

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DİLLƏR UNİVERSİTETİ
Azərbaycan ədəbiyyatı kafedrası

Əlyazması hüququnda

KƏMALƏ KAMİL qızı HƏSƏNOVA

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ AZƏRBAYCAN ROMANLARINDA
POSTMODERNİZM
(2010-2020-ci illər)

İxtisas: HSM-060201 Azərbaycan ədəbiyyatını

Magistr elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş

D İ S S E R T A S İ Y A

Elmi rəhbər:

Röya Məftun qızı Mürşüdova

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

BAKI – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3-5
I FƏSİL. Postmodernizmin genezesi və inkişaf dinamikası	6
1.1 Postmodernizmin nəzəri əsasları və texnikaları	6-17
1.2 Ədəbi növlərdə postmodernizmin izləri	17-30
II FƏSİL. Çağdaş Azərbaycan romanlarında postmodernizmin bədii özünüifadəsi	31
2.1. Postmodernist mətnlərdə dekonstruksiya (Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” və Nəriman Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanları əsasları)	31-42
2.2. İroniya postmodernizmin əsas konsepti kimi (Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” və Mübariz Cəfərlinin “Bəna” romanları əsasında)	43-53
2.3. Postmodernist romanlarda zaman və məkan: müqayisələr, paralellər (Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” və Şərif Ağayarı “Arzulardan sonrakı şəhər” romanları əsasında).....	53-65
NƏTİCƏ	66-68
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI	69-72

Giriş

XX əsrin 30-cu illərində ədəbiyyat termini kimi istifadə olunmağa başlayan postmodernizm Birinci Dünya Müharibəsindən sonrakı zaman kəsiyində iqtisadiyyatın, incəsənətin bütün siferalarında yaranan böhran nəticəsində meydana gələn fəlsəfi düşüncə tərzidir. Həm də postmodernistlər modernistlərdən fərqli olaraq keçmiş, adət-ənənələri inkar etmir, keçmişə yeninin kontekstində fərqli bir baxış bucağında baxaraq təqdim edir. Buna görə də, Arnold Toynbinin “Tarixin öyrənilməsi” əsərində vurğuladığı kimi tarix postmodernistlər üçün sadəcə bir oyun materialıdır.

Mövzunun aktuallığı. Ədəbiyyatda postmodernizm həm lirik, həm epik, həm də dramatik növdə özünü göstərir. Ancaq daha çox postmodernist əsərlər epik növün roman janrında qələmə alınmışdır. Bunun səbəbi roman janrın çoxşaxəli olub özündə postmodernizimin bir çox texnikalarını əks etdirmək üçün lazımı şəraitə malik olmasıdır.

Ədəbiyyatımızda postmodernist roman ənənəsi Kamal Abdullanın anti-mifik romanı olan “Yarımqıq əlyazma” əsəri ilə başlamışdır. Bu roman qələmə alındığı ilk dönm böyük tənqidlərə məruz qalsa da, ancaq indi postmodernizmin ən gözəl nümunəsi hesab olunur. Bələliklə, Kamal Abdulla tərəfindən əsas qoyulan postmodern roman ənənəsi 2010-2020-ci illərdə ədəbiyyatda geniş yayılmağa başlamış və nəticədə Şərif Ağayar, Nəriman Əbdülrəhmanlı, Elçin Hüseynbəyli, Aydın Talıbzadə, Mübariz Cəfərli kimi müəlliflərin yaradıcılığında müşahidə edilir.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan romanlarında postmodernizm (2010-2020 illər) adlı dissertasiyanın tədqiqatında ədəbiyyatımızda on il ərzində qələmə alınan postmodernist romanları sistemli şəkildə təhlilə cəlb edilmişdir. Bu tədqiqat işinə kimi postmodernizmlə bağlı ədəbiyyatşünaslıqda çoxlu araşdırmalar aparılsa da, müəyyən bir sistemli təhlil olmaması dissertasiya işinin aktuallığını təşkil edir. Həmçinin dissertasiyanın tədqiqatında yer alan bəzi romanlar ilk dəfə postmodernizm istiqamətində bu işdə təhlilə cəlb olunmuşdur.

Tədqiqat işinin obyektı. XX əsrin əvvəllərində dünyada meydana gələn postmodernizm düşüncəsinin Azərbaycan ədəbiyyatında izlərini müəyyən edilməsi tədqiqat işinin əsas obyektini təşkil edir.

Tədqiqat işinin predmeti. Dissertasiyanın predmentini 2010-2020-ci illərdə Azərbaycan romanlarında postmodernizmin özünüifadəsini müəyyənləşdirib tədqiqata cəlb etmək təşkil edir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Tədqiqatın əsas məqsədi postmodernizmin nəzəri əsaslarını, onun texnikalarını, ədəbi növlərindəki izlərini müəyyənləşdirmək, həmçinin 2010-2020-ci illərdə qələmə alınan postmodern romanları təhlilə cəlb etməkdir.

Tədqiqatın başlıca vəzifələri aşağıdakılardan ibarətdir:

- Postmodernizmin yaranmasını, onun fəlsəfəsini araşdırmaq və texnikalarının əsas xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək;
- Ədəbi növlərdə postmodernizmin izlərini axtarmaq;
- Postmodernist romanlarda zaman və məkan məsələsinə diqqət yetirmək və roman janrında zaman və məkan paraleliyinin necə əks olunduğunu öyrənmək;
- Romanların təhlili zamanı ilkin mətnlə sonrakı mətn arasında müqayisə aparmaq.

Tədqiqatın metodları. Tədqiqat işinin yazılması vaxtı **nəzəri təhlil, müşahidə** və **müqayisə** metodlarından istifadə edilmişdir.

Tədqiqatın mənbələri. Tədqiqat işini yazarkən postmodernizmin nəzəriyyəsini əks etdirən elmi məqalələr, tərcümə işləri, monoqrafiyalar, internet resurslarından istifadə edilmişdir. Həmçinin təhlilə cəlb etmək məqsədilə istifadə olunan müxtəlif müəlliflərin bədii əsərləri dissertasiya işinin əsas mənbələri arasında yer alır.

Tədqiqat işinin aprobasiyası. Dissertasiya işi Azərbaycan Dillər Universitetinin daxilində fəaliyyət göstərən “Azərbaycan ədəbiyyatı” kafedrasında yazılmışdır. Tədqiqat işi ilə əlaqədar “Kamal Abdullanın “Sirlərin sərgüzəşti” romanında postmodernizm” adlı 1 elmi məqalə, “Kamal Abdulla və Tom Stoppard yaradıcılığında postmodern dram elementləri” və “Kamal Abdulla hekayələrində

mifologizm” adlı 2 tezis və sim-sim.az və kultur.az saytlarında mövzu ilə əlaqədar yazılar dərc olunmuşdur.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. XXI əsrin son onilliklərində qələmə alınmağa başlayan bu postmodernist romanlar haqqında çox da sistemli təhlil yoxdur. Buna görə də, müxtəlif müəlliflərin yaradıcılığından götürülüb təhlilə cəlb olunan romanlar arasında müəyyən bir sistem yaradılması tədqiqat işinin ən mühüm yeniliyi hesab olunur.

Mövzunun praktik əhəmiyyəti. Ədəbiyyatımıza XXI əsrin əvvəllərində gələn postmodernizm cəryanı və bu cəryan əsasında qələmə alınan romanlar haqqında geniş təhlillər olmadığından cəryanın tədrisi zamanı tələbələr üçün dərs vəsaiti kimi, həmçinin gələcəkdə də bu istiqamətdə yazılacaq tədqiqat işlərinin qələmə alınmasında xüsusi baza rolunu oynaması dissertasiya işinin əsas praktik əhəmiyyətidir.

Dissertasiyanın quruluşu. Dissertasiyanın quruluşu giriş, 2 fəsil, 5 yarımfəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

I FƏSİL

POSTMODERNİZMİN GENEZESİ VƏ İNKİŞAF DİNAMİKASI

1.1. Postmodernizmin nəzəri əsasları və texnikaları

XX əsrin əvvəllərində Rudolf Panviz tərəfindən istifadəyə buraxılan “postmodern” ifadəsi ədəbiyyat termini olmayıb Qərbdə Birinci dünya müharibəsinin törətdiyi faciəvi vəziyyəti əks etdirmişdir. Ancaq Federiko de Onis 1934-cü ildə qələmə aldığı “Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932” əsəri ilə bu termini ədəbiyyat termini kimi istifadə etmişdir.

Postmodernizm termini “post” + “modernizm” ifadələrinin birləşməsindən meydana gələrək leksik baxımdan “modernizmdən sonrakı” mənasını versə də, bu iki termini müqayisə etdikdə aralarındakı fərqi belə asanlıqla müəyyənləşdirmək olmur. Bəzi tədqiqatçılar “modern” və “postmodern” ifadələri arasındakı fərqi müxtəlif yanaşmalarla – Fuko postmodernizmi yeniliyin ifadəsi kimi, Habermas modernizmdən azadolma, Matei modernliyin yeni siması, İqlton modernizmə əks olan fikirlərin toplusu, Oktavia Paz modernizmin daha modern görünüşü, Duqlas Kellner və Stiven Best “post” ön şəkilçisinin mənasını modernizmi keçən, anti modern, Umberto Eko isə hər dövrün öz postmodernizmi olub xronoloji hadisə yox, sənət iradəsilə işə münasibətdir kimi izah etmişdirlər.

1947-ci ildə yazılan Arnold Toynbinin “Tarixin öyrənilməsi” əsərində də “postmodern” terminindən istifadə edilmişdir. Tarixi kaos və mifin sintezindən ibarət olduğunu düşünən postmodernistlərə görə tarixilik ideyası tək-cə zamanın xəttilik prinsipinin təsdiqi deyildir. Postmodernistlər tarixi inkar etmir, keçmişi dəyişmək mümkün olmadığı səbəbindən sitat şəklində müraciət edir. U.Ekonun fikri ilə desək, bütün sözlər artıq deyildiyindən postmodernist mədəniyyətində hər bir söz, hətta hərf belə sitatdır.

Modernizm ancaq dekonstruksiyanı (dağıtma, sökmə) özündə birləşdirdiyi halda, postmodernizm həm dekonstruksiyanı, həm də konstruksiyayı (qurlaşdırma, tikmə) özündə cəm edir. Modernist cəmiyyətin hökm sürdüyü zaman kəsiyində mədəniyyətin bütün sferalarında dekonstruksiya özünü göstərərək keçmiş adət-ənənələri dağıtmışdır. Yeni yaranan cəmiyyətdə iqtisadiyyatın, incəsənətin müxtəlif

sahələrində eyni model və formalarında kütləvi şəkildə istehsal olunması böhrana gətirib çıxartmışdır. Postmodernizm də cəmiyyətin böhran içində olduğu zaman kəsiyində meydana gəlib dekonstruksiya vasitəsilə bilinən qaydaları dağıtsa da, konstruksiya vasitəsilə yenidən qurur. Daha dəqiq desək, postmodernizm keçmiş adət-ənənələri inkar etmir, onları yenidən bərpa edərək böhran ilə mübarizəni imtina edib barışmaq ideyasını irəli sürür.

Qorxmaz Quliyev kimi bəzi tədqiqatçıların fikrinə görə, “bir çox cəhətdən poststrukturalizmə və amerikan dekonstruktivizminə əsaslandığı üçün postmodernizmi orijinal konsepsiya hesab etmək olmaz. Postmodernist tənqidin öncül nümayəndələrindən olan fransız J. F. Liotar, amerikalılar İ. Hassan və F. Ceymson, hollandiyalı D. Fokkema, inglislər C. Batler, D. Loc və başqalarının fikrincə, ədəbi prosesin təhlilində “dünya xaos kimi”, “postmodernist həssaslıq”, “dünya mətn kimi”, intertekstuallıq, “nüfuzluların böhranı”, epistemoloji tərəddüd, müəllif maskası, ikili kod, təhkiyənin parodik modusu, pastiş, ziddiyyətlik, diskretlik, təhkiyənin fraqmentarlığı, metatəhkiyə və s. özümlü anlayışlardan istifadə edilməlidir.” [47]

Postmodernizm ədəbiyyatımıza gələn yeni bir cəryan olsa da, postmodernist ədəbi düşüncəsi hələ var olmamışdan əvvəl qələmə alınan bəzi əsərlərdə postmodernizmin izlərini müşahidə edirik. Bunun səbəbi postmodernizm fəlsəfəsi ilə postmodernizm ədəbi texnikalarının bir-birindən fərqlənməsidir. Postmodernizm fəlsəfəsi bir ədəbi düşüncə kimi Dünya müharibəsindən sonra meydana gəlsə də, postmodernizmin ədəbi texnikaları bir riyazi ünsür kimi çox əvvəldən ədəbiyyatımızda yer almışdır. Buna görə də, postmodernizm fəlsəfəsi özündə əks etdirməyib ancaq texnikalarının bəzi ünsürlərinin yer aldığı əsərlər postmodernist əsər hesab etmək olmaz.

Postmodernist əsərlərin meydana gəlməsində istifadə olunan bir sıra texnikalar vardır ki, bunlara intertekstuallıq, dekonstruksiya, kollaj, fraqmentallıq və s. texnikalar daxildir.

a) Postmodernizmdə intertekstuallıq

İlk dəfə 1967-ci ildə Yuliya Kristeva tərəfindən istifadə olunan “intertekstuallıq” termini müxtəlif müəlliflərə aid olan iki bədii mətn arasında əlaqədir. Hər hansı bir qələm sahibi analoqu olmayan bədii əsər yaratmaq istəsə belə, mütləq həmin mətndə intertekstuallıq texnikasını müşahidə edəcəyik. Bunu R.Bart belə izah edir ki, hər bir mətn intertekstdir, çünki digər mətnlər müxtəlif səviyyədə tanına biləcək formada orada iştirak edir və irəliki mədəniyyətin mətnləri özlüyündə qədim iqtibaslardan yaradılmış yeni toxuma kimi özünü göstərir.

İntertekstuallığın bədii mətndə müəyyənləşdirilməsi məsələsi ilə bağlı R.Bart qeyd edir ki, mətnin mənbəyi yazıda deyil, oxu zamanı müəyyənləşir, buna görə də, mətndə mövcud olan məna çoxluğunu aydınlaşdırmaq isə müəllifin deyil, oxucunun öhdəsinə düşür.

Mətndə intertekstuallıq əlaqəsi iki formada özünü göstərir: daxili intertekstuallıq və xarici intertekstuallıq. Bədii əsərdə xarici intertekstuallıq əlaqəsini oxucuya tanış bədii mətnin varlığı ilə müşahidə olunur. Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” romanında əvvəl qələmə aldığı “Parisin seçimi” və “Dəvə yağışı”, “Sirlərin sərgüzəşti” romanında isə “Gülü qah-qah xanımın nağılı” və “Kölgə” hekayələrinin, Salidə Şərifovanın “Dionisin qələbəsi” hekayəsində Eldar obrazının nəqli ilə Dionislə bağlı yunan mifinin əsərdə yer almasını xarici intertekstuallığın əks olunduğu nümunələrdir. Daxili intertekstuallıq əlaqəsi isə oxucuya tanış bədii mətndə yer alan süjet, motiv, obrazların əsərdə müşahidə olunmasıdır. Şərif Ağayarın “Arzulardan sonrakı şəhər” romanında *“pəncərədən içəri baxsam, qanadı əriyən atlar görəcəm”* ifadəsini işlətməklə “Koroğlu” dastanına, Vaqif Nəsimi Sarıhüseynoğlunun “Uzundərə” hekayəsində istifadə olunan obraz adları ilə Mirzə Fətəli Axunzadənin obrazlarına, Kamal Abdullanın “Sirlərin sərgüzəşti” romanında “Həsən” obrazının adı ilə ikinci iri həcmli qələm nümunəsi olan “Sehrbazlar dərəsi” romanına işarə etməyi daxili intertekstuallıq əlaqəsidir.

Fransız tədqiqatçısı J.Jenet mətnlərin qarşılıqlı əlaqələrinin təsnifatını hazırlamışdır:

- İki və daha çox mətnlərin birgə iştirakı olan intertekstuallıq (sitat, allüziya, plagiat və s.);

- Mətnin öz hissəsinə (epiqrafa, sərlövhəyə və s.) münasibəti kimi paratekstuallıq;
- Mətndən əvvəl şərhçi və daha çox tənqidçi sitatı olan metatekstuallıq;
- Mətnin digər mətni yamsılamasında parodiya münasibəti kimi hipertekstuallıq;
- Mətnlərin janr əlaqəsi kimi arxitekstuallığı göstərmişdir.

b) Postmodernizmdə oyun texnikası

Sosial quruluşun, insan düşüncəsinin və bununla bağlı yaranan münasibətlərin mürəkkəbliyi həyatın məqsədini anlaşılmaz bir oyun kimi qəbul etməyə postmodernistləri vadar etmişdir və nəticədə, postmodernist ədəbiyyatda istifadə olunan ən əsas texnikalardan biri olan oyun texnikası meydana gəlmişdir. Xüsusilə vurğulaya bilərik ki, oyun və qeyri-müəyyənlik postmodern diskursun əsasını təşkil edir.

Postmodernist müəlliflər həm mətnin, həm də oxucunun iştirakı ilə bir oyun vəziyyəti yaratmaq məqsədilə oyun texnikasından istifadə edirlər. Qeyd etməliyik ki, əsərlərdə oyun vəziyyətini yaratmaq üçün əsas diskurslar baza rolunu oynayır. Bu zaman diskursları təqdim etmək üçün müəllif formalardan, şərtləklərdən, simvollardan istifadə etdiyini görürük.

Kamal Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” romanında olduğu kimi postmodern oyun mətn daxilində gizlədilmiş mənanı tapmaq üçün istifadə edilir. Bunun üçün müəyyən bir xaotik məkan, xaotik vəziyyət yaradılır və bu xaosun içində gizlədilmiş məna axtarılır. Əlbəttə, bu zaman gizlədilmiş mənanı tapmaq üçün sözə oyun münasibəti yaranır.

Postmodern ədəbiyyatda oyun texnikasının bir sıra növləri müşahidə edilmişdir: cinsi keçidlər (qadın-kişi bənzərlər); adaşlıq və ya bənzərlik oyunları; yuxu oyunları; simvol oyunları; müəllif-qəhrəman-oxucu oyunları; dil oyunları. Biz ədəbiyyatımızda adaşlıq və ya bənzərlik oyunlarını K. Abdullanın “Adaşlar” və “Gülü qah-qah xanımın nağılı” hekayələrində, Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” romanında, simvol oyunlarını K. Abdullanın “Dəvə yağışı” və “Çəngəl çiçəyi” hekayələrində, yuxu

oyunlarını K.Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” romanında, dil oyunlarını isə K.Abdullanın “Sirlərin sərgüzəşti” romanında müşahidə edə bilirik.

c) *Postmodern mətnə qısaqapanma*

“R.Yakobsonun hər bir diskurs bir mövzunu digəri ilə oxşarlıq və yanaşılıq prinsipi əsasında birləşdirir konsepsiyasına əsaslanan Fokkema postmodernist mətnlərin təhlilində bir qayda olaraq formal təhlil prinsiplərindən istifadəni irəli sürmüşdür. Yakobson metaforanı və metonimiyanı bütün nitq proseslərini təcəssüm edən aparıcı modelləri hesab etmişdir və biz bu modellərdən metaforanı daha çox modernizmə, metonimiya isə realizmə xas olduğunu müşahidə etsək də, postmodernizmdə ədəbi-bədii diskursların əksəriyyəti mətnin təşkilində hər iki prinsipini də birləşdirir.” [58 və 47]

Postmodernist ədəbiyyatda qısaqapanmadan oxucuda şok effekti yaratmaq məqsədilə istifadə olunur. Bu zaman oxucu iki ziddiyyət arasında qalır və əsl həqiqəti müəyyənləşdirməkdə çətinlik çəkir. Bununla sanki əsərin ümumi melodiyasından müəllif tamam əks bir nota basmaqla oxucunu oyadır, həm də uzun müddət bu melodiyanı yaradan ən kiçik notları düşünməyə məcbur edir. Biz bunu K.Abdullanın “Sirlərin sərgüzəşti” romanında və Fəxri Uğurlunun “Peyğəmbər” hekayəsində müşahidə edirik. F.Uğurlunun hekayəsində peyğəmbər obrazı Qurani-Kərimdə adı çəkilən bütün peyğəmbərlərin ümumiləşdirilmiş obrazdır. Əsər peyğəmbər obrazı ilə Allah obrazının söhbətləri ahəngində verilsə də, əsərin sonunda verilən parça –

“Gecə yenə özünü danlayırdı:

- Sənə deməmişəm, sevgisiz mərhəmət olmur? Deməmişəm, məndən gəlməyən kömək kömək deyil, acizlikdi, özünə divan tutmaq, özünü talamaqdi, mənim vermədiyim çörək çörək deyil, zəhərdi?! Deməmişəm, özünü mənə tapşırmaqdan dinclik tapmayacaqsan? Deməmişəm?!..” [49] – oxucuda qısaqapanma effekti yaradır. Oxucu artıq obrazın əsər boyunca Allahla deyil, öz-özü ilə danışdığını düşünməyə başlayır.

K.Abdulla “Sirlərin sərgüzəşti” romanının sonunu böyük bir müəmma ilə bitirir. Keçirdiyi xəstəlik səbəbindən evindən çıxıb yolunu itirən və polis işçiləri tərəfindən tapılan Həsən müəllim oğlunun nankorluğu və acgözlüyünə görə polis məntəqəsindən

buraxılsa da, evə günün hansı saatında və nə vaxt gəldiyi məlum olmayan, “qayıtmışam, əvvəlki mən deyiləm” ifadələrini işlədən şəxsin Həsən müəllim, yoxsa başqa biri olması oxucuda qısaqapanma effekti yaradır.

“...Kim idisə, çox-çox uzaqlardan yorğun addımlarla yavaş-yavaş yol gəlirdi. Onun zümzüməsini özündən başqa eşidən yox idi:

–Qurban olum, axı mənəm,

Aç qapını bax, mənəm,

Qayıtmışam sağ – mənəm.

Əvvəlki mən deyildim...” [2, s.285]

d) Postmodernizmdə kollaj prinsipi

Xaotik vəziyyətdə qurulan postmodern romanlarda paralel zaman və məkanların təsviri, epizodların systemsizliyi onu ənənəvi romandan fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyətidir. Bunun üçün postmodernist müəlliflər kollaj və montaj prinsiplərindən istifadə edirlər. Qeyd etməliyik ki, ənənəvi təhkiyədən fərqləndirən bu kollaj rəssamlıqdan, montaj isə kinodan keçərək müxtəlif parça və hissləri bir-birinə calaq edib birləşdirmək funksiyasını daşıyır.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi kollaj rəssamlıqdan ədəbiyyatımıza keçmişdir və rəssamlıq sənətində olduğu kimi kollajın əsas mahiyyəti rəssamın fırça və rənglər vasitəsilə yaratdığı rəsmi müəllif sözlər vasitəsilə təsvir etməkdir. Biz kollajı postmodernist ədəbiyyatda bir çox əsərlərdə müşahidə etsəkdə, onun ən gözəl nümunəsini İlqar Fəhminin “Bakı tarixindən kollaj” povestində görürük. Əsərdə müəllif özünə məxsus təsvirləri ilə Bakı şəhərinin indiki və əvvəlki vəziyyətini oxuculara çatdırır.

“Şüşəbəndlərin də qırdan xoşu gəlmir. Damları qırlayanda mütləq isti qırın bir hissəsi damın qırağından axıb şüşələrin üstünə tökülür, onları ləkələyir, bu da ki, şüşəbəndə qıra qarşı çox mənfi münasibətin yaranmasına gətirib çıxarıb.

Bakı damlarını kişiyə bənzətsək, deməli, quşxanalar da, onların məşuqələri hesab olunmalıdır. Göyərçinlər isə bu iki sevən məxluqun əziz xələf övladları. Əlbəttə ki, qanunsuz övladları. Çünki quşxanalar Bakı damlarının qanuni arvadı ola bilməz. Qırlı damların altındakı evlərdən fərqli olaraq, üstündə tikilən

quşxanaların heç bir möhürlü, imzalı sənədi- kupçası, texniki pasportu olmur. Ona görə də göyərçinləri bəhbala hesab etmək lazımdır.”[13,s.30-31]

Povestdən götürdüyümüz nümunədən də gördüyümüz kimi əsər köhnə Bakının təsvirini verməklə oxucunu köhnə və indiki Bakını müqayisə etməyə istiqamətləndirir. Əsər başdan-ayağa kollaj üzərində qurulsa da, biz kollaj daxilində fraqmentallığı görürük. Yəni köhnə Bakının təsvirini verərkən fraqmen-fraqmen şəhərin müxtəlif hissələrinin təsvirini verir. Məsələn, qır, xəzri, quşxana, şüşəbənd, göyərçin, Xəzər, gilavar, nöyüt, əncir, mıx, Qız qalası və s. Qeyd etməliyik ki, postmodernizmdə kollajı təşkil edən nüanslar bir-birinə qaynayıb –qarışmadan öz müstəqilliklərini qoruyub saxlayırlar.

e) Postmodernizmdə fraqmentarlıq

Fraqmentallıq latın sözü olub “fragmentum” sözündən götürülmüşdür ki, mənası “sınıq-sınıq”, “parça” deməkdir. Ənənəvi sujet xətti ilə qurulan əsərlərdən fərqli olaraq postmodernist ədəbiyyatda əsərlər fraqman-fraqman verilən təsvirlərin montajı nəticəsində meydana gəlir. Fraqmentallığın ədəbiyyatımızdakı ən gözəl nümunələrini Nərmin Kamalın “Aç, mənəm” romanında və F.Uğurlunun “Peyğəmbər” hekayəsində müşahidə edə bilərik. “Aç, mənəm” romanında müəllif Azərbaycan adlı oğlanın bir ömürdə müxtəlif həyatlar yaşamasını 39 feil başlığı altında təsvirini verir. Verilən hər başlıq müstəqil bir hekayə təəssüratı yaradır və buna görə də, hər hekayə özü bir fraqmentdir. Bu müxtəlif fraqmentlər çox incə bir xətt ilə birləşib roman meydana gətirmişdir. Biz əsərdə kollaj prinsipinin yerəldiyini də müşahidə edirik, ancaq İ.Fəhminin “Bakı tarixindən kollaj” əsərindən fərqli olaraq N.Kamalın romanında kollaj daxilində fraqmentallıq deyil də, fraqmentallıq daxilində kollaj özünü göstərir. Həm də qeyd etməliyik ki, sırf fraqmentallıq üzərində qurularaq kollaja yer verilməyən əsər kimi F.Uğurlunun “Peyğəmbər” hekayəsi nümunə olaraq göstərə bilərik.

f) Postmodernizmdə dekonstruksiya

Dekonstruksiya ədəbiyyatşünaslıq və tənqidin prinsipləri kimi ilk dəfə fransız poststrukturalistləri olan J. Derrida, M. Fuko, Y. Kristeva tərəfindən işlənib hazırlansa da, ədəbi-estetik konsepsiyası qismində dekonstruktivizm Fransada yox,

ABŞ-da hərtərəfli şəkildə tətbiq olunmağa başlamış və ədəbiyyatşünaslığın və ədəbi tənqidin aparıcı konsepsiyalarından birinə çevrilmişdir. Hətta amerikan ədəbiyyatşünaslıları P. De Man, X. Blum, C. Hartman və C.H. Miller tərəfindən 1979-cu ildə “Dekonstruksiya və tənqid” toplusunun nəşri hazırlanmışdır. Ancaq 1964-cü ildə J.Lakanın irəli sürdüyü dekonstruksiya ilə bağlı prinsipləri J.Derrida tərəfindən təfərrüatlarına qədər inkişaf etdirildiyinə görə, dekonstruksiya termini daha çox J.Derridanın adı ilə bağlıdır.

Postmodernizm texnikasını K.Abdullanın “Sirli-zəmanə” adlı hekayə kitabındakı “Parisin seçimi” adlı silsilədə yeralan eyni adlı hekayəsində müşahidə edirik. Əsərdə Troya müharibəsinin yaranmasına gətirib çıxardan seçimdən bəhs olunur. Nifaq ilahəsinin intiqamı olan “qızıl alma” yunan mifologiyasında gözəlliyin simvoludur. Troyanın başına gələn müsibətin səbəbi də insan oğlunun gözəlliyi, eşqi var-dövlət və müdriklikdən üstün tutması ilə baş vermişdir. Postmodernizmin intertekstuallıq texnikasından istifadə edilərək qələmə alınan əsərdə Parisin seçimi dekonstruksiyaya uğramış və mifdən fərqli olaraq o, Afroditanı deyil, Heranı seçmişdir. Bununla da, artıq “qızıl alma” hakimiyyətin simvoluna çevrilir.

“Sabah!.. Sabah Hera Parisi tapacaqdı. Sabah qoca Priam Aidin səltənətinə yollanacaq, qəhrəman Hektor vaxtilə Prometeyin zəncirə çəkildiyi Qaf dağına qaçıb canını bu cür qurtaracaq, Paris isə öz arzusuna – Troyaya hökmran olmaq arzusuna, nəhayət ki, çatacaqdı.” [4, s.112] Hekayənin son hissəsində verilən bu hissə göstərir ki, Parisin seçimindəki fərqlilik yalnız qızıl almanın əsrlərlə bilinən tarixi simvolikasını dəyişmiş, həm də Troyanın taleyi də dəyişmiş olur.

İnsan oğlunun gözəlliyi, eşqi seçməsi xalqın fəlakətinə səbəb olmuşdursa, var-dövlət, gücü seçməsi isə bir ailənin məhvinə səbəb olmuşdur. O, Yelenanı seçəndə qardaşının eşqi, məhəbbəti uğrunda döyüşdə öldürülən Hektor qardaşı gücü, hakimiyyəti seçəndə isə Parisin qəddarlığından xilas yolunu üçün Qaf dağına qaçmaqda görür. Mifik obrazımızın hər iki seçimi arasındakı fərqi gördükdə oxucuda bəzi suallar yaranır – Paris Afinanı seçərsə, nə baş verərdi? Kentavr Xirondan da müdrik olmaq Parisə heç bir fəlakət baş vermədən eyni zamanda həm dünya gözəli Yelenanı, həm də Troya hökmdarı olmaq arzusunu reallaşıra bilərdi, yoxsa gözəllik

və var-dövlətin boş və keçici bir şey olduğunu dərk etdirib bu xəyalından imtinamı etdirərdi?

Dekonstruksiyadan istifadə olunmuş başqa bir hekayə “Xaron, mərhəmətli Xaron” əsəridir. “Parisın seçimi” hekayəsindəki kimi müəllifin bu əsəri də yunan mifologiyasına əsaslanmışdır. “Xaron, mərhəmətli Xaron” əsərində dekonstruksiyayı bir başa əsərin adında görürük. Çünki Xaron obrazının yunan mifologiyasındakı təsviri “Axerontun zülmət sularından heç bir ruhu geri qayıtmağına icazə verməyən amansız Xaron” [26, s.38-41] şəklindədir.

Hekayədə Xarona “mərhəmətli” ifadəsilə müraciət edilməsi, yazıçının fərqli prizmadan hadisəyə yanaşmasıdır. Mifdə Aidin yeraltı səltənətinə gedən kölgələri Stiks çayının bir sahilindən digər sahilinə keçirən Xaron onların bütün xatirələrini yaddaşdan silir və beləliklə, ruhların dünya ilə bağları kəsilir. Müəllifin Xaron obrazına bu prizmadan yanaşmasının səbəbi bir insana əzab verən onun keçmişi, xatirələri olması düşüncəsidir. Xaron kölgələrin yaddaşını silməklə onları əzabdan xilas edir. Həm də əsərin sonunda müəllif bir ananın xatirələri ilə çayın digər sahilinə keçmək arzusunu və Xaronun bunu qəbul etməsinin təsvirini verməklə anaların fədakarlığını oxucuların diqqətinə çatdırmaq istəmişdir.

Yunan mifologiyasına əsaslanan “kölgələrin yaddaşının silinməsi” düşüncə arxetipi müəllifin yalnız “Xaron, mərhəmətli Xaron” hekayəsində yer almır, həm də “Sehrbazlar dərəsi” romanında da öz əksini tapmışdır. Sehrbaz Ağ dərvişin vasitəsilə öz atasının ruhunu çağırtdıran karvanbaşı Allahverdinin atasına “...*Söylə, söylə mənə heç ağabəyimi görmüsən orada?...*” [1, s.173] veridiyi suala Məmmədqulunun “*Orada mən burda olub-keçəni unuduram. Bizim yaddaşımız bura qayıdanda oyanır*” [1, s.173] cavabı yunan mifinə əsaslanmışdır.

g) Postmodernizmdə ironiya

Radikal istehza olan ironiya postmodernist ədəbiyyatda stereotiplərə qarşı yönəlib insanların adət etdikləri “donuqluğa” əks reaksiyadır. İroniya mədəni kontekstə yaranaraq istehza növünə şəxsi identiklik aid edilməyib daha çox kollektiv görüşlərə, kütləyə qarşı yönəlir.

Postmodernist ironiya bir tərəfdən janr qarşılığı, hibridliyi və uydurma diskurs vasitəsilə qurursa, digər tərəfdən isə dekanonik olub bütün tabuları tənqid etməklə, legitimliyi, standartları, simvol və stereotipləri qəbul etməməklə dağdır. Hər şeyi şübhə altına alan postmodernist ironiyada istehzanın qurbanının kim olduğu müəyyən olunmur. Biz ədəbiyyatımızda V.N.Sarıhüseynoğlunun “Uzundərə” hekayəsində quru bəylikləri ilə öyünən insanlara, “N.Kamalin “Aç, mənəm” romanında indiki vəziyyətlərinə baxmayıb qəbirdə yatan nəsilləri ilə öyünüb ətrafındakı adamlardan özünü üstün tutanlara, E.Hüseynbəylinin “Azıx” romanında isə saxta vətənpərvərlərə qarşı ironik yanaşmanın əks olunduğu postmodernist ironiyayı müşahidə edirik.

h) *Postmodernizmdə simulyakr*

İlk dəfə Jorj Batay tərəfindən işlədilən simulyakr termini real olmayan obyektin semiotik işarəsidir. Simulyakr Platonun dövründə sadəcə təsvir, representasiya mənasını daşısa da, müasir dövrdə modifikasiyaya uğrayaraq kopyanın kopyası deyil də, var olmayanın kopyasıdır. Biz simulyakrı tibbdə, incəsənətdə (hekəltaraşlıq, rəssamlıq), fəlsəfədə, ədəbiyyatda görə bilirik. Tibbdə xəstələrin reallıqda var olmayan hadisələri varmış kimi inanıb ətrafındakıları da inandırmağa çalışması, incəsənətdə yunan allahlarının portretlərini, heykəllərini yaradılması, siyasətdə isə tarixdə baş verən 11 sentyabr hadisəsini terroristlər tərəfindən deyildə, müsəlmanlar tərəfindən həyata keçirilməsi ilə bağlı əhali arasında islamfobiyanı yaradılmasının hər biri simulyasiyadır.

Postmodernist ədəbiyyatda simulyakr texnikasından var olmayan bir hadisəni həqiqətən baş vermiş kimi oxucuya təqdim etmək məqsədilə istifadə olunur. Ancaq bunu tarixdə baş vermiş hər hansı bir hadisəni fərqli formada oxucuya təqdim olunması ilə qatışdırılmamalıdır. Ədəbiyyatımızda biz simulakr texnikasından Kamal Abdullanın “Yarımçıq Əlyazma” və Aydın Talibzadənin “Əbuhübb” romanlarında müşahidə edə bilirik. Simulakr texnikasını “Yarımçıq Əlyazma” romanında Milli Əlyazmalar İnstitutunun (Fondunun) orta əsrlər şöbəsinin 3-cü xətdə yerləşən kataloqundakı A 21/733 nömrəli yeni tapılan əlyazmanın məhculluğunda, müəllifin əlyazma ilə bağlı həqiqət və ya təxəyyül olması haqqındakı suallarında, milli epos olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının naməlum işçi variantı kimi təqdimində, Xətayi

ilə bağlı fabulanın “paralel dünyalara” aid edilməsində, “Əbuhübb” romanında Tolıtı bəyin həyatı ilə bağlı əsərdə paralel verilən hissə Tuncayın televizorda göstərilən bir film kimi oxucuya təqdim olunmasında özünü göstərmişdir.

x) Postmodernizmdə müəllifin ölümü

Ənənəvi ədəbi tənqidə qarşı çıxıb yeni baxış bucağı sərgiləyən Rolan Bartın 1967-ci ildə nəşr etdiyi “Müəllifin ölümü” əssəsində belə bir konsepsiya irəli sürür ki, müəllifin bioqrafiyası və istəkləri mətnin interpretasiyasında önəmli yerə malik deyil, həmçinin əsər və onun müəllifi arasında böyük fərq olduğundan onların biri-birinə aidiyyəti olmadığını da qeyd edir. R.Bart qələmə aldığı fikirləri ilə fransız ədəbiyyatşünasları Q.Lanson və S.Bövlə polemikaya girərək onların əsərdə müəllifin şəxsiyyətinə verdiyi önəmi tənqid etmişdir.

Yel məktəbinin dekonstruktivist tənqidinin ideyaları ilə də səsleşən R.Bartın “müəllifin ölümü” konsepsiyasından təsirlənən J.Derridaya tədqiqatlarında yenidən bu konsepsiyayı işləmişdir.

R.Barta görə, müəllifin siyasi görüşləri, dini inacları, etnik mənsubiyyəti, psixologiyası, tarixi kontekst, və s. istifadə edib bədii mətnin təhlil edilməsi rahatdır və dəqiqdir, lakin güvənİLən olmayıb tətbiqində xeyli boşluqlar var, buna görə də, mətnə müəlliflik vermək və ona yalnız bir şərh yükləmək mətni məhdud etmək deməkdir.

ğ) Postmodernizmdə paralel zaman və məkan təsviri

Biz əvvəldə qeyd etdik ki, ənənəvi əsərlərdən fərqli olaraq postmodernist əsərlərdə vahid süjet xətti yoxdur, xaos prinsipi əsasında qurulur. Xüsusən də, xaostik vəziyyət paralel zaman və məkan təsvirləri ilə yaradılır. Düzdür, ədəbiyyatımızda postmodernist romanın ənənəsinin ilkin başlanğıcını K.Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” romanı vasitəsilə qoyulduğunu düşünülə də, ilk paralel zaman və məkan təsvirini biz Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanında müşahidə edirik. Əsərdə üç fərqli zamanın təsviri var: xəstənin, Sədi Əfəndinin və Ağa Məhəmməd şah qacarin dövrü. Əsərdə hər üç zaman kəsiyinə uyğun paralel məkan təsviri də verilmişdir. Biz bu paralelliyi “Yarımçıq əlyazma” romanından tutmuş, K.Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” və “Sirlərin sərgüzəşti” romanlarında, Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb”,

Nəriman Əbdülrəhmanın “Könül Elçisi” və s. iri həcmli əsərlərdə müşahidə edilə bilirik.

1.2.Ədəbi növlərdə postmodernizmin izləri

Postmodernizm cərəyanının təməlinə yatan əsas fikir elmdə, incəsənətdə sərhədləri dağıdaraq müxtəlif sahələri bir-birinə təsiri etdirməklə yeni sinkretik anlayışlar yaratmaqdır. Reallığı inkar etmədən həyata kinayəli baxışla baxan postmodernistlər üçün həqiqət anlayışı yoxdur, nəyə ehtiyac varsa, dünyadan onu götürmək prinsipi vardır.

Həyat hadisələrini, insanın istək və arzularını əks etdirən bədii ədəbiyyat postmodernizmin öz fikir və prinsiplərini ifadə etmə baxımından ən əlverişli sahədir. Bildiyimiz qədəri ilə bədii ədəbiyyat üç ədəbi (epik növ, lirik növ və dramatik növ) növdən ibarətdir ki, biz hər üç növündə də postmodernizmin özünəməxsusluğunu fərqli çalarlarda müşahidə edə bilirik.

Azərbaycan postmodernist ədəbiyyatında epik növdə qələmə alınan janrlar içərisində hekayə, roman, povest nümunələrini müşahidə edə bilirik.

Postmodernist hekayələrdə postmodernizm elementləri iki şəkildə özünü göstərir: əsərin quruluşunda və məzmununda. Kamal Abdullanın “Parisin seçimi”, “Xaron, mərhəmətli Xaron”, “Son gəliş”, “Adaşlar” və s. əsərlərində postmodernizm elementləri əsərin quruluşunda özünü göstərdiyi halda, “Labirint” hekayəsində isə məzmununda əks olunmuşdur.

Yazıcının şərq mifologiyasına, Zərdüştlük dini ilə bağlı əhvalatlara əsaslanan “Son gəliş” hekayəsində gizlinlər-işarələr üstünlük təşkil etmişdir. Əsərdə Zərdüştlə söhbətləşən kəndlinin cavablarında müəllif söz oyunu texnikasından istifadə edir:

–...*Ölüm Allahın kimdir, sən onu tanıyırsanmı?*

–*Ölüm Allahımla mən hər ötən ildə bir dəfə görüşürəm. O gün mənim bütün yaşadığım illərin eyni günüdür.*

... –*Sən o günü necə tanıyırsan?*

–Mən o günü indi tanımıram, mən o günü ölən zaman tanıyacağam.

–O zaman sən ölüm Allahının üzünü belə görməmişən?!

–Yox, görməmişəm. Mənə ondan danış.” [4, s. 52-53]

Hekayədə türk mifologiyasında sonsuz həyatı ifadə edən Qarağac ağacının təsviri diqqət çəkir. Zərdüşt ölüm tanrısı Ərmənlə də son dəfə qarağacın altında görüşür. Əsərdə Ərmənin “Həmişə məni axtarmısan, amma onu tapmısan” [4, s. 59] ifadələrində, hekayədəki “*Qarağacın yarpaqlarından ağır-ağır süzülən qara və ikicanlı yağış damcıları*”, “*İtaətkar camaat*” kimi təsvirlərdə gizlinlər-işarələrdən istifadə olunmuşdur.

K.Abdullanın “Adaşlar” hekayəsində şəxsiyyətin ikiləşməsinə və “Unutmağa kimsə yox” romanında olduğu kimi paralel dünyaların təsvirinə yer verilmişdir. Əsər eyni yuxunu təkrar-təkrar eyni zaman dilimində görən bir qələm sahibinin uşaqlığının müəyyən dövrünü keçirdiyi, ancaq xatirələrində dərin iz buraxmış köhnə məhəlləsinə getməyinin təsvirilə başlayır. Hekayədə qonşuluqda yaşayan Nizami adlı oğlanın dünyasının dəyişməsindən təsirlənərək həkim olmaq arzusu içində yaşayan obraz tanınmış bir qələm sahibinə çevrilir. Fərqli paralel dünyada isə o, keçmiş məhəlləsində həkimlik arzusunun arxasınca gedib heç bir uğur əldə etməyən özü ilə rastlaşır.

Əsərdə xasiyyətin ikiləşməsilə fərqli seçimlərin arxasınca gedən və bir-birilə söhbətləşən obrazın adının “Kamal” olması həmin obrazın müəllifin prototipi olduğunu deməyə əsas verir. Bu əsərdə istifadə olunmuş mətn müəllifin xatirəsidir və seçim üzərində dekonstruksiya etməsilə hər iki seçimin həyatında gətirəcəyi izləri müşahidə etmək üçün öz prototipi olduğu iki obrazı bir-birlə qarşılaşdırdığı görünür.

XXVI Sais sülaləsinin ilk fironu və Misir hakimi I Psammetrixin ən qədim dil hansı ölkənin dili olduğu ilə bağlı apardığı təcrübədən bəhs edən “Çəngəl çiçəyi” hekayəsində fironla baş kahin arasındakı dialoqlar diqqət çəkir:

–Adamlar çiçəyə, çiçəklər isə adama necə çevrilə bilirlər?

–Adamlar çiçəkdirsə, o zaman çiçəklər bəs nədir və çiçəklər adamalardan başqa heç nə ola bilməzlər. Adama çiçək deyilirsə, adam kimi tanıdığımızın mahiyyəti o zaman çiçəyə çevrilir. Belə olan halda çiçək kimi tanıdığımız da dönüb adam cildinə girir, adam kimi görünür.

–*Nil boyu aşağı-yuxarı üzüb gedən gəmilər balıqdırlar, o zaman balıqlar da gəmiyə dönə bilərmə?*

– *Dönə bilər.*

– *Ptaxın məbədi Allah evidir...*

– *Allah evi Ptaxın məbədidir. Ptax sənin köməyin olsun.*[4, s.120]

Dilçiliyin fəlsəfi dövründə mübahisəli məsələ olan əşya ilə onun adı arasında müəyyən bir münasibətin olması haqqında bir çox görkəmli filosoflar öz fikirlərini bildirmişdirlər. Heraklit əşya ilə söz arasında bölünməz əlaqə olduğunu vurğulasa da, Demokrit isə əksinə sözlə əşya arasında əlaqə olmadığını, ona verilən adın şərti mənə daşdığını qeyd etmişdir. Zaman keçdikcə bu mübahisəli məsələ ilə bağlı müxtəlif zaman dilimlərində müxtəlif dilçilər öz münasibətini bildirmişdirlər. Kamal Abdulla yazıçı olmaqla yanaşı, eyni zamanda da görkəmli bir dilçidir. Hekayə də verilən bu bədii hissəni yazıcının əşya ilə onun adı arasındakı əlaqəyə münasibəti yazıçı-dilçi tandemi kimi görünür.

Əsərin sonrakı gedişatında “*Adamlar çiçəkdir, çiçəklər isə adamdır*” məsələsi fərqli bir görkəm alır. Fironun səhlənkarlığı səbəbindən keçirtdiyi təcrübənin baş tutmamasının günahını təcrübəyə məcbur edilmiş günahsız insanlarda görərək dağın ətəyində çəngələ keçirtirib öldürür. Baş kahinə bu mənzərəni göstərərək insanların çiçəyə ancaq bu şəkildə çevrilə biləcəyini və heç vaxt çiçəyin adama çevrilə bilməyəcəyini rişxəndlə söyləmişdir. Ancaq firona sui-qəsd təşkil edən baş kahin insan qəddarlığı ilə bir adamın necə çiçəyə çevrilə bilirsə, eyni şəkildə bir çiçəyin də adama çevrilə biləcəyini göstərir.

Kamal Abdullanın “Labirint” hekayəsində postmodernizm yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi əsərin quruluşunda deyil, məzmununda əks olunmuşdur. Bunu isə paralel şəkildə təsvir olunan iki hadisənin sujeti vasitəsilə görürük. Bu sujetlərdən biri yunan mifologiyasında yer alan Teseyin Krit adasına Minotavrı öldürmək üçün çıxdığı səfərdirsə, digəri isə gələcək həyatlarında da bir-birlərindən ayrılmamaq istəməyən iki gəncin hekayəti verilmişdir. Əsər ağır bir cinayətin istintaqı ilə başlayıb əvvəllər bir-birini tanıyan, artıq bir-birinə yadlaşan və tanımaları üçün açar sözlə ehtiyacı olan iki gəncin müəllif tərəfindən müxtəlif adlarda (Nazilə və Səlim; Mətanət

və Aydın; Samirə və Nazim; Cəmilə və Nazim; Şəfiqə və Əşrəf; Səlimə və Vaqif; Şəbnəm və Nadir; Nərmin və Samir; Aliyə və Bəhram; Cəmilə və Fərhad; Tamilla və Asif; Gülnarə və Kərim; Zümrüd və Zaur; Rəhilə və Rəhim; Xaver və Əhməd; Qətibə və Vaqif) əsər boyunca təqdim olunması ilə labirint təsiri yaradılmışdır. Əsərdə oxucuları bir labirintə salan isə ilk dəfə bir-birini görənlər bu qadın və kişinin qəlbində səslənən pıçıltı olmuşdur – *“bir-birinizə diqqətlə baxın, siz, deyərsən, bir-birinizi tanıyırsınız”*. [4, s.230]. Müəllif əsərin sonunda baş verən hadisələrin fonunda “unutma” deyib bir-birini unudan iki gəncin hekayəti üçün mifdən nəticə çıxarmaq lazım gəldiyini qeyd etmişdir:

“Labirintə girməzdən əvvəl oradan çıxmaq barədə düşünməlisən. Bu əsas şərtidir. Lazım olan yerdə və lazım olan vaxt sənənin yanında sənənin Ariadnan olmaya bilər. Bu bir.

Xəyanətin ödənci var. Hətta yenilməz güc qarşısında belə sevdiyini adama xəyanət etmə. Çünki xəyanət sənəni əvvəlcə unutqanlıq gətirəcək, sonra isə sarsıntı və faciələrə yol açacaq. Bu iki.

Və nəhayət. Uca sıldırım qaya başında arxanı heç kəsə çevirmə. Bu da üç.”
[4,s.278]

Həcmcə böyük və çoxşahəli olan roman janrı postmodernist ədəbiyyatda daha çox müşahidə olunur. Hətta XX əsrin ortalarında roman janrının “ölümü” haqqında çıxan mülahizələri fransız ədəbiyyatında yeni yaranan postmodern romanın vasitəsilə boşla çıxarılmışdır. Postmodernistlər roman janrının bilinən ənənəsinin yerinə kollaj, montaj, mətn əlaqəsi, dekonstruksiya kimi bir çox texnikaların ahəngindən istifadə etməklə yeni tip əsər meydana gətirirlər.

Xüsusi işarələr dili ilə səciyyələnən postmodern roman dilin həqiqəti təsvir edə biləcəyi fikrini qəbul etmir və dilin konkretliyinə inanmayaraq qələmə alınan əsərlərdə dil oyunları həyata keçirilir. Dili işarələrin sistemi kimi dəyərləndirib ayrılıqda bir məna vermədiyini xüsusilə vurğulayan Ferdinan de Sössürün fikrincə, söz, simvol işarə etdikləri predmetin xüsusiyyətini göstərir. Daha dəqiq desək, iki tərəfdən biri işarənin mənasını, digəri isə insanın bu predmet haqqında düşüncəsinin ifadəsidir.

Postmodern romanda əsas obyekt mətnidir, bu səbəbə görə J. Derrida mətni “cənab mətn” adlandırmışdır. Çünki postmodern ədəbiyyatda süjetin, üslubun və bədii əsərin janr stukturunun səciyyələndirən elementləri sökülür özünəməxsus şərhə əsasən təzədən yığılaraq yeni tip mətn ortaya qoyulur. Mətnin mənə və mahiyyəti yazıda deyil, oxu prosesində olduğunu düşünən R.Bartın fikirindən bu nəticəyə gəlinir ki, postmodern roman süni şəkildə ortaya çıxmış mətnə malikdir. Bu fikirləri dəstəkləyən İtalo Kalvino isə əsərin daha çox mənə qazanması üçün romanvari oyunun çox qurulmasının vacib olduğunu qeyd etmişdir.

Postmodern üslubda yazılmış ilk əsərlərə qarşı həm dünya ədəbiyyatında, həm də Azərbaycan ədəbiyyatında sərt reaksiyalar olmuşdur, buna səbəb isə bu üslubda qələmə alınmış əsərlərdə yeni janr və sturukturların qəbul etmək istənilməməsidir. Məsələn, Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” əsəri indi postmodern romanın ən gözəl nümunəsi hesab olunur və bir çox təqiqatçının təqdir edərək məqalələr yazdığı əsər olsa da, yazıldığı və oxucuların ixtiyarına verildiyi vaxt kəskin tənqidlərə məruz qalmışdır.

Azərbaycan nəsrində postmodern əsərlərin yaranması XX əsrin sonlarına təsadüf edir – Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma”, Həmid Herişçinin “Nekroloq”, İlqar Fəhminin “Qarğa yuvası”, Əli Əkbərin “Amneziya”, Pərviz Cəbrayılın “Yad dildə”, və s.

Postmodernist üslubda yazılmış əsərlərdə obraz məhfumu mühüm əhəmiyyətə malik olub məhdud və geniş kontekstdə istifadə olunur. Məhdud kontekstdə konkret və ya ümumiləşdirilmiş şəxsi, geniş kontekstdə isə mənfi və müsbət obrazları, insan obrazlarını, əşya obrazlarını və s. bildirir. L.A.Şestak obrazlar haqqındakı təsnifatında onları mikroobraz, makroobraz, meqaobraz olmaqla üç əsas qrupa bölmüşdür. Ədəbiyyatşünas “mikroobraz” dedikdə, bədii əsərin ən kiçik vahidini, “makroobraz” dedikdə ədəbi qəhrəman obrazını, “meqaobraz” dedikdə isə kainatın, dünyanın və insanın obrazını nəzərdə tutmuşdur. L.A.Şestakın təsnifatı fransız ədəbiyyatşünaslığına məxsus təsnifatla müəyyən qədər səsleşir. Fransız ədəbiyyatşünaslığında obrazın təsnifatı mücərrəd, ifadəli, əlaqəsiz və plastik obraz olmaqla dörd qrupa bölünür.

Postmodern romanlarda yaradılan bədii məkanın təsvirində əşya obrazının geniş istifadə olunduğunu müşahidə edirik və bu əşya obrazları içərisində şəhər obrazı xüsusi diqqət çəkir. Bunu Anarın “Ağ qoç, qara qoç” əsərində şəhər obrazı olan Bakı şəhərinin romanın mövzusu və ideyası ilə səsələşməsində müşahidə edə bilirik. Əşya obrazı isə yalnız şəhər obrazı ilə məhdudlaşmadığını İlqar Fəhminin “Akvarium” romanındakı “akvarium” obrazı ən bariz nümunədir. Çünki bu obraz həm restoran, həm teatr, həm də əşya adı kimi çıxış edir.

Postmodern romanlarda geniş istifadə olunan obrazlardan biri isə arxetip və mifoloji obrazlardır. Miflərin və bədii yaradıcılığın ahəngində yaradılan əsərlərdə müəllif təsvir etdiyi həyat hadisələrini ümumidünyagörüş kontekstindən çıxış edən arxetiplər vasitəsilə əks etdirir. Məsələn: Kamal Abdullanın “Yarımqıç əlyazma”, İlqar Fəhminin “Qarğa yuvası”, Kəramət Böyükçölün “Çöl” və s. əsərləri buna ən baiz nümunədir.

Sabir Rüstəmxanlı “Göy Tanrı” romanında türk mifoloji görüşündə “qurd” simvolunun müqəddəslik rəmzi kimi verilməsi asbektindən çıxış edərək əsərdə xilaskar, nicat, yol göstərən, şəfqətli, cəsarətli, uğurlu, xeyirxah varlıq kimi qəbul edilən qurdun öldürülməsinin pis əlamət olduğunu Qara xan oğlu Oğuzun bu müqəddəs heyvana əl qaldırması səbəbilə türklərin soyköklərinə qarşı çıxmasını göstərmiş və bu addımın faciəvi nəticələrini obrazın dili ilə açıqlamağa cəhd etmişdir.

Postmodern romanlarda diqqəti çəkən məsələlərdə biri isə tarixi şəxsiyyətlərin həyatlarındakı təzadlı məqamlarından istifadə edilməsidir. Bu zaman həmin tarixi şəxsiyyətlər müəllifin interpretasiyasında təsvir edilərək adi insanlara çevrilir. Əsərlərini postmoderist üslubda qələmə alan müəlliflərin bilinən tarixi obrazları dekonstruksiyaya uğratmasındakı məqsədi tarixdən nəticə çıxmaq deyil, onu oyun vasitəsinə çevirməkdir. Məsələn, İlqar Fəhminin “Qarğa yuvası” və ya Kəramət Böyükçölün “Çöl” romanlarında olduğu kimi. Hər iki əsərdə bizim bildiyimiz Koroğlu obrazı fərqli simada – yaltaq, qorxaq, mərdlikdən uzaq bir qəhrəman kimi təqdim olunmuş, ancaq mənfi obraz kimi dastan variantından bizə məlum olan Keçəl Həmzə obrazı isə insanlar içində müəyyən hörmət sahibi bir adam kimi təsvir olunmuşdur.

Həcmcə hekayədən böyük, romandan kiçik olan və süjet quruluşunda romandakı kimi paralelliklər aparılmadan sadəcə, gözlənilməz, mürəkkəb və dəyişik situasiyaların əks olunduğu povest janrının ədəbiyyatımızda postmodern fəlsəfəsi üzrə bir sıra inciləri qələmə alınmışdır. Bunlardan biri İlqar Fəhminin “Bakı tarixindən kollaj” əsəridir ki, bu haqda – “Postmodernizmin nəzəri əsasları və texnikaları” adlı fəsildə də qeyd etdiyimiz kimi əsər kollaj və fraqmentallıq texnikaları vasitəsilə şəhər obrazından istifadə olunaraq qələmə alınmışdır.

Ədəbiyyatımızda postmodernist povest janrında qələmə alınan bir dəgər əsər isə Anarın “Göz muncuğu” povestidir. Əsər teatral farsla yəni, yüksək mərtəbədən itələnərək öldürülən insanın qəbirdə dirilməsi hadisəsi ilə başlayaraq detektiv təhkiyə üzərində qurulmuşdur. Xeyir və şər binar opozisiyaları əks olunduğu bu əsərdə mətndə ikili kodlaşma özünü göstərir.

Modernizmin gətirdiyi böhrandan sonra meydana gələn postmodern fəlsəfi düşüncəsinin ədəbiyyata inikas etməsi nəticəsində XX əsrin 60-70-ci illərində incəsənətin bir çox növündə aparılan yeni axtarışlar teatr sənətində də özünü göstərmişdir. “Ənənəvi olandan imtina fəlsəfəsi”nə əsaslanan Tom Stoppard, Harold Pinter, Peter Handke kimi dramaturqlar modernizm düşüncəsinə inamını itirmələri ilə postmodern dramın bənzərsiz nümunələrini qələmə almışlar. Ancaq qeyd etməliyik ki, dram əsərlərində modernizmdən postmodernizmə keçid Bekketin absurd pyesləri ilə başlamışdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz “ənənəvi olandan imtina fəlsəfəsi” dedikdə modernizmə xas bir imtina deyil, ənənəvi yanaşma tərzinin inkar edilərək keçmiş və bu günün kontekstində yeni bir yanaşma nəzərdə tutulur. Bu tip teatr əsərlərinin əsas mahiyyəti ondan ibarətdir ki, ““yeni”ni inkar edərək köhnəni təzədən və yeni təqdimatda verməklə tamaşaçıları hadisələrə öz fərdi pəncərəsindən baxmağa məcbur edir. Nəticədə postmodern dram cavab verməkdən çox sual meydana gətirməyə başlayır. Postmodern dramın bu cür özünəməxsusluğunu ədəbiyyatımızda Kamal Abdullanın “Casus”, “Ruh” pyeslərində müşahidə edə bilirik.”[56]

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında apardığı bir çox araşdırmaları ilə tanınan, hətta “Yaşayan Dədə Qorqud” mükafatına belə layiq görülən Kamal Abdullanın

mədəni irsimizə olan sevgisi nəticəsində ədəbiyyatımızda postmodern romanın ölməz nümunəsi olan “Yarımçıq əlyazma” romanı işıq üzü görür. Ancaq ədəbiyyatımızda bu roman tamamilə yeni bir əsər olduğundan bir çox qarşıdurmalara və tənqidi yanaşmalara səbəb olsa da, postmodern fəlsəfənin incəliklərinə nüfuz edildikdən sonra bu əsərə münasibət dəyişilmiş, ədəbiyyatımızda dəyərləndirilən əsərlər sırasına daxil edilmişdir. “Casus” pyesi də bu roman qələmə alındıqdan sonra “Yarımçıq əlyazma”nın əsasında postmodern pyes nümunəsi kimi üzə çıxmışdır.

“Casus” pyesinin əsas ana xəttini “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının hər bir boyunda oğuz igidlərinin başına bəla gətirən “casus” obrazının axtarılması problemi təşkil edir. Dekonstruksiya texnikasından məharətlə istifadə edən müəllif dastandakı boşluqlardan istifadə edərək oğuz igidləri ilə bağlı bütlləri qıraraq onları müqəddəslik dərəcəsindən adi insan səviyyəsinə endirmişdir. Müəllifin pyesdə dağıtdığı hər bir bütdə tamaşaçılar artıq sorgulayan baxışlarla obrazlara yaxınlaşır və beləliklə, müəllif tamaşaçıları fərqli bir baxış bucağından hadisələrə baxmağa məcbur edir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının 2-ci boyu olan “Qazan xanın evinin yağmalanması” boyundan da məlum olduğu kimi Qazan xan öz səxavəti ilə tanınan bir oğuz igididir. Ancaq biz pyesdə Qazan xanı tamam fərqli bir versiyada – səhnənin bəzi yerlərində saxladığı qızıl sikkələri gizləncə qurşağına qoymaqla evini yağmalamağa gələn bəylərdən gizlədən yalançı, riyakar, içdə xəsis, üzdə səxavətli bir obraz kimi müşahidə edirik. Müəllifin Qazan xan obrazını bu cür qələmə alması tamaşaçıları güldürsə də, eyni zamanda düşündürmüşdür – üç ildən bir evini yağmalatdıran Qazan xan, görəsən, bir dəfə də olsun nəyinsə bəylərdən gizlətməmişdir?

Pyesdə ən çox diqqət çəkən obrazlardan biri Şir Şəmsəddin obrazıdır desək, səhv etmərik. Dastanda “Qazan xanın evinin yağmalanması” boyunda köməyə yetişən bəylər arasında adını çəkildiyini müşahidə etdiyimiz Şir Şəmsəddin obrazı həm romanda, həm də pyesdə Qazan xanın ən yaxın köməkçisi və öz azad düşüncəsi olmayıb, Qazan xanın dediyi ilə oturub-duran bir obraz kimi təsvir olunmuşdur. Müəllifin obrazı bu formatda oxucu və tamaşaçılara təqdim etməsinin səbəbi dastandakı kiçik bir boşluqdan çox məharətlə istifadə etməsidir. Birinci, biz dastanda Şir Şəmsəddin obrazının adı çəkildiyi boydakı ifadəyə nəzər yetirdikdə belə bir

mürəkkəb təyini söz birləşməsi ilə rastlaşırıq: “İcazəsiz Bayandır xanın düşməni basan Qəflət qoca oğlu Şir Şəmsəddin” [11,s.199]. Ancaq biz dastana daha diqqətlə nəzər yetirdiyimiz zaman görürük ki, icazəsiz oğuz elində kömək üçün belə olsa, döyüşə girib baş kəsmək qadağandır. Bunu daha dəqiq dastanın altıncı boyu olan “Qanlı qoca oğlu Qantural boyu”nda Qanturalın düşmənin qəfil hücumuna məruz qalanda köməyinə yetişən xanımı Sarı donlu Selcan xatunu əvvəl tanımadığı zaman söylədiyi sözlərində müşahidə edirik:

“Qəfildən başlar kəsən

İzinsiz döyüşə girən igid, nə igidsən?

İzinsiz döyüşə girmək biz eldə eyibdir.”[11, s.257]

Dastandan gətirdiyimiz sitatdan da aydın şəkildə gördüyümüz kimi Şir Şəmsəddin icazəsiz döyüşə girib ad qazana bilməz. Deməli, o, oğuz elində elə bir adamdan icazə almışdır ki, Bayandır xan heç bir şey deyə bilməmişdir. Əlbəttə, bu ancaq Qazan xan ola bilər. Ona görə də müəllif dastandakı bu nüansdan istifadə edərək pyesdə Şir Şəmsəddini Qazan xanın ən yaxın köməkçisi kimi təqdim etmişdir.

Səhnəyə daxil olduqdan bir neçə dəqiqə sonra ağ uzun saçlı və saqqalını çıxardıb torbasına qoyması ilə tamaşaçıların gülüş və təəccübünə səbəb olan Dədə Qorqud obrazı şüurlardakı bütləşmiş “Dədə” obrazını darmadağın edir. Bizim müqəddəs deyə qiymətləndirdiyimiz Dədə Qorqud qeybdən xəbərlər alan yaşlı bir müdrik deyil, tez-tez torbasından çıxartdığı çubuqları sındırmaqla sehrbazlıq edən ağıllı bir cadugərdir. Hətta səhnədə Dədə obrazını canlandıran aktyorun Boğazca Fatmaya olan yaxınlaşmasından və iki obraz arasında gülüş doğuran söhbətlərindən tamaşaçılarda bu sual yaranır ki, casusun əsl atası Dədədirmi?

Beyrəyin on ikinci boyda ölümünün səbəbini kafir qızına verdiyi sözə əməl etməməsində görən, və bu hadisəyə özünəməxsus bir yorum gətirən Kamal Abdulla pyesdə Beyrək obrazını ikiüzlü, yaltaq, söz aparıb-gətirən bir obraz kimi təqdim etmişdir. Obrazın bu şəkildə inikası tamaşaçıda Beyrək obrazının on altı illik Bayburud əsirliyi aldatmacadırımı düşüncəsini yaradır – *“Deyirlər ki, kafir bəyinin bir bakirə qızı vardı. Hər gün Beyrəyi görməyə gəlirdi. O gün yenə gəldi. Baxdı gördü Beyrək pərdir. Qız dedi: “Niyə pərtsən, xan igidim? Həmişə gələndə səni şən*

görürdüm. Gülərdin, oynardın. İndi nə oldu sənə?”” [11,s.212] Dastandan gətirdiyimiz bu nümunəyə bir daha diqqət edəndə görürük ki, həqiqətən bu on altı illik əsirlik bir aldatmacadır. Çünki heç bir dustaq əsir olduğu yerdə gülüb oynamır, minbir işgəncəyə məruz qalır.

Pyesin əsaslandığı “Yarımçıq əlyazma” romanına nəzər yetirdikdə görürük ki, əsərdə aparılan istintaqın əsas məqsədi oğuz elində baş verən münaqişələrin səbəbkarının tapılmasıdır. Romanın sonunda Bayandır xanın sözlərindən məlum olur ki, tək günahkar Qazan xandır. Onun aldığı yanlış qərarlar – Qazan xan ova çıxanda Aruz yerinə oğlu Uruzu yurdunu qorumağa qoyması, Bəkili qonaq çağırıb sonra ovdakı hünərini onun deyil də, atındır deyib küsdürməsi, evini yağmalatmağa ancaq İç oğuz bəylərini çağırması nəticəsində oğuz eli bəzi bəlalarla üz-üzə qalmışdır. Ancaq oğuz elinin parçalanmasının qabağını almaq üçün başqa bir günahkar tapılmalı və cəzalandırılmalıdır. Dədə Qorqudun Bayandır xana verdiyi məsləhətdə Aruza cəza verməklə oğuz elinin parçalanmasının qarşısı alınabilir. Lakin Aruzun cəzalanması üçün icazəsiz olaraq bir Oğuz bəyini öldürməlidir. Bu qurbanın adı romanda verilməsə də, gizli olaraq dastana işarə edilərək Beyrək nəzərdə tutulmuşdur.

Düzdür, pyesdə bu nüanslar çox işıqlandırılmasa da, Qazan xanla bağlı başqa məsələlərin üzərinə işıq salınmışdır. Aldığı yanlış qərarlar ilə Qazan xan sərkədəlik vəzifəsinə yüksəlmiş halda tək başına Təpəgözlə mübarizəyə girib onu öldürməklə bütün oğuz elini xilas edən Basata heç bir vəzifə verilmir. Bu məsələni tamaşaçıların diqqətinə çatdırmaq üçün müəllif tez-tez Aruz qoca tərəfindən Basatın adını çəkib onu oğuz elinin xilaskarı olduğunu nəzərə çatdırır.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi K.Abdulla əsərlərindəki dekonstruksiyaları dastandakı boşluqlardan istifadə etməklə yaradır. Müəllif köhnəni inkar edərkən həm də ona əvvəlkindən daha sıx tellərlə bağlanaraq əsər qələmə almış olur. Bu da postmodernizmi digər cərəyanlardan fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyətdir.

Lakin postmodern dramı başqa dram əsərlərindən fərqləndirən tək xüsusiyyət özündə etiva etdiyi postmodern fəlsəfəsinə əsaslanan fikirlər deyil. Həmçinin aktyor replikalarının xüsusi bir pafosla səsləndirməsi, səs tonlarında nəzərə çarpan pafos jest və mimikaları ilə ahənglənməsi, diqqət çəkən səhnə, işıq və səs effektlərindən istifadə

edilməsi postmodern teatrı klassik teatrdan fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyətdir. Çünki ənənəvi teatrdə bir səhnədən digər səhnəyə keçəndə xüsusi səs effektlərindən istifadə olunmur. Həmçinin ənənəvi teatrdə aktyorlar öz jest və mimikalarını reallığa ən yaxın şəkildə canlandırmağa çalışdıqları halda, postmodern teatrdə əksinə aktyorlar sanki oynadıqları tamaşanın reallıqdan uzaq, absurt bir oyun olduğunu göstərmək üçün jest-mimikalarını qabardır və reprikalarını daha yüksək səs tonunda söyləyirlər.

Ədəbiyyatda lirik növ nə qədər tarixən ən qədim növ hesab olursa da, ədəbiyyatımızda postmodern fəlsəfi düşüncəsi öz əksini ən gec bu ədəbi növdə göstərmişdir. Buna görə də, “postmodern şeir” anlayışına ədəbiyyatımızda tam şəkildə təsdiqini tapdığını deyə bilmirik. Biz poeziyada postmodernizmin izlərini ancaq gənc qələm sahibinin şeirlərində müşahidə edə bilirik. Bunun səbəbi isə gənclərin keçmişdən gələn dəyərləri dekonstruksiyaya uğratmağa daha meyilli olmaları ilə bağlıdır. Klassik mətnlərin dekonstruksiyasını açıq-aydın müşahidə etdiyimiz gənc ədiblərə biz Rasim Qaracanı, Murad Köhnəqalanı, Elçin Məhərrəmlini, Zahir Əzəməti, Aqşini, Şərif Ağayarı, Nərmin Kamalın, Sevinc Pərvanəni, Günel Mövludu nümunə göstərə bilərik.

Birinci bunu qeyd etməliyik ki, poeziyada postmodern özünü poetik qaydaların pozulması, qeyri-müəyyənlik, gələcəyə dönüşün parçalanması, ironiya, hirbidləşmə və s. kimi elementlərlə əks olunur. Ədəbiyyatımızda gənc ədiblərdən biri deyə tanımağa başladığımız Rüşət Əhməd zadənin “Azərbaycan, sənə nə versəm” şeirinə diqqət yetirdikdə görürük ki, bu şeirdə homoseksual insanların azadlığını müdafiə edən və Bit cərəyanının manifesti hesab olunan “İnilti” şeirinin müəllifi İrvin Allen Qinzberqin “Amerika” şeiri ilə mətnlərarası əlaqə yaradılmışdır. İrvin Allen Qinzberqin “Amerika” şeirində qələmə aldığı bir misrada –

“Amerika sana hər şeyimi verdim, şimdi bir hiçim ben.” [55]

Rüşət Əhməd zadənin isə –

“Azərbaycan!

Sənə hər şeyimi verə bilərdim,

Amma qorxuram ki, heç nə olaram...” [53]

şəklində özünü göstərir. Beləliklə, fikirlərini bu səpgidə ifadə edən gənc ədib şeirində xarici intertekstuallıq texnikasından istifadə edir.

“İnkarı inkar fəlsəfəsi”nə əsaslanan postmodernizm qafiyəsiz şeiri inkar edən ənənəvi düşüncənin özünü inkar edərək poetik nümunələrdə qafiyəsizliyi irəli sürür. Biz bunu daha aydın gənc qələm sahibi Elçin Məhərrəmlinin “Hər şey susur?” şeirində müşahidə edə bilirik.

*“Tanrı susur – Susmalıdır da
Çünki yaratdığı ən təmiz insan
oğru Adəm idi.*

*Bir tək ağaclar danışır,
bu Yer kürəsində.*

Onları da yalnız, “Van Qoq” eşidə bildi.” [23, s.98]

Gənc şairin şeirinə diqqətlə nəzər yetirdikdə görürük ki, şeir daxili intertekstuallıq əlaqəsi ilə zəngindir. Təkcə Azərbaycanın hüdudlarında deyil, dünyada baş verən hadisələrə sorğulayıcı nəzərlə baxan müəllif baş verən bu qədər günahlara rəhmət hökm sürən susqunluğa tənqidi səbəblər irəli sürür. Bu sorğulayıcı və tənqidi baxışın Tanrı obrazının üzərinə də istiqamətləndiyini ikinci bənddə görürük. Şair “oğru Adəm” ifadəsini işlətməklə İslam aləminin müqəddəs kitabı olan Qurani-Kərimin “Bəqərə” surəsində yer alan 35-36-cı ayələrə toxunur. Bununla da, müəllif Yaradan tərəfindən qadağan olunmuş bir meyvəni oğurlayacaq qədər öz nəfsini idarə edə bilməyən bir varlığın yaradıldığı vaxtdan pak və təmiz olmadığı məsələsinə işıq salır. Müəllifin şeirində ifadə etdiyi bu fikrin təsdiqini “Bəqərə” surəsinin 30-cu ayəsində Allahın “Mən yer üzündə bir xəlifə yaradacağam” sözünə cavab olaraq mələklərin “Orada fitnə-fəsad törədib qan tökəcək birinimi yaradacaqsan?” sözlərində görürük. Deməli nəfsin gələcəkdə hansı cinayətləri törədəcəyini bildiyi halda Uca Yaradan insanı ilk yaratdığı vaxtdan onun qəlbində nəfsə yer vermişdir.

Şeirdə daxili intertekstuallıq əlaqəsini bir də dördüncü bənddə müşahidə edirik. Müəllif “Onları da yalnız, “Van Qoq” eşidə bildi” ifadəsini qələmə almaqla Van

Qoqun yaradıcılığına işarə edir. Bildiyimiz kimi Van Qoq öz rəsm əsərlərində ağacların təsvirinə xüsusi yer verir və maraqlı nüans ondan ibarətdir ki, həmin təsvirlərdə ağacları çox hündürdə çəkir, hətta ulduzlara qədər yüksəldir. Van Qoqun ağaclara olan xüsusi rəğbəti dünyaca məşhur qələmə sahibi olan Oshonun da diqqətini çəkmiş və özünün “Taley, ruh, azadlıq” əsərində bu məsələyə toxunmuşdur. Bir məsələni də vurğulamaq yerinə düşərdi ki, yaradıcılığında Nitsşenin “heçlik” nəzəriyyəsinin izləri müşahidə olunan Elçin Məhərrəmlinin postmodernizmin daxili interstuallıq texnikasından istifadə edərək qələmə aldığı “Hər şey susur?” şeiri intellektual oxucu kütləsinin başa düşüb qiymətləndirə biləcəyi bir poetik nümunədir.

Postmodern poeziyada müşahidə etdiyimiz bir digər təsvir forması isə real aləmi inkar edərək xaotik aləmin təsvirinə yer verməkdir. Həm də qeyd etməliyik ki, şairlər xaotik aləmi təsvir edərkən nizamsız mənəvi meyar və dəyərləri ehtiva etməyən aləmi əsas tuturdular. Bunu biz Ələkbər Əliyevin Rasim Qaracanın şeirindəki xaotik aləmi

*“yaxşı bir təklifim var
gəlin özümüzü öldürək....
gözəldir təbəssüm dodağında
atılmaq yüzüncü mərtəbədən
sanki uçursan
ya da
alnında tapança lüləsi və
kiçik bir çaxmaq işarəsi*

həyatın mənasızlığını” [54]– rekonstruksiyaya uğradaraq yenidən qələmə aldığı “Mənəli dünyamıza bir işıq tutaq” adlı poetik nümunəsində daha aydın müşahidə edə bilirik:

*Yaxşı bir təklifim var
Gəlin hamımız dirilək E*

*Gözəldir təbəssüm dodaqlarda
Ölümə gedərkən*

Bu din uğurunda.

Yaxşı bir təklifim var

Gəlin özümüzü dirildək

Mənalı dünyamızı çirkəbdən təmizləyək! [54]

II FƏSİL

ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN ROMANLARINDA POSTMODERNİZMİN BƏDİİ ÖZÜNÜFADƏSİ

2.1. Postmodernist mətnlərdə dekonstruksiya

(Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” və Nəriman Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanları əsasında)

K. Abdullanın digər romanlarından fərqli olaraq şəxslərin və tarixin mifləşməsi təəssüratını yaradan “Unutmağa kimsə yox” əsərində şəxsin seçimi tarixin seçiminə çevrilir. Bununla da, şəxsi tale isə tarixi tale ilə birləşmiş olur. Mətn qatı çoxqatlı, mənaca tükənməz və hər oxunuşda fərqli fikirlər və mənalar yaradan bu əsərdə mətn və əsər münasibətləri mətn və oxucu münasibətlərinə tabe edilmişdir.

Oxuyucu ixtiyarına verildiyi gündən “Unutmağa kimsə yox” romanı bir çox ədəbiyyat sevənlərin müzakirəsinə belə səbəb olmuşdur. Salam Sarvanın roman haqqında “özündən əvvəl qələmə alınmış iri həcmli digər epik əsərlərini unutmamaq üçün yazılmışdır” fikri ilə razılaşmayan Etimad Başkeçid romandakı bəzi nüanslara toxunaraq qeyd edir ki, əsər unutmamaqdan çox xatırladır. Bəlkə də, fərqli oxucuda fərqli fikir yaratmağın səbəbi əsərin özündə də qeyd olunduğu kimi paralel dünyaların təsiridir. Əsərdəki F.Q. obrazın üslubunda desək, bir paralel dünyada “Unutmağa kimsə yox” romanı Salam Sarvan kimi bir çox oxucuya ondan əvvəl qələmə aldığı əsərlərini unutmurdusa, bir paralel dünyada Etimad Başkeçid kimi bir sıra oxucuya isə əvvəl qələmə alınmış əsərlərini xatırladırdı.

Süjetin mifik və müasir qatlarında təkrarlanan geniş assosiativ imkanlara malik bu rəmzlərdən biri qızıl almadır. Yunan mifologiyasında sevgi nişanəsi kimi Afroditaya verilən qızıl alma “Unutmağa kimsə yox” romanında hakimiyyət rəmzinə çevrilərək Heraya verilmişdir. Postmodernizmin intertekstuallıq texnikasından istifadə olunaraq həm Parisin tarixin gedişatını və bir çox fəlsəfi kateqoriyalara münasibəti müəyyənləşdirmiş davranışına müdaxilə edilmiş, həm də paralel dünya təsiri yaratmışdır. Bir paralel zamanda Parisin seçimi üzündən Troya dağılsa da, digər paralel zamanda Paris doğru seçimi ilə Troyanın hökmdarı olur.

Asif Hacı 2010-cu ildə çap etdirdiyi “Kamal Abdulla: seçimin morfoloqiyası” kitabında yazıçının ilk üç romanını epik silsilə yəni, trilogiya adlandırmışdır. Yalnız mövzu, obraz və motivlərin bütövləşməyib hər bir əsərin poetikasında milli mədəniyyət, etnik psixologiya və tarix fəlsəfəmizin təkamül mərhələlərini əks olunduğunu qeyd edən A. Hacı “Yarımqıq əlyazma” romanında zaman, “Sehrbazlar dərəsi” əsərində zaman-məkan, “Unutmağa kimsə yox” qələm nümunəsində isə məkan konseptlərinin aparıcı olduğunu vurğulamışdır.

“Zevs bütün möhtəşəm görkəmi, əzəməti ilə qardaşı Poseydona tərəf çevrildi. Bircə anda onun bütün bədəni, bütün daxili, bütün hüceyrələri tarıma çəkildi. Damarları nəhəng çaylar kimi idi, sümükləri dağlara, təpələrə, dərisi isə taxiltelli zəmilərə bənzədi. Zevs nəhayətsiz qüvvə, sonu olmayan enerjiyə toplusundan ibarət idi”. [5,s.283] – Bu parçada “energiya”, “toplu” kimi sözlər ənənəvi poetik üsullara xas ümumi tonu sarsıdaraq daha çox mifə və eləcə də antik mifologiyaya xas məkani qavrayışını, naturfəlsəfi düşüncəni, ruhsal kateqoriyaları maddiləşdirmişdir.

“Çoban papağının arxa divarı elə bu dağın bir parçası idi ki vardı. Hərdən evin içinə dağın köksündən ətə sancılmış dəmir parçası ətdən necə çıxarsa, o cür çıxaraq gəlib qərribə səslər, iniltilər yetişirdi... mağaranın harasından gəldiyi bilinməyən vahiməli ugultusunu mağaranın dibində zəncirə vurulmuş narahat və nəhəng Bozların mırıltısından, onların səsinə isə öz narahat ürəyinin bərkdən “gup-gup” edən döyüntüsündən artıq ayıra bilirdi”[5,s.51-52] – Əsərdən verilən bu hissədə “koma” və “dağ” vəhdətdə verilmişdir. “Ətə sancılmış dəmir parçası ətdən necə çıxarsa” bənzətmə olsa da, gözlənilməz bir bənzətmə kimi diqqəti çəkir. Çünki bənzətmə də xüsusi bir məqsəd olmayıb ondan sonra gələn ifadələrə - “mağara iniltisi”, “Bozların mırıltısı”, qocanın ürək döyüntüsünə inikası verilmir. Bunun səbəbi müəllifin əsərdə qeyd etdiyi kimi, səslərin müstəqilləşməsinə – “artıq ayıra bilirdi” işarədir.

Əsəri təhlil edən zaman diqqət verilməli olan məsələlərdən biri isə antroponimlərdir. Latınca “Nomina sunt omnia” yəni, “Ad tale deməkdir” deyimindən yola çıxsaq, buradakı adların – F.Q., Balaca və s. əsərin açılmasında çox maraqlı nüanslar ortaya qoya bilirik. Məsələn, ədəbiyyatdan – Kafkanın

yaradıcılığından bizə məlum olduğu kimi cəmiyyəti bir hərfdən ibarət olan adın da öz bədii missiyası var, həm də E.Zolya öz obrazlarının adlarını adres kitabçasından götürmüşdür ki, onda belə adlar təsadüfən seçilməmişdir. Bu aspektdən məsələyə yaxınlaşdıqda “Unutmağa kimsə yox” romanında kəndə gələn dilçinin adı F.Q. olması və nəhəng ağacın adını “Balaca” adlandırılması da təsadüf deyildi. Həm də bir məsələyə diqqət vermək lazımdır ki, Qarağac adı bir ağac deyildir. Qədim türk mifologiyasında belə bir inanc vardır ki, bədəndən ayrılan üç qut-ruh kimi, üç ipostası təmsil edir: kökləri ilə yeraltı dünyanı, gövdəsilə yer üzünü, “buluddan nəm çəkən” çətiri ilə göyləri.

Romanın üz qabığında da verilən – *“Paralel dünyalar, möhtəşəm ahəng, hadisələrin üfüqü...bütün bunlar ilk baxışda sadə bir hadisənin fonunda, əsər boyu canlı kimi nəfəs alır...”* cümlədə də diqqəti çəkən paralel dünyalar əsərin daxilində bir neçə yerdə özünü göstərir. Bunlardan biri əsərin gedişatında paralel verilən Mirzə Pirqulunun yuxusudur. Mirzə Pirqulu gördüyü yuxu ilə paralel dünyaya keçir və həmin paralel məkanda o, istədiyi kimi hərəkət edir və məkandakı əşyalar isə realdakından çox kiçik nüanslarla fərqlənir.

“Dörd yüz il bundan əvvəl. Vəng dağından çox da uzaqda yerləşməyən, indi isə ancaq xərabaləri qalmış bir şəhərdə.” [5.s,186] başlığı ilə verilən hissə romanın ən təməl sütunudur. Çünki bir çox gizli məqamların açarı həmin hissədə gizlidir. Məsələn, Çiçəkli yazıya toxunan hər bir insan mağaranın ruhu tərəfindən öldürüldüyü halda bu yazını ilk dəfə görüb onu şəklini çəkən gəncin nə öldüyü, nə də mağaranın ruhu Bəhram dayı ilə danışdığı kimi nə o gənclə, nə də bir başqası ilə danışdığı müşahidə olunur. Deməli, yazını qorumaq istəyən ruh daha sonra meydana çıxır. Bu da mağaranın ruhu çiçəkli yazını mağaraya çəkən şəxsə aid deyil də, onun gözəlliyinə əfsun olmuş birinə aid olduğunu göstərir. Həm də F.Q.-nin mağaraya səndən əvvəl girən olubmu sualına Bəhram dayının əlində heç bir faktın olmadığı halda ondan əvvəl bu mağaraya bir nəfərin girdiyini hiss edib dilə gətirməsi oxucuda çaşqınlıq yaradır. Əgər şəkli vərəyə köçürən gəncdən sonra və Bəhram dayıdan əvvəl bu mağaraya bir nəfər daxil olubsa, bu Çiçəkli yazıya heç kimin toxunmağını istəməyən ruhun sahibi olan şəxs mağaraya nə vaxt daxil oldu ki, bu yazının gözəlliyinə məftun

oldu? Oxucunu düşündürən bu sualın cavabıda elə həmin hissədə gizlidir. Mirzə Pirqulu real şəkildə də olmasa da, yuxusunda səyahət edərək Çiçəkli yazının olduğu mağaraya gəlib çiçək ləçəklərilə çəkilmiş yazının gözəlliyini görmüşdür. Bu zaman onun işlətdiyi sözlər də mağaranın ruhunun ona məxsus olduğunu təsdiqləyir – “*Bu qədər ki, mən bu dünyanı tanıyıram, bu qədər ki, dünya məni tanır, bu cürə nəfis gözəlliyi mən heç yerdə görməmişəm, hələ mənim bu işarətlərin batinindən xəbərim yoxdu. Bunlara nəfəs dəyə bilməz, yoxsa, bu zərif çiçəklər dağılar, bunlara əl dəyə bilməz... əl dəyməməlidir...*” [5,s.206]

Romanın əsas hissəsi kimi adlandırdığımız bölmədə K. Abdullanın gələcək romanın adına da işarə verilmişdir. Bununla da, postmodern roman silsiləsinin hələki son halqası olan “Sirlərin sərgüzəşti” romanı ilə müasir Azərbaycan nəsrinin ilk epopeyasının da əsası qoyulmuş olacaqdır. – “*... sən onun sirrini çözəcəksən. “Sirlərin sərgüzəşti” əsərini sən yazmışsan. Amma... Budur sirlərin əsl sərgüzəşti.*” [5,s.198]

Romanda Bəhram kişi və F.Q.-nin eyni yuxunu görməsində paralel dünyaların təsviri verilmişdir. Ancaq bu yuxuda diqqət verməli bir nöqtə var. Yuxunun təsviri üçüncü bir şəxsin müşahidəsilə verilmişdir. Bundan isə bu nəticə çıxarılır ki, eyni yuxunu görən F.Q. və Bəhram dayı eyni bir məkanda olmamışdır, bir-birinə bənzəyən başqa bir paralel dünyalarda bu hadisələri kənardan müşahidə etmişdirlər. Paralel dünyalar bir-birindən bir-iki nüansına görə fərqlənirsə, bu iki paralel dünyada fərqlənən nüanslar yuxuları görən Bəhram dayı ilə F.Q.-dir. Müəllif “*...həməm baba Bəhram kişi özü idi?! Bəlkə uşaq mən idim?!*” [5,s. 408-409] əsərdə bu ifadələri verməklə oxucunu çaşdırmaq üçün söz oyunundan istifadə etmişdir.

“Unutmağa kimsə yox” romanında açıq paralel dünyaların təsvirilə yanaşı mətnin daxilində gizli verilmiş başqa bir paralel dünyanın təsviri daha var. Bəlkə ilk oxunuşdan diqqəti çəkməyən, lakin daha sonra – ikinci və üçüncü oxunuşdan sonra oxucu bu iki paralel dünya ilə üz bəüz qalır. Bir paralel dünyada Bəhram dayının fədakarlığı vasitəsilə Çiçəkli yazını F.Q. oxuya bilsə də, digər paralel dünyada F.Q. hələ də Çiçəkli yazının sirrini açma bilməyib və sonuncu cəhdində də uğursuzluğa

düçar olsa, bəlkə də, yazını oxuya bilmədən kəndi tərək edib Akademiyaya qayıdacaqdı.

Romanın ilk fəslinin birinci – *“Kəndə gələli iki ay altı gün sonra. Axşama yaxın bir vaxt”* [5, s.36] bölməsində F.Q. kəndə iki aydır gəlməsinə baxmayaraq Çiçəkli yazını oxuya bilmir və onu narahat edən məsələlər içində kəndə gəlməzdən qabaq bağ evində Afaqla olan davasını yada salmağı təsvir olunur. –

– *“Sən özündən başqa heç kimi düşünürsən!”*

– *Mən? Allahın olsun...*

– *Bax, gördün?! Yenə də o! Daha mən sənə nə deyim?! Deyirəm də, özündən başqa heç kimi...*

– *Mən yorulmuşam, Vallah, mən yorulmuşam”.*

(“Allah, elə et ki, bu dəfəki ayrılıq doğrudan da son ayrılıq olsun, nolar, elə et...”) [5, s.46]

Ancaq romanın altıncı fəslində F.Q. kəndə gəldiyindən 1 ay sonra Bəhram dayla söhbətində səhəri Afaqa zəng edib onun kəndə gəlməsinin qabağını alacağından danışır və səhəri şəhərə zəng edəndə telefonu Afaqın anasını götürüb qızının ağır xəstə olduğu deyir. Bundan sonra Bəhram dayının fədakarlığını, F.Q.-nin yazını oxuması və Bəhram dayının vəfatından bir gün sonra kəndə gələn Afaqla F.Q. mehriban münasibətinin təsvirini müşahidə olunur. Romanın birinci fəslindəki F.Q. və Afaqın ağır davaları nəyinki verilir, hətta o hadisənin yaşanma ehtimalına dair bir işarə də verilmir.

Həm də yuxarıdakı dialoqda da qaranlıq məqamlar da çoxdur. Həmin münaqişədə zəng edib xəbər verməyən tərəfin ağladığını və həmin şəxsin anası çox vaxt bu iki tərəfin münaqişələrinin səbəbi olur. Əsərdə F.Q.-nin Patriarxi evinə kimi ötürmək istəyəndə günün sonuna kimi etməli olduğu bəzi vəzifələrini unutduğu verilir. Bunlar içində Afaqa zəng etmək də daxil idi. Buradan zəng etməyi unudan şəxsin F.Q. olduğunu düşünülə, başqa suallar ortaya çıxır. F.Q. asanlıqla ağlayan bir şəxs deyil, həm də Afaqla F.Q. -nin münasibətində münaqişələri yaradan tərəf daha çox Afaqın anası olurdu. Bu məqamda uyğunsuzluq yaradır.

Həm də əsər vahid sujetdə təsviri verilmiş görsənsə də, roman daxilində çoxlu zaman və hadisələrin uyğunsuzluğu var. Bunun səbəbi K.Abdulla həm ədəbi, həm də dilçilik sahəsində ustadlaşmış qələmi ilə müxtəlif paralel dünyalardakı hadisələri bir zaman-məkan kontekstində baş verdiyini oxucuya inandırmağa çalışmasıdır.

Son olaraq qeyd etmək olar ki, neomifoloji, kosmoqonik roman kimi adlandırılacaq biləcəyimiz “Unutmağa kimsə yox” romanında personajların adları, davranışları, romanın xronotopu mifoloji nüvəyə malikdir. Əsərdə zamanlar asanca yerlərini dəyişir, yuxu və tarixi gerçəklik bir-birini rahat əvəz edir.

Postmodernizm əsas texnikalarından biri hesab olunan dekonstruksiyanı biz Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” romanı ilə yanaşı Nəriman Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” əsərində də müşahidə edə bilirik.

Azərbaycan postmodernist ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrindən biri olan Nəriman Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanında rast gəldiyimiz Don Juan obrazı İspaniyanın Qızıl dövründə bir teatr qəhrəmanı olaraq ortaya çıxmışdır. 1630-cu ildə ustad yazıçı Tirso de Molina tərəfindən yazıldığı qəbul edilən “El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra” (Sevilyali dəcəl və yaxud daş qonaq) komediyası üç hissədən ibarət olub Qızıl dövrün əsas xüsusiyyətlərini - hadisələrin uzaq ölkələrdə baş verməsi və şərəf, ədalət, aldatma kimi dövrü məsələləri özündə cəmləmişdir. Əsər iki komponentdən ibarət olub birincisində qadınları maqnit kimi özünə çəkən, onları aldadan və sonsuz bir sevgi alovu bəxş edən cazibədar və əxlaqsız bir kişini təqdim olunmasıdır, ikincisində isə dini mövzu ehtirasla qarşılaşdırılır və qəhrəmanın cəmiyyətə, ailəyə, kilsəyə və Tanrıya qarşı çıxması nəticəsində bəzi zidd davranışlarının cəzalandırılması əks olunur. Ancaq obrazın daxili psixologiyasının açılmasında hər iki komponent eyni gücdə özünü göstərmir. İkinci hissədə əfsanəvi və mənzərəli təsvir çox olsa da, birinci hissə obrazın psixologiyasının açılmasında daha güclüdür.

Don Juanı əfsanələşdirən onun həm xoşagəlməz, həm də heyran olunması xüsusiyyətləri eyni anda özündə cəmləşdirməsi olmuşdur. Həm də bu obrazın bir çox yazıçıların qələmindən çıxması və fərqli ədəbiyyatlarda müxtəlif dövrlərdə dəfələrlə

müraciət olunmasının səbəbi isə Don Juanvari həyat sürən insanların çoxluğu və bu insanların qurbanına çevrilən qadınların hislərinin təsviri olmuşdur. Buna görədir ki, bütün Don Juanları birləşdirən bir ortaq nöqtə var, o da qadın düşkünlüyü, xəyanət və dindir.

Azərbaycan ədəbiyyatında Don Juan obrazını biz Elçin Hüseynbəylinin və Nəriman Əbdülrəhmanlının yaradıcılığında müşahidə edirik. İki qələm sahibinin əsərində Don Juan obrazının təqdimi xarici ədəbiyyatdan fərqli olaraq tarixi nüaslara ahəngində təsvir olunur. Bunun səbəbi xarici ədəbiyyatda bu obrazın prototipinin kim olduğu bilinməsə də, Azərbaycan ədəbiyyatında bu obrazı XVII əsrin əvvəllərində Şah Abbas tərəfindən qərb ölkələrinə göndərilən elçilərdən biri olan Oruc bəy Bayatla əlaqələndirilməsidir. Buna görə də, biz hər iki əsərdə Səfəvi tarixində baş verən taxt-tac davalarını və bu hakimiyyət uğurunda mübarizələrin ölkə əhalisinə verdiyi çətinlikləri müşahidə edirik. Həm də bir nüansı qeyd etmək lazımdır ki, E.Hüseynbəylinin “On üçüncü həvari – 141-ci Don Juan” romanı tarixi hadisələrin ahəngində təsvir olunan əsər olsa da, obraz xarici ədəbiyyatda da bizə məlum olan tipik Don Juan obrazıdır. Ancaq N.Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanının baş qəhrəmanı indiyə kimi qələmə alınmış bütün “Don Juan” obrazlarının dekonstruksiyaya uğradılmış halıdır.

E.Hüseynbəylinin romanını oxuyanda ilk diqqəti çəkən müəllif obrazının Oruc bəy Bayatın həyatı ilə əlaqədər dəqiq faktları toplamaq üçün çıxdığı səfər və bu səfərdə yaşadığı eşq macərası və müvəqqəti dinindən dönməsidir. Əsər boyunca hər iki obrazın eşq macəraları, qadınları necə öz sözləri ilə tora saldıqlarını və müvəqqəti dinlərindən dönmələrini müşahidə edirik. Ancaq bir məsələyə diqqət yetirmək lazımdır ki, müəllif obrazının “Don Juanlıq bir fəlsəfədir” sözlərini – *“Yox, əziz, mütəbər, ağıllı, nadan, dargöz, mehriban, amansız, amma hər şeyi bilməyə can atan oxucum, donjuanlıq adi məişət məsələsi deyil, o, fəlsəfədir, o bir məktəbdir...”* [16,s.8-9]– müəllifin təsvir etdiyi Oruc bəy Bayat obrazı tərəfindən tam şəkildə özünü doğrultmur. Müəllif obrazının Don Juan obrazından daha çox donjuanlıq keyfiyyətlərinə sahib olduğunu görürük. Çünki müəllif obrazının bir qadınla yaxınlıq qurub-qurmamağı seçmək şansı olduğu halda, Oruc bəy Bayat obrazında biz bunu

müşahidə etmirik. Buna görə də, bir qadınla münasibəti qurub-qurmamağın öz iradəsindən asılı olmayan qeyri-azad iradəli obrazın Don Juanlıq fəlsəfəsinə sahib olduğunu demək bir qədər müşküldür. Daha dəqiq desək, Elçin Hüseynbəylinin Oruc bəy Bayat obrazı qadınların qəlbini oğurlayan, eşqbaz obrazdan daha çox İspan əsilzadələrin əlində oyuncağa çevrilən, onların bir-birinə güc göstəricisində istifadə etdikləri kişi obrazıdır.

Ancaq N. Əbdülrəhmanlının Don Juan obrazı yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi dekonstruksiyaya uğradılmış bir obrazdır. Ona görə də, Don Juanla bağlı bütün bilinən miqləri dağdaraq tamam fərqli bir obraz oxucuya təqdim olunur. Ailəsinə bağlı, həmişə onları düşünən, xristianlığı qəbul etmiş digər iki elçidən – Əliqulu və Bünyad bəydən fərqli olaraq məcbur olmadıqca məclislərə getməyib ancaq yazı-pozu ilə məşğul olan bir obrazdır. – *“Az vaxt ərzində hərəməz bir yönümdə uğur qazandıq: Əliqulu bəy xanımların qəlbini ələ almaqda həsəd aparılacaq tərəqqi göstərdi, Bünyad bəy şairlər, rəssamlar arasında şöhrət qazandı, həm də kefli vaxtlarında törəttdiyi qalmaqallarla yadda qaldı, mənə ilk vaxtlar guşənişinliyim, yazı-pozuya çox vaxt ayırmağımla tanındım. Hər ikisindən fərqli olaraq, xristian əqidəsi, xristian həyat tərziylə yaşamağa, ispansayağı geyinməyə çətinliklə alışırıdım, üstəlik, məmləkətimlə, külfətimlə bağlı xəyallarımı beynimdən qovmaqda çox əziyyət çəkirdim.”* [10,s.393] – Oruc bəyin səyahətdə olduğu zamanı bir-iki qadınla yaşadığı eşq macərəsini isə müəllif eşqbazlıqla deyil, İran həyatında da özünü göstərən adi bir hal kimi qiymətləndirdiyini görürük. Ancaq İsfahana geri dönməyinin mümkün olmadığını başa düşdükdən sonra bir qadınla həqiqətən yaxınlıq qurmağa başlayır. Bu isə dünya ədəbiyyatında da müşahidə etdiyimiz Don Juan obrazı ilə birlikdə adı çəkilən qadın obraz olan Annadır. Ancaq bu an belə N. Əbdülrəhmanlının obrazı kimisə sözləri ilə aldatmaq məqsədi olmayıb həqiqi bir ailə həyatı qurmaq istəyir. Fəqət bəzi səbəblərdən bu istəyindən uzaqlaşmaq fikrinə düşür.

Biz iki müəllifin romanını müqayisə etdiyimiz zaman bir məsələ diqqətimizi çəkir. Bu isə Oruc bəy Bayatın həyatı ilə bağlı tarixi hadisələrin fərqli nüanslarla təsviridir. E.Hüseynbəylinin romanını oxuduğumuz zaman Oruc bəyin anası İspan əsilli Himena olduğunu, Sultanəli bəy onu yəhudi qul tacirindən satın alaraq özünə

kəniz etdiyini, Himenada bu vaxt islam dinini qəbul edib Zeynəb adını götürdüyünü və Oruc bəyi dünyaya gətirdikdən sonra Sultanəli bəy onunla nikah bağladığını görürük. Oruc bəyin ispan dilini gözəl bilməsinin də səbəbini müəllif bu tarixi faktlarla bağlayır. Ancaq N. Əbdülrəhmanın romanında isə Oruc bəyin anası türk əsilli Şahsənəm adlı bir qadın olduğunu və ispan dilini isə dilmanc Fransisko de San Xuan tərəfindən öyrəndiyini müşahidə edirik. Həm də E.Hüseynbəylinin romanında Oruc bəy Sultanəlinin tək oğlu kimi təsvir olunsa da, N.Əbdülrəhmanın əsərində isə daha iki böyük oğlu olduğunu və onunla bərabər döyüşlərdə iştirak edib yaralandıqlarını görürük. – “...qardaşım Yusif Təbriz döyüşündə sağ qolunu itirmişdi, Mehrəli səfərlərin birində xəstələnib, at minməyə, qılınc çalmağ, tüfəng atmağa yararsız olmuşdu...” [10,s.53]

Oruc bəy Bayatın xanımının adı və onunla tanış olma hadisəsi də hər iki romanda fərqli şəkildə təsvir olunur. “On üçüncü həvari – 141-ci Don Juan” romanında Oruc bəyin xanımı Fatimə adında ərəb qızıdır. Oruc bəyin 18 yaşı olanda Ərəb-İraq döyüşü üçün çıxdığı səfərdə öz əri olan bədəvi tərəfindən bir gecəliyinə ona satılmışdır. Fatimənin acı taleyini yəni, anasının ölümündən istifadə edən atalığı onunla evlənməyə çalışsa da, toy gecəsi öldürülür və kimsəsiz qaldığından məcburən bədəvi ilə evlənməli olduğunu və həmçinin, bədəvilərin toy adəti yəni, qız evlənən zaman öz ərini dolandıracağına söz verir və sonra onu əri toy gecəsi qızı başqa kişiyyə satması haqqında eşitdikdən sonra Oruc bəy Fatiməni geri qaytarmayıb onunla ailə həyatı qurur. Bu ailə münasibətindən oğlu Sultanəli dünyaya gəlir. Ancaq “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanında isə Oruc bəy öz müəllimi Mirzə Qədimin yeganə qızı və özündən on altı yaş kiçik Nisəxanımla ailə həyatı qurmuş və bu münasibətdən oğlu Sultanəli dünyaya gəlmişdir.

İspan hökmdarı III Filippin haqqındakı tarixi faktlarda da hər iki əsərdə uyğunsuzluqlar diqqəti çəkir. E.Hüseynbəylinin əsərində Oruc bəy Bayatın iştirak etdiyi elçi heyəti İspan torpaqlarına gəldikdə ölkənin hökmdarı kral III Filipp, xanımı isə kraliça Marqarita Avstraliyalı olduğunu müşahidə etdiyimiz halda, N.Əbdülrəhmanın romanında isə kral III Filipp 12 yaşında bir uşaq olduğunu, kraliça Marqarita Avstraliyalını isə anası olduğunu görürük.

N.Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanı postmodernist ədəbiyyatda Umberto Ekonun “Qızılgülün adı” və Kamal Abdullanın “Yarımqıq əlyazma” romanında olduğu kimi yarımqıq bir əlyazmanın axtarılması və bu əlyazmada yer alan həqiqətlərin gün üzünə çıxması məsələsi öz əksini tapmışdır. Ancaq romanın müəllif obrazının Əlyazmalar İnstitutunda Oruc bəy Bayatın əlyazmasını tapdığı və həmin institutun işçisi Kalbatoo Ketevanla birlikdə tərcümə edib qeydlərinin götürdüyü səhnənin sujet xətti K. Abdullanın romanı ilə eyniliyə yaxın bir oxşarlıqda təsvir olunmuşdur. Əsərdə iki zaman kəsiyi (müəllif obrazının zamanı ilə Oruc bəy Bayatla oğlu Sultanəlinin zamanı) və üç həyat hadisəsi (müəllif obrazının, Oruc bəy Bayatın və Sultanəlinin həyatı) bir arada təsvir edilsə də, müəllif obrazını K.Abdulla və E.Hüseynbəylinin romanlarından fərqli olaraq biz əsərin əvvəlində müşahidə edirik, daha sonra müəllif obrazını əsərin sonuna kimi görmürük. Əlyazmada Sultanəliyə aid olan hissənin təsviri isə zəifdir və həyatlar arasında hadisələrin təsviri biri bitib digəri başlayan şəkildə qələmə alındığı üçün postmodernist romanlarda gördüyümüz paralellik özünü əsərdə tam şəkildə əks etdirmir.

N.Əbdülrəhmanlının və E. Hüseynbəylinin romanları yazılana qədər adını yalnız tarix kitablarından tanıdığımız Oruc bəy Bayat İspaniyada diplomatik fəaliyyətlə yanaşı 1604-cü ildə ispan dilində 4 hissədən ibarət olan “DE DON İVAN DE PERSIA” adlı kitab yazıb nəşr etdirmişdir. Səfəvilər tarixini öyrənmək baxımından qiymətli mənbə sayılan kitabın yazılma şəklini hər iki müəllif öz əsərində fərqli şəkildə - E.Hüseynbəyli Oruc bəy kitabı Şah Abbasın xüsusi tapşırığı ilə İspaniyada yazdığını, N. Əbdülrəhmanlı isə Oruc bəyin heç bir xüsusi tapşırıq almadan öz istəyi ilə gördüyü yerləri səfər müddətincə qələmə alıb İspaniyada dərc etdirdiyini öz romanlarında əks etdirsə də, kitab O.Əfəndiyev və A.Fərzəliyev tərəfindən rus dilinə tərcümə olunmuş və bu əsərdə Səfəvi dövləti, qızılbaş tayfaları, əmirilər və şahzadələr arasında hakimiyyət uğrunda gedən mübarizədən, hətta daxili saray çekişmələrinə qədər bəhs olunmuşdur. Bir nüəsi də qeyd etmək yerinə düşərdi ki, Oruc bəy Bayatın qələmə aldığı 4 hissəli kitabın ilk 3 hissəsi ispan dilində qələmə alınmış və son hissə isə Oruc bəyin kitabın ilk hissələrində islam dini ilə bağlı qələmə aldığı yanlış

ifadələri öz istəyi ilə deyil, məcburiyyətdən qələmə aldığını bildirmək məqsədilə ərəb qrafikasıyla yazır və oğlu Sultanəliyə yazdığı bir məktubla bərabər gizləncə ölkəsinə göndərmək istənilir. Ancaq kitab və məktubun taleyi hər iki əsərdə fərqli göstərilir. E.Hüseynbəylinin romanında kitabın dördüncü hissəsi və məktub İspan hersoğu Lerman tərəfindən ələ keçirilir. Lakin biz N.Əbdüləhmanlının əsərində isə kitabın Sultanəliyə çatdığını müşahidə edirik.

Hər iki romanda elçilərin qərb ölkələrinə səfərə göndərilməsi eyni hadisələr zəncirində başlasa da, E. Hüseynbəylinin romanında Şah Abbasa müəyyən rəğbət hissini müşahidə etdiyimiz halda bunu N.Əbdülrəhmanlının əsərində söyləyə bilmirik. Onun əsərində Şah Abbasa və onun aldığı yanlış qərarlara qarşı müəyyən tənqidi münasibət özünü göstərir. Xüsusilə, müəllif Şah Abbas türk tayfalarını özündən uzaqlaşdırıb ətrafına erməniləri, xristianları yığması və onlara güvənməsinin ölkəni apardığı saxta uğurlar ahəngindəki uçurumuna işarə edir. Hətta müəllif Oruc bəyin xristianlığı qəbul etməsinin səbəbini də Şah Abbasın qəddarlığı ilə əlaqələndirir. – *“Onsuz da Xoca Səfər Həsənəli bəyin uğursuzluğunu, Şahımız da əlinə fərman verdiyi ser Artoninin fırladığını, üç təbəəsinin də dönük çıxmağını bizə bağışlamayacaq. Gedib məmləkətimdə günahsız ola-ola dar ağacına çəkilməkdənsə, qürbətdə əzab çəkə-çəkə yaşamaq daha məqbul deyilmə? Heç olmasa, övladlarım rüsvayçılıqla öldüyünü görməz”* [10, s. 329-330]

Tarixi hadisələrin ahəngində yazılmış hər iki romanda səfər edilmiş ölkələrin təsvirini müşahidə edirik. Ancaq ölkələrin təsvirinin nisbəti eyni deyil. E.Hüseynbəylinin romanında müəllif obrazının çıxdığı səfərin təfərrüatı, Oruc bəy Bayatın iştirak etdiyi elçi heyətin səfərinin təfərrüatından daha geniş olub, şəhər və ölkələr haqqında daha çox informasiya əldə edirik. Ancaq məhz Oruc bəy Bayatın çıxdığı səfərin geniş təsvirini biz N.Əbdülrəhmanlının qələmindən çıxmış romanda müşahidə edirik. Əsərdə nəinki səfər olunmalı ölkələrin təsvirini görürük, həm də yolçuluq zamanı elçi heyətinin keçdiyi şəhərlərin tarixi və əhalisinin məşğuliyyəti haqqında da oxucu geniş məlumat əldə edir. *“...Beləliklə, Qazandan əhalisi 8.000 evdən (36.000 nəfərdən) ibarət olan Nijni-Novqorod (Aşağı Yenişəhər deməkdi, görünür, çökəkdə yerləşdiyinə görə bu cür ad qoyulub) adlanan şəhərə çatanacan*

səyahət elədik. Burda evlər Volqaboyunun hər yerində olduğu kimi, taxtadandı, amma şəhər bir tərəfi çayın qırağında ucalan daş hasarla dövrələnib. Biz bura gəlib çatan kimi, Moskov Knyazından əmr yetişdi – xəbər bizim gəlişimizə uyğun göndərilmişdi ki, burda bir ay ləngiyək, elə buna görə də sonrakı səfərimizi tarixə saldıq.” [10,s.144]

E.Hüseynbəylinin müəllif obrazının çıxdığı səfər zamanı apardığı qeydlərdə İslam dininin ən qatı şəkildə təbliğ edildiyi ölkə olan İran həyatında dinimizə zidd hərəkətlərin tənqidini müşahidə edirik. Xüsusilə də, dinimizin müqəddəs saydığı bir nemət olan çörəyə qarşı edilmiş hörmətsizlik xüsusi diqqət çəkir – *“Ərdəbildə mənə ən çox təəccübləndirən çörək bazarının olmasıydı. Lakin bu bazar adi bazarlardan deyildi. Burada satılan çörək mal-qara üçün idi. Adamlar artıq qalan çörəyi kiloyla gətirib dükanlara verir, dükançılar həmin çörəkləri bir yerə qalaqlayır, kürəklə onu kisələrə doldurur, tərəzidə çəkib, mal-qara saxlayan kəndlilərə satırlar. Əstəğfürullah, çörəklə sanki mal peyini kimi davranırlar, ayaq altına salıb tapdalayırlar. İslam ölkəsində Qurana bərabər tutulan çörəklə bu cür rəftar mənim üçün ağılaşmaz bir işiydi və bu mənzərədən çox sarsıldım.” [16,s.24]*

İki müəllifin əsəri arasında son fərqi Don Juan adı ilə bilinən Oruc bəy Bayatın ölümünün təsvirində də müşahidə edirik. E.Hüseynbəylinin “On üçüncü həvari – 141-ci Don Juan” əsərinin finalı bilinən bir sonluqla təsvir olunmuşdur, daha dəqiq desək buna işarə edilmişdir. Çünki Annanı gözləyən Don Juan döyülən qapını açmağa gedir və Oruc bəy Bayatla bağlı hissə oradaca bitir və müəllif obrazının gördüyü yuxu təsvir olunur. Həmin yuxuda müəllif obrazı döyülən qapını açdığı zaman Daş heykəllə qarşılaşır. Amma diqqətçil oxucu Oruc bəy Bayatın ölümünə səbəb olan Daş heykəlin ruhu deyil də, hersok Lerma olduğunu dərhal başa düşür. Lakin N.Əbdülrəhmanlının “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” əsərin sonunda Oruc bəy Bayatın necə öldüyü təsvir olunmasa da, sadəcə tək-tənha öz evində ölü tapıldığı qeyd olunur – *“P.S. Oğul Sultaəli bəy Bayat nisgildən üzülmüş atası Oruc bəy Bayatın 1625-ci ilin iyununda Madrid şəhərində tək-tənha öldüyündən xəbər tutmadı....” [10,s.447]*

2.2. İroniya postmodernizmin əsas konsepti kimi (Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” və Mübariz Cəfərlinin “Bəna” romanları əsasında)

Səksəninci illərin sonları-doxsanıncı illərin əvvəllərində ədəbiyyata gələn, “Tut ağacı boyunca”, “Balıq adam”, “Yovşan qağayılar”, “Metro vadisi”, “Don Juan”, “Şah Abbas” və s. əsərlərin müəllifi olan Elçin Hüseynbəylinin 2014-cü ildə işıq üzü görən “Azıx” romanı postmodernizmin bir sıra texnikalarını özündə cəm etdirsə də, romanda ən çox diqqət çəkən ünsür ironiyanın əsərin bütün inkişaf xətti boyunca hadisələrə hakim olmasıdır. Müəllifin kulis.az saytındakı müsahibəsində əsərlə bağlı fikirlərini oxuduğumuz zaman romanda qabarıq şəkildə özünü göstərən ironiyanın epiqrafda qeyd olunan “Vətənpərvər azərbaycanlılara həsr olunur” ifadəsi ilə bağlı olduğunu görə bilirik. Diqqətli hər bir oxucuya məlum olduğu kimi burada ifadə olunan “vətənpər” sözü istehza ilə qələmə alınaraq keşmişdən bu günə kimi cəmiyyətdəki öz yerini itirməyən şan-şöhrət və biraz daha diqqət görmək üçün dillərində “vətən” ifadəsini düşürməyib qəlbində isə vətənin “v” hərfinə belə sevgisi olmayan “saxta vətənpərvərlər”ə ironiyadır.

Roman insanın alt çənə sümüyünün “Azıx” mağarasında tapılması ilə bağlı el arasında yayılan iki rəvayətlə başlamışdır. Bu rəvayətlərdən biri itmiş keçilərini axtaran Xəlil və Zəlil qardaşlarından, digəri isə Quruçay vadisindəki məktəbdə dərs keçən anatomiya müəlliminin təsadüfən alt çənə sümüyünü tapması və onu əlindən salan uşağın səhər havalanıb kahaya qaçması əhvalatı ilə bağlıdır. Müəllif bilinən əhvalatları əsərə daxil etməklə intertekstuallıq texnikasından istifadə etmiş olur.

“İmranbəyin Kaliforniya həyatı”, “İmranbəyin, yaxud Azıxtropun üçüncü dişi”, “Azıxtrop danışdı” və “İmranbəyin yoxa çıxması, yaxud Azıxtropun izi ilə” adlı dörd fəsildən ibarət olan roman daxili intertekstuallıq texnikası ilə bəzi müəlliflərin əsərləri və “Kitabi-Dədə Qorqud dastanı” ilə əlaqə yaradılmışdır.

“İmranbəy söhbətinə başladı..

Beləliklə, aldı görək nə dedi.

Bəyim hey!!!” [18,s.27]

və

“Mən Azıxantrop nağılçısıyam, bizim Dədə Qorqud kimi.” [18,s.50]

Romandan gətirilmiş bu nümunələr bizə daxili intertekstuallıq texnikası vasitəsilə “Kitabi-Dədə Qorqud dastanı”nı xatırladığı halda, – *“Od tayfasının başçısının adı Ər idi. Ərbilən, yəni hər şeyi bilən və görən.”* [18,s.50] “Od” və “Ər” ifadələrinin yer aldığı bu hissələr isə İsa Hüseynovun “İdeal” və Şəmil Sadiqin “OdƏrlər” əsərlərini, – *“Don Kixot! Bəxtin gətirib ki, indi Bakıda yel dəyirmanları çoxdur. Nə qədər istiyirsən vuruş onlarla, öz Dulsineyanın xətrinə.”* [18, s.40] isə ispan yazıçısı Migel de Servantesin yazdığı “Ağıllı zadəgan Don Kixot” romanını xatırladır.

Postmodern romanlarda tez-tez müşahidə etdiyimiz paralel zaman və məkan təsvirinə Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” romanında da görə bilirik. Əsərdə üç zaman kəsiyinin paralelləşməsi diqqət çəkir: İmranbəyin Bakıya qayıtmazdan əvvəlki Koliforniya həyatı, Azıxtropun həyatı və müəllif obrazının bütün hadisələri nəql etdiyi zaman kəsiyi. Müəllif hər üç zaman kəsiyinin təsvirində günümüzün insanların baş verən hadisələrə yanaşdığı yanlış və şişildilmiş düşüncələrinə qarşı ironik münasibəti əks olunmuşdur.

Əsərdə elm adamı kimi təsvir olunan İmranbəy obrazının Koliforniyadakı həyatının təsvirində və Azıxtropu gizlətdiyi uçuk-çökük xarabalıqda itlərin çıxartdıqları səslərdən, havada uçan vertolyot səmindən səksəkəyə düşüb amerkanların onu izlədiyini düşünür. Romanda ən çox diqqət çəkən nüans bəzi insanların rejissor təxəyüllü ilə çəkilən amerkan filmlərində yeralan klonlaşdırma sujetinin təsirindən real həyatda da amerkanlıların bu niyyətdə olduğunu düşünmələridir. Hətta bütün dünyanın COVID-19 virusundan əziyyət çəkdiyi bu zaman kəsiyində belə bir çox həmvətənlirimizin pandemiyanın yayıldığı ilk dövənlərdə vaksin vurdurmaqdan imtina etməsinin səbəbi bəzi sosial şəbəkələrdə yayılan vaksin tərkibində çip olduğunu və bunun vasitəsilə insanların izləniləcəyinə və ya robot şəkildə idarə olunacağına inanmaları idi. Əsərdə də İmranbəyin timsalında saf həmvətənlərimizə ironik yanaşma əks olunmuşdu. – *“Mən bilən, amerikalılar dünya üzərinə total hücumla hazırlaşırlar...”*

- *Onlar qəhrəmanlarımızın hüceyrələrini aparıb özləriçün diriltmək, sonra da istifadə eləmək istəyirlər, özü də təkə bizim yox, bütün dünya qəhrəmanlarınınin...*

- *Hətta ingilis Robin Qudu da!?*

- *Nəinki onu, ispan Rodrigesi də, fransız Napelonu da, alman Hitleri də...*

[18, s.49-95]

Yuxarıda gətirdiyimiz nümunədə müəllif realda var olmayan və ingilis xalq hekayələrində yer alan əfsanəvi “Robin Qud” obrazını belə amerikalılar tərəfindən klonlaşdırılmaq istənildiyini verməklə ironik yanaşmanı ən üst səviyyəyə qaldırır. Həm də onun adını tarixə iz salmış siyasətçilərlə birlikdə qələmə almaqla müəllif söz oyunu texnikasından da istifadə etmiş olur. Əsərin sonrakı hissələrində “Azadlıq radiosu” və KQB ilə bağlı düşüncələrə də ironik yanaşma müşahidə edilir.

Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” romanında yer alan Qorçatanla yəni, Azıxtropu bağlı paralel zamanın təsvirində kollajdan istifadə edildiyini görürük. Bəzi həyat hadisələrinin heyvanların üzərinə köçürməklə mətnaltı mənə verilmişdir. Xüsusən, Azıxtropun dağ şiri ilə mübarizəsinin təsvir olunduğu hissədə dağ şirin və qoca kəllin cəmiyyətdə qocalıb əldən düşməsi səbəbilə özündən güclü olan düşməndən müdafiə oluna bilməyəcəyindən ona xidmət edib özünə etibar edərək tabe olan cavanları qurban verməkdən çəkinməyən insanların münasibətləri əks olunmuşdur.

Elmi araşdırmalar nəticəsində Quruçay vadisində tapılan alt çənə sümüyünün qadına aid olması doğrulansa da, biz E.Hüseynbəylinin romanında tapıntının bir kişiye aid olduğunu görürük. Bununla da, bilinən bir informasiyanın inkar edilməsi və tamam əks bir şəkildə oxucuya təqdim olunmasını müşahidə edirik. Bu cür təqdim olunma postmodernizmin dekonstruksiya texnikası vasitəsilə həyata keçirilir. Ancaq “Azıxtropun” qadın yerinə kişi olaraq təsvirində dekonstruksiya ilə yanaşı oyun texnikasının da əks olunduğunu deməkdə heç də yanılmırıq. Çünki postmodernizmin oyun texnikasının növlərindən birini isə cinsi keçidlər (qadın-kişi bənzərlər) təşkil edir. –*“Mən bəşəriyyətin atasını gizlətmişəm. Azıxantropu - Azıxadamı gör!”* *Bəşəriyyətin atasını ha, anasını yox. Hamı ana sorağındadı, bu da ata axtarır...*

- *Bu, tarixçilərin işidir, daha doğrusu, onların səhvidir. Mən gözümlə gördüyümü deyirəm. Sən demək istəyirsən ki, azərbaycanlıların əcdadı arvaddır? Yox, bizim əcdadımız kişidir, erkəkdir, qadınlar isə özümüzü təsdiq vasitəsidir.”* [18, s.12-40]

İnsanın meydana gəlməsi ilə bağlı elmin təkamül nəzəriyyəsini din inkar edir. Dinə görə ilk insan Adəm peyğəmbədirsə, elmi araşdırmalar ilk insanın meymuna bənzər bir varlıq olduğunu qeyd edir. Müəllif sümüklərə inanc gətirən və yeni-yeni odu kəşf edən insanların tək olan Allaha iman gətirməyib Nuh peyğəmbərin çağırışlarını qulaq ardına vurmaları nəticəsində təbii fəlakətin üz verməsi səhnəsinin təsvirini verməklə təkamül nəzəriyyəsini inkar edən dindarların düşüncələrinə də ironik münasibət göstərmişdir: *“Su mağaradan içəri dolurdu. O, Aza baxdı, baxışları ilə “sən qaç, canını qurtar” dedi. Çöldə Nuh peyğəmbər ona pənah gətirənləri gəmisinə doldururdu. Ora çatan yeganə bəni-adəm Az oldu. Daha nələr olduğunu Qorçatan bilmədi, çünki suyun altında qaldı, su buza döndü və əbədi sakitlik qazandı”* [18, s.90]

Müəllif dil oyunu texnikası vasitəsilə el arasında qadınları çağırmaq məqsədilə söylənilən “az” nidasından istifadə edərək Qorçatanın yəni, Azıxtropun sevdiyi qızın adını “AZ” adlandırmaqla bu ifadənin kökünü pareolit dövrünə dayandığını oxucuya işarə etmişdir. Həm də mağaranın adının niyə “Azıx” adlandırılmasına müəllif özünə məxsus bir cavab verir: *“Çünki mağaranı Qorçatan Aza bağışlamışdı. “Ix” qədim adamların dilində saray deməkdir, yəni Azın sarayı. Azıx! “Azər” sözü də ordandır, Ər tayfasından olan Az. Azərlər. Az xilas olanda Nuh peyğəmbərə özü belə deyib...”* [18, s.91]

Əsərdə paralel olaraq verilən zamanlardan biri müəllif obrazının yaşadığı zaman kəsiyidir. Bu dövrün təsvirində cəmiyyətdəki bəzi saxtılıqlara, xüsusilə də, özünü “vətənpərvər” adlandırıb ancaq öz mənfəətini düşünən insanlara kinayəli yanaşmanı müşahidə edə bilirik. Müəllif İmranbəyin uzun illər boyunca Kaliforniyada yaşamağına baxmayaraq təmiz ana dilində danışmasının təsvirini verməklə kiçik sayəhətlərdən və ikinci bir dil öyrəndikdən sonra istifadə etdikləri sosial şəbəkələrdəki paylaşımlarında öz dilini unudan insanlara qarşı mətnaltı öz etirazını bildirmişdir. Həm də müəllif obrazının İmranbəyin bu halına təəccüblənməsi və Koliforniyada uzun illər yaşamağına şübhə etməsi bu unutmazlığın cəmiyyətdə təbii, hətta gölənələn bir hal kimi qarşılandığını göstərir.

“Sübut eliyək ki, bəşəriyyətin məskəni Azərbaycan olduğu kimi, dünyada yaşayan insanların əcdadı da azərbaycanlı olub. Yadında saxla, azərbaycanlı!” [18,s.18] – romandan gətirilmiş parçada müəllifin Azıxtropu “azərbaycanlı” adlandırmasının səbəbi kulis.az saytındakı müsahibəsində qeyd etdiyi kimi ondan Azıxla bağlı roman yazdığını xəbər alan bir həmsöhbətinin “mən inanıram, sən bu romanla sübut edəcəksən, o mağarada tapılan alt çənə sümüyü həqiqətən də Azərbaycanlıya məxsusdur” [40] sözlərinin təsiri olmuşdur. Üç yüz altmış il əvvəl yaşamış meymunabənzər bir varlığın hər hansı bir millətin nümayəndəsi elan etmək tamamilə absurt bir yanaşmadır və müəllif İmranbəy obrazının həyəcanını incə nüanslar ahəngində təsvir etməklə ironik yanaşma ilə bu absurtluğu qabardır.

Əsərdə “İmranbəyin yoxa çıxması, yaxud Azıxtropun izi ilə” verilən IV fəsildə müəllif saxta vətənpərvərlərin göstərdiyi canfəşarlığın qayəsində dövlət, millət sevgisi yerinə pul, şöhrət və vəzifə sevgisi dayandığını ən incə nüanslarla əks etdirmişdir. Saxta vətənpərvərlərin ümumiləşdirilmiş obrazı olan müəllif obrazı Azıxtropun qaçırıldığını öyrəndikdən sonra bütün xalqı bu məsələ ətrafında bir olmağa çağırır. Ancaq onu bu mübarizədən qəfl gələn telefon zəngi çəkindirir. O, İmranbəyin güvənini, bəşəriyyətin ilk övladı olan Bəşəri ona vəd olunan deputatlığa, maşına, kostyuma satır. Bununla da, müəllif saxta vətənpərvərlərin vətən sevgisinin bir vəzifəyə çatana qədər olduğunu oxuculara çatdırır.

Romanın epiloqu da diqqət çəkən nüanslarla zəngindir. Xüsusən, həqiqəti söyləməsinə baxmayaraq dəli adlandırılaraq dəlixanaya göndərilən İmranbəyin romanın sonunda heykəlinin Bakının meydanlarından birində ucaldığını və heykəlin altında romanın epiqrafında yer alan “Vətənpərvər azərbaycanlılardan yadigar” ifadəsi yerləşir.

Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” romanında müşahidə etdiyimiz vətənpərvərlik konteksti üzərindəki ironiyı Mübariz Cəfərlinin “Bənnə” romanında inanclar kontekstində görürük.

Azərbaycan müasir nəsrində mistik-allegorik təhkiyə üslubunda qələmə aldığı romanları (“Bərpaçı”, “Bənnə”, “Bağban”) ilə tanınan Mübariz Cəfərlinin 2012-ci ildə nəşr etdirdiyi “Bənnə” əsəri digər postmodernist romanlarda olduğu kimi struktur

quruluşu iki paralel sujet xəttinin bir mətnədə sintezləşməsi şəklindədir. Romanda müəllif hadisələrin təhkiyəsi zamanı daxili intertekstuallıq texnikası ilə bərabər ironik yanaşma üsulundan da istifadə etmişdir.

“Ümmandan damlaya, damladan ümmana” epigrafi ilə başlayan əsər daxili intertekstuallıq texnikası ilə zəngindir. Əsərdə verilən heç bir obrazın adı təsadüfən seçilməmişdir. Xüsusilə də, romandakı əsas qəhrəmanların adları (bənna Simnar, zərgər Neman, tacir Bəhram) dahi söz ustamız Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində yer alan “Yeddi gözəl” poemasından götürülmüşdür. Ancaq bir məsələni qeyd etməyimiz yerinə düşərdi ki, müəllif əsərin əvvəldə söz oyunu texnikasından istifadə edərək obrazın yəni, “usta Simnar” adını hansı mətnə əsaslanaraq götürməyi ilə bağlı oxucuları bir anlıq yanıldır:

– *Axtardığımız əclafın adı kinodandır?*

O soruşmuşdu:

– *Hansı kinodan?*

– *“Bir qalanın sirri”ndən Simnar xan...”* [8, s.3]

Yuxarıda da vurğuladığımız kimi əsərlərdəki əsas obrazların adı dahi qələm ustası N.Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasından götürülmüşdür. Ancaq müəllif təkcə obrazların adını poemadan götürməklə kifayətlənmişdir desək, tələsmiş olarıq. Çünki hadisələr zincirini diqqətlə izlədiyimiz zaman görürük ki, romanda əks olunan əsas sujet xəttinin mövzusu poemada yer alan “Simnarın Xavərnaq qəsridən yerə atılması” mətninə əsaslanır. Xüsusilə də, Simnarın zərgər Nemanın ölümünü eşitdiyi zaman təəccüblə “mən ondan əvvəl ölməliydim” düşünməyi bu əsərin N.Gəncəvinin əsərinə əsaslandığını sübut edir.

Klassik Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi olan N.Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasında Sasanilər sülaləsinin beşinci hökmdarı Bəhramın tərbiyəçisi Yəmən hökmdarı Neman bir qəsir tikdirmək arzusuna düşür. Qəsirin tikilməyini isə əlinin ustadlığı dillərə dastan olan rum sənətkarı Simnara tapşırır. Simnar öz bənnalıq bacarığından məharətlə istifadə edərək günün müxtəlif saatlarında göy, ağ, sarı rəngə bürünən bir qəsir tikir. Qəsirin gözəlliyinə heyran olan Neman ustada saysız-hesabsız cəvahirat, qızıl yüklü dəvələr bağışlayır. Bu zaman

Simnar bu qədər var-dövlətin təsirindən işlətdiyi ifadə, – “... *mənə belə hörmət ediləcəyini əvvəlcədən bilə idim. Onda daha çox zəhmət çəkib elə bir qəsr tikərdim ki, illər keçdikcə onun gözəlliyi daha da artardı*”. [52], – özünün ölümünə səbəb olur. Gələcəkdə daha da gözəl qəsr tikməyindən qorxan Nemanın əmri ilə Simnar öz zəhmətilə tikdiyi “Xavərnaq qəsri”ndən üzü aşağı yerə atılır. Beləliklə, Neman üçün tikdiyi qəsr simnarın sənət əsərinə deyil, edam kürsüsünə çevrilir.

Müəllif bu sujetdən istifadə edərək qələmə aldığı romanda bəna Simnar zərgər Neman üçün “Xavərnaq qəsri”ni xatırladan bir ev tikir. Bir il boyunca gecə-gündüz üzərində işlədiyi evin zəhməti qarşısında Neman Simnara iri qaşlı bir üzük və xeyli pul bağışlayır. Hər iki mətndə olduğu kimi Simnar öz nəfsinin qurbanına çevrilir tikdiyi qəsr ona bədbəxtlik gətirir.

İki mətn arasında oxşarlıq olduğu kimi əsərdə fərqli nüanslarda diqqəti “Yeddi gözəl” poeməsindən fərqli olaraq “Bəna” romanında Simnarın tikdiyi tikilidən yıxılan ustanın özü yox, zərgər Nemanın balaca oğlu olur. Müəllifin mətn üzərində bu cür dəyişiklik etməsinin səbəbi insanların inancları ilə bağlı yanlış davranışlarına ironik yanaşmanı ifadə etmək üçün lazımı zəmini yaratmaq istəməsidir.

Biz əsəri oxuduğumuz zaman insanların inanclarının onların həyatına hansı dərəcədə təsiri etməsinin şahidi oluruq. Əsərin epiqrafında yer alan, daha sonra romanın daxilində usta Simnarın dilindən verilən ifadələrə, – “*Öz zərrəsini bizdə gizlədən bunu ona görə eləyib ki, dərk eləyərək onun özünə qovuşaq. Ümmandan damlaya, damladan ümmana. Həyatdan ölümə, ölümdən həyata. İnsanlar Allahu sevir, amma bu necə sevgidi ki, sevən sevdininə qovuşmaqdan qorxur? Arın-arxayın olmaqdan ötrü bütün peyğəmbərlərdən möcüzə tələb eləyirlər*” [8,s.60], – nəzər yetirdikdə görürük ki, müəllif obrazın dili ilə düz məsələlərə toxunur. İnsan öz Yaradanına inanmaq üçün belə ondan sübut tələb edir. Ancaq bir məsələni də qeyd etməliyik ki, bütünlükdə insanları fərqli yollara aparan, onlar arasındakı fikir ayrılıqlarını və düşmənçilikləri yaradan qeyri-məntiqli inanclarına gətirdikləri sübutlar və sonra bu inanclarına inanmaları üçün ətrafındakı insanlardan tələb etdikləri “qeyri-şərtsiz, sorğulamadan buna inanmalısın” düşüncəsidir.

Elm və texnologiyanın inkişaf etdiyi bu zaman kəsiyində belə təhsilli, və ya təhsilsiz olmasından asılı olmayaraq bir çox insan türbələrə gedərək müəyyən bir nəzir, ya da Ramiz Rövşənin dili ilə desək, rüşvət qarşılığında arzu və diləklərinin həyata keçmələrini istəyirlər. Burada, ən maraqlı nüans ondadır ki, insanların öz arzu və diləklərinin gerçəkləşməyini uca Yaradandan deyil onun yaratdığı və artıq bu həyatda yaşamayan qullarından tələb etmələridir. Hətta Simnarla Bəhrəmin dialoqunun davamına, –

“ - *Bəs qorxmadı qəbiristanlıqda gecələməyə?*

-Nədən qorxacaq? Onu qoruyan vardı.

-Tək gəlməmişdi?

-Yox, qalmağına tək qalmışdı gecəni. Amma onu seyidlərin ruhu qoruyurdu.

Qarıya kim yaxın düşə bilərdi? Külə dönərdi ona xətər toxundurmaq istəyəni.”

[8,s.59], – diqqət yetirdikdə müəllifin ironik yanaşmasını görürük. Allah öz qulunun arzu-diləyini gerçəkləşdirə bilmir, onu təhlükədən qorumağı bacarmır, amma yaratdığı qulun ruhu bunların hər birisinə qadirdir. Və yaxud, – “*Bütün kainat Allahın evidi, yaradanın məxsusi evə ehtiyac yoxdu. Allah evi də bəndələrdən ötrüdü.*” [8,s.41], – bu ifadələri söyləyən Simnar öz günahlarını təmizləmək məqsədilə tərki dünya olmaq üçün belə türbəyə getməyə ehtiyac hiss edir. Əsərdən gətirdiyimiz bütün bu nümunələr tək bir şeyi göstərir: biz dildə Allahı uca tutsaq da, etdiyimiz əməllərlə, inanclarımızdakı boşluqlar uca Yaradanı cılızlaşdırırıq. Hətta bununla da, kifayətlənmirik, görmədiyimiz Rəbbimizə bir surət biçirik və biçdiyimiz surəti insana bənzədərək özümüzü bütün yaradılanlardan üstün tuturuq: “*Əstəğfurrullah, insana heyvan demək olmaz. Tanrı insanı özünə bənzər yaradıb*”[8,s.11]. Əsərdən gətirdiyimiz bu sitatdan da aydın görüldüyü kimi müəllif Fəzülüllah Nəimi tərəfindən XIV əsrdə yaradılan hürufilik təliminə toxunur. Bildiyimiz kimi, bu təlimin inancına görə, insan İlahinin surətidir. Ancaq Qurani-Kərimə müraciət etdiyimiz zaman görürük ki, Allah insanı yaradarkən öz surətinə bənzətməsi ilə bağlı tək bir ifadə də yoxdur. Bunun əksinə romanda uca Yaradanın Qurani-Kərimədə böyük bir nur topası kimi təsvir olunması kimi fikirlərə rast gəlirik. Müəllifin ironiya vasitəsilə tənqid etmək istədiyi əsas məsələ budur ki, insanlar

imanlarını artırmaq üçün qeyri-məntiqi, reallığa uymayan hərəkətlər, yanlış addımlar atmaqla imanlarını azaltmış, hətta bir-birləri arasında fərqli fikir ayrılıqlarından doğan düşmənçiliklərin belə yaranmasına səbəb olmuşdur.

Reallıqla yuxunun sintezində hadisələrin nəql olunduğu bu romanda birinci paralellikdə Simnar-Bəhram-Neman üçlüyünün həyat hekayəti yer alırsa, digər paralellikdə adı müəllif tərəfindən oxuculara bildirilməyən ikinci qardaşın danışdığı qeyri-real hadisələrin təsviri verilir. *“Axı insan ürəkdən nəyə inansa, o baş verir, ona nail olur”* [8,s.39], – düşüncəsi ilə hərəkət edən ikinci qardaş musiqi müəllimi Mila Poladovnanın “insan istəsə quş kimi uçar” sözlərinə təmiz qəlblə inanıb özünü damdan aşağı atır və yıxılması nəticəsində həmişəlik əlil olur. Ancaq bundan sonra öz xəyalında qurduqlarına inanmağa və inandırmağa başlayır.

Müəllifin ironiya vasitəsilə tənqid etdiyi bir digər məsələ kim tərəfindən uydurulduğunu bilmədiyimiz xurafatlara inanmağımız və bəzən öz canımızı belə bu xurafatların qurbanına çevirməyimizdir. Romanda Simnar kişi ata minmək istəyərkən yıxılır və ondan sonra “kişi ata minə bilmədi, deməli vaxtdı...” deyib ağzına bir tikə belə çörək almayıb oturub ölümünü gözləyir. Bu hal oğlunun göz görə-görə intihar adlandırmağına qədər davam edir.

Düşünürük ki, əsərdə bəna Simnarın həyatına bədbəxtlik gətirən hadisə dördüncü xəncəri seçməyi deyil, xəncərin özündə daşdığı lənətin varlığına inanmağı olmuşdur. Bir çox elmi araşdırmalara mövzu olan bu məsələni, yəni insanın varlığına qeyri-şərtsiz inandığı hadisələrin reallığa çevrilməsini elm sübut edir ki, beynin ətraf mühitə göndərdiyi enerji dalğaları ilə bağlıdır. Bu fakt bir daha təsdiqləyir ki, inanclarımızın heç bir təsir qüvvəsi yoxdur. Onu təsirli edən bizim kainata göndərdiyimiz güclü enerji dalğalarıdır.

Obrazın yeddi xəncər içərisində dördüncünü seçməsi heç də təsadüfə bir hal deyildir. Müəllif bununla insan psixologiyasının bir özəlliyinə toxunmuş olur: gözəlliyinə heyran olduğumuz cismlərdən birini seçərkən mütləq özümüzlə, ailəməzlə, ya da nəsil-kökümüzlə həmin əşya arasında bir bağlılıq gəzib doğmalılıq axtarıq: *“Həm də bizim öyrəşmədiyimiz, dədə-babadan gördüyümüz xəncərlərdən deyildi. Yox, bircə dördüncü xəncər bizimkilərə oxşayır.”* [8,s.47]

Müəllif “Bəna” romanında bu məsələlərlə yanaşı cəmiyyətimizdəki bəzi yanlış davranışlara da öz münasibətini bildirir. Eyyub Sultan türbəsində namaz qılmağa gələn insanların ibadətləri bitən kimi digər din qardaşlarını gözləmədən tələsərək məkanı tərk etməsi və nəticədə namaza bir qədər gec başlayanların ibadətlərinə maneə olması; *“aşbazın ziyafət verənlə bir yerdə öz bişirdiyi xörəklərdən yeməyinin nəyi pısdı, nəyi qeyri-adidi”* [8,s.46] deyərək insanların əməyini satın aldığı adamlara qarşı sinfi münasibət göstərməyi; *“Düzdür, o rəhmətliyə dəbdəbəli yas saxladılar, bahalı başdaşı qoydular. Noolsun? Bunun ölənə nə dəxli və nə xeyri? Hamısı gözə kül üfürməkdə və mən o yasda, anamın yasında gözə kül üfürənlərin gözlərində yaş görmədim”* [8,s.38] ifadələrini qələmə alaraq zamanımızda vəfat edən insan üçün həyata keçirilən mərasimlərin əslində heç biri həmin şəxsə görə deyil, yas mərasimi keçirənin qohum-tanış arasında hörmətinin artırılması naminə olduğunu vurğulayaraq qınayır.

Özünü mənən tək hiss edən ikinci qardaş xəyali balaca qardaşını anasına bənzətməsinin səbəbi atası və böyük qardaşı tərəfindən dəyər görmədiyini düşünməyidir: *“...Lap açığını deyəcəm, acı da olsa çoxdan anlamışdım; evimizdə kiçik qardaşımdan başqa heç kim məni it yerinə qoymurdu, sözümə ip atmurdular.”* [8,s.32]

Bir məsələni qeyd etməyimiz yerinə düşərdi ki, Bəhrəmın usta Simnarın verdiyi sualdan sonra xatırladığı özündən böyük, ancaq on səkkiz gün ömür sürən qardaşının olmasını yuxarıda gətirdiyimiz, – *“Anam ömrünü oğullarına bağışlamışdı. Gözlərinin rənginisə kiçik qardaşıma vermişdi.”* [8,s.12], – sitatdan görə bilirik və ikinci qardaş da bu hadisəni bilirmiş. Ancaq dünyasını dəyişən qardaşın körpə vaxtı vəfat etməsi informasiyası beyninin yaratdığı oyun ilə özündən belə balaca, *“lap uşaqlıqdan yel ötməmiş xəstələnəcək”* qədər zəif birisi olduğunu xəyal etməyinə gətirib çıxarmışdır.

Müəllifin əsərdə verdiyi bir məsələ, - *“O qapı, ağacın öz gövdəsindən olan ilk baxışdan qapı olduğu ağıla gəlməyən yer öz-özünə açıldı və qardaşım ağacın içindən çıxdı.”* [8,s.33] bizə Kamal Abdullanın “Sirlərin sərgüzəşti” adlı romanını xatırladır. “Bəna” romanında xəyali balaca qardaş, digərində isə oduncu Əhməd və tarixçi

Həsənağa müəllim açılan qapı ilə ağacın içinə daxil olub qeyb olurlar. Hər iki müəllifdə bu cür oxşar motivlərə rast gəlməyimizin səbəbi ağac mifik kultu ilə bağlı əzəldən insanların düşüncələrində yer alan inancla bağlıdır.

Romanda müşahidə olunan bir digər intertekstuallıq texnikası isə qəbiristanlıqda dəfn olunan qadının adıdır: “Ziyadova Əsli Kərəm qızı” [8,s.53] Bu ad “Əsli və Kərəm” dastanına işarədir.

Beləliklə, əsərin sonu bir çox oxucuya görə yarımçıq bitsə də, roman həmin hissədə də tamamlanır. Simnar kişinin Bəhrəmin balaca qardaşını öz yanına çağırmasının və yerini onun tutmağının istəməsinin səbəbi özü qədər var olmayana inanan və sözləri ilə digər insanları (türbənin müqəddəsliyi ilə bağlı Bəhrəmi inandırmağa çalışması) inandıra biləcək insan kimi onu görməyidir.

2.3. Postmodernist romanlarda zaman və məkan: müqayisələr, paralellər (Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” və Şərif Ağayarın “Arzulardan sonrakı şəhər” romanları əsasında)

Müasir Azərbaycan nəsrində geniş yer almağa başlayan postmodern romanın ədəbi, bədii nümunəsi sənətsünas və tənqidçi Aydın Talıbzadənin yaradıcılığında, xüsusilə ikinci iri həcmli bədii əsəri olan “Əbuhübb” romanında özünü göstərir. Müəllif “Əbuhübb” romanı ilə iki dövrün paralel təsvirini verməklə oxuculara həm orta əsrlərdə yaşamış sərkərdə Toltı bəyin, həm də müasir dövrün insanı rəssam Tuncalın faciəvi həyatını təqdim edir.

Fərqli zaman və məkanda cərəyan edən və iki müxtəlif süjet xəttinə malik olan romanın iki müxtəlif adı var. Müəllifin verdiyi hər iki adın – “Əbuhübb” və “Monamor” adların heç biri bizim dildə olmayıb fərqli dillərdən götürülmüş sözlərdir. Amma bu iki adı birləşdirən bir məna var o da “sevgi”dir. “Əbuhübb” ifadəsi ərəb dilindən tərcümədə “məhəbbət atası” mənasını verdiyi kimi “monamor” isə fransızca “sevgilim” mənasını verərək paralel sujet xətlərindəki eşq məsələlərinə

işarə edir. Ancaq romanda eşq-məhəbbət mövzuları ilə yanaşı, ictimai, sosial-siyasi, dini, sakral-ezoterik, fəlsəfi, psixoloji mövzuların əks olduğu fikirlərə bəzən obrazların dilindən (Tuncal, Toltı bəy, Fərizə), bəzən də müəllifin dilindən yer verilmişdir.

Toltı bəy romanda paralel verilən Yabuda adlı xəyali məmləkətin qoşun sərkərdəsidir. Çox zəngin bəy olan Toltı bəy mərdliyi, cəsurluğu ilə tanındığı qədər qəddarlığı və təkəbbürlüyü ilə də tanınırdı. Hətta həyatda qorxduğu tək şey özünün qürur və təkəbbürlüyüdür.

Toltı bəyin yaşadığı Yabuda məmləkətinin əhalisi türk-şaman, yaxud türk-buddist dininə sitayiş edir. Bunu biz həm obrazların adları (Təncigül, Saytuba, Qarabol, Cingöz, Umayra), həm də əsərdə müəyyən hadisələr, ayinlər, ənənələr (*...Om Mani Pad Me Hum... Om Mani Pad Me Hum...* "Həyat hasarlarının böyrü ilə Budda rahibləri cərgə düzəldib harasa gedirdilər... [29, s.90] əsasında çıxış edərək deyə bilirik.

Magik-realizmdən istifadə olunaraq qələmə alınan Toltı bəyin həyat hadisələrinin təsvir olunduğu paralel məkanda oxucuların hiss və emosiyalarının tez-tez dəyişdiyi səhnələrə çox yer verilmişdir. Bu səhnələr içərisində Toltı bəyin öz qızını zorladığı səhnə oxucuda qısaqapanma effekti belə yaradır. Oxucuda böyük təəccüb yaradan bu hadisənin səbəbi əsərin sonrakı hissələrində məlum olur. Cingöz xanın ölümündən sonra onunla bərabər qırx bakirə qızı diri-diri dəfn olunacağı mərasimdə yer alacaq qızlardan biri də Umayra idi. Toltı bəy də öz qızını ölümdən xilas etmək məqsədilə bu əmələ əl atır. Ancaq oxucuları düşündürən əsas məsələ Toltı bəy öz qızını xilas etmək üçün başqa ikinci bir çarə tapa bilməzdimi sualı idi. Buna müəllif bir müsahibəsində həmin məsələyə aydınlıq gətirir: "Toltı bəy seytnot vəziyyətinin personajıdır. O, elə bir personajdır ki, onun başqa bir çarəsi yoxdur. O, qızını nökrinə tapşıra bilməzdi. O insanlar onun qızına layiq olmayan insanlardır. Toltı bəy kimisə gətirib qızı ilə bir yatağa salmağa özünə layiq bilmir. Buna vaxtı da yoxdur. Cingöz xan ölüb, onun dəfni olacaq. O isə həm qızını xilas etməli, həm də Təncigül xanımdan öc almalıdır. Bax bu iki hissənin qaynağında gəlib alçaqlığın ən son nöqtəsinə düşür." [39]

Toltı bəyin həyatının təsvir olunduğu hissədən fərqli olaraq, Tuncalın həyat hadisələrinin əks olunduğu ikinci paralel məkandakı təsvirlər realizmə daha yaxındır. Müəllif Tuncal obrazı vasitəsilə dövrün ictimai-sosial vəziyyətinə işıq salaraq insanların maddi imkanın azalması nəticəsində hər hansı bir incəsənət nümunəsinə pul xərcləmədiyini və nəticədə rəssamlar yoxsul həyat tərzini sürməyə məcbur olduğunu vurğulayır. Bir məsələni də qeyd etməliyik ki, incəsənət adamları öz sənətlərini inkişaf etdirmək üçün maddi sıxıntılardan uzaq rahat həyat tərzinə ehtiyacları var. Ancaq öz əl işlərini Tuncal obrazın dili ilə desək, qəpik-quruşa satmağa məcbur olduqları üçün ölkəmizdə dünyaya səs salacaq qədər gözəl incəsənət nümunələrinin yaranmadığını gözləmək bir qədər çətinidir. Həmçinin müəllif avanqard sənətə qarşı cəmiyyətin biganəliyinə toxunaraq bildirir ki, bu cür sənət nümunələrini başa düşülmədiyindən ümumiyyətlə satılmır. Əgər avanqard rəssamlar içərisindən kimsə irəli gedib məşurlaşarsa, bunun səbəbi yaratdığı rəsm əsərlərinin öz həmkarlarından çox bacarıqlı olması ilə əlaqədar deyil, milyonçu bir iş adamının qızı və ya oğlu olduqlarında bütün qapılar üzünə açılmaları ilə bağlıdır. Aydın Talıbzadənin bu cür məsələlərə öz əsərində geniş yer verməsinin səbəbi özünün bir sənətsünas olmağı ilə əlaqədardır.

Tuncal obrazının həm şəxsi həyatında, həm də sənətində uğursuzluq özünü göstərir. Sevdidiyi qadın tərəfindən tərk edilən Tuncal öz şəxsi prinsipləri səbəbi ilə dövlət idarələrində işləməkdən imtina edib kasıb həyat tərzini sürməyə məcbur olur.

Postmodern romanlarda paralel verilən sujet xətləri zaman və məkan baxımdan müxtəlif olsalar da, ya obrazlar, ya da təsvir olunan hadisələr arasında müəyyən oxşarlıqlar diqqəti çəkir. Bu da Umberto Ekonun “bütün sözlər artıq deyildiyindən postmodernist mədəniyyətində hər bir söz, hətta hər fərf belə sitatdır” fikrini xatırladır. Biz bunu Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” romanında da müşahidə edirik. Həm iki obrazın adamayovuşmazlığı, qapalı olmaları, həyatlarındakı uğursuzluqlar onların faciəsinə çevrilmişdir. Müəllifin hər iki paralel sujet xəttində qələmə aldığı “sarıqulaq” ifadəsi hər iki obrazın sevdikləri xanımların xəyanətlərinə göz yummaqları ilə bağlı idi.

İki müxtəlif sujet arasında dəgər bir oxşarlıq obrazların öz yurd-yuvalarından didərgin düşmələridir. Toltı bəy öz qızını Cingöz xanın adamlarından qorumaq üçün öz xanəgahını oda vurub məmləkətindən, Tuncal isə evi plana düşdüyündən Xilə kəndinə köçdüyündən, öz məhələsindən, qonşularından, uşaqlıq xatirələrindən uzaq düşür.

Romanda iki paralel sujet xətti arasındakı oxşarlığı biz Umayra və Fərizə obrazları arasında görə bilirik. Çünki hər iki obraz biseksual olub öz həmcinsi ilə intim münasibətə girmişdir.

Azan səsinin vicdan səsinə oyatmasını həm Toltı bəyin, həm də Tuncalın həyatında da müşahidə edirik. Qızı Umayra ilə birlikdə Pünhaniyyəyə gəlib çıxanda eşitdiyi azan səsi ona bütün günah və xətalərini xatırladıb dərk etdirir. Tuncal isə Fərizə ilə uzun bir vaxtdan sonra təkrar görüşmək üçün gedəndə məsciddən gələn azan səsi onu kövrəldir. Beləliklə, ilk dəfə biganəlikdən uzaqlaşib yardım etmək məqsədilə cibindəki son qəpik pulu belə nəzir olaraq verir.

Tuncalında yaşamında Toltı bəydəki kimi tənhalıq, uğursuzluq, ekzistensial böhran hökm sürür və hər iki obrazın həyatında bu hadisələrin özünü əks etdirməsinin səbəbi müəllif tərəfindən sansara sistemini yaratmaq istənilməsi ilə bağlıdır. Əsər boyunca bu sansara sisteminin verilməsi ilə bir nüans diqqətə çatdırılır ki, başımıza gələn hər uğursuzluq mənəvi cəhətdən yüksəlməyimiz üçün yaradılan çətinlikdir. Bu çətinlikdən xilas olmaqla əbədi səadətə əldə etmək olar.

Romanda təsvir olunan hər iki sujet xəttində sufilik və pünhanlıq məsələləri kimi qeyd olunduğunu görürük. Toltı bəy qızı-arvadı Urmayanı qorumaq məqsədilə uzun müddət səfərdə olur və axırda laməkan olan Pünhaniyyə şəhərinə gəlib çıxır. Maraqlısı da, budur ki, şəhərin üç sufisi olan Rahəddin Çələbi, Raməddin Çələbi və Ruhəddin Çələbi onları, xüsusilə də, anası həm bacısı, atası isə həm babası olan bu körpənin yolunu çoxdan gözləyirdilər. Çünki sirli-sehirlə Pünhaniyyə şəhərinə çatan kimi dünyaya gələn Toltı bəylə Umayranın övladı Pünhaniyyənin nuru idi. Buna görə də, uşaq dünyaya gələn kimi mühiblər körpəyə “Eşq atası” mənasını verən “Əbuhübb” adını verirlər. Əsərin bu hissəsində maraqlı bir sual ortaya çıxır: niyə görə inestdən doğulan uşaq Pünhaniyyə şəhərinin şeyxi-kəbiri olur? Fikrimizcə,

Aydın Talıbzadənin sənətsünas olduğu üçün bir çox mədəniyyətlər haqqında dərin biliyə sahib idi. Buna görə də, bu hadisə ilə o Misirdəki bir adətə işarə edir. Qədim Misir inanclarında təmiz qan inestdən doğulan uşaqlarda olurdu. Təmiz qandan doğulanlar ya məhv olub gedir, ya da müqəddəs olurdu. Əsərdə verilən bu hissədə, - *“Ya şeyx, ancaq bir şərt çox mühümdür: əgər bu uşaq 12 yaşını salamat adlayıb keçsə, ol vadə xoşbəxt olar. Əgər 12 yaşına qədər onun başına bir xəta gəlməsə, bu çocuq Pünhaniyyənin gələcək tarixini yazdırar.”*, [29, s. 253] - Misirdəki həmin inanca işarə idi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi əsərdə sansara sistemi var. Sufi görüşlərinə görə, insanın təmizlənməsi, təsəvvüf yoluna çıxması üçün onda “mən”lik deyə bir şey qalmamalıdır. Toltı bəyin öz qızını zorlaması səhnəsinin təsviri bu baxımdan səciyyəvidir. Ancaq əsərin sonunda nə Toltı bəy, nə də Tuncay nirvanaya çıxıb bilər. Əslində, hər ikisi nirvanaya layiq idi, hətta o mərtəbəyə yüksəlmişdilər. Buna görə də, Toltı bəy əlinə qələm alıb müdrikanə sözləri mürəkkəbindən axıdır:

“Mən öləndə vaxt da ölür. Ölənlə ölür, dirilənlə dirilir vaxt.

İnsanlar ona görə bir ola bilmirlər ki, ona görə birbirlərini anlaya bilmirlər ki, müxtəlif vaxtlarda doğulublar: yəni hərə öz vaxtında, öz vaxtına görə mövcuddur.”. [29, s.233]

Biz bu tərz ifadələri Tuncalın düşüncələrində də müşaidə edirik: *“...Hərə beynində öz yolunu gedir: yolu beyninin içindən götürüb harasa gedir. Nə qədər ki yola çıxmamısan, azadsan: ona görə ki, seçimin var. Elə ki harasa, nə üçünsə yollandın, yolun qulusan: yol istədiyi oyunu sənənlə oynayacaq: çünki sənənlə istədiyini bilir.”* [29, s.34] Bu zaman belə bir sual ortaya çıxır ki, niyə görə hər iki obraz – Toltı bəy və Tuncalın hər ikisi də nirvanaya layiq olduğu halda bu mərtəbədə daimi qala bilmir və heçlik içində məhv olur? Çünki hər iki obraz öz daxili eqolarını tam şəkildə məhv edə bilməmişdir. Toltı bəy son anda Çələbiləri, Tuncal isə festivaldakı sərxoş dilənçini ölüm ilə hədələyəndə, özlərini yenidən kimlərdənsə üstün tutduqları üçün nirvana mərtəbəsindən geri dönüşürlər.

Romanda bir maraqlı məqam isə Toltı bəyin oğlu-nəvəsinin taleyi idi. Qədim Misir adətləri üzrə təmiz qanın sahibi olduğu düşünüülən və “Əbuhübb” adlandırılan

körpə on iki yaşını sağ-salamat “doldurduqdan” sonra həqiqətən Pünhaniyə şəhərinin şeyx-kəbiri olacaq, yoxsa bir gün atası kimi eqosu baş qaldırıb özünü kimlərdənsə üstün tutacaq? Məlumdur ki, Toltı bəyin qızı ilə əlaqəsindən doğulan oğul-nəvə, təbii ki, onun genetik kodunun daşıyıcısıdır. Atanın nirvanaya yetişməsinə mane olan qürur, kibr, sərkərdə başlanğıcı kimi kodlar oğul-nəvədə də özünü göstərəcəkmidi? Atası kimi son məqamda özünü üstələyə bilməyib nirvanaya yetişə bilməyəcəkmidi? Bu sualların cavabı da və körpənin taleyi də romanda qaranlıq qalır. Daha doğrusu, müəllif bu məqamda postmodernizmin texnikalarından biri olan “müəllifin ölmü” texnikasından istifadə edərək romanın qaranlıq qalan hissənin necə aydınlaşacağını hər oxucunun öz ixtiyarına buraxır.

A.Talıbzadə romanında da qeyd etdiyi kimi dil sözlər üçün nərdivandır, eynilə bu romanın dili öz daxilindəki sirləri, daha doğrusu müəllifin düşüncələr aləmini oxucuya çatdırmaq üçün bir nərdivana çevrildiyi kimi... Əsəri oxuduğumuz zaman diqqət çəkən məsələ romanda terminologiyalardan istifadə edilməsidir. Ancaq bu daha çox gənc rəssam Tuncalın həyatının təsvirində yer almışdır. Bunun səbəbi isə müəllif bu tərz terminlərdən istifadə etməklə oxucuya bir rəssamın həyatının təsvirini verməklə daha çox reallığı əks etdirməyə çalışmasıdır.

Bəzi müəlliflərdən fərqli olaraq, terminologiyayı bədiiləşdirməkdən qorxmayan A.Talıbzadə əsərdə iki dil plastından – qədim dövrdəki əhvalatı təsvir edən zaman poetik dildən, müasir dövrdən danışanda isə esseistikaya “yaxın dildən istifadə etmişdir. Ancaq biz bəzən Toltı bəyin həyatının təsvir” olunduğu hissələrdə isə bəzi müasir sözlərə rast gəlirik. Bunun səbəbi müəllifin diqqətsizliyi deyil, söz oyunundan istifadə etməklə Toltı bəyin faciəvi taleyinin bəhs olunduğu hissənin Tuncalın hər gün izlədiyi bir seriyal olduğuna işarə etməkdir.

Romanda bir digər söz oyunu yəni, dil priyomundan istifadə olunan səhnə Tuncal ilə Fərizənin birlikdə televizora baxdığı səhnədir.

F. – Sən heç demədin axı, serialın adı nədir?

T. – Əbuhübb.

F. – Bu kimdi belə? Ərəbdi?

T. – Hələ bilinmir.

F. – Serial qurtarır, osa peyda olmayıb deyirsən?

T. – Sus daha, yaxınlaş mənə, çox çəkməyəcək, cəmi 45 dəqiqə. 45 dəqiqədən sonra bəlli olacaq ki, Əbuhübb kimdir. Ama mən sənə bir söz söyləyim: fikirləşəndə, tüklərim lap biz-biz durur. Mənim babamın da adı Əbuhübb olub.” [29, s. 206]
Müəllifin bu cür söz oyunundan istifadə etməklə oxucuları bir anlıq səksəkəyə salır və düşündürür. “Tuncal Toltı bəyin oğlu-nəvəsi Əbuhübbün nəvəsi ola bilərmi?”

Biz yuxarıda əsərin iki müxtəlif adı haqqında qeyd etmişdik. Ancaq əsərin ikinci adı olan “Monamor” adı bir qədər əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi fransız mənşəli söz olub “mənim sevgilim” mənasını verir. Ancaq biz bu adın güzgüdəki əksinə baxdığımız zaman başqa bir mənə ortaya çıxdığını müşayidə edirik – “Roman om”. “Om” ifadəsi hind dillərində müqəddəs bir səs və mənəvi bir sinvoldur. Üç müqəddəs hesab olunan səsin – “a”, “u” və “m” səslərin birləşməsini özündə birləşdirib Hinduizm, Buddizm və Caynizmdə meditasyon zamanı istifadə olunan hecadır. Meditasiya bir çox mədəniyyətlərdə və dinlərdə tətbiq olunan mənəvi bir təmizlənmə üsulu olduğundan “Momanor” sözünün güzgüdəki əksinin mənasını “mənəvi təmizlənmə romanı” kimi götürə bilərik. Bu da müəllifin çox ustalıqla dil oyunlarından istifadə etdiyini göstərir. Hətta romanı oxuduğumuz zamanı meditasyon edən şəxslərin “om” ifadəsini təkrarladığı kimi bəzi (“Məhəlləni beş-altı aya sökəcəklər”, “Qonşunun oğlu dinamikləri qoşmuşdu”, “Qloballaşma məhəlləni hamının gözü önündəcə şokolad kimi sındırıb yeyirdi.”) cümlələrin təkrarlandığını müşayidə edirik.

Hər bir müəllifin qələmə aldığı əsərlər onun bədii təxəyyülün məhsulu olsa da, həmin əsərin meydana gəlməsinə təsir göstərən real cizgilər olur. Bunlardan biri romanda bəhsi keçən “Cingöz xan” obrazıdır. Müəllif bu adı təsadüfən seçmir, öz müsahibələrinin birində əsərin birinci sujetinin ideyasını Çingiz xandan gəldiyini və Rusiya telekanalında verilən bir verilişdə Tunqus vilayətində bir əyanın qəbrində qırx bakirə qızın basdırıldığından aşkarlanmasından təsirlənərək Toltı bəyin böyük günahının təsvirinə başladığını qeyd etmişdir.

Romanda ikinci sujet xəttin baş qəhrəmanı olan Tuncay obrazın prototipi rəssam Ucal Haqverdiyevdir. O, A.Talibzadə ilə birlikdə eyni məhəllədə yaşamışdır.

Haqverdiyev Tuncay obrazı kimi qəribə görkəmli, hamıdan seçilən, özünü sərbəst aparan, heç nəyə iddiası olmayan, hətta Tuncal kimi bir filmdə (Vaqif Mustafayevin “Fransız” filmində) aktyorluq etmişdir.

Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” romanında müşahidə etdiyimiz postmodernist qələm nümunələrinə xas olan iki fərqli zaman kəsiyinin bir bədii əsərdə paralel şəkildə əks olunma xüsusiyyətini biz Şərif Ağayarın “Arzulardan sonrakı şəhər” romanında da görürük. Həsənin dilindən nəql olunan hadisələr müasir dövrü yəni, tariximizdə Qarabağ hadisələrinin yer aldığı 90-cı illərin, Misirdəki Amanis adlı kölənin dilindən nəql olunan hadisələr isə eramızdan beş min il əvvəlki zamanın təsviri olub əsərdəki iki dönəmin vəqələri bədii təcəssümün predmetinə çevrilmişdir.

Müəllif romana Jan Pol Sərtirdən sitat gətirdiyi “İnsan azadlığa məhkumdur” sözlərilə başlayaraq oxucuları paralel verilən hər iki həyat hadisələrindəki qəhrəmanların azadlıq mübarizəsinə diqqət yetirməyə istiqamətləndirir. Əsər bütünlükdə “azadlıq anlayışı” konteksti üzərində qurulmuş, hətta yozumlara açıq olan qatlardan tutmuş rəmzə, işarəyə, eyhama müraciətə qədər əsərdəki bütün məqamlar bu ideyada konkretləşdirilmişdir. Romanın ilk səhifələrində uşaqlıq xatirələrinə yetimçiliyin ağır izləri ilə paralel məcburi köçkün həyatının gətirdiyi çətinliklərin də əlavə olunduğu balaca Həsənin yuxusunda təsvir olunan və romanın sonrakı hissələrində tayfanın ən güclü döyüşçü məqamından Misirdəki eyhamlarda daş daşıyan bir köləyə çevrilən Amanisin yuxusunda da görülən “ağzı bağlı çəhrayı atlar” müəllifin qələmindən çıxan uğurlu bir metafora olub Qarabağın azadlığı yad əllərlə bağlanmış bir məkan olmasına işarə edilmişdir. *“Atların ağzını kimsə məftillə bağlamışdı, otlaya bilmirdilər. Otlamaq istəyəndə məftil çənələrini kəsir, qanadır, qan quruyub yumşaq tüklərin ucunda qaysaq bağlayırdı... Mən də yaxınlaşıb onları tuta bilmirdim, saçlarını sığallaya bilmirdim, ağızlarındakı məftili açma bilmirdim. Buna görə əzab çəkir, bəzən oturub ağlayırdım...”* [7,s.7-8]

Azərbaycan ədəbiyyat tarixinin bütün mərhələlərində yer almış “ana” və “vətən” paralelliyini romanın gizli qatlarında müşahidə edə bilirik. Həsən anası öldükdən sonra çəhrayı atların onun yuxusuna girməsi və anası da müharibə

başlamazdan bir qədər əvvəl dünyasını dəyişməsindən çıxış edərək “ana” obrazını itirilmiş torpaqların simvolu kimi əsərdə yer aldığını deyə bilirik.

“Çəhrayı atlar”, “Gülsümün paltarının çəhrayı rəngdə olması”, “maşının arxa qapısındakı at başına oxşayan əzikli cızığın çəhrayı rəngi”, “katibənin vurduğu ətrin çəhrayı rəngli kedr çiçəyinin qoxusunu verməsi” və s. əsərdən gətirdiyimiz nümunələrdə görüldüyü kimi çəhrayı rəng simvolikasını romanda keçən əsas xətlərdən biridir. Rəngin psixoloji mənasında “arzu” və “xəyal” ifadələrini özündə cəm etməsi romanda Həsənin ilk sevdiyi qız olan Gülsümlə bir gələcək arzu etməsi, ölən anasını görmək arzusu, kölə Amanisin Yaşıl vadiyə yenidən qayıtmaq arzusu və xəyalları ilə səsleşir. Ancaq əsərdə hər iki obrazın yuxusunda “çəhrayı at” görməsi və bundan sonra baş verən bəd hadisələr yuxuda “çəhrayı rəng” və “at” ifadələri ilə bağlı bilinən yozumları dekonstruksiyaya uğradır. Yuxuda “çəhrayı rəng” görmək sevinc və xoşbəxtliyə, “at” görmək isə murada işarə olduğu halda, biz həm Həsənin, həm də Amanisin həyatında tam əksini müşahidə edirik. Hər iki obraz öz yaşadığı yerdən didərgin düşüb gələcəklə bağlı bütün arzu və xəyalların puç olduğunu görürük. *“Yaşıl vadi dağılan gün bizdən üz döndərüb günəşin qürubuna tərəf qaçan atları yuxuda gördüm. Bu dəfə qaçmırdılar. İlk dəfə gördüyüm kimi baş-başa vermişdilər. Görkəmlərində də həmənkə narahatlıq vardı. Bircə rəngləri ayırıdı: çəhrayı! Tozanaq qaldıra-qaldıra üfüqə doğru qaçarkən günəşin zəif şüaları altında görüdükləri kimi...”* [7,s.90]

Əsərdə ən çox diqqət çəkən ifadə romanın adında da müşahidə etdiyimiz “Arzulardan sonrakı şəhər” və “Arzular şəhəri” ifadələridir. Həsən “Arzulardan sonrakı şəhər”in adını “Gülsüm” qoymaq fikrində ikən Gülsümün “Arzular şəhəri”nin daimi sakininə çevrilməsindən görüldüyü kimi müəllif bu iki şəhərin insanın reallaşan və reallaşmayan arzularının məskən olduğu şəhər olaraq bölmüşdür. Fikrimizi daha dəqiqləşdirəndə qeyd edə bilərik ki, “Arzular şəhəri” bizim yaşayıb günbəgün yeni arzularımızın meydana gəldiyi bu həyatımız, “Arzulardan sonrakı şəhər” isə ölümümüzdən sonrakı həyatımızdır. Çünki insan ölümündən sonra arzu edə bilmir və beləliklə, “Arzular şəhərindən” qala bilmir. Romanın son hissələrində isə müasir dövrün qəhrəmanı olan Həsən obrazı “Arzular

şəhəri”ndə bir məkandan digər məkana, qədim dövrün qəhrəmanı olan Amanis obrazı isə ölümü ilə “Arzular şəhəri”ndən “Arzulardan sonrakı şəhər”ə gedir.

“Gülüstan”, “Harami” kimi romanların müəllifi olan Şərif Ağayar son qələm nümunəsi olan “Arzulardan sonrakı şəhər” romanında “qanadı əriyən atlar” və “dəvə və əyrilik” kimi ifadələri işlədərək daxili intertekstuallıq əlaqəsindən istifadə etmişdir. *“Nənəm nəinki o otağa girməyi, hətta əlimi gözlərimin yanına tutub pəncərədən içəri baxmağı qadağan eləmişdi. Hərdən elə bilirdim, pəncərədən içəri baxsam, qanadları əriyən atlar görəcəm.”* [7, s.96] Romanda verilən “qanadı əriyən atlar” “Koroğlu” dastanında Rövsən atası Alı kişinin nəsihətinə qulaq asmayıb 40-cı günü tövləyə deşik açıb baxması nəticəsində atların qanadlarının əriməsi hadisəsinə işarə edir. Romanda yer alan “dəvə və əyrilik” – *“Guya abır gözləyir, başını açmır, gəl ki, başqa nənələr kimi uzun tumanı da yoxdur. Ətəyi dizindən biraz aşağıdır. Ayağına qaloş geyinir. Ətəyinin altından mötərizə kimi əyri qılçalar başlayır. Məşhur dəvə və əyrilik söhbətini heç nəyi dəyişmədən nənəmə şamil etmək olar.”* [7, s.11] – ifadəsi Türkiyədə işlənən “Deveye “Boyun eğri.” demişlər, “Nerem doğru ki!” demiş” el məsəlini yada salır.

Postmodernist romanlarda paralel verilən hadisələr müəyyən bir nöqtədə birləşir, bunu biz Aydın Talibzadənin “Əbuhübb” romanında bir televiziya dizisi vasitəsilə, Ş.Ağayarın “Arzulardan sonrakı şəhər” adlı iri həcmli əsərində isə tarixçi Sərdar müəllimin otağında yer alan kiçik arxivdəki “Yaşıl vadi hekayəsi” adlı qovluqla müşahidə edirik. Ancaq biz əsərdə qovluğun Həsən tərəfindən tapılmasından əvvəl kollecdə Həsənin tarixdən yazdığı mühazirədə paralel hadisələr və zamanlar arasında əlaqəni görməyə başlayırıq. Kölə Amanisin sitayiş etdiyi İterü çayı hər kəsə tarix və coğrafiya dərslərindən məlum olan böyük Nil çayıdır. Əsərdə məhsuldarlıq dönməndə hücum edərək atların ağızını bağlaması ilə iki qəbilədən birinin digərini köləyə çevirən hücumdan bəhs edən hadisə isə tarix mühazirəsində yer alan Ra və Ro qəbilələri arasındakı döyüşdür.

Müəllif romanda bədii təxəyülünün məhsulu olan Amanis obrazının yaşadığı hadisələri oxuculara bir həqiqət kimi çatdırır. Hətta Şamxal müəllimin çəhrayı rəngdə təbaşirlə lövhəyə cızdığı at başı şəklini Misirdəki eyhamların birində tapılmasını

romanda vurğulanmaqla tapılan şəklin sahibi Amanisə məxsus olduğunu vurğulayır: *“O, qalxıb çəhrayı yazan tabaşirlə yazı taxtasına at başına oxşayan işarə çəkdi və söylədi ki, ra və ro qəbiləsinin əhvalatını simvolizə edən bu işarə Nil çayı sahilində - piramidalar tikilən yerdə rast gəliblər. Daşa o işarəni çəkən qulun ra və ro qəbiləsi məskunlaşan yerlərdən gəldiyi ehtimal olunur. Qədimdə müharibə etmək istəyən qəbilələr bu işarəni papirusa çəkib bir-birinə göndərirmişlər.”* [7,s.160]

Şərif Ağayar romanda təsvir olunan hadisələrin oxucular üçün həqiqət olduğunu vurğulamaq üçün bəzi yazı priyomlarından istifadə edir. Bunlardan biri isə təsvir olunan hadisələrin üslubudur. Birinci əsərdə paralel verilən hadisələrin təsvirində birinci şəxsin dilindən verilən təhkiyə formasından istifadə edilmişdir. Ancaq diqqətçil oxucu üçün hər iki hadisənin bu təhkiyə formasında verilməsi sual doğurur. Kölə Amanisin başına gələn üfüqdə görünən çəhrayı atların balaca Həsənin yuxusuna girməsini ruhun yeni bədəndə həyat tapması kimi deyil, Həsən çox balaca olduğu zaman evlərində qaldığı Sərdar müəllimin öz tədqiqatlarından danışarkən uşağın zehmində bir yer etməsi eşitdiklərinin yuxusunda təzahür tapması kimi mənalanır. Ancaq Həsənin başına gələn hadisələri özünün nəql etdiyini və onunla paralel təsvir olunan kölənin həyatını Sərdar müəllimin qovluğunda yer alan “Yaşıl vadi hekayəsi”ndən oxuduğunu düşünsək, o zaman belə bir sual ortaya çıxır: kölənin həyatını kim nəql edir? Həmin əlyazmanın müəllifinin kölə olduğunu zənn etsək, bu dövrə qədər kiçik qəbilə daxilində istifadə edilən heroqliflər vasitəsilə yazılmış yazının kim üzünü köçürməyi bacara bilərdi? Həm də Nil çayı ətrafında baş vermiş hadisələrin sonunda kölə dünyasını dəyişir, buna görə də, başına gələn hadisələri sonuna kimi özü də yazı bilməz. Bu zaman oxucunun əlində belə bir variant qalır: Sərdar müəllim bu əlyazmanı o dövrdə yaşamış bir söz ustasının əlyamasından götürmüş və dilimizə çevirmişdir. Bununla da, növbəti dəfə K.Abdulla yaradıcılığından bizə tanış olan müəllifi məlum olmayan bir əlyazma nümunəsinin əsərdə yer alması texnikasını müşahidə etmiş oluruq.

Bir məsələni də qeyd etməyimiz yerinə düşər ki, coğrafi mühitindən və faunasından bixəbər olduğu beş min il əvvəlki Misir ətrafı ərazilərin təsvirində oxucular üçün real bir mənzərə yaratmaq məqsədilə müəllif var olmayan toponomik –

Haça qaya, İterü çayı, Xaxas xəndəyi və bitki – Mirra kolu, Kedr çiçəyi adlarından istifadə etmişdir.

Gündüz ilə gecənin, işıq ilə qaranlığın, yaşam ilə ölümün, real dünya ilə mistik dünyanın antitezalarında təşkil olunan əsərdə diqqət çəkən bir digər məsələ romanın epiqrafında yer alan “12 rəqəminin gecə və gündüzünə ithaf olunur” ifadəsidir. “12” rəqəminin numeralogiyadakı yerinə dair yozumlar müxtəlifdir - bir ildə 12 ay, islamda 12 imam, xristianlıqda 12 həvari, yəhudilərin atası həzrəti Yaqubun 12 oğlu, yunan mifologiyasında 12 tanrının adının çəkilməsi, şumerlərin 12 planet olduğuna inanması və s. Əsərdə verilən “12 rəqəmin gecə və gündüzü” ifadəsinin ilin 12-i ayına və romandakı qəhrəmanların azadlıq uğrunda mübarizə apardığı ömrə işarədir.

Bir qədər romandakı obrazlara və təsvir olunan hadisələrə nəzər yetirdikdə ilk diqqət çəkən obraz nənə obrazıdır. Kifir, davakar, hövsələsiz, hikkəli, yeri gələndə öz xeyrini güdən, ancaq bir o qədər də mehriban, canıyanan, ürəyi yumşaq, özünü fəda etməyi bacaran “Miss-154” Həsənin xəyal dünyasında baş verən düşüncələrin nizamını pozan obrazdır. Həsən bu dünyada yaxşılıq adına hər şeyi nənəsindən, onun əllərindən görür və ən çətin, kədərli anlarında nənəsinin isti, şəfqət dolu əllərinə, qollarına sığınır. Buna görə də, “Arzulardan sonrakı şəhər”ə veridiyi adlardan ikisini nənəsindən gördüyü münasibətə görə “Mehribanlıq” və “Nənəmin əlləri” adlandırır. *“Bircə əlləri gözəldir. Elə yumşaq, elə isti, elə məhrəmdir ki! Onun əlləri olmasa, bir gün də yola getmərik. Ən hirsli vaxtımda "mənim balam!" - deyib saçlarıma sığal çəkdimi, o saat mağullayıram. Nəsə bir hikmət var nənəmin əllərində. Sırrını açma bilmədiyim dərin bir hikmət. Nənəmi bütöv bir qlobus kimi təssəvvür etsək, mənim vətənim onun əlləridir. Şimallı-cənublu iki vətən! Arzulardan sonrakı şəhərin adı Nənəmin əlləri olsun, razıyam!”* [7,s.11-12]

Romandakı Gülsüm obrazı Həsənin ilk məhəbbəti və “Arzulardan sonrakı şəhər”in şahzadəsidir. Ancaq bu şahzadə heç bir zaman “Arzular şəhəri”ndən “Arzulardan sonrakı şəhər”ə gedə bilmir, oranın daimi sakininə çevrilir. Həsənin çəhrayı xəyalları Gülsümün çəhrayı rəngli gündəliyini oxumaqla alt-üst olur. Xüsusən də, gündəliyin səhifələrində yer alan bibisi oğlu Namiqlə bağlı sözləri - *“Bibim oğlu Namiq gecə məni zorla öpdü. Ağlamaq istədim.”* [7,s.179] və *“Namiq bu*

gecə məni lap çox öpdü.” [7,s.180] – “Arzulardan sonrakı şəhər”də 10 ballıq ölçüylə 11 yazıb şəhərin şəhvət məleykəsi seçdiyi Mərmər xanıma yer etdiyi halda Gülsümə yer vermir. Çünki çəhrayı gündəliyin sətirləri Həsəni “mif və xəyalların çiliklənməsi”ylə üzleşdirir.

Müəllif Birinci Qarabağ müharibəsinin təsvirini verdiyi zaman xəyalları, arzuları puç edən, insanları bir-birindən ayrı salan top-tüfəngin səsini findıq boyundan qarpız boyuna qədər böyüməsini əks etdirməklə qum saati effekti yaradır. Qum saatının tanələri azaldıqca müharibədən gələn səslər daha da böyüyür. Səslər böyüdükcə müharibə öz abu-havasını şəhərdə daha çox hiss etdirir, hətta müharibənin yaratdığı qatışıqlıq nəticəsində olunaraq yaranan özbaşınalıqlar da artır. Şəhərdə Əfqanıstandan gələn əsgərlərin sərbəst dolaşmaqları, hətta könüllərinə xoş gələn qızları qaçırdıqları, Ədalət kimi qoçuların silah gücü ilə məhkəmədə həll olunmayan məsələləri həll etməsi, şəhərdə insanların yavaş-yavaş azalması belə özbaşınalıqlara nümunədir. Müharibənin arxacəhbədə təsvirini verməklə bərabər qələmə aldığı Namaz, Məxmərəy, Ayna xala, Yaqub müəllim, Ramzes və s. kimi obrazların təsiri və dövrün mənzərəsini daha real göstərmişdir.

Son olaraq Etimad Başkeçidin sözlərilə desək, “Arzulardan sonrakı şəhər” romanı insan azadlığı haqqında saqadır, adamları sitayiş subyektinə çevirməyə çalışanlar barədə novella, insanların mürəkkəb həyat problemlərini, kədərini ehtiva və ifadə edən elegiyadır. Həmçinin bir uşağın gözü ilə müharibənin təsvirini səslərin ahəngində verilən ən gözəl əsərdir. Hətta müharibə dövrünü qələmə alınan zaman yaşanan real hadisələri bütün məhrəmliyi ilə əks olunan yeganə əsər deyə adlandırma bilərik.

Nəticə

Postmodernizm də cəmiyyətin böhran içində olduğu zaman kəsiyində meydana gəlib dekonstruksiya vasitəsilə bilinən qaydaları dağıtsa da, konstruksiya vasitəsilə yenidən qurur. Daha dəqiq desək, postmodernizm keçmiş adət-ənənələri inkar etmir, onları yenidən bərpa edərək böhran ilə mübarizəni imtina edib barışmaq ideyasını irəli sürür.

Postmodernizm fəlsəfəsi ilə postmodernizm ədəbi texnikalarının bir-birindən fərqlənir. Postmodernizm fəlsəfəsi bir ədəbi düşüncə kimi Dünya müharibəsindən sonra meydana gəlsə də, postmodernizmin ədəbi texnikaları bir riyazi ünsür kimi çox əvvəldən ədəbiyyatımızda yer almışdır. Buna görə də, postmodernizm fəlsəfəsi özündə əks etdirməyib ancaq texnikalarının bəzi ünsürlərinin yer aldığı əsərlər postmodernist əsər hesab etmək olmaz.

Bədii ədəbiyyatın hər üç ədəbi (epik növ, lirik növ və dramatik növ) növündə postmodernizmin özünəməxsusluğunu fərqli çalarlarda özünü göstərir.

Azərbaycan postmodernist ədəbiyyatında epik növdə qələmə alınan janrlar içərisində hekayə, roman, povest nümunələrini müşahidə edə bilirik.

Postmodernist hekayələrdə postmodernizm elementləri əsərin quruluşunda və məzmununda olmaqla iki şəkildə özünü göstərir.

Postmodernist üslubda yazılmış əsərlərdə obraz məhfumu mühüm əhəmiyyətə malik olub məhdud və geniş kontekstdə istifadə olunur.

Postmodern dramı başqa dram əsərlərindən fərqləndirən tək xüsusiyyət özündə etiva etdiyi postmodern fəlsəfəsinə əsaslanan fikirlər deyil. Həmçinin aktyor replikalarının xüsusi bir pafosla səsləndirməsi, səs tonlarında nəzərə çarpan pafos jest və mimikaları ilə ahənglənməsi, diqqət çəkən səhnə, işıq və səs effektlərindən istifadə edilməsi postmodern teatrı klassik teatrdan fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyətdir.

Ədəbiyyatda lirik növ nə qədər tarixən ən qədim növ hesab olursa da, ədəbiyyatımızda postmodern fəlsəfi düşüncəsi öz əksini ən gec bu ədəbi növdə göstərmişdir. Biz poeziyada postmodernizmin izlərini ancaq gənc qələm sahibinin şeirlərində müşahidə edə bilirik: Rasim Qaracanı, Murad Köhnəqalanı, Elçin

Məhərrəmlini, Zahir Əzəməti, Aqşini, Şərif Ağayarı, Nərmin Kamalın, Sevinc Pərvanəni, Günel Mövludu və s.

Elçin Hüseynbəylinin “Azıx” romanında “vətənpər” sözü istehza ilə qələmə alınaraq keşmişdən bu günə kimi cəmiyyətdəki öz yerini itirməyən şan-şöhrət və biraz daha diqqət görmək üçün dillərində “vətən” ifadəsini düşürməyib qəlbində isə vətənin “v” hərfinə belə sevgisi olmayan “saxta vətənpərvərlər”ə ironiyadır.

Mübariz Cəfərlinin “Bənna” romanında ironiya insanların imanlarını artırmaq üçün qeyri-məntiqi, reallığa uymayan hərəkətlər, yanlış addımlar atmaqlarında və kim tərəfdən uydurulduğu bilməyən xurafatlara inanmaqlarında özünü göstərir

Postmodern romanlarda paralel verilən sujet xətləri zaman və məkan baxımdan müxtəlif olsalar da, ya obrazlar, ya da təsvir olunan hadisələr arasında müəyyən oxşarlıqlar diqqəti çəkir.

Aydın Talıbzadənin “Əbuhübb” romanı məzmun, üslub, kompozisiyası ümumi halda əsərdə bir qarmaqarışlıq, xaotiklik görüntüsü yaratsa da, müəllifin ustalığı ilə bunların hamısı səliqəli, harmonik şəkildə bir-birilərini tamamlamışdır. Hər kaosda bir nizam olduğu kimi müəllif də bu əsərdə “xaos içində nizam”ı qurmuşdur. Depressiv-melonxolik abu-havada olan “Əbuhübb” romanında müəllif oxucunun hisslərinə nüfuz etməyə, təsir göstərməyə, həyəcanlandırmağa müvəffəq ola bilmişdir.

Şərif Ağayar Birinci Qarabağ müharibəsinin təsvirini bir uşağın dilindən verdiyi “Arzulardan sonrakı şəhər” romanında xəyalları, arzuları puç edən, insanları bir-birindən ayrı salan top-tüfəngin səsini findıq boyundan qarpız boyuna qədər böyüməsini əks etdirməklə qum saati effekti yaradır. Qum saatının tanələri azaldıqca müharibədən gələn səslər daha da böyüyür. Səslər böyüdükcə müharibə öz abu-havasını şəhərdə daha çox hiss etdirir, hətta müharibənin yaratdığı qatışıqlıq nəticəsində olunaraq yaranan özbaşnalıqlar da artır. Müharibənin arxacəhbədə təsvirini verməklə bərabər qələmə aldığı Namaz, Məxmərəy, Ayna xala, Yaqub müəllim, Ramzes və s. kimi obrazların təsiri və dövrün mənzərəsini daha real göstərmişdir.

Neomifoloji, kosmoqonik roman kimi adlandırıla biləcəyimiz Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” romanında personajların adları, davranışları, romanın xronotopu mifoloji nüvəyə malikdir. Əsərdə zamanlar asanca yerlərini dəyişir, yuxu və tarixi gerçəklik bir-birini rahat əvəz edir.

N.Əbdülrəhmanlının dekonstruksiya texnikasından istifadə edərək qələmə aldığı “Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia” romanı postmodernist ədəbiyyatda Umberto Ekonun “Qızılgülün adı” və Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” romanında olduğu kimi yarımçıq bir əlyazmanın axtarılması və bu əlyazmada yer alan həqiqətlərin gün üzünə çıxması məsələsi öz əksini tapmışdır.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

1. Abdulla K. Sehrbazlar dərəsi. Bakı: Mütərcim, 2006, 224 səh
2. Abdulla K. Sirlərin sərgüzəşti. Bakı: Azərnəşr, 2019, 288 səh.
3. Abdulla K. Sirriçində dastan və yaxud Gizli Dədə Qorqud-2 . Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, “Elm” nəşriyyatı,1999, 288 səh.
4. Abdulla K. Sirri-zəmanə: Hekayələr. Bakı: Mütərcim, 2014, 496 səh.
5. Abdulla K. Unutmağa kimsə yox. Bakı: Qanun nəşriyyat, 2018, 528 səh.
6. Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Yenidən işlənmiş ikinci nəşr. Bakı: Mütərcim, 2012, 288 səh.
7. Ağayar Ş. Arzulardan sonrakı şəhər.Bakı: Qanun nəşriyyatı, 2017, 232 səh.
8. Cəfərli M. “Bəna” əsəri. Azərbaycan ədəbi-bədii jurnal. Bakı:Azərbaycan, 2012, səh 3-66.
9. Cəfərli Y. Ədəbiyyatımızda “Don Xuan” mövzusu və Qaraçuxanın “On üçüncü həvari-141-ci Don Juan” ” romanı./525-ci qəzet, 2014, 30 avqust, s.24;30.
- 10.Əbdülrəhmanlı N. Könül elçisi, yaxud Don Xuan de Persia- Oruc bəy Bayatın hekayəti.Bakı: Qanun Nəşriyyat, 2015, 448 səh
- 11.Əlizadə S. Kitabı-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı: “Öndər nəşriyyat”, 2004, 376 s.
- 12.Əşrəf S. Arzularda qalan şəhər “Yaşıl vadi” /Ədəbiyyat qəzeti, 2018, 8 sentyabr, s.27.
- 13.Fəhmi İ. Bakı tarixindən kollaj (birinci kitab). Bakı: Qanun, 2010, 292 səh.
- 14.Hacılı A. Kamal Abdulla: seçimin morfolojiyası. Bakı: Mütərcim, 2010, 132 səh.
- 15.Hüseyn F. “Yazıçı özünü obrazlarında gizlətməlidir”. Kaspi, 2013, 23-25 fevral, s.15.
- 16.Hüseynbəyli E. “On üçüncü həvari – 141-ci Don Juan”, kitabyardu.org. qələmnəşr.com,2007,489 səh
- 17.Hüseynbəyli E. Arzulardan əvvəlki və sonrakı Şərif. Ədəbiyyat qəzeti. 2017,30 dekabr, s.9.

- 18.Hüseynbəylinin E. “Azıx” romanı. Elektron Kitab N 02 YYSQ. Milli Virtual Kitabxananın e-nəşri N 02 (59 - 2012), 2012-ci il, səh:110
- 19.İshaqlı A. Y. XVII əsr Qərbi Avropa ölkələri ədəbiyyatı.Bakı: Elm və təhsil, 2012, 498 səh.
- 20.Kamal N. Aç, mənəm. Bakı: Qanun, 2010, 244 səh.
- 21.Kamal N. Umberto Eco və Postmodernizm Fəlsəfəsi. Bakı: Qanun nəşriyyat, 2012, 204 səh.
- 22.Qarayev S. Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” romanı: tarix müasirlik kontekstində. İpək Yolu, №.3, 2019, səh. 146-153
- 23.Məhərrəmli E. “Hər şey susur?”//Anatologiya. Duyğular çərpələngi.Bakı: Mürcü Nəşriyyatı. 2021, 112 səh.
- 24.Məmməd zadə S. Azərbaycan nəsrində hadisə - Don Juan./ 525-ci qəzet, 2021, 20 fevral, s.12.
- 25.Rəhmanova İ. F. Postmodernizm ədəbi cərəyanı və onun Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında özünüifadəsi. Elmi iş (beynəlxalq elmi jurnal) 2020, №07\56, s.51-54
- 26.Səmədov.O. N.A.Kun. Qədim Yunanistanın mifləri və əfsanələri.İkinci nəşr. Bakı: Mürtəcim, 2012, 540 səh.
- 27.Şərifova S. Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı. Bakı: “Elm və təhsil”, 2015, 104 səh.
- 28.Şərifova S. Dionisin qələbəsi. Bakı: “Elm və təhsil”, 2018, 200 səh.
- 29.Talıbzadə A. ƏBUHÜBB (M+O+N+A+M+O+R) Bakı: Qanun Nəşriyyatı, 2014, 320 səh.
- 30.Zeynalova D. Modernizm. Postmodernizm.(terminoloji lüğət).Elm və Təhsil. Bakı-2015, 98 səh.

İnternet resursları

- 31.<http://kultur.az/?p=16488>
- 32.<http://qisadersmuhazireleri.blogspot.com/2016/01/dbi-novlr-lirik-nov.html>

33. <https://achiqkitab.aztc.gov.az/Books/Read/2374/Klassikler-ve-muasirler-soz-mustevisinde-Sherifova-Salide>
34. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1242486>
35. <https://edebiyatqazeti.az/news/edebi-tenqid/444-yuxu-ile-realligin-qovusdugu-mekan-arzulardan-sonraki-seher>
36. <https://edebiyatqazeti.az/news/sience/6654-unutmaga-kimse-yox-yaxud-kamal-abdullanin-3d-labrinti>
37. <https://en.wikipedia.org/wiki/Om>
38. <https://hi-in.facebook.com/345491725657139/photos/ayd%C4%B1n-tal%C4%B1bzad%C9%99-eqo-olmasa-bu-m%C3%BCsahib%C9%99y%C9%99-g%C9%99lm%C9%99zdimkulis-%C5%9F%C9%99rif-a%C4%9Fayar-v%C9%99-aliy%C9%99nin/379017545637890/>
39. <https://kulis.az/news/12713>
40. <https://kulis.az/news/16586>
41. <https://kulis.az/news/16829>
42. <https://kulis.az/news/30191>
43. <https://kulis.az/news/3454>
44. https://literaz.com/news/go/658/includes/includes/rating_process.php?id=658&rating=3
45. <https://literaz.com/news/go/658/seid-riyad-ebuhubb-monamor-romani-haqqinda-e-s-s-e>
46. <https://manera.az/edebiyat/2741-postmodernizm-ve-onun-nezeri-estetik-prinsipleri-maneraaz.html>
47. https://www.avanqard.net/index.php?action=static_detail&static_id=57878
48. https://www.avanqard.net/index.php?action=static_detail&static_id=58112
49. <https://www.azadliq.org/a/1810009.html>
50. <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://taediumvitaeblog.wordpress.com/2016/09/28/audrillard-v%25C9%2599-simulyasiya-n%25C9%2599z%25C9%2599riyy%25C9%2599si/&ved=2ahUKEwiW24n49>

[dH1AhVeRfEDHc3hACMQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw2vVmC9mSNrSo
bzUsHVyrcX](https://www.facebook.com/dH1AhVeRfEDHc3hACMQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw2vVmC9mSNrSobzUsHVyrcX)

51. <https://m.facebook.com/439707949406842/photos/a.439720569405580/2390562037654747/?type=3>
52. <https://portal.azertag.az/az/node/16950>
53. <https://rufatahmad.wordpress.com/2014/07/24/az%C9%99rbaycan-s%C9%99n%C9%99-n%C9%99-vers%C9%99m-coxdur/>
54. <http://senet.az/az%C9%99rbaycan-postmodern-poeziyasi-salid%C9%99-s%C9%99rifova/>
55. https://www.siir.gen.tr/siir/a/allen_ginsberg/amerika.htm
56. <https://sim-sim.az/kamal-abdullanin-casus-v%C9%99-tom-stopparidin-15-d%C9%99qiq%C9%99lik-hamlet-pyesl%C9%99ri-postmodern-dram-muqayis%C9%99sind%C9%99/>
57. <http://yarpaq.az/az/salam-sarvan-etimad-baskecid-tehran-elisanoglu-ve-rustem-kamaldan-roman-muzakiresi/>
58. <https://525.az/news/65297-postmodernizm-ve-bedii-edebiyat>
59. <https://kitabxana.net/files/books/file/1259778677.pdf>