

AZƏRBAYCAN KOMEDİYASINDA BƏDİİ MƏTNİN STRUKTURU

*Cavanşir YUSİFLİ**

ÖZET

Azərbaycan komediyası, bir mətn kimi ən müxtəlif işarələrdən, mədəni-sosial qatlardan təşkil olunmuşdur. Bu mətnin, deməli millətin həyatında, etnik-mədəni sistemdə fəal olan işarələrin daxilində etnosun bütün həyatı, onun ziddiyyətləri, gerçəkliyə münasibəti, güldüyü və ağladığı nəsnelər sonsuzluqdan sonsuzluğa axır, dayanmır. Azərbaycan komediyası strukturu və janr sferası etibarlı ilə zəngindir, orada əm müxtəlif tədqiqat üsullarının tətbiqi üçün məkan genişdir. Azərbaycan komediyası tariximizin elə bir dönəmində formalaşmış ki, millətin ədəbiyyatdan dünyaya baxışı dəyişməyə üz qoyub, ədəbi prosesdə kataklizmlər baş verib, Avropa tipli ədəbiyyat formaları etnik-mədəni sistemin yaşam tərzinin ifadəsində bir sıra orijinal meyllər yaradıb.

Anahtar Kelimələr: Azərbaycan komediyası, mətn, işarə, etnik-mədəni sistem, komediyanın strukturu.

THE STRUCTURE OF BEDII TEXTS IN AZARBAIJAN COMEDY

ABSTRACT

The comedy of Azerbaijan consists, as a literary text of various signs, cultural and social layers. All life of the ethnos, its contradictions, attitude towards the reality, the events being subjected simultaneously to laughter and mourning, flow from infinity to infinity inside this text, i.e. the signs that are active in the ethnic-

*Dr., Azərbaycan Milli Bilim Akademisi, Edebiyyat Enstitüsü,
javanshir_58@yahoo.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

cultural system. The comedy of Azerbaijan is rich by its content and structure, the space inside this text is large for application of different investigation methods. The comedy of Azerbaijan is formed within a period of our history, when the vision angle of the nation through the literature is changed, the literary process is exposed to many cataclysms and the forms of the European type literature have originated lots of original tendencies.

Key Words: The comedy of Azerbaijan, text, sign, ethnic-cultural system? Structure of comedy.

M.M.Baxtin, bədii mətnin fəlsəfi dərkindən bəhs edərkən belə bir mülahizə ilə çıxış edir: «Apardığımız təhlilləri bəzi mənfəi xarakterli mülahizələrə uyğun olaraq fəlsəfi adlandıra bilərik: bu nə linqvistik, nə filoloji, nə ədəbiyyatşünaslıq və ya başqa bir xüsusi təhlil deyildir. Müsbət mülahizələr isə aşağıdakılardır: tədqiqatımız sərhəd sferalarında hərəkət edir, yəni bütün göstərilən predmetlərin sərhədində, onların kəsişdiyi və bəhsləşdiyi yerdə» (Baxtin, 1, 201). Baxtinin başqa bir mülahizəsi isə yuxarıdakı fikrə bir az da aydınlıq gətirir: «Fəlsəfənin yeri. O, dəqiq elmin qurtardığı və qeyri-elmin başladığı yerdən təkan götürür. Onu bütün elmlərin metadili adlandırmaq olar» (Axundov, 2, 384). Mətnin fəlsəfi nöqtəyi-nəzərdən öyrənilməsi yuxarıdakı mülahizədən göründüyü kimi çətin və problematiktir, onu ayrıca götürülmüş bir və ya bir neçə elm sahəsinin araşdırma üsulları ilə «fəth etmək» mümkünsüzdür. Mətni məhz bu elm sahələrinin kəsişdiyi və bəhsləşdiyi sərhəddə görmək lazımdır. Sosial kommunikasiya sferasında mətnlə mətn olmayan şeyi dəqiq fərqləndirmək lazımdır. Daha doğrusu, sualı başqa bir formada qoya bilərik: mətnlər niyə yaranır və niyə oxunur? Fransız yazıçısı A.Pyeron vaxtilə yazırdı ki, bir anlığa planetimizdə dəhşətli qəzanın baş verdiyini təsəvvür edərkən. Qəza baş verir və körpə uşaqlardan başqa planetin bütün yaşlı əhalisi məhv olur. Bəşəriyyətin fiziki ömrü kəsilməsə də, tarix və mədəniyyət xəzinəsi məhv olardı. Maşınlar işləməzdi, kitablar oxunmazdı, bədii əsərlər estetik funksiyalarını itirərdi. İnsanlığın tarixi yenidən, sıfırdan başlanmaq zərurəti qarşısında qalardı. Məlum mülahizəyə uyğun olaraq, mətnin anlaşılması və oxunması insanın təbiətlə söhbətidir. Bu baxımdan istənilən oxunan mətn təbiət hadisəsidir. İstənilən mətndə təbiətdən nəşə var, dərk obyektinə olan istənilən mətndə dünya lay və yaruslarla oxunur, sırf mədəniyyət hadisəsi kimi dünyanın yaddaş sferasına çevrilir – bu saxlanmada təkcə olub-keçmiş hadisələr haqqında deyil, həm də insanın və təbiətin gələcəyi haqqında

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

məlumatlar toplanır.

Yuxarıda qeyd etdik ki, bədii mətn mədəniyyət hadisəsidir, demək, uzun bir prosesin məhsuludur, belə olduğu üçündür ki, mədəniyyəti ancaq və ancaq əlimizə yetişən mətnlər əsasında və mətn kimi oxumaq mümkündür. Füzuli divanı özünəməxsus işarələrdən «tikilmiş» orijinal və etnik-mədəni sistem daxilində unikal bir mətndir, bu dünyanın sirlərini yalnız o mətni izah edən minlərlə mətnlərin köməyi ilə anlamaq olar; Füzulinin sirri təkcə o qəzəllərdə, o qəzəllərin beytlərində təsbitlənən mürəkkəb poetik fikir qəliblərində deyil (yəni Füzuli divanı təkcə semantik şərhə məhdudlaşmır), qəzəllərin başlığına qədər yan-yana düzülmiş minlərlə mətnlərin içindədir. Divan mətni həm də bu mətnlər arasında əsrlər boyu formalaşmış virtual mətn və mətndənkənar əlaqələrin təsiri nəticəsində zaman-zaman doğulur. Füzulinin mətndənkənar əlaqələri həm də gələcəkdə baş verəcək hadisələrin kodlaşdırılmasıdır. Füzuli öz zamanında doğulsa da, təsəvvürümüzə ona qədərki zamanlardan «yığılıb» obrazlaşır və bu gün də bizdən irəlidə addımlayır. Füzulini uşaqcasına inkar edən Axundovun (Volter də Şekspiri amansızcasına tənqid edirdi, ancaq bu, çox qəribədir ki, Şekspirin Avropaya yolunu asanlaşdırırdı; Axundov isə yolu onsuz da açıq olan Füzulinin qabağına «şlaqbaum» qoymaqla öz niyyətini inadla reallaşdırmaq istəyirdi) «Təmsilat»ı bütöv bir mətn – mədəniyyət hadisəsi kimi yalnız türk etnik-mədəni sisteminin dəyərləri, bu sistemin özünəməxsus «davranışı» içində anlaşıla bilər. «Təmsilat»ı dram yazmağın məlum-məşhur fəndləri kontekstində yüz dəfə də təhlilə çəksən, nağıllarda deyildiyi kimi, qırxıncı qapıya yetişən kimi bağlanacaq. Sabir Füzuli qəzəllərinə «parodiya» yazırdı, ancaq Füzuliyə Sabir qədər yaxın ikinci bir sənətkar tapmaq qeyri-mümkündür. Ancaq bu hadisə təkcə «parodiya» termini ilə izah edilmir, belə ki, Sabir şeirlərinin daxili poetik strukturu əslində milli poetik təfəkkürdə tam fərqli bir hadisənin – bədii mətndə zamana münasibətin kökündən dəyişdirilməsinin ifadəsi idi. Deməli, Sabirlə Füzuli arasında bəhsləşmə əslində zamanlar arasında baş alıb gedən və parlaq şəkildə üzə çıxan və bununla da Füzuli-Axundov mübahisəsini yeni müstəvidə həll edən yeni tipli ədəbiyyatın yaranmasının əlamətidir. Sabir, əslində şüuraltında yığılan və deyilməsi və səslənməsinə qadağa qoyulan sözləri işlək poetik sferaya daxil etdi, bununla da həmin söz və səslərin içində əsrlər boyu yatan keçmiş indiki zamana qovuşdurdu, bununla da Azərbaycan poeziyasında gerçəkliyə münasibətdə zaman paradigması dəyişdi. Mirzə Cəlil Azərbaycan türk ədəbiyyatında realizmin, həyatın, sosial gerçəkliyin ən qaranlıq, heç işıq düşməyən qatlarını qaldırırdı, ancaq onun deyək ki, «Dəli yığıncağı» komediyasını Azərbaycan romantizmi, bu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

fenomenin poetik ruhu konteksti olmadan anlamaq mümkünsüzdür.

Belə ki, bədii mətnin strukturu anlayışı özündə çox mürəkkəb əlaqələr və münasibətlər sistemini ehtiva edir. Bəri başdan orqanik poetikanın ən ibtidai bir prinsipini əlaq: bədii yaradıcılıq, o sıradan onun məhsulu olan bədii əsər canlı bir orqanizmdir, insan, ağac, daş və s. kimi. Onun özünəməxsus yaşam qanunauyğunluqları var. Bu mənada biz bu mülahizələrimizin yanına elmdə artıq geniş yayılmış bir mülahizəni də qoşa bilərik: canlı materiyanın cansızdan fundamental fərqi onda assimetrik strukturların geniş yayılmasıdır. Beləcə, mətn daxilində də işarələrin özünəməxsus assimetrik paylanması mexanizmi mövcuddur ki, bu da, öz növbəsində bədii effekti doğurur.

Tutaq ki, söhbət Mirzə Fətəli Axundovun «Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah» komediyasından gedir. Bu mətnə hər bir şərti söz – işarə müəyyən obrazın ərsəyə gəlməsinə yardımçı olur və onun vasitəsilə müəyyən sosial tipin daxilindəki sirləri oxucuya çatdırır. Müsyö Jordanı işarələyən obrazlar son dərəcə spesifik, özünəməxsus və qabarıqdır. Burada obrazın işarəvilik funksiyası məxsusi hərəkətlər vasitəsilə böyüdüüb qabardıldığından istər-istəməz qərarlaşmış davranış işarələri ilə görünən ziddiyyət yaradır. Yad mədəniyyət nümayəndəsi barədə bizə informasiya çatdıran işarələr Hətəmxan ağanı kəşf edən işarələrdən diametral şəkildə fərqlənir.

Hətəmxan ağa. Bu saatda mən sənə qandırım, balam. Mənə yəqin hasil olub ki, bizdə hər adət və xasiyyət varsa, əksi Paris əhlindədir. Məsələn, biz əlimizə həna qoyarıq, firənglər qoymazlar, biz başımızı qırxırıq, onlar başlarına tük qoyarlar; biz papaqlı oturarıq, onlar başıaçıq oturarlar; biz başmaq geyərik, onlar çəkmə geyərlər; biz əlimizlə çörək yeyərik, onlar qaşığı ilə yeyərlər, biz aşkara peşkəş alarıq, onlar gizlin alarlar, biz hər zada inanarıq, onlar heç zada inanmazlar; bizim arvadlarımız gödək libas geyər, onların arvadları uzun libas geyər, bizdə çox arvad almaq adətdir, Parijdə çox ər almaq.

Şahbaz bəy. Əmi, bunu başa düşmədim» (Axundov, 3, 118).

Komediya mətnindəki mövcud işarələrin özünəməxsus funksiya və semotik təbiətini bilmədən və bütün bunları etnokulturoloji sistemin xüsusiyyətləri ilə əlaqələndirmədən mətnin içinə aldığı aləmi «görmək» mümkün deyildir, belə olduqda isə əsərin təhlili və oxunuşunda ifrat ideoloji meyarlar meydana çıxır. Yeri gəlmişkən deyək ki, Axundov adının zaman-zaman naqis diskussiyaların mövzusu olmasında da məhz bu tipli qiymətləndirmə «rakursunun» öz rolu olmuşdur. M.İbrahimov yazırdı: «Axundov ən geridə qalmış patriarxal-feodal əlaqələr ölkəsində yaşayıb-yazır və öz nəzərlərini

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

Qərbə, Avropa proqresi və kulturasına dikirdi. Söz yox ki, ozamankı Azərbaycan üçün Qərbi Avropa məmləkətlərinin inkişafı yoluna düşmək ancaq bir ideal ola bilərdi. Axundovun bu burjua qərbini bu qədər idealizə etməsi də buradan doğurdu».

Hətəmxan ağanın dediklərinə qayıdaq. Monoloq bir hadisə kimi formalaşmazdan əvvəl müəyyən diaoloji prosesin nəticəsi kimi meydana çıxır və bu akt özündə qəhrəmanın müəyyən «saf-çürük etmə» əməliyyatını əks etdirir. Bu sözlər də, eynən Hətəmxan ağanın daxilində iki kulturoloji dəyərlər sisteminin tutuşdurulmasından əmələ gəlir, daha doğrusu, Hətəmxan ağa ilə Müsyö Jordan arasında qaranlıq qərinələr qədər məsafənin mövcudluğundan xəbər verir. Qəribə deyil ki, Müsyö Jordana diqqətlə qulaq kəsiləndən sonra deyir ki, sən Şahbazı da Fransaya ona görə aparırsan ki, belə-belə tapmacalarla məşğul olsun? Doğrudan da iki etnik-mədəni sistemin qarşılaşması tapmaca və kontrastlar doğurur və elə bilirik ki, ən böyük tapmaca bu kontrastlar müstəvisində Azərbaycan dramaturqunun bizə təqdim etdiyi oyunun məna qatlarını açmaqdır. Hətəmxan ağa üzə olan müstəvinin səthində «üzən» oppozisiyaları böyük kəşf kimi təqdim etməklə (bu saat mən səni qandırım, bala!) komik effekt yaradır, öz məxsusi dili ilə diqqət mərkəzində olan obyektin əsl mahiyyətinin bir az örtülməsinə səbəb olur.

Komediya mətnində mövcud işarələr bütün gücləri ilə işə düşərək hər hadisədən dışarıdakı konteksti açıqlayır, bunun üçün onlar öz aralarında ən müxtəlif münasibətlərə girirlər. Yuxarıdakı fikrimizə bir az aydınlıq gətirək. Əsərin bədii strukturunda dərhal görünən kontrast əlamətləri hələ komik effektin meydana çıxmasına kifayət etmir, çünki «komediya tək cə sənətkarın həyat ziddiyyətlərini gördüyü məqamda yaranmır. O həm də bu ziddiyyətləri xeyrin və ədalətin xeyrinə həll etməyə real, yaxud utopik inam olanda yaranır».

Hətəmxan ağanın və o cümlədən Müsyö Jordanın da (hərə öz müstəvisində) «tapmaca açmaq» qabiliyyətlərinin bütün fəlsəfəsi məhz belə bir nöqtədə cəmlənmişdir. Onların eyni «utopik» məqamda görüşən qəhrəmanların işarələnməsi kulturoloji aspektdədir, bu aspekt komediyanın daxilində mürəkkəb strukturlar (özü də assimetrik) törədir.

Bədii əsərin planı (arxitektonikası) sənətkarın beynində nə qədər aydın şəkildə mövcud olsa da, yazı prosesində əsərin strukturu və bütövlükdə kompozisiyası hissə-hissə, tədriclə doğulur və onlar müəyyən qanunlara (janrın təbiətindən irəli gələn qanunlara) tabe olaraq tamı, bütövü formalaşdırırlar. Əsərin strukturunun hissə-hissə doğulması ideyası başdan-ayağa şərtlikdir, yəni əslində başqa bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

mülahizəni təsbit etmək mənasında şərtədir. Yəni əslində plan (arxitektonika) hissələrlə doğula bilməz, hissə-hissə təzahür etmə apriori verilən planla (beyində dolaşan mücərrəd plana nəzərən) məhz bədii mətn məkanında sənətkarın təfəkkürünün özü-özü ilə, yaxud digər virtual mətnlərdən doğan təfəkkür tipi ilə bəhsləşməsini, sözün həqiqi mənasında mübarizə aparmasını göstərir. Bu məqamda, janrın sərt ölçü və ehkamları bu prosesə bir o qədər də «müdaxilə» edə bilmir, sənətkarın təfəkkürü ilə əvvəlcədən verilən kompozisiya tipi arasındakı amansız mübarizədə üçüncü şəxsə yer yoxdur! Lazım gəldikdə «sehrli kristalın» içindən gələn səslər janr ehkamlarında müəyyən düzəlişlər edir, janr müəyyən yolu keçmək üçün necə deyərlər, içindən sınımlıdır, komponentlərə, janr yaradıcı strukturlara parçalanmalıdır ki, tam haqqında mükəmməl təsəvvür yaransın. Ədəbiyyat tarixində, ədəbi prosesin canlı gedişində janr müəyyənliliyi yuxarıda söylədiyimiz mətləb ucundan intensivləşir, sanki hər şeyi bir-birinə qarışdırır, mahiyyət etibarilə isə bu, yaradıcı təxəyyülün təbiətindən doğan təbii bir haldır – Əli Nazim yazanda ki, M.F.Axundov dramaturgiyasında inkişaf komediyadan drama doğrudur, – məhz bunu nəzərdə tuturdu. Yaxud bu proses sadəcə olaraq, son dərəcə çətinləşir, ortaya çoxlu suallar qoyur. Vaxt keçdikcə, məhz ədəbi prosesin qanunları da işə qarışaraq bu problemi sadələşdirir, ilk növbədə ona yanaşma yollarını nişan verir. Əsərdə təsbitlənen təfəkkür tipinin, yazıcının canlı ehtiraslarının, dünyanı görmə təsəvvürlərinin... axıb öz formasını və qəlibini tapması zaman tələb edir. Yəni bədii əsər necə deyərlər, qəliblə doğulmur, qəlibin formalaşması onun (bədii mətnin) yaradıcıdan ayrılmasını tələb edir. Məhz buna görə də, arxitektonika və kompozisiya məsələləri bilavasitə yazıcının yaradıcılıq istedadı, onun təbiəti ilə müəyyən olunur. Puşkin də Dantenin beləcə dəqiq qiymətini verirdi: «Cəhənnəmin vahid planı artıq yüksək dühanın məhsuludur» (Kopistinskaya, 4, 126).

Dantenin «İlahi komediya»sında məlumdur ki, üç hissə var: Cəhənnəm, Məşhər və Cənnət. Hər hissədə 33 nəğmə var. Nəğmələr tersinlərdən ibarətdir. Onların sayı bütün nəğmələrdə eynidir. Bütün nəğmələrin sayı bir yerdə yüz eləyir, bu da Dante poetikasında mistik rəqəm hesab olunur. Ola bilər ki, bu mistikanın mənbəyi əsərdə əvvəlcədən güdülen xüsusi niyyət olmadan apriori olaraq nəzərdə tutulsun. Ancaq arxitektonikanın məntiqi bu ixtiyari verilənləri elə bir düzümde təqdim edirdi ki, hər şeyin məhz bu strukturun içində olmasına mistik inam aşılansın. Ümumi kompozisiya quruluşundan görünür ki, burada kompozisiya-struktur planında müəyyən bir düzüm var və bu da elə dünyanın, kainat evinin qurulma qaydasını xatırladır. Aydındır ki, Dante öz «İlahi komediya»sı ilə dünya evinin bütün

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

strukturunu bütün mövcud detalları ilə qurmaq, canlandırmaq istəyirdi və bir həndəsə mütəxəssisi kimi hər şeyi «arşından» keçirirdi.

Belə bir ehtiras – əsərdə rusların «miroporyadok» adlandırdığı düzümü, strukturu canlandırmaq niyyəti bütün dahi sənətkarların yaradıcılığında bu və ya digər şəkildə ifadə olunmuşdur. Məsələn üçün, Mirzə Cəlilin «Ölülər» və «Dəli yığıncağı» komediyalarını göstərmək olar. Ancaq bu əsərlərdə bu model cızma ehtirası Dante əsərindəki kimi ifadə olunmayıb – gülüş bütün mahiyyəti ilə əsərin içinə aldığı hadisələri mənalandırır, onlara yeni semantika aşılayır, nəhayət ümumi planda yazıçının qurmaq istədiyi binanın çertyojunu çəkir. Mirzə Cəlil dövründə dünyanı «Dantevari arşından keçirmə» niyyəti yox idi, çünki buna ehtiyac qalmamışdı. «Ölülər»də kim nə deyir-desin, Mirzə Cəlili tip yaratmaq niyyəti zərrə qədər də maraqlandırmayıb, o, ÖLÜLƏŞMƏNİN özünü bir tam kimi, proses kimi alaraq sübut edir ki, dünyanın əsl mahiyyəti, modeli-karkası dağıtdıqdan sonra yerdə qalan özülü budur. Yəni bu təfəkkür tipində proses əksinə gedirdi – ən müxtəlif qatlara nüfuz etmədən bir nöqtənin və zərrənin içində dünyanın bütün problemlərini göstərmək! Təsvirdə «geriyə qayıdış» əvvəlcədən verilən planın inkişaf perspektivini dağıdırdı.

«Dəli yığıncağı»nda da eyni stixiya mövcuddur – DƏLİLƏŞMƏNİN özü bir tarixçə kimi götürülərək dünyanın əzəli mahiyyətinə şamil edilir, onunla müvazi araşdırılır. Belə olduqda, hər dəfə, hər bir böyük sənətkarın əsərində dünya yenidən kəşf edilir və burada həm konkret zamanın, həm də əbədi zamanın möhürü hiss edilir.

Biz bədii əsərdə kompozisiya anlayışını bu şəkildə başa düşürük və gələcək təhlillərdə məhz bu yozuma əsaslanacağıq. «Ölülər» və «Dəli yığıncağı» komediyalarında kompozisiya quruluşu Mirzə Cəlilin ilk qələm təcrübəsindən yığıdığı bütün sənətkarlıq üsullarını, dünyanı anlamaq təcrübəsini özündə kondensasiya edir, nəticə etibarilə, deyək ki, bu əsərlərdən hər ikisinin kompozisiyası məzmunla fəlsəfi şərtiliyin ən yaxşı nümunəsinə (Qarayev, 5, 200) çevrilir. Bu və ya digər kompozisiya tipində və ümumiyyətlə, bədii əsərin qurulma «sxemində» – onun əsas hissələrinin yerləşdirilməsi, hadisələrin məxsusi şəkildə şərhində aydın məsələdir ki, önəmli cəhət bütövlükdə bədii təfəkkürün dünyanı, zamanı hansı formada anlaması dayanır. Kompozisiya bədii əsərin bütün tərkib hissələrini bir nöqtədə cəmləyir. Ona görə də, kompozisiya anlayışını düzgün dərk etmək üçün bədii struktur anlamına, onun ayrı-ayrı komponentlərinin funksional səciyyəsinə qayıtmaq lazımdır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

Bədii əsərin kompozisiya quruluşunda əsas yerlərdən biri süjetə – hərəkət edən kolliziyaya məxsusdur. Komediya mətnində süjetin hansı spesifik xüsusiyyətləri vardır və bu anlayışın sənətkarın öz obrazları ilə yaratdığı, qurduğu dünya modeli ilə hansı bədii-fəlsəfi cəhətlər bağlayır? Aydın məsələdir ki, komediyada min illərin təcrübəsində yığılıb işlənən süjet arxetipləri həmişə bu və ya digər dünyagörüşü, dünyanı anlama və bədii təfəkkür aləmiylə bağlı olmuş, müvazi olaraq süjet arxetiplərinin keyfiyyət dəyişmələri özünü konflikt və hərəkətin təbiətindəki çevrilmələrdə də göstərmişdir. Dramaturji janrda hərəkətin mövqeyi, təbii ki, hər hansı peyzaj və ya dekorativ fonu təsvir etməkdən ibarət deyildir. «Mətnin əşya dünyasının təcəssüm olunduğu bütün məkan kontiniumu hansısa toposda verilir.

Mühüm olanı başqa bir cəhətdir – ətrafında mətnin personajlarının hərəkət etdiyi əşya və predmetlərin təsviri, bu zaman məkan münasibətləri sistemi - toposun strukturu meydana çıxır» (Hegel, 8, 280).

Dramatik janrda, aydın məsələdir ki, süjetin özünəməxsus cəhətləri var: əvvəla o, heç nəyi təsvir etmir, onun bütün nöqtələri başdan-ayağa hərəkətlə aşılıb. Yəni bu aşılıb-daşan hərəkət onu, dayanıb nəyisə yerli-yataqlı təsvir etməkdən çəkindirir. Dramatik ritm janrı bir kateqoriya kimi bəlləyən ölçü vahididir, belə ki, o, baş verən bütün əhvalat və hadisələrin keçmişdən indiki zamana «dönüşünü» təmin edir, hadisəni – hərəkətə çevirir. Ənənəvi olaraq bu sadə həqiqəti sübut etmək üçün miqayisəyə müraciət edilib, dramaturji janr lirik, yaxud epik janrlarla tutuşdurulub. Ona görə də, biz heç bir sitat vermədən ümumi vəziyyətin illüstrativ təsvirini veririk.

Ancaq hər şeydən qabaq çox mühüm bir məsələni qeyd etmək istərdik. Məlumdur ki, müasir nəzəri fikirdə ədəbiyyatın zahiri sərhədi ilə yanaşı, onun «növlərə və janrlara» bölünməsinə şərtləndirən daxili sərhədləri də problem kimi öyrənilir (Jenett, 6, 37). Nəcə deyərlər, bu sərhədlər müxtəlif dövrlərdə nəzəriyyəçilər tərəfindən fərqli biçimlərdə çəkilmişdir.

Aristoteldə bədii ədəbiyyat təqlid kimi nəzərdən keçirilir və iki parametr – predmet və təqlid üsulu üzrə klassifikasiya aparılır (Aristotel, 2, 58). Təqlidin predmeti personajlardır və onlar oxucu və ya tamaşaçıya nisbətən daha nəcibdirlər (çarlar, qəhrəmanlar, allahlar) və ya daha rəzildirlər. Daha sonrakı dövrlərdə bu bölgü dəqiqləşdirilir: ədəbi təqlidin predmetini, ciddi söyləsək personajlar deyil, onların hərəkət və hissləri təşkil edir. Beləliklə, başında tac gəzdirən zatlar da komik situasiyaya düşə bilər, alçaq mənşəli şəxslər isə onları çarlar və qəhrəmanlarla bir sıraya qoyan hərəkətlər edə bilərlər.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

Fransız nəzəriyyəçisi Jerar Janett Aristotelin janr anlayışını təqribən aşağıdakı cədvəldə olduğu kimi vermişdir:

<i>Təqlid üsulu</i>	<i>Sadə təqlid Təhkiyə</i>	
<i>Təqlidin predmeti</i>		
<i>Yuxarı</i>	Faciə	Epos
<i>Aşağı</i>	Komediya (Parodiya)	

Bu cədvəli «Arximətnə giriş» əsərində şərh edən Jerar Jenett qeyd edirdi ki, cədvəlin elə bil ki, yarıya kimi doldurulmuş axırıncı hücrəsi Mendeleeyevin dövrü cədvəlinin boş xanaları kimi proqnozlaşdırma gücünə malikdir: burada Aristotelin qəsdən boş qoyduğu struktur mövqeləri bir neçə əsr keçdikdən sonra yeni Avropa realist romanı – «aşağı təhkiyə janrı» tutdu, bu isə müəyyən müddətdən sonra müvafiq təbəddülata məruz qaldı (Balzakda pul ehtirası əsl qəhrəmanlıq əlamətinə çevrilir) (Hegel, 8, 201). Beləliklə tarixi planda Aristotel klassifikasiyasının dördüncü «yarımçıq xanası» ən mühüm amilə çevrildi.

XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində Avropa nəzəriyyəsində (Şleqel qardaşları, Şelling, Hegel) ədəbiyyatın klassifikasiyasının üç vahidi – epos, lirika və dramı nəzərdə tutan yeni sxemi irəli sürüldü. Bu üç vahid isə öz növbəsində iki oppozisiyaya deyil, dialektik inkişafda biri digərini əvəzləyən bir üçlü oppozisiyaya daxil oldu. Bundan başqa klassifikasiyada fərqləndirmə meyarı xalis deyil, qarışıq və ya sintetik xarakter daşıyır: ədəbiyyatın üç növü bir-birindən biri digərini qarşılıqlı şəkildə müəyyənləşdirən forma, həm də tematika etibarlı ilə fərqlənir. Epos, lirika və dram alman nəzəriyyəçiləri üçün incəsənətdə subyektiv və obyektiv başlanğıcların üç fərqli nisbətidir. Yeri gəlmişkən, bu nisbət klassifikasiyanın özünün ixtiyarılığını sübut edən şəkildə – hər bir müəllifdə fərqli formada meydana çıxır. Bundan sonra ədəbi janrların klassifikasiyası cədvəl formasında deyil, ağaca bənzər sxem formasında meydana gəldi. Bu sistemin işlənilib-hazırlanmasında mürəkkəblik onun aşağı «mərtəbəsi» ilə bağlıdır (Jenett, 6, 48). Bütün mücərrədliyi ilə, ədəbiyyatın növlərə bölünməsi özünün məntiqi düzümünü saxlasa da, janrlar səviyyəsində bir çox qarışıq formalar, o cümlədən xalis formal kateqoriyalar müşahidə edilir ki, bunları konkret mövzu ilə bağlamaq çətindir. Beləliklə, bu sxemin məntiqi illüzyor və ixtiyaridir və hər şeydən qabaq yazıçının yaradıcı sərbəstliyi ilə ziddiyyətə girir. J.Jenettin fikrincə, müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsi daha az ziddiyyətli və daha çox iddialı Aristotel klassifikasiyasına qayıdır (Jenett, 6, 322). O, bir tərəfdən diskursun modallığı ilə məhdudlaşır, digər tərəfdən isə janrlarla. Modallıq mətnin əyaniləşmə vəziyyətini səciyyələndirən

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

abstraksiyadır. Bu isə üç ifadə tipi ilə meydana çıxır: müəllif öz adından danışır, müəllif personajın adından danışır və nəhayət, mətndə bu iki diskursu qarışdırır. Zahirən bu, məzmun və forma bağlanması iddia etmədən lirika, dram və epos arasında hədd qoyulmasına uyğun gəlir. Forma və məzmun əlamətləri üç modallıq prinsipində göstərilir, bunlar, hər birinin istənilən tematik məzmununa xidmət edə bilməsi amilindən çıxış edərək yalnız formal imkanları təsvir edir. Bu tematikanın tip və konfigurasiyaları tərkibinə tarixən konkret və tarixən təsadüfi janrları daxil edən arxivanlar adlanır (Jenett, 6, 83). Məsələn, faciə arxivanı ləyaqətli insanların başına gəlmiş, tale, ilahi qüvvə kimi şəxsiyyətdən asılı olmayan qorxulu, fəlakətli hadisələrlə, fəci səhv, çəşmə, günah əlamətləri ilə səciyyələnir. Mətndə bu tematik əlamətləri gördükdə dərhal söhbətin faciədən getdiyini müəyyənləşdiririk, formasının dramatik və ya roman şəklinə olmasını nəzərə almırıq. Beləliklə janr klassifikasiyası modallıqdan asılı deyildir və belə olduğuna görə də Jenett Aristotel konsepsiyasına qayıdır.

Bir ayrılığını qeyd etmək lazımdır: janr haqqında iki anlayış mövcuddur: diskursun və mətnin janrı. Birinci janrlar mətnin ayrı-ayrı hissələrinin düzümünü, quruluşunu səciyyələndirir; əsərdə müxtəlif diskurs janrları qaynaq-qarışa bilər. Bunun əksinə olaraq mətn janrı əsərin bir tam kimi tamamlanma üsulunu, orada bir-birini əvəz edən diskurs janrlarının mənalandırılmasını səciyyələndirir. Belə bir vəziyyət, artıq deyildiyi kimi, müasir roman üçün tipik olsa da, ona digər janrlarda da rast gəlinir: Şekspirin faciələrində sistemli olaraq komik səhnələr və personajlar iştirak edir, bu da həmin əsərlərin faciə olmasına mane olmur, - bu o deməkdir ki, burada diskursun komediya janrı işlənir, ancaq mətnin tamamlayıcı janrı faciədir. Diskurs və mətn janrlarının qarşılıqlı təsiri müasir mədəniyyət və onun mətnlərinin çoxluğunu məhdudlaşdırmağın daha bir üsuludur: bütövlükdə ədəbiyyat səviyyəsində yüksək roman azadlığı kütləvi ədəbiyyatın janrları ilə eyniləşir, ayrıca götürülmüş əsər səviyyəsində diskursun seçilmə azadlığı mətnə bu və ya digər yekun janr müəyyənliyini aşılamaq zərurəti ilə bərabərləşir.

Aydın məsələdir ki, lirikada obyektiv aləm həmişə qəhrəmanın subyektiv qavrayışından keçərək bir dünya modeli kimi qurulur. Dramda vəziyyət bunun tam əksini təqdim edir: dramda «göstərilən» – qabardılan həyat elə bil ki, bu dəfə öz şəxsi «adından» danışır. «Şəxsən öz adından danışmaq» dram üçün əzəli missiyadır və süjet strukturunun da özünəməxsusluğu bununla müəyyənləşir. Biz roman, povest, yaxud hekayə oxuyanda fikrən indiki zamandan keçmişə dönürük, buna məcburuq, çünki arada təhkiyyəçi səddi var,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

onun danışdığı əhvalat artıq baş verib qurtarıb. Dramatik janrlarda isə «bütün təhkiyə formaları keçmişdən indiki zamana keçirilir» (Şiller). O cümlədən hər hansı pyes teatr səhnəsində tamaşaya qoyulanda, hansı tarixdə və əsrdə yazılmasından asılı olmayaraq hərəkət indiləşdirilir. Teatral zaman indiki zamandır. Bu mənada teatr pərdəsinin özünün məxsusi semiotik «potensialı» vardır. Elə bil ki, bu pərdə mahiyyət dünyası ilə hadisələr dünyası arasında bir işarə kimi qoyulub, onun qalxıb-enməsi bu iki dünyanın bir-birlərinə paradoksal keçidlərini bəlirtir. Əbəs yerə deyil ki, səhnədən «Müfəttiş» qəhrəmanının dediyi: Kimə gülürsünüz? – Özünü gülürsünüz! – sözləri həm də tamaşaçılara ünvanlanır. Dramatik süjetdə hərəkətin belə bir dinamikası, özündə iki dünya arasında keçid həlqəsi funksiyasını ehtiva etməsi araşdırılmalı xüsusiyyətdir.

Ümumən komediyada nitq bədii şərtləklə aşılanıb, – deyək ki, məsələn, monoloq eşidilmək üçün deyilir. Burada müəllif ruhi-mənəvi enerjisi, obrazıyla qabarıqlaşır, ürəyini boşaldır. Birinci fəsildə biz N.B.Vəzirovun «Adı var, özü yox» komediyasından danışarkən xüsusi olaraq drammatik nitqdə kənara deyilən sözlərə diqqəti cəlb etmişdik. Kənara deyilən sözlər də, komediyada, bədii şərtiliyin ən yüksək formasıdır, özündə bir çıxılmazlıq ovqatını əks etdirir. Bu sözü guya tamaşaçı eşitsə də, qulağının dibində dayanan personaj eşitmir. Burada, əslində, «söz kimin üçün deyilir» prinsipi əsasdır. Süjet və söz mövzusunda araşdırmalar bəzi başqa mətləblərin də çözülməsinə təkan verir. Dramdakı söz adi söz deyil, o, təbiri caizsə, bədiilik funksiyasından başqa xeyli digər missiyalarla yüklənib; söz bilavasitə hərəkətə sövq etməlidir. Hacı Nuru da bu məqsədlə sözün ilahi gücünə müraciət edir: bəlkə alındı. Onun dediyi söz hərəkətə sövq etmir, daha doğrusu düzgün olmayan yola sövq edir. Hacı Nuru sözün bu gücündən «asıldığı» üçün bütün varlığını sehrkarlar kimi bir nöqtəyə cəmləyir, sözü çılpaq yox, bəlağətlə deyir, bütün hazırcavablığını işə salır, çünki yenə də deyirik, bu söz hərəkətə sövq etməlidir. Ancaq dramatik ritm stixiyası, onun inkişaf perspektivi qəhrəmanın iştiağını mümkünsüzləşdirir. Öz növbəsində Molla İbrahimxəlil də sözünü «lüt-üryan», avamın başa düşdüyü şəkildə yox, tərkiblərə bürüyərək, bəlağətlə təqdim edir. Özünün xüsusi kəramət sahibi olmadığını bilavasitə nəzərə çarpdırır (Hacı Nurudan fərqli olaraq): yəni məndən möcüzə gözləməyin, mən praktika adamıyam. Bununla da, bir tərəfdən, nuxuların «gözünü ovlayaraq» onların nəzərində möcüzəyə inamı öldürür, digər tərəfdən sübut edir ki, mən necə güclüyəm ki, sizin möcüzə bildiyinizi adıləşdirmişəm. Mənə inanmaq lazımdır! Bundan sonra o, bilir ki, nuxuluları qovsa da yenə gələcəklər, Molla İbrahimxəlil sözün hərəkətə sövq etmə qabiliyyətini (şirnikləndirmə funksiyasını) çox gözəl tutur və istəyinə nail olur.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

– Mənim işim həmin budur. Amma əhməq xəlv öz qərarı ki, eşidirəm, hər yerdə şöhrət verir ki, mən kəşf və kəramət sahibiyəm. Hərgiz belə deyil. Mən deyiləm, məgər bir təqva sevən və həsanata talib adam ki, əvvəlcədən cənabi-barinin tövfiqi ilə və saniyə, elmi-kimyadə olan bihəsr ittilaat və tətbbüatımın imdadı ilə ümumi hikmətdə müddətlər ilə gördüyüm təcarübün vasitəsilə aləmi-təbiətin əsrarına pey aparıb, iksirin tərkibinin keyfiyyətinə vaqif olmuşam» (3, 46).

«Ölülər»də də vəziyyət eyni şəkildədir; Hacı Nurudan fərqli olaraq İskəndər öz gücünü bütün mətn boyu «səpələyir», deməli onun əlində daha çox imkan var – belə bir şəraitdə o, sözün gücündən daha məqsədli şəkildə istifadə edə bilər. Paradoks: İskəndər sözünün eşidilmədiyini görüb onun gücünü məclisdən-məclisə artırır, buna müvazi olaraq onun hazırcavablığı da yüksələn xətlə inkişaf edir. Ancaq ölülər cəmiyyətinin bu güclü, dağı belə yerindən oynadan (İskəndər son monoloqunda dağı, daşı... şahidliyə çağırır, – deməli, gücü tükənir) sözü eşitməyi çox gec olur. Artıq Şeyx Nəsrullah işini görüb getmiş, arxada çox məşum bir səhnə buraxaraq qaçmışdır. Ona görə də, sonda İskəndərin o güclü sözü də «heydər» düşür, çünki o, hərəkətə, şübhəyə sövq edə bilməyib. Bu mənada gücü real vəziyyətə hesablanan Şeyx Nəsrullah sözü özünün tədbirliliyi, parlaqlığı, fəsaht və bələğəti ilə seçilir. Qəribədir: onun bu son dərəcə bələğətli, insanların ayağını yerdən ayıran (...Nə uymuşsunuz bu dünyaya!..) sözü son dərəcə çirkin, «dünyəvi» hərəkəti icra etmək üçün deyilir. Nəticə etibarilə o, sözün müqəddəslik pərdəsini cırır, elə bir hal yaradır ki, daha heç kəs heç kəsə inanmasın, hamı bir nəfərin – onun dediyi yalana tapınsın.

İskəndər öz sözünü götürüb mətndən heç yana qaçmır, ancaq bu qaçmaq arzusu potensial şəkildə onun bütün hərəkətlərinin cəmində ifadə olunub. İskəndər heç nə alınmadığını görüb bu dünyadan qaçmaq istəyir. Belə bir ehtiras bir xarakter kimi onun «bətənin» çarpaşq ziddiyyətlərilə doludur.

«Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah»da daha maraqlı məqamlar mövcuddur. Hətəmxan ağa Müsyö Jordana bir o qədər də inanmır. Daha doğrusu Müsyö Jordanın heç bir sözü onun üçün aydın deyil, bu bütövlükdə yad işarələrdən yığılmış bir mətndir. Ona görə də, komediya hələ ki, Müsyö Jordanın sözü nəyəsə təlqin edən gücə malik deyil. Ancaq:

Müsyö Jordan. Hətəm ağa, bağışlayın, doğru buyurursunuz, indi bildim ki, sizə nə qisim gərək misal gətirmək; məsələn, bir ay bundan əvvəl Qarabağın əlyetməz dölündən köhlən at altında gəlib sizə qonaq olan xoşbəxt adam ki, adı yadımdan çıxıbdir, əgər

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

Qarabağa gəlməyəydi, bu qədər dövləti haradan ələ salardı? – dedikdən sonra həmən o yad işarələrdən yığılmış mətn tərsinə çevrilir, işarələrin böyründə «gizlənmiş» əlamətlər üzə çıxır. Hətəmxan ağa yad mətni fəhmlə oxumağa, mütalə prosesində çoxlu suallar verməyə üstünlük verir.

Hətəmxan ağa. Həkim sahib, bax, bu söz necə aşkardır! Doğru buyurursunuz, əgər o, Qarabağa gəlməsəydi, heç vaxt dövlətə çatmazdı (Axundov, 3, 61).

Bundan sonra Müsyö Jordanın sözü hərəkətə sövq edir, elə bunu gözləyirmiş kimi ortalığa vəlvələ düşür, hamı qarışır bir-birinə. Var gücü ilə bir-birini anlamağa çalışan iki personajın dil tapmaq istədikləri bir zamanda meydana başqa temperamentli, dünyanı quran və bir andaca yıxan Dərviş Məstəli şah öz sözü ilə daxil olur. Onun sözü dəhşətli təsir gücünə malikdir, bu söz ovsunla, caduyla birgə canlara müsəllət olaraq istədiyi qadını ərindən boşadır, sünni və şiə mollaları arasında nifaq salır, vaxtilə baş verən təbiət hadisələri də bu fantastik gücə malik söz sahibinin əməlləri sırasına yazılır. Məstəli şahın fantastik sözünün sayəsində komediyada sanki ayrıca bir istiqamət götürən mikrosüjet yaranır, janr bir sferadan digərinə adlayır, əslində bu, ayrı süjet xətti deyil, mifoloji təfəkkürün əsərin kompozisiya strukturunda oynadığı roldur. Komediya mifoloji xronotop çox mətləbin sıxılaraq bir nöqtəyə cəmlənməsini şərtləndirir, bayaqdan öz sözlərinin gücünə iş görən, hərəkət edən personajları öz aqibətləri ilə görüşdürür: teleqramı alanda Müsyö Jordanın özündən getməsi təhlil üçün, bu mənada, çox maraqlı nüanslar verir. «Hekayəti Molla İbrahimxəlil-kimyagər»də də mifoloji motivi bərpa etmək olar, tədqiqatçılar bu barədə maraqlı nəticələrə gəliblər. Bu motiv, dünyanın mifoloji modeli, əsərdə xüsusi muxtariyyət təşkil etmir, təbiri caizsə, məndən kənarda dayanaraq məndə cərəyan edən hadisələrin inkişafına öz məntiqini təlqin edir.

Komediyada, lakonik şəkildə desək, hərəkətə sövq edən söz o qədər güclü olmalıdır ki, lazım gəldikdə hərəkətin özünü əvəz edə bilsin. Hacı Nurunun son sözü belədir!

Komediya mətnində sözün belə bir tutumda çıxış etməsi öz növbəsində süjet poetikasının da əsas əlamətlərini müəyyənləşdirir.

Dramda söz, gəlişgözəllik xatirinə də olsa, deyək ki, havaya deyilmir, hətta belə olsa belə (yəni kənara da deyilsə) gözlənilməz halda dialoqun digər iştirakçılarının dediyi söz fonunda açılıb tamamlana bilər və onun içindəki enerji ətrafa yayılaraq öz işini görür, yenə də hərəkətə sövq edir. Bəzən elə olur ki, məsələn, komediya məclisində «ölü bir sakitlik» hökm sürür, iştirakçılar, yəni personaj

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*

cütləri təxminən eyni mətləbi ifadə edir və həm də oxşar, ekiz üslub qəliblərində. Ancaq bunun özü də xüsusi bir «süjet fonudur». Bu fonda gizli bir epozisiya da özünü göstərir; forma, hətta danışq tərzi eyni olsa belə, getdikcə mənanın tamamilə başqa olduğu meydana çıxır. «Ölülər»də ilk baxışdan «ölü» personajlardan fərqlənən, nitqini İskəndər üslubunda qurmağa çalışan personajlar da var. «Kimyəgər»də Molla İbrahimxəlilin qarşısında konkret məqamda bütün noxuluların eyni ağızdan danışması da maraqlıdır. Başqa üslubi konstruksiyalara adlamaq cəhdi də mahiyyəti üzə çıxarmaq mənasında süjətdə maraqlı komik situasiyalar yaradır. Məşədi İbad «obrazovanni» olmağa cəhd edir, gülüş hədəfinə çevrilir.

KAYNAKÇA

- BAXTIN M.M. Estetika slovesnoqo tvorçestva. Moskva: Nauka, 1990, 551 s.
- АХУНДОВ М.Ф. Сечилмиш ясырляри: Ы ылд, Бакы, 1987, 318 с.
- METODOLOGIYA analiza literaturnoqo proçessa. Moskva, Nauka, 1989, 236 s.
- KOPISTANSKAYA N.F. Ponyatie “janr” v eqo ustoyçivosti i izmençivosti / Kontekst 1986. Moskva: Nauka, 1987, 280 s.
- ГАРАЙЕВ Й. Реализм. Сянят. Щягигят. Бакы: Елм, 1980, 581 с.
- JENETT Jerar. Fiquri v 2-x tomax, Moskva, izdatelstvo Sabaşnikovix, 1998, t. 1, 481 s..
- ARISTOTEL. Poeziya sənəti haqqında. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974, 194 s.
- QEQL. Estetika v 4-x tomax. Moskva, Mir, 1968-1973, tom 1, 290 s.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4/8 Fall 2009*