir və çalışır ki, zahiri görkəm obrazın daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilsin.

Burdakı Elxandır – kəndin ağası,  
Əynində vəznəli, yaşıl çuxası.  
Gözünün üstündə buxara papaq,  
Əntərə bənzəyir o kor yapalaq;  
Gözləri gömgöydür, sifəti sarı,  
Bozarmış üzünün sıx çopurları.

(367, c. 3, s. 224).

Bu misraları oxuyanda həm “mənfi” qəhrəmanın geyimi, zahiri görünüşü, həm də bu tipli adamlara “nəfəsləri benzin və kükürd qoxulu milyonlar şairi”nin münasibəti ilə tanış oluruq. Vəznəli yaşıl çuxa, buxara papaq milli geyimin atributları kimi diqqəti cəlb edir. Papağın gözün üstünə basılması, yəni onun arxasının qaldırılması isə qəhrəmanın öz həyatından razılığına işarədir. “Əntərə bənzəyir o kor yapalaq” misrasının isə əslində Elxana heç bir dəxli yoxdur. Bu, obraza proletar gözü ilə baxışın ifadəsidir.

Maraqlıdır ki, müəllif portret yaradarkən rəssam kimi həm də rənglərdən istifadə etmişdir. Misal gətirdiyimiz parçada əgər yaşıl rəng müsəlmançılığı ifadə edərsə, gözlərin göylüyü folklorumuzda olduğu kimi mərdiməzarçılığın, sarılıq iblisliyin, üzdəki çopurların bozarması isə gədalərin bəylik eşqinə düşdüyünü eşidəndən sonra qəhrəmanın onlara münasibətinin ifadəsidir. Belə ki, xoş gəlməyən adama üz

bozartmaq çox təbii haldır. Daha sonra müəllif obrazın portretini belə tamamlayır:

Ayrıdır Elxanın aranı, dağı,  
Nə çoxdur ilxısı, malı, yaylağı.  
Bordaqda saxlanır minik atları,  
Parlaman möhürlü pulemyotları...  
O, qanlar içərək ağ günlər görür,  
Xoruz dalaşdırır, qoç döyüşdürür.  
Tutub mədəsini südə, qaymağa,  
Ağalıq eləyir yeddi oymağa.  
“Onundur bu hava, bu su, bu torpaq”,  
Asılmış qapıdan üçrəngli bayraq.  
(367, c. 3, s. 224).

Bu misralarda “mənfi” qəhrəmanın necə yaşaması aydın olur. Onun xoruz dalaşdırması, qoç döyüşdürməsi, yayda yaylağa, qışda arana köçməsi, mədəsini südə, qaymağa öyrətməsi, ovçuluğa meyil salması və s. bu kimi hərəkətləri o zamankı bəylərin yaşayış tərzinə tamamilə uyğundur. Lakin şair bütün bunları Elxan kimi tipləri tənqid və ifşa etmək məqsədiylə qələmə almışdır. Təsvirlərdən aydın olur ki, üçrəngli bayraq yalnız və yalnız dövləti başından aşan Elxan tipli adamların qapısının üstündə dalğalana bilər. Qəribədir ki, varlılıq, fırvan həyat, hətta südə, qaymaq yemək belə harınlığın atributları kimi təqdim edilmişdir.

Səməd Vurğunun poemalarında qadınların bədii portretləri də mühüm yer tutur. Onun “Kənd səhəri” poemasında Gülzarın, “Bəsti” poemasında Bəstinin, “Muğan qızı” poemasında Muğan qızının, Manyanın sözlə yaradılmış portretləri zamanın, dövrün tələb etdiyi cizgilərlə işlənmişdir. Burada ən aparıcı boyalar aşağıdakı misraların tələbinə uyğun seçilmişdir:

Silkinib çıxmasa qadın mətbəxdən,  
Nə azad ana var, nə azad vətən.  
(367, c. 3, s. 235).

Şair vaxtilə “qonağın, ərinin ayağını yuyan”, “gecələri saçlarının rənginə bənzəyən”, “əlində başaq, dalında uşaq gənc yaşında saralan”, toyda, yasda lal-dinməz duran anaların “silkinib mətbəxdən çıxmasını” alqışlayır. Özündən əvvəlki gül-bülbül şairlərini, gözəlləri mələk, çiçək adlandırır, “ağ üzünə ay, qaşlarına yay deyən” qələm sahiblərini tənqid edir, qadının ictimai həyatdakı mövqeyini ön plana gətirməyin vacibliyindən söhbət açır. Onun əsərlərində sadə geyimli, zəhmətkeş, ismətli, abırlı, süni boyalardan uzaq qadınlar “kərsət geyinən”, gündə min dona girən, üzü pudralı, marmalad dodaqlı, şarlatan ruhlu “kef quşları”na, məclis gözəllərinə qarşı qoyulur. Tarlada işləyən qadının “yaxasından gül kimi asılan günəş” əməkçi insanın portreti üçün ən xarakterik cizgilərdən biri hesab oluna bilər.

“Kənd səhəri” poemasında Səməd Vurğun öz qəhrəmanının yuxudan radionun çağırışları ilə oyanmasını, körpəsini əmizdirib yır-yığış eləməsini, döşəyi, yorğanı günəşə sərməsini təsvir edəndən sonra onun portretini bu misralarla tamamlamağa çalışır:

Gülzarın gözləri su kimi duru-  
Andırır qəlbinin saf olduğunu.  
Nə bir sancısı var, nə öskürməsi,  
Nə də qaşlarının qara sürməsi...  
Salıncaq qolları ətli və şumal,  
Hüsnə yaraşıqdır üzündəki xal.  
Deyib-danışmağı canlı bir həyat,  
Kitablar kimidir mənası qat-qat...  
Görsəniz bir onu, bəlkə yüz onu,  
Hər vaxt görərsiniz gülərliz onu.

(367, c. 3, s. 126-127).

Daha sonra şair Gülzarın alnında qürur traktor sürməsindən söhbət açır ki, bu da o dövr qəhrəmanının təsvirində mühüm hesab edilən cəhətlər idi. Yeri gəlmişkən qeyd edək, Nəbi Xəzrinin “Günəşin bacısı” poemasının qəhrəmanı Sevil Səməd Vurğun qəhrəmanının ardıcılı, davamçısıdır.



“Muğan” poemasında şair bizi səhər alatoranda pambıq yığan bir qızla tanış edir. Onun başında ağ ipək çalma var. Saçları sünbül kimi daranmışdır. Lakin bu zahiri cizgilər qəhrəmanın xarakteri haqqında hələ heç nə demir. Daha sonra qızın yad adam görəndə hürkmüş maral kimi dik-sinməsi, yanaqlarının rəng alıb rəng verməsi, üz-gözündən nur yağması onun bədii portretinə yeni cizgilər əlavə edir. Şairlə Muğan qızının söhbəti isə qəhrəmanın portretini tamamlamaq vasitəsinə çevrilir. Qız sağlamlığın, gümrahlığın əsas səbəbini zəhmətdə, bir də təmiz kənd havasında görür. Onun “baxışlarından ağ günlər boylanır.” Muğan qızının zarafatla şairə dediyi sözlər də mənalıdır:

Ancaq ipəklərin yaxşısını siz  
Şəhər qızlarına geydirirsiniz.  
(367, c.3, s. 88).

Üzündə mehribanlıq “yuva salan” bu qıza şair sadə-lövhliklə “əynindəki bu çitdən başqa ayrı paltarın yoxdur-mu” sualını verəndə qız gülüb deyir:

Bıy, elə mən dedim, inandin sən də?  
Elə geyirəm ki, yeri gələndə...  
Bəs necə, gedirəm toya, mağara,  
Bəzən şal geyirəm, bəzən də xara.  
(367, c.3, s.388).

Bu misralar həm qəhrəmanın səviyyəsi, həm də o dövr qızlarının geyimi haqqında oxucuda müəyyən təsəvvür oya-dır. Daha sonra Muğan qızının pambıqyığan maşın arzu-laması, texnikanın həyata tətbiqinin mənasını çox gözəl başa düşməsi, onun “elmə, savada vaxtımız çox qalar” – deməsi qəhrəmanın portretini tamamlayan maraqlı cizgilər kimi yadda qalır. Hiss olunur ki, şair öz qəhrəmanın bədii obrazını məhəbbətlə yaratmışdır. “Xurmayı saçları iki qatar” olan bu qızın “bir az da Humaya bənzəməsi” şairi daha da həyəcanlandırır.

Göründüyü kimi, əməkçi qadınların bədii portretini yaradarkən S.Vurğunun ön plana gətirdiyi əsas cəhət sağlam bədən, sadə geyim, boyasız, rəngsiz üz, alında qıvrırcıqlanan tər damcıları və sair bu kimi cizgilərdir. Bu tipli portret sxemlərini ətə-qana gətirən isə onların hərəkəti, davranışı, mənəvi dünyaları, arzu və düşüncələridir.

Səməd Vurğunun poemalarının əksəriyyətində qəhrəmanların zahiri görünüşü ilə daxili aləmi arasında bir uyğunluq vardır. Onun əsərlərini oxuyanda gözlərimizin qarşısında Gəray bəyin, Humayın, Bəxtiyarın, Cəlalın (“Komsmol poeması”); Xumarın (“Xumar”); “palanın üstündə out-rub şirin xəyallara dalan” hambalın, “əlində körpəni oynadaraq uzanan dilsiz yolları göstərən” qarının (“26-lar”); Mahniyarın (“Aslan qayası”); Sabir bağında oturub söhbət edən ağsaqqal kişinin (“Bakının dastanı”); kürsüdə qara bulud kimi dolan zənci rəssamın (“Zəncinin arzuları”) bədii portretləri canlanır.

İnsanın sifətinin cizgilərində olan ani dəyişikliklər, əzələlərin səyriməsi, dodaqların titrəməsi, yanaqların allanması, pörtməsi, gözlərin bərəlməsi, təbəssüm, əllərin əsməsi və s. qarşımızda dayanan adamların psixoloji vəziyyətini: təəssüfünü, nifrətini, məhəbbətini və s. çox gözəl əks etdirir. Bəzən valideynin, müəllimin, ağsaqqalın bir mənalı baxışı danlaqdan, uzun-uzadı nəsihətdən sirayətədedici olur. Sənət əsərlərində də vəziyyət təxminən həyatda olduğu kimidir. Xarakterik cizgilərlə yaradılmış bədii portret yalnız qəhrəmanın zahiri görkəmini əks etdirmir, onun daxili aləmini, iztirab və həyəcanlarını, arzu və düşüncələrini – xarakterinin çox mühüm cəhətlərini özündə cəmləmiş olur.

Süleyman Rüstəmin “Şairin ölümü” poemasında İran irticaçıları tərəfindən zülmə öldürülmüş şair Əli Fitrətin zahiri görünüşü belə təqdim edilir:

Saçları dağınıq, gözləri dolğun,  
Gəzib dolaşmaqdan dizləri yorğun.

Sanırsan ki, indi yıxılacaqdır,  
Əynində paltarı yamaq-yamaqdır.

Səpsən yerə düşməz üstünə darı,  
Belə qarşılایır qışı, baharı.  
(281, s. 329).

Əsəri oxuduqca qəhrəmanın bu cür yoxsul görkəmi ilə zəngin daxili aləmi, mənəvi dünyası arasında bir təzad görürük. Müəllif bu təzaddan bədii vasitə kimi istifadə etmiş, “polad sətirlərlə yadlara məzar qazan” sənətkarın taleyini ön plana gətirmişdir. Misralar bir-birini əvəz etdikcə şairin “gecəyə hələlik deyərək günəşlə bir küçəyə çıxması”, onun “qırışıq alınıdakı vüqar”, “yorğun ayaqlar”, “ümid dolu yaşarmış gözləri”, qəlbində qəzəb, intiqam hissi, qolları bağlı şəkildə zindana aparılması və s. bu kimi ştrixlər haqq, ədalət tələb etdiyi üçün zülmələr çəkən, dəli adlandırılan sənətkarın bədii portretinə aydınlıq, konkretlik gətirir.

Mikayıl Müşfiq öz qəhrəmanlarının bədii portretini yaradan zaman zahiri görkəmin konkret təsvirilə bərabər, yeri gəldikcə maraqlı epitetlərdən də istifadə edir. Məsələn, biz əvvəlcə Əfşanı (“Əfşan”) vaqonun bir küncündə mürgüləyən vəziyyətdə görürük. Onun məlul-məlul boynunu əyməsi, “əli qoynunda, hüsnü pərişan” görkəmdə dayanmasını təsvir edəndən sonra müəllif bircə misra ilə bu yorğun, əzab-əziyyətlər çəkmiş gözəlin portretinə şairanəlik, poetiklik gətirməyə nail olur: “Göyərçin gözləri yumulu Əfşan”.

Daha sonra yetimlik dərindən rəngi solmuş bu qız titrək quşa bənzədilir. Əsərin müxtəlif səhifələrinə səpələnmiş təfərrüatlar: günahsız qızın hörüksüz tellərinin çılğın əllərə düşməsi, qəlbinin sızım-sızım sızıldaması, qolundakı çimdik yerləri, samovara od salması, ev süpürməsi, çəkmə çıxarması və s. bu kimi ştrixlər Əfşanın portretini tamamlamağa xidmət edir.

Mikayıl Müşfiq bəzən adicə bir portret cizgisi ilə təsvir etdiyi obrazın daxili aləmini açmağa nail olur. Məsələn, “Dağlar faciəsi” poemasında “papaqları gözlərinin üstündə olan, çiyinləri qara yapıncılı” qaçaqları təsvir edir. Burada qara yapıncı ilə qara, xəbis ürəklər arasında bir uyğunluq vardır.

Şairin “Azadlıq dastanı” poemasında təsvir edilən hind gözəlinin bədii obrazı daha cazibədardır:

Qara qız, qara qız, hilal qaşlı qız,  
Zülfü bulud kimi, gözü yaşlı qız.  
Qanqın gümüşlənən bir sahilində,  
Taqorun nəğməsi zərif dilində  
Bu gecə vaxtında nə düşünürsən?  
Hürkərsən bu saat özünü görsən.

(250, c. 2, s. 254).

Bütün bu lövhələr elə bil ki, özünü sulara qərq eləməyə hazırlaşan, psixoloji gərginlik içində yaşayan qəhrəmanın daxili aləminin aynasına çevrilir. Misralar bir-birini əvəz etdikcə bu qızın hər baxışındakı matəm hüznü, dodaqlarının səyriməsi, onun ölmək arzusu ilə təbiət gözəlliklərinin qarşılaşdırılması lövhənin emosionallığını daha da artırır. Şair qəhrəmanın portretini təbiət təsvirləri fonunda yaratmağa nail olur. Ölümün qorxunluğu ilə təbiətin insanı yaşatmağa çağıran əsrarəngiz lövhələri arasındakı təzad portretə əlvanlıq gətirir, ona emosional bir çalar verir. Şairin hind gözəlinin sudakı əksini Qanqa düşən bir yarpağa bənzətməsi olduqca mənalı və təsirlidir. Çünki budaqdan ayrılmış yarpaqla həyatından bezmiş, özünü öldürmək istəyən qızın taleyi arasında qəribə bir uyğunluq vardır.

Üslub fərdiyyətindən asılı olaraq hər bir sənətkarın özünəməxsus portret yaratmaq üsulları vardır. Lakonik boyalarla qəhrəmanın zahiri görkəminin ən xarakterik cəhətlərini əks etdirmək, genişlikdən çox psixoloji dərinliyə meyl Rəsul Rzanın portret yaradıcılığında mühüm cəhətlər kimi yadda

qalır. Şairin “Füzuli”, “Leyli və Məcnun”, “Qızılgül olmaydı”, “Bir gün də insan ömrüdür”, “Xalq həkimi”, “Xalq müəllimi” və s. poemalarında bir-birinə bənzəməyən, milli koloriti ilə seçilən zəngin portretlər qalereyası yaradılmışdır.

“Füzuli” poemasında imam türbəsini yuvaya, ziyarətə gələnləri qarışqaya bənzədən R.Rza həm zahiri görkəmcə, həm də xaraktercə bir-birindən seçilən adamların bədii portretini yaratmaq vasitəsilə ictimai mühitin canlı, təzadlarla dolu lövhələrini əks etdirməyə müvəffəq olmuşdur. Bir tərəfdə dünyadan, axirətdən danışan “göyqurşaq” seyidlər, qolunda kəşkül, əlində təbərzin meydanı doluşan, “Ya Əli” deməkdən dili göyərmiş qoca dərviş, digər tərəfdə “koram, işıq ver”, “çolağam, ayaq ver” söyləyərək şillə ilə döşünə döyən, üz-gözünü cıran, dizin-dizin sürünən zavallı yoxsullar... Bir tərəfdə “əndərunlu-birunlu” evdə, digər tərəfdə başını daş üstə qoyub yatanlar... Ön planda isə ərinin “yıxıl, dizin-dizin get, yoxsa imam səni tən ortadan böləcək” sözü-nə məhəl qoymadan alın tərini silib sakit səsə “mən yorulmuşam” deyən qadın – ana!

Gözündə iztirab izləri aydın,  
Bulanıq bir sudur axan gözləri.  
Qanlı şəfəqlərdə yanan türbəyə  
Ümidlə, qorxuyla baxan gözləri.  
Kişi çayıb qalib, bilmir neyləsin:  
Gözünü zilləyib arvada mat-mat.  
Sonra yuxusundan ayılmış kimi  
Yadına düşür ki, boyludur arvad.

(294, s.53)

Məharətlə yaradılmış bu bədii portret qəhrəmanın daxili aləminin poetik aynasına çevrilir. Hadisələr inkişaf etdikcə, o, yeni-yeni ştrixlərlə zənginləşir. İki qızını Bayat kəndində qoyub oğul diləyi ilə Kərbalaya gələn ana arzusuna çatsa da, onun gözlərindəki həsrət boyaları getdikcə tündləşir. Bu isə öz növbəsində iki qızıdan, Vətənidən ayrı düşmüş ananın iztirablarının tərcümanına çevrilir.

“Qızılgül olmayadı” poemasında “əlin qəmli gəlini”nin – Dilbərin portreti elə məharətlə yaradılıb ki, oxucu təkcə onun zahiri görkəmini deyil, həm də bu qadının başına gələn müsibəti, keçirdiyi sarsıntıları, dərin məhəbbətlə sevən ürəyinin sızılıtlarını hiss edə bilir:

Əynində nimdaş palto,  
Başında bir nimdaş şal –  
nə ipəkdi, nə yun.  
Saçları ağ –  
illərlə bağlı sandıqda qalıb  
şəfəqini itirmiş  
adicə gümüş kimi.  
Gözlər cüt qara ulduz,  
Quyuya düşmüş kimi...  
(392, c.3, s.238)

Dilbər öz dərdindən, üzüntülü günlərindən danışmasa da, elə bil ki, onun bütün həyatı küskün baxışlarında, pərişan görkəmində, göy-qara qançır olmuş titrək dodaqlarında, xəfif, kövrək təbəssümündə əks olunmuşdur. Burada “kövrək təbəssüm” epiteti də olduqca mənalıdır. İztirabını təbəssümünə büküb uzun illər boyu gözləyən bu sədaqətli qadın illərin ağrısını, acısını sükutun arxasında gizləmiş, arzuları, ümidləri “gileyli gözlərinin fəryad alovunda” yanıb külə dönmüşdür.

Müşfiqin bədii portreti də öz tamlığı, mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edir. Poemanı oxuyanda gözlərimiz qarşısında şairin qara saçları, qəmli baxışları, saçlarının kölgəsində titrəyən əlləri canlanır. Müəllif xarakteristikası, habelə ayrı-ayrı fraqmentlər, epizodlar Müşfiqin bədii portretinin daha da zənginləşməsinə, onun xarakterinin hərtərəfli açılmasına səbəb olur.

Şəkil çıxaranda fotosurət tədricən aşkarlandığı kimi, qəhrəmanın bədii portreti də əsər boyu yavaş-yavaş aydınlaşır. “Oxucu fantaziyasının fəal iştirakına ümid bəsləyən yazıçı bəzən risqə gedərək insanın zahiri görkəminin təsvi-

rindən tamamilə yan keçir” (203, s.73). R.Rza da çox zaman bu yolla gedir. Onun yaratdığı portretlərin əksəriyyətində zahiri görkəmdən çox qəhrəmanın daxili aləmi bədii təhlil obyektinə seçilir. Rəsul Rza “Qızılqıl olmayaydı” poemasında lakonik cizgilərlə bir neçə qələm dostunun da portretini yaratmışdır. Adları çəkilməsə də həssas, ədəbiyyat tariximizə yaxından bələd oxucu bu portretlərin kimə məxsus olduğunu asanlıqla müəyyənləşdirə bilər. Məsələn, müəllifin “şeyrimizin arıdılmış budağı”, “şöləsi öz dibinə işıq salmayan şam”, “dilinə soyuq söz gəlməyən, ayağına balta vurmaşa dincəlməyən”, “sözü dilini yandıran, Hadiyə Qaadi, şeytana çort deyən, zamanın təkərindən yapışan Sançosuz, Rassinantsız Don-Kixot” kimi səciyyələndirdiyi adamın Mikayıl Rəfili olduğu şübhə doğurmur. Maraqlı cəhətdir ki, bu portretlərin əksəriyyətində zahiri görkəm yox, qəhrəmanın daxili aləmi, xarakteri ön plana gətirilmişdir.

“Bir gün də insan ömrüdür” poemasının elə ilk səhifəsindən şair oxucunun diqqətini əllərini başının altında daraqlayıb sarı divanda uzanan qəhrəmanına yönəldir. Otaqda işıqlar sönmüb. Ay səhnə işığı kimi qaranlıq otaqda uzanmış katibin zahiri görkəmini işıqlandırır. Lakin bu, hələ onun bədii portretinin konturlarıdır. Şair qəhrəmanın düşüncələri vasitəsilə onun portretini tamamlayır. Qəhrəmanın düşüncələri ilə paralel şəkildə R.Rza onun üzündəki dəyişiklikləri də əks etdirməyi unutmur. Katibin “gözlərinin xəmir-lənməsi”, “kirpiklərindən elə bil qurğuşun asılması”, yuxusu qaçsın deyə qollarını açıb-yumması, yarı huşda, yarı yuxuda gülümsəməsi, qaşlarının çatılması və s. bu kimi cizgilər onun daxili aləmindəki psixoloji prosesin ifadəçisinə çevrilir.

“Xalq həkimi” poemasının qəhrəmanı Nəriman Nərimanovun portretinin ilk cizgiləri Göyçayda, kəndlilərin ümumi şənliyi fonunda yaradılmışdır:

Gözündə doğma torpaqların kədəri,  
daxilində gələcəyin işıqlı üfqləri  
dayanmışdı Nəriman.

(295, s.112).

Qəhrəmanın şənliyinin ahəngini pozmasın deyə çinar kölgəsinə çəkilib oynayanları seyr etməsi, kəndlilərin əyində başını görəndə ağır, incik fikirlərdən qaşının çatılması, zəhmətkeşlərə qoşulub oynaması, alnında tər gilənsə də, yorğunluğundan rəngi qaçsa da, gözlərinin gülməsi onun zahiri görünüşündən çox daxili düşüncələrini, xalqın gələcəyi ilə bağlı arzularını xəyalımızda canlandırır.

R.Rza portret yaradanda elə xarakterik detallar seçir ki, onlar zahiri görkəmdən başqa qəhrəmanın psixoloji vəziyyətini də əks etdirə bilsin.

–Hanı, həkim hanı?  
Bakıdan gələn həkim?  
Kələğayı başından  
sürüşmüş,  
yaşmağı çənəsindən düşmüş  
bir qadının səsi  
yarır izdihamı sazaq təkin.

(295, s.116).

Başdan sürüşmüş kələğayı, çənədən düşmüş yaşmaq – balası ölüm yatağında çabalayan ananın həyəcanlarını əks etdirmək baxımından olduqca mənalı bədii detaldır. Portret məhz bu xarakterik cizgi vasitəsilə daha da dolğunlaşır, sətiraltı məna kəsb edir.

“Müəllim dayanmışdı qəm heykəli kimi” – “Xalq şairi” poeməsindən götürdüyümüz bu bircə misra belə evi nadanlar tərəfindən yandırılmış müəllimin bədii portretini oxucunun gözləri qarşısında canlandırmaq qüdrətinə malikdir. Lakin R.Rza təkcə bununla kifayətlənmir, “göynəyirdi ürəyi kimi əllərində suluxlamış dəri də” təşbehi ilə qəhrəmanın portretindəki cizgiləri daha da konkretləşdirir, onun daxili əzablarının aynasına çevrilir. Səhərisi gün müəllim dərse



vaxtında gəlsə də, onun zahiri görkəmindəki dəyişiklik daxili-  
lindəki sarsıntıların, iztirbin ifadəçisinə çevrilir:

Rəngi bir az qaçmış,  
Gözləri qızarmışdı.  
Qaşları elə bil  
dəyişmişdi yerini.  
Səsi də elə bil  
sınıq parçalardan calanmışdı.  
Alt dodağı qançır idi,  
Ortadan haçalanmışdı.  
(294, s.131).

Əlağa Kürçaylının “Sınaq” poemasında zahiri görünüş-  
lərindən, geyimlərindən tutmuş hərəkətlərinə, danışq tərz-  
lərinə qədər bütün obrazları bir-birindən fərqləndirməyə  
çalışmış, qəhrəmanların istər zahiri, istərsə də daxili aləmin-  
dəki özünəməxsusluğu bir-birindən fərqli boyalarla, ştrix-  
lərlə canlandırmağa müvəffəq olmuşdur. Qüdrət hələ də  
poqonları sökülmüş əsgər şineli geyinir. Başındakı qulaqlı  
boz papaq, əynindəki qalife şalvar, ayağındakı əsgər çəkmə-  
ləri müharibədən yeni qayıtmış, özünə əyin-baş düzəltməyə  
imkanı olmayan insanın zahiri görkəmi üçün olduqca xarak-  
terikdir.

Qaragözlü, bəstəboylu Həcər hörüyünü başına tac kimi  
dolayır. Onun buğdayı çənəsinin ortasında çökük var. Çəh-  
rayı köynəyinin altından sinəsi qabarır və i.a.

Qərənfilin bədii portretini yaradarkən şair müqayisə  
üsulundan istifadə edib. Cəbhədən qayıdan Qüdrət “qolları  
çirməkli, çiyini sənəkli” sabiq sevgilisi ilə rastlaşanda istər-  
istəməz onun neçə il bundan əvvəlki görkəmi ilə indikini  
müqayisə edir:

Hanı o hörüklər, qumral hörüklər?  
Tökülüb, nəzilib, ipə dönübdür.  
O mərmər buxağı sanki yoxmuş heç,

Gərdəni incəlib, çöpə dönübdür.  
Hanı o yanaqlar, o al yanaqlar?  
İtirib rəngini necə də solmuş.  
Bir vaxt köynək yırtan məmələri də  
Meydan sinəsində görünməz olmuş.  
Bəs hanı o gözlər, o qara gözlər?  
Çuxura düşübdür, kölgələnibdir.  
Hanı dodağının xoş təbəssümü?  
Elə bil üstünə qəm ələnibdir.  
(194, s.362-363)

Qərənfilin zahiri görkəmindəki bu dəyişiklik taleindən narazı, arzusu gözündə qalmış nakam bir qızın ızdırablarının poetik aynasına çevrilir.

Çox zaman qəhrəmanın portretini yaratmağa xidmət edən cizgilər, ştrixlər əsər boyu səpələnmiş olur. Hadisələr inkişaf etdikcə oxucu obrazların daxili aləmi ilə tanış olmaqla bərabər, müxtəlif şəraitdə onun zahiri görkəmini əks etdirən yeni-yeni boyalarla üz-üzə gəlir. Ayır-ayrı cizgilərin, detalların, ştrixlərin məcəmsu isə qəhrəmanların bədii portretini bütövlükdə xəyalımızda canlandırmağa imkan verir. Məsələn, Əliağa Kürçaylının “Zamanın hökmü” poemasının ilk səhifəsində ZAQS-dan gələn Qonçanın yanaqlarının qızarması onun utancaqlığını nəzərə çatdırsa da, bu ştrix hələ obrazın bədii portretini bütünlüklə xəyalımızda canlandırmaq iqtidarında deyildir. Daha sonrakı səhnələrdə qızın evdə səbirsizliklə sevgilisini gözləməsi, qapının zəngi çalınanda rənginin açılması, gələnin qonşu olduğunu görəndə əhvalının dəyişməsi, titrək əllərindən zərli boşqabı salması, küskün baxışları, qəmli gözləri, anasının yanında özünü sındırmamaq üçün gülümsəməyə çalışması, həyatını bağlamaq istədiyi adamın miskinliyini görəndə qəlbində daxili bir vüqarın baş qaldırması, ipək, tül yerinə üzünü kədər buludu örtməsi, üzündəki qəmli təbəssüm, acı gülüş, onun mavi naxışlı donu, ağ kəməri, xurmayı hörükləri – əsər boyu səpələnmiş bu portret cizgilərinin

məcmusu Qonçanın mükəmməl, hərtərəfli işlənmiş bədii portretini xəyalımızda canlandırmağa imkan verir.

Portret yaradıcılığında geyimin təsviri də mühüm rol oynayır. Geyim çox vaxt qəhrəmanın zövqünə, onun iş şəraitinə, yaşadığı mühitə uyğun olur. Məsələn, əgər Ə.Kürçaylı iş başında mexanizator Mənzərin (“Təbəssüm”) portretini yaradarkən ona son dəbdə tikilmiş don geyindirseydi, bu, olduqca süni görünərdi. Lakin Mənzərin “meşin önlüyü döşünə taxması”, “qollarını dirsəyə qədər çirməməsi” mexanizator qızın iş şəraitinə uyğun ştrixlərdir. Qarayanız çöhrəyə dağılmış qısa, xurmayı saçları, çatma qaşların, badamı gözlərin, qızın alnında gilələnmiş tərini təsviri onun bədii portretini tamamlayan səciyyəvi cizgilərdir. Müəllif qəhrəmanın daxili aləmini açmaq üçün onun təbəssümündən də bacarıqla istifadə edir. Belə ki, əsərdə “təbəssüm” Mənzərin xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Sədr: “Səni geroy edəcəyəm!”, fotoqraf: “Səni bütün aləmə tanıdacağam!” – deyəndə qızın üzündəki təbəssümün itməsi, qaşlarının çatılması onun ad-san, şan-şöhrət üçün işləmədiyini göstərən maraqlı bədii detala çevrilir.

Qəhrəmanın tək-cə xarakterində deyil, onun zahiri görkəmində də mənsub olduğu cəmiyyətin, yaşadığı dövrün mühüm cəhətləri öz əksini tapır. Bu mənada bədii portretin özündə də bir tarixilik vardır. Məharətlə yaradılmış bədii portret tədqiqatçı üçün xalqın etnoqrafiyasını müəyyənləşdirmək imkanı verir. Məsələn, Məmməd Rahimin “Natəvan” poemasının qəhrəmanı Natəvanın başındakı “daş-qaşlı zər cütbağı”, “üzü haşiyəli yaşıl kələğay”, əynindəki “yaxası zərli nimtənə”, ayağındakı “güləbətini başmaq” XIX əsrdə yaşamış Azərbaycan qadınlarının xarakterik geyimidir.

Əli Kərimin yaratdığı portretlərdə geyimdən tutmuş sifətdəki ən kiçik dəyişikliyə qədər hər ştrix, cizgi qəhrəmanın daxili aləmini açmağa, onun psixoloji vəziyyətini əks etdirməyə xidmət edir. Bu portretlərin böyük bir qismi öz

aydınlığı, koloriti ilə diqqəti cəlb edir. “İlk simfoniya” poemasında şair əvvəlcə öz qəhrəmanı İlhamın uşaqlığının maraqlı bir səhnəsini portretləşdirir. Gözlərimizin qarşısında “təpələrin başından, qayaların qaşından” keçib gedən cıdırda “başıaçıq, əlində yaş çubuq olan qaragözlü bir uşaq” canlanır. Onun yıxılmasını, toza batan qoluyla göz yaşını silməsini, sonra yenidən şax dayanıb yoluna davam etməsini oxucu elə bil ki, öz gözləriylə görür. Şair daha sonra diqqətimizi boy-buxunlu, qarayanız bir cavana, onun qaşındakı dəcəllik yadigarı olan çapığa, gözlərindəki dərin düşüncəyə, iti baxışlarına, vüqarlı görkəminə yönəldir. Lakin İlhamın portreti statik deyildir. Hadisələrin inkişafı ilə bağlı olaraq, o, haldan-hala, təbdən-təbə düşür.

Nigarın bədii portreti daha cazibədardır. Əsərdə onun həyatının bir neçə anı portretləşdirilib. Oxucu ilk dəfə Nigarı dəniz sahilində görür və ona İlhamın gözləriylə baxır. “Yanağından od tökülən” bu qızın donunun ağ ətəyi “dalğalanır”. O, “bir parça ağ duman kimi gözdən itir”. Daha sonra biz Nigarı qəmli, pərişan, sol əli yanağında, qara saçları qollarına, köksünə dağılmış şəkildə görürük.

Nigarın çılpaq,

Dümağ,

Titrəyən tərli çiyni

Ay nurunda titrədi.

(185, c.2, s.30)

Sözlə yaradılmış bu portret xəyalımızda ərinə xəyanət etmək haqqında düşünən, öz fikrindən özü dəhşətə gələn Nigarın psixoloji vəziyyətini necə gözəl əks etdirir!

Biz əsər boyu gah Nigarı pəncərənin qarşısında saçlarını çin-çin çiyninə tökən, gah ağ donunda, gözləri yarıymulu, başı bir az yana əyilmiş vəziyyətdə skripka çalan, gah titrək əlləriylə üzünü qapayan, əlindəki kiçik gülün dalında gizlənməyə çalışan, gah dizlərini qucaqlayıb ağlayan vəziyyətdə görürük.

İlk nəzərdə mətləbə o qədər də dəxli olmayan geyimin özü də qəhrəmanın psixoloji vəziyyətini əks etdirir. Məsələn, Nigarın çox sevdiyi – arxası düyməli yaşıl donunu geyinib Azadın yanına getməsi onun bu adama münasibətini əks etdirmək baxımından maraqlı bədii detaldır.

Azadın portreti də aydın cizgilərlə işlənmişdir. Onun uca boyu, uzun barmaqları, çatma qaşları, gur şəvə saçları, göy paltosu qəhrəmanın xarakteri haqqında hələ əhəmiyyətli bir təsəvvür yaratmır. Lakin azadın “göy” gözlərinin xumarlanıb süzülməsi, dodağının ucundakı iblisənə qımışıq onun daxili aləminin bəzi cəhətlərini özündə əks etdirir. Şəvə saçlı bir adamın gözlərinin göy olması nadir haldır. Lakin folklorumuzda “göy” sözü çox vaxt qəhrəmanın xəbisliyini, onun fitnə-fəsad yuvası olduğunu göstərmək vasitəsinə çevrilmişdir. Əli Kərim də Azadın gözlərinin göy olduğunu təsadüfi xatırlatmır. Hadisələrin gələcək inkişafı bu portret cizgisinin təsadüfi olmadığını təsdiqləyir.

Professor Eyvaz əsərin epizodik surəti olsa da, şair onun nurani simasını əks etdirməklə xarakterindəki nəcib insani keyfiyyətləri oxucuya çatdırma bilmişdir. Ağsaçlı professorun düşüncələrə dalarkən gümüşü saqqalını sığallaması, əsəbiləşəndə rənginin qaçması, əl-ayağının əsməsi, dodaqlarının titrəməsi onun bədii portretini tamamlayan səciyyəvi cizgilərdir.

Qoca heyran-heyran baxdıqca ona,  
Gözündən süzülüb damla-damla yaş  
Gümüş zolaq saldı ağ saqqalına.  
(185, c.2, s.59)

Bu misraları oxuyanda tələbəsinin müvəffəqiyyətinə ürəkdən sevinən, kövrələn professorun nurani çöhrəsini oxucu ilə elə bil ki, öz gözləri ilə görür.

Geyimin təsviri portret yaradıcılığında mühüm vasitə olsa da, aparıcı deyildir. Belə ki, bəzən tək-cə geyimlə qəhrəmanın xarakterini müəyyənləşdirmək mümkün olmur.

Əli Kərimin “Üçüncü atlı” poemasının qəhrəmanlarının – Lermontovun, onun müşayiətçisinin, habelə Səbuhinin – M.F.Axundovun əyinlərində çar zabitlərinə məxsus mundir olsa da, onların bədii portretləri bir-birinə bənzəmir.

Məmməd Araz ədəbi ictimaiyyətin sevimlisinə çevrilən, bədii sənətkarlıq baxımından mükəmməl əsərlər yaratmağa nail olan şairlərimizdən biridir. Onun poemalarında həyat adamlarının canlı portretləri oxucunun diqqətini özünə çəkir. Şairin “Atamın kitabı” poemasındakı yüz yaşlı ixtiyar qocanın bədii obrazı öz bitkinliyi, koloriti ilə diqqəti cəlb edir. Dağ ətəyində, çay qırağında yaşayan, “nə təltifə umusu, nə paya tamahı olan” bu qocanın ən böyük arzusu kiminsə onun palçıq daxmasının qapısını açmasıdır. Şair öz qəhrəmanının portretini yaradarkən onun əllərinin təsvirini ön plana gətirmiş, nəticədə zəhmətkeş insanın bədii portreti üçün ən xarakterik cizgilər seçməyə nail olmuşdur:

Gözaltı bir onun əllərinə bax,  
Palıddan yonulmuş şanaya bənzər.  
Axşam corabından ovduğu torpaq  
Yığılsa, bir ilə təpə düzülər.  
Süz onu alından çənəsinəcən,  
Qırıq arxlarını seyr elə bir-bir.  
Sanki bu mizanı pozmağa qəsdən  
Ömür tərsinə bir dırmıq çəkibdir.  
İlkin görüşdüyü səhər mehidir,  
O da gumuldanar, bu da aramla.  
İlkin sevinci də səhər şəhidir,  
Yaşar gözündə də ikicə damla.  
Ayaq pəncələri yatmır torpağa –  
Əyilib illərlə xış dabanında.  
Yetmiş il, səksən il bitib torpağa,  
Sazaq iliyində, qış dabanında.  
Gecə çoban olub, gündüz biçinçi;  
Növbə dəyişibdir çomaqla dəryaz.  
Harda ikinciydi, harda birinci  
Fərqi nə varmamış, fərqi nə varmaz.  
Bir onu bilib ki, çöl də bir evdir,

Torpaq uşaq kimi ələ baxandır.  
Özünü ata da, itə də sevdirdi,  
Əl günəş, qalan şey günəbxandır.  
(41, s.116-117).

Göründüyü kimi, təsvirlər çox canlı, koloritlidir. Burada yerinə düşməyən bir cizgi belə yoxdur. Şairin kənd həyatını dərinlən bilməsi portretin daha mükəmməl, həyatı çıxması üçün zəmin yaratmışdır. “Qırıq arxları” epiteti də, “əllərin palıddan yonulmuş şanaya bənzəməsi” təşbehi də, “corabından ovdığı torpaqdan bir ilə təpə düzəlməsi” mübaligəsi də yerli-yerindədir. Adı çəkilən dırmıq, xış, çomaq, dəryaz kimi ən adi predmetlər də qəhrəmanın bədii portretinə daha da aydınlıq, konkretlik gətirmək funksiyasını yerinə yetirir.

Fəlsəfədəki mahiyyət və təzahür kateqoriyaları kimi, xarakterlə qəhrəmanın daxili aləminin bəzi mühüm cəhətlərini özündə əks etdirən bədii portret arasında da dialektik vəhdət vardır. Təzahür mahiyyətin ifadəçisi olduğu kimi, bədii portret də müəyyən mənada xarakterin aynasıdır. Təzahürdə mahiyyətin hamısı yox, onun müəyyən hissəciyi aşkara çıxdığı kimi, bədii portretdə də xarakterin bütün cəhətləri yox, müəyyən əlamətləri özünü göstərir. Elə buna görə də tək-cə zahiri görkəmin təsviri ilə portret tamamlanmır. Bədii portret xarakterin açılmasına kömək etdiyi kimi, qəhrəmanın işi, mübarizəsi, konfliktin gedişində onun tutduğu mövqe də bədii portretin tamamlanmasına kömək edir.

B.Vahabzadənin, B.Azəroğlunun, N.Xəzrinin, Qabilin, Q.Qasımzadənin, H.Arifin, N.Həsənzadənin, F.Qocanın, F.Sadıqın, X.Rzanın və b. poemalarında da qəhrəmanların xarakterinin mühüm cəhətlərini özündə əks etdirən müvəfəqiyyətli bədii portretlər yaradılmışdır.

## 4. 2. Peyzaj

Bədii əsərdə təbiət insanın fəaliyyət meydanı və peyzaj kimi canlandırılır. Müvəffəqiyyətli lövhələr həm sənətkarın özünün, həm də qəhrəmanın hiss və həyəcanlarının, əhvali-ruhiyyəsinin ifadəçisinə çevrilir. “Fotosurətdən fərqli olaraq, peyzajda yalnız təbiətin əksi deyil, ona insanın müəyyən münasibəti də öz əksini tapır” (331, s. 36).

Təbiətin müxtəlif mənzərələri bir-birinin əksi olmadığı kimi, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik sənətkarların sözlə yaratdıqları rəsmlər də bir-birinə bənzəmir. İsveç filosofu Anri Amiel Heraklitin “Bir çayda eyni su ilə iki dəfə çimmək olmaz” kəlamına uyğun olaraq demişdir: “Bir mənzərəni iki dəfə eyni cür görmək olmaz” (331, s.32).

Doğrudan da, yaradıcılıq prosesində əhvali-ruhiyyə çox mühüm rol oynadığı üçün sənətkarın müxtəlif vaxtlarda, hətta eyni natura əsasında bir-birinin eyni olan peyzaj yarada bilməsi mümkün deyildir.

“Böyük şairlərin əsərlərində peyzaj həmişə bədii və ictimai məna ifadə edir” (203,s.190). Görkəmli sənətkarların sözlə yaratdıqları əsrarəngiz təbiət mənzərələrində, hər şeydən əvvəl, onların təbiətə, gözəlliyə estetik münasibəti öz əksini tapmış, qəhrəmanların düşdüyü psixoloji vəziyyətə uyğun peyzajlar yaradılmışdır. Təbiət lövhələri qəhrəmanların daxili dünyasını açmaq, onların hiss və həyəcanlarını daha emosional şəkildə əks etdirmək vasitəsinə çevrilmişdir.

“Tanrısı gözəllik, sevgi” olan Hüseyn Cavid öz bədii zövqünə, eləcə də təsvir etdiyi hadisələrə uyğun mənzərələr yaratmışdır. “Azər” poeməsindəki ayrı-ayrı parçaların əksəriyyəti təbiət təsvirləri ilə başlayır. “Gecə aydınlığı və gün doğuşu” bölməsi “İştə aydın və sərin yaz gecəsi”; “Əsgərlər təlim edərkən” hissəsi “Son baharın acı bir nəşəsi var”; “Qərbə səyahət” bölməsi “İlk baharın son gecəsi dan yıldızı gülümsərkən”; “Kömür mədəninə” bölməsi “Yağmurlu bir



sabah idi, hər yeri sis almışdı, gülərüzlü günəş xəzan uyğusuna dalmışdı”; “Qızın tərənəsi” bölməsi “Aydın bir gecəydi rüyayə daldım”; “Şərqə doğru” bölməsi “Qərbi sarmışdı dumanlar, sislər”; “Yurdsuz cocuqlar” bölməsi “Qışın axşamıdı... Bütün daş, torpaq savrulan qarla donmamışdı yenə”; “Bayramdı” bölməsi “Bayramdı... Günəş incə buludlar arasından ətrafa saçıb işvə gülümsərdi təbiət”; “Məzarlıqdan keçərkən” bölməsi “Günəş gülümsərdi, insan ağlardı” misrasıyla başlayır. Bu ilk sətirlər nəinki sonra təsvir edilən hadisələrə fon yaradır, həm də qəhrəmanların daxili aləmlərinin, psixoloji vəziyyətlərinin bədii ifadəsinə xidmət göstərir. Poemanın digər yerlərində də həmin poetik funksiyanı yerinə yetirən lövhələr vardır. Məsələn:

Bağça solmuş da, ağaclar çılpaq,  
İçli bülbülləri ötməz şakraq.  
Can çəkişməkdə soluq yarpaqlar,  
Nə çiçəklər, nə gülən güllər var.  
(82, s. 162).

Buradakı hüznü təbiət təsvirindən sonra əsgərlərin təlim keçməsindən söhbət açılır. İlk nəzərdə bu, oxucuya qəribə gəlsə də, sonra hər şey aydın olur; bəşəriyyətin başının üstünü almış ölüm təhlükəsi gözümüzün qarşısında canlanır.

Vətən, onun əsrarəngiz təbiəti bütün dövrlərdə hər bir sənətkarın – şairin, bəstəkarın, rəssamın təsvir obyektinə olmuşdur. “Şeirimizin ağsaçlı qartalı”nı – Səməd Vurğunu xalqımıza sevdiren əsas cəhətlərdən biri məhz təbiəti vurğunluqla tərənnüm etməsidir. Vətən təbiəti onun poeziyasının beşiyidir. Azərbaycan torpağını Səməd Vurğun kimi vurğunluqla tərənnüm edən ikinci bir şair təsəvvürə gəlmir. Onun bütün əsərlərində Azərbaycan torpağını dərin məhəbbətlə sevən bir sənətkar ürəyinin çırpıntılarını eşidirik. Vətənin göylərə baş çəkən uca dağları, dərin dərələri, bərəkətli torpaqları, gül-çiçəkli yaylaqları, diş göynədən, şəfa qaynağı olan durnagözlü bulaqları, bol sulu çayları,

cilvələnen gölləri Vurğun poeziyasının təsvir obyektidir. Şairin əsərlərini oxuduqca Azərbaycanımızı qişabi səyahətə çıxırıq. Yolumuz gah Xəzər sahillərinə, gah Muğan düzünə, gah Dəlidağa, gah Kəpəzə, gah Göyəzənə, gah Astaraya, gah Lənkərana, gah Qarabağa düşür onun bütün əsərlərində Azərbaycan torpağını dərin məhəbbətlə sevən bir sənətkar ürəyinin çırpıntılarını eşidirik:

Kiçicik bir sudur yer üzündə Kür  
Baxanda dünyanın xəritəsinə.  
Bəs niyə qəlbimdə ümman döyünür  
Mən qulaq asdıqca kürün səsinə?  
(367, c.3, s.391).

“Muğan” poemasından misal gətirdiyimiz bu misralarda Səməd Vurğunun vətənə, onun əsrarəngiz təbiətinə məhəbbəti aydın şəkildə duyulur.

Şair şeirlərində olduğu kimi poemalarında da qəhrəmanların xarakterini açmağa xidmət edən peyzajlardan genbol istifadə edir. Özü də Vurğunun poemalarında bədii missiya yerinə yetirməyən peyzaj, hətta onun adı ştrixləri belə yoxdur. Bu qüdrətli şairin poemalarından təbiət lövhələrini çıxarsaq, onun əsərləri çox solğun görünərdi. Ona görə ki, Vurğun poemasında peyzajlar o qədər canlı, poetikdir ki, həssas, təbiətə vurğun oxucu həyəcanlanmaya bilmir. Məsələn, “Muğan” poemasındakı “Ceyran” rədifli qoşmanı yadımıza salaq. Misralar bir-birini əvəz etdikcə, xəyalımızda ucsuz-bucaqsız Muğan düzü canlanır. “Yerdən ayağını quş kimi üzən, yay kimi dartınıb ox kimi süzən” ceyranları elə bil ki, gözümüzə görə:

Sükuta qərğ olmuş ürəyimlə mən  
Keçirəm yenə də Muğan çölündən,  
Yanında balası, yağış gölündən  
Əyilib su içir bir ana ceyran.  
(367, c.3, s.372).

Necə gözəl mənzərədir. Şairin sözlə yaratdığı əsrarəngiz təbiət mənzərələri bizə xoş əhvali-ruhiyyə bəxş edir. Xəyalımızda çovğuna, borana düşəndə bir-birinə qısılib baş-başa duran ceyran sürüsü canlanır. Onlara keşik çəkən təkənin məsuliyyət hissi, onun narahatçılığı öz gözəl bədii əksini tapıb.

On addım kənarı yatmayıb təkə,  
Gəzinir, oylağa baş çəkə-çəkə.  
Gələn qaraltıdır, yoxsa təhlükə? –  
Bir özünə baxır, bir ona ceyran.  
(367, c.3, s.373).

Səməd Vurğun poemalarında, şeirlərində fəsillərin bir-birinə bənzəməyən, incə sənətkar zövqü ilə işlənmiş poetik lövhələrini yaratmışdır.

“Komsomol poeması” qış gecəsinin təsviriylə başlayır. Oxucu qəhrəmanların ayazlı, şaxtalı bir qış axşamında yola düşməsinin şahidi olur. Aylı gecədə yolun getdikcə uzanmasının təsviri qəhrəmanların ürəyindəki bahar arzusuna qovuşmağın çətinliyinin ifadəsinə xidmət edir. Digər tərəfdən, təbiətlə onların psixoloji vəziyyəti arasında bir uyğunluq olduğunu görmək də o qədər çətin deyildir. Axşam sazağında şaxta xəstə Şahsuvarın iliklərinə qədər işləyirsə, səhər günəş doğanda vəziyyət yavaş-yavaş dəyişir:

Açıldı bir zaman sabahın gözü,  
Göründü dağlarda günəşin özü.  
Qışın səhərində bu qarlar düzü  
Günəşdən qızınıb xumarlanırdı,  
Quşlar qanadından tumarlanırdı.  
Bir qədər özünə gəldi xəstəmiz,  
Düzəldi mənzilə yenə dəstəmiz.  
(367, c.3, s.8-9).

Burada günəşli bir qış səhərinin təsviri üçün “quşlar qanadından tumarlanırdı” ifadəsi yerinə düşmüş, lövhəyə bir aydınlıq gətirmişdir. Sonrakı səhifələrdə aydın qış səhərinə

təsvir etmək üçün şair daha iki uğurlu metaforadan istifadə edir:

Səhərdir... Darayır saçlarını gün,  
Tərləyir Qafqazın qarlı dağları.  
(367, c.3, s.24).

Ümumiyyətlə, Səməd Vurğun heç zaman ümumi sözlərlə peyzaj yaratmağa meyl etmir, onun bütün təsvirləri təşbeh, metafora, epitet və s. bu kimi bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə zəngindir. İlk baharın təsvirinə həsr edilmiş aşağıdakı misralar fikrimizi təsdiqləyə bilər:

Hələ toxtamamış beyni qan bahar,  
Kamala dolmamış bir cavan kimi  
O tez acıqlanır, tez də yumşalır,  
Ürəyi tutmayıb bir yerdə qərar,  
Hələ toxtamamış beyni qan bahar...  
Gah qara geyinir əyninə göylər  
Oğluna yas tutan bir ana kimi;  
Gözünü yummayıb, onun dərdi var,  
Ağlayır lap günəş doğana kimi.  
Gah yalnız qıvıq kimi ulayır külək,  
Gah da quzu kimi yatır, dincəlir;  
Göydən nə səs gəlir, nə səmir gəlir.  
Birdən buludlarda oynaşan şimşək –  
Şaqqıyan ildırım göyə səs salır,  
Elə bil davadır, hey təbil çalır...  
Gah da parçalanır buludlar lay-lay,  
Ulduzlar göz qırpır gülümsəyərək.  
Baxır göy üzündən yer üzünə ay,  
Yayıb şəfəqini bəxt ulduzu tək.  
Gah günəş qızarıb tonqal sayağı,  
Qayalar tərləyir, buğlanıb torpaq.  
Gah da uşaqların əli-ayağı  
Soyuqdan qızarıb əsdikə sazaq.  
(367, c.3, s.53).

S.Vurğun poemalarından istədiyimiz qədər bu tipli lövhələr misal gətirə bilərik. Bütün bunlar şairin poetik istedadının səviyyəsini öyrənmək baxımından maraqlıdır. Şai-

rin poemalarında yay fəslinin də özünəməxsus poetik lövhələrini yaradıb:

Muğandan keçirəm, daralır hava,  
Boz üzümü göstərir ellərə şoran?  
Elə bil boğulub qaralır hava,  
Cırır köynəyini bürküdən aran.  
(367, c.3, s.373).

Maraqlı cəhətlərdən biri odur ki, Səməd Vurğunun təbiət təsvirləri adi peyzajlar deyil, onlar qəhrəmanların psixoloji aləmlərinin aynasıdır:

Son bahar... Nə yaman gəldi son bahar.  
At çapan dalğalar sırsır bağlamış.  
Bağlı qapıları açdıqca rüzgar,  
Gülür qəhqəhəylə bizə qara qış,  
At çapan dalğalar sırsır bağlamış.  
Nə çadır görünür, nə yaşıl bir düz,  
Deyib danışmayı xınalı kəklik;  
Ömrünü tapşırır, gödəlir gündüz  
Bülbül ağlasın ki, solur çiçəklik,  
Deyib danışmayı xınalı kəklik.  
Gecədir, ulduzlar dönür havada,  
Səyirdir atını qara bir bulud.  
Quşlar da boynunu burur yuvada,  
Gəzir qapıları ölü bir sükut:  
Səyirdir atını qara bir bulud.  
Düşünür sakitcə torpaqlı damlar,  
Boğur kainatı gecənin əli.  
Mənim də ruhumda bir izzət var –  
Ölür sənətimin o ilk gözəli,  
Boğur kainatı gecənin əli.  
(367, c.3, s.75).

Bu cazibədar, hüznü payız lövhəsi Humayın ölüm sənəsinin təsirini qat-qat artırır, oxucunu dərinədən həyəcanlandırır. Daha sonra üfüqlərin, buludların lal olması, küləyin qaranlıqları qamçılması təsvir edilir. Zəngin təbiət lövhələri ilə diqqəti cəlb edən “Dünya” rədifli qoşma isə şairin

həyat, ölüm haqqında fəlsəfi düşüncələri kimi maraq doğurur.

Bəzən uğurlu təbiət təsviri qəhrəmanın başına gələcək işlər haqqında oxucuya ilk məlumat verir. Aşağıdakı peyzaja fikir verək:

Gecə yapıncısını geyib dayandı həməni,  
Buludların döşündən əmzik tutub süd əməni  
Bütün dağlar islanır, ormanlara səs düşür,  
Qayalıqlar dil açıb qumru kimi ötüşür.  
Göydə nə ay, nə ulduz, üfünq qara, göy qara,  
İldırımlar şığıyır tərənəm-yən dağlara.  
İşıq düşür arabir uzaqdakı yol üstə,  
Çadırlara toplaşır qaçaqlar dəstə-dəstə.

(367, c.3, s.77-78).

Bu misralar Cəlalin öldürülməsi səhnəsi üçün son dərəcə uğurlu psixoloji zəmin hazırlayır. “Yapıncını əyninə geyən gecə” müəyyən mənada gənc bir aşiqin həyatına nöqtə qoymağa hazırlaşan Gəray bəyin simvolik obrazını xatırladır. Elə bil əvvəlcədən hər şeyi hiss edən göylər də göz yaş tökür, üfünqlərin rəngi qapqaradır, ayın, ulduzun üzünü buludlar örtüyü kimi işıqlı arzuları da məhv etməyə, boğmağa hazırlaşan qara qüvvələr marıqda dayanıb.

“Kənd səhəri” poeması təbiət təsviriylə başlayır. Elə ilk misralardan hiss olunur ki, şair öz qəhrəmanının işıqlı, xoşbəxt günlərindən söhbət açmağa hazırlaşır. Ona görə ki, bu qüdrətli qələm sahibinin yaratdığı təbiət lövhələri bir növ hadisələrin gələcək inkişafı üçün zəmin hazırlayır.

Al geyib qızarıb yenə dan yeri,  
Qaranlıq qapıdan çəkilib geri.  
Şimalda təklənmiş o sarı ulduz  
Mehvəri üstündə dolanır yalnız.  
Quşqonmaz qayalar dilsiz bir bədəni,  
Buludlar da qaçır bu mənzərədən.  
Ceyran oylağında gəzinib mələr,  
O səsi əks edər uzun dərələr.

(367, c.3, s.125).

Şairin “Aslan qayası”, “Dar ağacı”, “Ayın əfsanəsi”, “Hörmüz və Əhrimən”, “Bakının dastanı”, “Muğan” və s. poemaları da təbiət təsvirləri ilə başlayır. Bu təsvirlərdəki hər bir mənzərə əsərlərdəki hadisələrin gələcək inkişafı üçün zəmin hazırlayır. Həmin poemaların digər yerlərində də qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsinə uyğun, onların xarakterlərini açmağa xidmət edən peyzajlar az deyildir. Məsələn, “Bakının dastanı” poeməsindəki aşağıdakı misralara fikir verək:

Susdu səma, susdu dəniz, susdu torpaq,  
Əsdi külək, soldu çiçək, düşdü yarpaq...  
Puça çıxdı Zərnigarın ilk arzusu.  
(367, c. 3, s.334).

Göründüyü kimi, burada səmanın, dənizin, torpağın susması, küləyin əsməsi, çiçəyin solması və yarpağın düşməsi ilə qəhrəmanın ilk arzusunun puça çıxması arasında bir uyğunluq vardır.

Durub düşündükcə Aygün bunları  
Gözünün yuxusu çəkilir dəm-dəm.  
Yel əsir, qar yağır, gecəsə yarı,  
Üşüyür qəlbində bütün bir aləm.  
(367, c.3, s.334).

“Aygün” poeməsindən misal gətirdiyimiz bu kiçik parçada isə gecəyarı yelin əsməsi, qarın yağması ömür-gün yoldaşından ayrı düşmüş qadının daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Bir cəhəti də xüsusi vurğulamaq yerinə düşərdi ki, belə poetik nümunələrin sayını istədiyimiz qədər artırma bilirik. Səməd Vurğun demək olar ki, bütün yaradıcılığı boyu oxucularını təbiəti sevməyə, onu qorumağa, gözəlləşdirməyə səsləyir. Şairin özü kimi onun qəhrəmanları da təbiət vurğunudurlar.

Mikayıl Müşfiq də Azərbaycan təbiətini coşğunluqla tərənnüm edən ilhamlı şairlərimizdəndir. Şeirələrində olduğu kimi, epik əsərlərində də onun böyük məharətlə yaratdığı

əsrarəngiz təbiət mənzərələri diqqətimizi özünə çəkməkdədir. Yaxşı cəhətdir ki, Müşfiq poeziyasında peyzaj xətrinə peyzaj yaradılmır, hər bir lövhə, cizgi müəyyən bir poetik missiyanı yerinə yetirir, müəllif qayəsinin ifadəsinə yardımçı olur. “Buruqlar arasında” poeməsindəki aşağıdakı misraları oxuduqda xəyalımızda gözəl bir lövhə canlanır:

Cənubdan əsnəyir sanki giləvar,  
Bu gecə sahilin başqa zövqü var.  
Uçuşan ləpələr bəyaz quş kimi,  
Asta qanad çalır yorulmuş kimi.  
Bu gecə dənizə göydən pul yağır,  
Yalçın qayaların uyğusu ağır.  
Göydə çiçək-çiçək ulduzlar sarı,  
Gözəldir göylərin geniş gülzarı.  
Buludlar meşədir, ulduzlar çiçək,  
Şair, hünərlisən bu lövhəni çək.  
Ay sulara çimən bir gözəl kimi,  
Mənim də bu şeirim bir qəzəl kimi...

(250, c.2, s.110).

Göründüyü kimi, bu lövhəni ətə-qana gətirən, ona cazibədarlıq verən uğurlu metonimiyalar, təşbehlər, epitetlərdir. Şairin “Çoban”, “Dağlar faciəsi”, “Mənim Dostum”, “Səhər”, “Azadlıq dastanı” və “Sındırılan saz” poemalarında da uğurlu, müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət edən peyzajlar vardır. Bulud, ay, ruha gülümsəyən gecə, öpüşən yarpaqlar, ciltvələnen sular, tərən ləpələr, “bəyaz zülmət”, qarı sovuran külək, qarlı gədiklər, qalın Zuvand meşələri, xalıya bənzər yamaclar, vərəmli qızı xatırladan payız, gülümsəyən çiçəklər, boynubükük bənövşələr, ağaclarda fəğan çəkən quşlar, küsküncə boynunu burmuş söyüdlər, əsrarlı ormanlar, durna qatarı, yetim dərələr və s. bu peyzajların əsas elementləri, cizgiləridir. Özü də peyzajların hamısı qəhrəmanların düşükləri psixoloji vəziyyətə uyğundur. Məsələn, “Sındırılan saz” poemasının qəhrəmanı mollanın fitvası ilə öz sazını sındırmaq istəyəndə onun qapısını payız küləyi döyür, ağac-



lar titrəyir, çay səslənir, göyün qapıları açılır, ay qəmli-qəmli gülümsünüb buludlar arasına çəkilir və i. a.

Süleyman Rüstəmin “Xilaskar” poeması dalğalı dənizin təsviriylə başlayır:

Yaman xəzri qopubdur yenə bu axşamüstü,  
Xəzər qanlı görünür mənə bu axşamüstü.  
Buludlar qoşun-qoşun, göylərin qaş qara,  
Qəzəblə yumruq vurur dalğalar dalğalara.

(281, s. 336).

Bu misralar elə bil ki, oxucuya hadisələrin hansı istiqamətdə davam edəcəyi haqqında ilk məlumat verir.

“Təbrizdə qış” poemasında isə damların, daşların ağ kəfənə bürünməsi və sazaqlı qış küləyi gözəl-gözəl binalar ucaltsa da, ac-susuz, evsiz-eşiksiz qalan bənnə Səbrinin faciəli taleyinin ifadəçisinə çevrilən ştrixlərdir.

Təsvir geniş meydan vermək, lövhəni ikinci dərəcəli, əhəmiyyətsiz detallarla, təşbəhlərlə yükləmək hələ gözəl təbiət lövhələri yaratmağa zəmanət vermir. Peyzaj yaradıcılığında da lakonizm, xarakterik boyalar tapmaq mühüm cəhətdir. Məsələn, Rəsul Rza “Xalq həkimi” poemasında adicə bir metaforadan istifadə etməklə olduqca cazibədar, təkrarsız bir lövhə yaratmışdır: “Ay çiçəkləmişdi yarpaqlar arasında.”

Şairin digər poemalarında da hər bir peyzaj cizgisi poetik funksiyaya malikdir. Məsələn, əvvəldən axıra kimi müraciət formasında yazılmış “Anamın gəlin qızı” poemasının başlanğıcında Rəsul Rza əsərin qəhrəmanına müraciətlə deyir ki, yasəmənlər çiçəkləyəndə, qızılgüllər açanda səninlə bir ağac əkmışdik. Daha sonra müəllif bacısının ölümünü belə təsvir edir:

Hələ sevincimizin göz  
yaşı qurumamış,  
Həmin gün axşam çağı  
yağdı güclü bir yağış.

Qara bulud kölgəsi  
bir anda ördü bağı.  
(294, s.113).

Bu misralardan sonra qapının döyülməsindən söhbət açılır. Şair bircə yerdə də dəhşətli ölüm sözünü dilinə gətirmir. Axşam çağı yağan güclü yağış və bağı örtən qara bulud kölgəsi oxucuya hər şey haqqında aydınca məlumat verir.

“Həbəşistan” poemasında isə balasına layla çalan ananın çovutma gülləyə qurban getməsi yenə də peyzaj cizgiləri ilə ifadə edilir:

Günəş getdi ...  
Ay da yox...  
Ulduzlar uzaq...  
( 209, s.11).

Belə nümunələrin sayını xeyli artırmaq, şairin yaratdığı təbiət lövhələrindən nümunə gətirmək çətin deyildir. Bilərdən biz bu yolu tutmur, lakin ümumi bir cəhəti xatırlatmaq istəyirik. Peyzaj onun əsərlərində milliyyətindən, dinindən, irqindən asılı olmayaraq bütün insanlara insanlığını, təbiətin bir parçası olduğunu xatırlatmaq vasitəsi kimi maraqlı doğurur. Məsələn, “Həbəşistan” poemasında “suların rəngi günəşdən qızarıb” bir həbəşin düşmənciliyi unudub İtalyana “qolunu boynuma sal” deyib yaralıya kömək etməsi qənaətimizin doğruluğuna əşyayi-dəlildir. Yaxud, “Dağlar ardında” poemasındakı aşağıdakı misralara fikir verək:

Bu torpaq nə çəkmədi  
və nələr çəkdirmədi  
bir daş olana qədər.  
Torpaq dincəlməyəcək?  
Gözləsinmi baharı  
dünyanın insanları  
qardaş olana qədər?  
(294, s. 96-97).

M.Füzulinin “Leyli və Məcnun”, M.F.Axundovun “Puşkinin ölümü haqqında Şərq poeması” əsərində olduğu kimi Bəxtiyar Vahabzadə də təbiət lövhələrindən təzad yaratmaq və bu vasitə ilə qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün istifadə edir. Məsələn, “Qəm içində sevinc” poemasında ata ölümü ilə dan yerinin sökülməsi, günəşin üfüqdən boylanması səhnələri qarşılaşdırılmış, nəticədə ata itkisinin ağırlığı daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpmışdır. “Şəbi-hicran” poemasında çölün, çəməninin gül-çiçəklə dolduğu bir vaxtda Məhəmmədin üzündə “qəm buludları”nın oynamasını təsvir edən şair bu qarşılaşdırma vasitəsilə qəhrəmanın keçirdiyi hiss-həyəcanı verməyə müvəffəq olmuşdur. Pəncərədə təbiətin gözəlliklərini seyr edən gəncə elə gəlir ki, bahar öz gülləri, çiçəkləri ilə düzlərə Leylinin adını yazmışdır. Qaralan üfüqlər isə Leylanın kədərli baxışlarını xatırladır.

Poemada bu lövhələr dərin məhəbbətlə sevən bir gəncin iztirablarını, həyəcanlarını əks etdirmək məqsədinə xidmət edir. Əsərin digər hissəsində vətən torpağından gətirilmiş bir dəstə çiçək Füzulinin həssaslığını, kövrəkliyini, qəlbindəki vətən həsrətinin dərinliyini açan poetik vasitəyə çevrilir. Azərbaycanın düzlərindən, dağlarından, çaylarından, çeşmələrindən, səfalı yaylaqlarından söhbət açan həmyerlisini həyəcanla dinləməsi, onun gətirdiyi çiçəkləri həsrətlə bağına basıb kövrəlməsi Füzulinin düşdüyü psixoloji vəziyyəti çox gözəl əks etdirir. Burada Füzulinin dilindən verilmiş yovşan əfsanəsi də maraqlıdır. Əfsanədə deyilir ki, vətəndən qovulmuş bir loğman səltənətə sahib olan yeni hökmdarın elçilər vasitəsilə göndərdiyi bəxşişləri rədd edirsə, çobanın apardığı yovşanın ətri onu vətənə dönməyə məcbur edir.

“Hər baharın öz qaranquşu” poemasında isə Bəxtiyar Vahabzadə nəsillərin bir-birini əvəz etməsi kimi qanunauyğun bir prosesi təbiətə istinadən açmağa nail olmuşdur.

Yaxın dostunu dəfn edəndən sonra fikirli-fikirli bağçanı gəzən Həsərin başına meyvə ağaclarının ağ çiçəkləri səpilir. Onun da saçları bu çiçəklər kimi dümağdır. Lakin xəyalən bu iki ağılı müqayisə edən qoca başa düşür ki, ömrünün bahar yox, qış çağında yaşayır. Qollu-budaqlı bir çinarın – öz yaşının yanına gələn Həsərin yadına düşür ki, bu ağacı atası onun doğulduğu gün əkib. Yaşlıları əbədiyyətə qovuşmuş qoca budaqda yellənən son yarpağı xatırladır. Həyatın bu pozulmaz qanununu dərk edən qoca Həsərət həsrətlə çinarı seyr edib düşünür:

Qayıdır gəncliyi yazda çinarın,  
Bəs mənim gəncliyim niyə qayıtmır?  
(350, s.129)

Uzun düşüncələrdən sonra Həsərət təskinlik tapır ki, dünyadan köçüb getsə də, yeri boş qalmayacaq. Tələbəsi və nəvəsi – yeni baharın qaranquşları onu əvəz edəcəklər.

Əliağa Kürçaylının “Sınaq” poemasında da qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini əks etdirmək məqsədilə təzad yaradılmışdır. Doqquzuncu hissədə təsvir olunur ki, təbiətin gözəl çağlarından biridir. Lakin bu heyranedicə gözəllik vəzifədən çıxarılmış Səlimi xəyaldan ayıra bilmir. O, papirosu papiros oduna yandıraraq dövrənin vəfasızlığından, camaatın dönüklüyündən şikayətlənir.

On ikinci hissədə cazibədar payız lövhəsi yaradan şair deyir ki, Qüdrətin qəlbində elə bil ətirli, çiçəkli yazdır. O, öz səliqəsiz otağında yaxın vaxtlarda Həcərlə quracağı ailə həyatı haqqında düşünür.

Qüdrətin Səlimgilin qapısını çırpıb Kür sahilinə gəlməsi, çayın bulanıq sularını seyr etməsi çox mənalıdır. Bulanıq su ilə onun anasının ölümündən, sevgilisinin qaçırılmasından sonra nə edəcəyini bilməyən insanın taleyi arasında bir uyğunluq vardır.

Əliağa Kürçaylının canlı təbiət lövhələri ilə zəngin “İnsan həsrəti” poemasında qəhrəmanlar əsər boyu təbiətlə

sıx təmasda təsvir olunmuşlar. Adamlar arasındakı nifaqdan, bədxahlıqdan, böhtandan, dönüklükdən tənqə gələn balıqçı oğlu öz sevgilisini də götürüb, insan ayağı dəyməyən bir cəzirəyə gedir. Onlar təbiətin qoynunda bir müddət xoşbəxt yaşasalar da, doğulduqları torpaqdan, kənddən, insanlardan ötrü burunlarının ucu göynəyir.

Əsərin ideyası bundan ibarətdir ki, təbiət nə qədər gözəl olsa da, el-obadan ayrı yaşamaq mümkün deyildir. Kür Xəzərə can atdığı kimi, sevgililər də geriyyə – doğulduqları kəndə sarı üzürlər. Lakin onların qismətinə dalğaların qoynunda qərq olmaq düşübmüş.

Poemanın süjeti bu hadisə üzərində qurulmuşdur. Lakin qəhrəmanların hiss və həyəcanlarını daha qabarıq şəkildə ifadə etmək, əsərin ideyasını açmaq üçün şairin qələmə aldığı təbiət lövhələri oxucunun qəlbində xoş duyğular oyadır, onu kövrəldir, düşündürür. İnsan nəfəsiylə isinən kimsəsiz ada bəxtəvərdir:

Sevinir adanın daşı, torpağı,  
Köksünə dəyibdir insan ayağı.  
Çiçək də, yarpaq da sevinir burda,  
Sevinir qanadlı qağayılar da.

(195, s. 528).

Lakin bu adanın bəxtəvər günləri o qədər də çox sürmür. Qoynuna insan ayağı dəyəndə təbiət gülüb sevinirsə, insansız yetim qalan həmin cəzirə son dərəcə kədərlidir. Hətta qağayılar da həyəcanla çıxırışırlar. Müəllif bu kədərin dərinliyini göstərmək üçün payız səmasından buludların keçdiyini qələmə alır. Ayrılığa dözə bilməyən dalğalar elə bil ki, şahə qalxıb sevgililəri yolundan döndərməyə çalışır.

Nəbi Xəzrinin “Sumqayıt səhifələri” poemasında səhraları gülüstana döndərən insanların əməyi tərənnüm olunur. Şair Sumqayıtın yüksəlişini körpə şitillərin pöhrələni b qatarlanması fonunda təsvir edir, onu “çinar boylu şəhər” adlandırır. Poemada Abşeron təbiətinin özünəməxsus gözəl-

liklərini, onun baharını, payızını məhəbbətlə tərənnüm edən şair “nazlı saçlarını sallayan iydələrin” ətrindən torpağın da, göyün də xumarlanmasından, ətri dünyanı tutmuş qızıl nar kollarından, mirvari qumlu Xəzərdən söhbət açır. Torpaq büllur gözlü bulaqlarıyla elə bil ona nəsə pıçıldayır.

Şair üçün doğma diyar təkcə coğrafi yox, həm də estetik anlayışdır. N.Xəzrinin poemalarında təbiət sadəcə “ağac-uğac” kimi təsvir obyektinə çevrilmir, həm də qəhrəmanların xarakteri təbiətə münasibətdə açılır. Sergey Yeseninın yaradıcılığında ağcaqayın nə deməkdirsə, Nəbi Xəzrinin yaradıcılığında çinar eyni poetik funksiyaya malikdir.

Əgər ki, yıxılısam, çinar göstərin,  
Mən ona söykərib arana baxım.  
Gözlərim görməsə, Göygülü verin,  
Mən onun gözüylə cahana baxım.

(170, s.55)

Şairin “Təmiz ürək” poemasının qəhrəmanı Əzizə çinar görəndə ondan inciyan, küsən sevgilisini xatırlayır:

Dəyir tənha çinar yenidən gözə,  
Əl edib çağırır sanki hər budaq.

(171.c.3, s. 47).

Burada tənha çinarla sevgilisindən ayrı düşmüş qızın xarakteri arasında bir uyğunluq vardır. Cavanların dəstə-dəstə bu çinarın altından keçməsinin təsviri də poetik mənə kəsb edir. Məlum olur ki, Əzizənin sevgilisi Bəhmən də çinar vurğunudur. Elə bil tənha çinar gecələr pəncərə önündə səslənərək bir ana kimi öz kəndindən, anasından, meşələrdən ayrı düşmüş cavana layla çalır.

“Kiçik təpə” poemasında çinarın pıçılıtlarının “sevirəm” səsinə qarışması, vətəndən ayrı düşən gəncin kəndlərindəki çinarları xatırlaması, qürbətdə özünü səhrada bitən, tufanların aşırdığı tənha çinara bənzətməsi və s. bu kimi

ştrixlər əsərə bir emosionallıq gətirir, oxucunu həyəcanlandırır, düşündürür.

Nəbi Xəzri də digər Azərbaycan şairləri kimi qəhrəmanlarını təbiətlə sıx ünsiyyətdə təsvir etməyi xoşlayır. Təsadüfi deyil ki, o, sevimli qəhrəmanlarından birini – Sevil Günəşin bacısı adlandırır və onun xarakterini də torpaqla, günəşlə romantik söhbətlər vasitəsilə açmağa çalışır. Təsvirlərdən belə görünür ki, Sevil bütün varlığıyla həyata, təbiətə bağlıdır. Hələ körpə ikən Günəşin pəncərədən düşən telləri onun sevimli oyuncağı olmuşdu. Böyüyəndə isə Sevil Günəşi özünə yaxın dost, yoldaş hesab edir, həmişə onunla Mil düzündə görüşür, söhbət edir. Poemada təsvir olunan Günəş də, torpaq da, çay da, hətta küləklər də canlı insani keyfiyyətlərə malikdir. Sevilin ölüm xəbərini eşidəndə axşam küləyi elə bil ki, ah çəkir, axarlı-baxarlı dağlar tutulur, böyük bir kədərin ağırlığından elə bil Mil düzünün beli bükülür. Günəşin “Bacı, hardasan?” nidası oxucunu dərinəndən mütəəssir edir.

“Dağlar dağımdır mənim” poemasında Sabirin ölüm xəbərini eşidən dağlar elə bil ki, ağlayır – “Mən aşiq ulu dağlar” bayatısındakı kimi. Arzu diz üstə çöküb, dərdiyi çiçəkləri müəlliminin məzarı üstünə uzadır. Şair yazır ki, onun titrək əllərindəki çiçək elə bil öz əlləridir.

Nəbi Xəzri poemalarında qəhrəmanların xarakterinə uyğun peyzajlar yaratmaqla bərabər, təbiəti duyan, düşünən bir varlıq kimi təsvir edir. “Kiçik təpə” poemasında belə bir lövhə var. Elə bil ki, gözəl bir nəğməni dinləyən meşələr susur, çay da bu nəğməni eşitmək üçün bir anlıq “ayaq saxlayır”. Daha sonrakı səhifələrdə əhd-peyman bağlayan cavanlara təbiət sanki uğur diləyir:

Hardasa uzaqda çaxdı ildırım,  
Gözünü gözlərdən oğlan ayırdı.  
Sanki təbiətin yaylım atəşi  
O əhdi-peymanı salamlayırdı.

Xəfif bir duman da qalxdı dərədən,  
Titrəşdi ətirli, tər yasəmənlər.  
Bir vaxt o peymanı untsam da mən,  
Yəqin unutmadı çöllər, çəmənlər.  
(171, c. 3, s. 94).

Nəbi Xəzrinin poemalarının heç birində lövhə yaratmaq xətrinə təbiətə üz tutulmur. Adı çiçəkdən, otdan tutmuş Günəşədək bütün təbiət cisimləri qəhrəmanların xarakterinin açılmasına xidmət edir.

Təbiət vurğunu Hüseyn Arif təbiətə ən çox şeir həsr edən şairlərdəndir. Müəllifin “O qayıtmadı” poemasının qəhrəmanı Valeh boz sərçənin də qaçaq düşdüyü “Bozyer”ə çaydan kanal çəkdirmək, səhranı bol məhsul verən tarlaya döndərmək arzusuyla yaşayır və mübarizə aparır. Şairin “Lahic duyğuları”, “Ana torpaq”, “Dağ kəndi”, “İtmiş bulağın hekayəti”, “Durugöl əfsanəsi”, “Ürəklər birləşəndə” və s. poemalarında bir-birinə bənzəməyən təbiət lövhələri vardır. Təbiəti sevən, onu vurğunluqla tərənnüm edən şair oxucularının ürəyində təbiətə məhəbbət hissi oyadır. Onun əsərlərindən təbiət lövhələrini çıxarsaq, poemaları çox bəsit, solğun görünərdi. Şair “Dilqəm” poemasında yazır ki, dünyaya göz açan gündən Kürdən, Arazdan içmişəm. Muğana, Milə yaxından bələdəm. Azərbaycan torpağını çəmən-çəmən, tala-tala, meşə-meşə gəzmişəm:

Saçlarımın qırovunu  
Murovdakı, Qoşqardakı boz buluddan,  
Kəpəzdəki, Murguzdakı çəndən soruş.  
(140, c. 1, s. 179).

Hüseyn Arifin əsərlərində çox zaman ayrı-ayrı təbiət cisimlərindən bədii detal kimi istifadə olunmuşdur. Çəpərə paya tək vurulmuş ağacın yarpaqlamasını şair çox gözəl mənalandıra bilmişdir:



Ağac tək yaşamaq istəyənləri  
Paya tək çəpərdə saxlamaq olmaz.  
(139, s. 145).

Nəriman Həsənzadənin qəhrəmanları da təbiətlə təmasda təsvir olunurlar. Doğrudur, Nəriman o biri şairlər kimi geniş təbiət lövhələri yaratmağa meyl etmir, ancaq onun xəsisliklə işlətdiyi lakonik peyzaj cizgiləri qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsini nəzərə çatdırmaq vəzifəsinə xidmət edir. Məsələn, şairin ilk poemalarından olan “Qız ürəyi” əsərində göydəki buludların sıxlaşması, tut ağacının elə bil boynunu burması, dibçəkdə gülün yarpağının saralması, ana ruhunu xatırladan ayın pəncərədən göz gəzdirərək buludların arxasında gizlənməsi və s. əsərdəki hadisələr üçün poetik fon yaradır.

Şairin ən yaxşı poemalarından biri olan “Zümrüd quşu”nda isə təbiət qəhrəmanların xarakterini açmağa xidmət edən önəmli vasitələrdəndir. Poemanın “Karvan” bölməsi bu misralarla başlayır:

Təzəcə qalxmışdı dəli bir külək,  
Buludu göylərdən təmizləyirdi.  
(134, s. 10).

Əsəri oxuduqca “buludu göylərdən təmizləməyə çalışan dəli küləyin” cəmiyyətdəki naqisliklə barışa bilməyən Puşkinlərin, Fazil xan Şeydaların, Bakıxanovların, Mirzə Fətəllələrin simvolik obrazı olduğunu görmək o qədər də çətin deyildir. Müəllif təbiətə həm şair qəhrəmanlarının, həm də öz gözü ilə baxdığından lövhələr canlı, şairanə çıxmışdır. Belə ki, həmin lövhələri oxuduqca hiss edirsən ki, təbiəti bu cür yalnız şairlər görə bilər.

May ayı olsa da, bir üzü qarlı dağları, sazağın üz-gözü kəsməsini, şahinlərin, qartalların uçuşunu, ceyranların, cüyürlərin qaçışını, yaşıl ota qonmuş ağ kəpənəyi təsvir edən müəllifin xəyallara dalmış qəhrəmanı haqqında dediyi misralar xoş təsir bağışlayır:

Yenə dilindəydi şirin kəlamı,  
Yenə ürəyində od qalanırdı.  
Özü yəhər üstə, fəqət ilhamı  
Beşik dərələrdə yırğalanırdı.  
(134. s. 11).

Əsərin ayrı-ayrı səhifələrinə səpələnmiş lövhələr: şairlər görüşəndə dağların susması, qəhrəmanın saçını küləyin öpməsi, göz önündən durna qatarının keçməsi, axşam qəribliyi, Gəncə çayının “Xəmsə”nin bir misrası kimi çaqlaması, göyün üzünə güzgü tutan Göygöl, buludlar qoynunda görünən Kəpəz həm əsas hadisələr üçün fon yaradır, həm də qəhrəmanın psixoloji vəziyyətini əks etdirir.

“Hər cür intim peyzajda insanın özü hərəkət edir” (265, s.100) – deyən Prişvinin sözlərində böyük həqiqət vardır. Məmməd Arazın “Üç oğul anası” poemasında şairin yovşanlı düzləri, dumanlı, qarlı dağları, buz bulaqları – təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərini həsrətlə, heyranlıqla seyr etməsi şəhərdən kəndə – təbiətin qoynuna gələn qəhrəmanın sevencini, onun psixoloji vəziyyətini çox gözəl əks etdirir. Lirik qəhrəmanın gözləri təbiətin otlarla bəzədiyi ana qəbrinə sataşanda hər şeyi – bir az əvvəl heyranlıqla süzdüyü mənzərələri yaddan çıxarması da onun sarsıntılarını göstərmək vasitəsinə çevrilir. Şair döyüş səhnələrini təsvir edəndə də təbiətə müraciət edir:

Çalxandı dəryalar, bulandı çaylar,  
Şimşəklər oynadı, göylər kişnədi.  
Torpaq da, səma da intiqam dedi.  
(42, s.346)

Ayrılığı qarlı qışa, oğlundan gələn məktubları bahara bənzədən şair cəbhəyə üç oğul yola salmış ananın – Gülsənəm qarının öz övladlarını uçan quşdan, əsən küləkdən, bənövşədən soruşması səhnələri ilə onun həyəcanlarını çox gözəl əks etdirə bilmişdir:

Əkinin, biçinin bu vədəsində  
Bir qara yel oldu bu yurdu yanmış.  
(42, 350)

Burada “qara yel” Hitlerin simvolik obrazıdır.

Şair “Mən də insan oldum” poemasında da təbiət cisimlərindən simvolik obraz kimi istifadə etmiş, fəhlələri selə, sahibkarları isə qara qayalara, kol-kosa təşbeh etmişdir.

Məmməd Arazın “Qayalara yazılan səs” poemasından götürdüyümüz aşağıdakı misralar poetik tutumuna görə daha çox maraq doğurur:

İlk payızdı...Zirvələrdə qar tala-tala,  
Seyrək duman sürünürdü dağ yamacında.  
Daş-qayanı yalayırdı günəş az qala,  
Boz buludlar yaxasını geniş açanda.  
Bir qayanın şiş ucuna qonmuşdu qartal –  
Bir az sivri vəziyyətdə: top gülləsi tək.  
Elə bil ki, caynağında qayanı dartıb,  
Bu saatca üstümüzə hücum çəkəcək.  
(40, s. 214).

Bu fikir də şübhə doğurmur ki, qəhrəmanın həyatı, əhvali-ruhiyyəsi ilə müvazi götürülən təbiət obrazı əsərdəki bədiiyi artırmaqla yanaşı, hadisələrin xarakterlərdə daha dərin iz salmasına təsir göstərir, onu yaddaşlarda əbədləşdirir (55,s.4). Əli Kərimin “İlk simfoniya” poemasının qəhrəmanını təbiətə vurğunluq bəstəkar edir. Şair İlhamla bizi ilk dəfə təbiətin qoynunda görüşdürür. Bu uşaq mızıldana-mızıldana naxırın qabağına gedir. Gələnlərin ona baxıb gülməsi, uşağın yıxılması, toza batan qoluyla göz yaşını silib yoluna davam etməsi, təbiət gözəlliklərinə, qar əriyərkən damcılardan axışına heyranlıqla baxması hadisələrin inkişafı üçün zəmin hazırlayır. İlham təbiətin gözəl guşəsinə, əsrarəngiz damcılardan yanına gələndə yıxılıb yenidən ayağa durduğu kimi, ömrünün kamillik zirvəsinə də ziqzaqlı, üzüntülü yollarla gedib çıxır. Qəhrəmanın ilk dəfə damcılardan seyr etməsi, dolanbac həyat yollarından sonra yenidən dam-

caların yanına qayıdıb sənətin diliylə onu canlandırması, başqa sözlə, poemanın damcılarının təsviriylə başlayıb “Damcılar” simfoniyasının səslənməsi səhnəsi ilə bitməsi həm əslinə, kökünə, həyata bağlı sənətkarın müvəffəqiyyətlərinin labüdlüyünü göstərmək, həm də qəhrəmanın özünün xarakterinin formalaşmasını əks etdirmək baxımından maraqlıdır. İlk tanışlıq vaxtı özü də saf, büllur bir damcını xatırladan istedadlı uşağın böyüyüb kamala çatması, xarakterinin ictimai mühit zəminində formalaşması ilə təbiətdəki damcılarının əzəmətli “Damcılar” simfoniyasına çevrilməsi arasında bir məntiqi bağlılıq vardır.

Peyzaj hadisələrin inkişafı, xarakterlərin açılması üçün gözəl psixoloji zəmin hazırlayır. “Üçüncü atlı” poemasında canlı təbiət lövhələri yaradan Əli Kərim bu mənərələrə heyranlıqla baxan qəhrəmanın xarakterindəki həssaslığı, kövrəkliyi verməyə müvəffəq olmuşdur. Ocağın üstünə əyilmiş budağın tir-tir əsməsi Lermontovu həyəcana gətirir. Adicə yarpağa münasibət onun qəlbindəki nəcib insani keyfiyyətlərin üzə çıxmasına zəmin yaradır.

Poemanın digər qəhrəmanının – Mirzə Fətəlinin Lermontovla Kür boyunca seyrinə çıxmaları səhnəsi olduqca maraqlıdır. Onların sükuta dalıb təbiəti dinləmələri əsl söhbətə keçmək üçün bir vəsilə rolu oynayır.

O şəhli göy çəmən parıldayırdı,  
Amma qaralırdı ayaq izləri.  
O sınımış, əzilmiş otlar ki vardı,  
Əlləşib, vuruşub səhərdən bəri  
Başını qaldırıb qalxırdı yenə.  
(185, s. 104).

Bundan sonra tapdalanmış otlarla xalqın taleyi arasında bir yaxınlıq görəndə iki dostun, nəhayət, sükutu pozub dərdləşməsi, onların dövrədən şikayət etmələri olduqca təbiidir. Qürbətə gələn Lermontovun Mirzə Fətəli və onun mənsub olduğu xalqın timsalında rus xalqının ən yaxın dos-

tunu tapması simvolik şəkildə ağcaqayınlı çinarın dostluğu kimi ümumiləşdirilmişdir.

Əli Kərim öz qəhrəmanlarının təbiətə ayrı-ayrı münasibətlərini göstərməklə onların xarakterindəki bir-birinə zidd cəhətləri əks etdirməyə müvəffəq olmuşdur. Əgər Lermontov təbiətə heyranlıqla tamaşa edərsə, ona nəzarət edən çar zabiti üçün bu gözəlliyin heç bir əhəmiyyəti yoxdur.

Nəzəriyyəçi alim N.Draqomiretskayanın bu qənaətləri şübhə doğurmur ki, “təbiət personajın idrak vasitəsi kimi təsvir olunanda epik əsərlərdə xarakter canlı çıxır. Bu halda qəhrəmanın xarakteri təbiətə münasibətdə açılır” (96, s.135). Azərbaycan şairlərinin epik əsərlərində də təbiət lövhələri, peyzaj neytral xarakter daşımır. Bu lövhələr əsərdəki əsas hadisələrə fon olmaqdan əlavə, qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün çox mühüm bədii vasitəyə çevrilir.

Son illərdə ictimaiyyəti düşündürən əsas problemlərdən biri də təbii sərvətləri qorumaq problemidir. Təbiətin mühafizəsini gücləndirmək, təbii ehtiyatlardan istifadə edilməsini yaxşılaşdırmaq üçün bir sıra əməli tədbirlər həyata keçirilmişdir. Qasım Qasımzadənin “Meşə nəfəs alırdı” poeması da müasir dövrümüz üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edən həmin məsələyə həsr olunmuşdur. Öz şəxsi mənfəəti üçün meşəni talan edənlərlə vətən təbiətini göz bəbəyi kimi qoruyan insanlar arasındakı münaqişə poemanın əsas konfliktini təşkil edir. Bir “qıfılsız xəzinə” kimi ona etibar olunmuş meşəni qorumaq əvəzinə, meşəbəyi el malını satıb-sovur. Rəisin payını vaxtlı-vaxtında apardığından, ona gözün üstə qaşın var deyən olmur:

Meşə mənə memar olub, rəssam olubdur,  
O tikibdir, bəzəyibdir beş otağımı.  
Meşə mənim tükənməyən kassam olubdur,  
Kaş ki, tale pozmayaydı bu növrəğimi.

(211, s.143-144).

Köhnə rəis işdən qovulandan sonra meşəbəyinin “kür-künə birə düşür”, təzə rəisi ələ almaq üçün yollar düşünür. Meşə gözətçisinin cüyürü balasının gözləri qarşısında doğraması səhnəsi oxucunun qəlbində gözətçiyə qarşı dərin bir nifrət oyadır. Cüyürün ətini və balasını təzə rəisə rüsvət aparan meşəbəyi baş gözətçi keçirilərsə, maaşını hər ay qəpiyinəcən rəisə verəcəyini vəd etsə də, gözlədiyi gözündə qalır.

Təzə rəis yaxasında yarpaq şəkli gəzdirən bu meşə talançısına nifrət edir, gətirdiyi rüsvət müqabilində onun vəzifəsinin böyüdülməsi haqqında əmr yox, “ana cüyürün qanlı iziylə, meşələrin qəzəbi və iniltisiylə” akt yazır. Vətən mülkünü talan edən, həm oruc tutan, həm də daldada toyuq əti yeyən mahir tülkünü ifşa edir, onu məhkəməyə verir. Təzə rəis təbiəti dərin məhəbbətlə sevən, onu talan edənlərə qarşı amansız mübarizə aparan namuslu meşəçilərin ümumiləşdirilmiş obrazı kimi səmimi təsir bağışlayır.

Meşələrin qırılmasından, quşların məhv edilməsindən narahat rəis meşənin gələcəyi haqqında həyəcanla düşünür, xəyala dalır. Onun gözləri qarşısında gələcəkdə əkiləcək ağaclar, salınacaq meşələr canlanır, yadına tələbə vaxtı meşə salmağa getmələri düşür. Yarpaq rəngi xəritəmizi bəzədikcə sevinci yerə-göyə sığmır. Samux meşəsini andıqca müdrik qoca kimi gülümsəyir. Gah Mingəçeviri, gah Sultanbud meşəsini yadına salır. Yanacaq üçün meşənin qırılıb tələf olunacağını bildiyindən uzaq kəndlərə qaz çəkdirmək haqqında düşünür.

Müəllif əsərdəki konfliktə müxtəlif əqidəli adamların əxlaqi baxışlarını işıqlandıran bədii vasitəyə çevirdiyi üçün əsərin təsir gücü qat-qat artmış, obrazlar dolğun çıxmışdır.

Meşə rəisi əlləri titrəyə-titrəyə əti aşxanaya göndərir, cüyür quzusunun məktəbin təbiət guşəsinə bağışlayır. Əməli tədbir üçün müxtəlif idarə və təşkilatlara onun çaldığı zənglər ələ bil təbiətin də qulağına çatır. Sanki ağaclar, quş-

lar, heyvanlar da meşəyə namuslu, vicdanlı, el malını göz bəbəyi kimi qoruyan bir insanın gəlişini hiss edir.

Lirika ilə epizmin vəhdəti Qasım Qasımzadənin yaradıcılıq nümunələrinin əksəriyyəti üçün xarakterikdir. Vətənin hər qayası, otu, yarpağı, ağacı onun əsərlərində yeni mənə kəsb edir, müasirlərimizin mənəvi aləmin açmaq üçün bədii vasitəyə çevrilir.

Xəlil Rzanın “Bayatı-Şiraz” poeması bütünlükdə təbiəti ürəkdən sevən, onun gözəlliklərini qoruyan insanlara həsr edilmişdir. Bir torpaqşünas alimə müraciətlə yazılan poemanı vərəqlədikcə oxucu elə bil ki, onun müəllifi ilə Zaqatala meşələrini gəzir. Müəllifin təbiəti bir şair gözü ilə müşahidə etməsi, onu ümumi sözlərlə yox, xarakterik detallarla canlandırmağa çalışması əsərin məziyyətlərindəndir. Özü də müəllifin dinlədiyi “Bayatı-Şiraz” muğamı əlvan təbiət təsvirlərinə poetik fon yaradır. Hiss olunur ki, muğam təbiəti, təbiət isə muğamı daha dərindən duymağa, bədii sözün gücü ilə təkrar olunmaz peyzajlar yaratmağa kömək edir. Poemanın hər sətirində dəli-dolu şairimizin təbiətə vurğunluğu qabarıq şəkildə nəzərə çarpır:

Gəlmişik göz qoyaq maral izinə,  
Yem verək, duz verək cavan təkəyə.  
Hardasa ildırım duz əvəzinə  
Doldurub qayanı, daşı təkəyə.  
Xurcundan çıxarıb sən bir sal duzu  
Qoyursan daş üstə, xəyalın şan-şan.  
Hardasa bir ceyran, yanında quzu  
Körpə balasıyla gəzir pərişan.  
Gəlmişik qucaqda dağ lələləri  
Açaq könlümüzü suya, torpağa.  
Susdurub süd rəngli şalələləri  
Yalçın qayalara şeir oxumağa.

(290, s.141-142).

Misralar bir-birini əvəz etdikcə hiss olunur ki, gördüyü xarakterik lövhələrin heç biri şairin diqqətindən kənar qal-

mamışdır. İnsan ovcuna düşmüş adicə yağış damlasından palıd köksündəki bıçaq yarasımadək, sevgilisi gülə “ləçəyin, yarpağın olsun kəfənim” – deyən bülbül nəğməsindən tutmuş şarhaşarla qayalardan axan nur saçaqlı şələləyədək, ildırım vurmuş palıdın koğuşunda bitən quşarmudundan tutmuş nanənin, kəkotunun kökündən süzülən bulağadək, bir düzüm dürrə bənzəyən, Kürə can atan Alazandan tutmuş onun qoynundakı balıqlaradək, marallardan, ceyranlardan, cüyürlərdən tutmuş qartallaradək, gecə meşədə yandırılmış ocaqdan tutmuş ildırım işığınadək hər ştrix, təfərrüat poemada poetik mənə kəsb edir.

“Qanadlar” poeması isə Qızılağac qoruğundakı quşlara həsr edilib. Əsrarəngiz, bir-birinə bənzəməyən qanadlı dostlarımızı heyranlıqla təsvir və tərənnüm edən şairin əhvali-ruhiyyəsi oxucuya da sirayət edir, onu həyəcanlandırır, düşündürür. Xəlil Rzanın “Əfsanəli bir ölkə”, “Gələcəksən baharda” və s. poemalarında da Azərbaycan torpağı məhəbbətlə tərənnüm edilir.

Bütün gətirdiyimiz nümunələrdən görünür ki, təbiət əsərin mərkəzində qoyulmuş hadisələrə uyğun şəkildə canlandırıldıqda peyzaj daha cazibədar olur. Hadisələrin ümumi inkişafından doğan təbiət lövhələri əsərin dramatizmini, emosionallığını, tərəvətini artırır, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini əks etdirmək, onların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Azərbaycan şairlərinin poemalarında təbiət lövhələri, peyzaj neytral xarakter daşımır. Bu lövhələr əsərdəki əsas hadisələrə fon olmaqdan əlavə, qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün çox mühüm bədii vasitəyə çevrilir.



### 4. 3. Bədii detal

Obrazların fərdiləşdirilməsində, portret yaradıcılığında, qəhrəmanların xarakterinin açılmasında bədii detalın müstəsna əhəmiyyəti vardır. Təsadüfi deyil ki, Fridrix Engelsin tərifində “bütün detalları doğru, düzgün göstərmək” realizmin əsas əlamətlərindən biri hesab olunur. Detalı “kompozisiya sarayının kərpicləri”nə bənzədən Aristotelin fikirləri olduqca maraqlıdır.

Ədəbi təcrübə göstərir ki, hadisələrin ümumi inkişafından doğan uğurlu, hər hansı bir missiyanı yerinə yetirən detallar əsərin emosionallığını artırır, qəhrəmanların daxili aləmini işıqlandıran bədii vasitəyə çevrilir. Əgər əsəri canlı orqanizmə bənzətsək, bədii detalı ilk nəzərdə diqqəti o qədər də cəlb etməyən, lakin bu orqanizmin həyatı üçün son dərəcə vacib bir üzvə təşbeh etmək olardı. Başqa sözlə desək, orqanizmin möhkəmliyi, sağlamlığı üçün əsəb neyronlarının fəaliyyəti nə dərəcədə vacibdirsə, bədii əsərin müvəffəqiyyətli çıxması, xarakterlərin açılması, konfliktin bədii həlli üçün də detalların həyatiliyi, tipikliyi, orijinallığı o qədər zəruridir. Bu mənada bədii detalı xörəyi dada gətirən bir çimdik duza da bənzətmək olar.

Bədii detalı təfərrüatla eyniləşdirmək mümkün deyildir. Hər təfərrüat bədii detal ola bilməz. Hər hansı predmeti, əşyanı dərin mənə ifadə edən bədii detala çevirə bilmək yazıçıdan xüsusi istedad tələb edir. “Sənətkar predmetlərin koleydeskopik çoxluğundan ən xarakterik, bədii dəyərə malik olan detalları seçməyə yalnız əks etdirdiyi hadisələri dərinədən öyrəndikdə nail olur” (38, s.56). “Detal təfərrüatın elə bir hissəsidir ki, onun vasitəsi ilə bədii təsvir öz işığını artırır, assosiasiyanın zəncirvari reaksiyası ayrı-ayrı çalarları aşkar edir. O yerdə ki, detal təfərrüatın bir ilməsidir, onları qarşılaşdırmaq olmaz. Əksinə, bu yerdə detalın təfərrüatı əks etdirməkdəki rolu açılmalıdır” (363, s.57).

Yerində işlədilən uğurlu bədii detal sözcülükdən, uzun - uzadı təsvirlərdən, obraz haqqında müəllif xarakteristika-sından yaxa qurtarmaq, lakonizmə nail olmaq vasitəsidir. Bəzən şair, yazıçı iki-üç səhifəlik təsvirlə demək istədiyi sözü bir xarakterik detalla ifadə edə bilir ki, sənətkarlıq məharətini də məhz burada axtarmaq lazımdır.

Kamil Vəliyev öz məqaləsində yazır ki, bir dəfə yazıçı A.Afinogenov Maksim Qorkiyə şikayətlənəndə ki, çoxlu qeydlərimə, müşahidələrimə baxmayaraq, yaza bilmirəm. Qorki ona belə cavab vermişdi: “Başlıcası, detalı tapın... Tapdığınız detal sizin xarakteri işıqlandıracaq, sonra süjet və fikirlər də inkişaf edəcək” (363, s. 58).

Doğrudan da, əsərdə bədii detal Arximedın istinad nöqtəsi kimi bir şeydir. Yazıçı bu istinad nöqtəsini tapan kimi onun vasitəsi ilə hər hansı bir tarixi dövrün, epoxanın real mənzərələrini yaratmağa, obrazların xarakterini açmağa, öz əsas ideyasını, bədii məramını ifadə etməyə nail olur.

Elə detal, ştrix, var ki, o, xarakterə, obraza, insanların psixologiyasına, eləcə də təsvirlərin özünə milli çalar gətirir. Başqa sözlə desək, detailın özündə də milli təfəkkür elementlərinin təzahürünü görürük. Rəssamlıqda, xalçaçılıqda xarakterik naxış hansı funksiyanı daşıyorsa, ədəbiyyatda da uğurlu detal həmin rolu oynayır.

“Komsomol poeması”nın qəhrəmanı Gəray bəyin düşdü-yü psixoloji vəziyyəti açmaq üçün Səməd Vurğun milli detal elementlərindən bacarıqla istifadə etmişdir. Evindən, eşiyindən didərgin düşən, var-dövləti əlindən gedən Gəray bəyi odsuz-alovsuz yandıran, ürəyinə çalın-çarpaz dağ çəkən bir məsələ var. Bəy hər şeylə, hətta məğlubiyyəti ilə də barışır, ancaq bolşevik Çalpaq Kərəmin onun atını minib səyirtməsinə dözə bilmir.

Bizim bu yerlərdə bir papaq, bir at,  
Bir də hər kişinin aldığı arvad  
Namusdan sayılır...

(367, c. 3, s.59).

Mikayıl Müşfiqin “Dağlar faciəsi”, “Şölə” poemalarında isə “papaq” bədii detal kimi qəhrəmanların düşdükləri psixoloji vəziyyəti, onların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Maraqlıdır ki, birinin namussuzluğunu eşidəndə göz önünə birinci növbədə Şərqdə kişiliyin ən mühüm atributlarından biri hesab edilən papaq gəlir. Yoxsul Eldarın başqasının halalca arvadına sahib durmasını eşidənlər bərk narahat olurlar:

Səninləyəm, Həsən, cavab tapsana,  
Hayıf başındakı papaqdan sana.  
(250, c. 2, s. 175).

Qızı Şölənin el-oba adət-ənənəsinə məhəl qoymamasından qəzəblənən atanın “Mənim papağımı yerə vurmaq?” – deməsi də milli xarakterin müəyyən cəhətlərini açmaq vasitəsinə çevrilir. Hətta onun hədəsində də bir millilik elementi vardır. Çünki heç bir başqa xalqın nümayəndəsi öz qızına belə deməz: “Səni xəngəl kimi doğraram” (250, c.2, s.209).

Səməd Vurğunun poemalarında bir-birini əvəz edən bədii detallar silsiləsi daha çox maraq doğurur. “Komsomol poeması”nda “kiriyan əyri cəhrə”, “kənara atılan paslı dəhrə”, “küncdə bürüşən yamaqlı xurcun” Qızıyətər qarının həyat şəraitini, onun yaşayış tərzini göstərən uğurlu bədii təfərrüatlardır. Qarının “külləri soyumuş ocağa sarı həsrətli gözlərlə boylanması da” onun daxili aləmində gedən psixoloji prosesin bədii inikasına çevrilir.

“Aygün” poemasında da səhifəbaşı uğurlu detallarla rastlaşırıq. “Qarının üç dəfə çalınan zəngi”, “bir dəstə gül”, Aygünə gələn “məktub”, “teleqram” və s. bu kimi təfərrüatlar qəhrəmanın daxili aləmində müəyyən assosiasiyalar doğurur, onu həyəcanlandırır.

Poemanın iyirmi yeddinci hissəsində Aygünün evində ziyafət təsvir olunur. Qonaqlar da, ev sahibəsi də çox bəxtiyardır. Məclisin şirin yerində qarının zəngi üç dəfə çalınır. Aygünün rəngi qar kimi ağarır. Gənc qadın bərk həyəcan-

lanır. Çünki o, çox yaxşı bilir ki, zəngi bu cür yalnız və yalnız Əmirxan çala bilər.

Bu səhnədə bədii detal ərindən ayrılrsa da, onu qəlbən sevən, ancaq heç bir çıxış yolu tapa bilməyən həssas qadının daxili aləmini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Küçədə atasına rast gələn, onunla görüşən Ülkər bu haqda anasına həyəcanla məlumat verir:

O məni bağrının başına basdı,  
Bütün sözlərimə qulaq da asdı .  
Qayıq seyrinə də apardı məni,  
Sənin “Xatirələr” adlı nəğməni  
Üç dəfə oxutdu... O, qəmgin oldu,  
Hə, hə, uşaq kimi gözü də doldu.  
(367, c.3, s.495).

Burada Əmirxanın qızına “Xatirələr” adlı nəğməni üç dəfə oxutdurması, uşaq kimi gözlərinin dolması onun keçirdiyi dərin peşmançılıq hissənin bədii ifadəsidir. Bundan sonra artıq sözə, təsvirə ehtiyac da qalmır.

Neçə il qabaq ərindən ayrılan, ancaq can sirdaşına möhtac olan həyalı bir gəlinin səhər yuxudan duranda toy paltarını geyinməsi də onun Əmirxana məhəbbətini göstərmək baxımından maraqlı doğuran uğurlu detaldır:

Səhərin eşqiylə Aygün oyandı,  
Geydi saxladığı toy paltarını.  
Yenə yanaqları od kimi yandı,  
Andırdı gəncliyin ilk baharını.  
Əyildi piano qarşısında tək,  
Onun sinəsində dil açdı ürək.  
(367, c.3, s.497).

Müəllif vaxtilə eys-ışrətlə məşğul olan Əmirxanın mə-nəvi təkamülünü də bədii detal vasitəsi ilə açır. Vəziyyəti son dərəcə kəskinləşən Əmirxana baş çəkmək üçün rayona gələn Aygünlə Ülkər xəstəxananın yerini soruşurlar. Onlara belə cavab verirlər:

Odur bax, “Əmirxan bağı”ndan sağda,  
Onillik məktəbdən bir az uzaqda,  
Böyük darvazalı bir hasardadır.  
(367, c.3, s.495).

Sonrakı illərdə yaranmış Azərbaycan poemalarında da bədii detallın maraqlı nümunələrinə rast gəlmək mümkündür.

Əli Kərim “Üçüncü atlı” poemasında öz qəhrəmanı Lermontovun xarakterindəki fərdi cəhətləri əlvan bədii detallar vasitəsilə nəzərə çatdırmağa müvəffəq olur. Məsələn, poemanın ilk səhifələrində üç nəfərin atdan düşüb yol kənarında ocaq qalaması təsvir olunur. Bu üç nəfərdən ikisi ocağa elə ocaq kimi baxırsa, üçüncü dərin xəyallara dalır, ocağın qaranlığı parçalaması, onun üstünə əyilmiş bir budanın tir-tir əsməsi diqqəti cəlb edir, yaşıl bir yarpağı alovların əlindən alıb onu oxşayır və düşünür:

Tamam qurumayıb, hələ o sağdır,  
Yazıq beş-on gün də yaşayacaqdır.  
(185, s.59).

Bu səhnə, habelə iki azərbaycanlı uşaq şairə nar verər-kən onun məmnunluğu, uşaqlarla söhbəti, onların “qonaq olun” təklifinə ürəkdən şadlanması, Azərbaycan musiqisini heyranlıqla dinləyib xəyala dalması, şamaxılı qızın rəqsinə həyəcanla baxması və s. bu kimi detallar onun xarakterindəki həssaslıq, kövrəklik, həyat eşqi kimi keyfiyyətlərin üzə çıxmasına səbəb olur.

Əsərdə istifadə olunmuş bədii detalların böyük qismi iki bir-birinə zidd əxlaqi mövqedə dayanan obrazın – Lermontovla çar zabitinin xarakterinin eyni zamanda açılmasına kömək edir. Başqa sözlə desək, eyni predmetə, eyni hadisəyə onların başqa-başqa münasibəti xarakterlərindəki ayrılığı, həm də aralarındakı konfliktin dərinliyini addım-başım nümayiş etdirir. Məsələn, əgər çar zabiti atlanıb gedərkən ocağı söndürməyi tələb edərsə, Lermontov ona etiraz edərək deyir ki, qoy şölə salaraq qaranlıq gecədə səfərə çıxanların yolunu

işıqlandırsm. Burada “ocaq” bədii detalı hər iki obrazın xarakterindəki zidd cəhətləri üzə çıxarmağa xidmət edir. Ocaq – işıq qaranlığın antonimi olduğu kimi, Lermontov da çar zabitinin, onun təmsil etdiyi bütün zümrənin düşmənidir. Bir və ya bir neçə ocaq bütün zülməti işıqlandırmaq iqtidarında olmasa da, çar və onun əlaltıları ara-sıra alıšan bu ocaqları tələm-tələsik söndürürlər ki, onların oduna digər yerlərdə ocaqlar alışmasın. Bu söndürülən ocaqlardan biri də Puşkindir.

“Ağılsız köpəklər ulduza hüdüyü” (S.Vurğun) kimi, çar zabitinin də gecikən günəşə ürəyində qəzəbinin tutması, “günəş bircə gün soldatım ola” – deyə düşünməsi həm onun psixoloji vəziyyətini bizim xəyalımızda canlandırır, həm də xarakterindəki təkəbbürü, lovğalığı açmağa xidmət edir.

“Sayat Nova” poemasında Məmməd Rahim qəhrəmanın daxili aləmini işıqlandırmaq məqsədilə onun gizli, nakam məhəbbətindən söhbət açır. El aşığının sevdiyi bir gözəli zorla knyaza ərə verirlər. Öz həyatından narazı qalan knyaz arvadı dərin həyəcanla sevgilisinin naləsini dinləyib, elə bil ki, təsəlli tapır. Nizaminin “Xosrov və Şirin” əsərində Şirin Fərhadın böyük sənətini qiymətləndirmək məqsədilə ona lələ-cəvahirat təklif etdiyi kimi, dərdli gəlin də Sayat Novaya pul verir. Burada “pul” detalından yerində istifadə edən M.Rahim Sayat Novanın yalnız qazanc xətrinə çalib-oxuyan aşıqlara bənzəmədiyini, dərin məhəbbətlə sevdiyini, ürəyinin döyüntülərini musiqiyə çevirdiyini, bu nəcib hissələrin müqabilində pulun, var-dövlətin dəyərsizliyini nəzərə çatdırmağa müvəffəq olmuşdur. Sayat Nova da Fərhad kimi vüqarlıdır. Sənətinə, qəlbini döyüntülərinə bu cür qiymət verilməsi onun da könlünü ağrıdır.

Ə.Kürçaylının “Sınaq” poemasının birinci hissəsində əsərin qəhrəmanı Qüdrət Səlimgildə öz tufəngini görür və “bu mənimdir” – deyir. Rəng verib rəng alan Səlimin sözlərindən məlum olur ki, Qüdrətin anası ehtiyac ucundan bu

tüfəngi oğlunun “dostuna” verib, əvəzində un alıb. Tüfəng bədii detal kimi burada həm Qüdrət, həm Səlim obrazının xarakterindəki yeni cəhətlərlə bizi tanış edir, həm də müxtəlif xarakterli, müxtəlif əqidəli iki insan arasındakı konfliktin inkişafına təkan verir. Məsud Əlioğlunun sözləriylə desək, “tüfəng igidlik, şücaət nişanəsi olaraq keçmiş sahibinin xasiyyətinə, xarakterinə nə qədər uyğundursa, əksinə, Səlimə qətiyyəən yaraşmır.” (117, s.168).

Daha sonra istifadə olunan “paltar” detalı da eyni məqsədə xidmət edir. Səlim Qüdrətə “hərbi paltarını dəyişsənə!” – dedikdə, Qüdrət ona belə cavab verir:

Anam özgəyə əl açmasın deyə,  
Namərd qapısına qaçmasın deyə,  
Taxıla dəyişib paltarımı da,  
Satıb pencəyimi, şalvarımı da.  
(194, s.366).

Öz hədəfinə dəyəən bu sözlər Səlimi çaşdırır; qəzeti bükərək tələsik arasına tütün dolduran sədr hətta ikinci qullabda papirosun yanan tərəfini ağızına soxur. Burada adi, ilk nəzərdə məsələyə dəxli olmayan bu ştrix gözəl bədii detala çevrilərək Səlimin düşdüyü psixoloji durumu, onun çaşqınlığını əks etdirir.

Poemanın başqa bir yerində deyilir ki, qızdırma içində yatan Səlimin üstünə nə qədər yorğan atırlarsa, onun üşütməsi azalmır. Bir qab una aldığı yorğanlar da onu isidə bilmir. Burada “yorğan” detalı camaatın var-yoxunu əlindən alıb varlanan, eyni zamanda elin gözündən düşən Səlimin aqibətini göstərmək baxımından çox mənalıdır.

İslam Səfərlinin “Ələsgər” poemasında maraqlı bir epizod var. Çarizmin “parçala, hökm sür” siyasəti nəticəsində iki xalq arasında milli ədavət toxumu səpilir, iki kəndin şərikli işlətdiyi dəyirman boş qalır, heç kəs cürət edib onu işə sala bilmir. Hamı belə düşünür ki, orada işləməyə cürət edən adam gərək bəri başdan əyninə kəfən geyinsin. Aşırıq

Ələsgərin dəyirmanına gedib saz çalması sadə kəndlilərin yenedən ora axışib gəlməsinə təkan verir. İki xalqın dəyirmanında, sazın sədası altında birləşməsi özü də simvolik xarakter daşıyır. Burada istifadə olunmuş dəyirman və saz detalları həm iqtisadi (dəyirman), həm də mənəvi (saz) cəhətdən bir-birinə bağlanan sadə adamların yaxınlığını nümayiş etdirmək vasitəsinə çevrilir. Çarizmin milli ədavət siyasəti həmişə böyük fəsadlar törətmişdir. Əsərin təlqin etdiyi həqiqət budur.

Əlbəttə, zaman dəyişdikcə ayrı-ayrı məsələlər üzə çıxır. Bu baxımdan bu gün “Ələsgər” poemasının müəllifi ilə, onun ədəbi məramı ilə razılaşmaya bilərik. Ancaq bir şeyi yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, hər dövrün öz tələbi, hadisələri dəyərləndirmək meyarları vardır.

Rəsul Rza “Qızılgül olmaydı” poemasında “xəyali dəftər” detalından bacarıqla istifadə edir. Ona elə gəlir ki, Dilbər əlləri titrəyə-titrəyə qoynundan bir dəftər çıxarıb “Müşfiqdən qalan yadigar budur” – deyir. Müəllifin xəyalında adicə göy cildli mil-mil dəftərin səhifələri – “yaralı sözlərin pərişan mənzərəsi” canlanır. Bu dəftərdə, onun səhifələrində nələr yoxdur? Dərdlər, ağrılar, düşüncələr...

Müşfiqin Bakıya, onun çırağban gecələrinə, gilavarına, dəli-dolu xəzrisinə, firuzə gözlü Xəzərə həsr etdiyi şeirlər və bu gözəl dünyadan ayrı düşmək qorxusu:

...Mən o nazlı yardan necə ayrılıım?  
Hələ baharımın gülü qönçədir,  
Hələ bənövşəmin beli incədir,  
Bəs niyə nadanlar məni incidir?  
Mən bu xoş bahardan necə ayrılıım?

(291, s.56)

Rəsul Rza xəyali dəftərlə bağlı hissədə Müşfiqin xarakterini açmaq, onun həyata, insanlara, vətənə bağlılığını göstərmək məqsədilə maraqlı, poetik funksiyaya malik fraqmentlərdən istifadə edir.



“Gənc işçi”də “Ana” şeiri çıxan Müşfiq necə də kövrəkdir. Şeirinin puluna bir dəstə gül alıb anasının məzarının üstünə getmək, göydə günəş batınca, ulduzlar görünəncə ağlamaq istəyən ədəbi qəhrəman xəyalən köhnə məhəllələrinə qayıdır, bir ağ bulud kimi başının üstündən keçən uşaqlıq sevincini, analı çağlarını xatırlayır. Lakin o, bədbinliyə qapılmaz, doğma Vətəni – Azərbaycanı özünə ana hesab edir.

Sonrakı qeydlərdə Müşfiq sözünün başı da, ortası da, axırı da “mən” olan bir nadanın ona dərs verməsindən yanayana danışır.

Daha bir fraqment. Dilbər Gəncəyə gedib. Onu dərin məhəbbətlə sevən şair sevgilisindən ayrı dura bilmir, darıxır, həyəcanlanır.

Başqa bir qeyddə “Dostlarım harda qaldı?” – deyər Müşfiq öz-özünə soruşur. Üç qutu papiros külə dönüb, dostlar isə gəlməyib...

Dəftərdəki son qeydlər: “Tənhalıq nə yamandır, Qızılgül olmayaydı”...

Bu fraqmentlərdə “qönçə”dən tutmuş şeirin qonorarı ilə alınmış bir dəstə gülə, külə dönmüş üç qutu papirosa, “qızılgül olmayaydı” bayatısına qədər istifadə olunmuş hər bir bədii detal Müşfiqin xarakterin, onun psixoloji vəziyyətini, faciəsinin dərinliyini göstərməyə xidmət edir.

Yaxud, R.Rzanın “Bir min dörd yüz on səkkiz” poeməsindəki bir detala fikir verək. Qadın cəbhədəki ərinə yazdığı məktubu bu cümlə ilə başlayır: “Son məktubunu dünən aldım”. Birdən elə bil qadını ildırım vurur. Onun tələsik “son” sözünü qaralaması daxilindəki psixoloji prosesin gözəl ifadəçisinə çevrilir.

R.Rzanın digər poemalarında da qəhrəmanların xarakterini açmağa xidmət edən belə uğurlu detallara tez-tez rast gəlirik.

“İztirabın sonu” poeməsində Bəxtiyar Vahabzadə maraqlı, səciyyəvi bədii detallarla qəhrəmanın psixoloji vəziyyəti

yətini daha dolğun şəkildə əks etdirməyə, əsərin dramatizmini artırmağa nail olmuşdur. Məsələn, Hatəm iclas adıyla görüşə getmək istəyəndə Şahnazın ərinin ən yaxşı kostyumunu gətirməsi, pencəyinin əzilmiş qollarına ütü çəkməsi, ayaqqabıları cütləyib həyat yoldaşının qarşısına qoyması qəhrəmanın daxilindəki iki “mən”in münaqişəsini daha da gərginləşdirir. “Körpəmin anasının ütülədiyi pencəyin qollarıyla başqasını qucaqlamalıyam, cütlədiyi ayaqqabılarla onun eşqini tapdalamalıyam” – deyə düşünən Hatəm vicdanın səsinə qulaq asmalı olur. Lakin Hatəmi bu xəyanət yolundan qayıtaran, onu öz ailəsinə bağlayan təkçə vicdanının səsi deyildir. Ana olandan sonra tamamilə dəyişən, pianonun səsinə eşitməyəndə darıxan Şahnazın səmimiyyəti, qayğıkeşliyi, məsumluğu və məhəbbəti Hatəmin qəlbini ehtizaza gətirir. O, yavaş-yavaş həyat yoldaşının xarakterindəki nəcib insani keyfiyyətlərlə tanış olur.

Nəbi Xəzri “Dağlar dağımdır mənim” poemasında səciyyəvi bədii detallarla həm xalqın Sabirə münasibətini açmağa, həm də böyük şairin bitkin bədii obrazını yaratmağa müvəffəq olur.

Müxtəlif zümrələrin nümayəndələrinin Sabirə münasibəti onun necə adam olduğu haqqında tam təsəvvür yaradır. Balaca Arzunun cibindəki bircə manata gümanı gəlir. O elə bilir ki, bu pulla dərman alsa, müəllim mütləq sağalacaq. Burada “bir manat” bədii detal kimi Arzunun xarakterini açmağa, M.Ə.Sabirə sonsuz məhəbbətini əks etdirmək vasitəsinə çevrilir.

Sabir yoxsulluq və ehtiyac içərisindədir. Əgər o, “Xəməsə”ni satsa, beş-on gün ev-eşiyi babət dolanar. Ancaq Sabir kitab alanı boş qaytarır:

Dedim ki, ölərəm susuz, çörəksiz,  
Ancaq Nizamisiz qala bilmərəm.

(170, s.283).

Bu səhnədə “Xəmsə” xarakterik ştrix kimi Sabirin klassik ədəbiyyatımıza, mədəniyyətimizə bağlılığını əks etdirir. Şair əsər boyu tez-tez belə maraqlı bədii detallarla öz qəhrəmanının xarakterinin yeni-yeni cəhətlərini açmağa nail olur.

Quzğunların dimdiyində didilmiş azərbaycanlı kəndlinin əlindən alınmış qanlı şikayət məktubu Tofiq Bayramın “Səhər yelləri” poemasının qəhrəmanı Mirzə Fətəliyə “üzü qan örtülü Vətəni” xatırladır. O, dostu Bestujevə deyir:

Bu tapdığın üstü qanlı məktuba bax,  
Haqq istəyən dillər belə kilidlənir.  
Bu məktublar hər gün gəlib qalaq-qalaq  
Sınəm üstə kitab kimi cildlənir.

(74, s.25).

Burada məktub tipik bədii detal kimi xalqın acınacaqlı vəziyyətini göstərməyə, həm də qəhrəmanın daxili aləmini, onun hisslərini, düşüncələrini aşkarlamağa xidmət edir.

Xəlil Rzanın poemaları, xüsusən “Krasnodon qartalları” bədii detallarla zəngindir. Boşqab axtaran ananın əlinə qaşığı gəlməsi, öz əliylə saldığı süfrəni görməməsi onun öz oğlunun taleyindən nigarançılığını ifadə edir.

Yumruğunu stolun üstünə çıxıranda alman zabitinin Fürerin şəklinin titrəməsindən qorxması, əsir düşən Lyutikovun qovluğunu əli əsə-əsə açması və s. maraqlı detallar kimi yadda qalır.

Məmməd Arazın poemalarında bir-birindən mənalı, poetik siqətlə detallardan tez-tez istifadə olunur. Bu detallar hadisələri, təsvirləri daha görümlü, yadda qalan edir. Başqa sözlə desək, onun əsərlərində obrazlı deyimlər, ifadələr sayrışan, bərq vuran ulduzları xatırladır.

“Qayalara yazılan səs” poemasının qəhrəmanı xalqımızın sevimli şairi Səməd Vurğunun xarakteri, onun əhvali-ruhiyyəsi bütövlükdə detallar vasitəsi ilə açılır. Şairin kürəyini daşa söykəyib dağ günəşindən xumarlanması, kababa əl də vurmayıb bulaq otuyla pendiri yuxanın arasına qoyub

dürməkləməsi, dimdik qalxan dağ kəkliyinə heyranlıqla baxması, onu havada haqlayan qaraquşu güllə ilə vürməsi, sonra peşimançılığı, “Dağlar” qoşmasını çobanın dilindən eşidəndə gözünün yaşarması, özünün şeir oxumaqdan imtina etməsi, dostuna qoşalülə bağışlaması və s. bu kimi detallar obrazın daxili aləminə daha dərinədən nüfuz etməyə imkan yaradır.

“Paslı qılınc” poemasında hakimin qonaq getdiyi evdə yeyib-içəndən sonra süfrəyə onluq atıb ayağa qalxması onun Gülsura təbiətli meşşan qadınlara münasibətini ifadə etmək baxımından maraq doğurur. Ailəsindən, evindən soyuyan, məşin üçün, təmtəraqlı həyat üçün Gülsuranın toruna düşən Musaxanın məşinin açarını atıb qaçması onun daxili aləmindəki mənəvi təmizlənmə prosesini göstərməyə xidmət edir.

Orijinal kompozisiyaya malik “Atamın kitabı” (1970 – 1972) poeması nəinki müəllifin yaradıcılığında, eləcə də ədəbiyyatımızın tarixində mühüm hadisədir. Bu poemada da müəllif bədii detallardan tez-tez istifadə edir. Ömrü-günü torpağa bağlı bir insanın qara çaydanın altında ocaq qalması ilk nəzərdə adi bir təfərrüatı xatırlada bilər. Lakin bu ştrix qəhrəmanın bədii portretini tamamlayan maraqlı bir cizgi kimi yadda qalır. Bu ixtiyar qoca da doğma torpaqdan, dədə-baba ocağından ayrılmamışdır. Hisdən qapqara qaralan çaydanla həyat yollarında alınma qırıqlar düşən, əlləri qabarlı qocanın taleyi arasında qəribə bir uyğunluq vardır. Oğlunu məktəbə yola salanda ilk dəfə atanın gözündə görünən yaş, əlifbanın hər hərfini keçəndə oğlu ilə etdiyi yığcam, lakin son dərəcə maraqlı söhbətlər, doğma qardaşının qara kağızı gələndə haldan-hala düşməsi, həyat yoldaşının qəbri önündə düşüncələrə dalması, məzarın üstünə qonan gözləri yumulu göy göyərçin və s. bu kimi ayrıntılar qəhrəmanın bədii portretini tamamlayan mənalı cizgilərdir.

Maraqlıdır ki, əsərdəki ən adi təfərrüatlar belə poetik funksiyaya malikdir. Onlar həm qəhrəmanın yaşadığı mühi-

tin dolğun mənzərəsini yaratmağa, həm də obrazların xarakterini açmağa kömək edir.

Poemada yeri gəldikcə adları çəkilən sicim, alıq, gava-hın, heybə, aftafa, dəryaz, cüt, oraq, samı, xış, dəhnə, bərə və s. bu kimi sözlər xalqımızın məişətini, onun etnoqrafiyasını öyrənmək baxımından da tədqiqatçıya zəngin material verir. Özü də bunu mütləq qeyd etmək lazımdır ki, müəllif bu əşyaların adını elə belə yox, yalnız və yalnız yeri gələndə, müəllif qayəsinin ifadəsinə kömək edəndə çəkir. “Adam var qapını qonaq döyəndə qaçıb su əndərər gur ocağına” – misraları insanın xarakterindəki xəbisliyi göstərsə, “qonşu üçün üç ip bibər tutmaq” milliyyətindən asılı olmayaraq sadə adamların bir-birinə münasibətini açmaq vasitəsinə çevrilir. Ot biçəndə dəryazın kötüyə ilişməsi isə kənddən, torpaqdan ayrı düşmüş insanın işlərinin düz gətirməyəcəyinə işarədir.

Ramiz Rövşənin “Süd dişinin ağrısı” poemasında isə bədii detallar gözəl bir söz sarayının sütunlarını xatırladır. Həmin saray bütövlükdə bu sütunların çiyində qərar tutur. Müəllif dünya, həyat, ölüm, sevgi, nifrət haqqında mülahizələrini də məhz bu detallar prizmasından keçirəndən sonra oxuculara təqdim edir.

Bəs həmin detallar hansılardır? Süd dişi, sap, şair ürəyinə bənzəyən quşlar, ölü sərçə, qara çərçivəli şəkil, bir cüt qırqovul, qapqara yazı taxtası, güzgü, qoşalülə tüfəng... Bu detalların arasında rabitə yaradan isə sapdır. Həm süd dişinə, həm günahsız quşların ayağına, həm də tüfəngin tətiyinə bağlanan sap. Özü də bu sap həm də rəmzi məna daşıyır. O, insanı dünyaya, həyata, torpağa, insanlara bağlayan görünməz sevgi teli, həm də alın yazısıdır. İlk dəfə bu sapın bir ucunu uşaqlar Səmədin süd dişinə, o biri ucunu isə qapıya bağlayırlar. Çimnaz müəllim qapını açıb içəri girəndə o sap Səmədi çəkib təzə müəllimin qucağına yıxır. Süd dişinin ağrısı yaddan çıxır. Cavan qızın – müəllimənin döyünən

ürəyinin səsi körpə uşağın qəlbində məhəbbət qığılcımlarını alovlandırır. Sonra biz sapın günahsız quşların ayağına bağlandığını görürük:

Bəlkə elə o quşlar son ayaqda,  
Ölə-ölə bizi söyüb, qarğıyıb.  
Bəlkə elə biz o sapla o vaxtdan  
O quşların ayağına bağlıyıq.  
Bəlkə elə o dünyadan, yer altdan  
Hər səhər o sapın ucundan çəkib  
oyadır, oyadır bizi o quşlar.  
O sapdan asılan oyuncaq tək  
oynadır, oynadır bizi o quşlar.  
Alnımızın qırışından,  
Bağrımızın başından  
biz o sapı açammırıq ölüncə.  
Bu dünyanın torpağından, daşından,  
Arvadların nazından, qarğışından  
Qopub-qopub uçammırıq ölüncə.  
(276, s. 133-134).

Daha sonra bu tale sapı Çimnaz müəllimi çəkib anadan yetim qalmış Səmədgilə gətirir. Ölmüş sərçənin gileyini eləməyə, şagirdinin valideynlərinə şikayətlənməyə gələn gənc qızın ürəyində sevgi duyğuları oyanır. Onunla Səmədin dul qalmış atası arasında əsrarəngiz bir məhəbbət macərası başlayır. Müəllif bu səhnələri çox gözəl, təbii və inandırıcı boyalarla əks etdirməyə nail olur. Ancaq o, iki sevgilini bir-birinə tapşırandan sonra sənətin sehrli işığını dərin həyəcanlar keçirən uşağın üstünə, onun mənəvi dünyasına yönəldir. Artıq Çimnaz müəllimlə Səmədin atasını nə ölmüş sərçə, nə də üzü divara çevrilmiş nakam qadının güləruz şəkli maraqlandırır. Uşaq isə sərçəyə qəbir qazır. Ancaq torpaq bərkdir, çox bərk. Elə bil ki, o, həyatdan nakam gedənləri öz ağuşuna almaq istəmir. Anasının şəklini divara çevrilmiş görəndə Səmədin ürəyindən qara qanlar axır. Çimnaz müəllimin atasının ovladığı qırqovulları yolub bişirməsi də, arxadan bağlanan qapı da uşağa, eləcə də oxucuya az söz demir.

Səmədin qapqara yazı taxtası ilə üz-üzə qalması, müəlimin suallarına cavab verə bilməməsi, bişirilən qırqovulların ətinə dilini də vurmaması onun daxilində gedən psixoloji prosesin bədii aynasına çevrilir. Bütün bunlar onun son, qəti qərar qəbul etməsinə zəmin yaradır. O, atasının qoşalüləsinə patron qoyub, sapın bir ucunu qarıya, bir ucunu isə tətiyə bağlayır. Tüfəngin lüləsini sinəsinə tuşlayıb qapının açılacağını həyəcanla gözləyir. Qapının açılmağıyla tüfəngin açılmağı bir olur. Əsər elə buradaca bitir. Ancaq oxucunun xəyalında düşüncələr karvanı baş alıb gedir.

Ramizin “Qarı” əsərini də həyəcansız oxumaq olmur. Şair bir neçə misra ilə, xarakterik detalla müharibə dövrünün poetik mənzərəsini gözlərimiz qarşısında canlandırmağa müvəffəq olur:

O ilin otları uzun,  
dörd il idi biçən yoxdu,  
uzanmışdı boyları.  
O ilin qızları uzun,  
dörd il idi çalınmırdı toyları,  
uzanmışdı boyları.  
(276.s.93).

“Hekayə” poemasında yuxuya girən nəhəng armud ağacı, “Sevgi”də dəryaz, “Yuxu”da qum, yağış, tut ağacı maraqlı bədii detallar kimi yadda qalır. Bu kimi ştrixlər təsvirlərə əyanilik gətirir.

Fikrət Qocanın “Ən uzun gün” poemasında saçları ağappaq ağarmış iki keçmiş cəbhəçinin Kür çayının sahilində balıq tutması təsvir edilir. Aşağıdakı misralar qəhrəmanların daxili aləminin poetik aynasına çevrilir:

Qarmağı didirdi,  
Üzgəci tərpedirdi  
uzaq illər...  
(224, s. 189).

“Rəsulsuz dəqiqələr” poemasında xalq şairinin ömrünün son gününü, bu ağır xəbərin onun yaxın adamlarına et-

diyi təsiri Fikrət Qoca iki xarakterik misra ilə belə ifadə edir:

Qapılar qalib taybatay  
xəbərin yekəliyindən.  
(224, s. 190).

İnsan ömrünün yarımçıq qalması da detallar vasitəsi ilə ifadə edilmişdir:

Stolun üstündə  
yarımçıq dərman, yarımçıq su.  
(224, s. 190).

Şairin “Güldəniz” poemasında detallardan daha bol-bol istifadə olunmuşdur. Fikrət Qoca bu vasitə ilə həm nazir işləyən İmranın, onun qızı Güldənizin, həm sədaqətli dostu Məhərrəmin, istedadlı tələbəsi Qədirin, həm də nazirə yaltaqlanmaq üçün onun qızını baş mühəndis təyin edən Nəsru llanın xarakterini açmağa nail olmuşdur. İlk nəzərdə qaradınməz, ciddi görünən nazirin öz qızı ilə söhbəti, həyat yoldaşının qara haşiyəli şəklinə ehtiramla baxması, ölümündən sonra belə onun ad gününü unutmaması maraqlı ştrixlərdir:

– Qızım, hazırlaş gedək.  
– Hara?  
– Qonaq gedirik,  
Ananın ad günüdür bu gün.  
Yəqin ki, yolumuzu gözləyir,  
Gedək, qızım.

(222, s. 192).

Bu diqqət, sədaqət Güldənizi kövrəldir. Onun illüziyaya qapılıb hətta anasının şəklinin gözlərində yaş görməsi də mənalıdır. Qızın bahalı çilçırağı tavandan sallanan saçaqlı buza bənzətməsi evdə tənha qalib darıxan gəncin daxili aləmini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Xalça, gəbə yerinə evin gülüşlə bəzənməsi, qəmin qapı dalında boynubükük qalması və s. bu kimi obrazlı ifadələr də əsərə əlvanlıq gətirən xarakterik cizgilərdir. Şairin başqa



poemalarında da tez-tez belə poetik mənə daşıyan ştrixlərə rast gəlirik.

İsa İsmayılzadənin “Böyüdülmüş şəkillər” poemasında “həsrət kimi sapsarı yadigar müştük”, “qat yerindən şırım-şırım, göz yaşından ləkə-ləkə” əsgər məktubları, həlak olmuş əzizlərinin böyüdülmüş şəkillərini görəndə adamların kərəntini, yabanı, yağış qorxusunu, yorğunluğu unudub şəkillərin yanına qaçmaları müharibənin bəşəriyyətə gətirdiyi fəlakətin, ağrı-acıların, psixoloji gərginliyin bədii ifadəsinə yardım göstərir.

Sabir Rüstəmxanlının “Sönmüş ocağın ağısı” poemasında bütün digər bədii sənətkarlıq komponentləri ilə yanaşı detallar da müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilir: “Tale bu torpağa yuxarıdan aşağı – at üstündün baxmağı onlara rəva görməmişdi” (278,s.233).

Cavad xanın həmişə cilov gəmirən atının sakitcə yorğalaması onun sahibinin keçirdiyi psixoloji hissləri, “uşaqların göz yaşlarını yalamaları” susuz qalan şəhər əhalisinin vəziyyətini, “toy üçün ayrılmış qoçun boynu xınalı” qalması isə arzuların yarımçıq qalmasını ifadə edən mənalı cizgilərdir.

Sabirin görkəmli səhnə xadimi Hüseyn Ərəblinskiyə həsr etdiyi “İşıq ömrü” poemasında detallar əlvanlığı, rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Əgər Ərəblinskinin ömür-gün yoldaşının “cehizi” gitaranı bağrına basması onun portretinə aydınlıq gətirən bir cizgidirsə, xəbislərin fitnəsinə uyub aktyorları cəzalandırmaq üçün tamaşaya gələn dağistanlı qoçuların əllərinin “qılınca çatmaması”, “ömlərində ilk dəfə göz yaşlarından utanmamaları” sənətin sehrini açan uğurlu bədii detallardır.

Bir para varlının “sənət xadimindən əsirgədiyi qəpik-quruşu axşam qumarda uduzması” onların simasızlığını göstərirsə, Hüseynin “sənətkar əxlaqını satılmağa qoymamaq üçün evdə nə varsa satıb borcunu verməsi” aktyorun mənəvi kamilliyini, vüqarını təcəssüm etdirir. Poemadakı detallar

bəzən bədii qarşılaşdırma, müqayisə formasında özünü göstərir:

Əsgər olmaqdan ötrü hərbi xidmətə gedən  
Oldu baş sərkərdəsi döyüşən səhnəmizin.

\*\*\*

Birinin tüstülü ocağı üçün  
Birinin günəşi ləkələnirdi  
(278 s. 178).

Nüsrət Kəsəmənlinin “Yaddan çıxmaz Qarabağ” poemasında Qacarın “daşları saqqız tək çeynəmək istəməsi”, yuxuda “kəllədən qurduğu uca qalanın bürcündə öz taclı başını görməsi” əzazilliyi, qaniçənliyi göstərmək üçün istifadə olunan maraqlı poetik ştrixlərdir.

Poemanın mərkəzində məşhur şairə Ağabəyim ağanın taleyi dayanır. Əsərdə təsvir olunur ki, xan qızı darıxmasın deyə Qarabağdan torpaq gətirdib onun üstündə bağ salırlar. Ancaq xarı bülbül gətirilmiş torpağın üstündə də bitmir. Burada xarı bülbül uğurlu bədii detala çevrilərək doğulduğu torpaqdan ayrı yaşaya bilməyən Ağabəyim ağanın vətən həsrətini ifadə etmək vasitəsinə çevrilir.

Gətirdiyimiz nümunələrdən görüldüyü kimi, bədii detal əsərdə son dərəcə vacib ünsürlərdən biridir. O, elə bir məhək daşına bənzəyir ki, qəhrəmanların xarakteri, onların dünyagörüşü, tutduğu mövqə məhz bu təfərrüatlara münasibətdə müəyyənləşir. Detallar hadisələrin təsvirinə sözcülük yox, konkretlik, obrazlılıq gətirir. Ümumiyyətlə, detal bədiiliyin əsas, son dərəcə zəruri komponentlərindəndir.

Əlbəttə, şairlərimizin əksəriyyətinin əsərlərində uğurlu detallar vardır. Lakin yoruculuq olmasın deyə, biz onların hamısından söhbət açmağa lüzum görmədik. Elə bilir ki, nümunə gətirdiyimiz poetik faktlar gəldiyimiz nəzəri qənaətin izahı üçün kifayətdir.

#### 4. 4. Bədii təsvir və ifadə vasitələri

Poema poetik əsərlər sırasına daxil olduğundan, ondakı bədii təsvir və ifadə vasitələrindən danışmağa da ehtiyac duyulur. Hər hansı bir sənət əsərinə, abidəyə vurulan naxışlar, ornamentlər ona gözəllik gətirdiyi kimi, bədii əsəri də gözəlləşdirən epitetlər, təşbehlər, metaforalar, metonimiyalar, mübaliğələr, litotalar və s. bu kimi məcazlardır. Bədii təsvir və ifadə vasitələri sözə poetik don biçmək funksiyasını yerinə yetirir, əsərin tərəvətini, ifadəliliyini, obrazlılığını artırır, adi kəlmələri canlandırır, qanadlandırır, xarakterləri açmaq vasitəsinə çevrilir.

Azərbaycan, eləcə də dünya ədəbiyyatında ən çox istifadə edilən məcazlardan biri epitetdir. Epiteti çox zaman bədii təyin də adlandırırlar. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki epitet özündən əvvəlki sözün üstünə poetik nur saçır, onu gözəlləşdirir, canlandırır. Məşhur ədəbiyyat nəzəriyyəçisi V.M.Jirmunskinin “Epitet məsələsi haqqında” tədqiqatından öyrənirik ki, bu nəzəri problemlə alman ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri E.Elster, R.Meyer, rus ədəbiyyatşünasları A.N.Veselovski, A.A.Potebnya, A.Şalığın və başqaları ciddi məşğul olmuşlar.

Azərbaycan poeziyasında epitetlər əhəmiyyətli yer tutsa da, bu məsələ ilə bağlı heç bir tədqiqat aparılmamışdır. Yalnız ədəbiyyat nəzəriyyəsi kitablarında, “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti”ndə epitet və onun mahiyyəti haqqında öləri məlumat verilmişdir. Əziz Mirəhmədovun tərtib etdiyi “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti”ndə oxuyuruq: “Epitet – məcazın növlərindən biri: ədəbi əsərdə başqa bir sözü qüvvətləndirmək və mənaca zənginləşdirmək üçün ona əlavə edilən sifət, hadisələrin, şəxsin, əşyanın hər hansı bir keyfiyyətini aydınlaşdırən, təyin edən söz” (101,s. 63).

A.Şalığınin fikrincə isə, nitqin görümlülüyünü və emosiionallığını artıran ən əhəmiyyətli vasitələrdən biri də epitetdir (178, s. 37).

V.M.Jirmunski epitetin dar və geniş mənasını bir-birindən fərqləndirir. O, epitetin dar mənada bədii təyin olmasını söyləyir və buraya ənənəvi epitetləri aid edir. Bizim ədəbiyyatşünaslığımızda ənənəvi epitetlər müqəyyəd epitetlər adlandırılır.

Epitetin geniş mənasından danışarkən Jirmunski onun sənətkar fərdiyyətindən, üslubundan asılı olaraq yeni mənə kəsb etməsindən danışır. O, dar mənada epitetə “beliy sneq”, “sinee more”, “yasnaya lazur”u; geniş mənada epitetə isə “buriy sneq”, “rozovatoe more”, “zelenoe more” sözlərini nümunə gətirir (178, s.356-357).

Azərbaycan şairlərinin əsərlərində həm dar, həm də geniş mənada işlədilən epitetlərə tez-tez rast gəlmək mümkündür. “Ala gözlər”, “qara qaşlar”, “qarlı qış” və s. bu kimi epitetlər dar mənədədirsə, “qara qış”, “nərgiz gözlər” və s. bu kimi epitetlər geniş mənədədir. İkinci növ epitetlər daha mənalıdır, obrazlıdır. Buradakı bədii təyinlər sözün həqiqi mənasından çox onun poetik mənasına xidmət edir.

Bəs Mikayıl Müşfiqin “Göyərçin əllərin yadıma düşdü” misrasındakı epitet necə? İlk nəzərdə bu, qondarma təsir bağışlaya bilər. İrad tutmaq olar ki, göyərçinin ələ nə oxşarlığı? Lakin əlində göyərçin tutan adam bu quşun ürəyinin necə döyünməsinə, onun çırpınıb əldən çıxmaq istəməsinə gözəl xatırlayır. Sevgilisinin əlinin içində titrəyən qız əlləri də elə bil bu göyərçini xatırladır. Özü də bu titrəyiş həmin əl sahibinin həyəcanlarını açmaq vasitəsinə xidmət edir. Müşfiqin bu epitetində oxucu təkcə rəng, zahiri bənzəyiş görmür, həm də hərəkətin, çırpıntının müşahidəçisinə çevrilir.

Rəsul Rzanın “Həbəşistan” poemasında belə bir epitet var: “qanlıxaç təyyarələr”. Buradakı bədii təyin təyyarənin nə üçün göyə qalxdığı haqqında çox şey deyir.

Şairlər çox vaxt epitet yaradarkən insana, yaxud digər canlılara məxsus əlamətləri cansız əşyalara, predmetlərə aid etməklə bədii effekti daha da artırmağa nail olurlar. Hüseyn Cavidin “Azər” poemasındakı “həsətli üfüqlər”, “sevdalı dəniz”, “can çəkişən yıldızlar”, “şən ormanlar”, “yorğun dəniz”, “qumral üfüqlər”, “gözü yaşlı çiçəklər”, “vərəmli sükut”, Məmməd Arazın əsərlərindəki “sərkərdə küləklər”, “cilovsuz çaylar”, Fikrət Qocanın poemalarındakı “yaralı çiçəklər”, “yazıq həqiqət” və s. bu kimi epitetlər dediyimizə misal ola bilər.

Elə epitetlər də vardır ki, buradakı birinci tərəf sözün həqiqi, ikinci tərəf isə məcazi mənasındadır. Hüseyn Cavidin “Azər”indəki “ac gövərçinlər”, “şən yıldızlar” epitetlərində gövərçinlər və ulduzlar gözəllərin simvolik obrazıdır.

Uğurlu epitet bədii portretin aydın, koloritli, canlı çıxmasını təmin edir. “Azər” poemasındakı “pənbə köks”, “zalım əllər”, “coşqun rəssam”, “ceyran baxışlı yosmalar”, “şişman müdir”, “dalğın mühacir”, “işvəli rəqqasə”, “nazlı afət”, “al dodaqlar”, “qumral gözlər”; Mikayıl Müşfiqin “Əfşan” poemasındakı “kölgəli üz”, “Dağlar faciəsi”ndəki “almaz kirpiklər”, “Şölə”dəki “xuraman boy”, “sevimli bəbəklər”, “Sındırılan saz”dakı “solğun gözəl”; Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”ndakı “zığlı gözlər”, “qaymaq dodaqlar”; Rəsul Rzanın “Leyli və Məcnun”undakı “lalə yanaqlı qız”, “Füzuli”dəki “yorğun gözlər”, “solğun yanaq”, “Tənhalığın sonu”nda “xurmayı scalar”; Əli Kərimin “İlk simfoniya”sındakı “mənalı gözlər”, “sərt baxışlar”, “gümüşü saqqal”, Xəlil Rzanın “Krasnodon qartalları”ndakı “qətranlı əllər”, “intizar gözlər”, “qövsi qaşlar” və s. qəhrəmanların zahiri görkəminin təsvirinə xidmət edirsə, “kölgəli böhran”, “nəşəli xülya”,

“şübhəli iman”, “dadlı sözlər” (H.Cavid); “süslü duyğular”, “incə xülya”, “dadlı xəyal”, “sərxoş xəyal”, “inadlı kin”, “dadlı nəğmələr”, “göyərçin qəlblər”, “çılğın qəhqəhə”, “füsunlu həyəcanlar”, “yaxıcı hicranlar”, “sərin vüsallar” (M.Müşfiq); “yanıqlı zümzümələr”, “pərişan baxış”, “yol çəkən yorğun gözlər”, “gözü qanlı fatehlər”, “qorxaq gülüş” (R.Rza); “sirli dərd”, “sevinc qanadlı günlər”, “küskün xəyal”, “saf təbəssüm”, “duman yaxalılıq, bulud ətəkli gözəllər”, “qərib axşam”, “qırmızı yağış”, “sönən nəğmə” (Ə.Kərim); “ışıqlı fikirlər”, “bir gülüşlük zarafat” (F.Qoca); “ala gözlərdəki mavi daşqın” (X.Rza) və s. bu kimi epitetlər obrazların daxili dünyasına işıq salmağa, onların ürəklərində cərəyan edən psixoloji prosesi ifadə etməyə zəmin yaradır.

Epitetlər həm də peyzaj cizgisinə, onun mühüm elementinə çevrilə bilər. “Şubay buruqlar”, “yaşıl göylər”, “parlaq gündüzlər”, “ruhu sərin gecə”, “xəfif yelpik”, “başsız külək”, “bəyaz zülmət”, “gözləri ulduzlu yay gecəsi”, “bəyaz birçəkli sular”, “atlas qasırgılar”, “qızıl buludlar”, “əsrarlı ormanlar” (M.Müşfiq); “sağır göylər”, “bəyaz kölgə”, “canlı çiçək”, “yağmurlu sabah”, “şəfəq dalğalı, fəvvarəli nur”, “zümrüd dalğalar” (H.Cavid); “yırtilan bulud”, “yuxusuz gecə”, “yorğun səhər”, “mavi qaranlıq”, “utancaq işıq”, “süd aydınlıq ay üzü”, “qəmli yollar” (R.Rza); “yovşanlı düzənlər”, “buz gavahın”, “laylalı buludlar”, “qranit qayalar” (M.Araz) və s. maraqlı peyzaj cizgiləridir. Özü də bu tipli epitetlərdə qəhərəmanların mənəviyyatının müəyyən elementləri özünü büruzə verməkdədir. Məsələn, Rəsul Rzanın “Xalq müəllimi” poemasında evi nadanlar tərəfindən yandırılan müəllimin daxili dünyasını, həyəcanlarını açmaq üçün “qan qırmızı işıq”, “yalquzaq gözlü göz”, “skelet divarlar”, “rəngi avazımış ay” epitetləri uğurlu hesab edilə bilər. Yandırılan evdən çıxan alovda “qan rəngi”nin təsviri yerinə düşür. Köz isə “yalquzaq canavarın gözü kimi” işıldayır, hər şeyi didib parçalamağa

hazırdır. “Skelet divarlar” onun yadigarıdır. “Rəngi avazımış ay” isə bu dəhşətə kənardan baxıb həyəcan keçirənlərin simvolik obrazıdır.

Epitetlər sifətlərlə: “qüvvətli düşüncə”, “dumanlı dağlar”, “süslü kaşanələr”; isimlərlə: “qızıl busələr”, “almas dəniz”, “daş ürək”; feli sifətlərlə: “qəhqəhələrdən qopan səadət”, “pozulan aylar” və s. ifadə olunur.

Epitet də obrazları fərdiləşdirməyin əsas vasitələrindən biridir. L.İ. Timofeyev çox doğru qeyd edir ki, yazıçı əks etdirdiyi hadisənin oxucuya çatdırmaq istədiyi ən əsas əlamətini məhz epitet vasitəsi ilə canlandırmağa nail olur (331, s. 218).

Bu baxımdan yanaşdıqda Səməd Vurğunun poemalarında ulduzlar kimi sayrıışan epitetlər daha çox maraqlıdır. S. Vurğun da M. Müşfiq kimi “göyərçin əllər” epitetindən istifadə edib. Lakin o, Müşfiqin nəzərə çatdırmaq istədiyi yox, başqa bir cəhəti ön plana çəkib. Öz qəhrəmanı Aygünün piano arxasında əyləşib necə yaradıcılıq ehtirası ilə çaldığını göstərmək üçün S. Vurğun onun şirmayı dillər üstündə “qanad çalan əllər”ini göyərçinə bənzədir. Özü də bu misralarda bədii təsvir vasitələri bir-biri ilə “qol-boyun”dur, qovuşuq şəkildədir:

Pianomu səsə gəldi? Şirmayı dillər  
Danışdıqca, elə bil ki, dalğalar axdı.  
Yelpazə tək qanad çalan göyərçin əllər  
Sədaqətdən söhbət açdı bir axşam vaxtı.  
(367, c.3, s.465).

Göründüyü kimi, burada bədii sual da var, epitet də, istiarə də, təşbeh də. Özü də bu xüsusiyyət ötürü deyil, Səməd Vurğunun fərdi yaradıcılıq üslubuna xas olan cəhətlərdir.

Şair Aygünün həm zahiri görkəmini, həm də daxili aləmini əks etdirmək üçün aşağıdakı epitetlərdən istifadə etmişdir: “qələm qaşlar”, “şəhla gözlər”, “ötərgi zümzümə”,

“səssiz otaq”, “qara xəyal”, “ötərgi yuxu”, “al şəfəqli bir aləm” və s.

Aygünün düşüncələrə dalmasını təsvir edən aşağıdakı misralar da epitetlərlə zəngindir:

Nədir düşündüyü? Mehriban bir səs,  
Alovlu bir ürək, isti bir nəfəs,  
Müqəddəs bir sevgi, təmiz bir əməl,  
Saçını oxşayan lütfkar bir əl,  
Bir əl ki, bağına bassın gəlini,  
Bu saf gözəlliyin saf heykəlini;  
Bir açıq qaş-qabaq, bir xoş gülər üz,  
Mehriban bir baxış, mehriban bir söz,  
Evdə kişi səsi, qadir bir hünər,  
Eşqin keşiyində dayanan bir ər...

(367, c. s.497).

Buradakı “mehriban bir nəfəs”, “alovlu bir ürək”, “isti bir nəfəs”, “müqəddəs bir sevgi”, “saf gözəl”, “saf heykəl”, “açıq qaşqabaq”, “gülər üz”, “mehriban bir baxış”, “qadir bir hünər” və “eşqin keşiyində dayanan ər” epitetləri həm müəllif qayəsini, həm də qəhrəmanın arzularını əks etdirən mənalı epitetlərdir. Aygünün öz sənətinin pərvanəsi olduğunu göstərməyə xidmət edən aşağıdakı epitet isə daha mənalıdır: “şam barmaqlı nazik əllər”. Burada oxucu elə bil ki, həm Aygünün əllərini görür, həm də onun sənət yanğısı ilə döyünən ürəyini. Onun şama bənzəyən zərif barmaqları da musiqinin, sehrkar səsin alovuna alışmağa hər dəqiqə müntəzirdir.

Səməd Vurğun Əmirxanın obrazını yaradarkən də epitetlərdən istifadə etmişdir. Belə epitetlərə misal olaraq “geniş sinə”, “sıx qaşlar”, “iri gözlər”, “qartal gözlü Əmirxan”, “ulduz-ulduz arzular” və s. göstərə bilərik.

Ümumiyyətlə, Səməd Vurğunun poemalarını epitetsiz təsəvvür etmək mümkün deyildir. “Komsomol poeması”nda “xəstə Şahsuvar”, “zəif qollar”, “yaşıl tüstü”, “namərd vətən”, “günahsız qanlar”, “vərəmli qış”, “yaşlı gəlinlər”,



“qanadlı nalələr”, “tərən səhərlər”, “qara fürsət”, “uğursuz xəbər”, “kömürdən qara məslək”, “sərxoş qəhqəhələr”, “ayazlı rüzgar”, “sevdalı səhər”, “meyvəsiz xəyallar”, “dumanlı keçmiş”, “boğuşuq hıçqırıqlar”, “dumanlı ahlar”, “qart fikirlər”, “qara üşütmə”, “sakit səhərlər”, “şahin vüqar”, “çiçəyi sayrışan çəmənzar”, “at çapan dalğalar”; “Hörmüz və Əhrimən”də “ulduzu sönməz gecələr”, “sünbülü dolğun zəmilər”, “nazlı səhər”, “sevdalı bəşər”, “qalib insanlar”; “Bakının dastanı”nda “dərbər səhər”, “çiçək açmış arzu”, “dünyagörmüş ölkə”, “qurd ağızlı yarpaqlar”, “meyxoş hava”, “bahar gülüşlü aylar”, “alagöz duman”, “solğun bahar”; “Zəncinin arzuları”nda “yağmurlu buludlar”, “ipək döşəmli xanimanlar”, “zümürd sular”; “Muğan”da “meyxoş bahar”, “sükuta qər q olmuş yamaclar”, “qırğı baxışlar”, “növrestə qızlar”, “ömür adlı səadət”; “Leninin kitabı”nda “mənfur kitablar”, “qafilələr çəkən cümlələr”, “qart canavar”, “ağır əllər”, “nurlu sətirlər”, “tunc baltalar”; “Zamanın bayraqdarı”nda “çılpaq çiynlər”, “xəsis tanrılar”, “boranlı fəsillər”, “yanar qığılcımlar” və s. bu kimi epitetlər müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət edən mühüm bədii vasitələrdir. Bu epitetlərdən bəzisi mətnəndən çıxarılanda bir qədər adi görünsə də, onların hər biri mətn daxilində poetik funksiyanı ləyaqətlə yerinə yetirir.

Göründüyü kimi, epitet bədii əsərdə ən vacib poetik ünsürlərdən biridir. Epitetsiz təsvirlər çox cansız və solğun görünərdi. Özü də epitet məcazın növü olduğundan, hər təyin funksiyasını yerinə yetirən sözə yox, məcazi mənə daşıyan, sözə yeni çalar, mənə gətirən epitetlərə üstünlük vermək lazımdır.

Bədii təsvir vasitələri içərisində mühüm yer tutan sadə məcazlardan biri də təşbehdir. Təşbehə bəzən bənzətmə də deyirlər. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki təşbehə məxsus ən əsas əlamət nəyinsə nəyə bənzədilməsidir. Özü də unutmayaq lazımdır ki, böyük sənətkarların əsərlərində bənzətmə heç

zaman məqsəd olmamış, fikri, ideyanı daha dolğun, daha emosional şəkildə oxucuya çatdırmaq vasitəsinə çevrilmişdir.

Məsələn, Səməd Vurğunun “Muğan” poemasından bir parçaya nəzər salaq:

Yerdən ayağımı quş kimi üzüb,  
Yay kimi dartılıb, ox kimi süzüb,  
Yenə öz sürünü nizamla düzüb,  
Baş alıb gedirsən hayana, ceyran?  
(367, c. s.372).

Burada ceyranın qaçışının daha canlı, görümlü təsviri üçün çoxşaxəli təşbehdən istifadə olunmuşdur. Belə ki, şair ceyranın həm uçmağa hazırlaşarkən aşağı sinib, qəflətən ayaqlarını yerdən üzən quşa, həm dartılan yaya, həm də ondan qopub uçan oxa bənzədir.

Təşbehdə əsasən dörd ünsürdən istifadə edilir: bənzəyən, bənzədilən, bənzətmə əlaməti, bənzətmə qoşması.

Fikrimizi izah etmək üçün “Komsomol poeması”ndan götürdüyümüz təşbehlərə fikir verək: “Bəxtiyar qabaqda quş kimi səkir”, “Ağarmış saçları dağda qar kimi”, “Gah yalquzaq kimi ulayır külək, gah da quzu kimi yatır, dincəlidir.”

Bu bənzətmələrdə təşbehin dörd əlaməti vardır: “Bəxtiyar”, “saçlar”, “külək” sözləri bənzəyən, “quş”, “qar”, “yalquzaq”, “quzu” bənzədilən, “səkmək”, “ağarmaq”, “ulamaq”, “yatıb dincəlmək” bənzətmə əlaməti, “kimi” isə bənzətmə bildirən qoşmadır.

Bəzən elə olur ki, təsvir zamanı təşbehin bu və ya digər ünsürü atılır, ancaq bu, təşbehin tamlığına xələl gətirmir. Məsələn, “Eşqsiz yaşayan donuq bir insan içini qurd yemiş boş bir ağacdır”, “Bu tənha gecənin qoynunda yalnız sürükdən ayrılmış bir ahu mələr”, “çəmən sevdalı bir qızıdır, o, tac qoymuş çiçəklərdən”, “Çıxır qarşımıza qoca bir çoban, çiyini yapıncılı, boyu çinar tək” və s. bu kimi bənzətmələrdə Səməd Vurğun təşbehin müəyyən elementlərini atmış, lakin

bənzətmənin gücünə xələl gəlməmişdir. Birinci təşbehdə “kimi” qoşması, ikinci təşbehdə “Humay” sözü, üçüncü təşbehdə “kimi” qoşması, dördüncü təşbehdə isə bənzətmə əlaməti – “uca” ixtisar edilmişdir.

Elə təşbehlər də var ki, onun daha çox elementi atılır, ancaq təşbeh yenə də öz poetik funksiyasını yerinə yetirir. Mikayıl Müşfiqin poemalarından gətirdiyimiz təşbehlər buna gözəl nümunədir: “Yanağın xəzəldir, ahın küləkdir», “Buludlar meşədir, ulduzlar çiçək”.

Təşbehdə yazıçı bir predmetin, əşyanın, hadisənin nəzərə çarpdırmaq istədiyi mühüm cəhətlərini başqa bir predmetlə, əşya ilə, hadisə ilə müqayisə zəminində verməyə müvəffəq olur. Yenə də Səməd Vurğunun poemalarından götürdüyümüz təşbehlərə müraciət edək: “Ürəyindən xəncər kimi keçdi bu səs”, “Pəhləvanlar şirlər kimi əlləşəcək”, “Evlər ordu kimi durur nizamla”, “Yalanlar yolları kəsir sədd kimi”, “Sellərin önündə durur dağ kimi”, “Yazın səhəri tək ruhum da güldü”, “Quldur kimi qılınc çəkib soxulur külək”, “Onlar qılınc kimi üz-üzə gəldi”, “Sıxdı məngənə tək onu fikirlər”, “Göyərdik ot kimi, axdıq su kimi” və s. bu kimi təşbehlərdə şair əsas fikrini ifadə etmək üçün səsi xəncərə, pəhləvanları şirə, evləri orduya, insanı dağa, ruhu yaz selinə, küləyi quldura, bir-biri ilə sözü düz gəlməyən ər-arvadı üz-üzə gələn qılınca, fikirləri məngənəyə, insanı ota, suya, hünəri bahara bənzətmişdir.

Peyzajın canlı, görümlü çıxması üçün təşbehdən mühüm bir poetik vasitə kimi istifadə edirlər. “Komsomol poeması”ndakı “Dağların ayazlı, qarlı rüzgarı vaxtsız qonaq kimi birdən əsərək döyürdü qapını”, “Bayaq pəncərədə səslənən külək xəstə uşaq kimi hey öskürərək nəfəsdən kəsildi, lal oldu artıq”, “Gah qara geyinir əyninə göylər oğluna yas tutan bir ana kimi”, “Otların üstündə şəh damlları ağ almazlar kimi parlayıb durur”; “Muğan” poeməsindəki “Qoca Muğan fikrə getmiş bir loğman kimi”, “Ağ at

kimi sıçradıqca dalğalar, qolundakı zəncirləri Kür qırır. Boğulduqca dara düşmüş o şıkar, maral kimi dil çıxarıb hayqırır”, “Uçduqca yarğanlar, köklü ağaclar Kür udur onları bir əjdaha tək”, “Gecə bütün kainatı bağına basır, xəyala da o qərq olur bir insan kimi. Daşların da nəfəsinə o, qulaq asır, açıqürək, qaraqabaq bir loğman kimi”, “Gecə boylu bir qadındır, ağrı çəkərək xoşüzlü bir uşaq kimi doğur səhəri”, “Bir saf məhəbbətin vüsali kimi nə xoşbəxt açılır Muğanda sabah”; “Aygün”dəki “Yaşıl məxmər kimi döşəndi yonca vətən qızlarının ayaq altına”, “Göylərdə buz kimi dondu ulduzlar”, “Basılmış ordu tək çəkildi rüzgar”, “Öz kəhər atının üstündə bahar bir qəhrəman kimi gəlmiş Muğana”, “Qış gecəsi uzun olur... Yenə də səhər gecikmişdir gözlənilən bir qonaq kimi”, “Qış gecəsi ölüm kimi çox ağır keçir”; Mikayıl Müşfiqin “Buruqlar arasında” əsərindəki “Uçuşan ləpələr bəyaz quş kimi, asta qanad çalır yorulmuş kimi”, “Ay sulara çimən bir gözəl kimi”; “Mənim dostum” poemasında “Bir gümüş ney kimi körpə dərələr dağların dibində inləyən zaman”; “Şöl”dəki “Bir dan yeri kimi süzgün, işıqlı, dalğalı ziyalar, dalğalı rənglər”; “Azadlıq dastanı”ndakı “Sarı yarpaq kimi tökülmüş suya göylər bağçasında sarı işıqlar”; Məmməd Rahimin “Xəzər sularında” poemadakı “Parlaq ayna kimi görünür dəniz”; Hüseyn Arifin “Dilqəm”indəki “Xəzən çiçəyi tək ulduzlar sönür”; Əli Kərimin “Heykəl və heykəlin qardaşı” poemadakı “Çinar gördüm, bir binanı qanadı altına alıb, boylanırdı ağsaqqal kimi”; “Üçüncü atlı”dakı “Qaldı buludlar da sönən nəğmədən, yanğından sonrakı tüstülər kimi”, “Qaranlıq dağıldı bir yuxu kimi, ağ duman göründü süd buğu kimi” və s. bu kimi təşbehlərin köməyi ilə şairlər daha canlı, cazibədar təbiət lövhələri yaratmağa nail olmuşlar.

Təşbehlərin bir qismi maraqlı portret cizgisinə çevrilir. Bu təşbehlər vasitəsi ilə portret daha aydın, koloritli çıxır. Məsələn, “Ay kimi gecəyə qız şəfəq yayır”, “Elə bil

günəşdir o gözəl pəri”, “Humay ahu kimi hürkərək həmən soxulur çadırın küncünə”, “O, qəlbini əridir şamdandakı mum kimi”, “Gözündən od kimi o, yaşlar tökür”, “Yurdsuz və yuvasız yolçu kimi tək dolaşır avara qaranlıqları”, “Budaqsız, yarpaqsız bir söyüd kimi yıxılmış torpağa, ağladır məni”, “O qızmış mis kimi”, “Qəlbini qurd kimi dağdır qəmlər” və s. bu kimi təşbehlər vasitəsi ilə Səməd Vurğun öz qəhrəmanı Humayın həm zahiri görkəmi, həm də onun daxili dünyası, keçirdiyi psixoloji gərginlik anları haqqında oxucuya poetik məlumat verir. Şairin poemalarındakı “Sallayıb başını dayanmış İmran, bükülmüş qaməti sanki bir Kaman”, “Başından sel kimi daşır qayğısı”, “Gözündən od kimi yaşlar tökərək, ay Allah, neyləyim? – deyə Gülpəri, boylanır qarşıya, dönür içəri”, “Başını köksünə dayamış Gülzar, mənalı gözləri göl kimi laldır”, “Əyilir yel qırmış ağaclar kimi, əriyib tökülür dağda qar kimi”, “O yatmayı, quş kimi ayağından asılmış, elə bil ki, üstünə tökülür qarlı bir qış”, “Gəray bəy dərdlənir dağda qar kimi”, “O görür qızının yazıq halını, qəfəsdə quş kimi özünü yeyir” (“Komsomol poeması”); “Könlü tər lan kimi baş alıb oynar” (“Acı xatirələr”); “Yazıq bir top kimi qalxıb yerindən qıvrıla-qıvrıla dəyir daşlara” (“26-lar”); “Mən qumsala oturmuşam bir sahibsiz gəmi tək”, “Qəzəbindən dalğa kimi qalxıb enir sinəsi” (“Bakının dastanı”); “Əsdı yarpaq kimi dodaqları da” (“Zəncinin arzuları”); “Səyyar bulud kimi dolaşıram mən, ağlımın göyləri naxış-naxışdır”, “Gah doğur, gah batır könül rıqqətim tez-tez yanıb-sönən səyyarələr tək. Düşərgə axtarır huşum, diqqətim səfərdən qayıtmış təyyarələr tək” (“Leninin kitabı”); “Aygün bulud kimi tutuldu bir an, azacıq islandı sıx kirpikləri”, “Lovğalıq qurd kimi gəzdi başında”, “Aygün qılınc kimi girmədi qına”, “Bət-bənizi meyit kimi ağarmış onun”, “Rəngi dönüb bulud kimi birdən qaralır”, “Əmirxansa öz yerini itirdiyindən neçə səmtə axıb getdi giləvar kimi”, “Yanır yanaqları dağ lələsi

tək”, “Bir cüt ulduz kimi gözləri yandı”, “Bir də ilk eşqinin ilk nübarını andı dan yerinin ulduzu kimi. Ülkər yerə döydü ayaqlarını borda qda saxlanmış bir quzu kimi”, “Açıldı gül kimi Ülkərin qəlbi”, “Xəstənin gözləri kölgələndikcə Aygünün ürəyi yandı şam kimi. Qabarıq sinəsi qalxıb endikcə, qaraldı sifəti bir axşam kimi” (“Aygün”) və s. bu kimi uğurlu təşbehlər həm qəhrəmanın zahiri, həm də onun daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir. Çünki “S.Vurğunun təşbehləri orijinal, mənalı, poetik bənzətmələrdir” (18, s. 149).

Mikayıl Müşfiqin “Şölə də oynayır bir rüzgar kimi, bəzən yorğun, qızıl buludlar kimi”, “Andırır Şölənin xuraman boyu fəvvarədən çıxan gümüş bir suyu” (“Şölə”); “Sən də qarğı kimi birdən boy atdın”, “O qədər keçmədi gül kimi soldun”, “Xanımın hər sözü zəhrimar kimi, sən bir quzu, o bir canavar kimi”, “Axdı göz yaşların ulduzlar kimi”, “Bir parça ay kimi görünürdün sən, pul-pul arzulara bürünürdün sən”, “Yandı, çatırdadı qəlbin od kimi köks dediklərin buxurdanında”, “Ürəyin bir bahar buludu kimi bir zərif vurğudan dolardı” (“Səhər”); “Zülfü bulud kimi, gözü yaşlı qız” (“Azadlıq dastanı”); Süleyman Rüstəmin “İntizar gözləri bir göl kimi yorğun görünür” (“Yaxşı yoldaş”); Məmməd Rahimin “Fikri pərişandır buludlar kimi” (“Leninqrad göylərində”); Hüseyn Arifin “Su kimi bulandı gözündə aləm”, “Sahibsiz körpə tək bükmüş boynunu” (“O qayıtmadı”), “Bulaq tək qaynayır qara gözləri” (“Məhəbbət poeması”); Əli Kərimin “Dalğalandı ağ ətəyi uzaqlarda gözdən itən bir parça ağ duman kimi”, “Yaralı bir quş kimi qanad çalır nə vaxtdır”, “Sıçrayıb balıq kimi Azadın əllərindən çıxdı Nigarın qolu” (“İlk simfoniya”); “Əynimə gəlməyən bu paltar kimi sıxır, a qardaşım, qanunlar məni” (“Üçüncü atlı”) və s. bu kimi təşbehləri də poetik funksiyaya malikdir; həm qəhrəmanların portretini yaratmağa, həm də onların xarakterini açmağa xidmət edir.

Elə təşbehlər də var ki, birbaşa hərəkətlə bağlıdır. Məsələn, “Komsomol poeması”nda belə bir təşbeh var: “Göy Vəli dayana bilməyib birdən Dağ kimi tərponir durduğu yerdən”. Burada təşbeh Gülpərinin namusuna sataşan Gəray bəyin haqsızlığına qarşı elin qəzəbinin ifadəsinə çevrilir.

“Elə bil”, “sanki”, “sayaqı” sözləri ilə ifadə olunmuş təşbehlər də vardır. Məsələn, “Elə bil onun da ürəyi vardır, elə bil onun da qəlbində yanan müqəddəs əməllər, xoş arzulardır”, “Sancaqlar üz-üzə gəldiyi zaman elə bil qovuşur günəş ilə ay”, “Gah sevindi ağ sifəti bulud sayaqı” (S.Vurğun ) və s.

Ümumiyyətlə götürsək, təsvirlərə hərərət, portretə aydınlıq verən təşbehlər bədii əsərdə, o cümlədən də poemada vacib poetik ünsürlərdəndir.

Azərbaycan poemalarında metaforalardan da geniş istifadə edilmişdir. Əslində metafora da bənzətməyə oxşayır. Ancaq burada məsələnin qoyuluşu, bənzətmə bir növ başqa şəkildədir.

Aristotel metaforaya belə tərif verir: “Metafora qeyri-adi bir ismi ya cinsdən növə, ya növdən cinsə, ya da növdən-növə keçirmək və ya bənzətmə yolu ilə məcazlaşdırmaqdır” (49, s. 96).

V.M.Jirmunski görkəmli rus şairi A.Blokun əsərlərinə istinadən metaforanın bədii əsərin dilində mühüm komponent olduğunu sübut edir, göstərir ki, metaforik üslub şairə real hadisələri romantik şəkildə canlandırmağa geniş imkanlar verir. Metafora öz daxili qanunları əsasında yaranırsa, obrazlar canlanır, yeni-yeni əlamətlərlə zənginləşir (178, s. 22).

Çingiz Aytmatov “Gün var əsrə bərabər” romanının girişində yazır: “Bizim əsrimizdə metaforalar bir də ona görə xüsusilə vacib olmuşdur ki, bunlar tək-cə elmi-texniki nailiyyətlərimizin dünənki fantastika aləminə müdaxilə etdiyi üçün deyil, bəlkə də iqtisadi, siyasi, ideoloji, irqi

ziddiyyətlərin didib parçaladığı dünyamızın özünün fantastik olduğu üçün vacibdir” (53, s. 15).

Metafora mühüm bir sənətkarlıq komponenti kimi bədii əsərin dilini adi danışq dilindən fərqləndirir. Metafora cansız əşyaları canlandırmağa, ona poetik nəfəs verməyə xidmət edir. Məsələn, bir var ki, ulduzu adi sözlərlə təsvir edəsən, bir də var ki, aşağıdakı metaforalar vasitəsi ilə onun yeni-yeni cəhətlərini bizə göstərəsən:

“Hətta sarışın ay ona gülmüşdü bu axşam”, “Göz qırparaq gülümsərdi ona Zöhrə yıldızı” (H.Cavid, “Azər”); “Ulduzlar saralır paxıllığından” (M.Müşfiq, “Buruq adamı”); “Ay gizlicə-gizlicə bir bulud arxasından göylərin yaxasından göstərərək üzünü bəyəndirir özünü” (M.Müşfiq, “Çoban”); “Üfüqdən üfüqə axır ulduzlar” (M.Müşfiq, “Dağlar faciəsi”); “Ay da bu halına göstərib marağ nurilə zülfünə çəkərkən daraq” (M.Müşfiq, “Səhər”); “Yaslı-yaslı baxdıqca ay deyir: dünya kimə qaldı?” (S.Vurğun, “Bakının dastanı”); “Ay susdu, yol çəkdi qəmli gözləri” (S.Vurğun, “Aym əfsanəsi”); “Uzaq buludlarda gəzinirdi ay”, “Ulduzlar göz qırpır gülümsəyərək” (S.Vurğun, “Komsomol poeması”).

Bu metaforalarda gülmək də, göz qırpmaq da, gülüm-səmək də, paxıllıqdan saralmaq da, buludlar arxasından gizlicə baxıb özünü bəyəndirmək də, saça daraq çəkmək də, yaslı-yaslı baxıb danışmaq da, susmaq da, gəzinmək də... aya, ulduza yox, insana məxsus əlamətdir. Şairlər bu əlamətləri simvolik şəkildə aya, ulduza aid etməklə metafora yaratmış, təsvirin cazibədarlığını artırmağa nail olmuşlar. Yaxud, S.Vurğunun “Muğan” poeməsindəki bu misralara fikir verək:

Üfüqlər donunu geydi qırmızı,  
Günəş – təbiətin xeyrixah qızı  
Yerlərə düşmədi kəhər atından,  
Gah düzə səyirtti, gah dağa çıxdı.  
(367, c. 3, s. 411).



Nə don geyinmək, nə də at minib onu dağa, düzə səyirtmək üfünə, günəşə məxsus əlamət deyildir. Şair təsvirə poetiklik gətirmək üçün insana məxsus əlamətləri üfünələrə, günəşə aid etməklə onlara da insan nəfəsi verməyi bacarmış, metafora vasitəsi ilə şeirin dilini gözəlləşdirmişdir.

Yeri gəlmişkən, Səməd Vurğun metafora yaradarkən sədaqət, kişilik rəmzi olan “at”a tez-tez müraciət etmişdir. Məsələn, “Səyirdir atını qara bir bulud” (“Komsomol poeması”); “Günəş sürür öz atını asta-asta” (“Bakının dastanı”); “Kür üstündə at oynadır sərt külək”, “Minib kəhər ürgəsini gəlməmişdi hələ səhər” (“Muğan”) və s.

Professor Mir Cəlal çox doğru qeyd edir ki, metaforada məfhumların müqayisəsi və bənzər cəhətləri qabarıq verilir. Ancaq müqayisə edilən məfhumların biri atılır, onun yerinə atılan məfhumun xüsusiyyəti saxlanır (88, s. 83).

Konkret nümunələrə müraciət edək: “Hönkürüb ağlayır göydə buludlar, yerdə gülümsəyir çiçəklər, otlar” (M.Müşfiq, “Sındırılan saz”); “Gözü yaşlı buludlar üfünədə yol kəsirdi” (M.Müşfiq, “Çoban”); “Səhərdir, darayır saçlarını gün, tərləyib Qafqazın qarlı dağları”, “Qaranlıq başını əymiş dağlara”, “Əsnəyir üstündə boranlı bir qış”, “Quşlar da boynunu burur yuvada”, “Gəzir qapıları ölü bir sükut” (S.Vurğun, “Komsomol poeması”); “Mavi dəniz xumarlanır nəfəsinlə”, “Bəzən çəkir qılıncını qopan külək”, “Şırıl-şırıl göy ləpələr yüz naz satır sahillərə”, “Vəcdə gəlir boran görmüş dağlar başı”, “Günəş salam verir iradəni”, “Çatır Qara dəniz qaşını birdən”, “Bu daşlı, qayalı kiçicik dağa gərir qanadını payız axşamı” (S.Vurğun, “Bakının dastanı”); “Uzaqlarda batan günəş şəhər ilə vidalaşır”, “Cırır matəm köynəyini göyün qərib axşamları” (S.Vurğun, “Zəncinin arzuları”); “Yenə də yamyaşıl geyinir dağlar”, “Zəmilər, tarlalar üzümə gülür”, “Cırır köynəyini bürküdən Aran”, “Ay işığı süfrə açır Muğan düzünə” (S.Vurğun, “Muğan”); “Amma gözəl təbiət uşağı təskin etdi, uşağı qucaqladı”

(Ə.Kərim, “İlk simfoniya”); “Fikir azad olan bir məmləkətdə zülm öz atını səyirdə bilməz” (B.Vahabzadə, “İki qorxu”) və s.

Bu metaforalarda “atılan məfhum”un xüsusiyyəti elə qabarıqdır ki, asanlıqla onu bərpa edə bilərik. Buludlar insan kimi ağlayır; çiçəklər, otlar insan kimi gülümsəyir; gün saçını insan kimi darayır; Qafqazın qarlı dağları insan kimi tərleyir; qaranlıq başını insan kimi dağlara əyir; qış insan kimi əsnəyir; sükut insan kimi qapıları gəzir; mavi dəniz insan kimi xumarlanır; külək döyüşü kimi qılıncını çəkir; ləpələr gözəl kimi sahilə naz satır; dağlar insan kimi vəcdə gəlir; günəş insan kimi salam verir; Qara dəniz insan kimi qaşlarını çatır; payız axşamı ana quş kimi qanadını dağın üstünə gərir; günəş insan kimi şəhərlə vidalaşır; qərib axşamlar insan kimi öz matəm köynəyini cırır; dağlar insan kimi geyinir; zəmilər, tarlalar insan kimi üzə gülür; aran insan kimi öz matəm köynəyini cırır; ay işığı insan kimi süfrə açır; təbiət ana kimi uşağı qucağına alır; zülm insan kimi atını səyirdir.

Göründüyü kimi, “atılan məfhumu” və “kimi” bənzətmə qoşmasını əlavə etməklə metaforanı təşbehə döndərmək mümkündür.

Metaforaya bəzən istiarə də deyirlər. Təbiət təsvirlərində metaforaların – istiarələrin tayı-bərabəri yoxdur. Bu qənaətin doğruluğuna inanmaq üçün Səməd Vurğunun poemalarından götürdüyümüz metaforalara nəzər salmaq kifayətdir: “Qışın səhərində bu qarlar düzü günəşdən qızınıb xumarlandı”, “Gecə yapıncısını geyib dayandı” (“Komsomol poeması”); “Qayalar yüksəkdən baxır keçmişə”, “Günəş salam verir bu doğma yurda” (“Talıştan”); “Ay gözəllik çadırını açıb durdu buludlarda”, “Geydi al donunu yaqut üfüqlər” (“Aydın əfsanəsi”); “Buludlar sallanıb bəzən öpər dağlar cəmalından, günəş ilham alıb parlar göyün sonsuz kamalından” (“Hörmüz və Əhrimən”); “Axşam!

Axşam! Bu qaraqaş, qaragöz pəri layla çalib qucağında yatırdır bizi”, “Qımına qoymuşdur qılıncını yay” (“Muğan”); “Ağ kəfən geyindi düzlər, yamaclar”, “İnsana gəl deyir yenə səhrələr, günəş salam verir hər qəhrəmana”, “Karvan-karvan göydən ulduzlar köçür” (“Aygün”) və s. Doğrudan da, “Böyük şairin (S.Vurğunun – R.Y.) əsərlərində metaforalar ətirli çiçəklər çəmənliyi bürüyən kimi hər tərəfə səpələnmişdir” (18 s.139).

Metaforalar həm də qəhrəmanların hiss və həyəcanlarını açmaq vasitəsinə çevrilir. Məsələn, “Bu son şikayəti dinləyən dağlar döndərir dalını Gəraya tərəf”, “Humaydan iyrenir yorğan-döşək də”, “Gözlərində yuva salır gözəl diləklər”, “Aygünün üzündə gülür şafəqlər”. – Birinci metaforada dağların Gəray bəyə arxa çevirməsi onun qəddarlığına nifrətin ifadəsidir. Yorğan-döşəyin Humaydan iyrenməsi qəhrəmanın faciəsini xəyalımızda canlandırır. Axırncı iki metafora isə Aygünün xoşbəxtliyindən xəbər verir.

Təsvirə poetik əhvali-ruhiyyə gətirməkdə, sözə simvolik don geyindirməkdə metaforanın xidməti əvəzsizdir. Çünki “İstiarə vasitəsilə yazıçı əşya və hadisələr arasındakı oxşarlıq, yaş fərqi, təsvir etdiyi əşya və hadisənin əsas cəhətini qabarıq şəkildə vermiş olur” (101, s.80).

“Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti”ndə oxuyuruq: “Metonimiya yunan sözü olub, bir sözün, iki məfhumun birbirinə yaxınlığına əsasən başqa sözlə əvəz edilməsindən ibarət ifadə üsuludur” (59, s.275). “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti”ndə də təxminən eyni sözlər yazılmışdır: “Bədii dildə bir hadisənin, anlayışın, predmetin adının həmin həyat hadisəsi haqqında bizim şüurumuzdakı təsəvvürlərlə bağlı olan başqa bir adla əvəz edilməsi” (101, s.104).

Nəzəriyyə kitablarında da metonimiyadan çox ötrə bəhs edilmişdir. Məsələn, Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” kitabında oxuyuruq: “Metonimiya deyilən başqa bir məcaz da var ki, burada hadisənin

ümumi (küll) ilə bir hissəsi (cüzi) müqayisə edilir. Bəzən hadisənin adını çəkməklə hissənin ümumisi, ümuminin adını çəkməklə bir hissəsi nəzərdə tutulur” (88, s.91).

Bu kitablarda metonimiyaya misal gətirilən nümunələr aşağıdakılardır: “Sabiri oxumaq”, “Oxuyardı həvəslə o Apuleyi”, “Mən iki boşqab yedim”, “Dünən Moskva ilə danışdım”, “Universitet nümayişə gəldi”, “Danışır Bakı”, “Sabiri oxudum” – vəssalam. Özü də göründüyü kimi bu nümunələrin çoxu bədii əsərlərdən götürülməyib, müəlliflər tərəfindən nəzəri müddəaya uyğun quraşdırılıb. Burada belə bir sual ortaya çıxır: əgər metonimiyaya bədii əsərdən nümunə gətirmək mümkün deyilsə, bir bədii təsvir və ifadə vasitəsi kimi ondan danışmağa dəyərmə?

Azərbaycan poemalarında rast gəldiyimiz metonimiyalar göstərir ki, metonimiya əsərə bədiilik gətirən, onun obrazlılığını artıran, sözə sehrlə bir don geyindirən poetik vasitələrdəndir.

Konkret nümunələrə müraciət edək: “Düşünür sakitcə torpaqlı damlar” (S.Vurğun, “Komsomol poeması”); “Bakının dərdi var, Bakı xəstədir”, “Göylərin altında aclıq çəkir yer” (S.Vurğun, “26-lar”); “Gülür yolçuların üzünə budur, hər addımbaşında kiçik bir şəhər” (S.Vurğun, “Muğan”); “Sevindi analıq, qadınlıq adı”, “Atıldı ellərin başından qara”, “Yaradan əllərin hüququ birdir”, “Yaşadı ömrünü sərxoş salonlar” (S.Vurğun, “Bəsti”); “Tamam meydan qızıışmışdır” (S.Vurğun, “Hörmüz və Əhrimən”); “Dünyanın başına odlar ələndi” (S.Vurğun, “Zamanın bayraqdarı”); “Qayıqlar da ölüm ilə çarpışaraq əlləşirmiş pəncəsiylə fəlakətın” (S.Vurğun, “Bakının dastanı”); “Qoy qılınc qurşasın müstəmləkələr” (S.Vurğun, “Zəncinin arzuları”); “Hönkür-hönkür ağlayır bir kənd” (M.Müşfiq, “Sındırılan saz”); “Axşamdır, qaynayır yenə kənd yolu” (H.Arif, “O qayıtmadı”); “Nizamini, Nəsimini, Füzulini varaqladıq” (H.Arif, “Azərbaycan simfoniyası”); “Evlərin ürəyi qopur

yerindən” (M.Rahim, “Leninqrad göylərində”); “Arabalar küçələrdən ölü yığır aramsız” (S.Rüstəm, “Təbrizdə qış”); “Pentaqon düşündü” (B.Vahabzadə, “Təzadlar”); “Ağ örtüyə bürünübdür yatır şəhər” (A.Babayev, “Memarın məhəbbəti”); “Sonra bizə tarix gülər, vətən yas tutar” (A.Babayev, “Babəkdən sonra”); “Doğma qəbri gözdən axan yaş axtarır”, “Karivan köks ötürüb rəvan oldu aramla” (Qabil, “Nəsimi”) və s.

Göründüyü kimi, poemalarımızda sözə poetik hərərət gətirən xeyli metonimiyalar vardır. Gətirdiyimiz nümunələrdə “damlar” yox, onun içində yaşayan adamlar düşür; “yer” yox, onun üstündə yaşayan insanlar aclıq çəkir; “şəhərlər yox”, şəhərin adamları üzə gülür; “analıq adı” yox, anaların özü sevinir; “əllər”in başından yox, adamların başından qara atılır; “əllər”in yox, insanların hüququ birdir; “sərxoş salonlar” yox, sərxoşlar ömürlərini başa vururlar; “meydan” yox, meydandakılar qızıışmışlar; “dünyanın” yox, insanların başına odlar ələnir; “qayıqlar” yox, onun içindəkilər ölümlə pəncələşir; “müstəmləkələr” yox, onun adamları qılınc qurşamalıdır; “kənd yolu” yox, onun içindəki adamlar qaynaşır; Nizamini, Nəsimini, Füzulini yox, onların əsərlərini vərəqləyirik; “evlər”in yox, adamların ürəyi qopur; “arabalar” yox, adamlar küçədən meyit yığır; “Pentaqon” yox, siyasətçilər düşünür; “şəhər” yatmır, şəhərlilər yatır; “vətən” yas tutmur, insanlar yas tutur; “göz yaşı” yox, insan doğma qəbirləri axtarır; “karvan” köks ötürmür, karvandakı adamlar köks ötürür və i. a.

Deməli, şairlər məcazın əsas növlərindən biri olan metonimiyanın köməyi ilə öz fikirlərini daha bədii şəkildə ifadə edə bilmişlər. Metonimiya adı danışığ üslubuna yox, bədii üsluba məxsus elementdir. Metonimiya sözün bədii təsir gücünü, onun emosionallığını qat-qat artırır.

Bədii əsərin mərkəzində qoyulan problemlərin, əsas fikirlərin daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırılmasında

təkrirlərin, anafora və epiforaların da özünəməxsus yeri və rolu vardır. Əgər təkrar sənəti öldürürsə, təkrir, onun xüsusi növü olan anafora və epifora təsvirləri canlandırır, əsərin dilinə, üslubuna emosionallıq gətirir. Azərbaycan şairlərinin poemalarında təkrirdən geniş istifadə olunur. Rəsul Rzanın poemaları bu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edir. Fikrimizi ifadə etmək üçün hətta təkcə “Qızılgül olmaydı” poeması belə bizə zəngin material verir. Poemanın elə ön sözündə “Mənə bir sərgi salonu verin”, “Bir insan şəkli asacağam” sözlərinin tez-tez təkrarı təsvirlərə bir hərərət, dinamizm gətirir.

Susur otaq,  
Susur hava,  
Susur divar,  
Susur tavan,  
Susursan sən də...

(291, s.12).

Burada “susur” sözünün təkrarı qəhrəmanın daxilindəki psixoloji gərginliyi açmaq vasitəsinə çevrilir.

Şair Mikayıl Müşfiqin, eləcə də onun şəxsində günahsız yerə gedər-gəlməzə göndərilənlərin faciəsini daha qabarıq vermək məqsədilə epiforadan məharətlə istifadə edir:

Fincandakı çaydan  
burula-burula qalxan  
buxar kəsildi,  
O gəlmədi.  
Anam gözlərini neçə  
yol əlinin dalı ilə sildi,  
O gəlmədi.  
Pəncərədən düşən işıq  
Divardan endi döşəməyə,  
O gəlmədi.  
Sinəmdəki ürək  
başladı üşüməyə,  
O gəlmədi.

(291, s. 35-36).

Təsvirlər bu qayda ilə davam etdikcə “o gəlmədi” cümləsinin on dəfə təkrarı həm faciənin böyüklüyünü, həm də bundan narahat olan müəllifin həyəcanlarını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Poemanın ayrı-ayrı səhifələrində “o”, “bu” əvəzliliklərinin, “bir” sayının, “mənə elə gəldi ki” və s. bu kimi birləşmələrin təkrarı vasitəsilə müəllif anafora yaratmışdır.

Yaxud, Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”ndan götürdüyümüz aşağıdakı misralara fikir verək:

Humay düşündürür, Humay ağladır,  
O, nə Tatyana, nə Ofelyadır.  
(367, c. 3, s.14).

Burada “Humay” və “nə” sözlərinin təkrarı təkrir yarıdır. Ancaq Səməd Vurğun bununla kifayətlənmir. Humayın daxili dünyasını işıqlandırmaq məqsədilə yuxarıdakı beyti yeri gəldikcə təkrarlayır. Beləliklə həmin beytin özü müəllifin qayəsinin daha qabarıq ifadəsinə kömək edir.

Mikayıl Müşfiqin “Çoban” poemasında “O çaldıqca” sözünün bir neçə dəfə təkrarlanması da qüvvətli anafora yaradır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “İki qorxu” poemasından götürdüyümüz aşağıdakı misralara fikir verək:

Yanır haqsızlığa qarşı yüksələn  
Əqidəm, məsləkim, xeyirim, şərim.  
Yanır rəzalətlə döş-döşə gələn  
Qorxmaz sətirlərim, kişi sözlərim.  
Yanır gileylərim, şikayətlərim,  
Yanır, zəmanəyə üsyanım yanır.  
Yanır arzularım, xoş niyyətlərim,  
Düşüncəm, xəyalım, vicdanım yanır.  
Yanır bu dünyada ayaq izlərim,  
Yanır arzuların qışqırıqları.  
Yanır o həqiqi, doğru sözlərim,  
Yanır ürəyimin hıçqırıqları.  
Yanır hədəfini düzgün bəlləyəm

Açıq məhəbbətim, açıq nifrətim.  
Yanır oxucuya həqiqət deyən  
Riyasız, boyasız sözüm, söhbətim...  
(357, s.171-172).

Göründüyü kimi, burada “yanır” sözlərinin təkrarı qəhrəmanın daxili dünyasına nüfuz etmək, onun həyəcanlarını göstərmək vasitəsinə çevrilmişdir.

Bəxtiyar Vahabzadənin digər poemalarında da anaforalar çoxdur. Məsələn, “Gülüstan” poemasında “bir”, “o”, “bəs hanı”, “kim”, “bir damcı mürəkkəb” və s. bu kimi sözlərin təkrarı təsvirlərə bir hərarət, yanğı gətirmişdir.

Məmməd Arazın yaradıcılığını da anaforasız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Onun poemalarındakı, şeirlərindəki anaforalar silsiləsi sənətkarın bənzərsiz üslubuna yeni çalar gətirir. “Atamın kitabı” poemasından gətirdiyimiz aşağıdakı misralar dediyimizə gözəl sübutdur:

“Elə fikirlərim hey komalanan,  
Elə hey dağılan qum tayasıdır.”  
“Nə vaxtsa dikəlib bulud yararam,  
Nə vaxtsa göyərək dağ olasıyam.”  
“Bu torpaq kiminin qumaş parçası,  
Bu torpaq kiminin buz donu oldu.”  
“Fikirlər yer üstə saralmaz zəmi,  
Fikir quranı da fikir dağıdır.”  
“Gəldi qızıl gülün qızıl gülüşü,  
Gəldi ağ çiçəyin ağ yaraşığı.” və i. a.  
(41, s. 111-124).

Poemada “Məni inandır ki”, “burda”, “məni”, “atalar”, “ağsaqqal”, “ömrü boyu”, “gəldi” və s. bu kimi sözlərin təkrarı ilə müəllif təsvir etdiyi hadisələrə bir dinamizm gətirməyə nail olmuşdur.

Şairlərimizdən Məmməd Rahimin, Qabilin, Nəbi Xəzrinin, Balas Azəroğlunun, Xəlil Rzanın, Söhrab Tahirin, Fikrət Qocanın, Fikrət Sadığın, Tofiq Mahmudun, Nəriman Həsənzadənin, Tofiq Bayramın, Musa Yaqubun və başqala-



rının poemalarında anaforalardan, epiforalardan yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur.

Sözün təsir gücünü artırmaq üçün təzadın da xüsusi əhəmiyyəti vardır. Çünki kontrastlı müqayisə vasitəsi ilə sənətkarlar öz qayələrini daha qabarıq şəkildə oxucuya çatdırı bilirlər. Təzaddan klassik ədəbiyyatımızda, xüsusən Füzuli yaradıcılığında çox geniş istifadə edilmişdir. Mirzə Fətəli Axundov özünün məşhur “Şərq poeması”nda Puşkinin ölümünün ağırlığını göstərmək üçün təzada müraciət etmişdir.

XX əsr Azərbaycan şairləri də klassiklərimizin ənənələrini davam etdirmiş, təzaddan mühüm bədii vasitə kimi bəhrələnmişlər.

Dəf vurur, qızıqıb zurnaçı həmə,   
 Əl-ələ tutuşub yallı gedilir.   
 Məclisə baş çəkir hər gəlib-gedən,   
 Səslər qarışıqdır, az eşidilir.   
 Mağara gəlməmiş “xəstəyəm” deyə   
 Gülüb sevinməyə biganə Humay.   
 Qapının ağzında yalvarır göyə,   
 Buludlar yığışır başına lay-lay.   
 (367, c. 3, s.66-67).

Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”ndan götürdüyümüz bu parçada müəllif camaatın şənlənməsi ilə Humayın dərddli görkəmini qarşılaşdırmaqla qüvvətli təzad yaratmış, qəhrəmanın kədərini böyüklüyünü qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmağa nail olmuşdur.

Rəsul Rza “Qızılgül olmayaydı” poemasında təzad vasitəsi ilə xalqın taleyinə biganə soydaşlarımızın bədii obrazını yaradır, “iddiaları yekə, ürəkləri kiçik” insanları sənətin ecazkar gücü ilə qınayır.

Həyatı ziddiyyətləri ilə əks etdirməyi daha çox xoşlayan, bu yolda böyük uğurlar qazanan xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığında təzad ən çox istifadə edilən bədii vasitələrdəndir. Öz əsərlərində xeyirlə şəri, zülmətlə işığı, kədərlə sevinci üz-üzə gətirən şair müəllif qayəsini

açmaq üçün təzaddan bədii vasitə kimi istifadə etməyi xoşlayır. “Gülüstan” poemasında o, xalqımızın tarixi faciəsini təzad vasitəsi ilə daha qabarıq şəkildə əks etdirə bilmişdir:

Atıb imzasını hər kəs varağa  
Əyləşir sakitcə keçib yerinə.  
Eynəkli cənabla təsbehli ağa  
Qalxıb əl də verir biri-birinə.  
Onların birləşən bu əllərilə  
Ayrılır ikiyə bir el, bir vətən.

(357, s. 147).

Şairin, demək olar ki, bütün əsərlərinin mərkəzində haqla nahaqqın, düzlə əyrinin, qəmlə sevincin, qışla yazın, qorxuyla cəsəretin, inamla şübhənin... mübarizəsinin təsviri dayanır. “Təzadlar” poeması bu baxımdan daha çox maraq doğurur. Müəllif burada sağlamlıqla xəstəliyi, azadlıqla dustaqlığı, əyri ilə düzü, nədanla aqili, xoşbəxtliklə bədbəxtliyi, oğru ilə doğrunu... tutarlı, inandırıcı misralarla müqayisə edir, haqqın, ədalətin mütləq qalib gələcəyinə inanır, “Ağ evin qara siyasəti”ndən narahatlığını bildirir:

Qara siyasəti Ağ evin dünən  
Bir xalqı, bir yurdu ikiyə böldü.

(355, s. 335).

Şairi Vyetnamın faciəsindən yana-yana danışmağa məcbur edən onun taleyi ilə bizim xalqın taleyi arasındakı oxşarlıqdır. “Bu gün azadlığa qılinc çəkibdir Azadlıq heykəli ucaldan ölkə” təzadı ilə müəllif Amerika siyasətçilərinin iç üzünü açır.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” poemasının bir fəslini “Təzadlar içində” adlandırması da təsadüfi deyildir. Öz ədəbi üslubuna sadıq qalan şair burada da təzadlar vasitəsi ilə demək istədiyi fikrin bədii kəsərini artırmağa nail olur. “Xilaskar ordu” hesab edib şərəfinə abidə ucaltığımız “qızıl ordu”nun həmin abidənin yanında silahsız, günahsız insanları qanına qəltan etməsi qüvvətli təzad yaradır:

Şər üçün nə qayda, nə şərt, nə qanun?  
Bu imiş haqq işi qızıl ordunun.  
Kimdi bəs ölənlər? İnanmaq çətin,  
Dünən Rusiya üçün can verənlərin,  
Şəhid düşənlərin şəhid övladı.

(357, s. 190).

Bəxtiyar Vahabzadə tamamilə ayrı mövzuda yazılmış poemalarında da təzadlardan istifadə etməklə öz qəhrəmanlarının ziddiyyətli xarakterini açmağa nail olur. Məsələn, “Atılmışlar” poemasında günaha batmış ananın həyəcanları təzadlar vasitəsi ilə daha qabarıq şəkildə nəzərə çatdırılmışdır:

“Təlsiz balamın yaşaması üçün  
Mənim ana adım öldürülməli.”

“Bayaq analığı tapdayıb danan,  
İndi ana olub geri dönürdü.

(355, s. 290-294).

Nümunələrdən görüldüyü kimi, təzad da mühüm poetik funksiyaya malik təsvir vasitələrindəndir.

Sözün təsir gücünü qat-qat artıran, ona emosionallıq verən bədii sualdan da söhbət açmaq yerinə düşərdi. Özü də bədii sual istər klassik, istərsə də müasir poeziyamızda, o cümlədən poemalarımızda daha çox istifadə olunan poetik vasitələrdəndir.

Bədii sual adı, cavab almaq məqsədilə işlədilən suallardan ciddi şəkildə fərqlənir. Çox vaxt cavabın özü də sualın daxilində, onun cövhərindədir. Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”ndakı aşağıdakı misralara fikir verək:

Nədir istədiyi dilsiz gecədən?  
Baxın gözlərindən süzülən yaşa.  
Burda saatlarca dayanır nədən,  
Gecənin ürəyi döndümü daşa?

(367, c. 3, s.71).

Burada şair öz qəhrəmanının hiss və həyəcanlarını əks etdirmək üçün bədii sualdan istifadə etmişdir.

Ümumiyyətlə götürsək, Səməd Vurğunun poetik üslubunun ən vacib elementlərindən biri də bədii sualdır. Konkret nümunələrə müraciət edək:

Azmi keçdin ayın, günün, ulduzların məclisindən?  
Neçə eşqin, neçə hüsnün gülşənindən söz açdın sən?  
Söylə, neçə əfsanənin zülmətinə şəfəq saçdın?  
Neçə gənclik duyğusundan məclis qurub söhbət açdın?  
(367, c.3, s.338).

Qardaş, üzündəki təbəssüm nədir?  
Nədir qəlbindəki o döyüntülər?  
Nədir alnındakı o aydın səhər?  
Gələcək günlərə bəlkə müjdədir?  
(367,c. 3, s. 417).

Bədii sualdan daha çox istifadə edən şairlərimizdən biri də B.Vahabzadədir. Onun bütün poemalarında bədii suallar ulduzlar kimi bərq vurur, müəllif fikrinin, ideyasının proyektoruna çevrilir. Şairin elə təkcə “Gülüstan” poemasından nümunə gətirdiyimiz misralar qənaətimizin düzgünlüyünü təsdiqləyə bilər.

“Yadlarını edəcək bu xalqa imdad?”  
“Zənciri kim vurdu şir biləyinə?”  
“Bəs hanı bu əsrin öz Koroğlusu?  
Qılınc Koroğlusu, söz Koroğlusu?”  
“Yoxmu qanımızda xalqın qeyrəti?  
Belə saxlayarlar bəs əmanəti?”  
“Qoca Nəbatinin eşqi, arzusu  
O gün batmadımı Arpa çayında?”  
“Səni arzulara sədd eləyəndə  
Niyə qurumadı suların sənini?”  
(357, s. 146-150).

Şairlərimizdən Mikayıl Müşfiqin, Rəsul Rzanın, Süleyman Rüstəmin, Məmməd Rahimin, Nəbi Xəzrinin, Balax Azəroğlunun, Fikrət Qocanın, Fikrət Sadığın, Qabilin, Cabir Novruzun, Məmməd Arazın, Nəriman Həsənzadənin, Xəlil Rzanın, Söhrab Tahirin, Tofiq Bayramın, İsa İsmayılzadənin, Ələkbər Salahzadənin və başqalarının da əsərlərində bədii sualdan yeri gəldikcə istifadə edilmişdir. Bədii sual əsasən eyni poetik funksiyanı yerinə yetirdiyindən, başqa nümunələrə müraciət etməyə lüzum görmürük.

İstər klassik, istərsə də müasir əsərlərimizdə, o cümlədən poemalarda mübaliğələrdən də istifadə olunmuşdur. Şairlər şişirtmə vasitəsi ilə öz qəhrəmanlarının hiss və həyəcanlarını daha qabarıq verməyə, bədii təsvirin təsir gücünü artırmağa nail olurlar. Məsələn, Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeməsindəki aşağıdakı misralara fikir verək:

Dəryalara yetsə ləmeyi-tab,  
Səhralara düşsə qətreysi-ab,  
Dəryalar olurdu cümlə səhra,  
Səhralar olurdu cümlə dərya.  
(88, s.90).

Bu mübaliğə vasitəsi ilə Leylidən ayrı düşmüş Məcnunun dərдинin, iztirablarının ağırlığı qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırılmışdır. Məcnun elə bir vəziyyətdədir ki, onun ahı dəryaya düşsə, dərya quruyar, göz yaşından bir qətrə səhraya düşsə, səhra dəryaya çevrilər.

Müasir Azərbaycan poemalarında da mübaliğələrdən yeri gəldikcə istifadə edilmişdir. Konkret nümunələrə müraciət edək:

“Dağların bu dərdi özündən böyük.”  
(367, c. 3, s. 29).

“Elə bil varğa çatmırdı gücü,  
Əlində bir kağız dağdan ağırdı.”  
(287, s. 28).

“Burda ahlər duman-duman,  
Burda göz yaşları göl-göl.”  
(296, s. 160).

Misallardan göründüyü kimi şairlər mübaliğədən qəhrəmanların psixoloji gərginlik anlarını daha qabarıq nəzərə çarpdırmaq üçün istifadə etmişlər.

Hər bir poema bədii söz abidəsidir. Bu abidəni isə bədii təsvir və ifadə vasitələri olmadan təsəvvür etmək mümkün deyildir. Yerində işlədilən epitetlər, təşbehlər, metaforalar, metonimiyalar, mübaliğələr, bədii suallar, təzadlar və s. əsərin bədii strukturunda mühüm yer tutur, obrazların xarakterinin açılmasında, müəllifin poetik məramının ifadəsində onların rolu danılmazdır. Bədii təsvir vasitələri son dərəcə mühüm sənətkarlıq komponentləridir. Onların hərəsinin özünəməxsus yeri və funksiyası vardır.

**BEŞİNCİ FƏSİL****VƏZN VƏ QAFİYƏ SİSTEMİ**

Bütün poetik əsərlər, o cümlədən də poemalar üçün vəzn və qafiyə ən aparıcı poetika elementləridir. Poeziya vəznə, daxili bölgüsüz, qafiyəsiz təsəvvürə gəlir. Nəzn nizam sözündən olduğundan, poetik əsərləri nizam salan, onları ritmikləşdirən, misraların əyninə poetik don biçən elementlər kimi vəznin və qafiyənin əvəzi yoxdur. Vəzn və qafiyə forma elementi olsa da, məzmunun təqdiminə aparıcı təsir göstərir. Vəznin ritmikliyi, qafiyənin gözəlliyi əsərin ideya-məzmununun daha asanlıqla qavranılmasına kömək göstərir.

Hər dilin özünəməxsus qayda-qanunları olduğu kimi, vəzn və qafiyə də müxtəlif quruluşlu, söz sıralı dillərdə ayrı-ayrı şəkildə özünü göstərir. Vəzn, ritm heç də göydəndüşmə, yaxud hər hansı şeir nəzəriyyəçiləri tərəfindən yaradılan hazır poetika elementləri deyildir. Səs sistemindən, lüğət tərkibindən tutmuş söz sırasına, sintaktik əlaqələrə qədər dilin hər bir ünsürü həmin dildə yaranan poetik əsərlərin vəzn və qafiyəsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Ağamusa Axundov “Şeir sənəti və dil” adlı monoqrafiyasında bu məsələləri zəngin dil faktları əsasında araşdıraraq doğru nəticəyə gəlir ki, hər dilə uyğun vəzn olmasını düşünməmək gülcə olduğu kimi, belə bir vəziyyəti dilin təbiəti ilə vəzn arasında əlaqə yoxluğu üçün səbəb kimi irəli sürmək də məqbul sayıla bilməz (175, s.17).

Görkəmli dilçi və ədəbiyyatşünaslardan V.V.Radlov, B.Fabo, V.A.Qordlevski, V.F.Minorski, P.N.Vostrikov, İ.Kunoş, V.M.Jirmunski, E.V.Gibb, F.Köprülü, İ.H.Sevük, H.Dizdaroğlu, A.Tərzibaşı, M.K.Xamrayev və başqalarının tədqiqatlarında vəzn və qafiyə haqqında maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür. Ümumi qənaət bundan ibarətdir ki, vəzn də,

qafiyə də poetik əsərlərdə xüsusi ahəngdarlıq, musiqililik yaratmaq, bədii fikri daha emosional şəkildə oxucuya çatdırmaq vasitəsidir.

Bualo “Poeziya sənəti” əsərində yazırdı: “İstər faciədə, istərsə də ballada və digər şeirlərdə qafiyə ilə fikir arasında ayrılıq olmamalıdır; onların arasında ədavət yoxdur və bir-biri ilə mübarizə etmirlər; fikir qafiyənin hökmdarı, qafiyə isə fikrin müti quludur.

Qafiyə tapmaq bacarığını vərdişə çevirmək istəyən şair gərək aqlın səsinə dinləsin, çünki qafiyə idrakın səsinə daha tez cavab verir, məmnuniyyətlə boynunu adət etdiyi boyunduruga salıb ixtiyarındakı xəzinəni öz hökmdarına hədiyyə edir.

Lakin qafiyə adlanan bu “qul”a etinasız yanaşılıb, azacıq sərbəstlik versəniz, qul öz vəzifəsi əleyhinə üsyan qaldırır, itaətdən çıxar, aqlın isə onu tapıb ələ keçirməsi uzun çəkər. Elə buna görə də qoy şeirdə fikir və məzmun sizin üçün hər şeydən qiymətli olsun, şeirə gözəlliyi də, canı da o gətirsin” (78, s. 28).

Görkəmli ədəbiyyatşünaslar, nəzəriyyəçi alimlərdən V.M.Jirmunski və A.M.Şerbakın qafiyə haqqında qənaətlərində bir uyğunluq vardır. Onlar qafiyəni şeirin quruluşunda təşkiledici funksiya daşıyan səs təkrarı hesab edir, M.K.Xamrayev isə qafiyəyə əsas fikrin qüvvətlənməsinə xidmət edən ritm gücləndiricisi kimi baxırdı (175, s. 145-146).

Vəzn və qafiyə mühüm sənətkarlıq komponenti olduğu üçün Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bu məsələ hələ ötən əsrin əvvəllərində tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmişdir. İsmayıl Hikmətin “Əruz və heca vəznləri” (137), Əmin Abidin “Heca vəzni” (22) adlı sanballı tədqiqatları bu sahədə atılan ilk uğurlu addımlardır. İsmayıl Hikmətin “Heca vəznində yazılmış öylə şeirlərimiz vardır ki, əruz ilə yazılmış ən gözəl qəsidələr onların kölgəsinə iştəmər” –



qənaəti göydəndüşmə deyil, çoxəsrlik şeir sənətimizin maraqlı nümunələri əsasında yaranmışdır. Əmin Abid də çox doğru qənaətə gəlirdi ki, vəzn dilin məhsuludur. Hər ictimai zümrənin öz ilk şeirinə verdiyi ahəng, dilin ümumi ahəngindən ayrılan ünsürlər məcmuudur. Türklərin şeir musiqisini axtarmaq üçün nə Ərəbistanın qızğın çöllərinə, nə də İranın tozlu ovalarına getmək lazım deyildir. Gözlərin dilimizə çevrilməsi bunun fəlsəfəsini anlamaq üçün yetişər (175, s. 13).

Tənqidçi Əli Nazim 1929-cu ildə “Kommunist” qəzetində çap etdirdiyi “Yeni üslub yaratmalıyıq” adlı məqaləsində vəzn məsələsinə də toxunur, gənc şairlərin bədii sənətkarlığa lazımınca yiyələnməmələri onu narahat edirdi. Müəllif yazırdı: “Heca vəzni ilə yazanlar öz şeirlərində təqlidçilikdən irəli gedə bilməyərək şablonlar dəryasına qərq olurlar. Sərbəst şeir yazanlar isə, öz işlərini belə yaxşı başa düşməyərək sətirləri hər dürlü ahəng, dinamika və musiqidən azad bir surətdə lüzümsüz yerə bir-birinin altına yığmağı, hər dürlü əcayib-qərayib yazılar və təbirlər işlətməyi özləri üçün böyük bir sənətkarlıq vəzifəsi hesab edirlər” (252, s.99).

Eyni narahatçılığı ədəbiyyatşünas Əkbər Ağayevin 1953-cü ildə qələmə aldığı “Şeirimizin vəziyyəti və müasir mövzu məsələsi” adlı məqaləsində də görürük: “Sənətkarlıq bədii formanın kamilliyini tələb edir, buna görə də şair gərək, ümumiyyətlə, poetik formaya hakim olsun. Yəni (ən elementar şəkildə desək) şair dilin, xüsusən bədii dilin qanun-qaydalarını, şeiri nəsrədən ayıran ünsürləri (vəzni, qafiyəni və s.) o qədər gözəl və dərindən bilsin ki, bu məsələdə onun şeirinə irad tutmaq nəinki mümkün olmasın, hətta heç oxucuların ağına da gəlməsin” (28, s.71). Daha sonra müəllif bədii formanın kamilliyi üçün vəznin, ahəngdarlığın mühüm rolundan söhbət açaraq yazırdı ki, şeir üçün hər bir kəlməni mənasına görə olduğu kimi, gözəl-

liyinə, hecaların düzülüşünə, ahəngdarlığına, tələffüzünün asan və çətinliyinə görə də seçmək lazımdır (28, s.77).

Görkəmli ədəbiyyatşünas Məmməd Cəfər Hüseyn Cavidin yaradıcılığına istinadən bu qərara gəlirdi ki, əruzdan hecaya keçmək şeirdə yeni üslub axtarıcılığından irəli gəlir. Klassik üslubu sadəcə təqlid edən şairlərin hecaya xor baxmasını tənqid edən müəllif hər iki vəzndə gözəl sənət əsərləri yaratmağın mümkünlüyünü söyləyir, əruz ilə hecanı qarşı-qarşıya qoyanları haqsız heçab edir, ədəbi təcrübəyə istinadən yazırdı: “Şeirdə əruzçularla heca vəzninə qüvvətli meyl göstərənlər arasında mübahisə yalnız vəzn məsələsi üzərində deyil, ümumiyyətlə şeirdə köhnə və yeni üslub məsələsi üzərində gedirdi. Zamanın mütərəqqi şairləri daha düzgün bir yol tutaraq, həm Azərbaycan əruzundan, həm də heca vəznindən istifadə edirdilər” (84, s.268).

Dilçi və ədəbiyyatşünas alimlərimizdən Ə.Dəmirçizadənin, Məmməd Cəfərin, Əkbər Ağayevin, Ağamusa Axundovun, Atif Zeynallının, Şamil Salmanovun, Arif Abdullazadənin və başqalarının tədqiqatlarında poeziyamızın vəzni, onun daxili bölgüsü, ritmi, ahəngdarlığı haqqında yeri gəldikcə söhbət açılsa da, çoxəsrlik poeziya tariximizdə bir-birinə bənzəməyən zəngin, rəngarəng ədəbi faktlar, poeziya nümunələri çox mühüm sənətkarlıq komponentləri olan vəzn və qafiyə sistemi baxımından lazımi səviyyədə araşdırılmamış, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bu vacib sənətkarlıq problemləri ayrıca tədqiqat obyektinə seçilməmişdir.

Lakin son illərdə M.İracoğlunun Azərbaycan şeirinin vəzn və qafiyə sistemindən bəhs edən tədqiqatları maraqlandırır (175,176). Bu sahədə yazılan nəzəri ədəbiyyatı tam mənimsəyən tədqiqatçı türkdilli xalqların poeziya nümunələrinin müqayisəli təhlilini aparır. Çox doğru qənaətə gəlir ki, Azərbaycan şeirinin ritm vasitələri onun emosional ifadə cəhətləri və daxili məzmunu ilə üzvi əla-

qədərdir (175, s.23). “Qafiyənin türk şeirində tarixən hakim mövqeyi olmuşdur. O, poetik nitqdə əsas, mühüm fikrin qüvvətləndirilməsinə xidmət etmiş, dinləyicinin diqqətini ona yönəldib poetik nitqin sərhəddini müəyyənləşdirmişdir; ifadəli-obrazlı vasitə kimi rol oynamış, şeirin səs gözəlliyini qaydaya salmışdır” (176, s.39). Ancaq M.İraçoğlunun sanballı tədqiqatlarında belə, elmi mülahizələr yürütmək üçün son dərəcə maraqlı material verən Azərbaycan poeması diqqətdən kənar qalmışdır.

Şeirimizdə aparıcı vəzn olan hecaya nisbətən əruzda yazılan poeziya nümunələri daha çox diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu sahədə ən uğurlu tədqiqatlar görkəmli ədəbiyyatşünas Əkrəm Cəfərə məxsusdur. Onun Məhəmməd Füzulinin, Hüseyn Cavidin və b. yaradıcılıq nümunələrinə istinadən Azərbaycan əruzunu haqqında apardığı araşdırmalar heç zaman öz dəyərini itirməyən, klassiklərimizi öyrənməyə başlayan yeni ədəbiyyatşünaslar nəslinə yol göstərən, istiqamət verən qiymətli məxəzlərdir (83).

Məmməd Cəfərin Hüseyn Cavid, Cəlal Abdullayevin Səməd Vurğun, Gülhüseyn Hüseynoğlunun Mikayıl Müşfiq poeziyasının vəznini haqqında tədqiqatları, eləcə də son illərdə bu sahədə daha səmərəli iş aparan Məhəmməd İraçoğlunun araşdırmaları nəzərə alınmazsa (84, 18, 147, 175, 176), nəinki bu istiqamətdə diqqətəlayiq işlər görülmüş, hətta buna cəhd də göstərilməmişdir. Halbuki vəzn və qafiyəsiz təsəvvürə gəlməyən poeziyanın, o cümlədən də onu ağır çəkiddə təmsil edən poemanın bu problemlər işığında öyrənilməsi olduqca vacib və əhəmiyyətlidir. Çünki poeziya nümunələrindəki hər bir poetik ünsürün özünəməxsus yeri və funksiyası vardır.

### 5.1. Azərbaycan poemasında heca vəznü

Azərbaycan şeirinin ən aparıcı vəzninin heca olması şübhə doğurmur. Dilimizin qayda-qanunlarına daha çox uyğun gələn bu vəznin başlıca xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, hər hansı bir poetik parçanın birinci misrası neçə hecadan ibarətdirsə, sonrakı misralarda da hecaların sayı eyni olmalıdır. Bundan başqa, heca vəznində təqtilərin – daxili bölgülərin gözlənilməsi də olduqca vacibdir. Ona görə ki, “durğu (daxili bölgü – R.Y.) heca vəznli şeirin özül, ritm vasitəsi olmaqla, həm də ilkin ölçü vahididir” (175, s. 24). Daxili bölgü dəyişdikdə hətta eyni hecalı şeirlərin də ritmi, ahəngdarlığı əhəmiyyətli dərəcədə bir-birindən fərqlənir.

XX əsr Azərbaycan poeması üçün də ən aparıcı vəznü hecadır. Demək olar ki, bütün şairlərimiz bu vəzndən istifadə etmiş, hecanın müxtəlif bölgülərində xeyli poemalar yaranmışdır.

Misraları dörd hecadan ibarət bir neçə poema vardır. Tofiq Mahmudun “Meşənin rəngləri” poeməsindən götürdüyümüz aşağıdakı misralara fikir verək:

a Dikə qalxdım,  
a Göyə baxdım.  
b Görünmür göy,  
b Bir rəng var: göy!  
(240, s. 136).

Poema boyu misralar bu qayda ilə yan-yanı düzülür. Müəllif hecanı saxlamaqla aşırma qafiyələrdən də istifadə edir:

a Yarpaq düşür  
b Rəngdən rəngə.  
c Sonra dönür  
b Bir çələngə.  
(240, s. 130).

Dörd hecalı şeir yığcam, sadə olduğundan, əsasən, uşaqlar üçün yazılan poemalarda ondan geniş istifadə edil-

mişdir. Nəbi Xəzrinin “İki Xəzər” poemasından götürdüyümüz bu misralar da dörd hecalıdır:

a Səhər-səhər,  
a Külək əsər,  
b Addım atar,  
a Dünya gəzər  
a İki Xəzər.  
c Arzular tək  
c Çiçək-çiçək.  
q Bir ömürlü  
c İki ürək,  
a İki Xəzər.  
(171, c. 4, s. 43).

Göründüyü kimi bu şeir parçasında qafiyə quruluşu bayatılarda, rübailərdə olduğu kimidir: a, a, b, a. Beşinci misra isə rədif kimi təkrarlanır.

Hecanın müxtəlif bölgələrində yazılan poemalarda yeri gəldikcə məzmunu uyğun şəkildə beş hecalı şeir növündən istifadə olunmuşdur. Səməd Vurğunun “Bəsti” poemasında oxuyuruq:

a Ah, səhər-səhər,  
a Doğanda ölkər,  
b Bəsti, qoluna  
a Güvənir ellər.  
(367, c. 3, s. 237-238).

Sonrakı bəndlər də bu qayda ilə davam edir. Lakin misraların hamısında eyni daxili bölgüdən, təqtdən istifadə olunmur.

Şairin birdən-birə on bir hecalı şeirdən beş hecalı şeirə keçməsi ritmi kəskin şəkildə dəyişir, misraların dinamizmini artırır.

a Açıldı yazım,  
a Söhbətim, sazım.  
b Sən hünər göstər,  
a Mən şeir yazım.  
(367, c.3, s. 239).

Səməd Vurğun “Komsomol poeması”nda da yeri gəldikcə dinamizmi artırmaq, hadisələrin sürətli inkişafını göstərmək üçün qəflətən on bir hecalı şeirdən beş hecalıya keçir.

- a Yox, Bəxtiyar, sən
- a Çox səhv edirsən.
- b O gözəl çiçək
- b Nə olsa gərək
- c Mənim olmalı!
- c O ata malı...

(367, c. 3, s. 42).

Məmməd Rahimin “Abşeron torpağında”, “Xəzər sularında”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Yollar, oğullar” poemasında da müəlliflər eyni bədii funksiyanı yerinə yetirmək üçün yeri gəldikcə beş hecalı şeir növündən istifadə etmişlər.

“Kiçik təpə” poemasında Nəbi Xəzri on bir hecalıdan beş hecalı şeirə keçir:

- a Gəldi yağışlar,
- a Çimdi yoxuşlar,
- a Dilləndi quşlar:
- b – Qalxın, səhərdir.
- c Əsdi budaqlar,
- c Dindi bulaqlar,
- c Çağırdı dağlar:
- c – Qalxın, səhərdir.

(171, c. 3, s. 88).

Göründüyü kimi, bu misralarda oxşama ritmi, ahəngi özünü göstərməkdədir.

Əli Kərimin “Üçüncü atlı” poemasının bir neçə parçası da beş hecalıdır:

- a Qəm iynə kimi
- b Ürəyi dəlidir.
- c Bu o deyilmi?
- a Nal səsi gəlir?!

(185, s. 129).

Müəllif hadisələrin drammatizmini artırmaq məqsədilə birdən-birə on bir hecalı şeirdən beş hecalıya keçmişdir.

Folklor ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnən bir sıra Azərbaycan şairləri beş hecalı şeir növündən istifadə etmişlər. Belə poemalara misal olaraq Məstan Günərin “Din-dan”, Teymur Elçinin “Tuk-tuk, tak-tak”, İlyas Tapdığın “Səni gözləyir”, “Zoğal ağacı”, “Ovçu Nağı”, Məmməd Namazın “Dörd vətən, dörd ürək” əsərlərini göstərə bilərik. Beş hecada yazılan poemaların daxili bölgüsünə riayət olunsa da, bu tipli əsərlər asan oxunur, onların dili sadədir, ritmikdir.

Poemalarda altı hecalı şeir növündən az istifadə olunsa da, bu cür şeirlər çox ritmik, ahəngdardır. Altı hecalı şeirin daxili bölgüsü, təqtisi 3+3 şəkildədir. İlyas Tapdığın “Məşənin mahnısı” poeması aşağıdakı misralarla başlayır:

- a Yuvaya çəkildi
- b Arılar, bəcəklər.
- c Titrədi çəmənlər,
- b Əyildi çiçəklər.

(330, s. 168).

Məmməd Namazın “Ana məhəbbəti” poemasının da misraları altı hecadan ibarətdir. Daxili bölgü 3+3 şəkildədir və bu təqtiyə axıra qədər riayət olunur:

- a Odunçu bir yanğı
- b Duyaraq canında,
- c Oturdu bir soyuq
- b Bulağın yanında.

(251, s. 348).

Elə poemalar da var ki, onların misralarının biri altı, o biri isə beş hecadan ibarətdir:

- a Araz göz yaşı tək
- b Süzüldü, axdı.

- a Günəş kövrələrək  
b Çöllərə çıxdı.  
(171, c. 4, s. 7).

Diqqət etdikdə görürük ki, əslində bu tipli misralar on bir hecalı şeirin təqti üzrə bölgüsündən (6+5) başqa bir şey deyildir.

Azərbaycan poeziyasında ən çox istifadə olunan şeir ölçülərindən biri də yeddi hecalı şeirdir. Misraları yeddi hecadan ibarət Azərbaycan poemaları çoxluq təşkil edir. Səməd Vurğunun “Macəra”, “Muradxan”, “Lökbatan”, “Aslan qayası”, “Talistan”, “Üsyan”, “Bəsti”, “Ayın əfsanəsi”, Mikayıl Müşfiqin “Çoban”, Məmməd Rahimin “Natəvan”, “Xəzər sularında”, “Araz qırağında”, Hüseyn Arifin “Məhəbbət poeması”, “Ürəklər birləşəndə”, “Dilqəm”, “Ömürdən bir fəsil”, “Dağ kəndi”, Bəxtiyar Vahabzadənin “416”, “Yollar, oğullar”, Əli Kərimin “İlk simfoniya”, “Heykəl və heykəlin qardaşı”, Nəbi Xəzrinin “Təmiz ürək”, “Kiçik təpə”, “Dağlar dağımdır mənim”, “Günəşin bacısı”, “İki Xəzər”, “Ana”, “İnam”, Məmməd Arazın “Mən də insan oldum” poemalarında yeri gəldikcə 4+3 və 3+4 təqtili yeddi hecalı şeirdən gen-bol istifadə olunmuşdur.

Əli Kərimin “İlk simfoniya” poeması bu misralarla başlayır:

- a Təpələrin başından,  
a Qayaların qaşından  
b Keçib gedən bu cığır,  
b Göylərə sanki çıxır.  
(185, s. 3).

Sonrakı misralar da bu qayda ilə davam edir. Əsasən 4+3 daxili bölgüsündən istifadə olunsa da, bəzən təqti pozulur. Məsələn, elə yuxarıda nümunə gətirdiyimiz 4-cü misra dediyimizə sübutdur. Yaxud:



- a Sən dediyin səsləri
  - b Hamı eşidə bilər.
  - c Sənətkar üçün isə
  - b Sükutdan da səs gələr.
- (185, s. 23).

Bu bəndin birinci, dördüncü misralarının daxili bölgüsü 4+3-dürsə, ikinci misranın təqtisi 2+3+2, üçüncü misranınkı isə 3+4-dür. Ancaq bütün bunlar azlıq təşkil etdiyindən, ahəngdarlığın pozulması o qədər də nəzərə çarpmır. Adlarını çəkdiyimiz digər poemalarda da təqti bu və ya digər şəkildə pozulur. Ancaq yeddi hecalı şeir nisbətən yüngül vəzn olduğundan, ilk nəzərdə bu təqti pozğunluğu o qədər də nəzərə çarpmır.

- a Bahar günü... Kənd yolu...
  - b Ucaboylu qovaqlar...
  - a Yaşıl yasəmən kolu,
  - b Ətirli bağça-bağlar.
- (171, c. 3, s. 39).

Nəbi Xəzrinin “Təmiz ürək” poemasının VI hissəsindən nümunə gətirdiyimiz bu bənddə, eləcə də ondan sonrakı bəndlərdə ilk nəzərdə təqtinin pozulması hiss edilməsə də, əslində belə deyil. Nümunə gətirdiyimiz bəndin birinci, ikinci misralarının təqtisi 4+3, üçüncü misranın təqtisi 2+3+2, dördüncü misranınkı isə 3+2+2-dir.

Elə poemalarımız da var ki, onların bütün misraları başdan-ayağacan 7 hecalıdır. Belə əsərlərə misal olaraq M.Müşfiqin “Çoban” (proloq istisna edilməklə), “Vuruşmalar”; M.Rahimin “Qırx qız”, “Arzu qız”; H.Arifin “İtmiş bulağın hekayəsi”, “Duruqöl əfsanəsi”; Ə.Kərimin “Uşaqların loğmanı”, “Paşa, ulduzlar və uşaqlar”, “Dənizdə şəhər”; M.Arazın “Araz axır” və s. poemalarını göstərə bilərik. Bu poemaların əksəriyyətində təqti əsasən 4+3 şəklinədir. Sonuncu poemada – “Araz axır”da əksər misraların təqtisi 3+4 şəklinə olduğundan, poemanın ritmi o biri əsərlərin ahəngindən əhəmiyyətli dərəcədə seçilir:

- a Sahildə nəfəs dərib,
- b Sahildə durdu qatar.
- c Elə bil ürəyimi
- b Araza tulladılar.

(42, s. 361).

Bəzən təqtilər başqa şəkildə sıralansa da, poemanın əsas daxili bölgüsü də, qafiyə sistemi də ilk bənddə olduğu kimi davam edir.

Hüseyn Arifin “İtmiş bulağın hekayəti”, “Durugöl əfsanəsi” poemalarının durğusu – təqtisi də 3+4 şəklindədir:

- a Tanış bir kəndə düşdü
- b Yolum bu səhər yenə.
- c Dağ döşü... Cərgə-cərgə
- b Uzanmış evlər yenə.

(140,c. 2, s. 129).

Bu poemalarda da bəzən təqti pozulur. Məsələn:

- a O vaxtdan nəsil-nəsil 3+4
- a Düşündürüb hər kəsi 4+3
- b Durugöl əhvalatı, 3+4
- a Durugöl əfsanəsi. 3+4

(140, s.138 ).

Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında 7 hecalı şeir folklorumuzun ən gözəl nümunəsi olan bayatı ənənələri əsasında yaradılıb. Çox vaxt bayatların qafiyə quruluşu gözlənilməsə də, onun təqti, daxili bölgü ənənəsi davam etdirilmişdir.

Səkkiz hecalı şeir də Azərbaycan poeziyasında çox işlənir. Məlumdur ki, aşıq yaradıcılığının ən gözəl nümunələrindən biri hesab edilən gəraylılar səkkiz hecalıdır.

Azərbaycan poemasında da yeri gəldikcə səkkiz hecalı şeir ölçüsündən istifadə edilmişdir. Səməd Vurğun “Bakının dastanı” poemasında on iki hecalı şeir ölçüsündən sonra birdən-birə şüurlu şəkildə səkkiz hecaya keçir:

- a Dəyişirəm vəznə qəsdən,
- b Yüngülləşsin yaman xəbər.

b Döyünməsin qoy ürəklər,  
a Qıymayıram onlara mən.  
(367, c.3, s.98).

Bu parça qafiyə quruluşuna görə gəraylılara oxşamasa da, hecanın sayı, təqti gəraylılarda olduğu kimidir: 4+4. Ümumiyyətlə, səkkiz hecalı şeirlərdə 4+4 daxili bölgüsü çox nadir hallarda pozulur.

Səməd Vurğunun “Muradxan”, “Dar ağacı”, “Bəsti”, “Ayın əfsanəsi”, “Hörmüz və Əhrimən”, “Muğan” poemalarında da səkkiz hecalı şeir növündən istifadə olunmuşdur:

a Təbiətlə mübarizə  
a Həyat verir indi bizə.  
b Soyuq, şaxta, yağmur, külək,  
b Qorxutmasın bizi gərək.  
(367, c.3, s.98).

a Qafqaz yaşıl, Qafqaz sərin,  
a Ulduzların, günəşlərin  
b Oylağıdır bizim diyar,  
b Hər daşında bir çiçək var.  
(367, c.3, s.195).

a Bəsti! Bizim bu dağların,  
a Şır-şır axan bulaqların  
b Üzərinə gün doğalı,  
a Nəşəsi var yaylaqların.  
(367, c.3, s.239).

a Ağardıqca üzüm dəm-dəm,  
a İçimdə dərd, gözümdə qəm.  
b Çox ağladım sərin-sərin,  
b Acığına fələklərin.  
(367, c.3, s.267).

a Qızım, solmaz çiçəklərdən  
a Səninçün tac düzəldim mən.  
b Səməndər adlı bir quşdur,  
b Alovlardan doğulmuşdur.  
(367, c.3, s.280).

- a Aç tarixi varaq-varaq,  
a Hər tarixin hökmünə bax.  
b Burda min bir od yanarmış,  
b Onun da öz hüsnü varmış.  
(367, c.3, s.291).
- a Əridəcək Sarvan dağı,  
a İldırımır əl-ayağı.  
b Nə yorulur, nə dincəlir,  
b Nə gözünə yuxu gəlir.  
(367, c.3, s. 399).

Göründüyü kimi, səkkiz hecalı bu şeir parçalarının hamısının daxili bölgüsü 4+4 şəklindədir. “Bəsti” poemasından nümunə gətirdiyimiz bəndin birinci, ikinci, üçüncü misraları həm qafiyədir, üçüncü misra isə sərbəst buraxılmışdır. Digər nümunələrdə isə səkkiz hecalı şeir parçaları məsnəvidə olduğu kimi cüt-cüt qafiyələnmişdir.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasında heca ilə yazılmış “Azərin cavabı”, “Rəssamın qızı”, “Kor neyzən”, “Dəniz kənarında” və “Köydə” bölmələrinin əksər hissəsində səkkiz hecalı şeir növündən istifadə olunmuşdur. Bu şeir parçalarının hamısında təqti 4+4 şəklindədir.

- a Mən yetişdim atəslə su  
b Yetişdiyi bir ölkədən.  
a İzliyərkən sevgi yolu  
b Acı duydum hər kölgədən.  
(82, s.152).

- a Qız yaralı qəlbə qarşı  
b Mərhəmətsiz davranırdı.  
a Dinlədiyi yalvarışı  
b Cocuqca bir hiss sanırdı.  
(82, s.174).

- a Axşam oldu, boz buludlar  
b Döndü vulkanlı dağlara.  
a Qara geydi yaşıl otlar  
a Sanki yas çökdü bağlara.  
c Göy kişnədi, çaxan şimşək  
q Hər kəsi qorxuya saldı.

d Avcılar avdan dönərək  
q Bəbir xanla keyfə daldı.  
(82, s.199-200).

a Şərqi söylər bir tərəfdə  
b Yosma qızlar, şən gəlinlər.  
a İgid ərlər bir tərəfdə  
b Sevdalı sözləri dinlər.  
(82, s.227).

“Azərin cavabı”, “Rəssamın qızı”, “Kor neyzən” və “Köydə” adlanan hissələrdə daxili bölgüsü 4+4 olan səkkiz hecalı şeirlərin hamısının qafiyə quruluşu çarpazdır, aşır-madır: a, b, a, b. “Dəniz kənarında” adlanan hissədə isə əvvəlki üç misra bir-biri ilə, sonrakı iki misra da bir-biri ilə həmqafiyədir:

a Səhər çağı gəzə-gəzə  
a Çıxmışdım erkən dənizə.  
a Günəş gülümsərkən bizə,  
b Dalgalar döndü almasa,  
b Sırma işləndi atlasa.  
(82, s.219).

Yaxşı cəhətdir ki, Hüseyn Cavid təsvir etdiyi hadisələrə uyğun şəkildə gah əruzda, gah da hecanın müxtəlif növlərində yazmışdır.

Mikayıl Müşfiqin “Tərtərhes nəğmələri” və uşaqlar üçün qələmə aldığı “Şəngül, Şüngül, Məngül” əsərləri bütünlükdə səkkiz hecanın 4+4 təqsisində yazılmışdır. Şairin “Yüksəliş”, “Qaya” poemalarında da yeri gəldikcə misraları səkkiz hecadan ibarət şeir növündən istifadə olunmuşdur:

a Qaranlığı şimşək kimi  
b Yaxar bizim axınımız.  
a Tufan kimi, külək kimi  
b Qalxar bizim axınımız.  
c Cəbhəsində sayıq durar,  
c Bir möhtəşəm dünya qurar.  
a Köhnəliyi daim vurur,  
b Yıxar bizim axınımız.  
(250, c.2, s.95).

- a Güzəl səhər, gözəl hava,  
a Zalım ovçu çıxdı ova.  
a Ceyranımı qova-qova  
b Atdı, vurdu, qan eylədi,  
b Çatdı, vurdu, qan eylədi.

(250, c.3, s.60).

Nümunə gətirdiyimiz hər iki parçada daxili bölgü 4+4 şəklindədir. İlk nümunə folklor ənənəsinə söykənir, gəraylı formasında yazılmışdır. “Qaya” poemasından nümunə gətirdiyimiz parçada isə birinci, ikinci, üçüncü misralar bir-biri, dördüncü, beşinci misralar isə bir-biri ilə qafiyələnir.

R.Rzanın “Lenin” poeması istər kompozisiyası, istərsə də vəzn və qafiyə sistemi baxımından mürəkkəb əsərdir. Çox zaman bu poemanın sərbəst formada yazıldığını iddia edirlər. Lakin dərindən diqqət etdikdə görünür ki, misralar nə qədər bölünsə də, poemanın əksər parçaları səkkiz hecalı şeirin 4+4 daxili bölgüsündə yazılıb.

Poema bu misralarla başlayır:

Mən ilhamı bir dost kimi  
imdadıma çağırışam.  
Ürəyimin ağrısından  
pələng kimi bağırışam.  
Söz çıxıb ceyran dalına,  
Həsrət qalıb  
bir müqəyyəd  
qafiyənin vüsəlinə.

(292, c.3, s.7).

Nümunə gətirdiyimiz bu parçada misralar nə qədər bölünsə də, şeirdən az-çox başı çıxan aydın şəkildə görür ki, bu hissə səkkiz hecalı şeir formasında yazılıb. Poemanın digər parçaları haqqında da fikrimiz belədir. Doğrudur, bəzən şair sərbəstliyə meyl edir, səkkiz hecalı şeirin sət təqti sistemi arabir pozulur da. Qafiyələr ilk nəzərdə bir-birindən uzaq düşsə də, bu poemada sərbəstlik heca kökünün, heca gövdəsinin üstündə arabir diqqəti cəlb edən budaqlara, yarpaqlara bənzəyir.

Gördü insanların  
həm toxunu,  
həm acını.  
Gördü xalqın dərđini,  
sonsuz ehtiyacını.  
Bir insan ki,  
ömrünü  
xalq işinə həsr etdi.  
Bir insan ki,  
əqlinə  
qərinələr həsrətdi.  
(292, c.3, s.35).

Bu misralar zahirən sərbəst şeiri xatırlatsa da, mahiyyət etibarilə belə deyil. Misralar paralandığı üçün qafiyələr bir-birindən uzaq görünsə də, şeiri şeir kimi oxuyanda bu uzaqlıq hiss edilmir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Rəsul Rzanın sərbəst şeiri göydəndüşmə deyildir, əslində heca zəminində formalaşmış. Şair yeri gəldikcə öz poemalarında yeddi və səkkiz hecalı şeirdən istifadə edib. Məsələn:

a Dumana bax, dumana,  
a Çöllər dönüb ümmana.  
b Yaman xal düşdü yenə  
a Könlümdəki gümana.  
(292, c.3, s.315).

“Hilal” poemasından götürdüyümüz bu yeddi hecalı şeirin bayatı formasında yazıldığı göz qabağındadır. Həmin poemanın digər bir bəndinə fikir verək:

a Ana yumdu gözlərini,  
b Onu xəyal apardı, bax!  
c O qaranlıq dünyalara  
b Nur töküldü qucaq-qucaq.  
(292, c.3, s. 318).

Aşırma qafiyəli bu bənd səkkiz hecalı, daxili bölgüsü isə 4+4-dür.

Nəbi Xəzrinin 1947-ci ildə qələmə aldığı “Xatirələr” poemasının bir misrası 8, o biri misrası isə 7 hecalıdır. Misraların bu şəkildə bir-birini əvəz etməsi qəribə bir ahəngdarlıq yaradır:

- a Bu dəm hansı bir duyğudursa
- b Qabardırdı sinəmi.
- c Nəzərimi oxşadıqca
- b Çiçəklərin şəbnəmi.

(171, c.3, s.8).

Poema boyu birinci, üçüncü misraların daxili bölgüsü 4+4, ikinci, dördüncü misraların daxili bölgüsü isə 4+3 şəklindədir. Arabir təqtilərin pozulması halları nəzərə çarpsa da, poema əvvəldən axıra kimi göstərilən qaydalara riayət edilməklə yazılmışdır. Əsər boyu birinci, üçüncü misralar sərbəst buraxılmış, ikinci, dördüncü misralar isə bir-biri ilə qafiyələnmişdir.

Doqquz, on hecalı şeirlər Azərbaycan poeziyasında az işlənir. Bütünlükdə doqquz, on heca ilə yazılmış poemaya rast gəlməsək də, ayrı-ayrı əsərlərin bəzi parçalarında bu heca ölçülərindən istifadə edilmişdir.

- a Təbrizin Şəhadət meydanı,
- b Təbillər vurulur biaram.
- a Allahın ədalət divanı
- b Burdaca qurulur bu axşam.

(201, s.196).

Qabilin “Nəsimi” poemasının “Səməndər quşu” adlanan hissəsi yuxarıda nümunə gətirdiyimiz misralarla başlayır. Bu doqquz hecalı şeir parçasının özünəməxsus ritmi vardır. Daxili bölgüsü 3+3+3 şəklindədir.

Adil Babayevin “Babəkdən sonra” poemasında da eyni ilə təqtisi 3+3+3 olan doqquz hecalı şeir növündən istifadə edilmişdir. Lakin burada qafiyə quruluşu məsnəvi şəklindədir:

- a Döyüşlər dayanmır, səngimir,
- a Dərələr, təpələr qan əmir.



- b Hər ömür bir oxa nişangah,  
b Göydə ah, yerdə ah, suda ah.  
(69, s.142).

İbrahim Kəbirinin “Adsız adam” poemasının girişi on hecalı şeir növündə yazılmışdır. Misralar ritmik və ahəngdardır:

- a Üzümə gülüb deyirlər bəzən  
a Bir də yazanda elə yaz ki, sən  
b Sətirlərində sevinc qaynasın,  
b Qələm çaldıqca sözün oynasın.  
(181, s.3).

Şeirin daxili bölgüsünə, təqtisinə diqqət edəndə aydınca görünür ki, bu on hecalı şeir beş hecalı şeir əsasında yaranıb. Belə ki, təqti əsasən 5+5 şəklindədir. Bəzi misralarda isə daxili bölgü belədir: 3+2+3+2; 2+3+3+2.

Qabilin “Mehparə” poemasının bəzi parçaları da on hecalıdır:

- a Həkim olmaqdır onun niyyəti,  
a Çoxdan sevibdir o bu sənəti.  
b Heydər böyümüş dağlar qoynunda,  
b Coşqun sellərin gücü var onda.  
(200, s.6).

On bir hecalı şeir Azərbaycan poeziyasında çox geniş yayılmışdır. Demək olar ki, hecada yazan şairlərimizin əksəriyyəti on bir hecalı şeir növündən geniş istifadə etmişlər. Bu ölçüdə yazılmış Azərbaycan poemaları da çoxluq təşkil edir.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasının bəzi parçaları on bir hecalıdır:

- Aydın bir gecəydi, rəyayə daldım,  
Baxdım cənnətdəyim, heyrətdə qaldım,  
Öpdü al qanadlı mələklər məni.  
(82, s. 183).

“Qızın tərənəsi” adlanan bölmənin heca ilə yazılan hissələri axıradək bu şəkildə davam edir, daxili bölgü 6+5 şəklindədir.

Poemanın “Köydə”, “Səlmanın səsi” və s. bölmələri də on bir hecalı şeir formasında yazılmışdır. Bu parçalarda da daxili bölgü 6+5 şəklindədir.

Öz poemalarında on bir hecalı şeir növündən daha çox istifadə edən şair Səməd Vurğundur. Onun “Xumar”, “Kənd səhəri”, “Ölüm kürsüsü”, “Acı xatirələr”, “Qız qayası”, “Bulaq əfsanəsi”, “Ölən məhəbbət”, “Leninin kitabı” və “Zamanın bayraqdarı” poemalarının bütün misraları başdan ayağadək on bir hecalıdır. Bu poemaların hamısında misraların daxili bölgüsü 6+5 şəklindədir. Şairin “Komsomol poeması”, “Macəra”, “Muradxan”, “Lökbatan”, “26-lar”, “Aslan qayası”, “Dar ağacı”, “Talistan”, “Ayın əfsanəsi”, “Bakının dastanı”, “Zəncinin arzuları”, “Muğan”, “Aygün” poemalarının bəzi aparıcı fəsilləri də on bir hecalıdır. Bu əsərlərdə də daxili bölgü 6+5-dir.

Azərbaycan şairlərindən M.Müşfiqin, S.Rüstəmin, M.Rahimin, Z.Xəlilin, Ə.Kürçaylının, B.Vahabzadənin, N.Xəzrinin, H.Arifin, M.Arazın və başqalarının poemalarında da on bir hecalı şeir növündən geniş istifadə olunmuşdur.

On bir hecalı kimi geniş istifadə edilməsə də, Azərbaycan poemasında on iki hecalı şeir növü də özünəməxsus yer tutur:

- a Səfalıdır bizim dağlar, bizim ellər,
- a Qayğı bilməz bizim bağlar, bizim güllər,
- a Çağlayan hər yanda çağlar, orman güllər,
- a Buludlar bir yanda ağlar, çoban dinlər,
- a Səfalıdır bizim dağlar, bizim ellər.

(82, s. 178 ).

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasından götürdüyümüz bu misralar son dərəcə ritmik, ahəngdardır. Elə buna görə də həmin bəndlə başlayan hissə şərqçi kimi düşünülmüşdür. Şeirin daxili bölgüsü 4+4+4 şəklindədir.

Səməd Vurğunun poemalarında da on iki hecalı şeirin gözəl nümunələrinə rast gəlirik. “Bakının dastanı” poeması aşağıdakı misralarla başlayır:

- a Neçə ildir könül deyir: – Söylə, şair,
  - b Şeir, sənət gülzarında Bakı hanı?
  - b Sən nə zaman yazacaqsan ilk dastanı
  - a Bu müqəddəs, bu möhtəşəm hüsnə dair?
- (367, c.3, s.288).

Bu parçada, eləcə də şairin misraları on iki hecadan ibarət digər əsərlərində də daxili bölgü 4+4+4 şəkliindədir. Ancaq qafiyə quruluşu özünü müxtəlif formalarda göstərir:

- a Toxunmasın bu yerlərə memar əli,
  - b Bu döngələr, bu dalanlar yadigardır.
  - a Hər dövrənin öz sevdası, öz əməli,
  - b Hər daşın da, kəsəyin də adı vardır.
- (367, c.3, s.324).

On iki hecalı şeirlərdə təqtiyə tam riayət olunduğundan, bu cür şeirlərdə xüsusi bir ahəng, ləngər vardır.

İbrahim Kəbirinin “Adsız adam” poemasının birinci fəslə bu misralarla başlayır:

- a Nədənir Muxtarın ürəyi göynəyir,
  - a Elə bil arzusu, diləyi göynəyir.
  - b Gah baxır tabloya, gah baxır rənglərə,
  - b Günlərmi əriyib, de, axır rənglərə?
- (181, s.3).

Bəzi parçalar istisna edilməklə, poema əvvəldən axıra bu ritmlə davam edir.

Qabilin “Nəsimi” poemasında da yeri gəldikcə on iki hecadan istifadə olunmuşdur:

- a Şahi Xəndan günü-gündən əriyirdi,
- a Ürəyimi bir vahimə bürüyürdü.

- b Görürdüm ki, qollarının qüvvəti yox,  
b Görürdüm ki, qıçlarının taqəti yox.  
(201, s.27).

“Adsız adam” və “Nəsimi” poeməsindən nümunə gətirdiyimiz parçaların mısraları on iki hecadan ibarət olsa da, onların ritmləri başqadır. Ona görə ki, bu şeir parçalarının birincisində daxili bölgü 3+3+3+3, ikincisində isə 4+4+4 şəklindədir.

Azərbaycan poeməsində on üç hecalı şeir növündən də geniş istifadə olunmuşdur. Səməd Vurğunun “Aygün” poemasının birinci, ikinci, on birinci, on ikinci, on üçüncü, on dördüncü, iyirmi beşinci hissələri başdan-başa on üç hecalı şeir növündə yazılmışdır. On üç hecalı şeirin daxili bölgüsü 4+4+5 şəklindədir. Bu tipli bədii parçaların da özünəməxsus ahəngi, ləngəri vardır. “Aygün”dəki on üç hecalı şeirlərdə əsasən aşırma qafiyələrdən istifadə olunmuşdur.

- a Aygün hələ soyunmamış toy paltarını,  
b Hələ şaddır, bəxtiyardır dünyalar qədər.  
a Salamlayıb gözəl ömrün xoş baharını  
b Günəş ilə bir oyanır evdə hər səhər.  
(367, c.3, s.441).

“Muğan” poeməsində müxtəlif hecalı şeir növlərindən, o cümlədən də on üç hecalı şeirdən məharətlə istifadə olunmuşdur. Poemanın “Qəhrəmanın zəfəri” və “Qəhrəmanın arzuları” bölmələrinin hər bir mısrası on üç hecadan ibarətdir:

- a Mədəniyyət sarayının geniş səhnəsi  
b Gül-çiçəklə bəzənmişdir, buyurun, baxın!  
a Dil açmışdır orkestrin ahəngdar səsi,  
b Böyük-küçük dalğa-dalğa, hey axın-axın  
c Gəlib keçir qapılardan sellər gücülə,  
c Ellər gəlir, doğrudan da, ellər gücülə.  
(367, c.3, s.403).

- a Deyirlər ki, şirin yuxu gözəl nemətdir,  
b Ağır keçən yuxularda ürək dincəlidir.

- c Hər sabaha bir müqəddəs arzuyla gəlir...
  - b Bu vərdiş də insan üçün bir səadətdir.
- (367, c.3, s.407).

Nümunə gətirdiyimiz bəndlərdə qafiyə quruluşu bir-birindən fərqlənsə də, hər iki parçada daxili bölgü 4+4+5-dir.

“Qəhrəmanın bayrağı” adlanan on səkkizinci nəğmənin ilk və son bəndləri on üç hecalı, daxili bölgüsü isə yenə də 4+4+5 şəklindədir.

- a Bu dünyada bayraqların hədsizdir sayı,
- b Yer üzünün xəritəsi gör neçə rəngdir?!
- a Yüz xətt bölür hər ümmanı, hər kiçik çayı;
- b İrənin da bayrağı var, rəmzi pələngdir.

(367, c.3, s.411).

Qasım Qasımzadənin “Dağ çiçəkləri” poeması başdan-baş a on üç hecalıdır.

- a Bizim elli bir gənc alim əlində kitab,
- a Dərdə-qəmə, yorğunluğa eyləməyib tab,
- b Oturmuşdur düşüncəli iş otağında,
- b Kamalının şəfəqilə cavan çağında
- c Yol axtarır tibb elminin dərinliyinə,
- c Oxuyaraq fikrə gedir, oxuyur yenə.

(211, s.120).

Göründüyü kimi, bu parçanın qafiyə quruluşu məsnəvi formasında, daxili bölgüsü isə 4+4+5-dir.

Qasım Qasımzadənin “Meşə nəfəs alırdı” poemasının da bəzi hissələri on üç hecalıdır. Burada da daxili bölgü 4+4+5 şəklindədir. Ancaq qafiyə quruluşu fərqlidir:

- a Kəsilməyir cəh-cəhləri ala-torandan,
- b Bir-biriylə bəhsə girib meşə quşları.
- a Qaqqılıya, qıy səsinə səs verir hər yan -
- b Bahar gəlir, mahnı tutur dağı, daşları.

(211, s.141).

Qabilin “Mehparə” poemasının “Dənizdə”, “Nəsimi” poemasının “Ənəlhəq”, “Şahi Xəndan”, “Çaharsu”, “Ayrılıqlar” adlanan fəsillərinin təqtisi 4+4+5 şəklində olan on üç hecalı şeir parçalarıdır. Bu şeirlərdə əsasən aşırma qafiyələrdən istifadə olunmuşdur.

Nümunələr, ədəbi faktlar göstərir ki, on üç hecalı şeir də Azərbaycan poeziyası üçün olduqca xarakterik ölçülərdəndir.

Azərbaycan poeziyasında on dörd hecalı şeir növündən də geniş istifadə olunmuşdur. Çünki on dörd hecalı şeir yeddi hecalı şeir əsasında yaranır. Belə ki, on dörd hecalı şeiri bəzən təqtilər üzrə yeddi hecalı şeir kimi bölən şairlərimiz də vardır. Məsnəvi formasında qafiyələnən on dörd hecalı şeiri təqtilər üzrə iki yerə böləndə onun yeddi hecalı şeir olması qətiyyənlə şübhə doğurmur.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasının bəzi parçaları on dörd hecalıdır:

- a İncə, dilbər tablolar, parlaq, zəngin lövhələr  
a Maraqla seyrə dalmış nəzərləri cəzb eylər.  
b Salonları keçdikcə parlar yeni mənzərə,  
b Hər lövhə ərz edərdi keçmişdən bir xatirə.

(82, s.216).

Poemanın “Rəssamın qızı” adlı hissəsindən götürdüyümüz bu misralar on dörd hecalıdır. Onların daxili bölgüsü isə 4+3+4+3 şəklindədir. Poemanın “Məzarlıqdan keçərkən” adlanan hissəsində də bu ölçüdən istifadə olunmuşdur.

Səməd Vurğun öz poemalarında hecanın, demək olar ki, bütün ölçülərindən, eləcə də on dörd hecalı növündən bacarıqla istifadə etmişdir.

- a Sən ey yerin bağrından axıb gələn qara su,  
a Yolunu çox gözlədi insanların duyğusu.  
b Söylə, çoxmu sıxıldın yerlərin alt qatında?  
b Nə var, nə yox, a yolçu, bu dünyanın altında?

(367, c.3, s.117).

Şairin “Lökbatan” poeması nümunə gətirdiyimiz misralarla başlayır. Onun “Bəsti” poemasında da məsnəvi formasında qafiyələnən on dörd hecalı şeirdən istifadə edilmişdir. Bu poemalarda istifadə olunan on dörd hecalı şeirlərin daxili bölgüsü 4+3+4+3 şəklindədir.

Süleyman Rüstəmin “Xilaskar” poeması əvvəldən axıra kimi on dörd hecalıdır. Daxili bölgü isə əsasən 4+3+3+4 şəklindədir:

- a Yaman xəzri qopubdur yenə bu axşam üstü,
- a Xəzər qanlı görünür mənə bu axşam üstü.
- b Buludlar qoşun-qoşun, göylərin qaşu qara,
- b Qəzəblə yumruq vurur dalğalar dalğalara.

(281, s. 336).

S.Rüstəmin “Qolsuz qəhrəman”, “Şairin ölümü” poemalarında da on dörd hecalı şeir parçaları vardır. “Qız dərdi, ata dərdi” poemasında isə on dörd hecalı şeirlə yeddi hecalı şeirin növbələşməsi maraqlıdır. On dörd hecalı şeir yeddi hecalı şeir əsasında formalaşdığından, vəznin dəyişməsi o qədər də hiss olunmur.

Yetər, ağladım, qızım, səni düşürəm başa,  
Məhəbbət dəryasında yelkənin dəyib daşa.  
Bu qəza baş vermədən,  
Doğma atan, yəni mən  
Mən kərə demədimmi sevdiyim gözəl oğlan,  
Özgələr hesabına bədxərc, bədəməl oğlan  
Bu zavallı atanın şöhrətinə evlənir,  
Azımı çox bildiyi sərvətinə evlənir.

(281, s.340).

Şairlərimizdən Rəsul Rzanın “Hilal”, Zeynal Xəlilin “Taras”, “Qatır Məmməd”, Adil Babayevin “Babəkdən sonra”, Əliəğa Kürçaylının “Durnalar Cənuba uçar”, Qabilin “Mehparə”, “Nəsimi”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi-hicran” poemalarında da on dörd hecalı şeir növündən yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur.

On beş hecalı şeir də Azərbaycan poeziyasında aparıcı yerlərdən birini tutur. Hüseyn Cavidin “Azər” poemasının “Kömür mədənində”, “Kor neyzən”, “Dəniz kənarında” adlanan bölmələrinin bəzi parçaları on beş hecalıdır. Sonuncu bölmədə bir misranın on beş, digərinin isə on bir heca olması da maraqlıdır:

- a Şətarətli bir mayısdı... Azər enmiş sahilə,  
b Zümrüd dalğaları seyrə dalmışdı.
  - a Pək yaxında çoluq-çocuq vermiş də hər əl-ələ,  
b Şən kələbəklərdən örpək almışdı.
  - c Sədəfli qumlar üstündə top oynardı oğlanlar,  
d Qızlar da bir yanda şərqi söylərdi.
  - c Bir tərəfdə mürgüləyən beş-on sönük ixtiyar  
d Bu çığığa qarşı nifrət eylərdi.
- (82, 219).

15 hecalı misraların daxili bölgüsü 4+4+4+3, 11 hecalılarınkı isə 6+5-dir.

Səməd Vurğunun “Aslan qayası”, “Bakının dastanı” poemalarındakı on beş hecalı şeir parçalarının da daxili bölgüsü 4+4+4+3 şəkliyədir:

- a Bizim Xəzər sahilində bir qocaman qaya var,  
a Sinəsində parçalanır ağ köpüklü dalğalar.
- (367, c.3, s.171).

- a Ah nə deyim, nə ad verim bu aləmdə mənə sana?  
a Al, bu qələm, bu da kağız, öz hüsnünü yazsana.
- (367, c.3, s.335).

- a Gəlir yenə mədən oğlu alay-alay, ordu tək,  
b Baxışlarda bir qəzəb var, dodaqlarda bir sükut...
  - a Zəncirli bir pələng kimi döyündükcə hər ürək,  
b Nələr deyir xəyal kimi qara geymiş o tabut?
- (367, c.3, s.354).

On beş hecalı şeir ölçüsü Süleyman Rüstəmin poemaları üçün daha xarakterikdir. Onun “Partizan Əli”, “Bolşevikin ölümü”, “Təbrizdə qış”, “On ikinci tufəng” poemaları



başdan-başa on beş hecalıdır. Demək olar ki, adlarını çəkdiyimiz poemaların misralarının hamısının daxili bölgüsü 4+4+4+3 şəklindədir:

- a At belində yavaş-yavaş dırmanırıq dağlara,  
a Öz əliylə gözəl bahar min rəng vurub bağlara.

(281, s.361).

Qabilin “Mehparə” və “Nəsimi” poemalarının bəzi parçaları da on beş hecalıdır. Bu on beş hecalı misraların daxili bölgüsü də 4+4+4+3-dür.

Misraları ən çox hecadan ibarət Azərbaycan şeiri on altı hecalıdır. On altı hecalı şeir səkkiz hecalı şeir əsasında yaranmışdır. Belə ki, səkkiz hecalı iki misranı bir-birinin ardınca düzsək, on altı hecalı şeir alınacaq. Səkkiz hecalı şeirdə olduğu kimi, on altı hecalı şeirdə də təqtilər 4+4 əsasında yaranır. On altı hecalı şeir çevik olmasa da, Azərbaycan poeziyasında kifayət qədər işlənmişdir.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasının “Qərbə səyahət” hissəsi başdan-başa, “Kor neyzən”nin isə bəzi parçaları on altı hecalıdır. Daxili bölgü isə 4+4+4+4 şəklindədir.

- a İlk baharın son gecəsi... Dan yıldızı gülümsərkən  
a Azər məraq edib çıxdı Qərbə doğru səyahətə.  
a Yorğun dənizdən sahilə baygın rüzgarlar əsərkən  
b Xülya dolu altun şəhər dalmışdı istirahətə.

(82, s.165).

Səməd Vurğun on altı hecalı şeir ölçüsündən daha çox istifadə edən şairlərimizdəndir. Onun “Ayın əfsanəsi”, “Bakının dastanı”, “Zəncinin arzuları” və “Muğan” poemalarında on altı hecalı şeir ölçüsü aparıcı yerlərdən birini tutur. Bu poemalardakı on altı hecalı şeirlərin hamısının daxili bölgüsü 4+4+4+4-dür.

- a Könlüm, gözüm heyran idi buruqların vüqarına,  
a Günəş salam götürmüşdi bizim odlar diyarına.

(367, c.3,s.338).

Süleyman Rüstəmin “Qolsuz qəhrəman”, Zeynal Xəlilin “Qatır Məmməd”, Qabilin “Nəsimi”, Adil Babayevin “Babəkədən sonra” və “Qız qalası” poemalarının bəzi parçaları da on altı hecalıdır. Bu poemalardakı on altı hecalı şeir parçalarının daxili bölgüsü də 4+4+4+4 şəklindədir.

Elə poemalarımız da var ki, orada müxtəlif vəznlərdən istifadə olunmuşdur. Hüseyn Cavidin “Azər” poeması bu baxımdan daha çox diqqəti cəlb edir. Əsərdə yeri gəldikcə həm əruzun müxtəlif bəhrlərindən, həm də hecanın ayrı-ayrı ölçülərindən istifadə olunmuşdur.

Hecanın müxtəlif növlərindən eyni poemada istifadə Səməd Vurğunun əsərləri üçün daha xarakterikdir. “Komsomol poeması”nda 5, 7, 8, 11, 14; “Macəra”, “26-lar”, “Talisman” və “Üsyan”da 7, 11; “Muradxan”da 7, 8, 11; “Lökbatan”da 7, 14; “Aslan qayası”nda 7, 11, 15; “Dar ağacı”nda 8, 11; “Bəsti”də 5, 7, 8, 11, 14; “Aydın əfsanəsi”ndə 7, 11, 16; “Bakının dastanı”nda 8, 11, 12, 15, 16 hecalı şeirin müxtəlif daxili bölgülərindən istifadə olunmuşdur. Müəllif təsvir etdiyi hadisələrə uyğun vəzn seçməyə nail olmuşdur ki, bu da onun poemalarının bədii sənətkarlıq məziyyətlərini əhəmiyyətli dərəcədə artırma bilmişdir.

## 5. 2. Əruz vəzni

Azərbaycan poeziyasının aparıcı vəznlərindən biri də əruzdur. Klassik poeziyamız bütünlükdə əruz vəznindədir. Bütün dövrlərdə bu vəzndən istifadə etməklə son dərəcə gözəl sənət nümunələri yaradılmışdır. XX əsrdə yazıb-yaradan Azərbaycan şairləri də arabilər əruzdan istifadə etmişlər. XX yüzillikdə yaranan poemaların əksəriyyəti heca vəznindədir. Lakin elə poemalarımız vardır ki, onlar əruzda yazılmışdır.

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasında hecanın müxtəlif bölgülərindən istifadə olunduğu kimi, əruzun da müxtəlif bəhrlərinə rast gəlirik.

Azər düşünür... Bəlkə otuz ildir o hər an  
Düşkün bəşərin eşqini, fəryadını inlər.  
Yaxdıqca yaxar beynini bir kölgəli böhran,  
Əflakə sorar dərdini, yıldızları dinlər.  
(82, s.149).

Bu parça həzəc bəhrinin 8-ci növündə yazılmışdır. Dörd bölümlü bu həzəcə bəzən müstəzad həzəci də deyirlər. Ərəb təfilələri ilə məfUlü məfAİlü məfAİlü fəUlün, Əkrəmi ilə isə dilpərdə qələmpərdə qələmdil şəklindədir.

İştə aydın və sərin yaz gecəsi,  
Veriyor Azərə uçmaq həvəsi.  
(82, s.151).

Süzərək Azəri heyran-heyran,  
Bir rica eylədi rəssam ondan.  
(82, s.153).

Bir gün Azər dolaşarkən yüksək,  
Ulu bir məbəd önündən keçərək...  
(82, s.156).

Son baharın acı bir nəşəsi var,  
Azərin könlünü həsrətlə yaxar.  
(82, s. 161).

Poemanın müxtəlif parçalarından nümunə gətirdiyimiz bu misraların hamısının ritmi eynidir. Bu şeir parçaları rəməl bəhrinin 8-ci növündədir, üç bölümlü, qısa, incə rəməldir. Təfilələri belədir:

fəilAtün fəilAtün fəilün  
növədildil növədildil növədil

Poemada rəməlin 6-cı, dörd bölümlü, qısa və incə növündən də istifadə olunmuşdur:

fəilAtün fəilAtün fəilAtün fəilün  
növədildil növədildil növədildil növədil  
Möhtəşəm bir salon... Ahəngi şətarətlə gülər:  
Badələr, zəməmələr, şəşəələr, dəbdəbələr.  
(82, s.168).

H.Cavid “Azər”də rəməlin 6-cı və 8-ci növlərinin bir-birini ardıcılıqla izləyən, xüsusi bir ahəng yaradan növündən də bacarıqla istifadə etmişdir:

fəilAtün fəilAtün fəilAtün fəilün  
fəilAtün fəilAtün fəilün  
növədildil növədildil növədildil növədil  
növədildil növədildil növədil.  
Qapanıb pərdə, həməən coşdu pərəstiş, alqış...  
Rəqsə dəvət edərək çalğı səsi,  
Yenidən parladi hər çöhrədə sevdalı baxış,  
Yenidən doğdu sarılmaq həvəsi.  
(82, 170).

“Azər”də rəməlin 8-ci növündən daha çox istifadə edilmişdir.

Tam səkiz ildir iştə biz burda,  
Qalmışız kimsəsiz, səfil, arada.  
(82, s. 180).

Adı Şəmsə, füsunlu bir xilqət,  
Saçır ətrafa həm qürur, əzəmət.  
(82, s. 185).

Qərbi sarmışdı dumanlar, sislər,  
Acılar duydu içindən Azər.  
(82, s. 190).

Türkü susmuşdu, gülümsərdi günəş,  
Hər könül aldı günəşdən atəş.  
(82, s.191).

Poemanın müxtəlif hissələrindən götürdüyümüz bu parçaların hamısının ritmi eynidir. Nümunə gətirdiyimiz misraların təfilələri aşağıdakı şəkildədir:

fəilAtün fəilAtün fəilün  
növədildil növədildil növədil

H.Cavid bəzən rəməlin 8-ci və 10-cu bölümündən eyni bədii parçada istifadə etməklə şeirə xüsusi ahəngdarlıq verir, onun ritmini dəyişir, forma yeniliyi yaradır:

Çıx buludlardan, ey əfsanəli qız,  
Gəl avut ruhumu, ey şən yıldız.  
Mənə dünyada təsəlli yalnız,  
Gözəlim, həp sənəsin.  
Sən nə nazəndə mələksin, bilsən?!  
Sənsiz avarə bir öksüzdüm mən.  
Nəşəsiz ömrümə sevda sərpen  
Gözəlim, həp sənəsin.  
(82, s. 174).

Əgər əvvəlki üç misrada rəməlin üçüncü bölümündən istifadə olunmuşdursa, dördüncü misra iki bölümlü, qısa, incə rəməldədir.

“Azər” poemasında müctəs bəhrinin ikinci növündən də istifadə olunmuşdur:

məfAilün fəilAtün məfAilün fəilün  
qələmdildil nüvəddildil qələmdildil nüvəddil  
Yığın-yığın axışan avtolar, tramvaylar  
Çiçəkli, süslü, tərəvətli bir cəhanə qoşar.  
(82, s. 185).

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Cəfər Cabbarlının məşhur “Ana” şeiri də bu ölçüdə yazılmışdır.

Azər düşünür dalğa keçərkən  
Birdən-birə həp dalğalı, həp şən  
bir vəlvələ qopdu.  
(82, s. 234).

Poemadakı bu və bu tipli digər parçalar həzəcin 12-ci növündədir, üç bölümlü, sınıq, açıq, naqis həzəcdir. Təfildələri belədir:

məfUlü məfAİlü fəUlün  
dilpərdə qələmpərdə qələmdil

Nümunə gətirdiyimiz şeirin üçüncü misrası iki bölümlü, sınıq, naqis həzəcdir, 12-ci növdədir. Maraqlı burasıdır ki, şair “Üsyan” hissəsini həzəcin 8-ci, 10-cu və 12-ci hissələrində yazmışdır. Bütün bunlar göstərir ki, Hüseyn Cavid

ənənəvi şeir formalarından yaradıcı şəkildə bəhrələnmişdir. “Mövzu, hadisə və xarakterlərə uyğun olaraq şair (Cavid – R.Y.) müxtəlif əsərlərində, hətta eyni bir əsərdə də müxtəlif vəznlərə müraciət edir” (84, s. 267-268).

Səməd Vurğun hecada olduğu kimi, əruz vəznində də maraqlı əsərlər yaratmışdır. “Əruz vəznini şair Azərbaycan dilinin qayda-qanunlarına o dərəcədə yaxınlaşdırmağa müvəffəq ola bilmişdir ki, bəzən onun şerləri adama heca vəznində yazılmış əsər təsiri bağışlayır” (18, s.128).

S.Vurğunun “Hörmüz və Əhrimən” poeması əruz vəznində yazılmışdır. Ərurun müxtəlif bəhrlərindən bacarıqla istifadə edən şair klassik şeir ənənələrimizi ləyaqətlə davam etdirmişdir.

Neyin titrək sədasından könül mülkü xuramandır,  
Açıl pərdə, görün səhnə, baxaq dövrən nə dövrəndir!  
(367, c.3, s.274).

Gəlir dağ gövdəli bir pır, onun adında hikmət var,  
Onun qəlbində, ruhunda tükənməz bir məhəbbət var.  
(367, c.3, s.278).

məfAİlün məfAİlün məfAİlün məfAİlün  
qələmdildil qələmdildil qələmdildil qələmdildil

Poemanın müxtəlif yerlərindən nümunə gətirdiyimiz bu parçalar həzəcin birinci növündə yazılmış, dörd bölümlü, bütöv həzəcdən məharətlə istifadə olunmuşdur.

Əsərdə rəməl bəhrinin 8-ci növündən də geniş istifadə olunmuşdur:

Bu xeyir iş, bu məhəbbət yaşasın,  
Yaşasın, mehr ilə ülfət yaşasın.  
(367, c.3, s.276).

fəilAtün fəilAtün fəilün  
nüvədildil nüvədildil nüvədil

Poemada elə parçalar da var ki, onlar rəməlin 6-cı növündədir:

fəilAtün fəilAtün fəilAtün fəilün  
nüvədildil nüvədildil nüvədildil nüvədil

Ay oğul, qurşa bunu, bil ki, bu haqqın əlidir,  
Bu qılınc ilə şərin tanrıları ölməlidir.  
Günəşin nurunu, ulduzları yığ öz başına,  
İldırım sürəti çax sən bu əsarət daşına.  
(367, c.3, s.284).

“Hörmüz və Əhrimən”in xəfif bəhrində yazılmış parçaları da vardır. Şair fəal xəfifdən, “Həft peykər” vəznindən istifadə etmişdir:

fəilAtün məfAilün fəilün  
nüvədildil qələmdildil nüvədil  
Qocaman Qaf dağında məbədğah...  
Od-alov asimana yüksəlmiş.  
Sanki göydən yerə yağıın gəlmiş,  
O zaman atəş imiş ilk allah.  
(367, c.3, s.271).

C.Cabbarlının “Qız qalası” poeması da başdan-başa fəal xəfifdə yazılmışdır:

Quzğunun sahilində pək qocaman  
Bir yapı, əski sirlər yuvası.  
Sanki dalmış dərin düşüncələrə,  
Uyuyor sakitanə qız qalası.  
(79, s. 159).

S.Rüstəmin “Yaxşı yoldaş” poemasının bəzi parçaları rəməlin 6-cı, bəziləri isə 8-ci növündədir:

fəilAtün fəilAtün fəilAtün fəilün  
nüvədildil nüvədildil nüvədildil nüvədil  
Əli pambıqda, fəqət könlü uzaqlarda uçur,  
Alaraq oğlunu ağuşuna fikrində qucur.  
(281, s.314).

fəilAtün fəilAtün fəilün  
nüvədildil nüvədildil nüvədil  
Qocaman göydə buludlar rəqsan,  
Tablodur hər yana dönsən, baxsan.  
(281, s.307).

Oynasın yurdumuzun şən gözəli,  
Oynasın şeir evinin ən gözəli.  
(281, s.316).

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, “Yaxşı yoldaş” poemasına ideya-məzmununa görə yüksək qiymət verən ədəbi tənqid əsərin əruz vəznində yazılmasını da təqdir edirdi. Cəfər Cəfərov yazırdı: “Son zamanlar əruz vəzninə şeirimizə yabançı vəzn kimi baxırlar. Bu, şübhəsiz ki, yanlışdır. Bizim şeir tendensiyamız əruz vəzni ilə möhkəm bağlıdır. Əruz vəznindən ustacasına istifadə edilərsə, bu vəzn bugünkü həyatımızı təsvir üçün tətbiq edilə bilər. “Yaxşı yoldaş” poeması buna gözəl bir misaldır” (420, s. 47).

Əlbəttə, tənqidçinin bu qənaətləri şübhə doğurmur. Lakin təəssüf ki, əruz müasir poema üçün aparıcı vəzn olmamışdır. Şairlərimiz bu vəznə ara-sıra müraciət etmişlər. Qabilin “Nəsimi” poemasının bəzi parçaları əruzla yazılmışdır. Poemada təkcə Nəsiminin ruhu yox, həm də onun şeirinin ritmi vardır.

Maviliklər qeyb olub, yerlər qara, göylər qara,  
Od böcəklərdən qığılımlar səpilmiş yollara.

(201, s. 80).

Dörd əlamət, dörd cəhət ülfətdədir insan ilə,  
Kainatın gərdişi vəhdətdədir insan ilə.

(201, s.130).

Həzrəti Fatimənin ruhi pərişandı, haray!  
Varisi-Ali-əbanın gözü giryandı, haray!

(201, s.184).

Nümunə gətirdiyimiz misraların hamısı rəməlin 2-ci növündədir. Təfilələri aşağıdakı şəkildədir:

fAilAtün fAilAtün fAilAtün failün  
dilqələmdil dilqələmdil dilqələmdil dilqələm

“Nəsimi” poemasında rəməlin 8-ci növündən də istifadə olunmuşdur:

fəilAtün fəilAtün fəilün  
nüvədildil nüvədildil nüvədil  
Gecəni gündüzə qatdıq, yeridik,  
Qaldılar arxada karvansaralar.



Dəvə üstündə də yaddıq, yeridik,  
Nə uzaqmış Bakı – tufanlı diyar.

(201, s. 91).

Nümunələrdən aydın görünür ki, XX əsr Azərbaycan poemasında əruzun müxtəlif bəhrlərindən məharətlə istifadə olunmuşdur. Hüseyn Cavidin, Səməd Vurğunun və Süleyman Rüstəmin poemalarında əruzun hecaya yaxınlaşması meyli özünü aydın göstərməkdədir.

Poeziya vəznə təsəvvürə gəlir. Ədəbiyyat tariximizdə həm əruz, həm heca vəznində, həm də sərbəst formada yaranmış saysız-hesabsız yüksək bədii siqətlı əsərlərimiz vardır. Bu sözləri poeziyanı ağır çəkiddə təmsil edən poemaya da aid edə bilərik. Nümunə gətirdiyimiz ədəbi faktlardan görüldüyü kimi, XX əsr Azərbaycan poemasında müxtəlif vəznərdən istifadə zəngin bədii forma və üslub çalarları yaratmışdır ki, bu da poemanın ümumi mənəzəsinə bir əlvanlıq gətirmiş, janrın ümumi poetikasını əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmişir.

### 5.3. Qafiyə

Heç bir nəzm əsəri, o cümlədən də poema qafiyəsiz təsəvvürə gəlir. Nəzmi nəzm edən, onda ahəngdarlıq, musiqililik yaradan qafiyə poemanın strukturunda da olduqca əhəmiyyətli, sistemli yer tutan bir sənətkarlıq komponentidir. Qazax ədəbiyyatşünası M.K.Xamrayev çox doğru qeyd edir ki, qafiyə şeirdə hakim mövqə tutur, poetik nitqdə əsas, mühüm fikrin qüvvətlənməsinə xidmət edir, dinləyicinin diqqətini ona yönəldir. Ritmin gücləndiricisi kimi bir funksiyanı məhz qafiyə öz üzərinə götürür, ritm vahidlərinin daha aydın qavranılmasına kömək edir. Qafiyə şeirdə ritm gücləndirən və ifadəli – obrazlı vasitə kimi əsas və aparıcı rol oynayır (175, s.146). Klassik poemalarımızdan bəhrələnen, onun ənənəsini davam etdirən poemalarımızın əksəriyyəti

yəti üçün məsnəvi formasında, cüt-cüt qafiyələnmə xarakterikdir.

Böyük sənətkarımız Hüseyn Cavidin rəngarəng sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə zəngin “Azər” poemasının əksər hissəsi məsnəvi formasında yazılıb. Poemanın “Gecə ayrılığı və gün doğuşu”, “Məsciddə”, “Əsgərlər təlim edərkən”, “Kömür mədənində”, “Mühacirlər yuvası”, “Nil yavrusu”, “Şərqə doğru” adlanan hissələrinin hamısında qafiyə quruluşu a, a; b, b; v, v ... şəklindədir. “Azərin cavabı”, “Rəssam qızı”, “Qızın tərənəsi”, “Eşidilən türkü”, “Kor neyzən”, “Vəhşi qadın”, “Köydə”, “Yaşamaq və yaşatmaq”, “Bayramdı”, “Lalə”, “Məzarlıqdan keçərkən”, “Dəniz kənarında”, “Səlmanın səsi”, “Üsyan” adlanan bölmələrin əksər misraları üçün məsnəvi formasında qafiyələnmədən istifadə edilmişdir.

Cüt-cüt qafiyələnmə Mikayıl Müşfiqin poemaları üçün daha xarakterikdir. Şairin “Buruqlar arasında”, “Əfşan”, “Çoban”, “Dağlar faciəsi”, “Mənim Dostum”, “Şölə”, “Dezertir”, “Azadlıq dastanı”, “Sındırılan saz” poemaları başdan-başa məsnəvi formasında yazılmışdır. Maraqlı cəhətdir ki, M.Müşfiq hətta qısa ölçülü şeir parçalarında belə məsnəvinin qafiyə formasını saxlayır:

- a Çox əski bir zamanda,
- a Bizim Azərbaycanca,
- b Abşeron civarında,
- b Quzğunun kənarında
- c Varmış qədim bir şəhər,
- c Görünüşü bir təhər.

(250, c. 2, s. 140).

Səməd Vurğunun “Bulaq əfsanəsi”, “Ölən məhəbbət”, “Ayın əfsanəsi” poemalarında qafiyə quruluşu başdan-başa məsnəvi formasındadır. Şairin digər poemalarında da bu tipli qafiyələnmə aparıcı yer tutur. Məsələn, onun “Komsomol poeması”, “Macəra”, “Muradxan”, “Lökbatan”, “Ölüm kür-

süsü”, “26-lar”, “Qız qayası”, “Aslan qayası”, “Dar ağacı”, “Talıstan”, “Üsyan”, “Bəsti”, “Hörmüz və Əhrimən”, “Bakının dastanı”, “Zəncinin arzuları”, “Muğan” poemalarında da məsnəvi formasından, misraların cüt-cüt qafiyələnməsindən gen-bol istifadə edilmişdir. Səməd Vurğun da təkcə uzun ölçülü misraları deyil, hətta az hecalı qafiyələri də cüt-cüt qafiyələndirmişdir ki, bu da nisbətən çətinidir:

- a Üfüq qara, göy qara,
  - a Gecəni yara-yara
  - b Gəlir sarayın üstə,
  - b Gəlir böyük bir dəstə.
- (367, c.3, s. 226).

Süleyman Rüstəmin “Qolsuz qəhrəman”, “Məsumə”, “Şairin ölümü”, “Qoca katib”, “Təbrizdə qış”, “On ikinci tufəng”, Rəsul Rzanın “Ana”, Zeynal Xəlilin “Qılınc”, “Qatır Məmməd” və s. poemaları bütövlükdə məsnəvi formasında yazılmışdır. Lakin Azərbaycan poemalarının əksəriyyəti üçün qafiyə formasının rəngarəngliyi daha xarakterikdir. Məmməd Rahimin, Hüseyn Arifin, Qasım Qasımzadənin, Adil Babayevin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Qabilin, Məmməd Arazın, Əli Kərimin və başqalarının poemalarının müəyyən hissələrində də cüt-cüt qafiyələrdən istifadə olunmuşdur. Məsələn:

- a Bu aylı gecəyə qonaqmı səhər?
  - a Sanki gülümsəyir yuxuda şəhər.
- (185, c.2, s103).

- a Açılmış səhərin ala gözləri,
  - a Günəş şəfəqlərlə bəzəyir yeri.
- (273, c.3, s.91).

XX əsr Azərbaycan poeması üçün aşırma qafiyələr daha xarakterikdir. H.Caviddən, S.Vurğundan tutmuş E.Baxışa, R.Rövşənə qədər Azərbaycan şairlərinin poemalarının əksəriyyətində aşırma qafiyələrdən istifadə olunmuşdur.

- a Mən əbədi hüriyyətin  
b Sevdalı bir cülvəsiyəm.  
a Anlaşılmaz bir xilqətin  
b Parlar, sönər şöləsiyəm.  
(82, s.153).

- a Əzəldən belədir sözü hünəri,  
a O daşa dil verir, torpağa qanad.  
b Onunla ucalır xəyal şəhpəri,  
a Önündə diz çökür bütün təbiət.  
(82, c.3, s.353).

Əlbəttə, bu cür qafiyə sistemindən Azərbaycan poemasında xeyli istifadə olunmuşdur. Bu tipli aşırma qafiyələr Səməd Vurğunun “Bakının dastanı”, “Acı xatirələr”, “Leninin kitabı”, “Aygün”, “Zamanın bayraqdarı” poemaları üçün daha xarakterikdir. Bu poemaların hamısında qafiyələr a, b, a, b şəklindədir; birinci misra ilə üçüncü, ikinci misra ilə sə dördüncü misra mütləq bir-biri ilə qafiyələnir. Şairin “Komsomol poeması”, “Dar ağacı”, “Muğan” və s. poemalarında da digər qafiyə formalarından istifadə olunmaqla bərabər, aşırma qafiyələrə də xeyli yer verilmişdir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan şairləri öz poemalarında daha çox aşırma qafiyələrdən istifadə etmişlər. Hətta başqa qafiyə quruluşunda yazılmış poemalarda belə aşırma qafiyələrdən də yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur ki, bu da təsadüfi deyildir.

Məmməd Rahimin “Natəvan”, “Sayat Nova”, “Abşeron torpağında”, “Ögey ana”, “Qaçaq Nəbi”, “Araz qırağında”, Hüseyn Arifin “Yolda”, “O qayıtmadı”, “Məhəbbət poeması”, “Ürəklər birləşəndə”, Nəbi Xəzrinin “Təmiz ürək”, “Kiçik təpə”, “Sumqayıt səhifələri”, “Günəşin bacısı”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Gülüstən”, “Etiraf”, “Şəbi-hicran”, “Ağlar güləyən”, “İki qorxu”, “Leninlə söhbət”, “Dörd yüz on altı”, “Yollar, oğullar”, “Atılmışlar”, “Muğan”, Əliağa Kürçaylının “Adi adam”, “Uşaqlıq”, “İnsan həsrəti”, “Nargindən əsən külək”, “Durnalar Cənuba

uçur”, Mirvarid Dilbazinin “Əlcəzairli qız”, Tofiq Bayramın “Səhər yelləri”, İslam Səfərlinin “Ələsgər”, Adil Babayevin “Memarın məhəbbəti”, Əli Kərimin “İlk simfoniya”, Məmməd Arazın “Üç oğul anası”, “Mən də insan oldum”, “Atamın kitabı”, “Paslı qılınc” poemalarının strukturunda aşırma qafiyələr aparıcı yer tutur. Adlarını çəkmədiyimiz digər Azərbaycan şairlərinin poemalarında da aşırma qafiyələrdən gen-bol istifadə edilmişdir. Bu cür qafiyələnmə eyni olduğundan, nümunələr gətirməyə ehtiyac görmürük.

Səməd Vurğunun poemalarında ilk dəfə olaraq aşırma qafiyəyə bir yenilik gətirilmişdir. “Aygün” poemasındakı aşağıdakı bəndə fikir verək:

a Gah uçalıb gah endikcə o pərdə-pərdə,  
b Bu iqlimdən o iqlimə yol açıb keçir.  
a Elə bil ki, qartal süzür mavi göylərdə,  
b Qoca Qafqaz dağlarını dolanıb keçir,  
a Bu iqlimdən o iqlimə yol açıb keçir.  
(367, c.3, s.483).

Göründüyü kimi, aşırma qafiyələrdən sonra ikinci misranı yenidən təkrar edən şair dediyi fikrin daha qabarıq nəzərə çatdırılmasına nail olmuş, eləcə də bədii formada bir yenilik yaratmışdır. Onun digər poemalarında da bu tipli qafiyələnmədən geniş istifadə olunmuşdur.

Əlbəttə, Azərbaycan poemasında aşırma qafiyənin a, b, a, b tipi daha xarakterikdir. Ancaq elə poemalarımız da vardır ki, burada yalnız ikinci və dördüncü misralar həmqafiyə olur, birinci, üçüncü misralar isə sərbəst buraxılır. Bu tipli qafiyələr heca ölçüsü qısa olan misralar üçün daha xarakterikdir. Məsələn:

a Cığrlara bax,  
b Düyün düşübdür.  
c Çox ayrılaraq,  
b Çox görüşübdür.  
(185, s.114).

Birinci misra ilə dördüncü, ikinci misra ilə üçüncünün qafiyələnməsi nümunələrinə də ilk dəfə Səməd Vurğunun poemalarında rast gəlirik.

- a Aygünü görmədim o vaxtdan beş il
- b Bilmədim başından daha nə keçdi?
- b Eşqin bulağından yenəmi içdi,
- a Bəlkə də bir daha o sevən deyil?

(367, c.3, s.48).

Bu tipli qafiyələnmədən digər şairlərimiz də arabir istifadə etmişlər.

Azərbaycan poemasında birinci, ikinci, üçüncü misraları bir-biri, dördüncü, beşinci misraları isə bir-biri ilə qafiyələnən beş misralı bəndlərdən də istifadə olunmuşdur. “Azər” poemasının bir bəndinə fikir verək:

- a Yad ellərə düşdüm, gəlib-gedən yox,
- a Yanıram, sızlaram, ilac edən yox,
- a Uğrunda bitdiyim nazik bədən yox,
- b Dərd aldı sağımı, ölüm solumu,
- a Namərd Araz kəsdi mənim yolumu.

(82, s. 196).

Səməd Vurğunun poemalarında da bu cür qafiyə quruluşundan istifadə edilmişdir:

- a Yenə də yamyaşıl geyinib dağlar,
- a Göz kimi durulur ayna bulaqlar,
- a Əriyir güneylər döşündəki qar,
- b Yağış da isladır o göy çəmənini,
- b Təbiət ilhama çağırır məni.

(367, c. 3, s. 371).

“Muğan” poeması yuxarıdakı misralarla başlayır. Maraqlıdır ki, sonrakı bəndlərdəki əvvəlinci üç misra bir-biri ilə qafiyələnsə də, axıncı iki misra təkcə bir-biri ilə deyil, həm də əvvəlki bəndin beşinci, altıncı misraları ilə həm qafiyə olur:

- c Görürəm, dan yeri təzə sökülür,  
c Göydən yer üzünə nurlar tökülür.  
c Zəmilər, tarlalar üzümə gülür,  
b Saralır gözümdə sünbülün dəni,  
b Bu nemət ilhama çağırır məni.

(367, c.3, s. 371).

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, bu tipli qafiyələnmə Səməd Vurğunun poetik üslubu üçün çox xarakterikdir. “Muğan” poemasının “Yeni şəhər”, “Muğanın meşələri” fəsillərində, eləcə də “Aygün”, “Zamanın bayraqdarı” və digər poemalarda da a, a, a, b, b tipli qafiyə quruluşundan istifadə olunmuşdur.

Ustad Şəhriyarın şah əsəri hesab edilən “Heydərbabaya salam” poemasının qafiyə quruluşu da başdan-başa a, a, a, b, b şəklindədir:

- Heydərbaba, ildırımlar şaxanda,  
Sellər, sular şaqqıldayıb axanda,  
Qızlar ona səf bağlayıb baxanda,  
Salam olsun şövkətüzə, elüzə,  
Mənim də bir adım gəlsin dilüzə.

(325, s. 17).

Hüseyn Cavidin “Azər” poemasında çox maraqlı, bən-zərsiz qafiyələnmə sisteminə rast gəlirik. Bütün bunlar həm bədii formanı gözəlləşdirir, ona əlvanlıq gətirir, həm də məzmunun ifadəsinə əhəmiyyətli dərəcədə kömək edir.

Cavid hər bəndi altı misradan ibarət olan şeir parçalarında a, b, a, b, c, c tipli qafiyələnmədən istifadə etməklə poeziyamızın poetikasına bir yenilik gətirmişdir:

- a Bayramdı, günəş incə buludlar arasından  
b Ətrafə saçıb işvə, gülümsərdi təbiət.  
a Pürnəşə baharın əriyən busəsi hər an  
b Səhralərə, ormanlara sərpərdi tərəvət.  
c Hər göz yeni bir sevgi arardı,  
c Hər üzdə sevinc izləri vardı.

(82, s.207).

Bu tipli qafiyələnmə sistemindən poemanın “Azər düşü-nərkən”, “Tısbağanın zövqü”, “Bayramdı” adlı hissələrində istifadə olunması göstərir ki, a, b, a, b, c, c tipli qafiyələnmə Cavid poeziyası üçün xarakterikdir.

“Azər”də elə parçalar var ki, orada bəndi təşkil edən beş misranın hamısı bir-biri ilə qafiyələnir:

- a Sevdalıdır bizim dağlar, bizim ellər,
  - a Sevimlidir, şəndir bizim incə bellər,
  - a Nərdə o hər gün duyduğum şirin dillər?
  - a Hər gün öpüb oxşadığım ipək tellər?
  - a Sevdalıdır bizim dağlar, bizim ellər.
- (82, s.178).

Dörd misranın bir-biri ilə qafiyələnməsindən sonra şairin ilk misranı təkrar etməsi onun poetik üslubu üçün səciyyəvi haldır.

“Azər” poeməsindəki üç misralıq bəndlərdə a, a, b; c, c, b tipli qafiyə quruluşundan da istifadə olunmuşdur:

- a Aydın bir gecəydi, rəyayə daldım,
  - a Baxdım cənnətdəyim, heyrətdə qaldım,
  - b Öpdü al qanadlı mələklər məni.
  - c Bilməm nə hal oldu, həməm bayıldım,
  - c Bülbüllər ötürkən səhər ayıldım,
  - b Öpərdi xarəli ipəklər məni.
- (82, s.183).

“Azər”in maraqlı cəhətlərindən biri də orada qoşmanın qafiyə quruluşundan istifadədir. Poemada ilk bəndi a, b, a, b şəklində, sonrakı bəndləri isə c, c, c, b şəklində qafiyələnən on bir hecalı şeirlər var ki, bu bədii parçaların qoşma formasında yazılması şübhə doğurmur. Lakin maraqlı cəhətdir ki, Hüseyn Cavid digər ölçülü şeirlərdə, hətta əruzda belə bu qafiyə quruluşundan istifadə edir:

- a İlk baharın son gecəsi... Dan yıldıızı gülümsərkən
- b Azər məraq edib çıxdı Qərbə doğru səyahətə.



- a Yorğun dənizdən sahilə bayğın rüzgarlar əsərkən,  
b Xülya dolu altun şəhər dalmışdı istirahətə.
- c Azər səhər havasını nuş edərək səfa buldu,  
c Ətrafını seyr edərəkən tren gəldi, yolçu doldu.  
c O da atəş ocağına vida edib rəvan oldu,  
b Rast gəldi həm yol boyunca min bir çeşid qiyafətə.
- (82, s.165).

“Qərbə səyahət” adlanan bölmə axıradək bu qayda ilə qafiyələnir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Azərbaycan poemalarında yeri gəldikcə qoşma, gəraylı formalı şeirlərdən istifadə olunması təsadüfi deyildir. Məsələn, “Komsomol poeması”ndakı “Dünya” rədifli qoşma qəhrəmanların mənəvi dünyasını işıqlandırmaq vasitəsinə çevrilmişdir. Məmməd Rahimin, Əliağa Kürçaylının, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin və başqa şairlərin poemalarındakı qoşmalar, gəraylılar əsərin strukturunda əhəmiyyətli yer tutur. Bu bədii parçalar poemada yalnız forma əlvanlığı yaratmır, həm də qəhrəmanların mənəvi dünyasını, xarakterini, müəllifin hadisələrə münasibətini göstərmək vasitəsinə çevrilir.

XX əsr Azərbaycan poemasında yeri gəldikcə həm klassik, həm də folklor ənənələrindən gələn a, a, b, a tipli qafiyə quruluşundan da istifadə olunmuşdur. Məlum olduğu üzrə, rübailərin və bayatıların qafiyə sistemi məhz bu şəkildədir.

- a Keçdi qara qış,  
a Bahara alqış!  
b Sən ey qəhrəman,  
a Günəşlə yarış!
- (367, c.3, s.238).

- a Hər cəbhədə ayıq-sayıq  
a Əsgər kimi durmalıyıq.  
b Yoxsa gedib dəyər daşa  
a Dəryamızda üzən qayıq.
- (367, c. 3, s. 238).

Səməd Vurğunun “Bəsti” poeməsindən nümunə gətirdiyimiz bu şeir parçalarının birincisi beş, ikincisi isə səkkiz hecalı olsa da, qafiyə quruluşları eynidir; rübailərdə, bayatılarda olduğu kimidir. Bu tipli qafiyələnmə digər poemalarda da ara-sıra nəzərə çarpır.

Elə poemalarımız da vardır ki, böyük bir parçada birinci misralar sərbəst buraxılır, ikinci misraların isə hamısı bir-biri ilə həmqafiyə olur. Bu tipli sistem Məmməd Rahimin poemaları üçün daha xarakterikdir:

- a Ömür dedikləri coşqun çay kimi
- b Kükrəyib köpürür, hər zaman gedir.
- c Ona bel bağlama o qədər də sən
- b Bəzən açılmamış gül, bağban gedir.
- d Arxayın-arxayın gəzmə əsərsiz,
- b Deməsinlər halı pərişan gedir.
- e Ağarır dan yeri, ötür qumrovlar,
- b Mın karvan gələrək mın karvan gedir.

(273, c. 3, s. 88).

“Leninqrad göylərində” poemasının proloqu başdan-baş bu qayda ilə qafiyələnir. Şairin “Natəvan” poemasının başlanğıcı üçün də bu tipli qafiyə quruluşu xarakterikdir.

Səməd Vurğunun poemaları qafiyə quruluşu baxımından da tədqiqatçıya zəngin material verir. “Komsomol poeması”nın başlanğıcındakı ilk bədii parçanın özünəməxsus qafiyə quruluşu vardır:

- a Ayazlı, şaxtalı bir qış axşamı
- b Yeddi yoldaş olub yola düzəldik.
- b Qarlarla örtülü bir düzə gəldik.
- a Ayazlı, şaxtalı o qış axşamı
- a O ay dediyimiz göylərin şamı
- c O qarlı düzlərə baxıb yanırıdı,
- c Yolçular getdikcə yol uzanırdı.

(367, c. 3, s.7).

Göründüyü kimi, burada birinci, dördüncü, beşinci misralar bir-biri ilə, ikinci misra üçüncü, altıncı misra isə yedinci misra ilə həmqafiyədir.

Şairin “Bakının dastanı” poemasında daha orijinal qafiyə sistemi ilə rastlaşırıq:

- a Bakı! Bakı! Ana vətən!
  - a Bizə şərəf yarandı sən.
  - a Gün cəmalın şölə salır...
  - b Qəhrəmanlar ilham alır
  - a Sənin həyat qüdrətindən.
  - c Bilinməyir hələ yaşın,
  - c İnsan olmuş ilk sirdaşın.
- (367, c.3, s.291).

“Üsyan” poemasında da maraqlı qafiyə quruluşundan istifadə edilmişdir:

- a Birləşsin əllərimiz.
  - b Od içində yer əkən,
  - b Arxasında yük çəkən,
  - a Bu dünyanı quran biz,
  - a Birləşsin əllərimiz.
- (367, c. 3, s. 225).

“Bəsti” poemasındakı a, a, b, b, a tipli qafiyə quruluşu da maraqlıdır:

- a Çal qəlbimin sazını,
  - a Aç ömrümün yazını.
  - b Kim çəkər gənc yaşında
  - b Gecə beşik başında
  - a Körpələrin nazını?
- (367, c.3, s.233).

“Zamanın bayraqdarı” poemasındakı rəngarəng qafiyə quruluşuna malik bədii parçalar diqqəti daha çox cəlb edir:

- a Biz yenə yaşadığımız torpaq üstündə,
- b Göyərdik ot kimi, qalxdığımız su kimi.
- a Bir ağ gün eşiyilə hər qara gündə
- c Günəşdən, havadan, sudan doymadıq

- b İnsanın yaşamaq arzusu kimi.  
q Xəyalın, hünərin, hər bir işin də,  
q Həyatın, varlığın, yüksəlişin də  
c Sonunda bir qara nöqtə qoymadıq;  
b Yeridik inqilab ordusu kimi.

(367, c.3, s.530).

Burada birinci misra üçüncü; ikinci misra beşinci, doqquzuncu; dördüncü misra səkkizinci; altıncı misra isə yeddinci misra ilə qafiyələnir. Maraqlıdır ki, bir-biri ilə orijinal qaydada qafiyələnən bədii parçalar poemada çoxluq təşkil edir:

- a Doğma ana bildik biz təbiəti;  
a Yerdəki, göydəki “mütləqiyyəti”  
b Ölümlə bir yerdə çarmıxa çəkdik.  
c Zehni də, fikri də, şeiriyyəti də,  
c Ağlın yaratdığı min neməti də  
b Sarı buğda kimi torpağa əkdik.  
d Göyərdik ot kimi, axdıq su kimi,  
d Yeridik inqilab ordusu kimi.

(367, c.3, s.531).

Yaxud, başqa bir bədii parçaya diqqət yetirək:

- a Axdıq qoşun-qoşun, biz yenə axdıq,  
b Yenə üstümüzdən tufan əsdisə,  
b Yenə yolumuzu zəncir kəsdisə,  
a Sabaha Leninin gözüylə baxdıq.  
c Yüz il saraldısa çiçəklər, otlar,  
c Göydə sıxlaşsa da qara buludlar,  
a Yerdə günəş kimi ayağa qalxdıq,  
a Sabaha Leninin gözüylə baxdıq...

(367, c.3, s.531).

“Zamanın bayraqdarı” poemasından başqa bir parçaya nəzər salaq:

- a Gəl indi Xəzərin cəlalına bax:  
b Buruqlar dayanmış ehramlar kimi.  
a Dənizdə hər gecə süd kimi dümağ,  
a Almasdan, incidən, ulduzdan parlaq  
a Neçə min od yanır, neçə min çıraq,  
b Sularda sayrışan ağ şamlar kimi.

c Yox-yox, işıq deyil, ürəkdir yanan,  
c Ürəkdir əməli ərsə dayanan,  
b Yandıqca sönməyən ilhamlar kimi.  
(367, c.3, s.548).

Göründüyü kimi, burada da qafiyə quruluşu bənzərsizdir. Birinci misra üçüncü, dördüncü, beşinci; ikinci misra altıncı, doqquzuncu; yeddinci misra isə səkkizinci ilə qafiyələnmişdir.

Səməd Vurğunun poeziyasındakı rəngarəng quruluşlu, bir-birini təkrarlamayan qafiyə sisteminə baxanda bu qənaətə gəlirik ki, şair məzmunun daha qabarıq nəzərə çatdırılması məqsədilə formanın trafaretləşmiş qanunlarını söküb, məzmunu uyğun şəkildə yenidən yaradır.

Sərbəst formada yazılmış poemalarımızda da rəngarəng qafiyələrdən gen-bol istifadə edilmişdir. Rəsul Rzanın, Fikrət Qocanın, Fikrət Sadığın, Arif Abdullazadənin, Ələkbər Salahzadənin, Vaqif Cəbrayılzadənin poemalarında maraqlı qafiyələrdən istifadə olunub. Məsələn, Rəsul Rzanın “Alabama qurbanları” poemasından götürdüyümüz misralara fikir verək:

Ey əngin dənizlərin  
dik başlı dalğaları,  
ayrılın varaq-varaq.  
Dost yolunda  
bağrınızı yaraq,  
gəmimizə yol açın!  
Neçə günəş ellərində  
bayraq açdı  
yola Çin.  
(292, s. 329).

Göründüyü kimi, misralar bölünüb bir-birindən nə qədər uzaq düşsə də, “varaq-varaq”, “yaraq” və “yol açın”, “yola Çin” qafiyələri misralara gözəllik gətirir, bədii parçanın ahəngdarlığını, musiqililiyini artırır:

– Uzun əsrlər boyu  
azad çağladığıca Niyaqaralar,  
kölə və qul olsun  
niyə qaralar?  
(292, s. 342).

Bu nümunədə də R.Rzanın işlətdiyi qafiyə orijinaldır.

Əlbəttə, sərbəst vəzndə stabil qafiyə quruluşu yoxdur. Belə olmasa, heç ona sərbəst şeir də deyilməzdi. Müqəyyəd qafiyələrə qarşı üsyan edən Rəsul Rza əslində şairləri yeni qafiyə axtarışına səsləyirdi. “Lenin” poemasından götürdüyümüz aşağıdakı qafiyələr yenidir, bənzərsizdir: “həsrətdi” – “həsr etdi”, “Üsyanın” – “Rusiyanın”, “Soskisin” – “dost bizi”, “Qatçınaya” – “qaçdı niyə”, “Ampir” – “yan bir”, “Kronştat” – “Həştad”, “Duxonini” – “Yuxu onu”, “savaşı” – “Sıvaşı”, “qar ağlayır” – “varaqlayır” və s.

Əgər Rəsul Rza qafiyənin əleyhinə olsaydı, qafiyə xətrinə bəzi sözlərin yazılışını təhrif etməzdi:

İtaətdən çıxan əsgər  
alar ölüm cəzasını.  
Köhnə sözə qələm çəkib  
mən yazıram tazasını.  
(292, s. 10).

– Məhv olur Rusiyə.  
Artıq mal almaq olmur  
nə nəqdə, nə nisiyə.  
(292, s. 118).

Birinci nümunədə qafiyə xətrinə “təzə” sözü “taza”, ikinci nümunədə isə “Rusiya” sözü “Rusiyə” şəklində yazılmışdır.

Rəsul Rzanın, eləcə də sərbəst vəzndə yazan digər şairlərimizin poemalarında bir-birinə bənzəməyən orijinal qafiyələr çoxdur.

Göründüyü kimi, Azərbaycan poemasının özünəməxsus vəzn və qafiyə sistemi vardır. Şairlərimiz istər heca, istər əruz vəznindən, istərsə də sərbəst şeirdən yetərinə istifadə

etmişlər. Vəzn və qafiyə təkcə ritm, ahəngdarlıq yaratmaq vasitəsi olmamış, o həm də məzmunun daha gözəl ifadəsinə, poetik mənanın açılmasına, psixoloji vəziyyətlərin, duyğu və düşüncələrin gücləndirilməsinə zəmin yaratmışdır. XX əsr Azərbaycan poeması təkcə mövzu və problematikasına görə deyil, bədii sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə də diqqəti cəlb etmiş, yeni strukturlu, janrın gələcək inkişafına örnək ola biləcək əsərlər yaranmışdır.

Məlumdur ki, bütün sənətkarlıq komponentləri bədii forma elementləridir. Sənətkar məhz bədii vasitələrin hamısından istifadə etməklə məzmunun ifadəsinə, əsərin əsas ideyasının açılmasına çalışır. Hər bir ədəbi janrın özünə-məxsus forması, strukturu vardır. Öz əlvanlığı ilə seçilən, zamandan-zamana müxtəlif sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə daha da zənginləşən Azərbaycan poeması XX əsrdə də ədəbiyyatımızın aparıcı janrlarından olmuşdur. Bədii forma ilə məzmunun dialektik vəhdəti iyirminci yüzillikdə yaranan poemalarımızın başlıca sənətkarlıq məziyyətləri kimi diqqəti cəlb etmişdir.

## NƏTİCƏ

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində poema ən aparıcı janrlardan biri olmuşdur. Azərbaycan şairləri klassik poema ənənələrindən, folklor motivlərindən, dünya poeziyasının ən yaxşı nümunələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələ-nərək yeni səpkili, yeni bədii formalı poemalar yaratmışlar. Bu əsərlər ziddiyyətlərlə dolu XX əsrin keşməkeşli sosial mühiti, sinfi mübarizə, kollektivləşmə, müharibə, quruculuq işləri, beynəlxalq hadisələrə, ailəyə, qəhrəmanın mənəvi dünyasına münasibət zəminində formalaşmışdır. Bəzi “qabarma” və “çəkilmələr” olsa da, poema XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında aparıcı bir janr kimi fəaliyyətini yüksək vüsətlə davam etdirmiş, onun mövzu və problematikası əhəmiyyətli dərəcədə genişlənmişdir. Şairlər mövzuya uyğun yeni bədii forma axtarışları aparmış, poemanın strukturu və tipologiyasında ciddi dəyişikliklər yaranmışdır. Poema-müraciət, poema-monoloq, poema-dialoq, nəğmələr poeması, fraqmentlər poeması, poema-xatirə, poema-məktub, poema-gündəlik, poema-reportaj, ballada, poema-peyzaj, alleqorik poema, düşüncələr poeması, poema-əfsanə, poemarəvayət, publisistik poema, kino-poema, fantastik poema və s. tipli poemalar yaranmışdır. Bütün bunlar əsrlərin sınağından çıxmış janra bədii forma əlvanlığı gətirmişdir. Əlbəttə, yeni formalarda yaranan bədii əsərlərin hamısını yüksək sənət nümunəsi adlandırmaq mümkün deyildir. Lakin yeni tipli, yeni strukturlu poemalar şairlərin mövzuya uyğun bədii forma axtarışlarının nəticəsi kimi maraq doğuran ədəbi faktlar idi. Bütün bunlar janrın genişlənmə imkanlarına, inkişaf perspektivlərinə nikbinliklə baxmaq ümidi doğurur.

XX əsr Azərbaycan poeması üçün xarakterik cəhətlərdən biri lirik ünsürlərin dominantlığı səyi idi. Belə əsərlərdə müxtəlif hadisələrdən söhbət açan, öz duyğu və düşüncələrini poetik dillə ifadə edən müəllif obrazı bir növ “süjet



funksiyasını” yerinə yetirərək ayrı-ayrı hadisələr arasında üzvi rabitə yaradırdı. Lakin lirikaya meylin güclənməsi o demək deyildi ki, XX əsr poemasında epiklik öz əhəmiyyətini itirmiş, poema bütövlükdə lirik janra çevrilmişdir. Əksinə, bu illərdə epik və dramatik, eləcə də lirik üsürləri özündə birləşdirən “Komsomol poeması”, “Aygün”, “Lenin”, “Nəsimi”, “Nəriman”, “Zümrüd quşu”, “Kimin sualı var”, “Yollar, oğullar”, “416”, “Kiçik təpə”, “Ulduzlar”, “Əlcəzairli qız”, “Nargindən əsən külək”, “Durnalar Cənuba uçar”, “Nəsimi”, “Memarın məhəbbəti”, “Babəkdən sonra” və s. bu kimi onlarca monumental, epik-dramatik poemalar yaranmışdı.

Klassik poemalarımızdan gələn epik ənənələrin davamı və inkişafı süjetli poemalar üçün daha xarakterik idi. Bədii əsərin bel sütununu xatırladan müxtəlif məzmunlu rəngarəng süjetlər müəllif ideyasının əsas daşıyıcısı kimi müasirlərimizin daha dolğun bədii obrazının yaradılmasına, eləcə də dövrün ziddiyyətli mənzərələrinin bədii təsvirinə xidmət edirdi. Hər dövrün özünəməxsus hadisələri olduğu üçün onlar əsasında yaradılan süjetlər də sosial mahiyyət kəsb edir, tarixi epoxanın rəngarəng mənzərəsini daha real boyalarla əks etdirmək imkanı yaradırdı. Dövrün xarakterik ziddiyyətlərinin bədii əksi XX əsrdə yaranan poemaların süjetinin başlıca hərəkətverici qüvvəsi kimi diqqəti cəlb edirdi. Öz mənbəyini folklor ənənələrindən götürən süjetlərdə belə zamanın nəfəsi duyulmaqda idi. Folklor süjetlərinin də bədii konflikti əsasən əzənlərlə əzilənlər, varlılarla yoxsullar arasındakı zidd münasibətləri əks etdirirdi. Şairlər tarixi keçmişin bütün hadisələrinə sosialist ideologiyası prizmasından baxmağa məcbur idilər. Sovet hakimiyyətinin qurulduğu ilk illərdə sinfi mübarizə bütün bədii əsərlərin, o cümlədən də poemaların süjetinin təkanverici stimulu idi. Süjetin nüvəsini təşkil edən bədii konflikt məhz bu sinfi ziddiyyətlər əsasında formalaşaraq öz bədii missiyasını yerinə

yetirir, müxtəlif əqidəli insanların daban-dabana zidd xarakterlərinin açılması vasitəsinə çevrilirdi. Müharibə illərində faşizm əleyhinə, bir qədər sonra bərpa və quruculuq işləri uğrunda mübarizənin bədii əksi ön planda idi. Şairlər yeni dövrün insanının xarakterini də məhz bu mübarizə zəminində açmağa, dünya hadisələrinə “Birdir bu dünyada rəngi, qabarı tarixi yaradan polad əllərin”, yaxud “Bütün ölkələrin proletarları, birləşin” prizmasından baxırdılar.

Müharibə mövzusu 60-70-ci illərdə yaranan bir sıra poemaların da əsas predmeti idi ki, bu da təsadüfi deyildi. Uşaqlığı müharibə illərinə düşən şairlər o ağırlı-acılı illərin poetik, ibrətamiz mənzərələrini yaratmağa özlərində mənəvi ehtiyac hiss edirdilər. Hadisələrdən uzaqlaşmaq müharibə mövzusunda daha dəqiq meyarla yanaşmaq imkanı verirdi.

Belinskinin fikrincə, poemada həyatın ən ali anları öz bədii əksini tapmalıdır. XX əsr Azərbaycan poeması istər mövzu və məzmun, əhatə dairəsi, istərsə də orada qaldırılan problemlər baxımından çoxşaxəlidir, sosial həyatın, eləcə də qəhrəmanların fərdi dünyasının bütün sahələrini əhatə edir. Bədii forma etibarilə də poemanın rəngarəng olması, janrın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklərin əmələ gəlməsi yaradıcılıq axtarırlarının qanunauyğun yekunu kimi özünü göstərməkdədir.

Epik və dramatik poemalarda həyatın geniş lövhələri, ziddiyyətli mənzərələri, insanların hər hansı bir məqsəd və amal uğrunda mübarizəsi bədii təsvirin mərkəzində dayanırdı. Belə əsərlərdə hadisələr gərgin şəkildə cərəyan edir, kulminasiya nöqtəsinə çatır və öz bədii həllini tapırdı. Bədii konflikt həyatın ziddiyyətli anlarını əks etdirən və qəhrəmanların xarakterinin açılmasına zəmin yaradan qüdrətli vasitə kimi özünü göstərirdi. Süjetin mərkəzində dayanan konflikt hadisələrin dinamizmini, mənəvi-psixoloji gərginliyi daha da artırırdı. Əsərdə intriqa xarakterlərin bir-birinə zidd münasibətləri nəticəsində əmələ gəlmiş kimi, xarak-

terlər də bu münaqişə nəticəsində formalaşır, mübarizləşir, onun mənfi və müsbət, fərdi və sosial cəhətləri üzə çıxırdı. Zamanın xarakterik hadisələrini əks etdirən bədii süjetlər həm dövrün real mənzərəsini, həm də qəhrəmanların daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilirdi.

Ədəbi faktlar göstərir ki, epizodlar, lirik haşiyələr, ricətlər poemalardakı əsas süjetin daha da dolğunlaşmasına zəmin yaratmış, bədii təsvirin əhatə dairəsini genişləndirmiş, obrazların daxili dünyasının, arzu və düşüncələrinin ətraflı açılmasına, müəllif qayəsinin ifadəsinə əhəmiyyətli dərəcədə yardımçı olmuşdur.

Lirik poemalar istər bədii forma, istərsə də mövzu etibarilə daha rəngarəngdir. Bu poemaların hamısında ilk sətirdən son sətərədək bütün lövhələr, lirik qəhrəmanın həyəcanları bədii təsvir obyektini seçilirdi. Belə əsərlərdə hadisə, süjet olmasa da, təsvirlər məntiqi-emosional ardıcılıqla aparılır, lirik qəhrəmanın xarakteri hiss və düşüncələr zəminində açılırdı. Əksər vaxtlarda bu cür poemaların qəhrəmanı elə müəllifin özü olurdu. Gördüyü təbii mənzərələrdən, hər hansı hadisədən, insan gözəlliyindən, məhəbbətin şirin əzabından ehtizaza gələn şair öz lirik təəssüratını oxucu ilə bölüşür, lirizm qüdrətli bir bədii vasitə kimi müəllif qayəsinin, onun poetik məramının ifadəçisinə çevrilirdi. Lirik poemalar üçün hadisə, süjet yox, poetik məzmun daha xarakterik idi.

Epik poema üçün hər hansı bir süjet daxilində həyatın geniş lövhələrini vermək daha səciyyəvidir. “Epik şair üçün başlıca məsələ ictimai həyatın və milli xarakterin ən əsas cizgisini əks etdirməkdir” (234, s. 13).

Epik poemada müəllif sözü, nəqletmə üstünlük təşkil edirsə, dramatik poemaların süjetində hadisələrin dialoq şəklində qurulması, inkişafı və bədii həlli xarakterikdir. Lirik poemalar üçün isə hadisələrin yox, lirik qəhrəmanın

hisslərinin, düşüncələrinin dinamikası, bədii əksi səciyyəvidir.

Bütün ədəbi faktları ümumiləşdirib bədii təhlil süzgecindən keçirəndən sonra belə bir qənaət hasil olur ki, lirizmlə epizmin sıx dialektik vəhdəti böyük ədəbi nailiyyətlərin rəhnidir. Sırf lirizmi, yaxud epizmi müdafiə etmək, bunlardan birinə üstünlük vermək ümumən bədii yaradıcılığı istiqamətləndirməkdə birtərəfliliyə gətirib çıxarardı. Lirizmlə epizm poemanın qoşa qanadlarına bənzəyir, bunlarsız böyük ədəbi uğurlardan söhbət belə gedə bilməz. Yüksək bədii səviyyəli poemalar bir daha təsdiq etməyə imkan verir ki, Azərbaycan poemalarının əksəriyyətində lirik, epik, dramatik ünsürlərin vəhdəti poemanın janr spesifikasiyası kimi özünü göstərir.

XX əsr Azərbaycan poemalarının demək olar ki, hamısının tematikasında zaman və qəhrəman problemi mühüm yer tuturdu. Dövrün, epoxanın tələblərindən doğan sosial məzmun şairləri yeni forma axtarışlarına sövq edirdi. Həyatın qəhrəmanını ədəbiyyatın qəhrəmanına çevirmək şair və yazıçıların, dramaturqların başlıca yaradıcılıq vəzifələrindən idi. Ədəbiyyat ideologiyasının qüdrətli, səfərbəredici təbliğat maşınına çevrilmişdi. Sosialist realizmi adlanan yaradıcılıq metodu yazıçı qələminə vurulmuş qandalı xatırladır, onu əl-qol atmağa qoymur, qəhrəmanların mənəvi dünyasından çox, onların ictimai fəaliyyəti bədii təsvir obyektini seçilirdi.

Poema tarixi-ictimai mühit zəminində formalaşdığından, yarandığı dövrün ziddiyyətli mənzərələrini, qəhrəmanların xarakterini, onların tarixi faciəsini, əməyini, mübarizəsini, ictimai işə, beynəlxalq hadisələrə münasibətini, dünyagörüşünü, arzu və düşüncələrini, psixologiyasını əks etdirdiyi üçün həmin tarixi mərhələnin bədii salnamasına çevrilmişdir. Elə buna görə də janrın tarixini araşdırmaqla həmin dövrdə yaşayan insanların həyatını, məişətini, sosial qayğılarını öyrənmək imkanı yaranır. Nəinki müsbət, eləcə

də nöqsanlı, çatışmayan cəhətlər, keçmişin ibrət dərsləri ədəbiyyatımızın yeni istiqamətdə inkişafına zəmin yaradır. Sənətkar ənənənin müsbət cəhətlərindən bəhrələndiyi kimi, uğursuz yaradıcılıq təcrübələrindən də çox şey öyrənir, yenedən bu sahədə eksperiment aparmaq əziyyətindən xilas olur. Tarixin acı təcrübəsi, ibrət dərsləri onun yaradıcılığını yeni istiqamətə yönəldir.

XX əsr Azərbaycan poeması göydəndüşmə deyildir; çoxəsrlik folklor və klassik ədəbiyyat ənənələrinin varisi və davamçısıdır. Bu janr həm də qarşılıqlı ədəbi əlaqələr zəminində formalaşmış, onun məzmun və formasında əhəmiyyətli dəyişikliklər yaranmışdır.

XX əsrin görkəmli poema ustaları olan Hüseyn Cavidin, Mikayıl Müşfiqin, Səməd Vurğunun, Rəsul Rzanın, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Qabilin, Məmməd Arazın, Nəriman Həsənzadənin və başqalarının poemalarında epik poeziya ənənələrimiz davam və inkişaf etdirilmişdir. Onların əsərlərində təkcə klassik poemalarımızın yox, həm də dünya poemasının qabaqcıl ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnmə meyli özünü göstərmişdir. Bütün bu yaradıcılıq axtarırlarının, folklordan, klassik, eləcə də dünya ədəbiyyatından səmərəli şəkildə bəhrələnmənin nəticəsidir ki, XX əsrin ən yaxşı Azərbaycan poemaları nəinki milli, həm də beynəlxalq standartlara, ədəbi meyarlara cavab verən yüksək sənət nümunələridir.

Azərbaycan ədəbiyyatında, o cümlədən də onun aparıcı janrlarından biri olan poemalarda həmişə həm məzmun, həm də forma ənənələrinə həssas, yaradıcı münasibət olmuşdur. Bütün dövrlərin Azərbaycan folklorunda, eləcə də klassik ədəbiyyatımızda insana məxsus yüksək əxlaqi keyfiyyətlər: humanizm, zəhmətsevərlik, vətənpərvərlik, dostluq, yoldaşlıq, əhdə vəfa, mərdlik, təvazökarlıq və s. təbliğ olunub. XX əsr Azərbaycan poemasının müsbət qəhrəmanlarının əksəriyyəti sadaladığımız əxlaqi keyfiyyətləri öz

üzərlərində cəmləyən bədii obrazlar kimi diqqəti cəlb edir. Yeni dövr insanın xarakterinin inqilabi mübarizə, quruculuq işləri və sosialist vətəninin qorunması uğrunda çarpışma zəminində açılması dövrün tələbi idi. Əsrin ikinci yarısından sonra isə şairlər qəhrəmanların fərdi taleyini bədii təsvirin mərkəzinə çəkməyə, keçmişdə buraxılan ideoloji nöqsanları xarakterik, ibrətamiz süjetlər vasitəsi ilə tənqid etməyə daha çox meyilli idilər. İfrat sosializm ideyalarının təbliğinin yavaş-yavaş arxa plana keçməsi, qəhrəmanların xarakterinin ailə-məişət problemləri zəminində açılması o dövr ədəbiyyatındakı mənəvi-əxlaqi saflaşma prosesinin göstəricisi kimi maraqlı doğurdu. XX əsrin ikinci yarısında şəxsiyyət və zaman probleminin bədii həlli məsələsinin daha ciddi şəkildə qarşıya qoyulması bu illərdə yaranmış poemaların xarakterik yeniliyini şərtləndirən həyati amillər idi. Represiya qurbanı olmuş sənətkarlarımızın özləri kimi onların bəraət alan əsərləri də həyata ikinci vəsiqə qazanırdı.

Xalqın azadlığı, müstəqilliyi, suverenliyi məsələsi əvvəlki illərin poemalarında arabir qığılcım kimi nəzərə çarpırdısa, səksəninci illərin sonu, doxsanıncı illərin əvvəllərində bu problemlər açıq şəkildə bədii təsvirin mərkəzinə gətirilirdi. Doğrudur, həmin məsələlərin bədii həllini verən poemaları hələlik barmaqla saymaq olar, ancaq həyatın ümumi axarı sözsüz ki, bu mövzularda yeni-yeni əsərlərin yaranmasına zəmin yaradacaqdır.

Başqa janrlarda olduğu kimi epik poeziyada da konflikt və xarakterin özünəməxsus yeri və rolu olmuşdur. Poemalarda bədii konflikt real həyati ziddiyyətləri əks etdirməklə yanaşı qəhrəmanların xarakterini tipikləşdirmək və fərdiləşdirmək, əsərin ideyasını açmaq, süjetin hərəkətinə nail olmaq kimi çox mühüm funksiyaya malikdir. Poemada həm lirik, həm epik, həm də dramatik ünsürlərin üzvi vəhdəti və janrdakı konfliktin və xarakter yaratmaq imkanlarının özünəməxsusluğunu şərtləndirən amillərdəndir.

Görkəmli şairlərin əsərlərində lirika canlı insan xarakterləri yaratmağa xidmət edir. Ən yaxşı əsərlərdə o, nəinki bədii konflikti zəiflədir, əksinə, hisslərin, düşüncələrin münaqişəsi əsas konflikti daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmağa, onun emosional təsir gücünü artırmağa, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini, onların xarakterindəki ən incə cəhətləri yüksək bədii sənətkarlıqla canlandırmağa zəmin yaradır.

XX əsr Azərbaycan poemaları sənətkarlıq məziyyətləri, strukturu, kompozisiyası, bədii üslubu, tematikası ilə birbirindən ciddi surətdə seçildiyi üçün onlardakı konflikt və xarakter müxtəlif təzahür formalarına malikdir. Həyatı ziddiyyətləri konkret bir süjet ətrafında əks etdirən epik əsərlərdə konflikt əsasən müxtəlif zidd münasibətlərin təmsilçisi olan konkret qəhrəmanlar arasında cərəyan edir. Lirik-epik əsərlərdə qəhrəmanların bir-birinə zidd əxlaqi idealları həm hadisənin təsvirində, həm də obrazların duyğu və düşüncələri zəminində əks olunur. Lirik poemalarda isə lirik qəhrəmanın xarakteri hiss və düşüncələrin münaqişəsi fonunda açılır. Başqa sözlə desək, lirik xarakter əsasən hiss və düşüncələr, epik xarakter süjet və hadisələr, dramatik xarakter isə konflikt, daxili münaqişə zəminində formalaşır.

Ümumiyyətlə, əsrin əvvəlində yaranan poemalarda xarakter antaqonist sinfi mübarizə, sonrakı illərdə müharibə, daha sonra quruculuq işləri zəminində açılırdı. Əsrin ikinci yarısında isə xarakterlərin daxili dünyasına nüfuz meyli güclənirdi.

Konflikt və onun bədii həllində, eləcə də xarakterlərin açılmasında sənətkar mövqeyi mühüm şərtlər sırasındadır. Poema müəllifi hadisələri təsvir etməkdən əlavə, qəhrəman, onun zahiri görkəmi, xasiyyəti haqqında söz demək imkənina malikdir. Sənətkarın hər hansı hadisəni mənsub olduğu cəmiyyətin, xalqın ictimai əxlaq normaları kontekstində səciyyələndirməsi, qəhrəmanların hərəkətinə məhz bu nöqtəyi-

nəzərdən qiymət verilməsi həm əsərin tərbiyəvi əhəmiyyətini artırır, həm də oxucunu tarixi hadisələrin mənasını daha aydın dərk etməyə istiqamətləndirir.

Zaman keçdikcə, poemalarda bədii sənətkarlıq axtarışları güclənməyə başlayırdı. Şairlər öz ədəbi məramlarını, ideyalarını daha poetik şəkildə ifadə etməyə çalışır, əsərlərinin bədii formasına xüsusi diqqət yetirirdilər. Poemalarda qəhrəmanların bədii portretlərini yaratmaq meyli güclənirdi. Bir-birinə bənzəməyən portretlər qalereyası yaratmağa cəhd göstərilirdi. Qəhrəmanın zahiri görkəminin xarakterik cizgilərlə təsviri onların daxili dünyasına nüfuz etmək, həyat şəraitini, sosial mövqeyi, arzu və düşüncələri haqqında dolğun təsəvvür oyatmaq imkanı yaranırdı. Peyzajdan bir bədii vasitə kimi istifadə edən sənətkarlar qəhrəmanların düşdükləri psixoloji vəziyyətə uyğun təbiət lövhələri yaradır, bədii və ictimai məna kəsb edən səciyyəvi mənzərələr obrazların daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilirdi. H.Cavid, S.Vurğun, R.Rza, B.Vahabzadə, Q.Qasımszadə, N.Xəzri, H.Arif və başqa bu kimi söz ustalarının yaratdıqları peyzajlar həm bədii, həm də sosial məna kəsb edirdi. Şairlər sənətin sirlərinə yiyələndikcə ümumi sözlərdən qaçır, müxtəlif səpkili poemalarında öz fikirlərini bədii detallar vasitəsi ilə ifadə etməyə çalışırdılar. Uğurlu bədii detallar əsərin kompozisiyasına bədii gözəllik elementi kimi daxil olmuş, şairlərin sözcülükdən yaxa qurtarmalarına şərait yaratmış, istər süjetin inkişafında, istər konfliktin bədii həllində, istər xarakterlərin hərətərəfli təsvirində, istərsə də müəllif qayəsinin, əsərin əsas ideyasının açılmasında özünü qüdrətli bir vasitə kimi göstərmişdir. Yeri gəldikcə poemalarda bol-bol istifadə edilən epitetlər, təşbehlər, metaforalar, metonimiyalar, mübaligələr, litotalar, bədii suallar, təkrirlər vacib poetik funksiyanı yerinə yetirmiş, sənətkarların əlində qüdrətli təsvir elementlərinə çevrilmişdir. İstər detallar, istərsə də rəngarəng təsvir və ifadə vasitələri poemaların



bədii dəyərini, onların poetik təsir gücünü daha da artırmışdır. Əsərlərin ümumi strukturundakı bütün poetik fiqurlar kompozisiyanın ayrılmaz tərkib hissəsi kimi öz missiyasını yerinə yetirmiş, müxtəlif səpkili poemaların sənətkarlıq məziyyətlərini artıran vasitəyə çevrilmişdir. Ümumiyyətlə, bədii sənətkarlıq komponentlərinin hamısı bir-biri ilə üzvi surətdə bağlı olan forma elementləri kimi məzmunun, ideyanın ifadəsinə kömək etmişdir.

Poemaların vəzn və qafiyə sistemi də onların bədii strukturunda, kompozisiyasında əhəmiyyətli yer tutmuşdur. Heca XX əsr poemasının ən aparıcı vəznı idi. Epik, lirik, hətta dramatik səpkili əsərlərdə hecanın müxtəlif ölçülərindən gen-bol istifadə olunmuşdur. H.Cavidin “Azər” poemasının əksər parçaları, Süleyman Rüstəmin “Yaxşı yoldaş”, S.Vurğunun “Hörmüz və Əhrimən” poemaları isə əruzun müxtəlif bəhrlərində yazılmışdır. B.Vahabzadənin, Qabilin və b. şairlərin poemalarında ara-sıra, yeri gəldikcə əruz vəznindən istifadə olunmuş, klassik poeziya ənənələrimizdən bəhrələnmə meylı özünü göstərmişdir.

R.Rza poeziyasında kamala çatan, ifadə əlvanlığı baxımından seçilən sərbəst şeir XX əsr Azərbaycan poemasının geniş yayılmış aparıcı “vəzn”lərindən biri kimi diqqəti cəlb edirdi. Bu qüdrətli, novator sənətkarın, eləcə də F. Qocanın, F.Sadıqın, A.Abdullazadənin, Ə.Salahzadənin və başqalarının poemalarının vəznı üçün heca zəminində formalaşan sərbəst şeir xarakterik idi. Heca və əruzda yazılan poemalarda klassik ədəbiyyatımızda olan qafiyə ənənələri davam və inkişaf etdirilirdi. Sərbəst şeir formasında yazılmış əsərlərdə isə qafiyə quruluşu özünü daha rəngarəng çalarda göstərirdi.

Poema istər mövzu və tematikasına, istər qaldırdığı problemlərin aktuallığına, həyatiliyinə, istərsə də bədii məziyyətlərinə, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə, poetikasına görə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının ən aparıcı janrlarından biri olmuşdur.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abdulla A. Üzü dan yerinə. Bakı: Yazıçı, 1984, 224 s.
2. Abdulla A. Sonsuzluğa gedən karvan. Bakı: Yazıçı, 1988, 156 s.
3. Abdullazadə A. Mikayıl Müşfiq və onun poetik üslubu // Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil, incəsənət seriyası, 1968, № 2, s. 7-13
4. Abdullazadə A. Rəsul Rza şeirinin bəzi üslubi xüsusiyyətləri // Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil, incəsənət seriyası, 1970, № 4, s. 3-10
5. Abdullazadə A. Əli Kərimin poetik üslubu // "Azərbaycan" jurnalı, 1974, № 7, s. 166-173
6. Abdullazadə A. Nəbi Xəzri şeirinin bəzi üslubi xüsusiyyətləri haqqında // Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil, incəsənət seriyası, 1975, №3, s. 26-32
7. Abdullazadə A. Səninlə sənsiz. Bakı: Yazıçı, 1983, 136 s.
8. Abdullazadə A. Şairlər və yollar. Bakı: Elm nəşriyyatı, 1984, 224 s.
9. Abdullazadə A. Bəxtimizin kitabı. Bakı: Yazıçı, 1988, 240 s.
10. Abdullazadə A. Od nə çəkdi. Bakı: Azərənəşr, 1990, 282 s.
11. Абрамович Г.Л. "Введение в литературоведение". Москва, 1979, 352 с.
12. Abdullayev C. "Aslan qayası" əsərində xalq əfsanəsi // ADU-nun aspirantlarının elmi əsərləri, 1963, 4-cü buraxılış, s. 111
13. Abdullayev C. Atalar, oğullar və yollar. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1964, 1 avqust
14. Abdullayev C. Könül duyğuları. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1965, 31 iyul
15. Abdullayev C. Ölümdən qabaq. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1966, 11 iyun
16. Abdullayev C. Poemalarımızda mübarizə motivləri. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1967, 16 sentyabr
17. Abdullayev C. Nərimanovun poetik obrazı. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1969, 12 iyul
18. Abdullayev C. Səməd Vurğunun poetikası. Bakı: Gənclik, 1976, 166 s.
19. Abdullayev C. Lirika və zaman. Bakı: Yazıçı, 1982, 179 s.
20. Abdullayev C. S.Vurğun poemalarının janr xüsusiyyətləri / Azərbaycan sovet ədəbiyyatının poetika məsələləri. Bakı: ADU-nun nəşriyyatı, 1986, s. 3-19

21. Абдуллаев М. Проблема конфликта и характера в современной узбекской драматургии: Автореф. дис. канд. филол. наук. Ташкент, 1970, 19 с.
22. Abid Ə. Heca vəznı // “Maarif işçisi” jurnalı, 1927, № 3, s. 20-54; № 4, s. 58-61; № 6-7, s. 45-50
23. Ağayev Ə. Geniş bədiü ümumiləşdirmə yollarında // “Azərbaycan”, 1954, № 2, s. 152-158
24. Ağayev Ə. Muğan axşamları. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1955, 2 iyul
25. Ağayev Ə. Durnalar Cənuba uçuş. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1960, 2 iyul
26. Ağayev Ə. Kəçən ilki poeziyamız // “Azərbaycan”, 1962, № 8, s. 189-202
27. Ağayev Ə. Azərbaycan sovet poeziyası // “Azərbaycan”, 1974, № 1, s. 185-198; № 2, s. 184-194; № 3, s. 82-192; № 4, s. 183-192; № 5, s. 195-200; № 6, s. 180-190; № 7, s. 159-165; № 8, s. 176-181
28. Ağayev Ə. Əsrin tərənnümü. Bakı: Yazıçı, 1980, 232 s.
29. Axundov A. Poemalarımızın dili haqqında qeydlər. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1959, 1 avqust
30. Axundov A. “Gəmidə söhbət”. “Kommunist” qəz., Bakı, 1955, 22 noyabr
31. Axundov A. “Yanıqlı gülüşlər” // “Azərbaycan” jurnalı, 1957, № 7, s. 216-219
32. Axundov A. Bəli, bu məhəbbətdir. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1959, 29 mart
33. Axundov A. Həyat nəğmələri // “Azərbaycan”, 1962, № 8, s. 203-209
34. Axundov N. “Dostlar”. “Kommunist” qəz., Bakı, 1949, 20 iyun
35. Axundov N. “Abşeron torpağında” poeması haqqında. “Gəncə kommunisti” qəz., Kirovabad, 1959, 19 avqust
36. Alışanov Ş. Sözüün estetik yaddaşı. Bakı: Elm, 1994, s. 228
37. Алиев Р. Ю. Проблемы развития азербайджанской советской поэмы (1956-1965): Дис. ... канд. фил. наук. Баку, 1984, 155 с.
38. Аллаков Дж. Проблема характера в туркменской прозе на современном этапе: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ашхабад, 1971, 78 с.
39. Antakolski P. Neftçilər haqqında yeni poema. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1963, 2 fevral
40. Araz M. Aylarım, illərim. Bakı: Yazıçı, 1979, 224 s.
41. Araz M. Atamın kitabı. Bakı: Gənclik, 1974, 168 s.
42. Araz M. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərənşər, 1986, 480 s.

43. Arif M. “İki dost” poeması haqqında. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1947, 24 may
44. Arif M. “Aygün” və müasirlik. “Kommunist” qəz., Bakı, 1958, 26 oktyabr
45. Arif M. Azərbaycan sovet şeiri // “Azərbaycan”, 1959, № 2, s. 192-209
46. Arif M. Bizim poeziyamız. “Azərbaycan”, 1966, № 2, s. 3-14
47. Arif M. Ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı: Azərənşr, 1958, 448 s.
48. Arif M. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə: 1-ci cild, Bakı: Elm, 1967, 620 s., 2-ci cild, Bakı: Elm, 1968, 516 s.
49. Aristotel. Poetika. Bakı: Azərənşr, 1974, 192 s.
50. Арочко М. Поэма: кризис или возрождение // “Литературное обозрение”, 1973, № 5, с. 59-62
51. Aslanov A. “Fırtınalar adası” poeması haqqında. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1958, 17 may
52. Aslanov A. “Natəvan” haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1962, 1 dekabr
53. Aytmatov Ç. Qiyamət. Bakı: Yazıçı, 1991, 360 s.
54. Azadə R. Azərbaycanda epik şeirin mənşəyinə dair / Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı: Azərbaycan SSR EA-nın nəşriyyatı, 1964, s. 240-257
55. Azadə R. Nizami şeirində təbiət // Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil, incəsənət seriyası, 1979, № 2, s. 3-10
56. Azadə R. Nizami şeirində süjet və kompozisiya nisbəti / Sovet ədəbiyyatşünaslığının aktual problemləri. Bakı: Elm, 1974, s. 271-319
57. “Azərbaycan” jurnalı, 1980, № 5; 1987, № 9
58. Azərbaycan xalq əfsanələri. Bakı: Yazıçı, 1975, 286 s.
59. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Bakı: Elm, 1983, 3-cü cild, 556 s.
60. Azərbaycan yazıçılarının X qurultayı. Bakı: Azərənşr, 1998, 280 s.
61. Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi. Bakı: 1967, c.2, s.222
62. ASE, Bakı, 1986, c.9, s.48
63. Azəroğlu B. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 1-ci cild, Bakı: Azərənşr, 1991, 328 s.
64. Азизов Р. Поэмы Наби Хазри. Баку, 1980, 148 с.
65. Бабаджан Р. Лучше старая картина // “Литературное обозрение”, М.: 1974, с. 43-48
66. Бадалов А. Азербайджанские советские поэмы (1960-1970). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1981, 28 с.
67. Babayev A. Qılınclar arasında. Bakı: Gənclik, 1969, 84 s.
68. Babayev A. Memarın məhəbbəti. Bakı: Gənclik, 1972, 88 s.

69. Babayev A. Təzədən doğulur şair ölən gün. Bakı: Gənclik, 1981, 204 s.
70. Bağırov B. "Səhər yelləri". "Bakı" qəz., Bakı, 1964, 8 iyun
71. Baxış E. Deyə bilmədiyim sözlər. Bakı: Yazıçı, 1980, 128 s.
72. Банкетов А. Лирика в эпосе / Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М.: Мысль, 1967, с. 119-175.
73. Bayramov Q. Lirik qəhrəman və zaman. Bakı: Elm, 1986, 140 s.
74. Bayram T. Azərbaycan dünya gəzir. Bakı: Azərnəşr, 1965, 94 s.
75. Behrudi R. Şaman duası. Bakı: Yazıçı, 1989, 152 s.
76. Belinski V. Q. Aleksandr Puşkinin əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1948, s. 316 s.
77. Бехер И. Р. Любовь моя, поэзия. Москва: Художественная литература, 1965, 560 с.
78. Bualo. Poeziya sənəti. Bakı: Azərnəşr, 1969, 184 s.
79. Cabbarlı C. Əsərləri: 3 cildə, 3-cü cild, Bakı: Azərnəşr, 1969, 456 s.
80. Cabbarzadə Z. Dostum, gəl sözə bax. Bakı: Azərnəşr, 1966, 282 s.
81. Cavad Ə. Şeyrlər. Bakı: Azərnəşr, 1958, s. 276
82. Cavid H. Seçilmiş əsərləri: 3 cildə, 2-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1969, 252 s.
83. Cəfər Ə. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. Bakı: Elm, 1977, 416 s.
84. Cəfər M. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, 2-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1974, 344 s.
85. Cəfərov M. Sənət yollarında. Bakı: Gənclik, 1975, 368 s.
86. Cəlal M. Bir poema haqqında // "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı, 1934, № 6-7, s. 52-54
87. Cəlal M. Yeni şeirin manifesti // "Azərbaycan" jurnalı, 1961, № 3, s. 168-182
88. Cəlal M., Xəlilov P. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı: Maarif, 1972, 280 s.
89. Cəlal M. Klassiklər və müasirlər. Bakı: Azərnəşr, 1973, 296 s.
90. Червяченко Г. А. Поэма в советской литературе. Ростов: изд-во Ростов. ун-та, 1978, 192 с.
91. Числов М. Современная советская поэма / Современный литературный процесс и критика. Москва, Мысль, 1975, с. 199-231
92. Числов М. О некоторых аспектах анализа больших стихотворных форм / Методологические проблемы современной литературной критики. Москва: Мысль, 1976, с. 218-231

93. Числов М. Время зрелости – пора поэмы. Москва: Советский писатель, 1986, 400 с.
94. Чокану И. Вопросы художественного конфликта в современной молдавской повести и романе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кишинев: 1965, 16 с.
95. Dubrovin B. Müasirlik duyğusu. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1980, 14 aprel
96. Драгомиретская Н. Характер в художественной литературе / Проблемы теории литературы. Москва: изд-во АН СССР, 1958, с. 100-152
97. Dilbazi M. Əlcəzairli qız. Bakı: Azərnəşr, 1963, 68 s.
98. Elçin. Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın problemləri. Bakı: Yazıçı, 1981, 364 s.
99. Engels F. Anti-Dürinq, Bakı, Azərnəşr, 1967, s. 119.
100. Əbilov İ. İki kitab haqqında. “Azərbaycan”, 1962, №6; Adsız adam. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1963, 17 avqust
101. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Bakı: Maarif, 1978, 200 s.
102. Əlioğlu M. (Vəliyev). İki poema haqqında. “Azərbaycan gəncləri”, qəz., Bakı, 1948, 9 aprel
103. Əlioğlu M. “Fədai” poeması haqqında. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1948, 15 avqust
104. Əlioğlu M. “Aylı gecələr” poeması haqqında. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1948, 18 yanvar
105. Əlioğlu M. “Dönüş” poeması haqqında. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1949, 26 may
106. Əlioğlu M. Böyük tikinti haqqında poema. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1949, 25 sentyabr
107. Əlioğlu M. Lenin haqqında dəyərli əsər. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1951, 21 yanvar
108. Əlioğlu M. “Əbədi heykəl” poeması. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1953, 26 sentyabr
109. Əlioğlu M. Poemalarımız haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1954, 16 oktyabr
110. Əlioğlu M. S.Vurğunun “Aygün” poeması haqqında // “Təbliğatçı” jurnalı, 1957, № 7, s. 78-84
111. Əlioğlu M. Bir ailənin tarixi. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1957, 31 mart
112. Əlioğlu M. Yeni poemalarımız // “Azərbaycan” jurnalı, 1958, № 4, s. 183-210
113. Əlioğlu M. “Mehparə” poeması və məktəb. “Azərbaycan müəllimi” qəz., Bakı, 1959 6 avqust

114. Əlioğlu M. Parçalanmış ürəyin dərdi. “Bakı” qəz., Bakı, 1960, 29 avqust
115. Əlioğlu M. Beş poema haqqında mülahizələr // “Ulduz” jurnalı, 1967, № 9, s. 58-60
116. Əlioğlu M. Darıxan adamlar // “Ulduz” jurnalı, 1971, № 9, s. 56-61
117. Əlioğlu M. Amal və sənət. Bakı: Yazıçı, 1980, 260 s.
118. Əliyev M. Addımlar, addımlar. Bakı: Gənclik, 1973, 232 s.
119. Əliyeva A. Hacı Kərim Sanılı // “Azərbaycan” jurnalı, 1991, № 7, s. 167-170
120. Əsgərov M. “Lenin” poeması haqqında qeydlər // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1951, № 4, s. 114-125
121. Əsgərov M. “Abşeron torpağında”. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1952, 21 dekabr
122. Əsgərov M. Gənc şairin ilk poeması // “Azərbaycan” jurnalı, 1958, № 1, s. 210-215
123. Əsgərov M. Memar haqqında poema. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1973, 20 yanvar
124. Əzizov R. Poemanın genişlənən üfqləri. Bakı: Yazıçı, 1986, 176 s.
125. Fiş R. Nazim Hikmət. Bakı: Gənclik, 1985, 324 s.
126. Hacı M. Şəlalə. Bakı: Gənclik, 1967, 76 s.
127. Həsənov O. “Tatyana”. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1943, 12 oktyabr
128. Həsənov O. Poemalarımız haqqında // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, № 1-2, s. 175-188
129. Həsənov O. Vətən qəhrəmanı // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1948, №11, s. 173-176
130. Həsənov O. “Ulduzlar” poeması haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1958, 1 may
131. Həsənov O. “Ulduzlar”, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1960, 1 yanvar
132. Həsənov O. “Ulduzlar”, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1962, 17 mart
133. Həsənzadə N. “Nəriman”. Bakı: Azərneşr, 1968, 152 s.
134. Həsənzadə N. “Zümrüd quşu”. Bakı: Gənclik, 1976, 144 s.
135. Həsənzadə N. Bir az möhlət istəyirəm ömürdən. Bakı: Yazıçı, 1981, 456 s.
136. Həsənzadə N. Kimin sualı var. Bakı: Gənclik, 1984, 128 s.
137. Hikmət İ. Əruz və heca vəznləri // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1923, № 4-5, s. 7-10; № 6, s. 10-12; № 7, s. 8-11; № 8, s. 21-22; № 10, s. 23-28
138. Hüseynzadə H. Yollar və xatirələr. Bakı: Gənclik, 1966, 336 s.

139. Hüseynzadə H. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1969, 332 s.
140. Hüseynzadə H. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, 1-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1975, 300 s., 2-ci cild, Bakı: Azərnəşr, 1975, s. 284 s.
141. Hüseyn M. Əsərləri: 10 cilddə, 9-cu c., Bakı: Yazıçı, 1979, 634 s., 10-cu c., Bakı: Yazıçı, 1979, 272 s.
142. Hüseynov Ə. Sadə adamlar. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1954, 18 sentyabr
143. Hüseynov Ə. “Üçüncü atlı”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1959, 4 aprel
144. Hüseynov Ə. Poemalarımızın ideya-bədii keyfiyyətləri // “Azərbaycan” jurnalı, 1962, № 4, s. 244- 250
145. Hüseynov Ə. Sənət yağısı. Bakı: Yazıçı, 1979, 416 s.
146. Hüseynov R. Vaxtdan uca. Bakı: Işıq, 1987, 364 s.
147. Hüseynoğlu G. Müşfiq. Bakı: Azərnəşr, 1968, 108 s.
148. Hüseynoğlu G. M.Müşfiq şeirində vəznlər / Azərbaycan sovet ədəbiyyatında poetika məsələləri. Bakı: ADU-nun nəşriyyatı, 1986, s. 20-46
149. Халилов Х. Жанр поэмы послевоенной азербайджанской советской литературе ( 1945-1950 ): Дис. ... канд. фил. наук. Баку, 1964, 153 с.
150. Xəlilov Q. “Bizim dağlarda”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1954, 18 sentyabr
151. Xəlilov Q. Süleyman Rüstəmin poemaları. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1956, 25 noyabr
152. Xəlilov Q. Sadə adamlar. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1957, 13 yanvar
153. Xəlilov Q. M. Rahimin poemaları. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1957, 5 oktyabr
154. Xəlilov Q. “Mehpərə”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1957, 31 may
155. Xəlilov Q. “İradə”. “Bakı” qəz., Bakı, 1958, 5 sentyabr
156. Xəlilov Q. Xəlqilik və şeiriyyət nümunələri. “Bakı” qəz., Bakı, 1959, 22 sentyabr
157. Xəlilov Q. Fəhlə dostumla söhbət. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1961, 10 iyun
158. Xəlilov Q. “Araz axır”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1964, 28 mart
159. Xəlilov P. “Zəncinin arzuları” // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1949-cu il, № 8, s. 169-171
160. Xəlilov P. “Muğan” // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1950-ci il, № 3, s. 151-154



161. Xəlilov P. “Bizim dağlar”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1954, 18 sentyabr
162. Xəlilov P. Konflikt və onun bədii həlli. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1957, 9 iyun
163. Xəlil Z. “Kiçik tərə” haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1960, 30 yanvar
164. Xəlil Z. Günəş, dəniz və insan. Bakı: Azərənəşr, 1969, 288 s.
165. Xəndan C. Hüseynbala. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 5 sentyabr 1948
166. Xəndan C. Böyük məhəbbətin canlı ifadəsi. “Kommunist” qəz., Bakı, 1951, 18 yanvar
167. Xəzri N. “Yolda” poemasını oxuyarkən. “Kommunist” qəz., Bakı, 1963, 31 yanvar
168. Xəzri N. Sumqayıt səhifələri. Bakı: Azərənəşr, 1963, s. 108
169. Xəzri N. Böyük dövrün böyük poeziyası // “Azərbaycan” jurnalı, 1965, №11, s. 76-87
170. Xəzri N. İllər və sahillər. Bakı: Azərənəşr, 1969, 508 s.
171. Xəzri. Seçilmiş əsərləri: 4 cildə, 3-cü c., Bakı: Yazıçı, 1983, 254 s., 4-cü c., Bakı: Yazıçı, 1984, 264 s.
172. İbrahim V. Bu torpaqda doğulanlar. Bakı: Gənclik, 1979, 128 s.
173. İbrahim V. Vaxtla üz-üzə. Bakı: Gənclik, 1982, 228 s.
174. İbrahimov M. Xəlqilik və realizm cəbhəsindən. Bakı: Azərənəşr, 1961, 524 s.
175. İraçoğlu M. Azərbaycan şeir sənəti. Bakı: Çarşıoğlu, 2000, 270 s.
176. İraçoğlu M. Dədə Qorqud şeiri. Bakı: Çarşıoğlu, 2000, s. 86 s.
177. Иванов Д. Ф. Изображение конфликтов в литературе о колхозной жизни // Партийность литературы и проблемы художественного мастерства. Москва: 1961, с. 77-131
178. Жирмунский В. М. Теория литературы, поэтика, стилистика. Ленинград: Наука, 1977, 408 с.
179. Kəbirli İ. Səhrələr çiçəklənir. Bakı: Azərənəşr, 1953, 80 s.
180. Kəbirli İ. İmtahan. Bakı: Azərənəşr, 1956, 72 s.
181. Kəbirli İ. Adsız adam. Bakı: Azərənəşr, 1963, 92 s.
182. Kəbirli İ. Ürəyimə düşün izlər. Bakı: Azərənəşr, 1965, 148 s.
183. Kəbirli İ. Açıq ürək. Bakı: Azərənəşr, 1970, 236 s.
184. Kələntərli K. Dəniz və məhəbbət. Bakı: Gənclik, 1973, 88 s.
185. Kərim Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə: 2-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1975, 188 s.
186. Kəsəmənli N. Təklidə danışaq. Bakı: Gənclik, 1983, 192 s.
187. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı: Gənclik, 1978, 184 s.
188. “Kommunist” jurnalı, 1954, № 17
189. “Kommunist” qəz., 1982, 22 iyun

190. Коваленко С. А. Поэма как жанр литературы. М.: Знание, 1982, 112 с.
191. Ковынев В.М. О диалектико-материалистической природе художественного конфликта. Саратов: 1965, 64 с.
192. Kürçaylı Ə. Nərgindən əsən külək. Bakı: Uşaqgəncnəşr, 1961, 92 s.
193. Kürçaylı Ə. Durnalar Cənuba uçuur. Bakı: Gənclik, 1967, 256 s.
194. Kürçaylı Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1969, 488 s.
195. Kürçaylı Ə. Bütövlük. Bakı: Yazıçı, 1978, 600 s.
196. Kürçaylı Ə. Ülkər. Bakı: Yazıçı, 1980, 236 s.
197. Kürçaylı Ə. Qəlbin sıxılrsa əgər. Bakı: Yazıçı, 1987, 300 s.
198. Qabil. El aşığının surəti. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1963, 26 yanvar
199. Qabil. Poeziya, qəhrəmanlıq. "Kommunist" qəz., Bakı, 1968, 15 fevral
200. Qabil. Mehparə. Bakı: Gənclik, 1967, 104 s.
201. Qabil. Nəsimi. Bakı: Yazıçı, 1980, 408 s.
202. Qabil. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1988, 336 s.
203. Галанов Б. Живопись словом. Москва: Сов. писатель, 1974, 244 с.
204. Гамзатов Р. Собрание сочинений в 3-х тт., т. 3, Москва: Худ. литература, 1969, 320 с.
205. Qarayev Y. Poeziya və nəsr. Bakı: Yazıçı, 1979, 200 s.
206. Qarayev Y., Salmanov Ş. Poeziyanın kamilliyi. Bakı: Yazıçı, 1985, 196 s.
207. Qarayev Y. Ədəbi üfüqlər. Bakı: Gənclik, 1985, 286 s.
208. Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, 494 s.
209. Qasımov Ə. Məhəbbət poeması // "Azərbaycan" jurnalı, 1959, № 6, s. 220-221
210. Qasımzadə Q. Azərbaycan ədəbiyyatında xalqlar dostluğu. Bakı: Azərbaycan SSR EA-nın nəşriyyatı, 1956, 268 s.
211. Qasımzadə Q. İsmət. Bakı: Azərnəşr, 1966, 160 s.
212. Qasımzadə Q. "Aygün" və onun poeziyamızda mövqeyi // "Azərbaycan" jurnalı 1957, № 5, s. 220-230
213. Qasımzadə Q. Şeirimizin hazırkı vəziyyəti // "Azərbaycan" jurnalı, 1958, №5, s. 187-216
214. Qasımzadə Q. Cəmilənin özü kimi. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1961, 7 oktyabr
215. Qasımzadə Q. Bənövşə yarpağı. Bakı: Azərnəşr, 1964, 286 s.
216. Qasımzadə Q. Aşıq gördüyünü çağırar. Bakı: Gənclik, 1969, 300 s.
217. Qasımzadə Q. İnsan min il yaşardı. Bakı: Azərnəşr, 1973, 366 s.
218. Qasımzadə Q. Daşdan keçən söz. Bakı: Gənclik, 1981, 206 s.

219. Qasımzadə Q. Ədəbiyyatda millilik və beynəlmillilik. Bakı: Elm, 1982, 274 s.
220. Qasımzadə Q. Ədəbiyyatımız və mənəviyyatımız. Bakı: Yazıçı, 1988, 406 s.
221. Гегель. Соч., т. 12. Лекции по эстетике. Москва, Гос. Соц.- эк. изд-во, 1938, 472 с
222. Qoca F. Günlərin bir günü. Bakı: Gənclik, 1972, 222 s.
223. Qoca F. Gül ömrü. Bakı: Gənclik, 1976, 168 s.
224. Qoca F. Özümə məktub. Bakı: Yazıçı, 1983, 224 s.
225. Qoca F. Yollar ayrılığında. Bakı: Gənclik, 1985, 376 s.
226. Qoca F. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərənəşr, 1988, 374 s.
227. Qoca F. Ömürdən bir damla. Bakı: Yazıçı, 1991, 238 s.
228. Qodmanlı Z. Zəminə. Bakı: Gənclik, 1972, s. 36 s.
229. Qodmanlı Z. Şöhrət meydanı. Bakı: Gənclik, 1985, 126 s.
230. Qodmanlı Z. Sənin taleyin. Bakı: Yazıçı, 1989, 230 s.
231. Горбунова Е. Единство внутреннего и внешнего в конфликте // Вопросы литературы, 1959, № 11, с. 22-44
232. Горбунова Е. Идеи, конфликты, характеры. Москва: Сов. писатель, 1960, 420 с.
233. Qrossman L. Dostoyevski. Bakı, Gənclik, 1972, 616 s.
234. Гуляев Н. А. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1977, 280 с.
235. Гусейнов Ч. Нравственные конфликты в современной советской литературе // Методологические проблемы современной литературной критики. Москва: Мысль, 1976, с. 173 –194
236. Леонов Б. Наби Хазри. Баку: Йазычы, 1981, 123 с.
237. Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. Москва: Современник, 1974, 328 с.
238. Ломидзе Г. За правдивое отражение жизненных конфликтов в литературе // Вопросы философии, 1952, № 5, с. 149-160
239. Mahmud T. Bu işıqla qalasağam. Bakı: Yazıçı, 1985, 256 s.
240. Mahmud T. Yağış yağır dənizə. Bakı: Gənclik, 1985, 176 s.
241. Манн Ю. О движущейся типологии конфликтов // Вопросы литературы, 1971, № 10, с. 91-109
242. Марцинкявичюс Ю. Судьбы поэмы / Литература и современность, сб. 7. Москва: Худ. литература, 1967, с. 370-379
243. Масеев И. Сущность и роль конфликта в искусстве / Проблемы эстетики. Москва: изд-во АН СССР, 1958, с. 126-171
244. Mehdi F. Ünvanım dəyişir. Bakı: Azərənəşr, 1966, 80 s.
245. Mehdi F. Səni gözləyirəm. Bakı: Yazıçı, 1978, 176 s.

246. Məmmədov K. Bir poema və onun tənqidi. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1957, 13 iyun
247. Məmmədov K. “Məhəbbət dastanı” haqqında söhbət. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1959, 3 oktyabr
248. Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı: Maarif, 1981, 228 s.
249. Мирзаджанзаде А. Х. Этюды о гуманитаризации образования. Баку: Азернешр, 1993, 416 с.
250. Müşfiq M. Əsərləri: 3 cildə, 2-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1970, 336 s.
251. Namaz M. Qırmızı buludlar. Bakı: Gənclik, 1992, 348 s.
252. Nazim Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1979, s. 374 s.
253. Nəbiyev B. “Ana” poeması. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1952, 15 fevral
254. Nəbiyev B. “Füzuli”. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1959, 22 avqust
255. Nəbiyev B. Məhəbbətin tərənnümü // “Azərbaycan” jurnalı, 1959, № 12, s. 200-205
256. Nəbiyev B. Poemalarımızın ideya-bədii xüsusiyyətləri // “Azərbaycan” jurnalı, 1961, № 8, s. 206-215
257. Nəbiyev B. Ədəbi düşüncələr. Bakı: Gənclik, 1971, 160 s.
258. Nəbiyev B. Böyük Vətən müharibəsi və Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Elm nəşriyyatı, 1977, 330 s.
259. Nəbiyev B. Təzə izlər sorğusunda. Bakı: Yazıçı, 1979, 216 s.
260. Nəbiyev B. Söz ürəkdən gələndə. Bakı: Yazıçı, 1984, 284 s.
261. Ordubadlı D. Anama abidə. Bakı: Azərnəşr, 1974, 404 s.
262. Ordubadlı D. Ürəklərə bağlıyam. Bakı: Yazıçı, 1978, 126 s.
263. Ordubadlı D. Ləyaqət. Bakı: Yazıçı, 1989, 240 s.
264. Poema: axtarışlar, perspektivlər. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1977, 29 oktyabr
265. Пришвин М. Незабудки. Вологда: 1960, 256 с.
266. Проблема характера в современной советской литературе. Москва – Ленинград: 1962, 318 с.
267. Проблемы эстетики. Москва: изд- во АН СССР, 1958, 172 с.
268. Проблемы теории литературы. Москва: изд- во АН СССР, 1958, 354 с.
269. Проблемы реализма в русской и зарубежной литературе. Вологда, 1969, с.162.
270. Rahim M. Aşşeron torpağında. Bakı: Azərnəşr, 1962, 110 s.
271. Rahim M. Şeirələr və poemalar. Bakı: Azərnəşr, 1960, 328 s.
272. Rahim M. Üç kitab haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1963, 12 yanvar

273. Rahim M. Seçilmiş əsərləri: 3 cildə, 1-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1967, 408 s., 2-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1967, 390 s., 3-cü c., Bakı: Yazıçı, 1978, 264 s.
274. Mikayıl Rəfilı, Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş, Bakı, 1958, 282 s.
275. Роль фольклора в развитии литературы народов СССР. Москва: изд-во Наука, 1975, 348 с..
276. Rövşən R. Göy üzü daş saxlamaz. Bakı: Yazıçı, 1987, 160 s.
277. Rüstəm xanlı S. Gəncə qapısı. Bakı: Yazıçı, 1981, 162 s.
278. Rüstəm xanlı S. Qan yaddaşı. Bakı: Yazıçı, 1986, 264 s.
279. Rüstəm S. Qafurun qəlbi. Bakı: Gənclik, 1970, 48 s.
280. Rüstəm S. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə: 2-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1976, 206 s.
281. Rüstəm S. Mənim günəşim. Bakı: Yazıçı, 1980, 380 s.
282. Rüstəm S. Təbrizim. Bakı: Gənclik, 1986, 232 s.
283. Rza X. "Bakının dastanı" və poema janrının bəzi məsələləri // "Azərbaycan" jurnalı, 1961, № 11, s. 214-224
284. Rza X. "Lenin" poemasının şeirimizdə mövqeyi // APİ-nin elmi əsərləri, 1963, c. XXV, s. 99-100
285. Rza X. Poemalar haqqında bəzi qeydlər. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1965, 13 mart
286. Rza X. Məhəbbətin səsi. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1967, 29 iyul
287. Rza X. Krasnodon qartalları. Bakı: Gənclik, 1967, 128 s.
288. Rza X. Tarixi romantik poema. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1972, 24 iyun
289. Rza X. Addımlar, addımlar. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1974, 15 may
290. Rza X. Taparam səni. Bakı: Yazıçı, 1980, 268 s.
291. Rza R. Qızıl gül olmaydı. Bakı: Gənclik, 1968, 68 s.
292. Rza R. Seçilmiş əsərləri: 4 cildə: 1-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1967, 528 s., 2-ci c., Bakı: Azərənəşr, 1968, 526 s., 3-cü c., Bakı: Azərənəşr, 1969, 397 s., 4-cü c., Bakı: Azərənəşr, 1974, 524 s.
293. Rza R. Lenin. Bakı: Gənclik, 1969, 192 s.
294. Rza R. Calasan günü günə. Bakı: Azərənəşr, 1970, 168 s.
295. Rza R. Dünən, bu gün, sabah. Bakı: Gənclik, 1973, 172 s.
296. Rza R. Güneylər, quzeylər. Bakı: Azərənəşr, 1977, 200 s.
297. Sadıq F. Ömrün bir günü. Bakı: Azərənəşr, 1965, 44 s.
298. Sadıq F. Sevgi yağışı. Bakı: Gənclik, 1970, 230 s.
299. Sadıq F. Yerdən göyə ümid. Bakı: Yazıçı, 1985, 232 s.
300. Sadıq F. Seçilmiş əsərləri, Bakı: Gənclik, 1991, 382 s.

301. Sadıqzadə Q. Son mənzili Xəzər oldu // “Azərbaycan” jurnalı, 1991, № 9-10, s. 117-135
302. Salahzadə Ə. Od heykəli. Bakı: Yazıçı, 1970, 108 s.
303. Salahzadə Ə. Xatirə çiçəyi. Bakı: Yazıçı, 1982, 144 s.
304. Salahzadə Ə. Yərimiz bir, göyümüz bir. Bakı: Yazıçı, 1986, 210 s.
305. Saləddin Ə. Azərbaycan şeiri və folklor. Bakı: Elm, 1982, 162 s.
306. Saləddin Ə. Əhməd Cavad. Bakı: Gənclik, 1992, 334 s.
307. Salmanov S. Şairlə ilk görüşüm / Qalacaqdır dünyada. Bakı: Azərnəşr, 1973, s. 35-37
308. Salmanov Ş. Lirikamızda ənənə və novatorluq məsələsinə dair / Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı: Azərbaycan SSR EA-nın nəşriyyatı, 1964, s. 58-72
309. Salmanov Ş. Azərbaycan sovet şeirinin ənənə və novatorluq problemi. Bakı: Elm, 1980, 184 s.
310. Salmanov Ş. Müasirlik mövqeyindən. Bakı: Yazıçı, 1982, 204 s.
311. Salmanov Ş. Poeziya və tənqid. Bakı: Yazıçı, 1987, 208 s.
312. Sarıvəlli O. Səməd Vurğunun poeması haqqında. “Kommunist” qəz., Bakı, 1954, 6 fevral
313. Sarıvəlli O. “Komsomol poeması” və onun çapa hazırlanması haqqında bəzi qeydlər // “Azərbaycan” jurnalı, 1958, № 10, s. 190-198
314. Sarıvəlli O. Hər kim yüz il yaşamasa. Bakı: Gənclik, 1976, 190 s.
315. Sarıvəlli O. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, 1-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1986, 448 s., 2-ci c., Bakı: Azərnəşr, 1987, 446 s.
316. Сельвинский И. Возрождение поэмы. “Литературная газета”, Москва, 1965, 22 июль
317. Seyidov M. Böyük aşığa eşq olsun. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1963, 2 noyabr
318. Səfərli İ. Qığılıcı. Bakı: Azərnəşr, 1963, 50 s.
319. Səfərli İ. Torpağın ətri. Bakı: Gənclik, 1967, 142 s.
320. Səfərli İ. Əbədi beşik. Bakı: Yazıçı, 1978, 228 s.
321. Səfərli İ. Adsız zirvə. Bakı: Yazıçı, 1986, 232 s.
322. Советская литература и новый человек. Ленинград: Наука, 1967, 368 с.
323. Современный литературный процесс и критика. Москва: Мысль, 1975, 296 с.
324. Sovet ədəbiyyatşünaslığının aktual problemləri. Bakı: Elm, 1974, 356 s.
325. Şəhriyar M. Aman aygılıq. Bakı: Yazıçı, 1981, 106 s.
326. Шукторов С. Исторические поэмы Азербайджана. Дис. ... док. фил. наук. Баку, 1984, 305

327. Tağıyev R. “Azərbaycan” jurnalı və Azərbaycan sovet ədəbiyyatının aktual problemləri. Bakı: Elm, 1977, 236 s.
328. Tahirli M. Atam haqqında xatirələr // “Azərbaycan” jurnalı, 1962, № 5, s. 156-159
329. Talıbzadə K. Sənətkarın şəxsiyyəti. Bakı: Yazıçı, 1978, 380 s.
330. Tapdıq İ. Meşənin mahnısı. Bakı: Gənclik, 1973, 192 s.
331. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1976, 448 с.
332. Третий съезд писателей СССР. Стенографический отчет. Москва: Советский писатель, 1959, 268 с.
333. “Ulduz” jurnalı, 1992, № 1-2; 1993, № 5-6
334. Уманская Е. Зачем поэма? // “Литературное обозрение”, 1974, № 2, с. 50-54
335. Vahabzadə B. “Hüseynbala” poeması haqqında. “Azərbaycan gəncləri” qəz., Bakı, 1948, 10 dekabr
336. Vahabzadə B. “Muğan” haqqında. “Kommunist” qəz., Bakı, 1949, 10 sentyabr
337. Vahabzadə B. Əbədi heykəl. Bakı: Azərənşr, 1951, 60 s.
338. Vahabzadə B. “Abşeron torpağında”. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1951, 15 sentyabr
339. Vahabzadə B. Poemalarımızda sənətkarlıq məsələsinə dair. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1953, 17 oktyabr
340. Vahabzadə B. Sadə adamlar. Bakı: Azərənşr, 1956, 124 s.
341. Vahabzadə B. Şəbi-hicran. Bakı: Uşaqgəncənşr, 1959, 90 s.
342. Vahabzadə B. Gənclik duyğuları // “Azərbaycan” jurnalı, 1959, № 9, s. 215-217
343. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Gənclik, 1961, 274 s.
344. Vahabzadə B. Etiraf. Şəbi-hicran. Bakı: Uşaqgəncənşr, 1962, 188 s.
345. Vahabzadə B. İnsan və zaman. Bakı: Azərənşr, 1964, 228 s.
346. Vahabzadə B. Bir ürəkdə dörd fəsil. Bakı: Azərənşr, 1966, 236 s.
347. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Gənclik, 1967, 412 s.
348. Vahabzadə B. Səməd Vurğun. Bakı: Azərənşr, 1968, 346 s.
349. Vahabzadə B. Dörd yüz on altı. Bakı: Gənclik, 1970, 134 s.
350. Vahabzadə B. Bir baharın qaranquşu. Bakı: Gənclik, 1971, 168 s.
351. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, 2-ci, c., Bakı: Azərənşr, 1975, 250 s.
352. Vahabzadə B. Sənətkar və zaman. Bakı: Gənclik, 1976, 298 s.
353. Vahabzadə B. Açıq söhbət. Bakı: Gənclik, 1977, 174 s.
354. Vahabzadə B. Sadəlikdə böyüklük. Bakı: Yazıçı, 1978, 336 s.
355. Vahabzadə B. Payız düşüncələri. Bakı: Yazıçı, 1981, 366 s.
356. Vahabzadə B. Özümlə söhbət. Bakı: Azərənşr, 1985, 264 s.

357. Vahabzadə B. Nağil-həyat. Bakı: Yazıçı, 1991, 238 s.
358. Vəliyev V. Gənclik dastanı // “Azərbaycan”, 1956, № 5, s. 49-56
359. Vəliyev V. S. Vurğunun “Aygün” poeması // ADU-nun Elmi Əsərləri, 1957, 3-cü buraxılış, s. 39-58
360. Vəliyev V. “Komsomol poeması” // “Azərbaycan” jurnalı, 1960, № 12, s. 194-207
361. Vəliyev V. Xalq şairi haqqında dastan. “Bakı” qəz, Bakı, 1963, 20 fevral
362. Vəliyev İ. Ədəbi portret və xarakter. Bakı: Yazıçı, 1981, 208 s.
363. Vəliyev K. Bədii detal və təfərrüat // “Ulduz” jurnalı, 1977, № 3, s. 57-58
364. Выходцев П. Новаторства, традиции, мастерства. Ленинград: Советский писатель, 1973, 336 с.
365. Вите А. Конфликты и характеры в латышском советском романе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Рига, 1970, 24 с.
366. Владимиров С.К. Маркс и Ф. Энгелс о диалектике драматического конфликта//Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, вып. 3, 1971, с. 5-13
367. Vurğun S. Əsərləri: 6 cilddə, 3-cü c., Bakı: Elm, 1961, 384 s.; 5-ci c., Bakı: Elm, 1972, 428 s.; 6-cı c., Bakı: Elm, 1972, 462 s.
368. Yaqub M. Üzü bəri baxan dağlar. Bakı: Azərnəşr, 1977, 96 s.
369. Yaqub M. Yaxşı ki, sən varsan. Bakı: Yazıçı, 1979, s. 132 s.
370. Yaqub M. Bir sim üstə. Bakı: Yazıçı, 1983, 256 s.
371. Yaqub M. İki qəlbin işığı. Bakı: Gənclik, 1985, 124 s.
372. Yaqub Z. Yolum eldən başlanıb. Bakı: Yazıçı, 1981, 70 s.
373. Yaqub Z. Od aldığım ocaqlar. Bakı: Yazıçı, 1986, 152 s.
374. Yusifli V. Məmməd Araz dünyası. Bakı: Şur, 1994, 168 s.
375. Yusifli V. Ürəyimi sərdim günəşə. Bakı: Təbriz, 1997, 96 s.
376. Yusifli V. Tənqid yarpaqları. Bakı: Gənclik, 1998, 112 s.
377. Yusifoğlu R. Qıfilsız xəzinə // “Azərbaycan təbiəti”, 1979-cu il, 18-ci buraxılış, s. 34-35
378. Yusifoğlu R. Azərbaycan poemasında konflikt və xarakter yenilikləri / Gənc alimlərin respublika konfransının materialları. Bakı: Elm, 1982, s. 137-140
379. Yusifoğlu R. Bədii detal xarakterləri fərdiləşdirmək vasitəsi kimi / Gənc alimlərin respublika konfransının tezisləri. Bakı: Elm, 1982, s.6
380. Yusifoğlu R. Epik poeziyada peyzaj // “Azərbaycan təbiəti” jurnalı, 1982, № 1, s. 33-34
381. Yusifoğlu R. Bədii əsərdə konflikt və xarakter // “Azərbaycan dili və ədəbiyyat tədrisi” jurnalı, 1982, № 4, s. 65-72



382. Yusifoğlu R. Şair - vətəndaş // “Kitablar aləmində” jurnalı, 1982, № 2, s. 37-38
383. Yusifoğlu R. Azərbaycan poemasında konfliktin tipləri // Azərbaycan EA-nın Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil, incəsənət seriyası, 1983, № 1, s. 9-14
384. Yusifoğlu R. Daşdan keçən söz. “Bakı” qəz., Bakı, 1981, 15 dekabr
385. Yusifoğlu R. Epik poeziyada peyzaj // “Azərbaycan təbiəti” jurnalı, 1982, № 1, s. 33-34
386. Yusifoğlu R. Şairin yeni poeması. “Bakı” qəz., Bakı, 1985, 15 aprel
387. Yusifoğlu R. Həyata bağlı şair. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1985, 7 iyun
388. Yusifoğlu R. Şair-jurnalist // “Müxbir” jurnalı, 1987, № 5, s. 24-26
389. Yusifoğlu R. Sözüün sehri. “Kitablar aləmində”, 1987, № 3, s. 41-42
390. Yusifoğlu R. Qələmə vurulmuş qandal, yaxud keçmişin ibrət dərsləri // “Ocaq” jurnalı, 1993, № 1, s. 17 - 21
391. Yusifoğlu R. S. Vurğunun poemalarında təbiət lövhələri // “Azərbaycan təbiəti” jurnalı, 1993, № 3, s. 25- 27
392. Yusifoğlu R. S. Vurğunun poemalarında bədii təsvir vasitələri. “Azərbaycan müəllimi” qəz., Bakı, 1996, 21 may
393. Yusifoğlu R. Azərbaycan poeması, axtarışlar və perspektivlər. Bakı: Elm, 1998, 300 s.
394. Yusifoğlu R. Xatirə kəcavəsi. Bakı: Elm, 1999, 472 s.
395. Yusifoğlu R. Sabaha şeirinin gözüylə baxan şair. “Ədəbiyyat qəzeti”, Bakı, 1999, 12 fevral
396. Yusifoğlu R. Təbiət və Azərbaycan poeziyası // Ekopark, № 4, 1999, s. 13-14
397. Yusifoğlu R. Azərbaycan poemasında Dədə Qorqud motivləri // Mədəni-maarif, 1999, № 4, s. 9-10
398. Yusifoğlu R. Ədəbi proses və sənətkar // “Ulduz” jurnalı, 1999, № 7-8, s. 33-36
399. Юсифоглу Р. Художественный портрет. “Литературный Азербайджан”, 1999, № 10-12, с. 70-73
400. Yusifoğlu R. Folklorla yoxrulan poeziya // “Ulduz”, 2000, № 6, s. 81-82
401. Yusifoğlu R. Süjet bədii əsərin bel sütunu kimi // “Azərbaycan” jurnalı, 2000, № 7, s. 179-181
402. Yusifoğlu R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı: Sabah, 2001, 228 s.
403. Yusifoğlu R. Uşaq ədəbiyyatı. Bakı: Təhsil, 2002, 268 s.

404. Yusifoğlu R. Yaradıcılıq prosesi və onun mərhələləri // “Ulduz”, 2002, №1, s. 90-92
405. Юсифоглу Р. Поэзия природы // “Литературный Азербайджан”, 2002, № 4, с. 154-156
406. Yusifoğlu R. Ədəbi prosesdə ənənə və novatorluq // “Ulduz”, 2002, № 6, s. 87-89.
407. Yusifoğlu R. XX əsr Azərbaycan poemasında heca vəzni / ADPU professor müəllim heyətinin 62-ci elmi konfransının materialları. Bakı: 2002, s. 300-308
408. Yusifoğlu R. XX əsr Azərbaycan poeziyasında əruz vəzni / Filoloji araşdırmalar. XV11 kitab. Bakı: “Elm”, 2002, səh. 158-164
409. Юсифоглу Р. Герой в жизни и в литературе // “Литературный Азербайджан”, 2003, с. 81- 85
410. Yusifoğlu R. Ricətlər və epizodlar // Filologiya məsələlərinə dair tematik topla. Bakı: 2003, № 1- 2, s. 125 - 128
411. Yusifoğlu R. Azərbaycan poemalarında bədii sənətkarlıq məsələləri // “Təhsil, mədəniyyət, incəsənət”, Bakı: 2003, № 2, s. 66-70
412. Yusifoğlu R. Yeni dövrün bədii salnaməsi // “Ulduz”, 2003, № 8, səh. 64-66
413. Yusifoğlu R. Poemanın inkişaf meylləri // Pedaqoji Universitetin Xəbərləri, № 3, 2003, s. 214-219
414. Yüz bir hədis. Bakı: Gənclik, 1990, s. 16
415. Zaurlu V. Poeziyanın inkişaf yolları. Bakı: Ozan nəşriyyatı, 1997, s. 112
416. Zeynallı A. Dənizin övladları. Bakı: Azərnəşr, 1963, s. 36
417. Zeynallı A. Buz qala. Bakı: Azərnəşr, 1965, s. 64
418. Zeynallı A. Könlümün səsi. Bakı: Azərnəşr, 1967, s. 88
419. Zeynallı A. Mən Azərbaycanam. Bakı: Azərnəşr, 1968, s. 268
420. Zeynallı A. Keçilməmiş yollarla. Bakı: Elm, 1970, s. 204
421. Zeynallı A. Elə arxalan. Bakı: Yazıçı, 1978, s. 206
422. Zeynallı A. Əbədilik. Bakı: Gənclik, 1979, s. 143
423. Zeynallı A. Odlar yurdum. Bakı: Gənclik, 1981, s. 272
424. Zeynallı A. Səməd Vurğun sənəti. Bakı: Elm, 1990, s. 240

MÜNDƏRİCAT

Giriş.....	3
<b>Birinci fəsil. Poemanın strukturu və bədii formanın tipologiyası....</b>	<b>12</b>
1.1. Janrın inkişaf meylləri.....	20
1.2. Poema və ədəbi tənqid.....	27
1.3. Poemanın tipləri.....	43
1.4. Süjet və onun təkamülü: folklor, sosial münasibətləri əks ətdirən və ailə-məişət süjetləri.....	74
1.5. Ricətlər və epizodlar.....	150
<b>İkinci fəsil. Zaman və qəhrəman problemi.....</b>	<b>157</b>
2.1. Ədəbi prosesdə ənənə və novatorluq, müəllif və zaman fenomeni.....	159
2.2. Qələmə vurulmuş qandal və yaxud keçmişin ibrət dərsləri...	178
2.3. Qəhrəman həyatda və ədəbiyyatda.....	199
<b>Üçüncü fəsil. Konflikt və xarakter problemi.....</b>	<b>244</b>
3.1. Bədii konflikt.....	247
3.2. Daxili münaqişə.....	288
3.3. Yeni xarakter axtarışları.....	303
<b>Dördüncü fəsil. Bədii sənətkarlıq komponentləri.....</b>	<b>343</b>
4.1. Bədii portret.....	343
4.2. Peyzaj.....	364
4.3. Bədii detal.....	389
4.4. Bədii təsvir və ifadə vasitələri.....	407
<b>Beşinci fəsil. Vəzn və qafiyə sistemi.....</b>	<b>435</b>
5.1. Azərbaycan poemasında heca vəzni.....	440
5.2. Əruz vəzni.....	462
5.3. Qafiyə.....	469
<b>Nəticə.....</b>	<b>484</b>
<b>İstifadə edilmiş ədəbiyyat.....</b>	<b>494</b>

**Rafiq Yusifoglu**

(Əliyev Rafiq Yusif oğlu)

**SEÇİLMİŞ ƏSƏRLƏRİ**

**XV cild**

Bakı, ADPU nəşriyyatı, 2024

Rəssamlar: İlqar Tofiqoğlu  
Kübra Əkbərova  
Korrektor: F.Əliyeva

Arzu və təkliflərinizi bu ünvana göndərməyi xahiş edirik:

rafiq\_yusifoglu@mail.ru

---

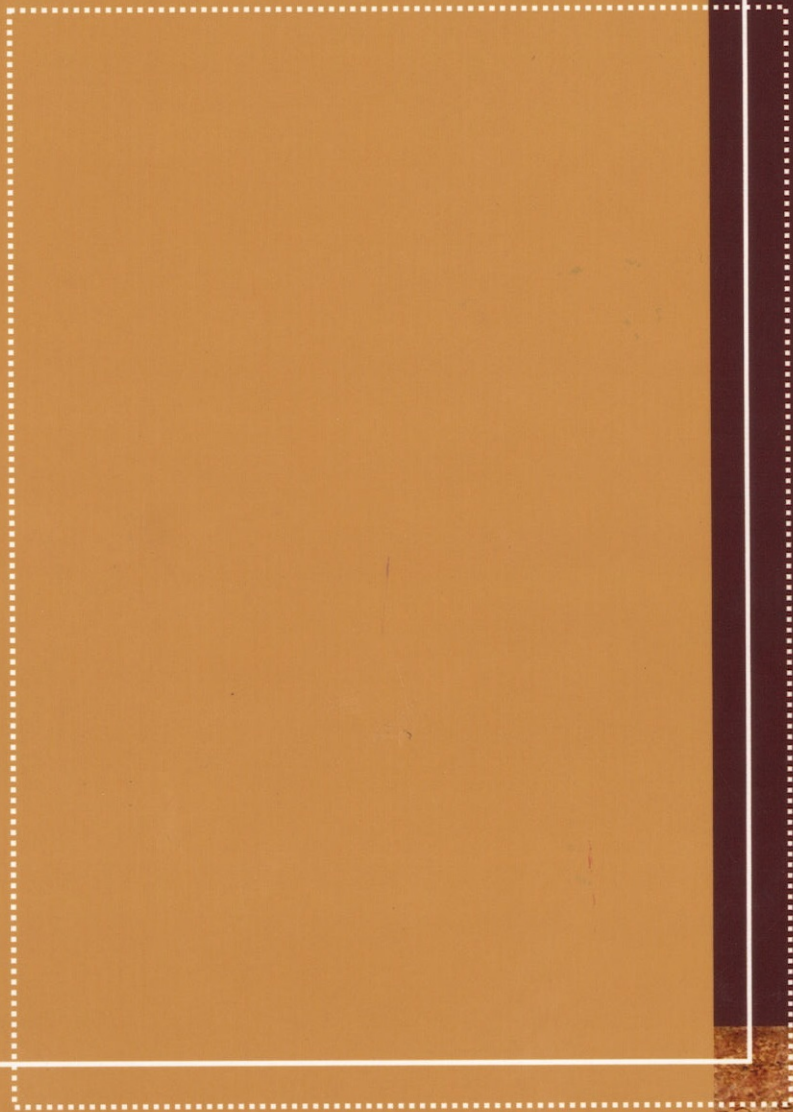
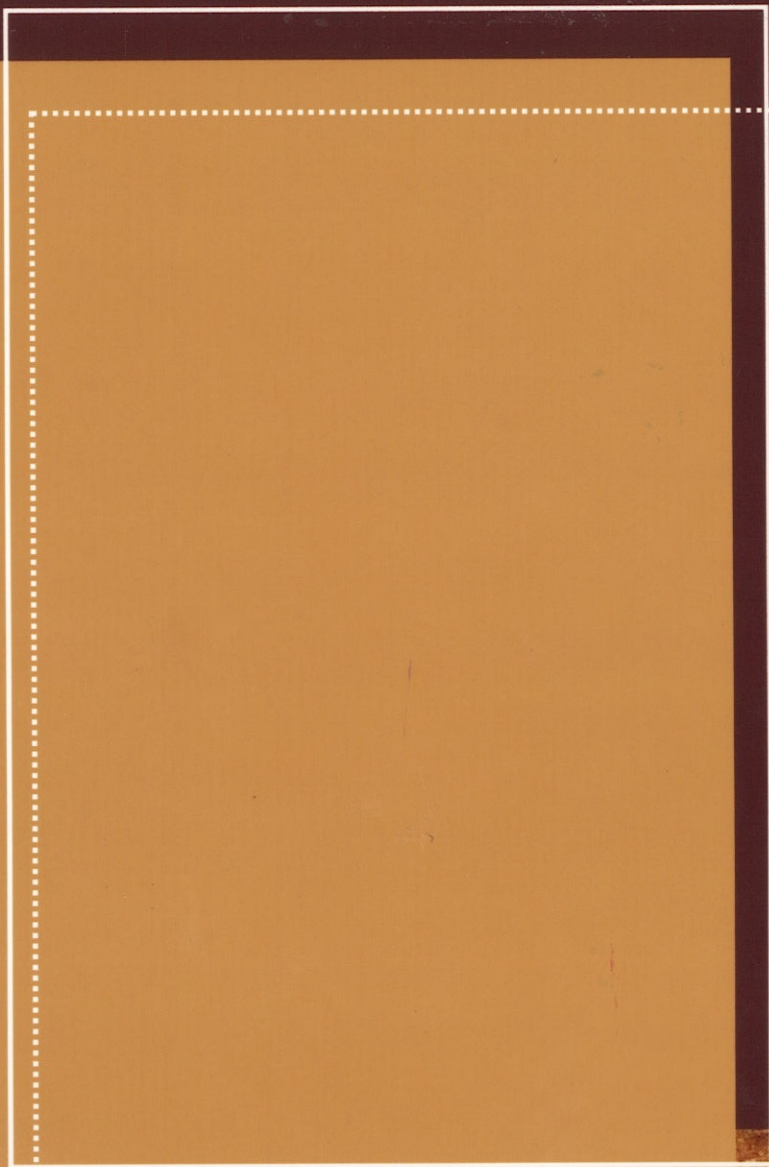
---

*Çapa imzalanmış 08.01.2024-cü il  
Kağız formatı 60x84<sup>1/16</sup>, çap vərəqi 32  
Sifariş 01, sayı 200*

---

---

*ADPU-nun nəşriyyatı  
Bakı, Ü.Hacıbəyli küçəsi, 68  
Tel: (+99412) 493-74-10  
E-mail: poliqrafiya@mail.ru*



Handwritten text in a cursive script, likely a library or collection stamp, located in the bottom right corner of the page. The text is partially obscured by the brown area and is difficult to read.