

Mir Cəlal romanlarının xronotopu

Yazılmamış monoqrafiyaya konseptual tezlər

Tehran ƏLİŞANOĞLU

Geniş qəbul olunmuş M.Baxtin nəzəriyyəsinə görə, janrın ideya-bədii təyinatını xronotop anlayışı (bədiiməndə zaman-məkan birliyi) verir (M.Baxtin, Voprosı literaturı i estetiki, "Xudojestvannayaliteratura", Moskva, 1975, s. 235; M.Baxtindənsitatlar səhifə göstərməklə bu mənbədəndir). Ocümlədən romanda (real) zamanın bədiimənimsənilməsi xronotop vasitəsilə həyata keçir.

Mir Cəlalin ilk romanı –

"Dirilən adam"da zamankateqoriyasının bədii səciyyəsinə artıq nəzərdənkeçirdik (bax: Mir Cəlalin gülüşü // 525-ci qəzet, 4 oktyabr 2014). Bu – "inqilabi zaman"dır; yəni realiyaları bütün tarixi şərt-şəraiti, səbəb-nəticəbağları ilə deyil, məhz "inqilabi zaman" kəsiyində: bir zamandan digərinə, bir epoxadan başqasına, birdünyadan ayrı bir dünyaya qəfil keçid anında alır, (bədi) tədqiq və təsvir edir.

Ümumən, Mir Cəlalin romanlarına (6 romanın hər birinə!) diqqətli olsaq, görürük ki: bu xüsusiyyət təkcə ilkbaşlanğıca, "Dirilən adam"a aid deyil, sadəcə mövzu-problematika ilə bağlı məsələ deyil.

"İnqilabi zaman"

– bütövlükdə Mir Cəlalin bir romançı kimi real zamanı, epoxanı, gerçəkləri bədii mənimsəmə, idrak və təqdimüsuludur. "Dirilən adam"da (1934-

1935) geniş xalq gülüşü zəminində təqdim etdiyi inqilabi mövzunu yazıçı "Birgəncin manifesti"ndə (1938) romantik-faciəvi,

"Açıq kitab"da (1941) satirik pafos daxilində yenidən, bir daha "nəzərdən keçirmək"dən heç də çəkinmir.

"Təzə şəhər"də (sentyabr, 1948- may, 1950) hadisələr qəfil,

"dörd aya yaxındır müharibənin qurtardığı" radədən başlayaraq, birdəfəlik ölkədə gedən nəhəng quruculuq işlərinə,

"təzə şəhər" in qurulması dəminə ("təzə şəhər" həm də simvoldur) köklənir; və 259 səhifəlik roman (Bakı, 1951) sanki nəfəs dərmədən radədənradəyə, təsvirdən təsvirə, bir surətdən digərinə adlayaraq təzə şəhərin əsasını qoyan poladəritmə zavodununtikilib başa çatması təntənəsi ilə tamamlanır. Heç bir hadisə və yaxud fərdin zamanı üzərində dayanmamaqdayazıçının məqsədi sanki nəhəng quruculuğun özündə inqilabi təməni, inqilabi pafosu fiksə etməkdir. Deyim ki, nəqədər ekzotik olsa da (məhz uzaq keçmiş kimi), roman bəzən öz daxili tempinə uyğun, birnəfəsə oxunur və başqa bütün amillər önəmini itirdiyindən bunu yalnız yazıçı sənətkarlığı ilə izah etmək gərəkdir.

Müqayisə üçün S.Vurğunun məşhur "Muğan" poemasını yada gətirmək olar; məhz:

"Car çəkir çarxlarınçaxnaşığı səsi,/ Car çəkir, qışqırır nəhəng motorlar./ Qızır baltaların polad pəncəsi..." və s. akkordu, leytmotivində! Hətta liron

epik qatlara daha çox girdiyindən, poemada dövrün ideolojisi də daha dərin çəkişməpredmetidir, nəinki romanda. Plakatvari-

reportaj üslubunu seçmiş romançı bu baxımdan daha əlverişlimövqedədir, dövrün atributlarına qatışmada n da (nə qədər çox olsa, fərq eləməz!) bunu kənardan (kənarnəzərlə) təqdim etmək imkanı var. Odur ki,

"Təzə şəhər" romanında surətlərin dilində "Stalin" adının çoxişlənməsi (eynən "Yaşıldar"da S.M.Kirov adının emblematik səciyyəsi) romanı heç də tələsik arxivə gömməyə əsas vermir (son sovet dönəmində məhz belə edirdilər). Əksinə, milli romançılığın inqilabi epoxanı (bircəbhədən digərinə: dağıdıcı müharibədə n quruculuq dünyasına) necə mənimsəməsi nöqtəyi-

nəzərindən bugünrömdən geniş illüstrələr gətirmək olar; bu ki,

"Təzə şəhər"də dərsliklərə salınması belə səhifələr çoxdur (birzamanlar Mehdi Hüseynin "Abşeron" romanından parçaların orta məktəb kitablarını bəzədiyi kimi)...

Analoji yanaşsaq, görürük ki: "Yolumuz hayandır?" romanı da (1952-

1957) sadəcə böyük Azərbaycan şairi M.Ə.Sabirin həyatına həsr olunmuş əsər deyildir; daha da çox roman "Hophopnamə"dən məşhur bir inqilabileytmotivə açılır: "Fəhlə də özün daxil-

insan edir indi..." Təsadüfi deyil ki, öz poetikasına sadıq qalaraq, romançı mətni bioqrafik janra xas baş q əhrəman ətrafında (fərdi-

bioqrafik zamanda) deyil, yenə də "inqilabizaman" ritmində kökləyir. Şairin həyatından məhz inqilabi, dö nüş anlarını götürməklə (Şamaxıdan Bakıya, Bakıdan Tiflisə və ölümünə qənşər), həm də paralel olaraq i nsanlıq tarixində ən böyük çevrilişin, aşağızümürənin də insanlıq haqqına sahib çıxması hadisəsinin milli h

əyatda rezonansına ayna salır. Roman maarifçikonsepsiya üzərində süslənmişdir (elə adın özü də çox söz deyir: Yolumuz hayanadır? – !);

“inqilabi zaman”abütün zümrələrin (burjua, tacir, ziyalı, fəhlə, rəncbər, kəndli) həyatında, düşüncəsində, əməllərində diqqətayırmağa çalışır... Və maarifçiliyin gur səsi – Mirzə Ələkbər Tahirzadənin mövqeyi bu orkestrdə hər şeyi yox, məhz “solo”nu ifadə edir (romanın yazıldığı illərdə həmçinin aşağı zümrənin, fəhlə-kəndli sinfinin,

“proletariatinsəsi” kimi aktuallanır; halbuki irəlidə görəcəyik ki, mətndə məhz maarifçilik məqamı yetərli dir). Romanda gülüşmədəniyyətinin də böyük payı var; müəllif inqilabi Sabir satirasını xalq gülüşü nöqtəyi-nəzərindən yenidən oxumağa, romanlaşdırmağa səy etmişdir.

Buradaca qeyd etmək gərəkdir ki, “daxili-insan” motivi (ictimai mənşəyindən asılı olmayaraq hər kəsin İnsan olmaq haqqı və eyni zamanda borcu) təkə romanda deyil, bir ideya kimi yetkinliyə doğru Mir Cəlalın bütünbədi yaradıcılığından bir xətt kimi keçmiş, yazıçının məxsusi “İnsanlıq fəlsəfəsi”ni formalaşdırmışdır (eyni adda hekayəsi və hekayə toplusu da vardır). Hərçənd bir çox tədqiqatçıların diqqətini bugün məhz həmin məqamcəlb edir; və bu da çox doğrudur. Çünki Mir Cəlal bu “fəlsəfə”ni öz yaradıcılığı da daxil olmaqla ədəbiyyatdasinfi-zümrəvi yanaşma hökmfərma olduğu dövrdə ərsəyə gətirmiş, demək, hardasa zamanın da fəvqünə qalxıb ilmişdir. Burda yazıçının həyata yumorik-nikbin baxışı, Mir Cəlal gülüşünün də rolu şəksizdir.

Ən nəhayət, “Yaşlılar” (1946-

1963) romanında ilk baxışda “inqilabi zaman”ın izlərini aramaq qərribə görünə bilər. Roman yazıçı Kərimzadənin iç dünyasından ağır-dərin düşüncələrlə açılır:

“Ölkə Kərimzadənin gözündənagahani qopan şiddətli tufana uğramış nəhəng gəmiyə bənzədi: qərbdən gələn və müdhiş iniltirilə aləməbəla və müsibət gətirən sarı yellər sanki ancaq və ancaq bunu, böyük cahən mühitində Günəşə istiqamət alıbgedən bu nəhəng gəmini sarsıtmaq, qırmaq, sərnışinlərini batırmaq üçün qopmuşdu. Qopmuşdu və dünyanınbütün bəla, zəhər və fəlakətlərini toplayıb gətirmişdi. Sanki əsrlər boyu səhralar, dağlar, meşələr, dənizlərustündən əsib uğuldayan, inildəyən sarı vəba tufanları indi bircə, tək bircə istiqamətdə yönəlmişdi, gələcək yolçularını təqib edirdi...” (Yaşlılar, Bakı, 1984, s. 7; romandan bütün sitatlar bu mənbədənindir)

Və xeyli qədər də mətn qəhrəmanın fərdi-

bioqrafik zamanı üzərində dayanana bilir (bir ucu ani, XX əsrin əvvəllərifəhlə hərəkətinə aparən bu xəttin uzun-

sürəkli davamı müasir dinc həyatdadır). Lakin Kərimzadənin içdünyasından qopan düşüncələr həm də me taforikdir; məhz “qərbdən gələn sarı yellər”lə “gələcək yolçuları”nınçarpışmasını simvolizə edir. Romançının bədi niyyəti – bütün ömrünün həsr olunduğu, dünyada ilk İnkilabölkəsinin taleyini Yazıçı obrazı vasitəsilə fəhm və idrak etmək; və nəzərə alanda ki, Kərimzadənin prototipi eləMir Cəlalın özüdür, demək, həm də yaradıcılıq kredosunu başa çatdırmaq, tamamlamaqdır.

Amma ideya heç də qəhrəmanın fərdi-bioqrafik zamanına sığmır və tezliklə ayrı-ayrı surətlərin (Nəriman, Kiçikxanım, Hədiyyə, Səlim...) fərdi zamanlarında paylaşaraq, (məhz “yazıçı kredosu”na sadıqlıqla!) yenə də“inqilabi zaman” müstəvisində birikir. Dünyada iki ictimai-siyasi sistem arasında XX əsrin ölüm-dürim savaşıgedir; həm də yalnız birbaşa zor şəklində deyil, həm də ideoloji müharibədə! Radədən radəyə, bir fərdibioqrafidən digərinə adlamaqla romançı: dinc həyat və müharibə, ön cəbhə və arxa cəbhə, şüurlar da mübarizə, ali mənəvi şüur və məişət düşüncəsi, vətəndaş mövqeyi və meşşanlıq, Qərb qəlibləri və “gələcək yolçuları” vəs. aysberqlərə ürcah olan “inqilab gəmişi”nə bələdçilik etmək istəyir. Real zaman planı ikinci dünya müharibəsinə müharibədən sonrakı az zamanı ehtiva etsə də, romanın yazılma tarixindəki son rəqəmə də isnad etməklə, mətndə yazıçı düşüncəsinin ta “soyuq müharibə” dövrünəcən də işlədiyinin şahidi oluruq. Yenəreminissensiyaya müraciət etsək, “Yaşlılar” sanki S.Vurğunun məşhur: “Qalib gələcəkmi cahanda kamal?” fəlsəfi sualına prozaik cavab axtarışlarından sıra tapır...

Beləliklə: Mir Cəlal romançılığında“inqilabi zaman” hər əsərdə real zamanın konkret bir bucağını-ərazisiniqapsayıb-mənimsəməklə, eyni zamanda bütövlükdə böyük bir inqilab epoxasını (əsrin əvvəllərindən 1960-cu illərə qədər) dərk etməyə,

“inqilabi əsr”in mahiyyətinə varmağa imkan verir; başqa sözlə – xronotopikdir.

Bəs yazıçının romanlarında “inqilabi zaman”ın açıldığı məkan hansıdır?; inqilabi hadisələr harada, hansı ictimai-siyasi-mənəvi-fəlsəfi (...) müstəvidə cərəyan edir, gerçəkləşir? Bu sətirlərin müəllifi də daxil olmaqla, bir zamanAzərbaycan inqilabi romanını mövzu-problematika daxilində birləşdirənələr həm də onu inzibati-coğrafi əraziüzrə yazıçılar arasında “bölüşdürüdürlər”. Deyək, bu əsnada Süleyman Rəhimova – Kürdüsta

n mahalında, Əbülhəsənə – Şamaxı nahiyəsində, Mehdi Hüseynə – Qazax qəzasında və Bakıda, Mirzə İbrahimova – Cənubdavə s., o cümlədən romançı Mir Cəlalin payına da inqilab hadisələrinin Gəncə “salnam əçi”si olmaq missiyası düşürdü. Təbii ki, bu, səthi yanaşmanın nəticəsiydi. Və məsələ heç də onda deyil ki, Mir Cəlalin romanlarında hadisələr artan xətlə getdikcə daha geniş tarixi-coğrafi ərazilərdə ehtiva olunur: Gəncə quberniyasında (“Dirilən adam”, “Bir gəncin manifesti”), Gəncə-Vartaşen-Bakıda (“Açıq kitab”), Bakı-Abşeron-Sumqayıtda (“Təzəşəhər”), Şamaxı-Bakı-Tiflisdə (“Yolumuz hayandır?”), Bakı-Gəncə-Ukrayna-Təbrizdə (“Yaşadılar”) və s.

– hərçənd bu məqamın özü də vacib-

önəmli dir. Sadəcə Azərbaycan inqilabi romanını düzgün anlamağın yolu budəyil, başqadır.

M.Baxtinə görə:

“Ədəbiyyat – zaman sənəti olduğu üçündür” ki, xronotop burda bədii zamanın üstünlüyü ilə gerçəkləşir (s. 235), məkanı da mətndə bədii zaman diktə edir. Odur ki, inqilabi roman janrında “məkan”ı heç də real tarixi-coğrafi bölgü və bölgələrdə (mövzu-problematika sferasında) deyil, məhz yazıçının ideya-bədiiniyyətinə bağlı “inqilabi zaman”ın oturduğu (otuzdurulduğu) xronotopik müstəvidə aramaq gərəkdir. Məsələn, S.Rəhimov onu (“inqilabi zaman”ı) patriarxal şüura (icma təfəkkürünə) otuzdurmağa çalışır və xeyli qədər dəçətinliklərlə üzləşir (“Şamo”nun az qala əlli il ərzində yazılması bəlkə də heç cür ələ gəlmə yən, uyarılması çətin, bu uzun “patriarxal çəkişmələr”lə bağlı olmuşdur). Yaxud Əbülhəsən onu (“inqilabi zaman”ı) birbaşa toplumdakəşf eləməyə çalışmış (“Dünya qopur”) və xeyli, toplumun özündən gələn müqavimətlə üzləşmişdi (mətnin müqavimətindən söhbət gedir, əlbəttə; “Yoxuşlar”ın ən nəhayət 1960-cı illərdə tamamlanması da buçətinliklərdən xəbər verir). Mehdi Hüseyn daha asan yol seçmiş, “inqilabi zaman”ı dövrün plakat və şüarlarında təsbit etmişdi (“Daşqın”dan “Səhər”ə, “Qara daşlar”acan). Mirzə İbrahimov onu (“inqilabi zaman”ı) ideyada, ictimai-siyasi şüurda mənimsəməyə girişmiş, utopik səciyyədə xeyli qədər də buna nail olmuşdu (“Gələcəkgün”ü yada salmaq)...

Mir Cəlal romanlarında “inqilabi zaman”ı bu gün, bu dəm, bu radə – göz qabağında, Meydanda görür, axtarır, təsbit edir... Hələ ilk romanı “Dirilən adam”dan danışarkən, romançının bütün diqqətini (bədiiniyyətini) məhz inqilab zamanına, “xalq vədəsi”nə yönəltdiyini vurğulamışdıq (bax: Mir Cəlalin gülüşü // “525-ci qəzet”,

4 oktyabr 2014); bu məqalədə isə həm də “inqilabi zaman”ın yazıçının bütün romanlarından keçdiyini, özünə-sözünə, ifadə olunmasına yer-

Meydan axtardığını gördük. Əslində, Mir Cəlal romanlarının əsas qəhrəmanı da elə “inqilabi zaman”ın özüdür.

“Dirilən adam”da heç bir surət – nə Qədir, nə Bəbir bəy, nə Qumru, nə dəbolşevik obrazları əsas qəhrəman vəzifəsini boynuna götürmür, tamlıqda söz (səs) sahibi ola bilmirlər; çünki Meydanda “inqilabi zaman”dır, hakimi-mütləq də odur!

“Bir gəncin manifesti”ndə də ayrıca rüpor qəhrəmanyoxdur, hər üç əsas obrazın paylaşdığı Zamanın sözü (“inqilabi zaman”ın!) Meydanda gerçəkləşir, səslənir, eşidilir: Baharın tragik taleyini çölbayır, özgə qapıları, küçələr sərgiləyir; Sonanın qüruru birbaşa bazarda-meydanda danışır, meydan oxuyur dünyaya; Mərdanın inqilabçılığı Meydanda (bu dəfə həm də metaforik: ictimai-siyasi meydanda) faş olur, görünür...

“Açıq kitab”da romançı üstəlik satirik obrazlara da danışmağa, hər biri öz növbəsində, Zamanın (“inqilabi zaman”ın) sözünü deməyə fürsət-

Meydan verir: Gəldiyev, Verdiyev, Ağca xanım, Qurdoğlu Qədir (yənə də “qədər” daşıyıcısı, bu dəfə satirik məzmununda)...

Bütün bu misallarda Meydan sözünü heç də əbəs vurğulamadıq. Mir Cəlal romanlarının xronotopunda “məkan” başlanğıcını daha çox məhz bu söz ifadə edir: “inqilabi zaman”ın açdığı-açıldığı Meydan. Yazıçı inqilabi epoxahaqqında təsəvvür, həqiqət və bədii niyyətlərini ən çox “meydan” motivi ətrafında, bu motiv vasitəsilə ifadə edir.

Əvvəlcə, sadəcə Mir Cəlal romanlarında bədii fakt və detal səviyyəsində Meydan hadisələrinin və təsvirlərinin çoxluğuna (ələhiddə çoxluğuna!) diqqət edək. Elə bir romanı yoxdur ki, sözün birbaşa mənasında: bayır-küçə-bazar-meydan təsvirləri və təfərrüatları bol olmasın.

“Dirilən adam”ı yada salsaq: elə ilk səhifələrdə cəhəbsxana həyatında çaxnaşma səhnəsi; bir qədər sonra məsciddə “cahada çağırış” və itaətsizlərin döyülməsi; daha sonra yaylağa köç səhnəsi; Qədir qarovulda; b

aşdan-baş Meydana açılan “quduz şəhər” lövhələri; Sarıqlımollanın başmaq məsələsinin meydanda faş olması; Qədirin “yası” səhnəsi; etnoqrafik toya hazırlıq lövhələri; Qədirin xortdaması və “ölü”nün mühakiməsi epizodları; pristavın qəbulunda və Ələs bəyin məhkəməsinin təfərrüatlı təsviri; Bəbir bəyin toy səhnəsi və Q

umrunun axtarılması epizodları; depoda gizli bolşevik yığıncağı; “qızıl səhər”in kənd meydanına açılması təsvirləri... Ümumən roman sanki bayır mənzərələri, açıq meydan lövhələri üzərində qərar tutur; içəri dünyalara baş vurduqda belə, romançı tez, qaçaraq yenidən bayıra, el in-xalqın-həminin olduğu yerlərə qayıtmağa tələsir (hərçənd romanda xalq gülüşü, nöqtəyənəzəri bəzəsində adıkeçən məqaləmdə artıq danışıbmışam)...

“Bir gəncin manifesti”nin də başdan-başə Meydan lövhələri üzərində qərar tutduğunu xatırlatdıq (həm birbaşə, həm də metaforik!).

“Açıq kitab” romanında da mətn (oxu: ölkə!) əvvəldən sonacən Meydana açılır, mübarizə meydanı na. “Gəldiyevin qənaəti budur ki: “Əzməsən əziləcəksən, ayaqlamasən ayaqlanacaqsən...”! (M.Cəlal, İki cildə, 2-cic., Bakı,

1987, s.34; romandan sitatlar bu mənbədəndir) Həm birbaşə təsvirlərdə Meydan (tələbəauditoriyaları, komсомol yığıncaqları, nümayişlər, insan izdihamı, kənd lövhələri, şəhər mənzərələri...): hamıdanışır, nitq s öyləyir, qəzətlərdən, partiya qərar və qətnamələrindən misallar gətirir, kəndli də, tələbə də, müəllim də, p artıyalı və partiyasız da; sanki ölkə başdan-başə “danışan kürsü”yə çevrilmişdir, doğru da danışır(“- Kəndli, – deyirdi,- çox böyük sinifdir. Qədim sinifdir. Fəhlə sinfi iki- üç əsrlik yol gəlirsə, bunlar neçə minillərdir yoldadırlar, kəndlilər həmişə əkib- becərib, biçib, yığıb, xırman vaxtı isə taxılı özgəsi aparıb. Həmişəbaşlarına döyüblər...”, s. 107), oğru da (“-

Buna Sovet hökuməti deyərlər!.. Beş gün maskalanarsən, üç aygizlənersən, bir il ötüşərsən, axırda elə yax alayarlar ha! Odur Nayıbov göz qabağında...”, s. 80). Həm dədolayısı, metaforik vurğularda ictimai-siyasi Meydan:

“Vahid ətrafına baxdı, özünü nümayişçilərdən, ümumi vəqaynar bir həvəslə axıb gələn dalğalardan kənar da gördü. O indi sanki həyatın hərəkətindən ayrılmışdı, əli əsalıqocaların, evdar qadınların, əlillərin, uşaq arın, qərib-qürəbanın, müsafirlərin arasında idi. Ətrafında tay-tuşlardan, yoldaşlardan, yaşılardan görmürdü...” (s. 68)

Mir Cəlalin hədsiz Meydan təsvirlərinə yer verdiyi əsərlərindən biri də “Yolumuz hayandır?” romanıdır. Romanda biz maarifçiliyin rüporu – Mirzə Ələkbər Tahirzadə obrazını maarifçiliyin “dağıldığı”, y eni inqilabi əsrürcah olduğu dəmdə, daim bu həqiqətlərə açıq-mərdanə, cəmiyyət mənzərələri içrə, ictimai Meydanda görürük– istər qapalı Şamaxı mühitinin təsvirində, istərsə də qaynar burju-fəhlə Bakısında.

“Dirilən adam”dan sonra“Yolumuz hayandır?” Mir Cəlalin bir daha birbaşə xalq gülüşü mədəniyyətinə üz tutduğu ikinci romanıdır; kütləvi xalq səhnələri, cəmiyyət təsvirləri burda daha da çoxdur. Hər zümrəd ən aktuallanmış obrazlar romandaöz sözü (səsi) ilə çıxış edir. Meydan səhnələrində hətta toqquşan nöqtəy i-nəzərlərin çoxluğu və rəngarəngliyində görürük. Amma şəksiz ki,

“Dirilən adam”dakı xalq gülüşünün yekdil saqraqlığını (parodiya gücünü) burdaartıq sezmirik (yalnız sitatlar şəklində qalır: məsələn, Telli oğlu Rza obrazında). Çünki maarifçi konsepsiya ilə yazıldığından, roman da maarifçi mövqə (M.Ə.Sabir Tahirzadə obrazında) aparıcıdır; xalq gülüşünü də“Hophopnamə”dən süzü lüb-gəlmiş şəkildə (məhz sitat kimi!), acı təbəssüm içrə hiss etmək olur.

Mir Cəlalin romançılığında həm də Sabir ənənələrinə söykəndiyini mən bir yazımda “Açıq kitab” əsasında təsbitəməyə çalışmışam (bax: T.Əlişanoğlu,

“Açıq kitab” romanında Sabir satirası ənənələri – Tənqid.net jurnalı, 2008, № 5, s.258-261). Sabir irsinin tədqiqatçısı və dərin bilicisi təkcə şairin inqilabi satirasında gizlənmişəngin gülüş arse nalından bəhrələnməklə qalmır (hərçənd “Yolumuz hayandır?” romanında Sabirin neçə-neçəşeyirindən sitatlar və illüstrələr də az deyil), eyni zamanda Sabir şeyrinin romançılıq üçün çox münbit poetikasınaüz tutur. Yadımızdasa:

“Hophopnamə”də çoxsaylı surətlərin monoloji mövqeyi daim dialoji məxrəcdə təzahüredir, çün həm də o nu kənardan seyr edən şair mövqeyindən təqdim olunur. İnsan nədən öz-özünə danışsın, monoloq söyləsin?; təbii ki, özünə-əminlik, özünü-təhlillə bahəm, mövqeyini həm də başqalarına göstərmək, təsbit etmək üçün. Bunun üçün Meydan gərəkdir! M.Ə.Sabir (“Hophopnamə”də), ardınca da Mir Cəlal romandabu imkanı personajlara yaradır.

Romanda hər bir surət sözü-səsi-mövqeyi ilə tamlıqda görünür, həm də daha çox açıq Meydanda, bir-birinin vəcamaat qarşısında (tacir-burjuə Hacı Rəsul, zadəgan Məşədi İsabəy, qazi Mir Məhəmməd Kərim ağa, milyonçuHacı Zeynalabdin Tağıyev, Hacı Axund, maarifçi ziyalı Mirzə Abbasqulu, faytonçu Əhməd, məktəb müdiri ƏhmədKamal, qadın məktəbinin müdiri Şərifə xanım, kimsəsiz Məsmə arvad, yasovul arvadı Mələknisa, Hacınıqadınları Nazilət və Münəvvər xanım və s.); hər epizodda-situasiyada bu şansı yaradan romançı yalnız bundansonra sözü Ələkbər Tahirzadəyə, maarifçi ifşaya (ritor

ikadan rişxəndə, sarkazmacan) verir. Daha sonra əlavə, haşiyə şəklində başqa bir inqilabın – proletariatin səsi (“Bütün ölkələrin fūqərayi-kasibəsi birləşin!”) mətnə daxil olur. Görünür, yazıldığı dövrün tələbləri ilə Sabir obrazından həmin “səs”i almağa cəhd edən romançı (Sabirin “proletar inqilabçılığı” romanda yalnız marksizmdən sitatlar şəklində görünür), niyyətinə elə də nail olmadığını görüb, beləcə “əlavələr”ə (paralel Məşədi Hüseyn – Bəndalı xətti) hacət duyar.

“Yolumuz hayandır?” romanı mərkəzində M.Ə.Sabirin obrazının durduğu (“Bənzərəm bir qocama n dağa ki, dəryadə durar”!) maarifçilik Meydanı üzərində qərar tutmuşdur (M.Ə.Sabir Şamaxıda və fəhlə Bakısından müəllim kimi və “Molla Nəsrəddin” jurnalının təbliğatçısı kimi; dostu Mirzə Abbasqulu ilə maarifçilik polemikaları; axundla və Şamaxı ruhani mühitilə qarşı-qarşıya; şairin cəmiyyətdə “ağsaqqallıq” missiyası; gəncistədad Əntiqənin və qardaşı “fūqərayi-kasibə” Bəndalının həyatında hamı rolu; Tiflisdə xalq arasında “sevilən Hophop”; Şamaxıda şairin ölümünə əl ağlayır və s. daha xırda epizodlar). Maarifçiliyin səsi romanda gurdur, ictimai və hədsiz ictimailəşdiyi ndən hətta hardasa ritorikdir; çün “haqq səsi” olsa da, həqiqəti bəyan eləsə dəhər yerdə gerçəklərə uduzur (“Dəhr bir müddət oldu mənzilimiz! / Yaşadıqca çoxaldı düşmənimiz, / Nə edək, doğru söylədi dilimiz!”). Bunu hər şeydən çox, mətn boyu paylanan Sabirin öz şeirləri fiksə ed ir; şairin maarifçi obrazını hər anda dünəndə qoyan inqilabi həqiqətləri ilə! Roman “qəm pəncərəsi”ndən y azıldığından (“Baxmışmüsəlmanlara qəm pəncərəsindən...”), maarifçiliyin faciəsini əks etdirir. Zəmanəni n qəhrəmanı indi “inqilab zamanı”n özüdür və gerçəklərin müxtəlif səviyyə və plastlarına ayna tutan da o dur...

Bütünlükdə romanın söykəndiyi həmin poetikanı çox səciyyəvi bir parçada – Əlibəy Hüseynzadəni n İstanbulagetməsi ilə bağlı təşkil olunmuş vida mərasimi səhnəsində fiksə etmək olar.

“İki müsafir” adandırdığı bu fəsil yazıçı bütövlükdə parodik notda qələmə alsada, “sözün düzünü zarafatla deyər” prinsipi ilə ictimai Meydanda olan hər mövqeni, “səs”i dinləməyə çalışır (və çağırır): “O inanırdı ki,

“İttihad və tərəqqi” firqəsinin, hökuməti ələ alan “cavan türklərin” məşrutə istəyən ordusunun “parlaq istiqbalı” var. Əlibəy inanıb etiqad edirdi ki, təkəcə osmanlı dövlətinin yox, bəlkə bütün “aləmi-islam”ın taleyi bu siyasi mərkəzdən asılı olacaqdır. Bəlkə həzrəti Ömər, Təriq ibn Ziyadın istila, işğal y ürüşlərini bərpa etmək mümkün olacaqdır. Özü də donqarlı dövələrdə yox, ildırım sürətli qatarlarda, qumlu səhralarda yox, abad dəmir yollarında, nəhəng gəmilərdə yürümək mümkün və asan olacaqdır!” (Yolumuz hayandır?, Bakı, 1957, s. 132; romandan sitatlar bümənbədənir)

Həm də romanda parodiyanın hədəfi heç də birbaşa Əlibəy Hüseynzadə deyil, onun mübəlləgləri, b uyruq qulları, ideyaları ətrafında əslində öz mənafeyini güdənlərdir (karikatur xırda burjua Hacı Rəsul, qazi Mir Məhəmməd Kərim ağa, İran konsulu Mir Hüseyn xan Səiddövlə, “şüşqulaq kişi”, “ləbbadəli şair” Mirzə Həsib, mühərrir Əhməd Kamal...). Hər birinin parodik portretini cızıb bəlağətli nitqlərini verməklə yanaşı, romançı hədəfəhərtərəfli yaxınlaşma-yanaşmanın da qayğısına qalır: “Bakı ziyalılarının mühüm əksəriyyəti Əlibəyin getməyini ürəkdən istəyənlər idi. Bunlar Əlibəyin səfərinə yox, məhz getməyinə sevinirdilər. Bu ziyalılar öz mədəniyyət vədillərini sevən, osmanlı imperatorluğuna və ümumən imperatoqluqlara nifrət edən ziyalılar idilər. Əlibəy in getməyi Bakıda müsəlman təəssübünü, türkpərəstlik cəbhəsini xeyli zəiflətməmiş olurdu. Buna görə xalq ziyalılarında o birilərə qarışıb bu səfəri alqış layırdı. Hər iki tərəf sevinirdi. Bu sevincin obyektini bir, səbəbi, niyyəti isə başqa-başqa idi...” (s. 133)

Mübəlləglərinə anti-patiyadan romanda, şəxsiz ki, Əlibəyin özünə də pay düşür; amma Mir Cəlal ədib və mütəfəkkirin portretini bacardıqca obyektiv, kənardan, kənar nəzərləri ilə cızmağa çalışır (hərçənd Əlibəy Hüseynzadənin “burjuua ideoloqu” kimi damğalandığı 1950-ci illər sovet ölkəsində bunun nə qədər çətin olduğutəsəvvürə gəlməzdir!). Bugünün özündə biz bu böyük tarixi şəxsiyyətin gerçək obrazına nə qədər yaxınlaşmışıq – demək çətinidir, amma Mir Cəlalın ötən əsrin əlincillərində cızdığı portret, hazırda Əlibəy Hüseynzadə irsinə açıq olduğumuz zamanlarla az qala eyniyyət təşkil edir: romantik, bəsirətli, günün reallığına dərinəndən bələd olduğu qədər də ondan yuxarıda durmağı, uzaqlara köklənməyi bacaran bir şəxs: “-Kəndim bu haqda “Məcnun və Leylayi-islam” əsərimdə kifayət qədər bəhs etmişəm. Mərazə mübtəla bulunmuş əsri-haziri-islam həkimi-haziq arıyor. O diyor: bən islami-dini deyiləm, islami-siyasi, daha doğrusu, islami-coğrafiyəm! Bəni xilasediniz! Bunun üçün bizlərə ittihad əl-zəmdir! Ümmidi-istiqlal vacib və əhəmdir!...” (s. 139)

Əslində, elə Əlibəy Hüseynzadənin İstanbula yola salınmasının ictimai bir hadisəyə çevrilməsinin öz şəxsiyyətin miqyas və nüfuzundan xəbər verir; romançı da bunu ustalıqla təsbit edə bilir. Hətta “inqilab əsri”nə doğruduğu bu romantik pafosun qarşısında rüpor-

qəhrəmanın maarifçi çıxışı bir qədər solğun görünür: “-

Bəli, biz alim deyilik, az bilirik. Amma bir həqiqəti dürüst bilirik: çox bilib xalqa az xidmət etməkdənsə, az bilib çox xidmət etmək min dəfə məsləhətdir. Əlibəy qoy İstanbula getsin. Mən də oxumuşlarımıza məsləhət görürəm ki, şəhərdə, kənddə hərəsi beş nəfər savadsız öyrədir gözünü açsınlar, xalq maariflənsə tələqqi hüriyyət yolunamənsiz-sənsiz də tapar və bu yolda daha cürətlə gedər. Yoxsa İstanbul, ya Məkkə sövdası çoxdan köhnəlibgetmiş və ziyanlı bir sövdadır!..” (s. 145)

Odur ki, maarifçiliyin səsinin artıq zəif, eşidilməz olduğunu nəzərə alıb, romançı daha bir ictimai-sinfi meydana tutur. Fəslin sonunda “ikinci müsafir” – “təhlükəli məhbus” “həkim, müəllim və mühərrir Nəriman Nərimanov”un Metex qalısından Həştərxana sürgün edilərkən Bakı fəhlələri tərəfindən dəmiryol vağzalındayola salınması səhnəsini mətnə “ələvə” edir. Amma epizod çox sxematiktir, “birinci müsafir”dən fərqli olaraq, “ikinci müsafir”in portretini roman mühitində hiss etməyə şans vermir; “haşiyə” səciyyəsi dərhal duyulur.

Amma bir həqiqət də var ki, Mir Cəlal “Yolumuz hayandır?” romanında adı o zamana qədər tabu sayılan ikiböyük tarixi şəxsiyyətin – Əlibəy Hüseynzadə və Nəriman Nərimanovun “ədəbi reabilitəsi”nə öz payını vermiş; həm də roman kimi geniş oxucu auditoriyasına malik bir janrda (əsrin ilk, 1957-ci il nəşri on min tirajla çap olunmuşdur).

M. Baxtin “meydan” xronotopunun kökünü antik zamanlarda və orta əsrlərin gülüş mədəniyyətində axtarır; göstərir ki, hansısa “kollektiv psixika”da, mədəniyyətin obyektiv formalarında (o cümlədən dildə) daşınan buənənə sənətkarın yaradıcılığına individual-subyektiv yaddaşdan deyil, məhz dolayısı keçə bilir.

“Meydan” xronotopunun zamanı anidir, sürəkli olmayıb sanki bioqrafik zamanın normal axımından qopub

ayrılır. Çoxlusayda yanaşı düzülən bu “zamanlar” karnaval zamanında birikə bilir (M. Baxtin F. Dostoyevs kini misal gətirir). Xronotopun ideya-bədii xüsusiyyəti bundan ibarətdir ki, başdan-başda ictimailəşməyə xidmət edir, insanda nəvarsa çölə-bayıra çıxarır, Meydana qoyur (ovneşlyayet); gizlin-intim-daxili nəşə saxlamır. İnsan Meydandacəmiyyətə açıqdır, üzdən (astarı da üzə çevrilmiş) görünür... (s. 397, 284)

Xatırladığımız kimi, hələ “Dirilən adam”da gənc Mir Cəlal “inqilabi zaman”ın karnavallaşdırma xüsusiyyətini duymuş, onun diktəsi ilə romanı “meydan” xronotopunda ərsəyə gətirmişdir (“Karnavallaşdırma” özünü “Yolumuz hayandır?” romanında da göstərir). Əvvəldən axıra ardarda düzülən Meydan lövhələri burda o qədər boldur ki, hətta ilk qələmə xas israfçılıqdan da danışmaq olar (Bəbir bəyin baş tutmamış toytədarükünün israrla mətnə qayıtması, Sarıqlı Molla, Çəpəllə bağlı səhnələr in təkrarən qayıdib gəlməsi, “müsəvat”ın təkrar-təkrar lənətlənməsi...).

Yetkin qələmə doğru Mir Cəlalin romançılığında kompozision nizam xronotopu ideya-bədii niyyətlərə dahadürüst səfərbər edir. Belə ki, Meydan təkcə birbaşda, realistlik funksiyası ilə deyil, həm də metaforik tutumu ilə – tamlıqda görünür; birbaşda təsvirlərdə azaldıqca Meydanın Mir Cəlal romanlarında, əksinə, metaforik funksiyası güclənir. Hərçənd Mir Cəlal romanlarında “inqilabi zaman”ın addımlarını izlərkən, bu cəhətə artıq diqqətyetirdik: İnkilab meydanı (“Bir gəncin manifesti”), ictimai-siyasi mübarizə meydanı (“Açıq kitab”), quruculuqmeydanı (“Təzə şəhər”), maarifçilik meydanı (“Yolumuz hayandır?”), ideoloji savaş meydanı (“Yaşadılar”). Adekvat olaraq da Azərbaycan sovet insanının bütün şəcərə və şəbəkəsi bu Meydanda faş olur, açılır, görünür...

“Yaşadılar”da romançı belə bir “Şekspir səhnəsi” qurur: ağır döyüşlərdən qalib çıxmış Nəriman arxa cəbhədə döyüşçü dostu Ənvərin dəvəti ilə bir toy məclisinə gəlir. Məclisin (Meydan) rituallarını tələsmədən, təfərrüatı ilə cəzan qələmə, demə, qəhrəmana tələ qururmuş:

“Gəlin qapı arasında birdən acı bir fəryad çəkib özündən getdi. Adamlardan dəhşətli bir səs qopdu. Musiqi səsinə xırp kəsdi. Bir-

birinə dəyən adamların heyrət və həyəcanı, Hamletin əmisinə və anasına hazırladığı səhnəni xatırladı. Ancaq bu, səhnə deyil, həqiqət idi. Bu, Hamletin özünə qarşı hazırlanmışdı: “-

Dəhşət! Dəhşət!”. Qəlbində müstəsna bir güc və sarsıntı ilə deyilən bu sözü Nəriman dilinə gətirmədi. Bunun yerə çırpdığı, çilik-

çilik olan büllur badə söylədi. Büllur parçalarında qırılan birqəlb, fərşə axan meydada isə qan rəngi duyuldu. ..” (s.

112). Nəriman ilk sevgisi, nişanlısı, nə vaxtdır məktubunualmadığı, sorağını itirdiyi Kiçikxanımı indi gözünə qabağında, toyun gəlini yerində görür...

Bir qədər sonra romanın ümumi ideya planında bu səhnənin metaforik mənasını xəbər verməyə romançı özü dətələsəcək:

“Mina gurultuları gənc Nərimana ilk cismani zərbə vurmuşdusa, bu toy məclisi də ilk ruhi zərbə idi. Nəri mana elə gəldi ki, bunların hər ikisini eyni düşmən vurur, eyni məqsəd üçün vurur...” (s.

113). Amma bunaqədər də oxucu artıq roman konfliktinin bəzi mətləblərinə baş vura bilib. Məsələ burası ndadır ki, toya gəldiyiünvan inşaat mühəndisi olan Nərimanın vaxtilə “bünövrəsini başladığı” (!) “uca bina”da yerləşir və “yüzlərcədəmə işıqlı, gözəl mənzil” bəxş etdiyinə sevindiği halda, indi həmin mənzilə də, üstəlik “nişanı qaytarmış” sevgilisində də sahib çıxan (məndə izlədiyimiz kimi) altıdan-altıdan bu niyyətə doğru irəliləyən, varlanan, müharibədən yayınmağı bacaran Əhməd Orucəliyevdir. Həb elə “səngərdə, başıaşağı, yerə sinmiş bir haldaağıza atılan quru çörək”lə “bu firavanlıq dövrünün təmiz və səliqəli süfrəsi” arasında, “orada, səngərlərdə, ...müdhış düşmən tanklarının qabağında dayanan, ölüb-öldürənlərlə – burada, dəsgahlı bir toy məclisindəəyləşən, deyib-gülən, çalıb-çağırənlər arasında” fərqlənən Nərimanı “çox düşündürür”... Doğrudur, konfliktidərinləşdirməyib, romançı onu mənəviyyat sferasında, həm də sosializm cəmiyyətinin xeyrinə həll edir(sonradan müharibəyə cəlb olunmuş yaralı Orucəliyevi döyüş meydanında məhz Nəriman xilas edir; Kiçikxanımıbağışlamırsa da, quruculuq (tikinti) meydanında mənen tərbiyələnməsinə stimül verir...), amma yazıldığıdövrün həqiqətləri də romanda açıq, göz qabağında, Meydandadır...

Beləliklə, Mir Cəlal romanının xronotopunu – zaman və məkan müstəvilərində hərtərəfli panoram etdikdənsonra, qəti söyləmək olar: romançı özünəxas bir “meydan poetikası” formalaşdırmış, ideya-bədii niyyətlərini dəbu hüduhdarda gerçəkləşdirə bilmişdir. Həm də mükəmməl şəkildə, kompozision həll dən bədii ifadə, dil, məcazsysteminəcən. Mir Cəlal Meydan mənzərələrinin qənirsiz ifadəçisidir; heç bir yazıda olmadığı qədər onunromanlarında meydan dialoqları və replikalrı, pıçılıtlı və küyləri dil açıb danışıqları, müdaxiləsiz-təhriksiz cəmiyyəthəyatının övzai-halını xəbər verir (N sayda misallar vermək olar). Təkcə panoram təsvirlərin deyil, romançıhəbələ panoram təhkiyənin də böyük ustasıdır; nə qədər misallar gətirmək olar ki, romançı Meydanın birküncündə “qərər tutub” min bir mətləbi yerindəcə xırdaşaya, xülasə edə bilər. Mir Cəlalin dili və bədiüslubundan nə qədər yazılıbsa da, azdır; xalq danışıq dili, ədəbi dil və onun çalarları, dünəni və bugününə hərcür bələd olan yazıcının hər romanında bir ayrı dil aurası nəfəs alır. Təkcə yumorundan deyil, Mir Cəlalgülüşünün rəngarəngliyindən də, romantik-yumorik üslubunun differensiallığından deyil, həm də vəhdətindənsöz açmaq ayrıca tədqiqat istəyir. Əlbəttə, bir yığcam məqalədə Mir Cəlalin roman poetikasının hər cür təfərrüatlarına baş vurmaq mümkünsüzdür; niyyətimiz hələ ki başlıcaya diqqət cəlb etməkdir.

Mir Cəlal yaradıcılığında Meydan xronotopunun metaforik mənasına açılırkən, unutmamalı ki, romançı üçün bu– bütünlükdə Azərbaycan varlığı, inqilabi Azərbaycan mənzərələridir. Böyük bir xronoloji dövər ərzində(romanların yazılma tarixi ilə ölçsək: 1934-1963) məhz göz qabağında olan Azərbaycandır! Belə ki, lapəvvəldən şaqraq bir gülüşlə bu Meydana girən (“Dirilən adam”) yazıcının bir gözü ağlayırsa da, biri gülür (“Birgəncin manifesti”), bir gözü gülüb, biri ağlayır (“Açıq kitab”, “Yolumuz hayandır?”), gəncliyin, quruculuğuntəntənəsinə sevindiği kimi (“Təzə şəhər”), sabahı barədə qayğılanıb da, narahat olur (“Yaşadlar”)...

Mir Cəlal haqqında xatirələrdə ədibin yumoru portret cizgisinin vacib komponenti kimi daim xatırlanır. Uzaq1978-ci ildə bir neçə mühazirəsini dinləmək nəsb olduğundan, ciddi-nəzəri mətləblər arasından ənənəvi qəfil peydaolan həmin yumorun məni də şahidi olmuşam. Genişliyi və qəribəliyi ilə vizual yaddaşında yerləşmiş həmingülüşün mənasına çox-çox sonralar, həyatı və romanlarını oxuduqca vardım, məhəl qoya bildim...

Mir Cəlal nədən və nəyə gülürdü? Bu yerdə ədibin ideya-fikir dünyasından danışmağın dəmi çatdı.