

H. CAVIDİN MƏNSUR DRAMLARININ DİL VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Hüseyn Hüseynli

Azərbaycan Universiteti, Bakı, Azərbaycan
e-mail: huseyin.huseyinli@au.edu.az

Xülasə. Məqalədə H. Cavidin dil və üslubunu formalaşdırın mühit, “Füyuzat” ədəbi məktəbi, XX əsrin əvvəllərində ümumtürk ədəbi dili məsələləri və H. Cavidin müasir Azərbaycan ədəbi dilinin formalaşmasındakı xidmətləri tədqiq edilmişdir. Həmçinin ədibin istifadə etdiyi fonetik və leksik vahidlər, qəhrəmanlarına verdiyi adlar təhlil edilmiş, onun yaradıcılıq pafosu və əsərlərinin diktə etdiyi, doğurduğu pafos öyrənilmişdir. Cavid mətnlərinin ədəbi-estetik, tarixi və məfkurəvi mahiyyətini, ideyalar aləmini, obrazlar sistemini açmaq və izah etmək üçün, onun dilinin incəliklərini öyrənməyin vacibliyi qeyd edilib.

Açar sözlər: H.Cavid, Ə.Hüseynzadə, C.Məmmədquluzadə, “Füyuzat”, “Molla Nəsrəddin”, ümumtürk ədəbi dili, yaradıcılıq pafosu, romantizm.

CHARACTERISTICS OF THE LANGUAGE AND STYLE IN PROSE DRAMAS BY H. JAVID

Huseyn Huseynli

Azerbaijan University, Baku, Azerbaijan

Abstract. The paper examines the environment for the formation of the language and style of G. Javid, the literary school "Fiyuzat", the problems of the general Turkic literary language in the early twentieth century and the merits of H. Javid in the formation of the modern Azerbaijani literary language. Also, the phonetic and lexical units used by the author, the names of the heroes in the works were analyzed, and his creative pathos was studied. The paper emphasized the importance of studying the subtleties of Javid's language in order to explain the literary-aesthetic, historical and ideological essence of texts, as well as the world of the author's ideas.

Keywords. H. Javid, A. Huseynzade, J. Mammadguluzade, "Fiyuzat", "Molla Nasreddin", common Turkic literary language, creative pathos, romanticism.

ХАРАКТЕРИСТИКИ ЯЗЫКА И СТИЛЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ДРАМ Г. ДЖАВИДА

Гусейн Гусейнли

Университет Азербайджан, Баку, Азербайджан

Резюме. В статье исследуется среда формирования языка и стиля Г.Джавида, литературная школа «Фиюзат», проблемы общетюркского литературного языка в начале двадцатого века и заслуги Г.Джавида в формировании современного азербайджанского литературного языка. В том числе, были проанализированы фонетические и лексические единицы используемые автором, имена героев в произведениях, а также изучается его творческий пафос. В статье была подчеркнута важность изучения тонкостей языка Джавида, чтобы объяснить литературно-эстетическую, историческую и идеологическую сущность текстов, а также мир идей этого автора.

Ключевые слова. Г. Джавид, А. Гусейнзаде, Дж. Мамедкулизаде, «Фиюзат», «Молла Насреддин», общетюркский литературный язык, творческий пафос, романтизм.

1. Ədəbi dil məsələsinə iki müxtəlif münasibət: “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” ədəbi məktəbləri

Öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan mədəniyyətinə əvəzsiz töhfələr verən H.Cavid müasir Azərbaycan ədəbi dilinin formalaşmasında müstəsna xidmətlər göstərmişdir. H.Cavidin izlədiyi dil siyasəti çağımızda da öz həllini gözləyən ümumtürk ədəbi dili üçün zəmin rolunu oynaya bilər. XX əsrin əvvəllərində aktualıq qazanan və Azərbaycan ziyalılarını daim

düşündürən ədəbi dil məsələsi o dövrün humanitar fikrində prioritet məsələ idi. Çünki ümmətdən millətə keçid dövründə (XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəli) milliləşmənin vacib həlqəsi dil məsələsi idi. Dil elə bir təsisatdır ki, özündə qədim ənənələri, mifoloji dünyaduyum və dünyagörüşü, tarixi keçmişi, milli ruhu və yaddaşı qapsayır. Bu baxımdan, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində öz inkişaf tarixinin yeni məhərhələsinə qədəm qoyan Azərbaycan humanitar fikrinin, bəlkə də tarixində ilk dəfə müstəqil şəkildə (ərəb, fars və rus təsirlərindən asılı olmayaraq) öz dili üzərində islahatlar aparmaq cəhdini təbii saymaq lazımdır. Dünyanın müxtəlif qütblərinə səpələnən türklərin dili qonşu dillərin təsiri nəticəsində leksik və fonetik cəhətdən xeyli zənginləşmiş və təbii inkişaf səbəbi ilə müstəqil dillərə çevrilmişdir. Belə təbii inkişaf bərabər türk dilləri bəzi özünə lazım olmayan leksemləri də leksik fonduna daxil etmişdir. Məsələn, “ana”, “ata”, “su”, “bir”, “uşaq” və sair bu kimi türkcənin işlək sözlərilə yanaşı, müvafiq olaraq fars dilindən alınmış “madər”, “pədən”, “ab”, “yek”, “tifil” sözlərinin işlənməsi dilin lazımsız ağırlaşdırılmasından başqa bir şey deyildi. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində həm təbii, həm də bu cür süni yollarla bir-birindən uzaqlaşan türk şivələri arasında dialoq yaratmaq İsmayıl bəy Qasıralı, Əli bəy Hüseynzadə Turan, Əhməd bəy Ağaoğlu, Məmməd Əmin Rəsulzadə, Məhəmməd Hadi, Hüseyn Cavid və başqa böyük millətpərvərlərin vacib məsələsinə çevrilmişdi. Məhz dildəki süni ağırlaşdırmanı nəzərdə tutan, dövrünün ayıq ziyalılarında olan C.Məmmədquluzadə yazırdı: “Yazıq bizim dilimiz: Qafqaz ədəblərimiz “ana” əvəzinə “madər” yazırlar, tatar qəzetçilərimiz də “İrani” “Pəriya” yazırlar. Və bunların adını da qoyurlar “ana dili”. Yazıq analarımız nə “madər” eşidiblər, nə də “Pəriya.” [8, s.263]. C.Məmmədquluzadənin “ana dili” anlayışının sərhədlərinin hansı coğrafiyaları özündə birləşdirdiyi açıq-aydın görünməkdədir.

Hələ M.F.Axundzadədən başlayaraq əlifba islahatlarının, dilin sadələşdirilməsinin, müstəqil bədii, publisistik və elmi üslubların formalaşdırılmasının vacibliyinin dərk olunması ilə yanaşı, bu işləri müxtəlif yanaşmalarla, prinsiplərlə həyata keçirtmək istəyən ziyalılar yetişmişdi. Öz yaradıcılığı ilə yeni istiqamətin və normaların əsasını qoyan M.F.Axundzadə böyük bir nəslin müəllimi idi. S.Ə.Şirvani, H.Zərdabi, N.Vəzirov, Ə.Hüseynzadə, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, A.Səhhət, A.Şaiq, H.Cavid, N.Nərimanov, M.Ə.Rəsulzadə, Ü.Hacıbəyli və başqa neçə-neçə elm və mədəniyyətə xidmət etmiş işıqlı vətən övladları öz fəaliyyətləri ilə M.F.Axundzadədən başlayan yeni istiqamətin yetirmələri sayılmalıdırlar.

Milliləşmək məsələsində ümumi yekdil fikir paylaşılsa da, problemi həll etmək üsullarında müxtəlif yanaşmalar olmuşdur. Məlumdur ki, XX əsrin əvvəllərində milliləşməyə münasibətində müəyyən fikir ayrılıqları olan, problemi həll etmək üsullarında bəzi hallarda yaxınlaşma, bəzi hallarda ziddiyyətlər meydana çıxan iki əsas məktəb mövcud idi. Bunlardan biri “Molla Nəsrəddin”, digəri isə “Füyuzat” jurnalıdır ki, ətrafına toplanan ziyalılar, müvafiq olaraq, molla-nəsrəddinçilər və füyuzatçılar adlanırdılar. Həm “Molla Nəsrəddin”, həm də “Füyuzat” jurnallarının səhifələrində İranın, Osmanlı Türkiyəsinin, ümumiyyətlə, bütün Rusiya türkləri, Yaxın Şərqi və bütün Qafqazın problemlərini görmək olar. Hər iki məcmuədə

qaldırılan məsələlər çoxtərəfli, çoxşaxəli, çoxfunksiyalı və konseptual xarakter almış millilik anlayışında ehtiva olunurdu.

Mirzə Cəlil “Molla Nəsrəddin” jurnalının ilk nömrəsində qələmə aldığı “Sizi deyib gəlmişəm” məqaləsində özünün və jurnalının məramını açıq aydın ifadə etmişdi: “Sözümü tamam etdim, ancaq bircə üzrüm var: mənəi gərək bağışlayasınız, ey mənəim türk qardaşlarım ki, mən sizlə türkün açıq ana dili ilə danışırım. Mən onu bilirəm ki, türk dili danışmaq eybdır və şəxsın elminin azlığına dəlalət edir...” [8, s.4].

“Molla Nəsrəddin” məktəbinin və onun yaradıcısının dilə münasibətindən də görünür ki, qarşıda çox böyük problemlər var və bu problemlərin həllində ardıcıl olaraq millilik duyğusunu qabartmaq vacibdir. “Molla Nəsrəddin” jurnalının seçdiyi üslub da kifayət qədər radikal və cəsarətli üslub idi. Təsadüfi deyildi ki, israrla əks cəbhələrdə dayandıqları qeyd olunan Ə.Hüseynzadə “Molla Nəsrəddin” jurnalı haqqında yazırdı ki, “kəskin və qəvi baltası ilə qaya və odun yontmaqda hünərlidir.” [6, s.117].

“Füyuzat” məktəbinin də dilə münasibəti maraqlıdır: “Bizəmi qəzetəmizin dilini sadələşdirmək, yoxsa, camaətimizəmi öz ana dili olan türkcəyi öyrənmək lazımdır. Budur məsələ!.. Rəyimizə görə yazdığımızdan daha sadə Qafqazda söylənən şivələrə daha müvafiq bir surətdə yazmaq mümkün deyildir. Vaqion, qəzetəmizdə yazılan məqalə və bəndlərin şivəsi, üslubi müxtəlifdir. Lakin bunu da yaddan çıxarmamalıdır ki, yazanlarımız da Qafqazın və Rusiyanın müxtəlif şivə ilə mütəkəllim guşələrindən gəlmişlərdir. Birimiz Qarabağdan, birimiz Gəncədən, ya Şirvandan gəliriz. Birimizin vətəni lap Rusiyanın ortasıdır. O birimizin vətəni isə ya Osmanlı, ya İran sərhədinə yaxındır. Qəzetəmizi qiraət edənlər də böylədirlər. Amma həqiqət aranılırsa, bu şivələrin heç birinə, hətta qəzetəmizin ən ziyadə nəşr olduğu Bakı şivəsinə belə rüchaniyyət verməmək icab edər. Cümləsini tovhidə çalışmaq lazımdır. Orta yerdə, vəsətdə durmağa qeyrət etməliyiz.” [6, s.38]. Göründüyü kimi, Ə.Hüseynzadənin fikri, müasir dilçilikdə ifadə olunduğu kimi, seçmə və əvəzetmə yolu ilə bütün şivələrin ortaq məxrəcini yaratmaqdan ibarətdir. İlk baxışdan M.Cəlillə Ə.Hüseynzadənin dili arasındakı müəyyən fərqlər özünü açıq şəkildə göstərir. Deməli, məktəblərdən biri xalqın istifadə etdiyi dildə üslub yaratmağı təklif edir, digəri isə bu mövqeyi doğru saymır və xalqın istifadə etdiyi dildə yazmağın ədəbi dil anlayışına uyğun gəlmədiyini, belə olduqda, hərənin bir dialektə üstünlük verəcəyini bildirirdilər. Bu baxımdan, M.Cəlilin dili sadə və anlaşılıqlı olmaqla yanaşı, realizmin estetikasına uyğun olaraq, məhəlli xarakterli olması, dialekt və şivələrin güclü təsiri altında qalması ilə seçilirdi. Ə.Hüseynzadənin dili isə qəliz, klassik ənənəyə sadıq, bir az da romantizm estetikasına meyillənmiş olmasına baxmayaraq, ümumtürk ədəbi dilinin formalaşdırılmasına hesablanmışdır. Hər halda onu da qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin birinci onilliyində istifadə olunan dillə 1915-1920-ci illərdə istifadə olunan dil arasında çoxlu fərqlər özünü büruzə verirdi. Bunu C.Məmmədquluzadənin də, H.Cavidin də, başqalarının da leksikasında, cümlə quruluşlarında, üslubunda müşahidə etmək mümkündür. Amma bir məsələni də

aydınlaşdırmaq yerinə düşər ki, qeyd olunan iki məktəb bir-birindən nə qədər fərqli yol izləsələr də, sonda onları birləşdirən ümumi ideya mövcuddur. Fikrimizcə, “Füyuzat” və “Molla Nəsrəddin” məktəblərini qarşı-qarşıya qoymaq, aralarında ziddiyyət axtarmaq və bir-birinə əks qütblərdə yerləşdirmək yox, onları vahid bir cəbhənin ayrı-ayrı, amma aralarında qırılmaz bağ olan cinahları hesab etmək lazımdır. Çünki hər iki məktəbin qayəsi millətləşmək və marifləndirmək olmuşdur. C.Məmmədquluzadə “Xatiratım”da Ə.Hüseynzadənin “Molla Nəsrəddin” jurnalına və onun dilinə verdiyi qiyməti fəxrlə xatırlaması iki məktəb arasındakı fikir ayrılığının hansı səviyyədə olduğunu bariz nümunəsidir: “Məlum olur ki, bu cür asan “Molla Nəsrəddin” dilini də yazmağı bacarmalıdır. Necə ki bu sözü mən ilk dəfə ədibi-möhtərəm Əli bəy Hüseynzadədən eşitdim. Əli bəy Bakıdan axırıncı dəfə Türkiyəyə köçüb gedən vaxt Tiflisə gəldi ki, buradan Batuma getsin. Tiflisə idarəmizə də təşrif gətirdi. Xoş-beş... Söhbət dildən düşdü və möhtərəm ədibimiz mənə belə dedi: “Yaxşı yazırsınız”. Mən Əli bəyə ərz etdim ki, onun tək bir şəxsdən eşidilən bir sözü mən havayı danışılan sözlərin cərgəsinə qoya bilmərəm. Çünki Əli bəy Hüseynzadə kimi bir yazı ustadı mən tək bir cavan yazıçıya yazı barəsində dediyi sözü mən ciddi bir söz hesab edəm gərək. Əli bəy mənə dediyi sözü təkrar və təsdiq etdi və həmişə adət etdiyi kimi başını aşağı salıb guya öz-özünə genə dedi: “Açıq yazmağı da bacarmaq lazımdır.”” [9, s.75-76].

Ümumtürk ədəbi dili üçün zəmin rolunu oynayan sözügedən məktəblər uzun müddət həm Azərbaycan, həm də bütün türk ellərində, xüsusilə Anadolu və Yaxın Şərqdə yaşayan türklərin üzərində, istər ideoloji, istərsə də dil baxımından öz təsir mexanizmini saxlamaqdaydı. “Füyuzat” jurnalında ümumtürkcənin modeli kimi təqdim olunan dili ən yaxşı şəkildə, ardıcıl və uzun müddət istifadə edən və həm də inkişaf etdirən sənətkar Hüseyn Cavid olmuşdur. H.Cavid təxminən son 200 ildə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində bəlkə də yeganə sənətkardır ki, yaradıcılığında istifadə etdiyi dil baxımından ümumtürk ədəbi dilinə bu qədər yaxınlaşmışdı. Zaman-zaman tənqid olunan, cəmiyyətimizə yad olan bir dildə yazdığı qeyd olunan Cavid əfəndi istifadə etdiyi dil materialı ilə müasir Azərbaycan türkcəsinin şəkillənməsində əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir.

2. XX əsrin əvvəllərində ümumtürk ədəbi dili ideyası və H.Cavidin bu istiqamətdə fəaliyyəti

Sovet dövründə, hətta bəzi hallarda indiki dövrdə də, İstanbul şivəsi istifadə etdiyindən ən çox Cavidin dili tənqid hədəfi kimi seçilirdi. Hətta əsərləri nəşr olunanda onun dilinə kobud müdaxilələr də müşahidə edilməkdəydi. Bu barədə şairin qızı Turan Cavid onun 2005-ci ildə nəşr olunmuş əsərlərinin beşcildliyinə yazdığı ön sözdə qeyd edir: “Müxtəlif illərdə guya Hüseyn Cavid müasir oxucu üçün daha anlaşılqı etmək niyyətində olan naşir və redaktorları başa düşməkdə çətinlik çəkmişəm. Axı belə bir təşəbbüsdə bulunanların heç biri Cavid mətnlərinin ədəbi-estetik, tarixi və məfkurəvi mahiyyətinə vaqif olmayıblar. Dahi türkoloq Mehmet Fuad Köprülü yazırdı ki, Hüseyn Cavid təmiz və kamil bir üsluba malikdir.” [2, s.5].

Amma bütün bu tənqid və müdaxilələr 1937-ci ildən sonrakı dövrə təsadüf edir. XX əsrin 20-ci illərində isə vəziyyət tamam başqaydı, ciddi ədəbiyyat adamları Cavidə qiymətləndirməyi bacarırdılar. Məsələn, yaradıcılıq prinsiplərində H.Cavidlə aralarında sanki, zamanın tələblərindən doğan mübahisə zamanı C.Cabbarlı Cavidin əsərlərini idealoji olaraq tənqid etsə də, dili haqqında yüksək fikirdə olduğunu göstərmişdir: “Caviddə su kimi duru, almas kimi saf, parlaq və oynaq bir lisan vardır ki, bu islahına çalışılan lisanımızın təkamül özülü ola biləcəkdir zənnindəyik. Zənnən, bir millət üçün lisanı onun şairləri, ədibləri yaradırlar ki, Cavid də bu cəhətdən qiymətlidir.” [1, s.167]. Bu o deməkdir ki, XX əsrin 20-ci illərində ədəbi dil formalaşdırmaq yükü hələ də öz ağırlığı ilə qalmaqdaydı. Azərbaycan ziyalıları “islahına çalışılan” bir dillə qarşı-qarşıya idi. Ədəbi dili o dövrün çağdaş tələblərinə uyğun formalaşdırmaq və bu dildə yazıb-oxumağın prinsiplərini yaratmaq bir çox cəhətdən əhəmiyyətli iş idi. Çünki “ədəbi dillər – dilin informasiya ötürücüsü və qoruyucusu kimi ən mükəmməl şəkllə düşməsidir.” [4, s.80]. Dil özündə tarixi yaddaşı qoruduğuna görə müəyyən tarixi mərhələlərdə onun təmizlənməsi, saflaşdırılması və özlaşdırilməsi vacib məsələlərdəndir.

H.Cavidin İstanbul şivəsinə yaxın bir şivədə yazdığı bildirilsə də, onun dili ilə İstanbul şivəsi arasında bir çox fərqlər də özünü göstərməkdəydi. Məsələn, o, Azərbaycan dilinin fonetik tərkibini olduğu kimi saxlamışdır: “ə” və “x” səslərinin dilimizdəki işləkliliyini nəzərə alaraq həmişə ondan istifadə etmiş və məsələn, “ben” yox, “bən”, “hayr” yox “xayr” kimi yazmışdır. Bu o deməkdir ki, Cavid İstanbul şivəsindəki fonetik sistemi ümumtürk ədəbi dili üçün yetərli, kamil saymayıb və Osmanlı türkcəsində mövcud vəziyyəti bütün türk dilləri üçün məqbul hesab etməmişdir. Bundan başqa Cavid hər iki şivənin – İstanbul və Azərbaycan şivəsinin üstün cəhətlərini göstərməyə cəhd etmiş, bir çox ortaq və fərqli cəhətləri bir araya gətirmişdir: ədib eyni zamanda, həm “mən”, həm də “bən” şəxs əvəzliyindən; “şu” və “bu” işarə əvəzliliklərindən istifadə etməklə dilimizi digər türk şivələrinin hesabına zənginləşdirməyin tərədarı kimi çıxış etmişdir. Yaxud da “bax” əvəzinə “baq”, “yox”, “yoq”, “çox” əvəzinə “çoq”, “buraxmaq” əvəzinə “bıraqmaq”, “qovğa” əvəzinə “qavğa”, “qədər” əvəzinə “qadar” və s. kimi sözləri Anadolu türkcəsində olduğu kimi yox, məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında olduğu kimi işlətməmişdir. (“Ər malına qıymayınca adı **çıqmaz**.”). Biz bu sözlərin türk dillərinin hələ bir-birindən uzaqlaşmadığı dövrün sənətkarı olan Qazi Bühranəddinin yaradıcılığında da eynilə işləndiyini görə bilirik:

Qışladan başladı dərpəndi oba
Qönçə yenə kökləgin qıldı əba
Nilufər **baqdı**, başın taldı suya,
Neyləsün qəmmaz dürur badi-səba. [7, s.35].

Ədibin, məsələn, “bax” əvəzinə “baq” işlətməsinin dilçilik baxımından da önəmi mövcuddur. Azərbaycan türkcəsinin orfoepiya qaydalarına görə sonu “q” ilə bitən çoxhecalı sözlərdə “q” “x” kimi tələffüz olunur. H.Cavidin sonu “x” ilə bitən təkhecalı sözləri “q” ilə

yazması həmin sözlərin qədim türkcədə bu şəkildə işlənməsi ilə bağlı idi. Dilimizdə işlənən “çix”, “bax”, “yox”, “çox” kimi sözlər məhz səslənmə prinsiplərinə uyğun olaraq şəkillənmişdir. Əslində isə bu sözlər “çiq”, “baq”, “yoq”, “çoq” formasında yazılmalı və “qonaq”, “otaq” çoxhecalı sözlərində olduğu kimi “x” ilə tələffüz olunmalıdır. Bu nüansı H.Cavidin əsərlərini səhnələşdirən rejissor və aktyorlar da nəzərə almalı və həmin sözlərin sonundakı “q” səsini “x” kimi tələffüz etməlidir.

Bu baxımdan, H.Cavidin istifadə etdiyi dil tək Anadolu türkcəsi ilə, tanınmış Türkiyə alimləri Mustafa Haqqı Türkəqul və Məhəmməd Fuad Köprülünün dediyi kimi, “Təmiz və işlənmiş İstanbul şivəsi” ilə məhdudlaşdırmaq da bizi doğru nəticələrə gətirib çıxarmaz. “Hüseyn Cavid İsmayıl bəy Qaspıralı tərəfindən başlanan, Əli bəy Hüseynzadə tərəfindən davam etdirilən bir dil siyasətinin ardıcılığıdır.” [12, s.274]. Bu səbəbdən də H.Cavidin dilini öyrənən araşdırmaçılar diqqəti əsasən bir nöqtəyə - Cavidin ümumtürk ədəbi dili çabalarına yönəltməlidirlər.

Əslində, XX əsrin əvvəllərində türk dilinin Anadolu şivəsi ilə Qafqaz şivəsi arasında kəskin fərq nəzərə çarpmırdı. Sadəcə, XIX əsrin əvvəllərində dövlətçilik ənənələrini itirən Qafqaz türkləri bütün sahələrdə olduğu kimi humanitar fikirdə də ümumi inkişaf tempindən geri qaldı. Amma Osmanlı dövləti Anadolu türkcəsinin inkişafının qarantı rolunu oynamaqla işğal altında qalan digər bütün türkcələrdən fərqli olaraq özünün az-çox yazı mədəniyyəti, marif sistemi sayəsində daha çox inkişaf edə bildi. Bu baxımdan, dövlət dili türk dili olan, bütün daxili və xarici yazışmaları türk dilində aparan, milli iradəyə və milli müstəqilliyə malik tədris ocaqları, inzibati qaydada mühafizə olunan mədəni dəyərləri olan və bu sahədə siyasət həyata keçirən Osmanlı dövləti digər türk boylarını da öz ətrafında birləşdirmək zorundaydı. Nəticədə qabaqcıl ziyalılar bütün türk boyları arasında ünsiyyət vasitəsi kimi türkcənin hansısa bir şivəsini ortaqlıq türkcə olaraq qəbul etməyi qarşısına məqsəd kimi qoymuşdular. Bu türkcənin, bəzi istisnalarla, Anadolu türkcəsi seçilməsi dövlətçilik ənənələrinə maliklik baxımından qanunauyğun hal idi. H.Cavid də bədii yaradıcılığı üçün müəyyənləşdirdiyi dili seçərkən Anadolu türkcəsinə üstünlük verməsi ilə ümumtürk ədəbi dili formalaşdırmaq missyanı icra etmək məqsədi güdmüşdür. Bu da həqiqətdir ki, H.Cavid bu fəaliyyətində digər türk milliyyətçi yazarlardan daha ardıcıl olmuşdur. Ona görə də C.Cabbarlı H.Cavidin dilini nəzərdə tutaraq yazırdı: “Biz bu şeir və lisanı ümumtürk aləmi-ədəbiyyat səhnəsinə xüsusi malımız kimi çıxara bilərik.” [1, s.167].

Qeyd etdiyimiz kimi, XX əsrin 30-cu illərinə qədər Anadolu türkcəsi ilə Qafqaz türkcəsi arasında kəskin fərq özünü göstərməyib. 30-cu illərdən başlayaraq həm Türkiyə Cümhuriyyətində, həm də Azərbaycan SSR-də yürüdülməli dil siyasəti hər iki türk şivəsini bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə uzaqlaşdırdı. Bu məsələ barədə Mirzə Bala Məmmədzadənin 1937-ci ildə Almaniyada M.Ə.Rəsulzadə tərəfindən nəşr olunan “Qurtuluş” dərgisində çap olunmuş məqaləsi bir çox məsələlərə aydınlıq gətirə bilər. 30-cu illərdə yeni yaradılan Azərbaycan dilinin orfoqrafıya qaydalarını tənqid edən M.B.Məmmədzadə yazır: “7-ci maddəyə görə baş səsi həm “i”, həm də “ı” kimi tələffüz olunan sözlər “i” ilə yazılmalıdır,

“ışığı”, “ıldırım” gibi. Bir dəfə “ışığı” deyil, “ışığı”dır, “ıldırım” deyil, “yıldırım”dır. Burada türkcənin ahəng kanunu da hiçə sayılmışdır. “Proje” diyor ki, “baş “y” səsini itirmiş bir qrup söz dildə işləndiyi gibi “y”sız yazılmalıdır” – üz, ürək, udum, uca, ıldırım, ulduz, iyid və s.” (10. səh. 104). Göründüyü kimi, qeyd olunan və buna bənzər digər kəlmələrin yazılış qaydalarının 1937-ci ildə tərtib olunmuş orfoqrafiya qaydalarında təsbiti ilə Anadolu və Azərbaycan türkcəsi arasında kəskin fərqlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Sözügedən orfoqrafiya qaydalarında, təbii ki, sovet rejminin tələblərinə uyğun, Azərbaycan türkcəsi ilə Anadolu türkcəsi arasında kəskin fərq yaratmaq və uzaqlaşdırmaq siyasəti yürüdülmüşdür. Yəni H.Cavidin istifadə etdiyi dil dövrün Azərbaycan ədəbi türkcəsidir. Eyni zamanda, onu da qeyd etmək lazımdır ki, H.Cavid öz poetik düşüncəsi, üslubu və dili ilə özündən sonrakı gənc nəslə böyük ölçüdə təsir göstərmişdir: C.Cabbarlı, Ə.Cavad, M.Müşfiq, A.İldırım, hətta S.Vurğun, R.Rza kimi böyük bir ədəbi nəslin dil və üslubunun formalaşmasında H.Cavid izlərini görmək mümkündür.

H.Cavid yaradıcılığında bir çox hallarda məkan mücərrədliyi müşahidə edilir. Məsələn, Ədəbi tənqid tərəfindən mövzusu İstanbul həyatından götürüldüyü qeyd olunan “Afət” əsərində, əslində, hadisələrin konkret olaraq harada cərəyan etdiyi göstərilir. Yaxud “Şeyda” və “İblisin intiqamı”nda hadisələrin hansı məkanda baş verdiyi qaranlıq qalır. Bu, təbii ki, romantizmin estetikasından irəli gəlir. Çünki romantik qəhrəman adətən bir milləti yox, bütün bəşəriyyəti təmsil edən fərd kimi çıxış edir. Onun hərəkətləri, arzuları, istəkləri, azadlıq və ədalət uğrunda mübarizəsi ümumbəşəri xarakterlidir. Romantik qəhrəmanın millilik xarakteri onun dilində öz əksini tapır; mücərrəd məkan dil vasitəsi ilə nisbətən konkretləşir və müəyyən sərhədləri müəyyənləşdirir. Məkanın mücərrədliyi obrazların dilini də ümumiləşdirir, bir regionun deyil, bütövlükdə dilin malına çevirir. Ümumiyyətlə, romantizm romantik qəhrəmanın lokal bir məkana, dilə, şivəyə münəvər edilməsini qəbul etmir. Bu baxımdan Cavidin romantik dil və üslubu vahid ədəbi dilin təzahür formasıdır. Məhz belə bir yazıçı dili özünün purizm dövrünü yaşayan türk dilinin inkişafına öz töhfəsini verməkdəydi. Təsədüfi deyildi ki, H.Zeynallı Cavidin dili haqqında yazırdı: “Cavidin yaratdığı dil və üslub haralardan alınarsa alınsın, nə kibi ilhamlardan doğur doğsun, Azərbaycandakı şair və ədiblərimiz içində ən müstəsna, ən zərif və narin bir dildir. Bu dilin gələcək nəslimizə təsiri olmamış olmaz. Və bu dil təsiri ilə yaranacaq Azərbaycan türk ədəbiyyatı marksist görüşü və qayələri ilə qüvvətləndikdən sonra, əmsalsız əsərlər meydana gətirə biləcəkdir. Bu da Cavidin Azərbaycan ədəbiyyatına ən böyük xidmətlərindən biri sayılacaqdır.” [3, s.123].

H.Cavidin dili Azərbaycan ədəbiyyatında XX əsrin əvvəllərində normativ-fərdi üslub kimi formalaşmış dramaturgiyanın dilindən də fərqlənir. Daha çox realizmin tələblərindən doğan üslubla təzahür edən Azərbaycan dramaturgiyasının dili M.F.Axundzadə ənənələrinin yaratdığı üslub normaları üzərində inkişaf edirdi. Məsələn, kəndlilin, fəhlənin, nökerin, ağanın, müəllimin, mollaının, cadugərin, bakkalın və başqalarının hərəsinin özünəməxsus dili

və üslubu vardı. Amma H.Cavid dramaturgiyası cahilindən tutmuş aliminə qədər, təlxiyindən tutmuş sultanına qədər hamsı təxminən eyni üslubda danışan, demək olar ki, eyni leksik vahidlərdən, cümlə quruluşlarından istifadə edən dramaturgiyadır. Aydın məsələdir ki, romantizmin prinsipləri romantik əsərin və qəhrəmanların vahid dil materialından istifadəsini tələb edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, romantizmdə məhəlli-fərdi üsluba yer yoxdur. Bu baxımdan, H.Cavid Azərbaycan dramaturgiyasında yeni dil və üslub normalarının yaradıcısı sayılmalıdır.

Ədəbiyyat tariximizdə romantizmin estetik prinsiplərindən bəhrələnən, romantik üslubda yazıb-yaradan sənətkarlarımızın hər biri özünəməxsus dil-üslub keyfiyyətlərinə malikdirlər. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda ədəbi proses öz polifonikliyi ilə seçilirdi və bəlkə də tarixinin ən zəngin dövrünü yaşayırdı. Bir tərəfdə güclü satira atəşi ilə realist əsərlər yaradan Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə və onun ətrafında toplanmış mollaənərdinçilər, bir tərəfdə, təkcə sosial mühitdə deyil, beyinlərdə və ruhlarda inqilab arzulayan, millilik uğrunda xəyalpərvərliklə mübarizə aparan romantiklər və “Füyuzat məktəbi”, bir tərəfdə hər şeyə təkamüllə nail olunacağına inanan marifçilər, bir tərəfdə də həm klassik ədəbiyyat, həm də şifahi xalq ədəbiyyatı janrlarından bəhrələnən aşıq yaradıcılığının nümayəndələri. Maraqlıdır ki, bellə bir polifonikliyə baxmayaraq, vahid ideya – millilik ideyası bütün cəbhələrdə prioritet məsələ idi.

3. Personajlara seçilən adlar, əsərlərin pafosu və H. Cavidin fərdi üslubu

Həm klassik ənənədən gələn romantik üsluba sadıq qalaraq, həm də romantizmin təlqin etdiyi üslubu əsas tutaraq əsərlərinə baş qəhrəmanın adını verməklə H.Cavid Azərbaycan dramaturgiyasında yeni bir cığır açmış, ədəbi-bədii fikir tariximizə xüsusi rəng qatmışdır. Bədii mətnlərin bu cür adlandırılması insanı meydanın mərkəzinə gətirmək, iqtisadi, mənəvi və ictimai-siyasi problemlərin səbəbinin insandan qaynaqlandığını və belə vəziyyətdən çıxış yolunun insan iradəsindən asılı olduğunu göstərmək məqsədi güdmüşdür. Yəni insan həm, təbii olaraq, bədii mətnin personajı olur, həm də obrazlaşdırılır. Mifoloji mətnlərdə bədii əsərin əsas obrazları allahlar, metafizik qüvvələr, müharibə və s. olurdusa, antik dövrdən başlayaraq insan əsas fiqura çevrilməyə başlamışdır (“Odisseyə”, “Alkesta”, “Tiran Edip”, “Medeya” və s.). Orta əsrlər Şərq ədəbiyyatında da bu tendesiya bir az fərqli – bir və iki qəhrəmanlı personajlarla davam etmişdir (“Leyli və Məcnun”, “Xosrov və Şirin”, “Yusif və Züleyxa”, “İsgəndərnamə”, “Fərhadnamə” və s.). Avropa intibahında da insan mərkəzdə dayanan əsas obraz olmuşdur (“Don Kixod”, “Otello”, “Hamlet” və s.). Amma bununla belə deməliyik ki, qeyd olunan dövrlərdə insan tam olaraq, bütün məhrəm hisləri ilə bədii əsərə yol tapa bilməmişdi. İnsanı əsas tədqiqat obyektinə seçən romantizm isə onun daxili dünyasını, məhrəm hislərini ifadə etməkdə daha da irəli getmişdir. H.Cavid də bu ənənəni layiqli şəkildə, həm də yeni çalarla davam etdirmişdir. Onun tərəddüdlər, sentimental hislər içində yaşayan insanı hadisələrin əsas mərkəzinə gətirməsi və ona əsərin məzmunu, personajın xarakteri ilə üst-üstə düşən ad verməsi yaratdığı bədii nümunələrin əsas

özəlliklərindən olmaqla bərabər, Azərbaycan dramaturgiyası üçün yenilik idi. Ümumiyyətlə, “başlığın seçilməsi müəllifin xarakterindən, iş üsulundan, bədii təfəkkürünün özümlülüyündən asılı olaraq ziqzaqlı yollar keçir, olsun ki, bu yolun sonunda müəyyən bir aydınlaşma yaranır: başlıq bütövlükdə bədii strukturu özündə əks etdirə bilirmi? Burada həm də müəllifin fərdi-psixoloji xüsusiyyətlərini də nəzərə almaq lazımdır.” [13, s.288]. Ədəbi əsərdə qəhrəmanlara verilmiş adlar əsərin bədiiyini zənginləşdirən və onun təsir gücünü artıran obrazlar silsiləsinə daxil olmaqla bərabər, bir məna ifadə etməkdədir, qəhrəmanın xarakterindən xəbər verməkdədir, yazıçının düşüncələrinə, ideyasına, demək istədiklərinə bir işarə olmaqdadır. Amma eyni zamanda, bu adların leksik-semantik xüsusiyyətləri də bədii əsərin dili, sənətkarlığı, hətta dilçilik baxımından maraqlı ola bilər.

H.Cavid personajlarına ad seçərkən tarixən mövcud olmuş adların yenidən işlədilməsi (Uluğ, Yıldırım, Aydın, Qanpolad, Turxan, Bəypolad, Arslan, Sultan, Orxan, Elxan, Ərtoğrul, Oğuz, Özdəmir, Alagöz, Altunsaç, Qaplan, Yavuz, Aqbuğa, Elmas, Qaraquş, Dəmirqaya, Dilşad və s.), yeni adların yaradılması, yəni söz yaradıcılığı fəaliyyəti ilə diqqəti cəlb edir (Azər, Maral, Gövərçin, Sevda, Tuncər, Məsud və s.). H.Cavid ümumtürk mədəniyyətinə aid olan adları istifadə etməklə həmin adların dildəki işləkliliyini təmin etmiş olurdu.

Adların məna və mündəricəsinə gəldikdə isə əsərlərin məzmunu, süjeti və bütövlükdə strukturu ilə əsləşdiyini görürük. Cavid mətnlərində adlar sanki toplumun şüurundakı anlamından başqa, yeni məzmun qazanmış olur. Məsələn, bildiyimiz kimi, “Afət” sözünün həqiqi mənası “bəla”, “müsibət”, “zərər”, “ziyan”, məcazi mənası isə “gözəl”, “dərbər”, “canalan” (5. səh. 26) deməkdir. Görünən odur ki, H.Cavid öz əsərində bu sözün hər iki mənasından yararlanmışdır. Yaxud “dəlicəsinə vurğun”luğa, “aşıq”liyə işarə mənasını verən “Şeyda Rəmzi” birləşməsinə götürək, tamamilə qəhrəmanın xarakterini, xasiyyətini, emosional-psixoloji vəziyyətini ifadə edir və ya dünyanın ən böyük fəthlərindən olan Teymurun “Topal Teymur” adlandırılması sırf əsərdəki məzmunu, qəhrəmanın fiziki qüsuru ilə yanaşı ruhi-mənəvi halını, tarixdəki fəaliyyətini göstərmək məqsədi ilə işlədilmişdir. Yaxud da Arif, Elxan, Maral, Cəlal, Gövərçin, Ərtoğrul (Yeri gəlmişkən, Ərtoğrul adının mənası “toqruq” [11, s.1505] sözündən olub “doqan” [11, s.1498], yəni “yırtıcı quş” deməkdir. Çox vaxt “toğruq” sözünü “doğruq” kimi yozsalar da, sözün həqiqi mənasında ovunu ram etməmiş, məqsədinə çatmamış döyüşməkdən, mübarizədən yorulmayan qızıl quşa qədim və orta çağın türkləri tərəfindən verilmiş addır.) kimi adlar öz məna-mündəricəsi ilə qəhrəmanların talelərindən xəbər verirlər.

H.Cavid süjetini tarixdən götürdüyü əsərlərdə, bilinən tarixi şəxsiyyətləri çıxmaq şərti ilə, qəhrəmanlarına verdiyi adlarda dövrün reallığını, məişətini, advermə ənənələrini və dil imkanlarını nəzərə almışdır. Məsələn, “Topal Teymur” əsərində ikinci, üçüncü dərəcəli qəhrəmanlara seçilmiş adlar XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəlləri üçün xarakterik adlardır. Orxan, Aqbuğa, Elmas, Qaraquş, Dəmirqaya, Dilşad adları hələ ərəb-fars adları və

tərkiblərinin dilə daxil olmadığı dövrdə türklərin övladlarına verdiyi adlar idi. Məhz H.Cavidin qəhrəmanlarına türk mənşəli adlar verməsi həmin adların yeni doğulmuş uşaqlara verilməsi və yenidən dildə işlək vəziyyətə gəlməsinə səbəb olmuşdur. Hətta özündən sonrakı gənc ədiblərə, xüsusilə, C.Cabbarlıya yaxşı mənada təsir göstərmişdir.

Üstündə durulmalı məqamlardan biri də “Topal Teymur” dramında H.Cavidin ləqəbdən istifadə etməsidir. Birinci növbədə onu qeyd etmək lazımdır ki, fars mənbələrində Teymurləng deyərək xatırladılan Əmir Teymur ümumtürk tarixinin ən sanballı qəhrəmanlarından biridir. Bu, H.Cavidin qənaətinə də belə idi; ən azından Teymuru kifayət qədər ağıllı, tədbirli və mütərəqqi fikirli bir personaj kimi işləməklə. O zaman “topal” sözünün də Teymuru alçaltmaq məqsədi ilə işlədilməsi iddiası əsassızdır. Çünki “topal” qədim türkcədən üzün bəri təhqir mənasında yox, sadəcə, qüsurlu olmaq mənasında işlədilmişdir. “Belə bir adqoyma ilə Cavid tamamilə Cavidənə bir iş görüb. Topal Teymur elə əslində Axsaq Teymurdur. Topal sözünün dilimizdə heç də alçaldıcı bir çaları və anlamı yoxdur. Topal sözü dilimizdə iki ayağının yaxud qolunun biri digərindən qısa olan adamlara deyilir.” [12, s.229]. Elə H.Cavidin daim istifadə etdiyi və indi də ev muzeyində saxlanılan Şəmsəddin Sami bəyin “Qamusı Türki” izahlı lüğətində də “topal” sözü “ağsaq, ləng, ayaqlı nərsenin ayaqlarından qırığı olan, səndəl, qusurlu, səqət” [11, s.1529] anlamında izah edilmişdir. Beləliklə, buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, H.Cavid Teymur obrazına Topal ayamasını verməklə heç də öz qəhrəmanını alçaltmaq və ya ona rişxənd etmək niyyətində olmayıb, əksinə, əsərinin bədii gücünü artıran bir təyin kimi istifadə edərək Teymuru öz tarixi siması ilə adlandırmışdır. Digər tərəfdən H.Cavidin “topal” sözündən istifadə etməsi Teymura ironiya kimi də mənalandırmaq olar – böyük, dahi, ağıllı, qəhrəman olmasına baxmayaraq, qardaş qırğına səbəb olan bir fətehin axsaq, sakar, “qaş düzəldən yerdə göz çıxaran” kimi canlandırılması təbii görünə bilər.

“Topal Teymur” əsərindəki başqa bir ayama isə Cücə ayamasıdır ki, burada H.Cavid o dövrdə də, müsir Türkiyə türkcəsində də boyu qısa adamlara verilən “cücə” ayamasından istifadə etmişdir. Ş.Sami bəyin də lüğətində “cücə” “cocuq”, “uşaq” anlamında izah olunur [11, s.322]. Burada H.Cavid Anadolu türkcəsinin deyim tərzinə istinad etməklə, əslində, tarixilik prinsipinə sadıq qalmışdır. Amma Osmanlı sultanlarının öz saraylarında təlxək saxlama ənənəsinin olması tarixi həqiqət baxımından bilinməyən məqamlardandır. Bəlkə də Yıldırım Bayazid kimi eys-ışrətə üstünlük verən sultanın belə bir əyləncəsi olmuşdur. Amma həqiqətə ondan ibarətdir ki, H.Cavid Cücə obrazından həm Yıldırım sarayının qüsurlarını, həm də Teymurun şəxsi keyfiyyətlərini göstərmək üçün istifadə etmişdir. Beləliklə, əminliklə söyləmək olar ki, H.Cavid dramaturgiyasında bədiiyin əsas meyarlarından olan personajların adları həm tarixilik, həm dilçilik, həm də ədəbiyyatşünaslıq baxımından bir çox özünəməxsusluqlara malikdir.

H.Cavidin mənsur dram yazma səbəblərindən danışarkən qeyd etmişdik ki, ədib gerçəkliyə və təxəyyülündə canlandığı sığınatın tematikasına uyğun deyim tərzini və üslub meydanı gətirmişdir. Bu baxımdan həmin əsərlərdə qoyulan problem, bədii həllini tapan

gerçəklik sanki nəzmə sığmır. Çünki nəzm fikrin maksimum sıxılmış formasıdır. Nəsr əsərində isə fikrin ifadəsində sərbəstlik mövcuddur. Amma dram əsəri canlı danışiq forması olduğu üçün burada da fikrin müəyyən qədər sıxılması tələb olunur. Yoxsa uzun-uzadı dialoqlar tamaşaçını yorar və səhnəni baxımsız edər. Deməli, sıxılmış mətn forması olan nəzm dram əsərinin ifadə forması olanda daha çox sıxılmaya məruz qalır. Cavidə mənsur dramlarında öz düşüncələrini qəhrəmanlarının dili ilə ifadə edərkən müəyyən qədər sərbəstliyə can atmışdır. Bununla belə onu da qeyd etmək lazımdır ki, Cavidin mənsur dramlarında təsvir etdiyi hadisələr, qəhrəmanların sositumla münasibətləri sanki nəzmlə yox, nəslə daha yaxşı ifadə olunacaq kimi görünür.

Hər kəs bizimlə razılaşar ki, ədəbiyyat ahəng üzərində qurulmuş sənət növüdür. Ahəngin yaranmasında əsas amil səslər, sözlər və cümlələr kimi işarələr sisteminin bir-biri ilə uyuşması olsa da, gözə görünməyən, lakin güclü şəkildə qəlbləri titrətmə gücünə malik olan bir xüsusiyyət də özünü göstərir. Fikrimizcə, insanlara təsir edən, onların aqlını başından alan, ruhunu sakitləşdirən, ilahi harmoniya kimi təcəssüm olunan söz düzümü özündə daşdığı ruhla təzahür edir. Quru işarə kimi görünən sözün ruhu yəqin ki, ancaq o ruhu içinə çəkə bilən, özünüküləşdirən nitqlə reallaşa bilir. Beləcə, ədəbiyyatşünaslıqda pafos adlandırdığımız nəsnə sözdə müşahidə edilən ahəngi də, rəngi də, harmoniyanı da, dəbdəbəni də, ehtirası da duymağa imkan yaradır. Məhz oxucuları və dinləyiciləri təsirləndirən, bədii mətni anlamağa yardım edən, ruhunu üzə çıxaran pafosdur.

Ədəbiyyatşünaslıqda zamanın pafosu, məkanın pafosu, qəhrəmanlığın, kədərini, bədbinliyin, nikbinliyin pafosu kimi birləşmələrə rast gələ bilirik. Burada həqiqət ondan ibarətdir ki, hər bir situasiya, fərd və anlayış özünəməxsus məcraya, ifadə imkanlarına, başqa sözlə desək intertekstuallığa malikdir və hər biri özünəməxsus şəkildə deyim tərzini tələb edir. Sənətkarın, təbii ki, hadisə və şeyləri görmə, dərk etmə və təsvir etməsində spesifikasiylik mövcuddur. Amma eyni zamanda hər hadisə və şey özünün strukturu, xasiyyət və xarakteri ilə müəyyən sərhədlərlə məhdudlaşan struktur kimi nəzərdən keçirilə bilər. Yəni müxtəlif situasiyalarda baş verən hadisələri eyni leksemlərlə, dinamikayla, dramatiklə ifadə etmək mümkünsüz və ya qeyri-bədii olardı. Amma yazıçı da həmişə yeni leksem və dinamika uydurmaqla diqqəti cəlb etmir. Adətən həyatdan, tarixdən və ya əfsanə və əsatirlərdən götürdüyü, yaxud özündən əvvəl dəfələrlə işlənmiş süjetləri özünün baxış bucağından görünən gerçəklik kimi strukturlaşdırır. Bu zaman belə bir situasiya yaranır: eyni və ya bir-birinə apriori bənzəyən süjetlər, sözlər, metaforalar, demək olar ki, eyni sintaktik konstruksiyalar diqqəti cəlb edir. Bəs bədii mətnlər arasındakı fərqi nə ilə izah etmək olar? Bədiiyin əsas sirri nədən ibarətdir? Fikrimizcə, belə bir sualla qarşılaşarkən birinci növbədə işarələr sistemindən ibarət olan mətnin yaranmasına səbəb olan sənətkar ilhamını, ehtirasını, coşqusunu nəzərə almalıyıq. Bu detal nəzərə alınmadan mətnin ideyasını və bədii dəyərini müəyyənləşdirmək mümkünsüz görünür. Bununla belə, deməliyik ki, sənətkarın yaradıcılıq ehtirasını müəyyənləşdirməklə işin bitdiyini güman etmək yalnız olardı. Bu məqamda ikinci

mərhələ olan mətnin özünün müstəqil şəkildə, qeyri-ixtiyari olaraq müncər olduğu ehtiras, coşqu, dəbdəbə, başqa sözlə desək, pafos da nəzərə alınmalıdır. Deməli, sənətkarı hərəkətə gətirən pafosla mətnin yaratdığı pafos arasında incə bir sərhəddin mövcud olduğunu söyləyə bilərik. Eyni zamanda, bu iki bədii detal arasında dialektik əlaqə də daim özünü göstərməkdədir.

Bütün bədii mətnlərdə olduğu kimi, H.Cavid mətnlərinin də gücü onun pafosundadır. Həm H.Cavidin yaşadığı zamanın və məkanın pafosu, həm onu bir sənətkar kimi yaratmağa sövq edən pafos, həm də əsərlərindən doğan, sənətkardan, onun zamanından və məkanından aslı olmayan pafos bir-biri ilə elə çulğalaşmış və aralarında elə incə sərhəd çəkilib ki, bu mətnlərin insanların duyğularına təsir etməmək imkanı qalmamışdır. H.Cavid öz əsərlərində, istər tarixi, istər müasir mövzuları işləyərkən eyni yaradıcılıq pafosundan bəhrələnmişdir. Amma eyni zamanda, məkan, zaman və olayların xarakteri baxımından müxtəlif rəngli pafoslarla da qarşılaşa bilərik. Məsələn, “Topal Teymur” əsəri ilə “Afət” əsəri eyni yaradıcılıq pafosunun bəhrəsi olsa da, fərqli deyim tərzii və ya pafosda yazıldığı aşkardır. Yaxud “Afət” əsəri ilə “Şeyda” əsəri özünəməxsus pafoslara malikdir.

Ədəbiyyatda məqsəd və məzmun asılılığı bir-birini daim izləyir. Sənətkarın məqsədi müşahidələri nəticəsində dərk etdiyi gerçəkliyi ifadə etmək və topluma çatdırmaqdır. Amma sənətkar toplum tərəfindən nə dərəcədə dərk olunur və necə başa düşülür? Fikrimizcə, sənətkarın dərk olunması, birinci növbədə, onun ifadə tərzinin və dolayısı ilə pafosunun üzə çıxarılması ilə mümkündür. Bu baxımdan, H.Cavidin romantizmdən qidalanan və əsərlərindən boylan pafos özünün ideya-estetik dəyəri ilə diqqət çəkir. Ədibin qəhrəmanları öz pafosları ilə bir-birinə çox yaxındırlar: tənənəli, qürurlu, aristokratik, ciddi, içdən gələn nitqə malikdirlər. Onun qəhrəmanları çiyinlərinə insanları güldürmək, əyləndirmək, rahatlıq bəxş etmək missiyası götürməyiblər; əksinə, onları kədərləndirmək, silkələmək, titrətmək, həyəcanlandırmaq və narahat etmək vəzifəsini icra edirlər.

Cavidin yaradıcılıq pafosu və əsərlərinin məzmun və məqsədindən doğan pafosu klassik Azərbaycan dramaturgiyasının pafosundan fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Birinci növbədə, Cavidin yaradıcılığında önəmli təsir rolunu oynayan İstanbul ədəbi mühitini qeyd etmək lazımdır. Xüsusilə, Namiq Kamaldan başlayaraq Ə.Hamidin, T.Fikrətin, R.Tofiqin təsirləri aşkar hiss olunurdu. Cavid onlardan fərqləndirən, orjinallıq verən onun özünəməxsus üsluba yiyələnməsi idi.

Məlumdur ki, üslub müxtəlif sənətkarların yaradıcılığında özünü göstərən fərdi yaradıcılıq komponentlərinin əlaqəsi nəticəsində əmələ gəlir. Bədii əsərdə bütün komponentlər – bədii təsvir və ifadə vasitələrindən, hadisələri cərəyan etdirmə texnologiyalarından, detaldan, replikadan, remarkdan tutmuş kompozisiyaya qədər bütün elementlərin vəhdəti və bir-birini tamamlaması sənətkarın üslubunu yaradır. Sənətkarın fərdi üslubunun formalaşmasında ədəbi cərəyan, məktəb və bədii metod da əhəmiyyətli rola malikdir. Amma bütün bunlardan əvvəl, düşünürük ki, məqsəd gəlir. Məqsəd bədii metodun seçilməsində, məzmununda, süjet xəttinin qurulmasında yaxından iştirak edir. Aydındır ki, ədəbi

cərəyan, məktəb və bədii metod müxtəlif sənətkarları yaxınlaşdırır, lakin onları bir-birindən fərqləndirən deyim tərzində üslubi özəlliklərdir. Şairin, yazıçının, dramaturqun müntəzəm, sistemli şəkildə hansısa əsərlərində istifadə etdiyi bütün bədii təsvir komponentləri, forma elementlərinin qovuşması onun fərdi üslubunu yaradır. “Hər bir mətnyaratma fərdi yaddaş prosesidir və üslubi özəlliyə malik olur. Lakin həmişə əvvəlcədən (əzbər) bilinən mətn variantları əsasında yaradılır.” [4, s.81].

Konkret olaraq H.Cavidin üslubuna gəldikdə isə deməliyik ki, böyük ədib yaradıcılığının ilk dövrlərindən klassik Azərbaycan ədəbiyyatının normativ üslubundan çox az bəhrələnmiş və demək olar ki, heç kimi təqlid etməmişdir. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi Cavid daha çox XIX əsrin I yarısında Osmanlı imperiyasının Avropa və Rusiya müdaxiləsinə qarşı öz varlığını qorumaq üçün həyata keçirdiyi islahatların nəticəsi olaraq ictimai-siyasi hərəkət olan “tənzimat hərəkəti”ndən sonra Osmanlıda formalaşan sənətkarların təsiri altında olmuşdur. Daha dəqiq desək, H.Cavid yaradıcılığının ilk dövrlərində İbrahim Şinasi, Namiq Kamal, Ə.Hamid, T.Fikrət, R.Tofiq kimi sənətkarlardan təsirlənmiş və onları təqlid etmişdir. H.Cavidin üslubunu inkarçı, tənqidçi üslub hesab etmək olmaz, eyni zamanda da onu tərənnümçü üsluba da müncər edə bilmərik. H.Cavidin üslubu dünyanı dəyişmək istəyən insanın çabaları və bu mübarizədə acizliyindən böyük sarsıntı keçirən, qüssələnən, kədərlənən gerçəkliyi özünəməxsus şəkildə ifadə edən üslubdur. Cavid nə sosial sifarişi yerinə yetirən, nə öz daxilinə qapanıb hislərini ifadə edən, nə də rejimin diqtəsi ilə yazıb yaradan sənətkar olmuşdur. O, daxilindən gələn səsə tarixin onun qarşısında qoyduğu missiyanı birləşdirmiş, gələcək üçün çalışmış və ədibin dili də, deyim tərzində də, üslubu da məhz bu məqamdan, imperativdən nəşət etmişdir.

Ədəbiyyat

1. Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. IV cild. Bakı, 2005, 288 s.
2. Cavid H. Əsərləri, beş cildə, I cild, Bakı, Lider, 2005, 256 s.
3. Cavid xatırlarkən (Hüseyn Cavid haqqında məqalə və xatirələr toplusu). Zərdabi, Bakı. 2012, 592 s.
4. Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, Bakı, Mütərcim, 2008, 360 s.
5. Ərəb və fars sözləri lüğəti, Bakı, Yazıçı, 1985, 1037 s.
6. Hüseynzadə Ə. Seçilmiş əsərləri, Bakı, Şərq-Qərb, 2007, 480 s.
7. Xudiyev N. Azərbaycan ədəbi dilindən seminar məşğələləri, Bakı, Elm və təhsil, 2014, 132 s.
8. Məmmədquluzadə C. Əsərləri, 4 cildə, II cild, Bakı, Öndər, 2004, 584 s.
9. Məmmədquluzadə C. Əsərləri, 4 cildə, IV cild, Bakı, Öndər, 2004, 472 s.
10. M.B.Məmmədzadə, “Azərbaycan dilinin orfoqrafiyası”, “Alatoran” jurnalı, Bakı, 2005,
11. Şəmsəddin S. “Qamusı Türki” lüğəti, Təbriz, 2008, 1859 s.
12. Turan A. Cavidnamə, Bakı, Elm və təhsil, 2010, 576 s.
13. Yusifli C. Azərbaycan komediyasının poetikası, Virtual İnternet Resurs Mərkəzinin təqdimatında, http://www.kitabxana.net/?oper=e_kitabxana&cat=153