

Asif Hacıllı

**Mifopoetik  
təfəkkür  
fəlsəfəsi**

Bakı  2002

Elmi redaktor:  
filologiya elmləri doktoru, professor,  
Əməkdar elm xadimi  
**Kamal Abdullayev**

Naşir:  
filologiya elmləri namizədi, dosent,  
**Telman Vəlixanlı**

**Asif Hacılı. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. – Bakı: Mütərcim, 2002. - 164 s.**

*Filologiya elmləri doktoru, professor Asif Hacıllının «Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi» kitabına mifologiya, folklor və ədəbiyyatın müxtəlif məsələlərinə həsr olunmuş məqalələri daxildir. Həmin məqalələrin bir qismi vaxtilə mətbuatda dərc olunmuş, bəziləri isə ilk dəfə nəşr edilir. Tarixi poetika istiqamətində yazılmış bu məqalələrdə milli bədii təkamülün tipologiyası, fəlsəfi-dini sistemlərlə əlaqəsi, bədii təfəkkürdəki etnik müəyyənlik araşdırılır. Ümumi konsepsiya ilə birləşən məqalələr məcmuəsi mifopoetik dünya mənzərəsi haqqında təsəvvürlərə müəyyən aydınlıq gətirir.*

H  $\frac{4603000000}{\text{AB } 022004}$  - 94 (01)-02

© Mütərcim, 2002



# MİFOLOJİ SİSTEMDƏ DÜNYA AĞACI

İbtidai cəmiyyətin inkişafının müəyyən mərhələsində meydana çıxan əsəti təfəkkürün dərin izləri ilə dində, etnoqrafiyada, folklorda, incəsənətdə qarşılaşırıq. İnsanın təbiətdən, bioloji mövcudluqdan mədəniyyətə və sosial mövcudluğa keçməsi dövründə ilk kollektivlərin özünəməxsus məfkurəsi olan əsəti ictimai davranışın bütün formalarını ehtiva etmişdir. İlk insan birliklərinin bioloji səviyyədən qalxıb sosiallaşmasında əsas vasitələrdən olan əsəti tarixi proseslərlə bağlanmış və diaxronik hadisə kimi ortaya çıxmışdır. Lakin əsəti həm də bütün dövrlər üçün aktual olan universal təfəkkür təzi, insanın mühiti və özünü dərk etmə üsuludur. Universal qavrayış növü olan əsətidə real zaman, obyektiv tarixi hərəkət ya mövcud olmur, ya da nəzərə alınmır. Əsəti nəyinsə məzmunu və ya

əksi yox, nəyisə insanla vəhdətdə qavramağa, insanın batini və zahiri arasında ahəng yaratmağa yönələn xüsusi idrak növü kimi aşkarlanır. Bu cəhət əsatinin insan psixikasının dərin qatlarında gizlənən əbədi zəmin, bəşər mədəniyyətinin dəyişməz sinxronik özəyi olduğunu təsdiq edir.

Tarixilik və universallığın vəhdəti əsatinin arxaizmini və eyni zamanda daimi müasirliyini təmin edir. Əsətir dünya haqqında təsəvvürlər sistemi, müasir mədəniyyətin genetik kodu tək aşkarlanır. Əsatiri sistemin hər bir ünsürü ümumi dünya modelinin tərkib hissəsi kimi əhəmiyyət qazanır. Buna görə də hər bir xalqın «uşaqlıq» və eyni zamanda çağdaş dövrünün sosial, psixoloji, mənəvi mövcudluğunun gerçək məzmununun açılmasına zəmin yaradan əsatiri sistemin bərpası üçün onun əsas ünsürlərinin tam təfsirini vermək, ünsürlərin bir-birinə və tama münasibətini müəyyənləşdirmək lazımdır.

Əksər əsatiri sistemlərdəki dünya modellərinin mühüm ünsürü Dünya ağacıdır. "... Arxetiplər içərisində Ağac arxetipi diqqəti xüsusi olaraq cəlb edir. Ağac, adətən üç hissədən ibarət, dünyanın əvvəlini-axırını özündə birləşdirən bir simvol kimi ortaya çıxır" (Kamal Abdulla. Sırr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud - 2. B., 1999, s. 260) Məhsuldarlıq, həyat, səma, nəsil, şaman, axirət ağacı, uca ağac variantlarında rast gəlinən Dünya ağacı əsatiri məkanın, kainatın üçlü bölgüsündən ibarət olan «şaquli» kosmik modelin və dörd, beş, səkkiz, doqquz hissəli «üfqü» məkani modellərin əsasında durur. Kainatın ilk məkani bölgüsü ağacla bağlıdır: onun kökləri yeraltı, qaranlıq dünyanı, gövdəsi yeri, işıqlı dünyanı,

budaqları səmanı təcəssüm edir. Bu bölgü sonrakı dini sistemlərdə inkişaf etdirilərək müxtəlif məxluqlarla məskunlaşmış yeddi, doqquz qatlı dünya haqqında təsəvvürlərlə nəticələnmişdir.

Dünyanın çoxsəpgili semantik qarşıqoymalar şəklində əsatri təfsiri də ağacla bağlıdır. Dünya ağacı yuxarı-aşağı, sağ-sol, yer-səma, keçmiş-gələcək, qaranlıq-ışığı, həyat-ölüm, erkək-dişi, güney-qüzey, mərkəz-qırağı, xeyir-şər kimi əkslikləri ehtiva edərək, bir-birinə münasibətdə mənalandırır. Həyati başlanğıc, dirilik, məhsuldarlıq, artım anlayışları da Dünya ağacı ilə ifadə olunur.

Ağac simvolu ilkin olaraq məhsuldarlıq rəmzi kimi meydana gəlmiş və tədricən həyat, nəsil, şaman ağacları tək təsnif olunmuşdur. Upanişadda ağac kainatın və tanrının rəmzidir. Riq-Vedada qutsal işıq ağacdən saçıq. Cənnət bağında ucalan, dünyanın özəyi olan Meru dağında kosmik ağac, müqəddəs alma var. Qədim çinlilərin günəş ağacı yeri və göyü birləşdirən vəsilədir. Şumerlərdə əbədi həyat bəxş edən sidsr müqəddəsləşdirilmişdir. Bir çox ilahi təsəvvürlərdə, xüsusən cənnət haqqında qədim əfsanələrdə ağac obrazı mühüm yer tutur. Qədim yəhudilərdə Həyat və Axirət ağacları qarşılaşdırılır. Həyat ağacı Sfirot səma, yer və alt dünyanı əlaqələndirir. Kosmik ağac - həyat ağacında on iki növ meyvə yetişir. İrəm bağındakı alma cənnətdəki ağacın variantı, itirilmiş behiştin, ölümsüzlüyün rəmzidir. Bu simvol allah Yahvenin şərqdə saldığı Edem bağındakı həyat və ya xeyir-şəri idrak ağacından nəşət edir.

Yəhudi mistikasında *sfirot* (hərfi mənada «rəqəm») allahın (Eyn-sof: transendental mənada, gizli

və dərkolunmaz allah, özünü təzahür etdikdə isə Yaradıcı allah-Elohim kimi aşkarlanır) emanasiyalarının on mərhələsi, onun müxtəlif atributları və adlarıdır (Tac, müdriklik, idrak, qüdrət və s.). On sfirot Allah ağacını (və ya Sfirot ağacı, İlahi qüdrət ağacı) əmələ gətirir, onun budaqlarını yaradır. Eyn-sof Sfirot ağacının gizli rişəsi, rişələrin rişəsidir. Dünya məhz ağaca görə mövcuddur və onun budaqları bütün aləmi yaradır: ha-muskal ağacın intellektual sferası olan üç zirvə budağı (*Keter, Bina, Xokma*), ha-murqaş mənəvi–ruhi sfera olan üç orta budaq – sfirot (*Tiforot, Qvura, Qdula*), ha-mutba təbii sfera olan dörd aşağı budaqdır (*Xod, Nesax, İesot, Maxud*). Kosmik sfirot ağacı antropomorf təbiətlidir və onun intellekt sferası ilk mənəvi-insani varlıq olan Adam Kadmonun başı ilə eynidir. Üç üst sfirot eyni zamanda üç işıqdan (*Mesuxsaxot*) qaynaqlanır. Dünyanın yaradılışı sxemi də ağacla (*İlanot*) ifadə olunur. Səməvi cənnət (*Qan eden şol maala*) da ağac simvolikası ilə zəngindir. Yəhudi mistiklərinə görə həyat və idrak ağacı bir-birindən Adəmin günahına görə ayrılıb: xeyir ağacın içində, şər çölündə imiş, Adəm meyvəni vaxtsız dərib və şər içəri girib.

Qədim yunanlarda ağaclar ilahi mahiyyət daşımış və müxtəlif tanrılarla bağlanmışdır. Bu baxımdan qədim Osiris kimi ölüb-dirilən Dionis - törəyiş, məhsuldarlıq kultunu ifadə edən tanrı xüsusi qeyd olunmalıdır. Zevs insanların üçüncü nəslini palıddan yaratmış, ellinlər palıd ağacını «ilk ana» adlandırmışlar. Bu qədim obraz yunan əsətirində Zevsin müqəddəs ağacı kimi qorunaraq poetik frazeologiyaya, o cümlədən Homerin dilinə daxil

olmuşdur. Deyək ki, «İliada»da əvvəli bildirmək üçün «yaşıl palıddan» başlamaq ifadəsi işlənir. Nəbati motivlər üslubda geniş istifadə olunur.

Skandinav əsətirində Baş Az (tanrı) Odin insanı göyrüş və qarağacdən xəlq edir. İslənd əsətirində müqəddəs ağac İqdrasil bulaq başında bitir. «Edda»ya görə müqəddəs ağac olan Heymdal və ya İqdrasili (və ya Lerad adlı göyrüşü) üç kök saxlayır, onun budaqları dünyaya kölgə salır, tanrıların toplaşdığı əsas məbədğah İqdrasilin dibidir. Ağacın üç kökündən birini əjdaha Nidxyöq gəmirir, digərinin altından müdrilik bulağı Mimira, o biri kökdən isə müqəddəs Urd bulağı axır. İqdrasilin budaqlarında müdrək qartal yaşayır. İtidişli dələ yuxarı-aşağı vurnuxaraq qartal və əjdaha Nidxyöqün söyüşlərini bir-birlərinə çatdırır. Müqəddəs Urdun suları İqdrasili məhvədən xilas edir. Bahadırlar təhlükədə olduqda İqdrasil titrəyir. İslənd əsətirində alma ağacının meyvəsi tanrı və insanları cavanlaşdırır. Tanrılar qocalmağa başladıqlarını hiss edən kimi ilahə İdunnun mücrüdə saxladığı almalarından yeyir və cavanlaşırlar. İdunnun kenninqi «almaların qoruyucusu»dur, almanı isə «asların həyat qidası» adlandırırırlar. Nəhəng Tyatsi qartal cildində İdunnu və almaları oğurlayıb nəhənglər ölkəsinə aparır. Tanrılar nəhəngə vasitəçilik etmiş Lokini İdunnu və almaları qaytarmağa məcbur edirlər.

Qədim islənd dilində qadın cinsində olan «söyüd» sözü qadının kenninqi olan «bəxş edən»lə, kəsilmiş, yıxılmış ağac isə israfçı qadın sözü ilə omonimdir. Qadın cinsindən olan ağac adları qadını bildirməyə məqbuldur. Palıd, Göyrüş isə kişi ilə tutuşdurulur.

Ağac, bitki aləmiylə ruhsal vəhdət, insanın, nəslin, soyun, icmanın nəbatatla bağlılığı türklər qədər heç bir xalqda izlənmir. Ağac, bitki, göylük, nəbatat türk mədəniyyətinin mühüm anlayışıdır. Ağac simvolu türk şamançılığının, əsatir və folklorunun, etnoqrafiyasının, xalq sənətinin özəyini təşkil edir. Buna görə də türk mifoloji sistemlərinin tədqiqində ağac simvolunun təfsiri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Lakin türk əsatiri süjetləri bütöv və saf şəkildə dövrümüzdə gəlib çatmadığından onu qəhrəmanlıq eposu və digər folklor mətnləri, xalq inancları və mərasimləri, yaxın əsatiri sistemlərlə müqayisədə bərpa etmək mümkündür. Retrospektiv səciyyə daşıyan bu əməliyyat müəyyən qədər ehtimalla əsaslandırıldığından və folklorla süzülən əsatiri motiv və süjetlər dəyişildiyindən əsatiri sistemin bərpası zamanı tələsik hökmlərdən çəkinməliyik.

Kainatın əsasında dayanan, dünyanın təbəqələrini əlaqələndirən, ibtidai təfəkkürün əsas inanclarını gerçəkləşdirən və əski dünya modelinin quruluşunu açmağa imkan verən Dünya ağacının ilkin variantının bərpası da bir sıra çətinliklərlə bağlıdır. Nisbətən yaxın dövrdə formalaşmış nəsil ağacı daha asan bərpa oluna bilirsə, ilkin variant olan Dünya ağacının təfsiri daha mürəkkəbdir. Onu da deyək ki, arxaik dövrdə Avrasiya məkanında hansı əsatiri sistemin dominant olduğu, təsirin hansı istiqamətdə getdiyi, qədim türk, skif-sarmat, şumer-akkad abidələrində rast gəldiyimiz Dünya ağacı obrazının məhz hansı arealda – meşələrlə zəngin olan, insan həyatının ağaclardan daha çox asılı olduğu qədim Altay ərazisində, yoxsa Dəclə-Fərat aralığında yaran-



dığı və intişar tapdığı da mübahisəlidir. Bu məsələnin həllinə hələlik nə tarixi, nə də filoloji araşdırmalar imkan verir. Əlbəttə, onlar müstəqil yaranıb təsirlənə və ya tipoloji oxşarlığa görə bir-birinə bənzəyə bilərdilər.

Folklorumuzda, xüsusən epik ənənəmizdə qorunmuş nəbati motivlər, çeşidli ağac obrazları ümumi tipoloji cizgiləri və mənimsəmələrin izini daşısa da qədim türk ənənəsindən gələn cəhətlər daha dərin və əsaslıdır.

Bir çox türk soylarında intişar tapmış ortaq motivlər etnik ənənənin ilkinliyini təsdiq edir. Altay yaradılış dastanlarında ay və günəşlə əhatə olunmuş doqquz budaqlı şaman ağacı, Abakan türklərində Dəmir dağda bitən yeddi budaqlı qayın ağacı təsvir olunur. Oğuz epik ənənəsində səmavi nurdan zahı olan ağacdan ilk insanların, o cümlədən mifik qəhrəman Buğu Təkinin doğulması epizodu yayılıb. Mifoloji qəhrəman Oğuzun ağac oğuşundan tapdığı qız (Yer yiyəsinin qızı) Göy xan, Dağ xan, Dəniz xanı dünyaya gətirir.

Bir çox Yakut olonxolarının girişində müqəddəs ağacdan (*Aal Luuk mas, Aal Duuk mas, Aar Kuduk mas*) geniş bəhs edilir, bu ağacın nəhəng vadidəki doqquz kurqandan ən böyüyündə bitdiyi söylənir. Müqəddəs ağacın zirvəsi Üst dünya, gövdəsi Orta dünyanın təcəssümü və Yer yiyəsinin, xeyir qüvvələrin (*ayusti*) sığınacağıdır. Kökləri isə Alt dünya və şər qüvvələrlə (*abaası*) bağlanır. Ağacı qoruyucu qüvvə (*cösököy*) himayə edir.

Ağacla bağlı mifoloji təsəvvürlər türk etnoqrafiyasında, inanclarda da geniş əks olunub. Yakutlarda

qayın ağacı yer ruhunun (*Aan doydı-iççite*) sığınacağı sayılır və bu ağaca at tükündən hörülmüş sicim (*salama*) bağlanırdı. Altaylar ağaca canlı məxluq kimi yanaşır, ağac ruhuna (*aqaştın yesi*) tapınaraq ona qurban verirdilər. Təbiətə ruhsal münasibət nəticəsində ağacların da öz icması və şaman ağacların (*qam aqaş*), başçı ağacların (*paştık aqaş*), ana, ata, əcdad ağacların mövcudluğuna inam vardı.

Yakutlar tozağacı budaqları («*çeçir*») ilə əhatələnmiş meydanda bayramlar keçirir, tuvalar yerə sancılmış tozağacı çubuğuna («*zalma*») səcdə edirdilər. Şamançı buryatlarda ulus ətrafında yerə «*barisa*» adlanan dirək-qurbangah sancılırdı («*Avesta*»dan məlum olan «*baresma*» – qurbangahdakı dirəyə uyğundur), şorlar tayqanın yiyəsi olan *kayrakana*, tuvalar su qırağında bitən şaman ağaclara (*xam nyaş*) sitayiş edirdilər. Yeniseyin mənəbindəki qutsal Ötügen dağları isə daş kitabələrdə türklərin müqəddəs ormanları (*uduk cus*) tək anılır.

Ağac, nəbatatla bağlı etnopsixoloji anlayışlar türklərin həyat, məkan, zaman haqqında təsəvvürlərinə dərindən sirayət edib. L.Bazen «yaş» sözünün rəng, pöhrə, nəmlik, zaman anlamlarını verdiyini göstərərək, qədim türk zaman qavrayışının təbiətlə, bitkilərin inkişaf mərhələləriylə bağlılığını təsbit etmişdir.

«*Ur*» kökünün *ur-uq* (nəsil), *ur-va* (yemək), *ur-en* (toxum, dən), *ur-vat* (hörmət-izzət) mənalı sözlər yaratması da türklərdə nəsil-toxum-hörmət məfhumlarının əlaqəsini göstərir: toxum, kök anlayışları nəsil, əcdad, ad-san məfhumlarını əsaslandırır. Bu qanunauyğunluq insanı səciyyə-

ləndirən «qollu-budaqlı», «köklü-köməcli», «min budaq» kimi ifadələrdə də aşkarlanır. İnsanın, toplumun, nəslin fərdiliyi də ağac anlayışıyla assosiativ əlaqədədir. Fərdin «öz»-ü və ağacın «öz»-əyi eyni mənşəli ifadə – məfhumlardır. «Uruq ağacı», insanın və ağacın «qol-budağı», nəslin «toxumu» etnik frazeologiyada geniş yayılmış ifadələrdir («Bizim uruğumuz sənin uruğ ağacının toxumudur» - «Oğuz Kağan»).

Türk mifoloji və etnopoetik ənənəsində ağac anlayışı ilə bağlı belə mühüm simvolların biri *Qaba ağacdır* («qaba» - yüksək, uca – bu sözün şumer mətnlərində rast gəlinən «quba» – ucalan, duran sözüylə müqayisəsi maraq doğurur). Dünya ağacının çeşidli şəkil dəyişmələrindən olan Qaba ağac-nəsil ağacı türk folklorunda geniş intişar tapıb. «Kitabi-Dədə Qorqud»un poetik frazeologiyasında rast gəldiyimiz «qaba ağac» ifadəsi, şübhəsiz ki, oğuz-qıpçaq xalqlarının əsatiri Dünya ağacı ilə bağlıdır. Qaba ağacın kökləri yeraltı dünya və keçmiş, budaqları səma və gələcək anlamındadır: «Başı ala baxar olsam, başsız ağac! Dibi ala baxar olsam, dibsiz ağac!». Ağacın quruması nəslin, soyun ölümü, ağacın canlılığı isə əksinə, dirilik, həyat deməkdir: «Qaba ağacın qurumuşdu, yaşardı axır». Qorqud Atanın alqışlarından ən sayqılısı - «qaba ağacın kəsilməsin»dir. Oğuzu Təpəgözdən xilas edən Basat da Qaba Ağacın oğludur. Maraqlıdır ki, «qaba»(qoba) ağac ifadəsinə yazılı ədəbiyyatda, məsələn, XIII əsr şairi Qul Əlinin «Qisseyi Yusif» əsərində eyni mənada rast gəlirik. Nəsil ağacı, qaba ağac motivi həmin əsərin dilində, xüsusən, frazeologiyasında, bədii təsvir ünsürlərində,

Züleyxanın sarayının təsvirində əks olunub. Züleyxanın tikdirdiyi saraydakı bəzəkli uca ağac başqa mədəni zəmində yaranmış eyni süjetli digər əsərlərdə, o cümlədən Əbdürrəhman Caminin «Yusif və Zuleyxa»sında da var və yəqin ki, Yaxın Şərqdə mövcud olan qədim əsatiri təsəvvürlərlə bağlana bilər. Sonrakı monoteist dinlərə də təsir edən, «Quran»da – «*Sidratül-müntəha*», «*Tuba*», «*Zilli-Məmdud*» kimi qalan həmin dəyanətli obrazın Qul Əli tərəfindən «qaba ağac» şəklinə salınıb türkləşdirilməsi olduqca diqqətəlayiq faktdır.

Qaba ağacın özünəməxsus keyfiyyətlərindən biri də soyun özlüyünü, ənənələri qoruyan, müəyyən qadağaların keşiyində duran qüvvə olmasıdır: «*Əgər ərdir, əgər övətdir, qorxusu ağac!*» Diqqəti cəlb edən budur ki, yalnız türkdilli xalqların əsatirində rast gəldiyimiz bu funksiya Füzulinin frazeologiyasına da təsir edib: şerlərində «qadağan ağacının» adını çəkir, onu əyənün günaha batdığını deyir. Ağacla bağlı motivlər Nizaminin, Nəsiminin, Xətəinin yaradıcılığına da güclü təsir göstərmişdir. Türk xalqlarının əsatir və folklor ənənəsini bir sıra ünsürlərlə seçdirən Qaba ağac həyat, şaman ağacları ilə əvəzlənmiş və ya onlarla müvazi işlənmişdir.

Dünya Ağacının maraqlı bir funksiyası da dünyanın sahmanı və sahmansızlığını, ahəng və xaosu ifadə etməsidir. "Kitabi-Dədə Qorqud"un dərin mifopoetik təfsiri əsasında professor Kamal Abdullanın göstərdiyi kimi, Qaraca Çobanın sarındığı "ağacın yerindən qoparılması dünyanın, dünyadakı işlərin sahmansızlığına bir işarədir" (Kamal Abdulla.

Sirr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud - 2. B., Elm, 1999, s. 261).

Azərbaycan folklorunda əski Dünya ağacının xüsusiyyətlərini qabarıq nəzərə çarpdıran maraqlı nümunə «Məlikməmməd» nağlında Zümrüd quşunun yuvası yerləşən ağacdır. Ağacın kökləri və gövdəsinə əjdaha sarmaşmış və Zümrüd quşunun ağacın budaqlarındakı yuvasına can ataraq, balalarını yemək istəyir. Məlikməmməd əjdahanı öldürərək quşun balalarını xilas edir və bunun sayəsində işıqlı dünyaya çıxır. Göründüyü kimi, ağacın gövdə və kökləri, orada yerləşən məxluq yeraltı dünya və şər qüvvələr, budaqları işıqlı dünya və xeyirlə bağlıdır. Məlikməmmədin qarşılaşdığı ağac dünyanın şaquli-üçlü bölgüsünü gerçəkləşdirən dünya ağacı, yaxud kosmik ağacdır. Bu nağılда Axirət və Həyat ağaclarının əksliyini də aşkarlamaq olar. Yəqin ki, nağılın əsasında duran eposda alma ağacı ilə Zümrüdün ağacı eyni olub və qəhrəmanın şücaəti həyatı başlanğıcı xilas etmək üçün demiurqun və ya tanrılardan birinin yeraltı dünyaya gedib şər qüvvələrlə mübarizəsi ilə bağlanır. Şamançılıqdan da xəbər verən dünya ağacının üç dünyanı təcəssüm etdirməsi onun həmin variantının türk əsatiri sisteminə aid olduğunu sübut edir.

Köklərində əjdaha olan əsatiri ağacın mövcudluğundan böyük filosof-şairimiz Nəsimi də xəbərdar olmuş və onun mühümlüyünü anlayaraq, dini-fəlsəfi əsaslarla yanaşı qeyd etmişdir:

*Musiyu Tur nədir, Şibliyu Mənsur nədir,  
Əjdaha olan ağac, riştə ilən dar nədir?*

Bu fakt Dünya ağacı və əjdaha ilə bağlı olan və Nəsimi dövrünə qədər gəlib çatmış səbatlı əsatiri silsilədən xəbər verir.

Həmin ağacın şumerlərin Qılqameş və Enkidu haqqında epos-nəğməsindəki «*huluppu*» adlı ağacla müqayisəsi də olduqca maraqlı nəticələrin alınmasına səbəb ola bilər. Məlum olduğu kimi, Dünya ağacı ideyası ilə bağlı olan «*huluppu*»nun köklərində ilan (əjdaha), gövdəsində pəri Lilit, zirvəsində əsatiri quş vardır. «Məlikməmməd»dəki ağacla bağlılığı göz qabağında olan bu obraz məhsuldarlıq, dirilik ağacından daha çox Dünya ağacına uyğun gəlir. Şumer mədəniyyəti və dünyabaxışı haqda dəyərli tədqiqatların müəllifi Van Deyk məhz bu motiv əsasında Şumerdə şamançılığın mövcudluğunu təsdiq edir.

Şumer-akkad qəhrəmanlıq nəğmələrində, o cümlədən «Enuma eliş»də ağacla bağlı motivlər əsatiri Dünya ağacının təfsiri üçün zəngin material verir. Dəclə-Fərat aralığındakı cəmiyyətlərin ideologiyasında ağac konsepsiyasının mühüm mövqeyi məhz ondan bilinir ki, bizə gəlib çatan qəhrəmanlıq nəğmələrinin üçü müqəddəs ağacın kəsilməsi motivi ilə əlaqədardır: Qılqameşin atası Luqalbandanın səfəri haqda, Qılqameşin ilahə İnannanın müqəddəs ağacından əcaib məxluqları qovması ilə, yəni «*huluppu*» ağacı ilə bağlı nəğmə, nəhayət, Qılqameşin əbədi şöhrət qazanmaq üçün dağa gedib Xuvavanın müqəddəs sidrini kəsməsi haqqında nəğmə. Eposa görə, müqəddəs sidr canlıdır, Qılqameş onu «öldürməyə» və kəsməyə gedir. Ağacın ruhu hesab olunan Xuvava sidrin bitdiyi Xurru

dağını öz atası adlandırır. Eyni zamanda həmin dağ günəş allahı Utu-Şamaşın məskənidir. Qəhrəmanlar sidr səfərinə çıxmazdan əvvəl günəş Tanrısı Utunun razılığını alırlar. Baş Tanrı Enlil isə ağacın öldürülməsindən qəzəblənərək, ağac ruhu Xuvavanın qatilini qurban verir. V.V.Struvenin akkad eposunu dərin tədqiqdən sonra həyat ağacı adlandırdığı müqəddəs sidrin ata dağ və hami günəşlə əlaqəsi göz qabağındadır. Sidr ağacından qədim Şumerdə məbədlərin müqəddəs sayılan hissələri (qapı, dam və s.) düzəldilirdi. Qədim Misirdə və digər yerlərdə də sidr müqəddəs hesab edilirdi. Misir əsətirində allah Osirisin tabutu Bibl çayının sahilindəki sidrə yan alır. Quranda rast gəldiyimiz *Sidrətül-müntəha*, *Sidreyi-Əla* da yəqin ki, bu ənənənin məcrasına daxildir.

Qədim Çin əsətirində dünya hakimi olan Şərq Tanrısı Fu Siyə ağac ünsürü uyğun gəlir. Qədim Çinin beş ünsür təliminə (ağac, od, torpaq, metal, su) daxil olan ağac (bitki) Fu Sinin (qovun) adını da təyin edir. Fu Sinin təmsil etdiyi «Şərq» aləmi isə, günəş və ağac təsvir olunmuş ideoqramdan ibarətdir.

Kolumbaqədərki Amerikanın ən mədəni xalqlarından olan asteklərin kosmoloji əsətinə görə, dünyanın mərkəzində «yaradıcı ikilik» olan tanrı Ometeotl yerləşir. O, dünyanın dörd qırağ hissəsini və mərkəzini saxlayır. Ometeotl ilk dörd tanrını, dünyanın dörd hissəsinin hamisi və qoruyucusu olan dörd müxtəlif rəngli Teskatlipoku yaradır. Dünyanın dörd bucağında yerləşən bu tanrıların hərəsinə bir ağac uyğun gəlir. Qədim astek şəkillərindən birində xaç kimi göstərilmiş dördhissəli dünyanın hər tərəfində bir ağac, müxtəlif rəngli bu ağacların

zirvələrində quş, aşağılarında iki qoruyucu tanrı və köməkçi tanrılar, mərkəzində isə od tanrısı çəkilməmişdir. Çox qədim dövrlərdə yaradılmış bu əsatri təlimlərin türk-monqol əsatri sisteminin analoji cəhətləri ilə müqayisəsi bir çox tipoloji bənzəyişləri aşkar edir və Dünya ağacının ümumbəşəri əsatri konsepsiya olduğu mülahizəsini söyləməyimizə imkan verir.

Azərbaycan folklorunda ağacla bağlı motivlərin, xüsusən, alma ağacı ilə bağlı nümunələrin təsadüfi olmadığını, Dünya ağacı ilə səsləşdiyini görkəmli alim-yazıçımız Yusif Vəzir Çəmənəminli də qeyd etmişdir: «*Nağılda («Məlikməmməd»də-A.H.) bəhs olunan alma ağacına bənzər, «Avesta»da bir Naara var.... Kür ilə Araz çayları arasında yaşayan qədim irqin etiqadınca Naara ağacı Kürqəsb ( Xəzər-müəl. qeydi) dənizində bitib, bütün nəbatata ruh verərmiş. Bəziləri Naaranı əbədi həyat bəxş edən ağaca bənzədirlər... «Məlikməmməd»dəki alma ağacı Naaraya çox bənzəyir...»*

Müəllif nağıllarımızdakı bir çox motivləri zərdüştliklə, «Avesta»dakı fəlsəfi konsepsiya ilə bağlayır. Lakin yəqin ki, «Avesta»dakı motivlər özü də daha qədim əsatri silsilələrə gedib çıxır və tək «Avesta» motivləri Azərbaycan nağılları üçün əsatri mənbə ola bilməzdi. Söhbət ümumtürk və hind-iran əsatri ənənəsi arasında tipoloji paralellərdən və qarşılıqlı mənimsəmələrdən gedə bilər. Digər tərəfdən, zərdüştlik konsepsiyası: işıqda, odda, günəşdə rəmziləşən və təcəssüm olunan xeyir başlanğıca tapınmaq və zülmətdə rəmziləşən şər qüvvələrlə onun əbədi mübarizəsi türk əsatinə də xasdır. Türk-monqol xalqlarının oda tapınması, türk əsatinə Dünya ağacı



və od, işıqlı başlanğıc ideyasının genetik bağlılığı məlum hadisədir.

*«Xanqay-xana və Burxanu-xana(dağlarının) zirvəsində bitən qarağacdən yaradılmış Ut Ana, od şahı! Sən, səmanın yerdən ayrıldığı zaman törəyən, Ötügen ananın pəncəsindən əmələ gələn, tanrılar xaqanı tərəfindən yaradılan! Atası saf polad, anası çaxmaq, əcdadı qarağac olan, parıltısı səmaya çatan və yeri dəlib keçən Ut Ana!..*

*Sənə, daim yuxarı can atana, Ut Ana, badələrlə şərab, ovuc-ovuc yağ qurban veririk».*

D.Banzarovun türk-monqol qamlarının dualarından gətirdiyi bu nümunə qam əsətirində od və bitki kultunun münasibətini göstərir. Türk-monqol xalqlarında od tanrısı *Ut Anaya* (*Odxan, Odqalaxan, Odxan-Qalaxan, Qaltenqri* variantlarında od tanrısı kişi obrazındadır – «*od qalamaq*» ifadəsindəki «*qal*» bu qədim kökə gedib çıxır); buriyalarda od sahibi «*qalın ejən*» müraciətdən ibarət çoxlu nümunələr qalmışdır. Şamançılığın geniş yayıldığı türklərdə ağac (söyüd, qarağac, palıd, küknar, pişpişə) kultu ilə od, günəş kultu arasında varislik əlaqəsi vardır. (Ut ananın Şumerdəki günəş tanrısı Utu ilə müqayisəsi maraqlı doğurur). Od tanrısı Ut Ananın əcdadı müqəddəs dağda bitən qarağacdır. Od kultunu gerçəkləşdirən Ut Ana obrazının Dünya ağacının şəkildəyişməsi olan qam ağacından törədiyini dil faktları da təsdiq edir.

Qədim monqol və türk dillərində müqəddəs sayılan qarağac, söyüd ağaclarının adı, od-alov bildirən «*ut*» sözünün cingiltili variasiyası olan «*ud*» sözü ilə ifadə olunurdu. «*Mod*» (ağac), «*id*» (əfsun) sözlərinin əsasında dayanan «*ud*» (odun əcdadı olan

müqəddəs ağac) sözünün «*ut*» (müqəddəs od) sözü ilə bağlılığını qəbul etmək olar. Azərbaycan türkcəsində də «*odun*», «*oduncaq*» sözləri yandırılmaq üçün, od əmələ gətirmək üçün hazırlanmış ağac parçalarını bildirir. Bu sözlərin əlaqəsini türk dillərinin fonetik qanunları da təkzib etmir. Kipləşən kar və cingiltili samitlərin və eyni zamanda dilarxası kar və cingiltili konsonantların əvəzlənməsi qədim və müasir türk dilləri üçün geniş yayılmış haldır. Türk kök sözü olan «*ut*» özlüyündə və kök-morfem kimi kipləşən samitlər cərgəsində kar və cingiltiliyə görə «*ud*»*la* əvəzlənə bilər. «*Ut*» sözü «*ot*»-«*od*»-«*otoq*»-«*ot/caq*»-«*ocaq*» kimi morfoloji və eyni zamanda *ot, ocaq, oda, ovçuların tonqalı, ovçu qrupu, gecələmə yeri* kimi semantik dəyişmələrə məruz qalıb. Azərbaycan dilində də *od, otaq, ocaq, odun* və s. əlaqəli sözlər var.

Bütün bunlar bir daha qədim türklərdə və onların əsatiri sistemi ilə tipoloji uyğunluğu olan digər xalqlarda *od, işıq, günəş rəmzlərinin Dünya ağacı ilə genetik əlaqədə olduğunu və ondan törədiyini təsdiq* edir. Bu qanunauyğunluq tipoloji mahiyyətli olduğundan digər faktlarla da təsbitləşir.

Dini rəvayətlərə görə Musa Müqəddəs vadidə ağacda təcəllə edən nuru (*odu*) görmüşdür. Çox zaman «*Nar və şacər*», «*Od və ağac*» adlandırılan bu epizod da ağacla od rəmzlərinin vəhdətinə dəlalət edir. Musanın ilahi nur götürdüyü Turdakı ağacdan səs gəlir ki, *ey Musa, mənəm həqiqətdə sənin allahın...mənəm həqiqətdə o allah* («Əl-qəsəs», «Taha», «Ənnəml» surələri).

Demək olar ki, bütün əsatiri sistemlərdə Dünya ağacının zirvəsi günəş, işıqlı dünya ilə bağlı olur və

həmin anlayışlar quş şəkli ilə rəmzləşdirilir. Ağacın dibində isə onu qaranlıq dünyanın mənhus qüvvələrindən qoruyan tanrılar təsvir olunur. Dünya ağacında gerçəkləşən bu iki başlanğıcın mübarizəsi xalq yaradıcılığında geniş işlənmiş və yeni mövzulara həyat vermişdir.

Dünya ağacının vəzifələrindən biri də dünyanın təbəqələri arasında əlaqə yaratmasıdır. Ağacdən başqa yeraltı dünya işıqlı dünya ilə dəlik, quyu, bəzən su səthi, çay və s. ilə birləşir. «Koroğlu»da Qırat dənizdən çıxır və qırx gün qaranlıqda saxlanılır, yəni öz mühitinə qaytarılır, gənc Rövsən damdakı dəlikdən ata baxaraq qadağanı pozur. Bu epizod da, çox güman ki, qədim əsəri silsilənin həlqələrindən biridir.

Azərbaycan nağıllarında işıqlı və qaranlıq dünyanı birləşdirən orijinal vasitələr də var: ağ qoç, qara qoç.

Yeraltı dünyanın sakinləri Azərbaycan folklorunda az-az hallarda üzə çıxırlar. İnsanların yeraltı dünyaya getməsi də təsadüfi, müvəqqətidir. Onlar hər vasitə ilə qayıtmağa çalışır, yeraltı dünyanı naqis, zərərli bir aləm kimi rədd edirlər. Lakin qaranlıq dünya və səmavi dünya yerlə, işıqlı dünya ilə izomorfdur. Çox vaxt onların ictimai quruluşu, məişəti oxşar olur. Bu onunla bağlıdır ki, əsəri inanclara görə yer üzü səmadakı məxluqlar, tanrılar tərəfindən öz həyatlarına uyğun məskunlaşdırılıb və əslində səma aləminin kölgəsidir. Sonradan isə yeraltı və səmavi dünya inkişaf etdirilmiş və şişirdilmişdir. Yerüstü dünya isə gerçək və fəvqəlin, adi və ecazkarın vəhdəti kimi dərk olunmuşdur. Bu üç aləmi birləşdirən əsas vasitə, dediyimiz kimi, məhz Dünya ağacıdır. Türk-

monqol əsətirində qəhrəmanlar, qamlar və tanrılar xüsusi ağaclar, nərdivanlar vasitəsilə yerdən göyə, yeraltı dünyaya qalxıb – enirlər.

Yusif Vəzir Çəmənəminlinin dediyi kimi, Azərbaycan folklorundakı alma ağacı qədim həyat ağacına bənzəyir. Nağıl və dastanlarımızda, xalq etiqaqlarında alma ağacına həyat bəxş edən və onu qoruyan qüvvə kimi tapınılır. Türk-monqol xalqlarının qədim əfsunçuluq inanclarını əks etdirən bir çox nağıl və rəvayətlərdə qəhrəmanın doğulması sonsuz valideynlərin müəyyən meyvəni, yaxud vəhşi heyvan südünü dadması ilə bağlı olur. Sonradan islamın təsiri ilə övlad olması üçün qurban kəsmək, kasıblara əl tutmaq, müqəddəs məzarları ziyarət etmək, nəzir vermək kimi adətlər də yayılmağa başladı. «Manas» eposunda Yaqub xan qurban kəsib nəzir paylamağı məsləhət görən arvadı Çıyırdaya hirsələnir, zəhmətilə yetişdirdiyi sürünü kəsib camaata paylamağı ağılsızlıq hesab edir. Bu epizod qədim türk köçəri təkəkkürü ilə islam adətlərinin toqquşmasını göstərir.

Azərbaycan folklorunda qədim türk ənənəsi səbatlıdır: bir çox nümunələrimizdə alma ağacının meyvəsi övlad bəxş edir, insanları cavanlaşdırır. Almanın bir üzü oğlan, bir üzü qız, qabığı isə bəzən atın timsalı olur. Totemizm dövründən qalma anlayışların təzahürü olan bu inanclar məhsuldarlıq, artım, dirilik ideyası, izdivacla bağlı mərasimlərin qalığıdır. Dünyanın bütün xalqlarında çeşidli formalarda intişar tapmış həmin mərasimlər məhsuldarlıq və nəsilartımı ideyasının mücəssəməsi olan ağacla bağlıdır.

«Manas»da Yaqub xan 14 il onunla həyat sürmüş sonsuz qadını haqqında deyir: *«Bu qadın müqəddəs məzarları ziyarət etmir, alma ağaclarının ətrafına dolanmır, müqəddəs bulaqların yanında gecələmir».*

Uşağı olmayan Yakut qadınları «müqəddəs» ağacın dibində, boz at dərisinin üstündə «yerin sahibinə» dua edirdilər. Bundan sonra uşaq olduqda isə onun Tanrıdan, yer və ağac ruhlarından alındığına inanırdılar. Sonralar şamançılıqdan qalmış müqəddəs ağaclar, əcdadların və qamların qəbirləri islamlaşdırılaraq övliyələrin məzarına, pirlərə çevrilmişdir. Lakin qədim dövrlərdən qalma inancların bir çoxu öz mahiyyətini saxlamış, islam və ya digər dinlərin qabığı altında yaşamışdır. Bütün variantlarını Dünya ağacına münçər etmək mümkün olan müqəddəs ağacların (ümumiyyətlə, bitki) ruhuna inam o qədər güclü idi ki, ağaca qurban verilir, hər hansı bir ağac kəsiləndə, kəsilmiş ağacdən tikintidə istifadə ediləndə həmin ağacın öldürülmüş ruhunun əvəzini ödəmək üçün insan qurbanından belə imtina edilmirdi. Y.Qrim, R.Andre, F.Librext, E.Teylor Avropada müxtəlif vaxtlarda tikinti işləri zamanı qurban olaraq diri-diri divara hörülən, özülə basdırılan günahsız uşaqlar haqqında çoxlu təsirli rəvayətlər, saqalar toplayıb çap etdirmişlər. Müqəddəs ağacın öldürülmüş ruhunun ödənci kimi yaranan bu adətə gürcü əfsanəsi «Suramistsixe» də misal ola bilər. Rəvayətə görə dul qadının yeganə övladı gənc Zura-bın diri-diri hörüldüyü Suram və ya Siqnax qalası uzun müddət ziyarətəgah olmuşdur. Ətraf yerlərin əhalisi ilin müəyyən vaxtında Suram və Siqnax qalalarına gələrək Zurabın divarlardan süzülən qanına

və ya göz yaşlarına baxmağa toplaşarmış. Axısqadakı Əhmədiyyə camesinin tikilməsiylə bağlı rəvayətdə də tikinti qurbanının izi var. Axısqada da digər türk ellərindəki kimi uşaq olması, xəstəlikdən qurtulmaq üçün ağaclara rəngbərəng parçalar bağlayarmışlar. Bu adət Azərbaycanın bir çox bölgələrində indiyədək saxlanıb.

Bu kimi rəvayət və əfsanələr Qılqameş haqqında eposda gördüyümüz (baş tanrı Enlilin qəzəblənərək ağacın ruhu Xuvavanı öldürəni qurban verməsi epizodu) ağac ruhuna qurban və ya tikinti qurbanı mərasiminin səbatlılığına dəlalət edir.

Dünya ağacı ilə bağlı digər etiqadlar da xalq arasında son dövrlərə qədər yaşamaqda davam edir. Novruz mərasimlərinin bir çoxu, səməni göyərtmək və s. dirilik, məhsuldarlıq, əmin-amanlıq ideyalarının rəmzi olan həyat ağacı ilə bağlıdır. Çinar, söyüd, alma, nar, qoz və s. ilə bağlı simvolların Dünya ağacının əsrləri keçib gələn rəmzi pöhrələri olduğu şəksizdir.

Ağac növlərinin funksional təcridlənməsi sonrakı dövrlə bağlıdır. İlk dövrdə əsas məsələ ağacın növündə yox, müəyyən ideyanı rəmzləşdirən ağac simvolunun mövcudluğunda idi. Buna görə də ayrı-ayrı mədəniyyətlərdəki Dünya ağacının növünü, cinsini təyin etmək çətin olur. Türk-monqol, skif abidələrində dünyanın ahəngini və xaqanın mərkəzi sima olmasını (həmin motiv nağıllarımızda qəhrəmanın başına qonan şahlıq quşu ilə bağlı epizodlar kimi qalıb) əks etdirən ağac iki tərəfdə üç-üç yerləşən simmetrik yan budaqlardan və bir zirvədən ibarət naməlum cinsli ağacdır.

Bu obraz təsviri sənətdə getdikcə daha da rəmziləşmiş və şərtiləşmiş, Azərbaycan incəsənətində ən kamil, siqlətli ifadəsini xalçaçılıqda tapmışdır. Azərbaycan xalçaçılığında işlədilən ən yetgin və parlaq nəbati naxışlardan olan «buta» dünyanın ahəngdarlığını və estetikliyini, həyati başlanğıcın təbiiliyini və əbədiliyini, kainatın vəhdətini, dirilik, artım ideyalarını təcəssüm edir. Müxtəlif variantlarda Azərbaycan, Orta Asiya, Anadolu xalçaçılığında yayılmış «buta» kainatın mərkəzində dayanan, onu simmetrik hissələrə, bir-birini tarazlayan əksliklərə parçalayan, həyati başlanğıcı yaradan və qoruyan qüvvənin - Dünya ağacının rəmzi işarəsidir. «Buta» məhz Dünya ağacından törəyib və onu tovuz quşu, boynunu bükmüş çadralı qız, yarpaq, gül kolu və s. ilə bağlamaq, fikrimizcə, qeyri-dəqiqdir. Bunu xalqın əsəti, ibtidai din ənənəsindən başqa, rəsm tarixi inkişaf yolu, müasir təsviri, xüsusən yuxarıdan şaxələnən xətlər, onu əhatə edən digər nəbati naxışlar, məsələn, «Şah Abbas», «Həna gülü» və s. təsdiq edir. Digər tərəfdən, Azərbaycan xalçaçılığında Dünya ağacı ilə bağlı bütöv kompozisiyalardan da istifadə olunur. Quba-Şirvan məktəbinə məxsus «Pirəbədil», «Şirvan» xalçalarında üslubi işləmələrə məruz qalmış Dünya ağacının və onun aşağısında iki qanadlı əsəti məxluqun - qoruyucu tanrıların təsviri açıq-aşkardır. Yenə həmin məktəbə məxsus «Qobustan» xalçasının məzmununu isə tamamilə Dünya ağacı motivi təşkil edir. Ümumən Azərbaycan xalçalarının semantikasında Dünya ağacı motivləri mühüm yer tutur.

Dünya ağacı ilə bağlı motivlərin mövqeyi dulusçuluqda, zərgərlikdə, bədii keramikada,

həkkaklıqda, memarlıqda da olduqca möhkəmdir. Hələ e.ə. VII əsrə aid Ziviyə xəzinəsindəki əşyalarda, məsələn, qızıl yaxalıqda dünya ağacının orijinal təsvirinə rast gəlirik. Çoxmüddətli təsviri ənənədən xəbər verən şərtiləşdirmə kamilliyi, ağacın budaqlarının özünəməxsus konfigurasiyada verilməsi, ağacın ətrafındakı əsətiri məxluqların, insanbaşı qanadlı şirlərin, qanadlı atların yüksək sənətkarlıqla təsviri babalarımızın olduqca qədim və zəngin əsətiri silsilə yaratdığını, Dünya ağacına tapındığını bir daha təsdiq edir.

Həmin şəkildə ağacın budaqlarının yaratdığı altıbucaqlı fiqur sonrakı dövrə aid digər ornamentlərin, xüsusən, çoxbucaqlı həndəsi naxışların, kristallik ornamentlərin mənşəyini aydınlaşdırır, onların ağacla bağlılığını sübut edir. Y.M.Hummelin 1930-cu ildə Xanlarda arxeoloji ekspedisiya zamanı tapdığı, e.ə. X əsrə aid edilən tac üzərində də Dünya ağacı ilə səsləşən ornamentlər vardır.

Günəşin rəmzi təsviri kimi izah edilən bir sıra naxışların (*qonça-güncə-güncik-gün*) nəbati əsasa malik olması, əvvəl toxunduğumuz kimi, işıq, od, günəş rəmzlərinin əsətiri ağacla əlaqəsi və ağacın zirvəsindəki quş obrazında (*Humay, Zümriid*) təcəssüm etməsi ilə bağlıdır. Günəşin simvolu, odun qoruyucusu hesab edilən tovuz quşu və xoruz obrazları isə, əslində, daha qədim nümunələrdə Dünya ağacının yanında göstərilən qanadlı məxluqların – qoruyucu tanrıların həyatiləşmiş xələfləridir. Bu fikri «Avesta»da rast gəlinən və sasani dövrünün dekorativ sənətində geniş əks olunan qanadlı it - *Saenomereq, Senmuro, Simurq obrazı* təsdiq edir. Qanadlı it



Senmurvun məskəni insanı şərdən xilas edən səma ağacıdır. O bu möcüzəli ağacı silkələyərək, bitkilərin toxumlarını yerə səpir və xeyirin, həyatın qoruyucusu kimi çıxış edir. Bəzi nümunələrdə iki qanadlı it, iki Senmurv təsvir olunur.

Senmurv obrazı *Simarql* şəklində slavyan əsatinə də keçmiş və it kultunun əsasını qoymuşdur. (Nağillərimizdəki Simurqun da eneolit dövründən qalma it kultundan nəşət edən Senmurvla, yəni həyat, xeyir ağacının mifik qoruyucusu ilə bağlılığını inkar etmək olmaz). Slavyan mifologiyasında dünyanı basmış ilk dənizin ortasında uçan iki palıd və bunların zirvəsindəki iki göyərçin haqqında süjet var. Totem ağac olan palıd Perun ağacı sayılır və ona qurbanlar verilirdi. Apokrifik povestlərin birində isə səmanı, yeri, odu (cəhənnəmi, alt dünyanı) saxlayan dəmir palıd təsvir olunur. Sistemli əsatri konsepsiya olmasa da, slavyanlarda meşə ruhları, bitkilərlə bağlı rəvayətlər geniş yayılıb.

Dünya ağacının işıq, günəş simvolları ilə bağlılığı onun at, dağ kultları ilə qarşılıqlı əlaqəsini göstərir. Türk xalqlarının əsati və folklorunda at kultunun günəş və ağacla əlaqəsinə dəlalət edən faktlar çoxdur. Bir sıra nümunələrdə qanadlı atlar qoruyucu tanrı mövqeyindədir və günəş, od, dağ kultu ilə bağlıdır. Herodotun əsərlərindən məlumdur ki, massagetlər günəşə at qurbanı verərmiş. «Avesta»da at, tur minən süvariləri ilə məşhur olan Orta Asiya köçərilərindən danışıılır. Qədim Çin salnamələrində, hind eposu «Mahabharata»da Toharistan, Fərqanə, Vanksu süvarilərinin «səma» atlarından, «qızıl» atlardan söhbət açılır. Bu kimi

dəlillər at, dağ, günəş kultlarının bir-birləri və eyni zamanda Dünya ağacı ilə sıx bağlılığını aşkar edir.

Qərbi Azərbaycandan tapılmış, indi Ermənistan tarix muzeyində saxlanılan bir sıra əşyalarda da müqəddəs ağac təsvir olunur. Kərmir qalasından tapılmış daş mücrüdə əks olunmuş insan qamətli, quş başlı, dimdiyi olan qanadlı əsatiri varlıqların, güman ki, qoruyucu tanrı və onun köməkçisinin sitayiş etdiyi müqəddəs ağacın zirvəsində quş şəkli var. Midiya dövrünə və ərazisinə aid bu əşyaların Misir, Suriya, Hindistan tacirlərinin əlaqə saxladığı həmin qalaya haradansa gətirildiyini, yaxud yerli məmulat olduğunu söyləmək çətindir. Tehran muzeyində saxlanan Sakkız və ya Ziviyə xəzinəsi ilə, skif, türk kurqanlarından tapılmış əşyalarla səsleşən bu nümunələr Midiyada Dünya ağacının «müqəddəs ağac» variantının (B.B.Piotrovski) yayıldığını və hakim ideologiyada mərkəzi yer tutduğunu sübut edir. Qədim Midiyada və skiflər arasında söyüd, yulğun, ayı pəncəsi və s. ağacların müqəddəs sayıldığını, onların nazik budaqları vasitəsilə fala baxıldığını və dua zamanı istifadə olunduğunu qədim yunan mənbələri, Herodotun, Strabonun tarixi əsərləri, Nikandrın «Heyvanlar haqqında poeması» təsdiq edir. («Avesta»dakı «baresma» və buryatlardakı barisa adlı qurbangah – dirəklərin oxşarlığını əvvəldə qeyd etmişdik).

Dünya ağacının çeşidli atributları və funksiyaları, xüsusən ondan törəyən üçlü bölgü insanların psixologiyasına, yaşayışına, dünyabaxışına o dərəcədə nüfuz etmişdir ki, Yaxın Şərqdə hətta şəhərsalma texnikası da həmin ənənənin təsiri ilə

üçhissəli bölgüyə (qala, şəhristan, rabad) əsaslanıb. Bu təsirin izlərini məişətdə də görmək olar. Azərbaycanda indi də qalmaqda olan təkəlduz, güləbətın, pilə, cülmə və s. tikmə üsulları, qəbirdaşı, taxta üzərində şəbəkə, cəfəri kimi oymalar, müxtəlif tikililərin tərtibatındakı nəbati ornament və kompozisiyalar həmin ənənədən gəlir.

Zərgərlik, miniatür sənətimizdə, həkkaklıqda nəbati naxışlardan geniş istifadə olunur. Memarlıq, təsviri, tətbiqi-dekorativ sənətimizin nadir nümunələrindən olan Şəki xan sarayının tərtibatında nəbati ornamentlərdən, əyri, düz, sınıq xətlərdən ibarət həndəsi fiqurlardan yaradılmış kompozisiyaların bədii kamilliyi diqqəti cəlb edir.

Bu ənənə yüz illərin bədii təcrübəsi, sənətkarlıq vərdişləri, xalqın psixologiyası və mənəviyyəti, nəhayət, qədim dini-əsatiri sistemi və folkloru ilə bağlı qanunauyğun bir haldır. Bu qanunauyğunluq Azərbaycan dilinə, xalq yaradıcılığının poetikasına, klassik ədəbiyyatımıza da təsirsiz qalmayıb. Qeyd etdiyimiz kimi, poetik frazeologiyamıza, canlı danışiq dilinə, bir sıra müəlliflərin üslubuna, təsvir vasitələrinə Dünya ağacının güclü təsiri olmuşdur. Dünya ağacının təsirinə «Kitabi-Dədə Qorqud»da, Nəsiminin, Xətəinin, Füzulinin dilində rast gəlmək olar. «Kitabi-Dədə Qorqud»da ağacla bağlı etnik frazemlər geniş yayılıb: «*Qaba ağacın kəsilməsin!*», «*Qaba ağacın qurumuşdu, yaşardı axır*», «*Kölgəlicə qaba ağacım kəsən Qazan!*»... Bu kimi ifadələr artıq əsatiri nəsil ağacını yox, frazemləşərək, ümumi anlayışları, vəziyyətləri nəzərdə tutur. Dünya ağacı ilə bağlı belə frazemlər sonradan digər variantlarda, məsələn,

«yıxılana balta çalmaq», «dibindən baltalamaq», «kökündən qazmaq», «yerə girmək», «göyün yeddinci qatında olmaq», «çörək ağacını kəsmək», «min budaq olasan», «köklü-köməcli», «qol-budaqlı», «bir ağacdır kim, dikilmiş bari yox» (Nəsimi); «Nəxliəməlim səmər veribdir» (arzu ağacım meyvə veribdir - Füzuli) şəklində işlənmişdir. Tapmaca, yanıltmac, qaravəlli, atalar sözləri, zərb məsəllərdə ağacla bağlı deyimlər çoxdur.

Dünya ağacı ilə bağlı motivlərin frazeoloji sistemlə yanaşı, xalq yaradıcılığının janr xüsusiyyətlərinə də təsir etdiyini söyləmək olar. Görkəmli alim V.N. Toporov müxtəlif xalqların yaradıcılığında mövcud olan sual-cavab, deyişmə, digər dialoq və monoloq növlərinin bir poetik forma kimi Dünya ağacı ilə səsləşən əsətir, ayinlərə, ritual dialoq və monoloqa nəşət etdiyini güman edir. Mərasim iştirakçıları, kahinlə öyrəncilər arasında aparılan bu sual-cavab ilk dövrdə dünyanın yaradılışı haqqında, kosmoloji mövzularda olmuş, sonradan funksiya və məzmununu genişləndirmişdir. Bu tipli dialoqun qədim və sistemli nümunəsi Skandinav əsətirində («Edda») Odinlə Vaftrudnir arasındakı dialoqdur. Mərasimi dialoqun kamil nümunəsi olan bu tipli mətnlərin digər qismini dual cəmiyyət formasından qalma qadın mübadiləsi ilə əlaqədar deyişmələr – oğlan və qız dəstələri arasındakı poetik sual-cavab təşkil edir. Bu baxımdan tapmacalar, sınaqlar maraqlıdır. Mərasimlərdə, elçilik, nişan, toy, bayramlarda istifadə olunan tapmacalar ilkin olaraq sırf mərasimi səciyyə daşımışlar. Təbi-nəbatı mərasimlərdə istifadə olunan tapmacalar, eləcə də bir sıra atalar sözlərindəki deskriptiv ünsür

oppozitiv mənə daşıyaraq qədim ayinlərə gedib çıxır. Tapmacanın açılması magik gücə malik olduğundan və tilsimin açılmasına, sehrin sınmasına gətirdiyindən xüsusi əhəmiyyət daşımışdır. Bir çox türk eposlarında tapmacanı açma bilməyən öldürülür, işkəncəyə məruz qalır və ya ona qız verilmir. Özbəklərdə tapmaca ilə bağlı oyunlarda məğlub olandan cərimə («şəhər», «kənd») alınır, tatarlar günahkarı hissə-hissə «satır», azərbaycanlılar isə xüsusi cəza verirdilər. Getdikcə formallaşan bu adət oyunlara («Bənövşə, bəndə düşə», «Haxışta») çevrilib.

Türk xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan aşıqlarının deyişmələrinin, klassik ədəbiyyatdakı sual-cavab formalı janrların, müşairələrin də bu qəbildən olduğunu, əski dövrdə qamların, sonradan ozanların mükəlliməsindən törədiyini və bu istiqamətdə xüsusi tədqiqata ehtiyacı olan bir problem kimi ortaya çıxdığını ehtimal edə bilərik. Ağac ruhuna, ağacda əsir olmuş qəhrəmana müraciət, aləmin sirləri haqqında müşairə, poetik deyişmə şəklində həyata keçirilən bu mərasimlər sual-cavablarla iştirakçılara təsir etmək, onlarda müəyyən intibalar oyatmaq məqsədi daşmışlar.

Bu cür mükəllimənin ədəbiyyatımızdakı ilk nümunələrindən birini yenə də «Kitabi – Dədə Qorqud»da tapırıq. Salur Qazanın evi yağmalandığı boyda Uruzun ağacda sözləşməsini dünya ağacı ilə bağlı mərasimdən qalma mətn parçası hesab etmək olar.

Həmin mərasimlərlə bağlı mətn formaları xalq yaradıcılığına, klassik ədəbiyyatımıza da təsir etmişdir. Nəsiminin, Xətəinin fəlsəfi-dini məzmunlu

suallardan, sual-cavablardan təşkil olunmuş şerlərində islamlaşmış Dünya ağacı olan *Tubanın, Sidrətül-Müntəhanın, Sidreyi-Əlanın, Zilli-Məmdudun, hətta «əjdaha olan ağacın»* adı çəkilir.

Nəsiminin şerlərində islam ünsürləri ilə aşılانmış qədim baxışların, xüsusən kosmoloji əsətlərlərin izləri çoxdur:

*Zülmət içrə qalmış idi kainat,  
Dolmuş idi cümlə aləm müşkilat,  
Divi məlun dutmuş idi aləmi.  
Cümlə div idi, yox idi adəmi.*

Bu parçada ilkin dövrdə aləmin zülmət içində olması, divlərlə məskunlaşması, xaos vəziyyəti göstərilir.

Lakin digər şerlərində Nəsimi aləmin yaranmasını sufi məfkurəsinə uyğun şərhlə edir və burada məsələnin başqa bir tərəfi – bir çox təriqətlərdə bu və ya digər dərəcədə mövcud olan kamil insan konsepsiyasının Dünya ağacı ilə əlaqəsi məsələsi ortaya çıxır.

Kamil insanın Dünya ağacının xələfi olması mülahizəsini sufilikdəki ali insan təlimi sübut edir. Fərdi azadlığı, təşəbbüs və yaradıcılığı boğan ortodoks, sxolastik təlimlərə qarşı çıxan sufiliyin irəli sürdüyü öncə müddəa kamil insan ideyası ilə bağlı idi. Tarixi, ictimai səbəblərlə, mənəvi təbəddülatla əlaqədar yaranan bu konsepsiya monoteist din tərəfindən mənimsənmiş əsətiri ideyalar əsasında təşəkkül taparaq zənginləşmişdir. «*Sən dirəxti-müntəha bil adəmi*» deyən Nəsimi kamil insanı dünyanın əsasında duran ağacla müqayisə edir, onu Dünya ağacının

əvəzedicisi, rəmzi kimi təqdim edir. Kamil insanın «*boyu tuba*», «*üzü cənnət*» və ya «*xurşidi xavər*», «*tükü ağaclar*» olur. Onun «*solu məğrib*», «*sağı məşriq*», «*yəməni-ön*», «*başı üstüdür*». Ali insan elə «*sidrədir ki, boyundan qiyamət*» faş olur.

Çox qədim dövrlərdən Hind əsatirində və fəlsəfi fikrində Puruşi – ilk insan, Avropa sxolastlarından Ezzonun əsərlərində, qədim çin əsatirində ilk insan haqqında təlim kimi uzunmüddətli inkişaf yolu keçən kamil insan konsepsiyasının «*Enuma-eliş*», «*Riqveda*», «*Upanişad*», «*Vaftrudnirin nitqləri*», «*Mavi kitab*», Tan-qu haqda Çin əsatirində, «*Edda*»da izlənən ümumi meylləri sufilikdə də əks olunub: insanın başı – səma, saçı, tükləri – ağaclar, dişləri – ulduzlar, gözü və ya sifəti – günəş, nəfəsi – külək, ayaqları, pəncəsi – yer, düşüncəsi – ildırım, qanı – çay, dəniz anlamındadır.

Əlayi-insanın «*surəti mahiyyətinin təfsiri*»ində sufilərin mövqeyi haqqında bir sıra əsərlər yazıldığına görə bunun üzərində çox dayanmaq lüzumsuzdur. Gətirdiyimiz nümunələrdən də aydın olur ki, sufilər kamil insanı Dünya ağacı ilə eyniləşdirməsələr də, onunla müqayisə edir, aləmin əsasında dayanan, onu təbəqələrə bölən, surəti kainatın rəmzi olan ali insanın sufilərə yaxşı məlum olan Dünya ağacı ilə rəmzi bağlılığını, varislik münasibətində olduğunu dərk edirlər.

Bu mülahizəni təsdiq edən digər bir dəlil sufilərin ali insanın təsvirində Dünya ağacı ilə səsleşən motivlərdən istifadə etməsi, ağacla bağlı ifadələrin poetik frazeologiyaya və sufi istilahları cərgəsinə daxil edilməsidir. Dünya ağacı kainatın mərkəzində

duraraq əlahəzrəti, ali hökmdarı təcəssüm edir, tanrılar və əfsanəvi xaqanlar Dünya ağacının yanında, taxtda təsvir olunurdu. Buna uyğun olaraq, «Quran»da «*Ərrəhmanu Əlal Ərş İstəva*» (*Allah taxtın üzərində yerləşmişdir*) ifadəsi var. Nəsimi bu kimi ifadələri də mənalandırır, həmin mərkəzi mövqeyə adəmi yiyələndirir. Bürcə dayanan yeddi qatlı göyü də Dünya ağacının zirvəsinə uyğun olaraq insanın başı, daha dəqiq desək, saçı, iki qaş, dörd kiprik cərgəsi kimi qələmə verir. «*Hər şerimi mən ayəti-Qurana yetirdim*» deyən şair «Quran» ayələrinin dərin məzmununa varmağa çalışır, deyir ki, «*bu nəğmələrin rəmzini arif anlar, aşına olmayana raz verməz*». Bu rəmzi mənaların bir qismi Dünya ağacı motiviyə bağlıdır.

Ali insan və Dünya ağacı arasında bağlılıq xaçpərəstlikdə də izlənilir. Bakirə Məryəmin müqəddəs ruhdan hamilə olması motivi və xaç simvolunun Dünya ağacı ilə bağlı əsatiri süjetdən bəhrələndiyini güman etməyə əsas var. Xristianlığın əsas anlayışlarından olan xaçı bir sıra tədqiqatçılar odun müqəddəs rəmzi, yaxud müqəddəs odun rəmzi kimi şərh edir, müqəddəs od obrazından törədiyini yazırlar. Yalnız xristianlığa aid olmayan, hətta onların IV əsrə qədər qəbul etmədikləri xaç rəmzinə qədim misirlilər, hindlilər, çinlilər, yunanlar, farslar, Amerika hinduları belə sitayiş etmişdir. Qədim türk əlifbasında və türk qəbilələrinin möhürlərində də xaç şəkli var. Xristianlığın özündə isə xaçın dörd, altı, səkkiz və s. uclu növləri vardır. Xristianlıqda xaç, məlum olduğu kimi, İsa xaçda çarmıxa çəkildiyinə görə müqəddəs sayılır. Həyat ağacının, qəhrəmanın ağacda əsir olması epizodunun qədim Beytül-müqəddəsdə geniş yayıldığı



məlumdur. Bir çox Avropa xalqlarında xristianlığın ilk dövründə müqəddəs ağaclara səcdə edilmiş və bu zaman İsayə sitayiş olunduğu zənn olunmuşdur. A.Y. Qureviçin göstərdiyi kimi, IX-X əsrlərin salnamə müəllifi ağac qarşısında İsayə ibadətdə bidət görmürdü. S.Rojdestvenskinin 1910-cu ildə tərtib etdiyi məcmuədə knyaz Vladimir dövründə Kiyevdə tanrıların ağacdən düzəldildiyi və əslində ağac olduğu, bunlara bəzən insan qurbanı verildiyi göstərilir. Bu kimi epizodlar müqəddəs xaçın ağac simvolu, Həyat və Axirət ağacları haqqında rəvayətlər, həyat ağacının övladı olan qəhrəmanın Axirət ağacına əsir düşməsi haqqında qədim süjetlərlə bağlılığına dəlalət edir.

Dünya ağacı konsepsiyasının son dərəcə geniş intişar tapması, əsatirə, dinə, mərasimə, incəsənətə, məişətə, orta əsr dünyabaxışına dərin təsiri, bəzən əsatiri təfəkkürün toxunmadığı sahələrdə belə Dünya ağacının izlərinin mövcudluğu məlumdur. İbtidai təfəkkürün bütün örnəklərinin yaratdığı dünya modeli, müasir məntiqi avtomatlarda olduğu kimi ikili qarşıqoymalar əsasında qurulur. Bütün bunlar Dünya ağacının yalnız əsatiri təfəkkürlə yox, ümumiyyətlə, insan təfəkkürünün özünəməxsusluğu ilə təyin olunan, ibtidai mədəniyyətin daxili quruluşunun əsasını təşkil edən ümümbəşəri təsəvvür olduğunu bir daha təsdiq edir.

## ЗАМАН ВЯ ОНУН МИФОПОЕТИК ДЯРКИ

Zaman anlayışı həmişə insanları düşündürərək onlarda bir-birinə zidd fərziyyələr doğurubdur. Bu problem ilk baxışdan hamıya aydın, adi bir şey kimi görünsə də, heç kim ona qəti, səhih cavab verə bilməyibdir.

Obyektiv zaman və onun insan təfəkküründə inikası haqqında elmi-fəlsəfi mülahizələr lap ilk çağlardan meydana çıxmışdır. Zaman və məkanın həddən artıq ümumiliyi, qeyri-müəyyənliyi böyük alman filosofu Kantı obyektiv zamanla məkanın mövcud olmadığını, bunların yalnız bizim təfəkkürün xassəsi olduğunu söyləməyə vadar etmişdir.

Zaman və məkanı hissi qavrayışın transendental formaları hesab edən Kantın fikrincə, dərk olunan dünya bizə məhz bunlar vasitəsilə əyan olur: zahiri qavrayışda məkan və zaman, daxili ruhsal aləmdə isə zaman şəklində.

Uydurma yox, xüsusi ideal «reallıq» olan mifologiyanı Şelling bəşəriyyətin ilkin tarixi hesab etmişdir. Zaman haqqında mifoloji təsəvvürlər daim qorunduğundan

tarix özü də çox zaman mifləşmiş, hadisələrin obyektiv axarından çox, onların mifoloji mənzərəsi əks olunmuşdur. Zamanın tarixi dərkilə ilk növbədə zamanı qavrayan subyektin özünün tarixiləşməsi ilə mümkün olmuşdur. İnsan tarixdə baş verənləri öz daxili aləmiylə uyuşdurmuş, ruhən qəbul etməyə başlamışdır. Tarix insanın ərzani dünyadakı fani taleyi ilə, onun ruhsal mövcudluğu isə səmavi əbədi zamanla bağlanmışdır. Ənənəvi təfəkkürdə zaman daxildən qavranmış, zaman mərhələləri insan həyatının məkani fraqmentləri kimi dərk olunmuşdur.

Lakin müxtəlif dövrlərdə zaman qavrayışı fərqlənmişdir.

Erkən mədəniyyət tiplərində kainat statik şəkildə, ahəngdar, qapalı və bütöv kosmos kimi qavranıldığından tarixi zaman məfhumu olmamışdır. Hadisələr əbədi çevrədə dövr etmiş, səhih başlanğıc və son sezilməmişdir. Həyata sakral və estetik münasibət mövcudluğun bitkin vəziyyətdə dərkinə, mütləq nəsnələrin müşahidəçiliyinə səbəb olmuşdur.

Avropa sivilizasiyasının qaynaqlarından olan qədim yunan mədəniyyətinə xas statiklik yəhudi dini-fəlsəfi məfkurəsində, xilaskar, messian təlimində aradan qaldırılmışdır. Yəhudi fəlsəfəsində xilaskarın zühuru ideyası tarixi iki yerə – zühura qədər və bundan sonrakı mərhələyə bölür. Tarix mənəviləşir, xüsusi məna kəsb edir, bəşəriyyətin taleyi gələcək qurtuluşun əzəbli gözləyişi kimi dərk olunur.

Yəhudi dini-fəlsəfi təlimindəki zaman-tarix anlayışı xristianlıqda davam etdirilərək irrasionallıq qazanır.

İnsanın daxili azadlığı, yaradıcı siqləti

aydınlaşır, xeyir və şər başlanğıc müstəqilləşir və tarixi proses dərk olunmağa başlayır. Şər anlayışının sərbəstləşməsi, özünəməxsus azadlığı tarixi, zamanı hərəkətə gətirir, əslində tarixi prosesə təkan verir. Antik dünya modeli əvvəli və sonu arasında fərq olmayan kamil tam idi. Şərin sərbəst qüvvə kimi anılması xristianlıqda zamanın gedişatına müəyyən ardıcılıq gətirərək, xeyirin təntənəsinə doğru istiqamətləndirdi. Əslində zərdüştlükdə izlənən dinamika, xeyir və şərin iki mütləq başlanğıc kimi əbədi mübarizəsi və bundan doğan tarixilik yeni tərzdə bərpa olundu. Qədim zərdüştlük fəlsəfəsində zaman dünyanı, kainatı yaradan ilkin başlanğıc kimi izah olunur və bu başlanğıcı hərəkətə gətirən qüvvə Hürmüz və Əhrimənin mübarizəsidir.

Hind məfkurəsində isə zaman qapalı dairədə əbədi dövr edir, insan ölmür, onda ruhun əbədi şəkildəyişmələri, çevrilmələri baş verir. Tarixi hərəkətdən təcrid olunmuş daxili mənəvi aləm ali, ilahi dünyanın təcəlləsi olaraq öz qapalı həyatını yaşayır. Zaman və əbədiyyət Brahmanın simasında ilkin başlanğıc kimi birləşir.

Qədim türk təfəkküründə zaman anlayışı silsiləvi səciyyə daşıyaraq təbii mərhələlərə uyğun gəlir, insan taleyi təbii prosesləri təkrarlayır. Orxon-Yenisey abidələrində tarixi və metafizik, real və ideal zaman arasında fərq sezilir. Bütövlükdə indiki zaman şərtiləşir, iki ideal dövr olan keçmiş və gələcək arasında siqlətsiz bir an kimi anılır. Zaman qavrayışında real olaraq keçmiş və gələcək təsbitləşir. Keçmiş gələcək üçün nümunə olur, gələcək zaman əzəmətli keçmiş kimi təsəvvür edilir. Keçmiş

gələcəyin, dirçəlişin, qüdrətin əzəli mənbəyi sayıldığından onun gələcəklə əlaqəsinin qırılması tarixi faciəyə çevrilir və yaddaş məsələsi önə çıxır. Yaddaş keçmiş və gələcəyi bir-birinə bağlayır, ataların xatirəsini yaşadır, əzəli qüdrət və ilkinliyi qoruyur, indini gələcəklə əlaqələndirir. Türk tarixi təfəkküründə keçmiş ideallaşdırılır, yaddaş insanın və etnosun əsas mənəvi meyarlarından birinə dönür, tarixi hərəkət aydın dərk olunur. Yaddaşın üstün dəyəərə çevrilməsi ilk növbədə insanın mənəvi azadlığına əsaslanır – fərd tarixi hafizənin, zaman ardıcılığının qorunması üçün mənəvi məsuliyyət daşıyır. Əzəl zamanlar, tarix mənən yaşanır, insan ruhunun tərkib hissəsinə çevrilir, ümumi tale şəxsi qismətdən keçir, tale anlayışı estetikləşərək xüsusi obraz kimi aktuallaşır.

Zaman haqqında təsəvvürlərin inkişafında Orta əsr Şərqi və Qərbi fəlsəfi fikrinin, intibahın da böyük rolu olub.

«Qurani Kərim»də zaman əsas məfhumlardandır, cənnətdəkilərin 33 yaş həddində əbədi qalması əslində zamansızlıq, insanın zamanın hökmündən qurtulması, zamanın nisbililiyi kimi dərin fəlsəfi anlayışa əsaslanır. Əl Kindi, Əl Fərabi, İbn Sina, İbn Rüşd kimi filosoflar kainatın əbədiliyi, zaman və məkanın tənəsübü, materiya və formanın zamanda mövcudluğu haqqında dərin elmi təlim yaratmışlar.

Sufi təlimində əbədiyyət ani və ötəridə təcəllə etdiyindən ərzani və rəbbani, insani və ilahi tərəflər arasında münasibət əsas məsələyə çevrilir; tarix, zaman, tale faciəviləşir, mənəvi azadlıq tarixin daxildən qavranılmasına səbəb olur. Ruh və bədən

arasında əkslik an və əbədiyyət, ərzani və səmavi zaman arasında faciəvi konfliktə səbəb olur, insan ilkin vəhdətə can atır. Reallıq inkar olunur:

«*Nə gecəm var, nə gündüzüm, başqa bir aləmdəyəm*» - deyən sufi aşıq ülvyyəyə qovuşur.

Orta çağlarda Qərbdə Avqustin zaman ölçüsünün hadisələrin sürəkliliyi olduğunu təsbitləmiş, lakin «zaman özü nədir?» - sualına cavab vermək iqtidarında olmadığını etiraf etmişdir və qeyd edək ki, bu etiraf elə indi də aktualdır.

İntibah dövründə insan tarixin hərəkətverici qüvvəsi kimi ortaya çıxır, zaman insan taleyilə bağlanır. Bu daxili bağlılıq maarifçi-nəzəri təfəkkürdə qırılır, obyekt və subyekt bir-birindən təcridlənir, zaman insanın müşahidə etdiyi, ondan kənar və yad hadisələrin obyektiv ardıcılığı şəklində qavranılmağa başlayır.

Elmi-nəzəri fikrin müasir inkişafı zaman konsepsiyasını getdikcə dərinləşdiribdir. Bu baxımdan A.Eynşteynin nisbilik nəzəriyyəsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

A.Eynşteyn zaman və məkanın vəhdəti, dünyanın fiziki mənzərəsini yaradan birliyi, ümumi zaman-məkan kontiniumu, zaman meyarının məhz hadisə və hadisələrin ardıcılığı olduğunu təsbitləşdirmişdir. Nisbilik nəzəriyyəsinin şərhçisi A.Eddinqton zamanın nisbililiyi, işıq sürəti ilə hərəkətdə zamanın dayanması, bir anın əsrləri sığışdırması, «əbədi cavanlıq» kimi mülahizələr irəli sürmüşdür.

Müasir elmi-fəlsəfi ədəbiyyatda zamanın insan tərəfindən qavranılması geniş yer tutur. Zaman

qavrayışı psixologiyasının tədqiqi göstərir ki, obyektiv zamanla onun insan beynində inikası və psixoloji zaman arasında əsaslı fərq vardır. Məlumdur ki, insan hadisələri heç də tam obyektiv xronoloji ardıcılıqla, gerçək axarı ilə qavramır. Hadisələr insan beynində qarışıq, çarpazlaşmış şəkildə yerləşdirilir. Psixoloji zaman obyektiv xronoloji ölçüylə yox, hadisələrin əhəmiyyəti ilə təsbit olunur. Müəyyən qısamüddətli hadisələr bəzən bir onillikdən geniş, uzun, əhəmiyyətli görünür. Hadisələrin səbəb-nəticə əlaqəsi, aktuallığı, əhəmiyyəti əsasında insan beynində keçmiş, indiki, gələcək hadisələrin qarışıq düzülüşündən ibarət fərdi mürəkkəb sistem – «tale» və ya «həyat yolunun subyektiv mənzərəsi» yaradılır. İnsan öz həyatını xronoloji ardıcılıqla, illərin müstəqim sayı ilə yox, onun məzmunu, dəyəri ilə qavrayır. Gələcək perspektiv də ümumi «taleyə» məhz bu baxımdan daxil edilir.

Zamanın qavranılması problemi çoxcəhətli və geniş anlayışdır. Bu problemin ən mürəkkəb və nisbətən az öyrənilmiş qatlarından biri zamanın poetik-mifik təfəkkürdə qavranılmasıdır. Bu, müasir insan psixologiyasının dərkində vacib amillərdən biridir. Əsatiri məfkurədə və mərasimi rəftarda birxətli, dönməz zaman, tarixi inkişaf anlayışı yoxdur. Mifik məfkurədə keçmiş və gələcək indiki zamanla qovuşuqdur, hadisələr sanki zamandan kənarında, panxronik inkişaf edir. Görkəmli tədqiqatçı K.Levi-Stros göstərir ki, əsatirin və musiqinin zamana ehtiyacı var, lakin mifologiya mahiyyətə zamanın məhvi vasitəsidir. Bu cəhət musiqidə, bir sıra dillərdə, bəzi ibtidai qəbilələrdə hələ də saxlanılıb. Bir sıra ibtidai

qəbilələrdə keçmişlə gələcək arasında yerləşən indiki zaman anlayışı yoxdur. V.V. İvanov, V.N.Toporov oxşar cəhətləri qədim hind mədəniyyətində, sanskritdə də aşkar etmişlər.

Zamanın mifik-poetik təfəkkürdə bu şəkildə «ləğvi» bəzi anlarda müasir insan psixologiyasında da müşahidə olunur. Bəzi emosional anlarda zaman «dayanır» (mifdə olduğu kimi), sanki keçmiş, indi və gələcəyin münasibəti itir, hadisələr nisbi zamanda, panxronik cərəyan edir. Hələ neçə əsr əvvəl dahi şairimiz Füzuli zamanın insan beynində inikasının nisbiliyini, onun insanın psixoloji-ruhi vəziyyətindən asılı olduğunu, psixoloji zamanın heç də obyektiv zamanla eyniləşmədiyini gözəl dərk etmişdir:

*Dedi ol yar: səhər vaxtı gəlim, leyk nə sud,  
Vaxt məlum degil, şam ilə birdir səhərim.*

Mifik - poetik qavrayışda gerçək tarixi hərəkəti qapalı silsilə, təkrari mövsümi mərhələlər şəklində olan qovuşuq əbədi dövr əvəz edir. Mifik zamanda keçici və itən heç nə yoxdur, varlıq yalnız öz formasını dəyişir. Mifdə ruhlar, tanrılar keçmişə, indiyə, gələcəyə müdaxilə edə bilir, bu zaman anlayışları özü hələ bir-birindən tam ayrılmayıb, əksinə, birlikdə qovuşuq, qapalı, əbədi əsatiri dövrü təşkil edir.

Əsatiri zaman keçmişdən gələcəyə gedən tarixi inkişaf yox, mahiyyətə eyni olan mövsümi-mərasimi silsilələrin əvəzlənməsindən ibarətdir. O, mahiyyətə eyni dövrdə qapanır və müasir zaman anlayışından fərqli olaraq, sanki əbədi bir dairədə hərəkət edir. Həmin əbədi, statik zaman dairəsi daxilindəki



hadisələrin zaman ardıcılığını yaradan əsas amil isə mifik təfəkkürün qavradığı səbəb-nəticə əlaqəsidir. Mifologiyada keçmiş, indi, gələcək bir-birindən tam təcrid olunmadığı üçün və əsatiri zaman-məkanın əbədi və dəyişməzliyinə görə ibtidai insan həyatın keçiciliyini, tarixi hərəkəti qavraya bilmir. Mifik təfəkkürə xas olan bu cəhət müasir insanda da təzahür edir. Psixoloji müşahidələrdən məlum olur ki, insan beynində müxtəlif zaman əlaqələri bir-birinə çevrilə bilər. Bir çox psixoloji hadisə və təəssürat da məhz bununla izah olunur. Məsələn, E.Zolya öz ölümünü o qədər canlı təsəvvür edib ki, bəzən gecələr sonsuz dəhşət içində yatağından sıçrayıb qalxıbdır. L.N.Tolstoy isə lap qoca yaşlarında «Xatirələr»ində uşaqlığın konkret səhnələrini heyranedici dəqiqlik və aydınlıqla canlandırıbdır.

Berqson və Yunq kimi məşhur filosoflar şəxsiyyəti keçmişdə (emosional, depressiv), indidə (impulsiv), gələcəkdə (təşəbbüskar) yaşayan üç tipə bölmüşlər. Keçmişdə və ya gələcəkdə «yaşayan», daha doğrusu öz «mən»ini bu dövrlərdən birinə aid edən insanların «bu günə» bağlılığı zəif olur. Onlar indiki tənhalıqlarını ya keçmiş şirin xatirələrlə ovundurur, ya da gələcək arzularla unutmağa çalışırlar. Belə insanlar çox vaxt nə olanın qədrini bilir, nə də gerçək perspektivi dərk edirlər. Şərqin böyük filosof-alim şairi Ömər Xəyyam sanki bu halı nəzərdə tutaraq yazmışdır:

*Bir gün ki keçib, onu salma yada,  
Bir gün ki sabah gəlməlidir, yoxdur o da.*

*Nə keçmişə, nə gəlməmişə bağlama bel,  
Hal ilə xoş ol sən, ömrünü vermə bada.*

Bədii əsərlərdə bu üç zaman qavrayışının müxtəlif qovuşuq variantlarından istifadə olunur. Müasir əsərlərin bir çoxunda keçmiş, gələcək hadisələr müəllif zamanına nəzərən toqquşdurulur.

Göründüyü kimi, mifik təfəkkürdə zamanın qavranılması son dərəcə özünəməxsus, mürəkkəb prosesdir. Bu prosesin bəzi əlamətləri müasir psixologiyada, bədii əsərlərdə hələ də təzahür edir.

Mifik poetikadan doğan bu cəhət şifahi epik yaradıcılıqda da əsaslı yer tutur. Nağıllarda hadisələr tarixi gerçəkliklə bağlanmayan qapalı zamanda baş verir. Zamanın hərəkəti personajların fəaliyyətindən asılı olur. Eposda isə hadisələr müəyyən gerçək tarixi dövrlə, tarixi şəxsiyyətlərlə uyuşdurulur. Lakin burda da bədii zamanın gerçək tarixlə uyurluğu nisbidir.

Türk eposunda bədii zamanın hərəkəti epik süjetin dinamikasından asılıdır. Məlumdur ki, klassik eposun süjetini zidd qüvvələrin mübarizəsi və qəhrəmanın fəaliyyəti nəticəsində dünyanın daha ahəngdar şəkllə düşməsi təşkil edir. Buna görə də epik qəhrəmanın yetkinləşərək fəaliyyətə başlamasıyla süjetin və nəticədə bədii zamanın hərəkəti sürətlənir. Baş qəhrəman əsərin dinamikasını təmin edən qüvvəyə çevrilir. Gerçəkliklə birbaşa bağlanmayan nağılların qapalı bədii zamanından fərqli olaraq, eposda qəhrəman və hadisələr real cizgilər qazanır. Süjet müəyyən tarixi zamanla bağlanan «epik keçmişdə» cərəyan edir. «Kitabi - Dədə Qorqud»da hadisələr ilk cümlədənə «Rəsul-əleyhüssəlam»

zamanına yaxın dövrə aid edilir. Lakin bu bildirişi heç də obyektiv və doğru dəlil, əsərdəki Dədə Qorqudu tarixi, hətta ədəbi şəxsiyyət, diplomat hesab etməyə əsas verən fakt kimi yox, yəqin ki, əvvəllər başqa dövrə aid olan ənənəvi poetik formulun sonrakı redaktəsi kimi anlamaq daha düz olar. Belə ki, eposda bu formul, adətən, hadisələrin qədim, şanlı dövrdə, məğlubedilməz igidlərin, xanların yaşadığı «epik keçmişdə» baş verdiyini göstərir və müxtəlif dövrlərdə formalaşan, lakin konkret «epik dövrdə» cərəyan edən qəhrəmanlıq eposunun dəqiq xronoloji lokallaşdırılması, demək olar ki, qeyri-mümkündür.

Eposda zamanın gerçək tarixlə uyarlığı nisbidir və özünəməxsus qanunauyğunluqla hərəkət edən bədii zaman, müasir ədəbiyyatdan fərqli olaraq, tarixi zamanın inkişafı ilə qovuşmur. Deyildiyi kimi, epik mətnlərimizdə zamanın hərəkəti süjetin inkişafı ilə bağlıdır. Şifahi ənənəmizdə süjet epik qəhrəmanın fəaliyyəti ilə müəyyənləşdiyindən bədii zamanın hərəkəti də qəhrəmanın davranışından asılı olur. Qəhrəmanın rəftarı ilə bağlı olan süjet həlqələrinin, funksiyaların dəyişməsi, bu həlqələrin səciyyəsi və konfliktin gərginliyi zamanın mütəhərrikliyini, tezliyini təyin edir. Əsərə giriş vəziyyətində olan ilk hissədə, məkan və şəraitin təsvirində zaman olduqca durğundur. Əsərin giriş hissəsində, ekspozisiyasında, təsvir, daxili monoloq, hadisələrin müəllif şərhində zamanın ləngiməsi müasir nəsrə də səciyyəvi cəhətdir.

Qəhrəmanın səfərə çıxmasına qədərki hissələrdə (doğulması, yetkinləşməsi) zaman çox tez hərəkət edir, nəzərə alınmır, ənənəvi sürətləndirici formullardan

istifadə edilir («ayla-günlə» və s.). Qəhrəmanın səfərə çıxması, öz missiyasını yerinə yetirməyə başlaması ilə zamanın hərəkəti dolğunlaşır, real dinamika yaranır. Epik əsərlərdə məkanın dəyişilməsi də zamanın hərəkətinə səbəb olur. Zaman-məkanın sürətli hərəkətini, dəyişməsini bildirmək üçün sabit formullardan geniş istifadə edilir. Nəsrədə isə bu, xüsusi formullarla yox, sadəcə olaraq, müxtəlif tərzdə birbaşa bildirməklə həyata keçirilir.

Epik əsərlərin ayrı-ayrı sabit süjet mərhələlərinin səciyyəsinə uyğun müəyyən zaman ölçüsü var. Bəzən bu süjet həlqələrinə daxil olan zəruri hadisələr arasında digər hadisəvi epizodlar daxil edilsə də, bu zaman ölçüsündə hiss olunacaq dəyişiklik olmur. Belə kənar, əlavə epizodlara gedən vaxt müxtəlif vasitələrlə ödənilir. Məsələn, Koroğlu ilə Giziroğlunun toqquşmasına gedən vaxt Qıratın sürəti sayəsində ödənilir, ümumi sabit zamanın kəmiyyətinə qətiyyən təsir etmir və sanki zamandan kənarında baş verir.

Şifahi əsərlərdə bədii zaman hadisələrə aid gerçək obyektiv zamanla nisbi uyğunlaşdırılır. Uzunmüddətli hadisələrin təsvirində ani təhkiyəvi zamanla gerçək zaman arasında uyğunsuzluq, dediyimiz kimi, xüsusi formullarla aradan qaldırılır. Daha əhəmiyyətli hadisələrə diqqəti cəlb etmək, təfərrüatı vermək, dəqiq qavranılmaq üçün şer parçaları, geniş dialoqlar, təsvir və s. vasitəsilə bədii zaman ləngidilir və gerçək zamana yaxınlaşdırılır. Bu, xüsusən, epik qəhrəmanın rəqib, düşmənlə qarşılaşdığı hissələr üçün səciyyəvidir. Dastanlarımızda zamanı belə ləng hərəkət etdirən əsas

vasitələr şer formaları, dialoqlar, deyişmələrdir. Nağıllarımızda zaman dayandırılı, keçmişə qayıdıla bilər. Lakin epik söyləyici, müəllif obrazı folklorda fərdiləşmədiyindən burada müəllif zamanı da mümkün deyil. Buna görə də, folklorda bədii zaman birxətli və biristiqamətli inkişaf edir, çoxqatlı zaman verilmir. Süjetin aparıcı qüvvəsi olan baş qəhrəmanın iştirak etmədiyini məkanda bədii zaman ləngiyir və ya tam dayanır, yalnız qəhrəman qayıtdıqdan sonra inkişafa başlayır. Ümumiyyətlə, folklorumuzda, xüsusən xalq lirikasında zaman anlayışı açıq qavranılmış, bədii zaman orijinal şəkillərdə təzahür etmişdir.

Lirik mətnlərdə zaman formalarının poetik tutumu onların kommunikativ səciyyəsiindən, müvafiq ünsiyyət məqamından asılıdır.

Bu baxımdan indiki zaman əslində mücərrəd zaman formasıdır. Belə ki, keçmiş və gələcək zaman məhz indiki zamana görə təsbitləşir və buna görə konkretlik qazanır. İndiki zamanın isə ünsiyyət prosesində belə lokallaşdırıcı nöqtəsi yoxdur: indiki zamanda verilən hadisə bütün xronoloji qatlara aid edilə bilər, yəni qeyri-müəyyənləşir. Buna görə də felin indiki zamanı və qeyri-qəti gələcək forması ümumiləşərək bütün zamanlara aid olur: «*igid deyirlər*», «*igid deyərlər*» ifadələri konkret ünsiyyət anına bağlanmayan, bütün zamanlara aid mücərrəd fakt mənasında işlənir. Beləliklə felin indiki zamanı və qeyri-qəti gələcəyi xalq şerində mücərrədləşərək ümumi zaman məzmunu qazanır və əbədi həqiqətləri, deyək ki, taleyin dönməzliyi, dünyanın faniliyi, idealın əlçatmazlığı kimi fikirləri ifadə etməyə xidmət edir. Nəticədə, ümumi zaman (indiki və qeyri-qəti

gələcək zaman formaları) içində konkret fərd sanki itir, ayrıca şəxslə bağlı motivlər, konkret insanın iztirabları, faciəsi, eşqi deyil, ümumən iztirab, faciə, eşq, sevinc kimi mücərrəd anlayışlar ifadə olunur:

*Dolanır keçir zaman,  
Fələk vermir bir aman.  
Nə dostu etibar var,  
Nə yolda əhdü peyman.*

İndiki zamandan fərqli olaraq, keçmiş və gələcək zamanda haqqında danışılan hadisə ilə danışmaq anı arasında vaxt fərqi təsbitləşir və ünsiyyət momenti dəqiq lokallaşır - gələcək və keçmiş məhz indiyə, danışmaq anına görə gələcək və keçmiş kimi qavranılır. Beləliklə söyləyicinin özü də fərdiləşir, zaman və məkanda müəyyən yeri olan konkret subyekt kimi səhnəyə çıxır və bu cəhət lirik şerin məzmununu əsaslandırır: mətn leytmotivi konkret fərddə bağlanır, əsər şəxsi hisslərin daşıyıcısına çevrilir. Fərdə xas hisslər – konkret insanın ümid və arzuları, sevinc və iztirabları önə çıxır:

*Bu çaydan gəmi gəldi,  
Şeh düşdü, nəmi gəldi,  
Gəl gözlərindən öpüm,  
Ayrılıq dəmi gəldi.*

Burada bədii fikir artıq konkretədən ümumiyyə, fərdidən bəşəriyyə doğru gedir və bu, bədii təxəyyülün romantizmini zəiflədir. İndiki zamana aid nümunələrdə isə, əksinə, romantik təxəyyül ümumidən konkretə, bəşəridən fərdiyə doğru inkişaf

edir - ümumi romantik kədər fərdə şamil edilir.

Poetik strukturda keçmiş və gələcək zamana xas formalar üslubi əhəmiyyət daşıyır. Nəqli keçmişdə şahidlik olmadığından, haqqında danışılan hadisə subyektdən uzaq, mücərrəd, ümumidir. Və deməli, hadisənin özü, mahiyyəti və səbəbləri deyil, nəticəsi, danışığ anı üçün əhəmiyyəti önə çıxır:

*Maral oxdan qaçıbdır,  
Qannan, çoxdan qaçıbdır.  
Ellərə xəbər olsun,  
Yağlı çoxdan qaçıbdır.*

Bu nümunədə *ib-feli* bağlama şəkilçisi və *dır-xəbər* şəklinin əlaməti ilə keçmişdə haqqında danışılan hadisə artıq ixtiyari baş vermiş, söyləyici və müsahibdən asılı olmayaraq icra olunmuş fakt kimi vurğulanır. Hadisənin özündən çox, onun əhəmiyyəti, nəticəsi önə çıxır.

Şühudi keçmişdə isə söylənən hadisədə subyektin iştirakı, şahidliyi, obyektə yaxınlığı təsbitləşir, yəni şahidliklə verilən hadisənin özü və deməli, səbəb, mahiyyət qabarıqlaşır:

*Dağ başına sis gəldi,  
Ocaq yandı his gəldi,  
Mənim bu qara baxtım,  
Əzəl başdan pis gəldi.-*

Bir daha qeyd edək ki, qeyri-qəti gələcək əslində ümumi zaman, fəvqəlzaman anlamında işlənir və bu, bayatı fəlsəfəsinə daha çox uyğundur. Qəti gələcək isə

daha konkret, müstəqim olduğundan poetik baxımdan məhduddur.

Folklordan fərqli olaraq, ədəbi mətnlərdə bədii zamanın təkamülü ilk növbədə müəllif obrazının fəallaşması, təhkiyəçinin fərdiləşməsi ilə bağlıdır. Zaman haqqında elmi-fəlsəfi təsəvvürlərin təkamülü ədəbi-bədii zaman konsepsiyasının aydınlaşmasına səbəb olmuş və bədii mətnin vahid zaman-məkan mühiti olan xronotop təlimini əsaslandırılmışdır. Mövcud araşdırmalarda bədii zaman hadisəvi və təhkiyəvi olmaqla iki növə bölünür. Lakin bu bölüm əslində fiziki və psixoloji zamanın poetikaya müstəqim tətbiqi olduğundan bədii əsərin estetik-bədii xüsusiyyətlərini tam ehtiva etmir.

Ədəbi-bədii əsər yalnız müəllif mövqeyi və təsvir obyektinin deyil, həm də ənənəvi janr məntiqinin (estetik hafizənin, dil yaddaşının) vəhdətindən yararır. Subyektiv müəllif mövqeyi, obyektiv təsvir mühiti və ənənəvi janr yaddaşı əsərdə fərqli semantik qatlar kimi iştirak edir. Bu məna qatlarının bir-birinə müqaviməti, müəllif, mühit və janr stixiyasının hər hansı birinin fəallığı və onların tənəsübü əsərin orijinallığını təmin edir.

Bədii zaman və məkan anlayışlarını da məhz bu üç struktur-semantik məhvərə (müəllif, mühit, janr) nəzərən daha dəqiq təsnif etmək olar. Bədii zaman və məkan üç ünsürün dinamik əlaqəsindən yararır:

a) müəllif obrazının zaman-məkanda yeri;

b) inikas olunan mühitin zaman-məkan səciyyəsi;

v) janr ənənəsinə xas simvolik zaman-məkan modeli.



İlk səviyyə bədii nitqin və təhkiyənin quruluşunda; ikinci-bədii təfəkkürün tarixiliyində, süjet, personaj və koloritin epoxal təsbitində; üçüncü isə şərti-metaforik dünya mənzərəsində təzahür edir.

Bədii zaman və məkanın bu üç növü tarixi-tipoloji səciyyəli olduğundan böyük təkamül yolu keçmiş və eyni zamanda ədəbi növ və janrlar üzrə seçilmişdir. Zaman anlayışının yuxarıdakı öteri xülasəsində qeyd olunduğu kimi, əsatir keçmiş, indini və gələcəyi ehtiva edən mütləq aləm olduğundan burada real tarix yoxdur. Mifdə zamanın dönməz hərəkəti izlənmir, hadisələr panxronik inkişaf edir, heç nə itmir, hər şey öz şəklini dəyişir, tamam yox olmur. Mifoloji zaman hadisələr arasında səbəb-nəticə əlaqələrindən, mifin universal məntiqindən, arxetip məfhumlardan törəyir. Mifoloji təfəkkürə xas mücərrədlik monoteist dinlərdə konkretləşərək sabit tarixi məqama bağlanır: islamda hicrət, xristianlıqda İsanın mövludu yeni eranın başlanğıcıdır, məkan mənzərəsi isə Məkkəyə və Müqəddəs torpağa tuşlanaraq sferik səciyyəlidir.

İctimai-psixoloji inkişaf bədii zaman təsəvvürlərinin inkişafına və tipoloji rəngarəngliyinə təkan vermişdir. Folklorda bədii zaman və məkan janr differensiallığı qazanaraq mürəkkəbləşmiş, söyləyici mövqeyinin möhkəmlənməsi söyləyici və söylənilənin bir-birindən ayrılmasına, təhkiyəçi zamanının ortaya çıxmasına gətirmişdir. Bədii mətnə tarixi və xəyali, real və fantastik, sakral və adi zaman-məkan seçilməyə başlamış, statik də olsa, təhkiyəçi mövqeyi qərarlaşmışdır. Fərqli janrlarda kompozisiya fraqmentlərində özünəməxsus cəhətlər ortaya

çıxmışdır.

Tarixi vəqəələrdən nəql edən eposda hadisələr real zamanla uyuşdurulan «epik keçmiş»də cərəyan edir, inikas olunan mühitin obyektiv tarixi axarına yaxınlaşır.

An və əbədiyyətin qovuşduğu lirikada müəllif duyumu mütləqləşmiş, zaman və məkan lirik qəhrəmanın daxili aləmində çulğlaşmış, müəllif ətrafı öz içində görmüş, özünəməxsus zamansızlıq əmələ gəlmiş, «müəllif zamanı» aparıcı xəttə çevrilmişdir.

Dramatik əsərlərdə isə süjet hadisələri və qəhrəmanlar janr tipologiyasına tabe olmuş, janr məntiqi bədii zamanın hərəkətində və məkan quruluşunda əsas amil olmuşdur.

Təbii ki, bu mətn növlərinin fərqli hissələrində zaman axarı dəyişir: sürətlənir, zəifləyir, dayanır, şərtləşir, metaforikləşir, simvollaşır, obrazlaşır. Lakin bütün hallarda bədii zamana xas ümumtipoloji meyarlar, universal xüsusiyyətlər qorunaraq bu və ya digər şəkildə izlənilir. Müasir ədəbiyyatda bədii zaman və məkan quruluşunda izlənen arxaik modellər ilk növbədə zamanın invariantlığı və silsiləvi hərəkəti, zaman-məkanın modelləşdirici rolu və qəhrəmanın daxili aləmiylə izomorfluğu kimi keyfiyyətlərdir.

Klassik ənənədən gələn bu və ya digər cəhətlər müasir nəsrimizdə dərinədən təzahür edir. Müasir nəsrin müxtəlif üslubi çalarlarında folklor ənənələri fərqli şəkildə mənimsənilir. Dəyişən, başqalaşan insanın özünüdərkini, öz həyat yoluna münasibətini, qarma-qarışıq dünyada itirib-qazandıqlarını göstərmək üçün İ.Hüseynov, Ə.Əylisi, Elçin, S.Əhmədov, İ.Məlikzadə və b. onu dəyişməz, sabit

zamanda mövcud olan anlayışlarla, mənəvi-əxlaqi saflığın, ilkinliyin təcəssümü olan mühitlə, daimi, dəyişməz aləmlə toqquşdururlar. Zaman hadisəvi epizodlarla yox, qəhrəmanın xatirələri, daxili monoloq, özünüdərk ilə hərəkət edir. Dəyişən insan əbədi, dəyişməz anlayışlar və zamanla qarşılaşır.

Anarın yaradıcılığında isə bədii zamanın hərəkəti başqa şəkildədir. Ani, dəyişən, ötəri, insanın «*özünü öldürməyə də macal tapa bilmədiyini*» bu dünyada əbədi və dəyişməz heç nə yoxdur. Hər şey dəyişilir, min illərin adətləri yox olur, İçərişəhər sökülür, xatirələr unudulur, iti sürətdən baş gicəllənir, insanın dayanmağa, öz keçmişinə, indisinə baxmağa, gələcəyini düşünməyə, vicdanı qarşısında hesabat verməyə macalı olmur. İnsan özünüdərk üçün zamanın ləngidiyi, saf başlanğıcın onu sarsıtdığı və düşünməyə vadar etdiyi sakit mühitə düşür. Anarın əsərlərində insan dar macalda, telefon danışqları, cədvələ salınmış «*özümülə görüşlərdə*», assosiativ, ani, əzablı şəkildə özünüdərkə çalışır.

Müasir nəsrədə bədii zamanın folklorda mövcud olmayan bir tərəfi - müəllif zamanı meydana çıxmışdır. Müəllif zamanının mövcudluğu keçmişə qayıtmağa, gələcək hadisələri təsvir etməyə, müxtəlif zaman səviyyələrini müəllif zamanına nəzərən toqquşdurmağa imkan verir. Bu, M.Süleymanlının «Köç»ündə özünü daha maraqlı və mürəkkəb şəkildə göstərir. Burada hadisələr, keçmiş və gələcək qovuşuq zamanda verilir, müasirlik və ənənə, keçmiş toqquşdurulur. Eposa uyğun olaraq, əsərdə dünya zaman və məkan etibarilə vahid tam kimi verilir. Bu, digər əsərlərdəki kimi, sadəcə olaraq, keçmişə,

gələcəyə müraciətlə baş vermir. Müəllif keçmiş, indini və gələcəyi qovuşuq, vahid zamanda birləşdirir. Məkan vəhdəti də, əsatiri eposa uyğun olaraq, elin keçdiyi əbədi yol, köç motivində təcəssüm olunur.

Nəsrimizdə ənənəvi cəhət, zamanın əsərin baş qəhrəmanının davranışı, düşüncə, duyğusu ilə verilməsi də özünü göstərir. Folklorda olduğu kimi, bəzən baş qəhrəmanın iştirak etmədiyi məkanda zaman ləngiyir, sanki hər şey dəyişməz qalır. Bu, xüsusən, lirik-psixoloji nəsr üçün səciyyəvidir.

Ə.Əylislinin «Adamlar və ağaclar», «Kür qırağının meşələri», «Ürək yaman şeydir» kimi əsərlərində dəyişən, «axtaran» insanlar sabit mühit və zamanla qarşılaşır. «Kür qırağının meşələri»ndə Qədirin taleyinin faciəviliyi məhz bununla - onun olmadığı altı il ərzində heç nəyin dəyişilmədiyi, zamanın sanki dayanması ilə dərinləşir. Təbii ki, söhbət heç də bəzən deyildiyi kimi, dəyişilmiş, «düzəlmiş» Qədirlə onun dəyişdiyini «başa düşməyən» Səltənətin faciəsindən getmir. Qədirin faciəsi, birinci növbədə, adi məntiq və ölçülərə sığmayan ifrat maksimalist mənəviyyatın sarsıntıları, qəhrəmanın normalara sığmaması, ümumi həqiqətdən uzaqlaşması ilə bağlıdır. Bu vəziyyətdən çıxış yolu tapa bilməyən Qədirin altı il ərzində dəyişilməsi ona səbəb olur ki, onun «*nəzərində insanlar təzədən ilbiz, soğulcan, kərtənkələ olmadılar, yad oldular, tamam yad oldular*». Bu böhranlı vəziyyət onda hər şeyin dəyişməsi illüziyası yaradır və bu hiss onu geriyə, «*Kür qırağının isti torpağı, isti ağaclarına*» doğru çəkir. Lakin burada heç nə dəyişməyib, zaman sanki bir nöqtədə donub qalıb, çünki elə anlayışlar, elə vərdislər

var ki, onlar əbədi, dəyişməz, zamandan kənardır: «Qədir qəribə bir ağırlıq altında qalmışdı və bu ağırlıqdan başqa heç nə hiss eləmirdi. Sonra o, hiss elədi ki, o altı il burada keçməyib. Sarsıldı, ümitsizləşdi və elə sarsıldı, elə ümitsizləşdi ki, bədəninin tən yarısı cansız bir əşya kimi məhaccərdən o yana sallandı... Qədirin dəyişdiyini Səltənət hiss etməyəcəkdi, çünki onun özü dəyişməmişdi. Çünki burda altı il keçməmişdi, altı il orda keçmişdi: səngərlərdə, tankların qabağında, şəhərlərdən şəhərlərə, meşələrdən meşələrə...» Səltənətin dünyasında heç nəyin dəyişilməməsi Qədirin keçmişinin indisi üzərində ittihamına, insan və zamanın qarşısı alınmaz hərəkəti arasında faciəvi konfliktə çevrilir.

«Ürək yaman şeydir...» hekayəsində isə doğma Buzbulağın dəyişməz, «nə bir hərəkət nə bir məşin tıriltısı» olan statik zamanı əvvəlcə Sərvəri darıxdırırsa, sonradan onun və Əjdərin mənəvi dayağı kimi qavranılır.

Ə.Əylislinin əsərlərində zaman və məkan düzxətli deyil, müəllif zamanın dinamikasını xarakterlərin təhlilinə yönəldir, əsaslı transformasiyalardan istifadə edir.

«Kür qırağının meşələrin»də əsərin ekspozisiyasında, Qədirlə Səltənətin altı ildən sonra ilk görüş səhnəsində, «biri divar kimi, çəpər kimi, o biri qurumuş ağac» kimi dayanan qəhrəmanların emosional-ruhi əhvalına və situasiyaya uyğun olaraq, sanki zaman dayanır, müəllif dəqiqələrin daş ağırlığının az qala real-fiziki duyumunu yaradır. Folklorda olduğu kimi, bu səhnədə zaman reallığı və hərəkəti dialoqla qaytarılır və verilir.

Epik-folklor poetikasına uyğun olaraq,

Ə.Əylislinin bir çox əsərlərində qəhrəmanın uzaq düşdüyü məkanda zaman ləngiyir və ya tam dayanır, yazıçı bu statikliyi ifadə etmək üçün orijinal, təsirli, eyni zamanda, olduqca sadə, təbii üsullardan, deyək ki, «yənə» sözünün maraqlı təkrarlarından istifadə edir: «*Əsgərlikdən gələn günü Sərvər kənd arasına çıxıb, üç il görmədiklərinin hamısını bir neçə saatda, nə ki var gördü. Gördü ki, yenə qızlar, qadınlar çeşmələrdən su daşıyır, kişilər çayxanada çay içir, uşaqlar klubda domino oynayır. Gördü ki, axşamüstü adamlar yenə çinarın dibinə yığışırlar, futboldan, siyasətdən danışırlar, sonra küçə-küçə, məhəllə-məhəllə evlərinə dağılışırlar və üç il bundan qabaqkı kimi yenə də, gedə-gedə, yol uzunluğunu eyni sözlər deyib, eyni qayda ilə bir-birlərini axşam çayına-çörəyinə dəvət eləyirlər... Gördü ki, yenə kənddə atasına Pişik Ağalar deyirlər, anasına Cücali Xanım deyirlər. Və birdən-birə hiss elədi ki, darıxır».*

Göründüyü kimi, müasir yazıçılarımızın əsərlərində bədii zaman və məkan ciddi məzmun daşıyır, personajların səciyyəsi və emosional ovqatı ilə bağlanır. Yazıçılar müxtəlif zaman səthləri və məkan dəyişmələrindən xarakterlərin psixoloji-emosional vəziyyətinin ifadəsi üçün istifadə edirlər.

# АЗЯРБАЙҖАН ТҶРКЛЯРИНДЯ ЪОБРАФИ ЙУРД ОБРАЗЫ

*(Etnik psixologiyaya dair  
müqayisəli müşahidələr)*

Yurd, vətən, torpaq - bir çox digər amillər, xüsusən tarix, sosial quruluş, təsərrüfat tipi ilə yanaşı etnosu müəyyənləşdirən əsas şərtlərdəndir. Əslində etnosu bir çox cəhətdən məhz coğrafi mühit formalaşdırır və özünəməxsus millətə çevirir. Təbii şəraitin rolu milli mədəniyyətin maddi qatında daha aşkardır: iqlim - ev, geyim, nəqliyyat, əkin-biçinlə; flora və fauna - tikinti, məişət, qidalanmayla; coğrafi relyef - məskənlər və təsərrüfat növləriylə; təbii hədlər - etnik sınırlarla əlaqəlidir.

Ancaq mədəniyyətin bu üst qatından başqa coğrafi yurd həm də milli özünüdərkə, xalqın mənəvi aləmi, həyata münasibəti, ümumən etnik dünya mənzərəsi ilə daxilən bağlı bir anlayışdır. Bir çox etnik dəyərləri - xalqın zaman və məkana, insan və cəmiyyətə, həyat və ölümə aid təsəvvürlərini xeyli dərəcədə coğrafi şərait, təbiət, iqlim təyin edir. Yəni yurd mahiyyətcə mənəviləşir, coğrafi məkan haqqında təsəvvürlər milli

psixologiyanın dərin qatları, qavrayış arxetipləri ilə çulğaşır. Nəticədə coğrafi təsəvvürlərin tədqiqi ümumən etnik araşdırmaların zəmini olur: əvvəla, yurdun tarixi coğrafiyası haqqında ən dolğun məlumat məhz etnik-coğrafi təsəvvürlərdə həkk olunur; ikincisi, coğrafi duyum etnosun tarixi məkanda avtoxtonluğu probleminin çözlənməsiylə bağlıdır; nəhayət, bu məsələ bütövlükdə etnik dünya mənzərəsini, yəni əslində milli mədəniyyətin tipologiyasını açmağa təkən verir.

Azərbaycan türklərinin etnik-coğrafi təsəvvürlərinin tədqiqinin müəyyən özünəməxsusluğu var. Belə ki, yurdumuzun ərazisi bir çox digər tarixi-etnik məkanlardan fərqli olaraq, daxilən olduqca rəngarəngdir: dağlar, düzənlər, meşələr, qumluqlar, dəniz, çaylar zəngin bir mənzərə yaradır. Məhz buna görə azərbaycanlıların mentalitetində köçəri, oturaq, dağlı, dənizçi həyatı keçirən xalqlara xas özəlliklər qovuşur. Və milli mədəniyyətimiz yurdun coğrafi əlvanlığından gələn, şüurumuzun kökündə, substrat mahiyyətində izlənən *polietnoqrafiklik* qazanır.

Etnik-coğrafi məkanımızın digər bir keyfiyyəti onun bir-birindən prinsipcə seçilən mədəniyyətlər - Qərb və Şərq, islam və xristianlıq, Qafqaz və Anadolu arasında qovşaq ərazi olması ilə bağlıdır. Fikrimizcə, mədəniyyətimizi dörd əsas kontekstdə qavramaq olar: türk, Qafqaz, Şərq-islam, Qərb-Avropa mədəniyyətləri fonunda. Belə kontekst genişliyi mədəniyyətimizin üst qatını, superstrat keyfiyyətini də əlvanlaşdırır və müəyyən *polikulturluq* aşılayır.



Həhayət, xalqımızın milli yurd duyğusu amorf-xəyali bir anlayış deyil və qədim dövlətçilik ənənəsi, regionda tarixi-etnik hegemonluq, məmləkətçilik hissi ilə bağlıdır. Məhz məmləkətçilik hissi milli şüurumuza yaxşı mənada (ifratlaşmasa!) əyalətçilik, bölgəçilik duyğusu aşılaraq (dövlətçiliyi olmayan xalq ruhən qapanır və insanları yalnız özlərinə və başqalarına bölür) və ictimai şüurda müəyyən *polisentrizm* yaratmışdır.

Bütün bunlar o deməkdir ki, etnik-coğrafi təsəvvürlər ətraf mühitə adi praqmatik münasibət deyil, fəlsəfi-estetik mahiyyətli qavrayışdır və milli mənəviyyət, psixologiya, mədəniyyətlə sıx bağlıdır. Bu təsəvvürlərin əsasında məkan duyumu ilə bağlı qeyri-şüuri arxetiplər durur. Coğrafi qavrayışa sirayət edən ilkin arxetiplər qapalı və açıq, iç və çöl məkan anlayışlarıdır. Qapalı məkan ev, ocaq, torpaq, yurd, ana, qadın simvolları ilə ifadə olunur və qoruyuculuq, törəniş, özgürlük, doğmalılıq, durğunluq, mühafizəkarlıq mənalarını bildirir. Açıq məkan isə yol, çöl, su, ata, kişi, səma, külək simvolları və törədici, özgə, yad, hərəkət, yenilik məfhumlarıyla bağlanır. Məkan arxetipləri türk mifoloji sisteminə xas doğma - yad, kişi - qadın, təbiət - mədəniyyət, ahəng - xaos kimi əksliklərin əsasında duraraq bir çox mövzu və süjetlərə zəmin olmuşdur. Türk mifik şüurunda ümumən məkan, coğrafiya xüsusilə vacib və əslində zaman hissindən də üstün kateqoriyadır: məkan insandan ayrılmazdır - fərd özünü təbiətdə görür və qavrayır; dünya üçqatlı şaquli model kimi təfsir olunur; daim səfərdə olan, yad yerlərdən keçən köçəri

anlamında məkan çevrimləri və bu çevrimləri tarazlayan Ana yurd duyğusu xüsusilə qabarıqlaşır.

Azərbaycan etnik-coğrafi təsəvvürlərində bu qədim duyum, sakral çalar indiyədək qorunub. Yurd mənəvi anlam, canlı varlıq sayılır, təbiət bir çox məqamda insaniləşdirilir, tərəf-müqabilinə, müsahibə çevrilir. İnsan yurdla, təbiətlə bir ümumiləşmiş şəxs kimi mükəlliməyə girir və beləliklə, etnos və toposun münasibəti dialoji yönüm alır: mühit etnosa təsir etdiyi kimi, etnos da mühiti mənən mənimsəyir və torpaq mənəvi varlığa, yurda çevrilir. Azərbaycan torpağı yalnız azərbaycanlı nəzərində xüsusi məhrəm siması, ruhu olan canlı varlıq, mənəvi-estetik simvoldur. Məhz buna görə də yaxın, oxşar, bəzən eyni ərazilər, coğrafi obyektlər azərbaycanlıların və digər xalqların anlamında sanki ayrı-ayrı məkanlar kimi qavranılır; deyək ki, Dəli Kür və Tiflisdən keçən məhzun Kür, Puşkin Qafqazı və bizim Qaf dağı, Borçalı və Marneuli, Bakı - Bakı, Gəncə - Kirovabad, eləcə də Qüds və Yerusəlim, İstanbul və Konstantinopol obrazları.

Yəni insan əslində ətrafı öz içində, vətəndaş vətəni öz daxilində, yurddaş yurdu öz qəlbində görür. Azərbaycan türkü beləcə öz daxili aləmini ətrafa, təbiətə, mühitə keçirir, yurd canlanır, mənəviləşir, insan obrazı kimi qavranılır. Coğrafi mənzərə ilə insan arasında eyniyyət, psixoloji paralelizm yaranır və bu vəhdət adi bədii metafora deyil, magik şüurla bağlı sintetik anlam, sakral simvoldur. Azərbaycanlı Azərbaycanı adi bir məkan kimi qavramır, qarşısında məsuliyyət duyduğu, sevdiyi, süslədiyi, qınadığı, acıladığı, fərəhləndiyi, halına yandığı ümumiləşmiş bir

şəxs, ali bir müsahib, canlı surət kimi duyur. Yurddaşımız vətən torpağı ilə daim belə daxili təmasda olduğundan dağların nifrinindən, çayların coşmasından, torpağın küsməsindən, göylərin qəzəbindən çəkinir, əksinə, təbiətin bir insan kimi səxavətindən qürrələnir.

Buna görə də belə sakral məkanda, yurdda hərəkət özü də simvolikləşir: yol obrazı, insanın yol getməsi azərbaycanlı təfəkküründə adi məkani hərəkət deyil, ilk növbədə mənəvi yoldur. Yola çıxmaq - yüksəlişə, qurtuluşa, ucalığa doğru gedəndir. Yolçu, səyyah, dərviş - ruhun xilasına, ucalığa gedən şəxslər kimi məhz buna görə ülviləşir: yol haqqı müqəddəsləşir, yol and yeri olur, qərib (yolda olan) şəxs əzizlənir.

Yola çıxmaq anlayışının artıq özündə («çix» sözünün «qalxmaq» çaları) yuxarılara səmtlənmək, ucalığa getmək modallığı var. Miflərimizdəki şaquli məkan modelinə uyğun olaraq, eposda, bayatılarda qəhrəmanın hərəkəti mənəvi ucalığa, yuxarılara doğrudur. Ümumən yol simvolu şaquli səmtli, ucalığa - paklığa, azadlığa, ədalətə yönümlüdür. Koroğlu məhz «əlçətməz, ünyetməz» dağlardakı sulardan içərək Koroğlu olur, Çənlibel yuxarılarda yerləşən azadlıq, qüdrət, xəlqilik məkanıdır. Bayatılarda, aşiq şerlərində məhz ucalıqlar, dağlar əbədiyyətin, səmimiyyətin, məhəbbətin, sədaqətin rəmzidir. Vaqifin göylərdə qanad çalan durnaları sərbəstlik, birlik, azadlıq simvoludur. Səməd Vurğunun Azərbaycanı ucalıqlarda yerləşən «yurdum-yuavam», yəni insanın quş tək qanadlanıb pərvazlandığı

yüksəklikdir. Müşfiqin küləkləri insan fərdiliyinin və milli azadlığın metaforasıdır.

Yəqin ki, etnik psixologiyamızın bu özəlliyinə görə buludlar - dünya ədəbiyyatının yaygın obrazı - poeziyamızda ucalıqları, göyləri, dağ zirvələrini örtən anlam kimi çox süslənməyib. Əvəzində, göylərin, üst dünyanın mifopoetik semantikasına uyğun aydın səma, aylı gecələr, ulduzlar aktuallaşmış. Tarixi poetikamızda zil qaranlıq, siyah gecələr önəmli deyil. Belə ki, tarixən «durğun», «oturaq», «şəhər» tipli mədəniyyətlərdə insan məskəni örtülü məkandır - şəhər divarları və damlarla qapanmış və ətrafdan, açıqlıqdan təcridlənmiş bağlı aləmdir. Və burada ətraflar, təbiət, eləcə də səma «şəhər» xronotopuna yad, qorxunc mühit kimi qavranılır - qədimlərdən şəhər divarları (Çin səddini yada salaq) bu bağlı məkanı kənardan qoruyur, qapalı dairəyə salır. Məhz buna görə klassik yunan, hind, fars, çin bədiyyatında ətraf aləm, xam təbiət, o cümlədən səma - yadlıqdır, poetikada siyah gecələr («Bağdad gecələri»), ağır buludlar (Çində ağ rəng matəm simvoludur), yeri əzən göylər (Atlantlar göyləri çiyinlərində saxlayıb yeri basmağa qoymur) simvollaşmış. Türk poeziyasında, şaman tipli türk mədəniyyətində isə Tanrı məkanı olan səma bərəkət, açıqlıq, yüngüllük, aydınlıq, yaşarılıqdır («göy» sözünün səma-yaşillıq-canlanma omonimiyasını xatırlayaq). Təbiətdən ayrılmaz olan türk şüurunda gecə obrazı da doğma, məhrəm anlayışdır. Çağdaş sənətimizdə də gecə qara yox, «bəyaz», «yaşıl» (İ.Məlikzadə), aydın, aylı-ulduzlu gecə kimi süslənir. Ümumən etnik-bədii

təfəkkürümüzün rəng duyumu açıq - ağ, qızılı, sarı, yaşıl, al rənglər spektrində qurulub.

Xalqımızın yurd duyumuna daxil olan belə mifopoetik anlamlardan biri də su kultudur. Su - türk mifologiyasında üçqatlı dünyanı, üst, orta, alt aləmləri birləşdirən, zamanın axarını simvollaşdıran vasitədir. Buna görə də etnik-fəlsəfi fikrimizdəki an-əbədi, ötəri-daimi, tale-həyat kimi bir çox semantik əksliklər məhz su simvolu ilə bağlıdır. Çağdaş coğrafi qavrayışımızda da su anlayışı ilk növbədə axarlıq stixiyası, zirvələrdən gələn çay, sel, qaynaqlardan çağlayan bulaq durumundadır. Dəniz, göl isə durğunluq, ətalət əlaməti, yolu, köçü kəsən sədd (köçəriliyin izi) kimi mənfi məzmunludur. Əksinə, axar su motivi - çay qırağı (Ə.Əylislinin «Kür qırağının meşələri»), bulaq başı insanları qovuşduran, görüşdürən məkandır. Bəzi belə məfhumlar - Kür, Araz, İsa bulağı xüsusilə ümumiləşərək bütövlükdə vətənin, etnik mənliyin simvollarına çevrilib. Yurd mənzərəsinə daxil olan belə sakral suların tarixi olaylarda ayrılıq rəmzinə çevrilməsi (Araz, Anaxatır, İsa bulağı) məhz buna görə xüsusi giley, ağrı və etirazla qarşılanır.

Dağ, su kultları ilə yanaşı, millətimizin yurd duyğusunda doğma təbiətimizdən gələn nəbatı və heyvani simvolların da yeri böyükdür. Etnik ekologiyaya aid bir çox belə varlıqlar öz bioloji xislətindən çıxaraq, estetik-mənəvi məzmun qazanmışdır: bülbül, gül, ceyran, maral, şir, aslan, çinar, söyüd, palıd, sərvi müəyyən etik keyfiyyətlərin, psixoloji halların simvolik ifadəçisidir. Təbriz gülbağçaları, Ərdəbil meyvəçisi, Qubanın ağ alması, Cıdır düzünün ot-çiçəyi, Şuşanın Xarı bülbülü,

Göyçayın xan çınarı, Qarayızı meşələri, Qazağın «nar çiçəyi-gül ləçəyi», Gəncənin «dədə palıdı», Salyanın salxım söyüdü emosional hissələrin, yurd, insan sevgisinin, vətən və azərbaycanlı surətinin təcəssümünə çevrilmişdir. Etnik şüurumuzda insan, vətən əslində köklü, qollu-budaqlı bir ağac kimi duyulur, ağac yaşarılığın, sirr-hikmətin, müdrikliyin, əbədiliyin simvolu kimi süslənir. Türk mifologiyasındakı Dünya, Həyat, Şaman, nəsil ağaclarının izləri belə inanclarda, pır ağaclarda, müxtəlif mərasimlərdə qorunur.

Etnik-coğrafi təsəvvürlərimizdə toxunduğumuz təbiət motivlərindən başqa, sosial-kulturoloji obyektlər - məskənlər, ev, tikili, səmt, istiqamət kimi anlayışlar da önəmlidir. Ümumən götürsək, bu məfhumlara islamın təsiri böyükdür. Ev, qəbir daşları, tikililər bir qayda olaraq Məkkəyə səmtlidir. İslam dünyasında məkan konsepsiyası bütövlükdə sferik səciyyəli, yəni dəqiq mərkəzə (Məkkəyə) bağlıdır. İslam məkanı bir çevrə kimi Məkkəyə - dünyanın simvolik mərkəzinə tuşlanıb. Xristian dini-fəlsəfi fikrində də dünya mənzərəsi əslində sferik - İsa yurduna tuşludur. Ancaq arxaik türk təfəkkürü dünyanı belə dayanıq və qapalı durumda qavramır. Yeri, göyü, kainatı daim hərəkətdə dərk edən ənənəvi türk şüurunda ümumən hansısa məkanı mərkəz yoxdur - səfərdə olan, yaxud səfər hissini qəlbində yaşadan insan üçün yalnız əbədi və əzəli başlanğıc, köçün çıxış nöqtəsi, sakral Ana yurd var. Və öz sonsuz tarixi məkanında daim hərəkət edən türk toplumu bu əzəli yurdu, başlanğıcı hansısa üfqə mərkəzdə yox, məhz şaquli müstəvidə nişanələyir (dağlar, kurqanlar, daş sütunlar, kitabələr, müqəddəs ağaclar məhz bu cür nişanələr kimi müqəddəsləşir).

Türk insanı oturaqlığa keçdikdə də mifik başlanğıcı unutmur, etnik birliyi, milli simanı qoruyan qüvvə kimi ideallaşdırır. Yurddaşlıq hissimizin özəklərindən olan ağsaqqal kultu, elin saf əzəli, əzəmətli keçmişimiz haqqında təsəvvürlər məhz bu zəmindən doğur. Lakin sakral keçmişin, mifik başlanğıcın bir həyat modeli kimi ideallaşdırılması və indiyə, gələcəyə nümunə sayılması bəzən türk təfəkkürünün gerçək tarixiliyini, real zaman duyumunu zəiflədir. «Qapalı» xalqlar (sırf dağlılar, oturaq-əkinçi etnoslar) müəyyən örtülü məkanda yaşadıklarından (divarlar, dağlar bu məkanı qapayır), əksinə, məkan dəyişkənliyini zəif qavrayırlar, lakin onların gerçək tarixləri şəhər, kənd tikililərində sanki hərfi mənada daşlaşır, sənədləşir. Hər bir dağlı, şəhərli real nəsil şəcərəsini dəqiq xatırlayır, yaxın keçmişini unutmur. Türk insanı isə əsasən xəyali-ideal keçmişin, ümumi başlanğıcın kontekstində yaşayır və real zamandakı olayları qismən tez unudur (bizim tarixi unutmazlığımıza rəğmən, qəlbimizdə mifik keçmişimiz, ideal başlanğıcımız haqqında duyğular heç zaman sönməyib). Yurdun keçmişi hər bir azərbaycanlı üçün ucalıq, yüksəklikdir, gələcək üçün nümunədir və gələcək, əslində, əzələ, kökə qayıtmaqdır.

Keçmişin ucalıq, ideal kimi dərkə yalnız ümumi zaman konsepsiyasında deyil, məkani təsəvvürlərimizdə, dediyimiz kimi, sosial-kulturoloji obyektlərin quruluşunda da təzahür edir. Əzəllə, qədimlə bağlı hər bir anlam etnik şüurumuzda daha dəyərli, uca, yüksək sayılır. Hər bir evin, həyətin, kəndin başlanğıc (baş) hissəsi, köhnə tərəfi daha hörmətli, sanballı, yəni «yuxarı» hissə sayılır

(yuxarılarnın sakral mənəsini yada sal). Yuxarı yer - ağsaqqala, qonağa (ucalıqdan gəlib «qon»muş) layiq bilinir. Düzən yerdəki kəndlərdə də sosial statusa və qədimliyə görə yuxarı-aşağı məhəllələr seçilir. Hörmətli şəxs, el-oba yerindən «dur»mur, «qalx»ır («Qalxdı köç eylədi afşar elləri»). Bir çox başqa xalqlardan fərqli olaraq, azərbaycanlılarda xörək «qaynadılmır», «hazırlanmır» - qazanlar «asilr», yəni yemək yuxarılarnın neməti kimi qəbul edilir (və bu, yalnız qədim ocağın quruluşu ilə bağlı deyil, çünki bu quruluş bütün xalqlarda eyni olub). Digər Qafqaz dağlı soylarından fərqli olaraq, azərbaycanlıların məskənləri də «yol üstündə» - hərəkətə, get-gələ yaxın məkanda salınır.

Ümumi yurd duyğusuna uyğun etnopoetik semantika məskənlərimizi yaradan əsas detallarda - ev, küçə, meydan, məhəllə, bazar, qəbiristanlıq, dəyirman, tarla, bostan kimi məkani anlayışlarda da aşkarlanır. Ev - türk mifologiyasında simvolik dünya modeli, həyat haqqında təsəvvürlər məcmusudur. Azərbaycanlı təsəvvüründə ev - mədəniyyət, ilkinlik, saflıq, məhrəmlik simvolu və həm də bütövlükdə yurdun assosiativ sinonimidir. Buna görə də evdən dışarıya çıxış - kandar və baca - ahəngdən xaosa, doğmalıqdan yadlığa keçid, yəni şərq qüvvələrin (hal arvadı, cin, pəri, şeytan) dolaşdığı sakral sınır sayılır. Çağdaş poetik mətnlərimizdə (Anar, Ə.Əylisli, Elçin, S.Əhmədov, M.Süleymanlı, İ.Məlikzadə) ev obrazı ümumən cəmiyyətin, məmləkətin simvolu kimi işlənir.

Yurd duyğusuna daxil digər belə kulturoloji rəmzlər - küçə, məhəllə, meydan, bazar, qəbiristanlıq,



türbələr, pirlər və sairədir. Küçə və məhəllə daha çox nəsil, uruq, böyük-kiçiklik, qonşu həmrəyliyi simvoludur, yəni sosial ayrılıqların qabardılmadığı məkandır. Meydan və bazar isə artıq daha geniş kontekstli məfhum, yadların da daxil ola bildiyi, «uzaqların» səsi duyulan ictimai məkandır. Dəyirman və tarla məskənlərin kənarında yerləşdiyindən, ümumi yurd mənzərəsində təbiət və mədəniyyət, kaos və harmoniya arasında sınıır nöqtəsi, məchulluq məkanı sayılır: xeyir və şər, mif və gerçək məhz bu məkanlarda çulğaşır (M.Süleymanlının «Dəyirman» və «Şeytan»ındaki kimi). Qəbiristanlıq və xarabalıq da bu tip aralıq məkan - yad ruhların dolaşdığı sınıır məntəqələridir. Azərbaycanlıların yurd duyumunda ümumən sakral yerlər çeşidlidir: müqəddəs, pır məntəqələr; bəd, qorxunc yerlər; xeyir-şərin qarışdığı ikili nöqtələr.

Son dövrdə etnik qavrayışda «kənd-şəhər», «təbiət-sivilizasiya», «şimal-cənub» kimi coğrafi-estetik cütlər də formalaşmış. Şimal-cənub, şərq – qərb anlamları Azərbaycanın parçalanması ilə bağlı olsa da, ümumən etnik şüurumuzda yurdun vahid mənzərəsi, müxtəlif tərəfləri - sağ və solu, yuxarısı və aşağısı, önü və arxası haqqında ümumiləşmiş baxışlar mövcuddur. Bu konseptual baxışların, etnik yurd duyğumuzun hansı məkani nöqtədə və hansı səmtədə qərarlaşmasının xüsusi tədqiqə ehtiyacı var. Mifopoetik təfəkkürdə mövcud olan sağ - sol, ön - arxa məna cütləri mərasimlərdə, məişətdə, sosial - ictimai təsəvvürlərdə, epik və lirik ənənədə, dil və sənətdə geniş intişar tapmışdır. Qədim türk eposunda qərb - sol, şərq - sağ, şimal - ön, cənub - arxadır. Təbii ki, bu

duyum formal deyil, semantik mahiyyətlidir və simvolik dünya modeli ilə bağlıdır. Ritual - mifoloji sistemdə sağ - üstün, sol - aşağı məqamdadır. Ümumtürk məkan təsəvvürlərinin differensiallaşması və müəyyən coğrafi çevrədə lokallaşması nəticəsində fərqli variantlar yaransa da arxaik cəhətlər bütövlükdə qorunmuşdur.

Azərbaycan coğrafiyasını əks etdirən dastanlarda konkret coğrafi hüdudlar olsa da, məkan qavrayışı ənənəvi prinsipləri əks etdirir. Yeni dövrdə Bakının paytaxt olması ilə bağlı pöeziyamızda, paremlər sistemində, rəvayətlərdə müəyyən dəyişikliklər olub: Xəzər Bakını, Şimali Azərbaycanı simvolik tərzdə qapayır və yurda səfər əslində sahil-dən qərbə çıxış, günəş istiqamətində hərəkət kimi qavranılır (etnik-simvolik marşrutlar Bakıdan içərilərə doğru yönəlir). Təbriz isə yeni dövrdə sakral bir mərkəz, ümumi yurd mənzərəsinin özəyi tək ideallaşır. Yurdun yuxarıları - Kəpəz, Savalan, Şahdağ, Göyəzən, Murov, Qoşqar, Şuşa, Şəki kimi etno poetik məkanlar, aşağıları isə - Mil, Muğan kimi düzənlərdir. Maraqlıdır ki, Abşeron gerçək yerinə görə Azərbaycanın ən çökək ərazisi olsa da, etno poetik təxəyyüldə «aşağı» kimi qavranmır.

Göründüyü kimi, etnik-coğrafi təsəvvürlərin şərhinə əvvəldə qeyd etdiyimiz məsələlərə - yurdun tarixi sınırları, millətin yurdda avtoxtonluğu və ümumi dünya mənzərəsi problemlərinə xeyli aydınlıq gətirə bilər. Bu məsələləri tam çözmək iddiasında olmayaraq, yalnız yuxarıdakı müşahidələrdən gələn bəzi nəticələri qeyd edək.

Etnik təfəkkürümüzdə köçərilik və oturaqlığın çulğışması yurdumuzda avtoxtonluğumuza zidd deyil. Belə ki, türk köçəriliyi özü spesifik mahiyyətlidir - əslində türk köçəri mədəniyyəti etnik deyil, etnoqrafik göstərici kimi alınmalıdır. Bir çox başqa etnoslardan fərqli olaraq, türklər bir eldən başqasına deyil, doğma yurd daxilində köç etmişlər. İntəhasız türk məkanında daim mütəhərrik həyat keçirən türk üçün köç yurddan çıxmaq yox, yurdu bir bölgə-sindən başqasına gedib-gəlməkdir. Azərbaycanın indiki durumunda belə bu hiss, yarımköçəri (tərəkəməvari) dünya duyumu, yurd daxilində sonsuz hərəkət istəyi (bu arxetip duyum A.Şaiqin «Köç», M.Süleymanlının «Köç», «Yel Əhmədin bəyliyi» əsərlərində dərinlən əks olunub) qorunub: dağdan arana və əksinə köç etnik mədəniyyətə dərinlən sirayət edib (hətta xeyli şəhərliləşmiş Bakı kəndlərində də kənd-bağ arasında köç xüsusi mərasimi hadisədir). Buna görə də köçəriliyi yurdumuzun coğrafi əlvanlığından (dağ-düzən) doğan və əksinə xalqın bu torpaqda avtoxtonluğuna dəlalət edən etnoqrafik fakt kimi təfsir etmək olar.

Etnocoğrafi təsəvvürlər, bədii mətnlərimizin poetik toponimikası yurdu tarixi sınırlarını da aşkarlamağa kömək edir: etnik yurd duyumunda Azərbaycan ərazisi Şimal və Cənubu əhatə edən vahid tam, böyük bir məmləkətdir. Təkcə bayatların bədii toponimikası Dərbənd, Təbriz, Savalan, Həmədan, Səlmas, İrəvan, Ağdaş, Axisqa, Sarvan, Naxçıvan, Lənkəran, Quba, Gəncə və bir çox başqa məkanları əhatə edir. Yurdumuzun hələlik «qıraqda qalan yerləri» (S.Qaraçöp) də bədii mətnlərimizdə vətən kimi anılır.

Ümumən götürsək, etnik qavrayışda Azərbaycan - öz siması olan canlı, bölünməz, vahid bir məmləkətdir. Yurdun qarlı zirvələri («*ağ saçlı pəri dağlar*», «*başı ağ qarlı dağlar*»), yaşıl bağları, çəmənləri («*Qarabağın söyüdü, mən gələndə göy idi*»), axar suları, daşı-kəsəyi, tikililəri, eyvanları, küçələri ümumiləşərək simvolik bir surət, vətən obrazı yaradır. Bu canlı surət hər bir yurddaşın qəlbində əbədi bir müsahib kimi yaşayır. Təbii ki, hər bir fərd vətəni fərqli dərk edir və hər yurddaşın xəyalında öz Azərbaycanı var. Və əslində vətənin ölməzliyi, əbədiliyi də məhz vətəndaşın qəlbində belə yaşamasından asılıdır.

## "КИТАБИ-ДЯДЯ ГОРГУД"ДА МЦЯЛЛИФ ТЯФЯККЦРЦ ВЯ ТАРИХИ ПРОСЕС

«Kitabi-Dədə Qorqud»la bağlı mübahisəli məsələlərdən biri eposun müəllifi və yaranma dövrü ilə bağlıdır. Dədə Qorqud şəxsiyyəti bir sıra mənbələrdə xatırlanmış, bir çox araşdırıcılar onu tarixi şəxs, bəziləri mifik və ya ümumiləşmiş ozan obrazı hesab etmişlər. Eposun yaranma dövrü haqqında da elmi ictimaiyyətə yaxşı məlum olan fərqli fikirlər var. Yaranma, təşəkkül dövrlərinin müəyyənləşməsində müxtəlif cəhətlər – burada əks olunmuş mifoloji-dini təsəvvürlər, sosial quruluş, məişət, dil, tarixi hadisələr, sənədli mənbələr və s. nəzərə alınır. Bu amillər özlüyündə olduqca vacibdir. Lakin tarixi-ictimai, sosial-mədəni, fəlsəfi-estetik əhəmiyyəti ilə bərabər, «Kitabi-Dədə Qorqud» ilk növbədə özünəməxsus poetik mətnidir və müəllifi, yarandığı dövr, mühiti haqqında ən dolğun məlumatı öz məzmununda daşıyır. Bu əsərin gerçək dərkə üçün burada sözə, həyata, insana estetik münasibətin səciyyəsinə şərh etmək lazımdır.

Bu anlayışlar epos təfəkküründə özünəməxsus məqamdadır və onların müasir ədəbi meyarlarla dərki mümkün deyil. Hətta leksik mənası bizə tam aydın olan ən adi sözlər belə eposda mahiyyətə fərqli linqvopsixoloji məzmun daşıyır, dövrünün ruhunu, dəyər və görüşlərini ifadə edir: ata, ana, oğul, qardaş, xan kəlmələri bizim vərmiş etdiyimiz mənada deyil, öz dövrünün ruhuna, epos təfəkkürünə uyğun məzmununda işlənir. «Kitabi-Dədə Qorqud»a müasir anlamda bədii mətn, ədəbi əsər kimi yanaşmaq, burada yeni dövrə xas ideallar axtarmaq özünü doğrultmur. Eposun mənəvi aləmini, ruhunu duymaq, yaşamaq tələb olunur.

«Kitabi-Dədə Qorqud»un dərkində onun təsbitləşdiyi yazılı mətn, kitab formasının xüsusiyyətləri də nəzərə alınmalıdır. Əslində yazıya alma, kitabləşmə canlı eposun ölümüdür. Yazı özüylə yeni ənənə, yeni fon gətirir və bizi eposun canlı aləmindən uzaqlaşdırır. «Kitabi-Dədə Qorqud» oğuzların canlı eposu olaraq yazıya alınıb, formaca kitabləşsə də, məzmun və mahiyyətə kitaba sığmur, yazı canlı, tükənməz sözə dar gəlir, epos yazılı kitabə hüdudlarıyla tamamlanmur. «Kitabi-Dədə Qorqud» əlyazmasının arxasında daha geniş, dərin və mübhəm bir əsər gizlənilir. Əsəri yazıya almış şəxs və təhkiyəçi bunu duyaraq, özlərini müəllif hesab etmir, həqiqi sözü, gerçəyi nəql edən söyləyici və katib kimi aşkarlanırlar. «Kitabi-Dədə Qorqud» poetik baxımdan sinkretik mətn təsiri bağışlayır - şifahi eposun, ilk yazıya alma prosesinin və ehtimal ki, variantlaşmış kitab eposunun (oğuznamə mətnlərinin əl-əl gəzməsi haqqında xəbərlər və «Kitabi-Dədə Qorqud»un iki

məlum nüsxəsi türk kitab eposunun mövcudluğuna dəlalət edir) əsərdə üç məzmun qatı kimi təzahürü göz qabağındadır. «Kitabi-Dədə Qorqud»da şaman, ozan, aşiq təfəkkürünün ortaqlığı aydın nəzərə çarpır: mifoloji şüuru ifadə edən sakral söz, eposa xas həqiqi söz və dastana uyğun bədii söz vəhdət yaradır. Nəticə etibarilə, qüdsi, tarixi, estetik məzmun çulğadır.

Buna görə də, «Kitabi-Dədə Qorqud»da müəllif məsələsini konkret yaradıcı şəxs, hərfi mənada müəllif axtarışı istiqamətində deyil, tarixi-tipoloji baxımdan: a) kollektiv epik yaradıcılığın psixoloji səciyyəsi; b) eposu formalaşdırmış şəxslərin estetik təfəkkürü; v) mətnə aşkarlanan söyləyici mövqeyi; q) yazıda izlənən «müəllif» təfəkkürünün, «epik subyektivizmin» bədii ifadə formaları üzrə öyrənmək məqsədəuyğundur. Yəni Dədə Qorqud surətinin mifoloji və tarixi qaynaqları ilə yanaşı, eposdakı poetik təfəkkürün tədqiqi də araşdırmaların mühüm və müstəqil bir istiqamətini təşkil etməlidir.

Bu baxımdan dastanda müəllif məsələsi milli filologiyamızda hələ on beş il əvvəl öz konseptual həllini tapmışdır: «Dədə Qorqud adlı ozan - «səliqəyə» salan ozan, yazıya alan katib» (K.Abdullayev. Müəllif - əsər - oxucu. B., 1985, s.12). Bu nəzəri mülahizə müəllif obrazının epos strukturunda mövqeyini araşdırmaq üçün ciddi elmi zəmindir.

Şifahi ənənədən qaynaqlanan «Kitabi Dədə Qorqud» adi fərdi yaradıcılığın yox, kollektiv refleksiyanın məhsuludur. Burada ayrıca şəxsin duyğu və düşüncələri ortaq əxlaqi-estetik ideallar, sosial normalar, ümumi xəlqi dəyərlərlə çulğadır. Epos özünəməxsus tarixi yaddaş kimi ortaya çıxır və sosial

davranışı tənzimləyən, psixoloji sabitlik yaradan, ictimai birliyi qoruyan qüvvə tək funksionallaşır. Əsatinin fəvqəltarixi, bəşəri tipologiyası (bu universallıq K.L.Strosa «mifin dəyərini ən pis tərcümə də poza bilmir» deməyə imkan vermişdir – K.Levi-Stros. Strukturalnaya antropoloqiya. - M., 1985.-S.187) məhz epos dövründə xəlqiləşərək etnik çalar qazanır: «Kitabi-Dədə Qorqud»da «boy» həm el, həm dastan deməkdir. Epos xalqın tarixi yaddaşı, gerçək həqiqət kimi qavranıldığından boyların adları da müstəqimləşir, qəhrəmanın adını və hadisənin məzmununu ifadə edir. Boyların adında şərtlilik və məcazilik istisna olunur.

Beləliklə, mifdən tam təcridlənməyən, lakin mahiyyətə yeni mərhələ olan eposun əsasını iki müvazi meyl təşkil edir – mifin tarixiləşməsi və tarixin mifləşməsi. Gerçək olaylar, tarixi xatirə və rəvayətlər miflə bərabər eposa daxil edilir, mifoloji məkan tədricən öz sakrallığını itirir və etnik coğrafiyanı ehtiva etməyə başlayır. Əsatiri təzadlar («mədəniyyət və təbiət», «həyat və ölüm», «gecə və gündüz»...) eposda ictimailəşir və «bizimkilər və başqaları», nəsil, el, uruq və yadlar arasında konfliktə çevrilir. Mifdən fərqli olaraq, eposda xəlqi dəyərlərin, etik-estetik idealın daşıyıcısı olan epik qəhrəmanlar və onları tərənnüm edən ozanlar meydana çıxır – Dədə Qorqud «qazi ərənlər başına gələnləri» söyləyir. Epik həqiqət mifdən prinsipinə fərqlənir - mif indi yaşanan, gerçəyi ehtiva edən mütləq həqiqətdir; epos isə etnik hafizənin, «olmuşların», «başqa gəlmişlərin» bədii inikasıdır. Mifdə nəyisə nəql edən təhkiyəçi, mətni məcaziləşdirən metaforik təfəkkür yoxdur – toplumu



profanlıqdan qoruyan, şər və qutsal qüvvələrin tənəsübünü saxlayan, sakral aləmlər arasında vasitəçi olan şaman var. Klassik eposda isə ideal keçmiş, etnik mənşə və qəhrəmanlar haqqında hekayətlər nəql edən ozan, bədii təsiri gücləndirən metaforik düşüncə meydana çıxır. Epos «artıq baş vermiş» hadisələrin təhkiyəvi inikası, yəni əslində söz haqqında söz kimi canlandırılır. Buna görə də eposda ozanın, epik mətni yaddaşında saxlayan və danışan şəxsin rolu artır, ifa və ifaçı sakrallaşır (ozan, qopuz, aşiq, saz rəmziliyi), ustad avtoriteti, dədə-baba sözü, «el ağzı» əsas meyara dönür. Oğuznamə əzəli təcrübənin, el müdrikliyinin, ümumi xatirələrin ifadəsi tək sayqılanır. Gerçək tarix ideal zaman axarı ilə əvəzlənir. «Ol zaman», əfsanəvi keçmiş indiyə nümunə olur. Dinləyici təxmini bələd olduğu mətləblərin dolğun ifasını gözləyir, təkrar məziyyəyə çevrilir, təhkiyə ənənəvi formullara əsaslanır.

Buna görə də eposu söyləyən şəxs özünü müəllif kimi qavramır, ancaq ozan adı hafiz, mətni mexaniki yadında saxlayan mövqesiz ifaçı da deyil. Arxaik dövrdən fərqli olaraq, ozan adsız, anonim şəxs olmur: Dədə Qorqud ətraflı səciyyələndirilir, Oğuzun bilicisi, oğuznamə «düzüb-qoşan», ərənləri mədh edən şəxs kimi əsərdə iştirak edir (məhəbbət dastanlarında isə aşiq özü əsas qəhrəmana çevrilir). Bu cəhət ilk növbədə dinləyicilərin dəyişməsi ilə bağlı idi: oğuzların etnik özünüdərkli, türk soylarının differensiallaşması qarşısızalmaz sürətlə gedirdi, cəmiyyət təbəqələşərək seçilmişlərə və adilərə parçalanırdı. Bu yeni dövrün yeni sözə - etnik geneologiyayı, qəhrəmanlıq tarixini, xalqın önündə

gedən ərənlərin şücaətini süsləyən hekayətlərə ehtiyacı yaranırdı. Xalq öz keçmişini, qazilərini ideallaşdırdığı kimi, onları xatırladan söz və söyləyici də xüsusi siqlət qazanırdı. Şifahi ləfzin rəsmi təsbiti, kitablaşması ləbüdləşirdi. Və bəşəriyyətin hər bir dahiyənə əsəri kimi, «Kitabi-Dədə Qorqud» tariximədəni keçid proseslərini əks etdirirdi.

«Kitabi - Dədə Qorqud»un təhkiyəsinə diqqət yetirsək, görürük ki, bu əsər hələ yazılı ədəbiyyat deyil, lakin adi mənada şifahi-bədii folklor mətni və bir qədər şərti mənada, ümumən sırf bədii mətn də sayıla bilməz. Əsətin, epos və kitab məntiqinin sinkretikliyi açıq sezilən «Kitabi - Dədə Qorqud»da tarixi dövrlərin toqquşmasını görməmək olmur. Tarixi keçid, aralıq məqamları ilk növbədə Dədə Qorqudun mövqeyində aşkarlanır: o, adi sənətkar, aşiq, şair yox, müdrik bilici («*Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi*»), hatif («*nə dersə olardı, qayıbdən dürlü xəbər söylərdi*»), peyğəmbər siqlətli müqəddəsdir («*Rəsul əleyhüssəlam zamanı*»yla ilgi; «*Haq-təala onun könlünə ilham edərdi*»). Etnik əxlaq və tarixi yaddaşın qoruyucusu olan Dədə Qorqud söyləmləri əsasən şühudi keçmişdə, şəhadətlə, gerçək eşidilmiş söz kimi verilir. Lakin Dədə Qorqud nitqində şəxsilik, dinləyiciyə müraciət olsa da, o, fərdiləşmiş, ədəbiləşmiş; ozan kəlamları yalnız vəcdli deyil, sayqılı kəlamlardır, ümumi məfkurənin təzahürüdür. Buna görə də dastanda Dədə Qorqudun şəxsi surətindən çox, canlı sözü, oğuznaməsi, kitabəsi önə çıxır. Onun daxilinə yönəlmiş psixoloji izlənmir. Hamının məramı, ümumi ideallar və dəyərlər bildirilir. Dədə Qorqudun «qeybdən gələn» ilhamlı kəlmələri həqiqi söz kimi qavranılır və əsərin ani bir yerində yazılı sözə

(fərdi, gizli, şəxsi, təklikdə deyilən və eşidilən donuq sözə) qarşı qoyulur: Oğuz birliyinin, ənənəvi əxlaqın, verilən sözə sədaqətin pozulduğu anda Aruz Beyrəyi çağırmaq üçün «kağız» göndərir – «kağız», «yazı» xəyanət rəmzi olur («Koroğlu»da tufəng kimi!).

Bütövlükdə «Kitabi-Dədə Qorqud»da şifahi söz və kitab təfəkkürü arasında keçidlər, arxaik idealın və canlı sözün aşınmasını görürük (Mif və Yazının sakral-epik kontekstdə tənəsübü haqqında bax: Kamal Abdulla. Sırr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud - 2. B., 1999).

Əsərdə şifahi kanona yad olan fərdi meyllər, incə psixoloji intibalar, şəxsi müşahidələr, üslubi gözlənilməzlik izlənilir. Poetik sistemin oynaqlığı, ritmin sərbəstliyi əsərə əlvanlıq gətirir, şer-nəsr hissələri emosional ovqata uyğunlaşır. Normativliyin zəifləməsi ozan obrazında, onun öz amirliyini itirməsində təzahür edir. Dədə Qorqud əsər boyu şərtiləşir, onunla bərabər yeni sima - «*ban banlayan*», «*xütbə oxuyan*», «*saqqalı uzun tat əri*» fəaliyyətə başlayır. Əsərdə yeni söz – «Müşəf» ortaya çıxır və artıq bu səmavi Kitab, yəni «Qurani Kərim» and yerinə çevrilir. Şifahi sözü, ənənəvi əxlaqı inkar edən yazılı söz və yeni əxlaq gəlir. Fəlsəfi-estetik təfəkkürdə yeni era - yazıya, mütləq normaya əsaslanan mərhələ, Kitab dövrü başlayır. Bu müqəddəs Kitab özü ilə yeni mənəvi ideallar və ictimai qanunlar, o cümlədən sözsüz yeni münasibət, ozan dövründən fərqli tələblər gətirir. «Kitabi-Dədə Qorqud» islam işarətləri ilə nə qədər pərdələnsə də, əski inancları, bir çox məqamda islamdan fərqlənən və islamdan uzaq olan meyarları gizlədə bilmir. Tarixi proses dəyişir: «Qurani

Kərim»də ləfz və yazıya fərqli münasibət, şifahi, dədə-baba sözünü inkar edən mövqe uzun əsrlər boyu ədəbi-estetik təkamülə təsir edən meyarlar kimi qərarlaşır.

Kitab və adətin, yazı və ləfzin belə əksliyi tarixi dövrlərin, mədəniyyətlərin qarşılaşması idi. Bu konfliktin «Kitabi-Dədə Qorqud» üçün aktuallığı aydındır – «atalar», «dədə-baba» sözünü söyləyən ozan yeni məntiqlə toqquşmuşdu. Ənənəvi icma əxlaqından, təcrübə və təqlidə əsaslanan epik dövrdən, sülalə-nəsil idealından yeni mərhələyə keçid baş verirdi. Oğuzların ictimai həyatında bu proseslər islamdan əvvəl də, tarixi zərurət və qanunauyğunluq kimi gedirdi, lakin islam bu təbii-tarixi intibaları rəsmən təsbitləşdirdi. - Nəsil kodeksindən, icma əxlaqından, qohumluq-uruq, soy əlaqələrindən yeni dövrə - ilahi həqiqətə, şəxsi məsuliyyətə, insani seçim dövrünə, etnik fərqlərin islam birliyi qarşısında aşılınması mərhələsinə tarixi addım atılırdı.

«Kitabi-Dədə Qorqud»da epik normativliyin və düşüncə müstəqilliyinin, kanon və variativliyin maraqlı tənəsübü var. Əsərdə ənənəvi poetik formullar mühüm yer tutur: personajlar əsasən səbatlıdır - qoca həmişə qocadır, cavan həmişə cavandır, ərən həmişə ərəndir, naqis həmişə naqisdir; hər kəsin sosial strukturda sabit yeri var; müxtəlif səhnələr (məclis, ov, döyüş, məşvərət) dəyişməz üslubi vasitələrlə təsvir olunur. Bədii məkan hadisədən asılı, situativ səciyyəlidir. Ümumi mənzərədən çox, süjet həlqələrinə uyğun məkan bölümləri verilir, məkan konfliktə uyğundur və doğma-yad, profan-sakral kimi hissələrə ayrılır.

Eposda təbiətlə insan arasında mənəvi ortaqlıq, vəhdət var. İnsan təbiətdən ayrılır, onunla birbaşa mənəvi təmasda olur. Təbiət bütövlükdə metaforikləşmir, estetik rol oynayan ədəbi-bədii peyzaj istisna olunur. Təbiətə müraciət gerçək müraciətdir, peyzaj bədii vasitə deyil, mənəvi tərəfdir, insanla vəhdətdə olan canlı aləmdir. Deyək ki, «*göy çayırın üzərində bir qırmızı otaq*», «*qışda-yazda qarı-buzu əriməyən Qazılıq dağı*» kimi səhnələr sırf estetik məzmunlu bədii peyzaj deyil, gerçək təsvirlərdir, epik realizmin, təbiətə müstəqim həyatı münasibətin bəlihtiləridir.

Qeyd edək ki, mühitin canlı qavrayışına yönəlik ədəbi əsərlərdə də bu cəhət izlənilir – C.Məmməd-quluzadədə peyzaj real mühitin bir səhnəsidir və ədəbi üslubçuluqdan uzaqdır; M.Süleymanlının «Köç»ündə İmir mifoloji duyumla dağların, ağacların ağrısını çəkir, təbiətlə qovuşur (Ə.Əylislidə isə dağların adamın üzünə gülməsi estetik duyuma uyğun ədəbi şərtlik, metaforik vasitədir). «Kitabi-Dədə Qorqud»da zaman dəyişiklikləri də süjet funksiyaları ilə müəyyənləşir – xüsusi rol oynamayan məqamlar, deyək ki, qəhrəmanın böyüməsi, on altı illik əsirlik şərtləşir və bədii zamanın gedişatına, məkanın təsvirinə təsir etmir. Personaj bir vacib məqamdan birbaşa o birinə düşür, aralıq həlqələr nəzərə alınmır.

Eposun mütləq aləmi, ideal zamanı, sabit qəhrəmanları var. Bu səbatlı qəhrəmanların səciyyəsi, hadisələrin gedişatı formul keyfiyyətli, yəni mütləq, daimidir: Beyrək Bayburd qalasına üçüncü boyda əsir düşdüyü halda, ikinci boyda da «*Bayburd hasarın aşan*» adlandırılır; üçüncü boyda Bayburd hasarına yürüş

edən Qazan oğlu Uruzu dördüncü boyda atası fərsizlikdə qınayır; oğlu Uruzun «böyüyüb yigidcik» olmasına qədər Qazanın əsirlikdə qalması digər boylarda qətiyyəən hiss olunmur. Bütün bunlar kompozisiya quruluşundakı sərbəstliyin, təsadüfiliyin nəticəsi deyil. Əslində, epos məntiqinin, burada hal və keyfiyyətlərin mütləqliyinin, yəni formul prinsipinin təzahürüdür.

Məhz bu prinsipin təsiriylə epos mahiyyətcə tamamlanmır, gerçək həyat kimi sonsuzlaşır, süjet qapanmır. Məhəbbət dastanlarından, nağıllardan fərqli olaraq, oğuznamə tükənmir, məntiqi sonluq təsəvvür olunmur, yaxud şərtiləşir. Özünəməxsus kompozisiya açıqlığı əmələ gəlir - süjetdə rol oynamayan, yalnız anılan epizodlar məhz gerçək sayıldıqları üçün əsərə daxil edilir, yeni şaxələrin yaranmasına sonsuz imkanlar açılır. Qazan bəyin qardaşı Qaragünə, Qəflət qoca oğlu Şir Şəmsəddin, Dəli Dondar, Qaragünə oğlu Qarabudaq, Bəkdüz Əmən, İlək qoca oğlu Alp Ərən kimi bir çox qəhrəmanlarla bağlı maraqlı epizodların real detalları sadalanır, əsərə daxil edilməyən bu süjetlər gerçək olduqlarından, məhrəm və bələd dinləyiciyə tuşlandığından yalnız xatırlanır, potensial formullar kimi epik mühiti canlandırır.

Buna görə də eposdakı formullar yalnız texniki vasitə deyil, bədii təfəkkürlə bağlı semantik məfhum hesab edilməlidir. İnsana münasibətdə bu cəhət xüsusilə qabarıqdır: «Kitabi-Dədə Qorqud»da müasir anlamda «psixoloji», «xəlqilik» yoxdur. Xalqın əzəməti, şücaəti, qüdrəti seçilmişlərdə, xan-bəydə, hərbi kübar təbəqədə təcəssüm olunur. Əsərin

qəhrəmanları adi insanlar deyil, sərkərdələr, qazilər, ərənlərdir və bu heç də eposun «qeyri-xəlqiliyi» deyil, əksinə, xəlqi ideala (bu idealın rəmzi olan ali şəxslərə) yönümlü olmasına dəlalət edir. İdeal qəhrəmanlar isə dəyişməz, sabit insanlar ola bilərdi – «Kitabi-Dədə Qorqud» ərənləri qəhrəman İNSAN yox, QƏHRƏMAN insanlar idi. «Kitabi-Dədə Qorqud» psixologizminin özünəməxsusluğunu da bununla izah etmək olar. Deyək ki, Koroğlu, Həmzə hiyləgərliyi xeyli dərəcədə insaniləşmiş surətlərə xas şəxsi keyfiyyətlərdir. Qazanın rəftarı - əsirlikdə, çobanla qarşılaşdıqda davranışı mahiyyət etibarilə başqa, əslində, epik normanın təsdiqidir; eləcə də Yalınıc q hiylə, xəyanətin xislətdən gələn dəyişməz ifadəçisidir.

Ümumən «Kitabi-Dədə Qorqud»da daxili aləmin, adi hisslərin ifadəsi zəifdir. Əməl, hərəkət, fəaliyyət üstündür. Məhəbbət dastanlarında insani eşq daxili aləmin, fərdi duyğuların açılmasında əsas amildir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da isə fərdin cəmiyyətə, topluma sədaqəti əsas ideyadır. Burada eşq yeni anlamda, yəni cismani və ruhsal duyğu, qəlb və əqlin faciəli tənəsübü deyil. «Kitabi-Dədə Qorqud» qəhrəmanları üçün məhəbbət və nigah sədaqətdir, əhd-peymandır, vəfa və sınaqdır. Əsərdə arxaik süjetlər - epik elçilik, deyiklilik, cəngavərlik idealları yer alıb. Əsas təzad ayrılıq və vüsal arasında deyil, asilik, xəyanət və cəza arasındadır. On altı il əsir qalmış Beyrək də eşq dərindən yox, Yalınıcın xəyanətini, Banıçıçəyin əhdə vəfasız çıxma biləcəyini eşitdiyi anda geri dönməyə qərar verir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da klassik aşıqların daxili iztirabları, eşq yolunda cəfası, özünüinkarı, rəbbani duyğuları yoxdur.

Taleyə inam, keçmişdən gələn qürur, əzəli haqqın verdiyi imtiyazlar, el birliyindən doğan qüdrət var.

Lakin «Kitabi-Dədə Qorqud»da keçid meylləri, şəxsi mövqe də izlənilir. Məlum olduğu kimi, Qazanın dayısı olan Uruz ona düşmən olur və İç Oğuz bəyləri də onun tərəfinə keçirlər («*Çün sən Qazana düşmən oldun, biz də düşmənlik*»), araya Müshaf gəlir və onlar and içirlər. Çörəyə, dostluğa sadıq bəylərin belə hərəkəti doğma qrupa, nəsilə tabeçilik tələbindən gəlir. Məhz buna görə də onlar bu hərəkəti qohumları Beyrəkdən də umurlar: «*Beyrək bizdən qız almışdır, güyüğümüzür (yeznəmizdir). Əmma Qazanın inandır (dostudur)*»! Aruzun Beyrəyə müraciət bununla motivləşdirilir, Beyrəyin qohumluq təəhhüdünə görə dostu Qazandan keçəcəyi İç Oğuz bəylərinə mümkün görünür (eposda hansısa məntiqlə əsaslandırılmayan şey mümkün ola bilməz), əks təqdirdə hətta onun qətlinə qərar verilir. Beyrəksə bu şablon məntiqi bir şəxsiyyət kimi rədd edir, normativ personaj kimi yox, dostu vəfalı mərd insan tək davranır. Bu hərəkətlə eposda fərqli, insani, şəxsi davranış tərzini təsbitləyir. Beyrəyin taleyində epik məntiq və insani duyğuların toqquşması onu digər qəhrəmanlardan seçdirir, fərdiləşdirir: "Beyrək bir çox digər surətlərlə müqayisədə monumental görünür. Onda zahiri nəhənglik yoxdur" (K.Abdullayev. Gizli Dədə Qorqud. B., 1991, s.104).

Təbii ki, ədəbiləşməyə belə meyl epos məntiqinin sarsılması demək idi. «Kitabi-Dədə Qorqud»da surətlərin əksəri normativ obrazlardır. Burada ədəbilik, yəni ümumi və fərdi keyfiyyətlərin vəhdəti zəifdir; surətlər ya ümumi (epik xan obrazı



olan Bayandur), ya da fərdi (Qazan xan) səciyyəlidir. Bu iki cəhətin bir personajda birləşməsi, qəhrəmanın ikiləşməsi, əslində, eposun sonu deməkdir. Buna görə də «Kitabi-Dədə Qorqud»da Oğuzun daxili vəhdəti, ictimai birlik, mənəvi həmrəylik sarsılır. Fərd və etnosun sazişi pozulur, insanın şəxsi istəyi, hiss və tələbləri ortaq meyarları üstələyir, beləliklə, Aruz Qazana asi olur, Beyrək qohumlarına boyun əymir. Qazan xanın dövlətə amirliyi, cəzaverici gücü faciəli şəkildə daxilə yönəlir. Bu isə, təbii ki, etnik qüdrəti sarsıdan, etnosun həyati gücünü alan, epos dövrünü sonlayan faciə olur. Cəmiyyətlə həmrəy olan epos qəhrəmanları, ortaq ideallar öz yerini adi fərdlərə, şəxsi ideallara, qrup və sinif maraqlarına verir. Bütövlükdə insan idealına sirayət edən bu meyllər sözə münasibətdə də dərinədən təzahür edir.

Ümumən «Kitabi-Dədə Qorqud»da şəxsi mövqe, sözə müstəqil münasibət hələlik bir meyl kimi izlənilir və bu meyl sonralar inkişaf edir. Sonrakı dövrlərin qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarında, aşıq yaradıcılığında «müəllif-söyləyici» mövqeyi güclənir, ozanın «dədə-baba» sözünü aşıqların «ustad» nəğmələri əvəz edir, təhkiyəçi sərbəstliyi, ifadə variativliyi, insana şəxsi münasibət poetik kanonu üstələyir. Daha doğrusu, poetik kanon üslubi-texniki çərçivəyə sıxışdırılır, semantik funksiyasını itirməyə başlayır. Yaradıcı düha nisbətən sərbəst şəkildə «öz» sözünü deməyə, forma və məzmunu hakim olmağa başlayır.

«Kitabi-Dədə Qorqud»un ahəngdar mühiti, qəhrəmanlar dövrü, qaziləri mədh edən, tarixi yaşadan müdrik ozanlar əsri sarsıldıqdan sonra

peşəkar sənətkarlar, nəğməkarlar, yəni aşuqlar meydana gəlir. Dədə Qorquddan fərqli olaraq, aşuqlar bədii sənətlə məşğul olan sənət ustalarına çevrilirlər. Sənət məktəbi, ustad-şagird münasibəti, ifaçı müstəqilliyi və ifa sənətkarlığı kimi anlayışlar önə çıxır: ilahidən səbəbli, pır əlindən badə içmiş haqq aşuqları ozan ənənəsini yaşatsalar da, artıq yeni fəlsəfi-mənəvi, şəxsi idealları ifadə etməyə başlayırlar. Ozan - sözüənə hamının baş əydiyi, «*hər nə ki, buyursa, qəbul edilən, sözün tutub tamam edilən*» bilicinin yerinə, imtahana çəkilən, sınıanan, deyişilən, bağlanan, xələt alan (və ya almayan), dövrən keçirən, əyləndirən, köülləri şad edən, məclis aparən peşəkar ustalar tarix səhnəsinə gəlir.

Dədə Qorquddan fərqli olaraq aşuq ustadnamə söyləyir, bədii ənənə və sənət məktəbindən asılı olur. Ustadnamə - bədii həqiqət, oğuznamə isə tarix, bədiiləşmiş salnamədir.

Ozan yaradıcılığında tarixi təcrübə və xalqın taleyi, aşuq sənətində ustad tələbləri və şəxsin qisməti əks olunur.

Ozana hörmət - tarixə, elə, nəsilə hörmət idi, aşuğa hörmət - sözə, sənətə, sənətkara sayğı olur: «*Bura aşuq məclisidi; Bir kəs sana güldən ağır söz deyə bilməz*» («*Abbas və Gülgəz*» dastanı). Bu müraciətin özü aşuq statusunun fərqləndiyini, onun qorunmağa ehtiyacı olduğunu göstərir; Dədə Qorqudla Dəli Qarcarın toqquşması bu baxımdan fərqlidir – Dəli Qarcar ümumən normaya sığmayan, o cümlədən epik normanın təcəssümü olan Dədə Qorquda tabe olmaq istəməyən ənənəvi qəhrəman tipidir.

Ozandan fərqli olaraq aşıqlar məhz sənətkarlıq dərəcələrinə görə növlərə bölünürlər: vergi verilmiş «haqq aşığı», «kamil aşiq», «ustad», «şagird» və s. Bütün bunlar epos təfəkkürünün dağılması və peşəkar sənətcilər dövrünün başladığını göstərirdi. - El müdrikliyinin mücəssəməsi, etnik birliyin rəmzi olan ozanın yuxarıdakı təsnifi isə ağlauyğun deyil. Təbii ki, aşiq da ozan kimi poetik tələblərə, qəlibə tabe idi, lakin aşıqlarda bu qəliblər daha formal, üslubi kanon kimi ortaya çıxır, cilalı forma, söz kamilliyi, sənətkar fərdiliyi güclənirdi.

Bu proses daha sürətlə yazılı ədəbiyyatda gedirdi. «*Qayıbdan dürlü xəbər söyləyən*», «*könlü ilhamlı*», «*bilici*» ozanların yerini «*ədəb elmi*»nə sahib, iman gətirən, «*rüsxətli*» şairlər tutmağa başlayırdı. Oğuznamə, Qorqud Ata əsrini nəzm, Füzuli dövrü əvəzləyirdi. Hikmət və vəcd, elm və etiqad, ilham və ədəb əsasında ƏDƏB-iyyat yaranırdı. Bu baxımdan klassik irsimizdə şərə dərin hikmət, şairə müdrik ədib kimi münasibət məntiqidir. Füzuli divanının dibaçəsində poeziya «*kəməli-şerdir*», yəni hikmətdir, idrak və xəyalın, vəcd və elmin vəhdətidir. Fərdi yaradıcılığa, ilhama, söz gözəlliyinə, bədiiliyə sanki bəraət qazandıрмаğa çalışan şair öz fikirlərini həqiqi şerin hikmət olması, həqiqi sənətkarın «*istedadi-fitrətdən rüsxət*» bulması ilə əsaslandırır. Şifahi sözün sərbəstliyindən fərqli olaraq, burada yazının müəyyən şəxsi tələblərdən asılılığı, müəllif hüququ və yazı toxunulmazlığı, savad və zövq haqqında müddəalar irəli sürülür. Səhv buraxan katib, nadan mürəttib, bacarıqsız nazim pislənir.

Yazı səhmanı və hikmət, dərin məna və söz gözəlliyi, vəhy və elmin vəhdəti ədəbiyyatın əsas meyarı sayılır. Əslində ədəbiyyat tam mənasında poetik yaradıcılıq yox, «ədəb», yəni ilham və maarifin, fəlsəfə və əxlaqın, idrak və xəyalın vəhdəti kimi dərk olunur. Lakin Füzulidə, eləcə də digər klassiklərimizdə bədii dühanın müstəqilliyi, poetik normanı aşması çox güclüdür. Normativliyin amirliyi ədəbiyyatımıza bir qədər sonra sirayət etdi və sxematikləşmiş «hikmətli şer»in dövrünü ədəbiyyatımızda müəyyən müddət sürərək yenidən məhz folklor zəminində təzə keyfiyyət qazandı.

Bütün bu proseslərin, çox ötəri də olsa, ümumi icmalı «Kitabi-Dədə Qorqud»un tarixi poetikamızda mövqeyini müəyyən qədər dəqiqləşdirir. Etiraf etməliyik ki, bu mövqe özünəməxsusdur: zahirən bu mövqe aşkar sezilmir - şifahi və yazılı bədii ənənəmizdə, canlı epik hafizədə bu dastanın açıq izləri, variant və versiyaları, motiv və personajları yox dərəcəsinədir. Və bu, poetik varisliyi aşkar əlaqələr kimi anlayanları əndişələndirir, bəzən süni sxemlər ortaya çıxır. Çox zaman qədim xalq kitablarının ozanlar və qəhrəmanlarla birgə tarixdə qaldığı, etnik yaddaşın alt qatlarında yaşadığı sanki unudulur. Bu, klassik eposun, dediyimiz kimi, tarixin keçid mərhələsində təşəkkül tapmasıyla izah oluna bilər.

«Kitabi-Dədə Qorqud» arxaik çağların, ləfzdən kitabə, eposdan ədəbiyyata, şaman düşüncəsindən islam şüuruna keçid mərhələsinin məhsuludur: klassik epos dünyasının, alp-ərənlər, ozanlar əsrinin qürub çağını əks etdirən son kitabdır; eyni zamanda yeni mühitin, insanın fərdiləşməyə, yaradıcı dühanın

şəxsiləşməyə, şifahi sözün ədəbiləşməyə, ləfzin kitablaşmağa başladığı dövrün ilk abidəsidir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da iki tarixi-psixoloji meyl - ənənəvi və fərdi davranış toqquşur, iki mədəniyyət tipi - şifahi və yazılı mədəniyyət növləri qarşılaşır. Əslində bu əsər şifahi sözdən yazıya, hamının ümumi həqiqətindən təkin mütləq həqiqətinə keçidi əks etdirən xalq kitabıdır. Əsatirin dərin izləri olan «Kitabi-Dədə Qorqud» epos dövründən, nəsil, el, ozan, ərənlər mərhələsindən yeni əsrə - yazı, kitab, fərd, islam əsrinə keçid dövrünü öz çoxqatlı, bir çox tarixi laylardan ibarət məzmununda əks etdirən əsərdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»un məqsədli islamlaşdırıldığı mətndə aydın sezilir, dini ayin və meyarların xüsusi qeydi əslində ciddi «senzura»nın nəticəsidir. Deyək ki, «Koroğlu»da buna ehtiyac yoxdur, çünki burada əsatir və islamın əksliyi artıq aktual deyil (daha doğrusu, «Koroğlu»da əsatir öz canlı funksionallığını itirib və buna görə də rəsmi məfkurəyə təhlükə törətmir). Lakin «Kitabi-Dədə Qorqud»da bu əkslik aktualdır. Digər tərəfdən, «Kitabi-Dədə Qorqud» sonrakı dövrlərin epik mətnləri kimi adi bədii əsər deyil - qədim oğuzlar üçün bu kitab Oğuz elinin əxlaq kodeksidir, canlı tarixdir, nümunədir. Buna görə də burada etnik əxlaq, mənəviyyat və etiketin mücəssəməsi olan ozan, ərənlər, sərkərdələr var. Təbii ki, bu cəhətlər özüylə yeni əxlaq gətirmiş islam meyarlarına tam uyğun gələ bilməzdi. Əks etdirdiyi tarixlə, islam əhlinə, müsəlmanlara çevrilmiş oğuzlarla birlikdə «Kitabi-Dədə Qorqud» da tarixdə qalmağa, «unudulmağa» məhkum idi (rəsmi sovet məfkurəsi də «Kitabi-Dədə Qorqud»dan gələn bu təhlükəni gözəl

duyurdu). Əsərin tarixi tipologiyası, onun xüsusi mətn növü olması, ozan şəxsiyyətinin oğuzlar üçün peyğəmbər siqləti, çox dərin etnik dəyərlərlə bağlı olan eposun və müxtəlif xalqları islam ümmətində qovuşdurmağa çalışan islami ideologiyasının uyğunsuzluğu «unudulmanı» labüdləşdirmişdi.

«Kitabi-Dədə Qorqud»un tarixi-ədəbi prosesdə, yeni dövrün rəsmi mədəniyyətində zahirən zəif görünməsi, fikrimizcə, bu amillərlə bağlıdır. Dədə Qorqud şəxsiyyəti və onun Kitabı sözün tam mənada bədiiləşdiyi, islamın tam qərarlaşdığı, ozanın tam şəkildə peşəkar sənətçiyə çevrildiyi dövrdən əvvəlki zamanların məhsuludur. Ozan sənəti bu baxımdan sırf anonim folklor ənənəsindən, peşəkar sənətçi olan aşiq yaradıcılığından, ədəbi fəaliyyətdən fərqlənən arxaik şəxsi yaradıcılıq tipologiyasına aid edilə bilər. Bu arxaik zamanlar, qədim Oğuz aləmi və hərbiyyə, ləşkər əsri, əsatiri inanclar və şaman-ozan erası, heç bir ideoloji buxova sığmayan, öz haqqını hər şeydən üstün sayan alp ərənlər dünyası tarixə gömüldüyü kimi, o zaman insanların kitabəsi də yeni dövrün aşkar məfkurəsində, islam ümmətinin ictimai şüurunda özünə yer tapa bilməzdi (və ya uzun müddət duruş gətirə bilməzdi). Lakin «Kitabi-Dədə Qorqud»un izləri etnik varlığın və mənəviyyətin alt qatlarında əbədi özlü kimi yaşayırdı və yaşayır. Bu bağlılıq folklorumuzda və ədəbiyyatımızda şüuraltı səviyyədə dərindən izlənir və xüsusi araşdırmaya ehtiyacı olan məsələ kimi ortaya çıxır.

## "КОРОБЛУ" ДАСТАНЫНЫН МОРФОЛОЖИ СТРУКТУРУ

Çoxəsrlik xalq yaradıcılığı prosesinin məhsulu olan "Koroğlu" eposunun ayrı-ayrı qollarının tərkib hissələrini və bu hissələrin bir-birinə və tama olan münasibətini, dastanın formal struktur elementlərini sintaktik səviyyədə göstərmək məqalənin əsas məqsədidir. Həlledici funksiyalara görə ayrılan, dəyişməz, sabit qanunauyğunluqla, məhdud miqdarda işlənən bu elementlərin tədqiqi tarixi, bədii, fəlsəfi təhlil üçün zəmin hazırlayır və tədqiqatçının konkret obyektlə qarşılaşmasına kömək edir: "...nə qədər ki, düzgün morfoloji araşdırma yoxdur, düzgün tarixi araşdırma da mümkün deyil" (V.Y.Prop). Folklor əsərlərinin struktur təhlili xalq yaradıcılığında ənənə və varisliyin, müxtəlif yaradıcılıq növləri arasında daxili əlaqənin, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin tədqiqini mümkün edir və ya səthi səviyyədən qaldırır; təsnifat prinsiplərini xaricdən gətirməyərək materialın öz daxilindən çıxarmağı və həqiqi elmi təsnifat yaratmağı reallaşdırır. Bədii mətnin süjeti, süjetin xüsusiyyətləri və mahiyyəti haqqında da struktur təhlilin

köməyi ilə düzgün mühakimə yürütmək olar.

Azərbaycan xalqının mədəni sərvəti olan «Koroğlu» eposu aşıq yaradıcılığının dastan janrında yaradılmış dastan-qollardan ibarətdir. Müxtəlif vaxtlarda yaradılmış bu qollar müəyyən çərçivə ilə yox, iştirak edən surətlər, məkan, hadisələrin zaman ardıcılığı və digər vasitələrlə birləşdirilib vahid bir əsər əmələ gətirir. Azərbaycan folklorunun heç bir nümunəsinin struktur təhlili aparılmadığı kimi, dastanlarımız da bu vaxta qədər tərkib ünsürləri əsasında araşdırılmayıb. Bu sahədə yalnız görkəmli alim M.H.Təhmasibin məhəbbət dastanlarının süjetini təşkil edən hissələr haqqında qeydlərini göstərmək olar.

«Koroğlu» eposunun, ümumiyyətlə, dastanlarımızın strukturunu öyrənmək, onları tərkib hissələrinə ayırmaq üslub, ritm, dünyagörüşü və s. təhlili üçün əhəmiyyətli əsasdır. Struktur təhlil tarixi araşdırmanın yönəldici mərhələsidir. Hər hansı folklor əsərini tarixi, bədii cəhətdən təhlil etməzdən əvvəl onun strukturunu açmalı, yəni əsərin necə yaradıldığını, nələrdən təşkil olunduğunu və nə olduğunu bilməliyik.

Məhz dastanlarımızın morfoloji strukturunun təhlil edilməsi isə onunla bağlıdır ki, nağıllardan fərqli olaraq, dastan janrının strukturunu, demək olar ki, tədqiq olunmayıb və bu yazı həmin sahədə ilk cəhdlərdəndir.

Təhlilin sadələşməsi üçün süjetin struktur elementlərini ifadə edən aşağıdakı simvolları qəbul edək:

*A-təhlükə meydana çıxır*



A<sub>1</sub>-Koroğlu özü təhlükədədir.  
A<sub>2</sub>-düşmən Çənlibelə hücum edir.  
A<sub>3</sub>-dəlilərdən biri və ya bir neçəsi təhlükədədir.  
A<sub>4</sub>-digər təhlükələr.  
*B-təhlükə məlum olur*  
B<sub>1</sub>- kimsə hiss edir.  
B<sub>2</sub>- dost xəbər gətirir.  
B<sub>3</sub>- təsadüfən bilinir.  
B<sub>4</sub>- açıq-aşkar təhlükədir.  
*V-təhlükə və ya hadisənin yeri.*  
V<sub>1</sub>- Çənlibel.  
V<sub>2</sub>- Çənlibel ətrafı.  
V<sub>3</sub>- Çənlibeldən uzaq.  
*Q- təhlükəni dəf edən*  
Q<sub>1</sub>- tək Koroğlu.  
Q<sub>2</sub>- dəlilərlə Koroğlu.  
Q<sub>3</sub>- dəlilər.  
Q<sub>4</sub>- dəlilərin dostu.  
*J- Koroğlu düşmən və ya rəqiblə qarşılaşır*  
J<sub>1</sub>- meydan oxuyur.  
J<sub>2</sub>- özünü tanıtmır və s.  
J<sub>3</sub>- özünü aşıq qələminə verir.  
J<sub>4</sub>- gizlənir.  
*D- təhlükənin dəf edilməsi yolları*  
D<sub>1</sub>- açıq döyüşlə.  
D<sub>2</sub>- kələk və sonrakı döyüşlə.  
D<sub>3</sub>- məsləhət əsasında.  
D<sub>4</sub>- Qıratın yardımını ilə.  
D<sub>5</sub>- Koroğlu nərəsinin təsiri ilə.  
*S- Çənlibelə yeni dəli və ya xanım gəlir.*  
S<sub>1</sub>- özü, xəbərsiz gəlir  
S<sub>2</sub>- Koroğlu və ya dəlilər gedib gətirir.

S<sub>3</sub>- döyüşə qoşulur.

Bunlardan başqa, dastanların əvvəlində kiçik giriş və sonunda tamamlayıcı şənlilik və yaxud toy olur ki, onlar bir çox folklor janrlarına xaş yardımçı elementlər, həm də qolların əlaqəsini möhkəmləndirən vasitələrdir.

«Koroğlu» eposunun qollarının strukturu A+B+V+Q+J+D+S simvolları ilə ifadə olunmuş elementlərin sabit düzülüşü şəklindədir.

Yuxarıda göstərilən yeddi əsas funksiya dastanlar üçün sabit və azdəyişəndir, lakin 7 funksiya 27 situasiya ilə bağlıdır və 27 situasiya mütləq şəkildə dəyişə bilər, müxtəlif məqamlarda müxtəlif düzülüşdə çıxış edə bilər. Buna görə də 7 funksiya ibarət strukturla 27 mütləq şəkildə dəyişən situasiya əsasında  $C_{27}^7=888030$  sayda, yəni əslində sonsuz miqdarda müxtəlif, bir-birini təkrar etməyən dastan-qol düzəltmək mümkündür. Bu, aşıqların əlində tükənməz material olduğunu göstərir, lakin məlum olduğu kimi, xalq arasında belə külli miqdarda dastan yoxdur. Bu, aşıqların rəngarənglikdən qaçması və ya xalqın daha çox dastan yarada bilməməsi demək deyil, struktur yaxınlığının yaratdığı oxşarlıq müxtəlif bədii vasitələr, köməkçi ünsürlər, şerlərin köməyi ilə aradan qaldırılır. Sabit, bənzər struktur üzərində orijinal, əlvan və yadda qalan dastanlar yaradılır. Struktur sabitliyini qoruyaraq digər vasitələr, xüsusən motivin köməyi ilə bir-birindən fərqlənən əsərlər yaratmaq meyl, ümumiyyətlə bütün epik folklor janrlarına aid olan bir xüsusiyyətdir və burada da həmin qanun özünü göstərir.

«Koroğlu» eposunun son nəşrində («Koroğlu», Bakı, 1975, çapa hazırlayanı filologiya elmləri doktoru M.H.Təhmasib) olan bütün qolların («Alı kişi» qolundan başqa) formulları «Koroğlu ilə Həsən» qolundan başlayaraq, kitabdakı ardıcılıqla aşağıda verilir:

1.  $A_1+B_4+V_2+Q_1+J_1+D_1+S_3$
2.  $A_1+B_1+V_3+Q_2+J_1+D_1+S_2$
3.  $A_1+B_4+V_1+Q_1+J_3+D_5+S_1$
4.  $A_3+B_1+V_3+Q_2+J_4+D_2+S_2$
5.  $A_1+B_4+V_3+Q_1+J_1+D_4+S_2$
6.  $A_3+B_2+V_3+Q_2+J_4+D_3$
7.  $A_4+B_4+V_3+Q_1+J_4+D_4$
8.  $A_3+B_2+V_3+Q_3+D_3+S_2$
9.  $A_3+B_1+V_3+Q_2+J_1+D_1$
10.  $A_4+B_3+V_3+Q_3+J_1+D_1+S_3$
11.  $A_4+B_2+V_2+Q_2+J_3+D_2$
12.  $A_1+B_2+V_3+Q_3+J_1+D_3+S_3$
13.  $A_1+B_2+V_3+Q_3+J_5+D_1+S_3$
14.  $A_1+B_4+V_1+Q_1+J_3+D_5+S_1$
15.  $A_2+B_3+V_2+Q_2+J_2+D_1+S_1$
16.  $A_3+B_4+V_3+Q_4+J_1+D_2+S_1$
17.  $A_2+B_2+V_1+Q_2+J_1+D_1$

Bu formullardan «Koroğlu» eposunun bütün qolları üçün ümumi ortaq formul çıxarmaq olar:

$$A_1+B_2+V_3+Q_2+J_1+D_1+S_2$$

Formullardan görünür ki, möhkəm struktura malik olan dastanların heç birində situasiyaların eyniliyi yoxdur. Süjetin əsasını təşkil edən bu funksiyaların belə gəlimi qəhrəmanlıq dastanlarımıza xas olan xüsusiyyətdir və «Koroğlu»da, onun versiyalarında bu düzülüş daha dəyanətli şəkildədir.

Dastanın versiyaları arasında daxili əlaqənin güclülü-yünü, özək qolların versiya və variantlara nüfuzlu təsirinin nəticələrini onların strukturlarının müqayisəsi daha açıq göstərir. Eposun türkmən və tobol tatarları versiyalarındakı bir sıra qolların struktur formulları belədir:

Türkmən versiyası:

«Koroğlunun evlənməsi» («Qöroqlının öylenişi») -  $A_1+B_4+V_3+Q_1+D_1+S_2$

«Ərəbdən intiqam alınması» («Arapdan ar alışı») -  $A_1+B_4+V_3+Q_1+J_1+D_4+S_2$

«Eyvazın gətirilməsi» («Övez qetiren») -  $A_1+B_4+V_3+Q_1+J_2+D_1+S_2$

«Eyvazın xilas edilməsi» («Övezin xalas edilişi») -  $A_3+B_4+V_3+Q_2+J+D_2$

«Servican» («Servijan») -  $A_3+B_4+V_3+Q_1+J_3+D_3+S_3$

Tobol tatarları versiyası:

Kur-ulının (Koroğlunun) evlənməsi epizodu-

$A_1+B_4+V_3+Q_4+J_1+D_1+S_2$

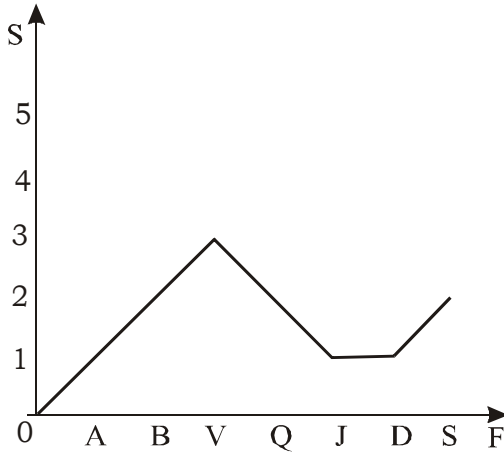
Xazalın Kar-atı aparması epizodu-

$A_4+B_4+V_3+Q_1+J_2+D_4+S_1$

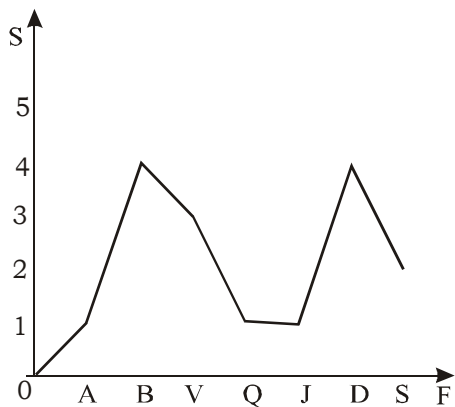
Dastanların (versiyalardakı qolların məzmunu B.A.Karriyevin «Epiçeskie skazanıya o Kor-oqlı u tyur-koyazıçnıx narodov». M., 1968 kitabına əsasən təhlil olunub) oxşar struktura malik olması onların əlaqəsini və eyni kökdən törədiyini sübut edir.

Yuxarıdakı formullar əsasında hər bir qolun və ümumən eposun şərti qəbul edilmiş təcrübi qrafikini çəkmək olar. Nəzəri əhəmiyyəti olmayan bu şərti qrafiklərin verilməsini ona görə lazım bilir ki, təcrübi mahiyyət daşıyan həmin qrafiklərin köməyi ilə

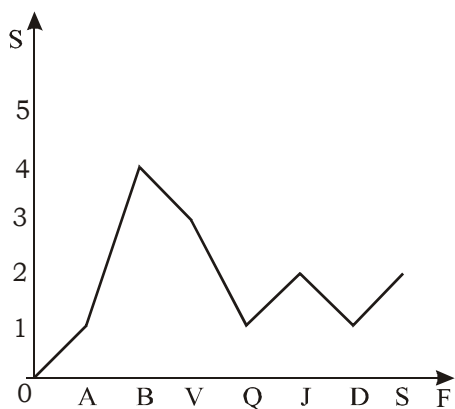
müxtəlif qolların, o cümlədən versiyaların yaxınlığını, eyni kökdən törədiyini, orijinallığını, dastanın ümumi ruhuna uyğunluğunu bədii xüsusiyyətləri, fəlsəfi oxşarlıqları, motivi və s. təhlil etmədən çox asanlıqla əyani şəkildə göstərmək olar. Eposun ümumi formulunun qrafiki belədir (S-situasiya, F-funksiya):



«Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi» qolu ilə türkmən versiyasındakı «Övez qetiren» dastanının şərti qrafikləri onlar arasındakı yaxın və aralı cəhətləri əyani şəkildə göstərir:



«Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi»



«Övez qetiren»

Bu qrafiklər əsasında asanlıqla həmin qolların bir-birinə və ümumən eposa olan münasibəti, onların əlaqə dərəcəsi və fərqliliyi haqqında fikir söyləmək olar. İlk dəfə işlədilən bu qrafiklərin nə dərəcədə səmərəli və əhəmiyyətli olacağı yəqin ki, gələcək təcrübələrdən aydınlaşacaqdır.

Sadalanan tərkib hissələrindən başqa onların arasında birləşdirici, tamamlayıcı, yardımçı elementlər, motivlər də vardır. Epos uzunmüddətli cilalanma, təkmilləşmə prosesi keçdiyi və iri əsər olduğu üçün bu elementlər digər folklor əsərlərindən fərqli olaraq «Koroğlu»da daha çox və zəngindir. Ayrı-ayrı qollarda yardımçı elementlər sərbəst, həlledici funksiya səviyyəsinə qalxır, lakin bütün bu köməkçi funksiyaların təsirinin və s. araşdırılması üçün daha geniş, çoxtərəfli tədqiqat lazımdır.

## ЯДЯБИ ЯНЯНЯМИЗДЯ ЧЫЛЫН ГЯЦРЯМАНЛАР

Həqiqi sənət, məlumdur ki, milli mədəniyyətin çoxəsrlik inkişafı ilə hazırlanır və əsil sənətkar öz yaradıcılığında bütün bu təkamül yolunu əks etdirir. Ona görə də əsərin mahiyyəti tək dünən-bu günlə yox, keçmiş və gələcəklə şərtlənir və bu vahid milli-mədəni kontekstdə də dərk olunur. Ədəbiyyatımızın milli özünəməxsusluğunu qavramaq üçün lazım olan əsas səmtlərdən biri - estetik fikrimizin bütün dövrlərində izlənən əbədi obrazların araşdırılmasıdır. Poetika tariximizin belə ünsürləri sırasında patoloji (çılğın) şəxsiyyət konsepsiyası xüsusi yer tutur. Bir çox mədəniyyətlərdə işlənən belə obrazlar haqqında xüsusi araşdırmalar yox dərəcəsinədir, bəzi hallarda isə personajın psixi patologiyası, dəlilik mövzusu birtərəfli izah edilir. Məqsədimiz folklor və ədəbiyyatımızdakı çılğın obrazının sadəcə olaraq həyati tiplərin inikası yox, milli bədii-estetik təfəkkürümüzün özünəməxsusluğunu əks etdirən əbədi personaj olduğunu göstərməkdir.



Obrazın psixi patologiyası, çılğınlığı çox geniş mövzu olduğundan ilk növbədə “ikili” personajlar, dualist qəhrəmanlar üzərində dayanacağıq. Müəyyən keçid prosesləri – tarixi dövr, yer, sosial vəziyyət, yaş, zaman dəyişmələri ilə bağlı olan bu hal qədim mərasimlərdə geniş əks olunur. Aralıq vəziyyətinə düşən insanlar ikiləşir, cəmiyyəti tənzimləyən hər hansı struktur və təsnifə uyğun gəlmir, sosial simalarını, zaman və məkanda sabit yerini itirirlər. Aşağı və yuxarı, azadlıq və əsarət kimi anlayışlar bu insanlar üçün əhəmiyyətsizləşir, onlar qəribləşir, ölənəlişir. Cəmiyyət və təbiət arasında qalan bu kəslər rəmzi olaraq “astana” durumunda qalır. Cünun, dərviş, şaman, haqq aşığı, dəli, hallı, təlxək, qərib kimi personajlar bu qəbildəndir. Bu vəziyyət bəzən qəhrəmanın çıldırmasına səbəb olur və obrazın psixi patologiyasında aşkarlanır. Lakin çılğın, ikili qəhrəmanları sırf ictimai-tarixi amillərlə bağlamaq olmaz. Bunlar batin və zahir, insan və toplum, cəmiyyət və təbiət, daxili mənlik və sosial status arasında fəlsəfi-mənəvi əksliyi ifadə edən əbədi personajlardır.

Əksər əbədi personajlar kimi, çılğın obrazının da qaynaqları ilk növbədə miflə bağlıdır. Məlumdur ki, tanrı-onqon münasibətinin mütləq olduğu mifdə müstəqil xarakterlər yox, müəyyən ideyanı ifadə edən birtərəfli tiplər verilir və burada canlı insanlara və adi hisslərə yer olmur, mifik hadisələrdə hamı nəyinsə “dəlisi”, hansısa bir parlaq, ifrat keyfiyyətin ifadəçisi, simvolu kimi iştirak edir. Dəlilik bu simvollar arasında mühüm yer tutur, öz əsrarəngizliyi və mübhəmliyi ilə ayrıca kult mövqeyi qazanır. Dəlilik kultu, nevrozlar,

fərdi və kütləvi psixoz haqqında erkən türk məfkurəsindəki təsəvvürlər şaman mifologiyasında xüsusi sistem səviyyəsinə qaldırılır.

Şaman (müxtəlif türk areallarında *qam, baxşı, porxan, ozan*) mifologiyasında insanın üç növdən (*ana qut, yer qutu, səmavi qut*) ibarət həyatı qüvvəsi kimi, dəlilik də tanrılardan törəyir və əslində insanın özündən asılı olmur. Türk əsatirində insan ruhunun hakimi Alt Dünya tanrısı Erlik xandır və qutu onun səltənətinə düşən insan ruhən xəstələnir, onu ancaq şamanlar xilas edə bilir. Şaman təfəkkürü dəliliyi iki (müqəddəs və rəzil) şəkildə qavrayır: müqəddəs çılgınlığa şamanlar məruz qalır, yalnız psixikası pozulmuş, "şaman mərəzi"yə tutulmuş, yəni onqonların öldürüb yenidən xəlv etdiyi çıldırmış şəxslər qamliqla məşğul ola bilər (islam kontekstinə də daxil olmuş müqəddəs dəlilik, "mayıf"lıq kultu xalq arasında indi də qorunur). Adi fərdlərə xas rəzil çılgınlığın, fiziki və psixi naqisliyin mənbəyi isə ya bu şəxsləri şəx qüvvələrlə izdivaca girmiş qadınların doğması ilə, ya da uyğun xəstəlik onqonunun, tanrının (və ya *abaahı, pəri, cin, iççi, hal...*) təsiri ilə izah edilir. Beləliklə, şaman əsatirində çılgınlıq mifin inayəti və ya qəzəbindən doğan mistik hal kimi aşkarlanır - fərdi xəstə xarakteri yox, ümumi xəstəlik anlayışı verilir.

Türk məfkurəsi inkişaf etdikcə fərd özünü üç kontekstdə: ayrılıqda, icma daxilində və yad qruplarla qarşılıqda qavramağa başlayır. Lakin mifdən eposa keçid dövründə türk dünyagörüşü hələ tam etnosentrik səciyyəli olduğundan türk ərənləri özlərini doğma icmadan kənarında naqis sayır, hətta fərd və kollektivin sınırları uzun müddət tam qərarlaşmır:

Orxon-Yenisey abidələrində “mən” və “biz” tam sinonimliyə meyllidir; qohum qruplar seçilir (“siz”); yad toplulmlar isə (“Dədə Qorqud” da kafirlər dünyası) həm dini-etnik, həm də simvolik-psixoloji mənada qeyri-mədəniyyət, kaos, şər məkan kimi təsəvvür edilir (daş kitabələrdə hətta yad kollektivi bildirəcək söz-üçüncü şəxsin cəmi yoxdur, təki isə işarə əvəzliyi ilə ortaqdır, yəni yad qrup şəxslərin birliyi - “o”lar yox, mücərrəd varlıq - “ol” kimi qavranılır).

Eposda etnosentrik qavrayış zəifləyir, “mən”lik hissi inkişaf edir, insan özünü mühitdən ayırmağa, müstəqilləşməyə başlayır. Beləliklə, şəxsiyyət türk epik dünyasının mərkəzinə çıxır (L.N.Qumilyovun göstərdiyi kimi, bir çox mədəniyyətlərdən öncə). Eposa müstəqil xarakter kimi qədəm qoymuş insanın davranışı artıq daxili məsuliyyətlə şərtlənir və heç də həmişə icmanın adi məntiqi ilə uyuşmur. Tədrisən eqosentrik qavrayışın cizgiləri yaranır. Bununla da, poetik-fəlsəfi şüurda ilk dəfə şəxsiyyətlə cəmiyyət arasında konflikt ortaya çıxır. - İnsani azadlığın və basılmazlığın nəşəli ləzzətini dadmış Alp Ər Tonqa, Bayandur, Qazan, Manas kimi azmanları artıq heç bir kənar qüvvə, mifik qorxu ilə yenidən ram etmək mümkün olmur, onların həyatı taleyə bağlanır, daxili borc hissənin əsiri olur. Tale, insanı cəmiyyət qarşısında diz çökdürən müdhiş qüvvəyə çevirir, freydvari bir duyumla ülviləşdirilir. Tale yolunda ölüm estetikləşir (“*Alp Ər Tonqa öldümü?*”), əcəllə insan arasında konflikti korşaltmaq üçün insanın diqqəti konkret və şəxsidən mücərrəd və ümumiyyətə, ötəri və təsadüfidən daimi və sabitə yönəldilir (“*İmdi qanı dedim bəg ərənlər? Dünya mənim deyənlər? Əcəl*

*aldı, yer gizlədi, fani dünya kimə qaldı? Gəlimli, gedimli dünya, son ucı ölümlü dünya!...”).*

Cəmiyyət və el zəiflədikcə öz qəhrəmanını ucaldır, ülviləşdirir, şişirdir, ona basılmaz güc bəxş edir. Özünüqoruma instinkti real naqisliyi və əsarəti ideal qüdrət və azadlıqla kompensasiya edir. Sonsuz gücə malik qəhrəman öz qüdrəti ilə düşmənləri əzir, el yolunda hər sınaqdan çıxır, epik normanı yenidən bərqərar edir. Cəmiyyətin, elin qüdrətini və azadlığını özünə qaytarır. Lakin bununla da öz yeni, azad mahiyyətinə qarşı çevrilir, - bu qələbə onun əzablı faciəsinin başlanğıcı, cəmiyyətlə gözlənilməz və paradoksal konfliktinin mənbəyi olur: yenidən möhkəmlənmiş cəmiyyət, “dünya mənim deyən” oğlunun əzəmətindən, göylərə meydan oxuyan, taleyə sığmayan mənəvi azadlığından darılmağa başlayır.

Vasitə məqsədə, məqsəd vasitəyə, törəniş törədiciyə, törədici törənişə zidd olur! - Fərdi maksimalizm azadlıq deməkdir, mütləq norma isə - əsarət. Beləliklə, biri o birinin təsdiqi və həm də inkarı olur: azadlıq mütləq zərurətə tabe ola bilmir. Qəhrəmanın axtarırları istər-istəməz eposu yaşadan bu əks qütblərdən (əxlaqi norma və mənəvi azadlıq) birinə qarşı yönəlir. Bu qütblər qəhrəmandan kənarında deyil, onun daxilində əksləşdiyindən, özünü həm el qarşısında borclu oğul (Beyrəyin Taş Oğuzla qohumluğu), həm də azad şəxsiyyət (Beyrəyin Qazanla dostluğu) hesab edən qəhrəman əzablı mənəvi seçki qarşısında qalır: ya taleyin köləsi, ya da şəxsiyyət kimi davranmalı olur.

Beləliklə, özünün doğma topluma yadlaşmasını ən böyük faciə hesab edən türk qəhrəmanı (bu

baxımdan Qazan oğlu Uruzun qan Abqaza gedib xaça əl basacağı ilə təhdidi dönüklük yox, mənəvi intihar ultimatumudur!) istər-istəməz ictimai normalar (tale) ilə toqquşur və bu toqquşma çıxılmaz mənəvi konfliktin, faciəvi daxili parçalanmanın mənəvi, “gen dünyanın adama dar olmasının”, üzücü izzətlərin, qəhrəmanın öz labüd sonuna doğru addımlamasının səbəbi, yəni Beyrəyin aqibəti olur.

Uğursuz taleyi alınmış yazılmış Beyrək fitrətən faciəvi qəhrəmandır. Epik təfəkkürü aşmış, amma roman dünyasına çatmamış Beyrəyin faciəsi onun daxilində ümumi sosial qaydalara “mütilik” və mənəvi azadlıq (“asilik”) hisslərinin toqquşmasından törəyir. Aralıq obraz olan Beyrək həm mücərrəd qəhrəmanlıq ideali, həm də fərd kimi davranır və bu ikilik onun məhvi olur. Faciəvi ikilik Beyrəyin bütün hərəkətlərində aşkarlanır və bu paradoksal dualizmi ilə o, milli poetika tariximizdə yeni mərhələ açır. - Sanki Beyrəyin bir ayağı birtərəfli tiplər yaşayan epos sahilində, digər ayağı isə azad insanlardan ibarət roman sahilinə yönəlmiş qayıqdadır...

Fikrimizi açıqlayaq.

Əvvələn, digər bəylərdən, eləcə də Qazandan fərqli olaraq, başı bəlalər çəkmiş Beyrək artıq “dəlicəsində”, heç bir güzəşt bilməyən birtərəfli ifrat “qəhrəman” deyil: kafirlər “*Beyrəyi dəxi gətirib, qopuz çaldırır*”, o, yalan vəd verir, and içir və sözüünə xilaf çıxır, fərd kimi əsirlikdən qaçır, amma ideal qəhrəman alicənablığı ilə düşməni bağışlayır; ənənəyə görə, Taş Oğuzla nəsil-soy birliyinə tabe olmalı, əslində, Qazana qarşı çıxmamalı olduğu halda, bu normaya müti olmur, “*inağı*” olduğu Qazana asi olmur, “*ətməgün basmur*”;

özünün Taş Oğuzuna yox, "Qazan Oğuzuna başın qoyur". Beşikçərtmə nişanlısı - adaxlısı Banıçəyi onsuz da almalı olduğu halda, elə bil ki, həm də özü axtarıb tapır, özü bəyənir və özü istəyir. Yəni bütün bu hallarda ənənəvi maksimalist personaj yox, yeni tipli, öz fikri olan, adi insani obraz kimi davranır, bununla da özünün qeyri-normativ və deməli, eposa yad, faciəvi mahiyyətini aşkarlayır. Bu o deməkdir ki, Beyrəyin yalan vəd verməsi, nəsil birliyinə tabe olmaması, əslində, onun faciəsinin səbəbi yox, təzahürləridir. Səbəb - Beyrəyin bütövlükdə köhnə əxlaqa qarşı çıxmasındadır.

Deyək ki, Qazana asiliklə bağlı epizodda digər bəylər heç də Aruzdan çəkindiklərinə görə onun tərəfinə keçmirlər, artıq laxlamış, amma hələ öz gücünü saxlayan ənənəvi əxlaqın, nəsil - el kodeksinin qanunu onları buna məcbur edir, - buna görə də qəhrəmanın həmişə haqlı olduğu klassik eposa yad hiss duyulur, Beyrəyə "qıymayan" (!) Taş Oğuz bəylərinin könülsüz düşüclüğü və əlacsızlığı sezilir: "Nə deyəlim? Çün sən Qazana düşmən oldun, biz də düşmənisiz". Ən əsası, Aruzun Beyrəyə bu təkliflə müraciəti epik normaya görə, həm "əxlaqi", həm də qanunidir, bunun üçün də, "Vallah, mən Qazan Oğuzuna başım qomuşam..." deyən Beyrək niyə Qazana sadıq qaldığını izah etməyə məcbur olur, bunun başa düşülməyəcəyini duyur: "Mən Qazanın nemətini çox yemişəm, bilməzsəm, gözümə tursun!..."

Bu baxımdan Beyrəyin qəhrəmanlığı adi epik qəhrəmanlıq deyil, daha yüksək səviyyəli, əsil insani, dərk olunmuş, mənəvi qəhrəmanlıqdır. Adi epik məntiq və əxlaqın ziddinə olaraq, Beyrək öz ənənəvi

rolünü, sabit ideyasını təsdiq etmir, əksinə, inkar edir. Yəni Beyrəyin hünəri epik ideal yolunda ölümdən çəkinməməkdə deyil - eposda bu, adi şeydir. - Əsil insan şəxsiyyətini əzən, əsl insani hissləri yoxaldan "normativ" əxlaq və qanuna, ictimai buxovlara, öz zahiri qılafına, yəni epik ideala qarşı üsyan etməsindədir. Beyrəyin prinsipial yeniliyi ondadır ki, o, ümumi həqiqəti, ümumi ideali və ümumi əxlaqı yox, onların əksinə olaraq, öz şəxsi həqiqətini, öz idealını və öz əxlaqını təsdiqləyir. "Ölüb-dirilmiş" Beyrək sanki ilahidən əyninə biçilmiş qılafını - *"qızıl qaftanı"* bir daha geymir, insani əzablar simvolu olan *"qanlı köynək"* də qalır.

Azman qəhrəman kimi ayrıldığı və onu aldatmış öz dünyasına Beyrək *"dəli ozan"* kimi qayıdır, tale yazısını yox, insani varlığını aşkarlayır. Lakin qayıtdığı bu dünya hələ sabit, birtərəfli igidlər dünyasıdır və burada dəyişmiş, ikiləşmiş, insaniləşmiş, ziddiyyətli şəxslərə yer yoxdur.

Beləliklə, Beyrək köhnə dünya və əxlaqı sarsıdır, lakin yeni dünya da tapmır, çünki bu dünya hələ yoxdur. Və öz köhnə mahiyyətindən imtina etmiş Beyrək, öz mühitini də itirir, daha doğrusu, mühit və qəhrəman artıq bir ölçüyə gəlmir, prinsipcə tutuşmur, mənən yadlaşır. - Beyrək sanki hamıya doğma, munis, ülvi, amma qanundankənar oğula çevrilir, - hətta kafirlər belə Qazanı (əsas düşməni) öldürməyi qanunsuz saydıqları halda, doğması Aruz, Taş Oğuz yadlaşmış Beyrəyi öldürməyə mənən cəsarət edir. - Eposda normativ əxlaqın sanksiyasını almamış hərəkət ola bilməz və əgər Aruz Beyrəyə əl qaldırırsa, dediyimiz kimi, özündə mənəvi haqq duyur.

Qazan qisas almaqda buna görə ləngimirmi, qisas zəruriliyi sanki aydın olduğu bir halda bəylərin "yığılıb divana gəlməsi", Qaragünə və Qılbaşın izahla, Beyrəyin "mənim qisasım alsun" vəsiyyətini xatırlatmaqla - vəsiyyətin özünə ehtiyac nədəndi? - və çəkinərək ("Sən qarındaşısan, sən var... Əlhasil ikisi bilə vardılar") Qazanı qisasa çağırmaqları, adi vaxtda belə şeylərdə heç bir məsləhət gözləməyən Qazanın "məsləhətə" deməsi bundan gəlmirmi? Bu məşvərət adi ölüm tanımayan klassik türk epik məntiqinə zidd deyilmi? Öz əcali ilə ölmüş Atillanın dəfnini təsvir edən VI əsr mənbəsində göstərilir ki, hun igidləri nə xəyanət, nə düşmən zərbəsindən deyil, el-obasında, xaqanlığın zirvəsində, kef-damaqda ölmüş başçıların halına yanaraq, əvəzində heç kimdən qisas alınmayacağı bir aqibətin ölüm kimi sayqılanacağını mümkünsüz hesab etmiş və yas axırda şənliklə əvəzlənmişdir.

Borc və azadlıq arasında çırpınan Beyrək obrazı əbədi tipdir və göstərəcəyimiz kimi, bi tipli personajlar mədəniyyətimizin bütün dövrlərində, eləcə də müasir ədəbiyyatımızda mühüm yer tutur. Məcnun (Füzuli), Cahandar ağa (İ.Şıxlı), Qədir (Ə.Əylisli), Laçın (S.Əhmədov), Zaur (Anar) bu ikiləşmiş qəhrəmanlar cərgəsinə daxildir.

Şəxsiyyətin ictimai buxovlara qarşı üsyanı "Dədə Qorqud"da digər formalarda: çılğınlığın epik hiddət və qeyz şəklində əcələ qarşı birbaşa çevrilməsində də (Dəli Domrul, Dəli Qarcar) təzahür edir. Əxlaqi məsuliyyətdən azad olan belə çılğınlıq, əslində, insanı rəsmi çərçivəyə salan, davranışını tənzimləyən sərt həyat nizamını silkələmə üsulu, yəni



şəxsiyyətlə icma arasında konfliktin zəiflədilməsi, tərəflərin tarazlaşdırılması vasitəsidir. Buna görə də rəsmi məfkurə bu çılğınlıqdan vəhimələnir, amma qorxmur, çünki bu fərdi-əxlaqi qiyam hələ ictimai üsyandan uzaqdır.

“Koroğlu”da çılğınlıq ictimailəşir və cəmiyyətin siyasi əsaslarına qarşı yönəlmiş xəlqi stixiyaya çevrilir. Xəlqilik Koroğlu “dəli”liyinin mahiyyətinə tam sirayət edir. Qazan xan çılğın qəhrəman xarakterindən daha çox, çılğın qəhrəmanlıq obrazı, yəni normanın birtərəfli mücəssəməsi idisə, Beyrək artıq Qazan deyildi, amma hələ Koroğlu da olmamışdı. - Koroğlu onlardan daha fərdi, az qala romanik səciyyəli tipdir - kələyi ar bilmir, heç bir normaya sığmır və bundan darılmır. Ara-sıra köhnə epik qüdrət ifratlaşanda, “oyananda” isə yeni məntiq onu yerinə oturdur, adiləşdirir, insaniləşdirir. Amma sındırmır, əzmir (Giziroğlu ilə bağlı epizoddakı kimi). Beyrək Yalınçığı cəngavər alicənablığı ilə (“*Qılıncı altından keçdi*”) əfv edirsə, Koroğlu Həmzəni bir insan kimi başa düşərək, ləzzət ala-ala bağışlayır.

Bu meyl yeni dövr epik ənənəmizdə, xüsusən nağıllarda inkişaf etdirilir. Nağıllarda (və qismən dastanlarda) tədricən paradoksal fərdi tiplər, həmzəvari öksüz personajlar (yetim, əyyar, keçəl) ön plana çıxır. Zahirli cılızlıqla daxili yamanlığı, qəribəliklə universallığı, dəliliklə müdrikliyi birləşdirən bu personajlar həyata “aşağuların” qeyri-rəsmi baxışını ifadə edir. Təkrarsız fərd olan öksüz, tifil qəhrəmanlar öz məntiqsiz, oyunvari davranışları ilə normativ dünya mənzərəsinə paradoksalıq gətirir, onu içəridən dağıdır, “ağıllı” mühitin astarını

göstərilər. Lakin hələ tam mənada sosial xarakter olmayan öksüz personajlar ictimai həyatın özündən daha çox, bu həyat haqqında ənənəvi təsəvvürlərə, psixoloji şablonlara qarşı yönəlir, onları məsxərəyə qoyur. Öksüz qəhrəmanlar ədəbiyyatımızda da yayılıb, V.Ərəşinin “Oğru və qazi”, Ç.Hüseynovun “Məhəmməd, Məmməd, Məmiş”, V.Nəsibin “Məzəmin məzələsi” bu qəbildən olan əsərlərdir.

Tale və insanın faciəvi toqquşmasından törəyən hüznü ovqat və çılgınlıq öz klassik ifadəsini bayatılarda, əsasən ağılarda tapıb. Folklorumuzda ilk dəfə məhz ağılarda faciəvilik insandan kənar qüvvə yox, taleyə meydan oxuyan xarakterin öz mahiyyəti kimi qavranılır, obrazın öz batinindən doğan labüdlüyə çevrilir: şəxsi-təsadüfi dərd və əbədi - kosmik kədər qovuşur.

*Apar acəl köynəyin,  
Mən cavanam geymənam-*

deyən, “*baxtinə qəm düşən*” nakam cavanlıq, gözəllik elə bil “*gözə gəlir*”, öz azadlığı, ləyaqəti, ərđəmliyi, fəvqəlliyi ilə dünyaya sığmır, “*gün kimi şafəq saçıb, ay kimi batıb gedir*”, “*tez açılır, tez solur*”. - İfrat gözəllik və ifrat azadlıq nə qədər ülvü və estetik olsa da, sosial əxlaqla uyuşmur, çünki həyatda gözəlliklə yanaşı, eybəcərlik, azadlıqla yanaşı, əsarət, igidliklə yanaşı, tifillik, seçilmişlərlə yanaşı, adilər də var və sosial əxlaqın vəzifəsi cəmiyyətin yaşarılığını qorumaqdadır. - Bayatı qəhrəmanının ülviliyində təcəssüm olunan estetik ideal, əslində, - “*aşağıların*”, “*adilərin*” arzularının ifadəsidir və onların hisslərini oxşamalı,

ovundurmalı, həyatlarını dözüri etməlidir. Buna görə də "aşağılar" alçaldıqca, ideal və seçilmişlər, əksinə, ucalır, lakin təzad ifrat həddə çatanda dözülməz olur.

Çılğın obrazının eposvari, yəni qismən daha mücərrəd təfsiri isə məhəbbət dastanlarında izlənilir. Klassik məhəbbət dastanlarında qəhrəmanın çılğınlığı (məsələn, "bihuş" olması) müəyyən mənada şamplaşır, formullaşır, sabit süjet məqamları ilə bağlı standart qəliblərə çevrilir. Lakin dastanlardakı (eləcə də klassik poeziyadakı) çılğın aşiqi və aşığı yalnız sufi haqq aşiqi ilə bağlamaq dəqiq deyil. Qadın başlanğıcı və qəhrəmanın iki (ülvi və adi-qanuni) eşq arasında ikiləşməsi, onun ülvi eşqinə əl uzadılması (Beyrək, Məcnun, Cahandar ağa, Zaur) türk ənənəsindən gələn anlamlardır. Bu, fikrimizcə, mifdəki həyati qüvvəsi ("qut") oğurlanmış qəhrəmanın çıldırması motivinin sonrakı şəkildəyişməsi, mifik arxetipin sonrakı variantıdır.

Beləliklə, mifologiyada mistik, folklorumuzda isə mənəvi (Beyrək), əxlaqi (Dəli Domrul, Dəli Qarcar), sosial (Koroğlu), psixoloji (öksüzlər), fəlsəfi (nakamlar) məzmun ifadə edən patoloji çılğınlıq və ikilik - tarixin keçid dövrlərində yaşayan insanların cəmiyyətlə toqquşmasından törəyən faciəvi haldır.



Xalq yaradıcılığında formalaşmış bu motivlər klassik ədəbiyyatımızda islam məfkurəsi ilə çulğaşır (bu əlaqə folklorlarda da var idi). Buna görə də ədəbiyyatımızdakı patoloji şəxsiyyət konsepsiyasını nə milli folklor, nə də islam zəminindən ayrılıqda dərk

etmək mümkündür. İslam etik ideali, xüsusən sufi təfsirində, poeziyamızın bütün qatlarında aşkarlanır və bunu yalnız eşq, aşiq-məşuq motivində axtarmaq yanlışdır. Digər tərəfdən, klassik poeziyadakı aşiq obrazı folklor zəmininə daha meyllidir və getdikcə, xüsusən, Füzulidən başlayaraq, sufi qılafından tədricən aralanır.

Dünyaya yeni münasibəti təsbitləyən, Allah və Adəmin vəhdətləşdiyi, insanın eyni zamanda *"yol ilə yolçu"* (Nəsimi) olduğu, paradoks və simvolik metamorfozlarla dolu sufi mərtəbəsinə keçid tək əqli-fəlsəfi yox, həm də psixoloji keçid olmalı idi. Çöhrəsində həqqin təzahürləri həkk olunmuş kamil insanın təfsiri rəmzi işarələr sisteminə bələdliklə yanaşı, həm də xüsusi psixoloji ovqat tələb edir: öz gizli ilahiliyinin dərki üçün insan şamançı köklərdən gələn dərvişənə ekstaz vəziyyətinə düşür, cəzbə gələrək, özünü - seyrə dalır və haqqa qovuşur. Belə cəzbəli hala keçə bilmək üçün xüsusi təlimdən ("hal"lar haqqında IX əsrdə Ə.Mühasibinin yaratdığı sistem) və eyni zamanda rəqs, musiqi, şer, mahnıdan istifadə edilir. Bu ovqat və məzmunun sufi lirikasında əsas ifadəçisi isə, məlumdur ki, çılğın aşiq obrazıdır.

Ə.Yasəvi, C.Rumi, Y.İmrə, İ.Nəsimi, Ş.İ.Xətai yaradıcılığında mükəmməl işlənmiş çılğın aşıqın ədəbiyyatımızda ən kamil nümunəsi olan Füzuli Məcnununda islam etik ideali (sufi təfsirində) folklor zəminində mənimsənilir və fəlsəfi-estetik məsələ tək təsbitləşir.

Bu məntiq məcnunluğun təkamülündə qabarıq aşkarlanır: sufi mərhələlərindən keçdikdən sonra

məcnunluq əslində yeni məzmun qazanır, mücərrəd ideyadan mənəvi məsələyə çevrilir.

Məcnun öz idrak yoluna adi sevgili kimi başlayır, amma tezliklə qara sevdalı haqq aşiqinə dönür, onun çılğınlığı sufi müridin vəcdli halına çevrilir. Məcnun can atdığı mütləq ilahi həqiqəti əzablı özünüinkarla kəşf edir: sufi aşiqliyin bütün sınaqlarından çıxır, "nəfs"ə enmir, "ustad zəmanə"yə aldanmır, empirik "mən"indən və mühitindən imtina edir, işgəncələrlə ilahi zirvəyə ucalır. Lakin bu, hələ sufi aşiqin hünəridir!

Füzuli bu nöqtədə - çılğın aşiqin sufi zirvəsində dayanmır. - Sufi özünüinkar və vüsəl imkansızlığı hələ məcnunluğun əsil zirvəsi və Məcnunun əsil faciəsi olmur! - Bu, Leyli faciəsidir, Leyli "qəmxarlığı"dır, Leyli nakamlığıdır - Sufi çevrəsini dağdan əsil Məcnun faciəsi dahi aşiqlərin insani ayrılıq dərdi deyil - Məcnun dəfələrlə vüsəl astanasından özü qayıdır; bu faciə sufi aşiqin mücərrəd həsrətindən də doğmur - Məcnun ilahi həqiqətə qovuşur. Əsil Məcnun faciəsi bundadır ki, sufi aşiqlərdən fərqli olaraq, Məcnun Leyli ilə ilahi vəhdətə çatdıqdan sonra ilahi rahatlıq tapmır, əksinə, faciəvi sarsıntılar və şübhələr bütün dərinliyi və dəhşəti ilə məhz bu vəhdətdə aşkarlanır. - Sufi özünüinkar allahaqovuşma yolu idisə, Füzuli buna yeni məna verir: öz gerçək varlığının və Leyli "surəti"nin inkarı sufi aşiqliyin təsdiqi yox, faciəvi sonu olur, - şəxsi istək və azadlıqdan imtina mücərrəd məqsəd və zərurəti də puç edir! - İnsan yalnız rəbbani-ilahi yox, həm də gerçək varlıq olduğundan, bu iki başlanğıcı uyuşdurmayan ən ülvəi ideya belə Məcnunu ideala çatdıra bilmir, ona görə də Məcnun öz

ölümüylə ilahiləşmir, əksinə, məcnunluğu da, yəni mücərrəd sufi ideyasını da öldürür.

Surətpərəstlikdən imtina etmiş, vəhdət zirvəsinə çatmış vücudi-kamil dəhşətlə görür ki, gerçək Leyli surətini unuda bilmir, insani əzablar çəkir, qovrulur, *“vəhdət rəvişində”* ikiləşmə, iztirablar artır, çılğın aşiq məşuquyla ilahi vəhdətdən sufi rahatlıq yox, insani *“zar”*lıq tapır:

*Gər mən mən isəm, nədən sən, ey yar?  
Vər sən sən isən, nəyəm məni-zar?*

Adi varlıqdan da imtina etmiş, ilahi idealdan da əlini üzmüş Məcnun (Beyrək kimi) dünyanın yeni durumunu, romantik həyati sintezi, ümumiyyətlə, heç bir çıxış, *“xoş mərtəbə”* tapa bilmir və naçarlaşır. Lakin bu naçarlıq əslində əsas yekuna çevrilir, Məcnun öz faciəvi əlacsızlığı ilə mövcud naqis varlığın puçluğunu göstərir, narahatlığa, axtarışa, kamilliyə, ideala çağırır. Və bu naçarlıq düçarlığa çevrilmir; şəxsiyyətin mənəvi azadlığı ideyası bununla tam müstəqil məsələ kimi irəli sürülür.

Bu o deməkdir ki, Məcnun obrazının təkamülü yalnız sufi həqiqətinin faşına yox, dünyanın gerçək-fəlsəfi təzadlarını barışdıracaq və birləşdirəcək romantik-həyati sintez ideyasına gətirib çıxarır. Məhz bu idealın real mühidə utopikliyi və əlçatmazlığı, adi məntiqə *“sığmazlığı – məcnunluğun ümdə cəhəti”* (Asif Əfəndiyev) üstinsan olan Məcnunu yerə endirir, adiləşdirir, məsxərəyə qoyur və onun ülvilik oreolunu qoparır. Nəticədə, qəhrəmanın ideya və faciəsinin özü də karikaturlaşdırılır. - Məcnun faciəsi

qanunauyğunluq, üsyan yox, fərdi taleyin təsadüflərdən doğan əcaib oyunu, qəribə şəxsin divanəliyi kimi qavranılır: Füzuli dərd əlindən dağa çıxır, deyirlər, bəxtəvər yaylağa çıxdı!

Bununla da adi məntiq və ağıl puç olur, idrak faciəviləşir:

*Əql meydanını zindani-bəla bilməz hənuz,  
Kim ki, bir müddət cünun mülkünü seyran etmədi.*

Bu əql zindanında romantik ülvilik və ideal təşnəliyi (əsil müdriklik) patoloji qılafda (məcnunluq kimi) ortaya çıxır. - Cəmiyyət öz saxta "müdrikliyini", zahiri nizamını, normanı qorumaq üçün əsl müdrikliyi (Məcnun müdrikliyini) divanəlik kimi qəbul edir.

Məcnunluğu ilk növbədə zamanın cövründən doğan hal hesab edən Füzulidə fəlsəfi mündəricə ilə həyatı məzmun yeni şəkildə tarazlaşır: məcnunluq yalnız mücərrəd ideya yox, həm də mənəvi məsələ olur; məcnunluq fəlsəfəsiylə yanaşı, Məcnunun insani obrazı da önə çıxır. - Ümumi ideya ilə fərdi xarakter, mücərrəd anlayışlarla şəxsi tale tam çulğaşır; mücərrəd məzmun adi şəxsin həyatında faktlaşır, fəlsəfi faciə fərdi tale kimi yaşanır. Tarixi poetikamızda bir çox ədəbiyyatları qabaqlayan nəhəng çevriliş baş verir, Füzuli klassikanın sonu və həm də yeni dövrün başlanğıcı olur.

Sonralar Nitşşenin karikaturlaşdırdığı şəfqət və məhəbbət ideyası Füzulidə mənəviləşir, ilahi və bəşərinin. əql və qəlbin ayrılığı faciə kimi yaşanır, ruh və vicdanın faciəsi çulğaşır: bir tərəfdən, adi insani hisslər ülviləşir, digər tərəfdən, ideal kateqoriyalar

şəxsi sarsıntı və iztirablar mənğanəsinə salınaraq insaniləşir. - Füzuli novatorluğu da elə bundadır. - Haqdan ayrılmış vicdanın faciəsindən, yəni insanın daxili-mənəvi ikiləşməsindən doğan patoloji hal isə sonralar - F.M.Dostoyevski qəhrəmanlarında ortaya çıxır.

Beləliklə, Füzulidə çılgın aşiqin (patoloji şəxsin) məzmunu yeniləşir; sufi "aşiq-məşuq" (insan-allah) oppozisiyası "məcnun-müdrək" (insan-cəmiyyət) əksliyi ilə əvəzlənir.

... Məcnun sanki Beyrəyin minməyə macal tapmadığı idrak qayığına minir, lakin heç bir sahilə yan ala bilmir, çünki hər iki sahil eyni dərəcədə yaddır, üçüncü aləm isə yoxdur. Və qayıq öz sonsuz yoluna yenə davam edir...

Füzulidən sonra ədəbiyyatımızda şəxsiyyətin mənəvi azadlığı məsələsi qabarıqlaşır. Yeni dövrdə cəmiyyətdəki idealsızlıq, fərdlə mühitin yabançılaşması psixi nasazlığın və daxili ikiləşmənin başlıca mənbəyi olur. Yeni dövr ədəbiyyatımızda bu ən parlaq ifadəsini C.Məmmədquluzadə və H.Cavidin çılgın qəhrəmanlarında tapıb. Bu yazıçılarda "adilər-çılgınlar" əksliyi geniş semantik cərgə yaradır: "möminlər-asilər", "şəriət-elm", "cəmiyyət-xalq", "məmləkət-millət", "istibdad-azadlıq", "qanun-üsyən", "əsarət-istiqlaliyyət"...

Ümumən ikili qəhrəmanın ortaya çıxması cəmiyyətin keçid dövrləri üçün səciyyəvidir. Məşhur etnoloqlar A.Gennep və V.Ternerin keçid mərasimləri ilə bağladığı aralıq ("astana") qəhrəmanları heç bir ictimai təsnifə, qanun, şərtlik və adətə uyğun gəlməyən ambivalent personajlardır. Sosial statusunu,



əmlak hüququnu, ictimai mövqeyini, cins, yaş, zaman, məkan əlamətlərini itirmiş aralıq personajlar (liminal şəxslər) batini varlığa, alatoranlığa, günəş və ayın tutulmasına bənzədilir, onlar statussuzluq, simasızlıq "səhrasından" keçirlər. İctimai səbatsızlıq personajın psixi çılğınlığına, qəfil çıldırmasına səbəb olur. Aşağı və yuxarının, struktur və struktursuzluğun, bərabərlik və asılılığın çulğaşdığı bu vəziyyət cəmiyyətdəki münasibətləri tarazlayır, icma və fərd, qanun və xaos, despotizm və azadlıq arasında ahəng yaradır. Bu sosial-psixoloji hal folklorda təlxək, çılğın, hallı, mayıf, tifil, məcnun kimi personajlarla ifadə olunur. Folklor və ədəbiyyat mətnlərində bu tip psixopatik personajların fərqli məzmunu aşkarlanır: a) əqli çaşqınlıq insana yad mühitin kolliziyalarına daxili reaksiya; b) qəhrəmanın patoloji aktivliyi dözülməz, qeyri-insani mövcudluğa qarşı qiyam; v) ruhi xəstəlik anormal cəmiyyətin inikası, analoqu; q) psixi patologiya (ekstatik ehtiras) fəlsəfi problemlərin ifadəsi kimi.

Müasir Azərbaycan nəsrində də ciddi yer tutan çılğın obrazların son illərdə xüsusilə aktuallaşması, heç şübhəsiz, milli taleyimizin növbəti tarixi keçid mərhələsində olmasına dəlalət edir və bu dövrün mürəkkəb təzadlarına özünəməxsus əks-səda kimi izah edilməlidir. Müasir həyatda əks anlayışlar - ideal və eybəcərlik, doğru və yalan, xeyir və şər elə mürəkkəb qovuşuqluq yaradır ki, bəzən nəinki fəal olmaq, hətta öz mövqeyini aydınlaşdırmaq belə müşkülləşir. Ona görə də daxili barışmazlıq və basılmaz güc hədəfsizləşir, nəyə qarşı yönələcəyini ayırd edə bilmir və faciəvi imkansızlığa çevrilir. Belə

şəraitdə insanın axtarırları, xeyirə yönələn fəaliyyəti də bəzən şərə aparır. Nəticədə, fəaliyyət mənasızlaşır, lakin fəaliyyətsizlik də rəzilliyə çevrilir. Bu sosial-mənəvi konfliktin girdabı, təbii ki, məntiqi sarsıdır, şüurlu qərar və rəftarı istisna edir, obrazın çılğın, isterik münasibətinə, özünə qapanmasına və çıldırmasına, estetik idealın simvolikləşməsinə səbəb olur.

İ.Şıxlının Cahandar ağa («Dəli Kür»), İ.Hüseynovun Cümürü, Tapdıq, Şöşü, Səməd ("Tütək səsi", "Quru budaq", "İdeal"), Ə.Əylislinin Qədir ("Kür qırağının meşələri"), S.Əhmədovun Laçın ("Yamacda nişanə"), Anarın Zaur, Təhminə, tələbə ("Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", "Əlaqə"), Y.Səmədoğlunun xəstə, Çolaq Qulam, Səlimə ("Qətl günü") kimi çılğınları zahiri müxtəlifliyinə, kontekst və süjet məzmunununun fərqi baxmayaraq, prinsipcə eyni tipli qəhrəmanlardır və onların milli ənənədən gələn mahiyyəti göstərdiyimiz yeni konfliktdə yeni şəkildə mənalandırılır. Bu obrazların bir çoxunun mənəvi saflığı və bərişmazlığı gerçəklikdəki əksliklərin burulğanına düşür. Rəzilliklər qarşısında fəaliyyətsizliyə düçar edilmiş mənən fəal obrazın faciəvi aqibəti labüdləşir.

Belə çıxılmaz konfliktə düşmüş qəhrəmanların müasir nəsrimizdə ilk nümunələrindən biri Cahandar ağadır (İ.Şıxlı). Tarixi çevrimlər dövründə öz sahilindən aralanmış Cahandar ağa, xarakter tamlığını sarsıtmadan, nədənsə imtina etmədən başqa sahilə yan ala bilməz. Lakin Cahandar ağanın bir obraz kimi mahiyyəti məhz maksimalist xarakter daşdığından bu "imtina" və deməli "yeniləşmə" prinsipcə mümkün

deyil. Mütəhərrik obraz yox, folklorvari epik tip olan Cahandar ağanın çıxılmaz ziddiyyətlər içində boğulması, demək olar ki, hamıya və hər şeyə qarşı mübarizəsi, faciəni öz daxilində, taleyində daşması, iki sahil arasında qətli məhz bununla bağlıdır. Cahandar ağanın faciəsi həm də milli xarakterin faciəsi olduğundan (Akif Hüseynov) əsərin konflikti bütövlükdə milli taleyimizin faciəviliyini simvollaşdırır.

Qədir (Ə.Əylisli) və Laçın (S.Əhmədov) obrazları xüsusi semantik gərginliyi ilə seçilir. Çılğın hərəkət qəhrəmanı olan bu obrazların davranışı özünüdərkədən yox, yalnız rəzil mühit və məchul məqsəddən törəyir - ətrafında rəzillik görən Qədir və Laçın "mən kiməm?" demir, yalnız "ətraf nədir?" sualıyla yaşayır, özlərini mühitdə görmür, şəxsiyyətlərini aramırlar.

Çılğın Laçının mənəvi sonu cismani ölümdə faklaşır, öz rəzil mühitinə nifrət edən Qədir isə hələ tənhalığından darılmır...

Lakin "ölmüş" Qədirin iztirablar içində (Beyrək kimi: Qədir və Beyrəklə bağlı süjetlərdə eyni arxetipə nəşət edən motivlər çoxdur - iki qadın, "əsirlik", ölüb-dirilmə, qayıdış, tanınmamaq və s.) yenidən "dirilməsi" ilə onun əzablı daxili hesabı başlayır, hərəkət qəhrəmanının yerinə idrak qəhrəmanı doğulur; peşmançılıq adı heyfsilənmədən mənəvi özünüqiymətləndirməyə - tövbəyə çevrilir. Ancaq insan özü öz həyatının qəhrəmanı ola bilməz və özünü yalnız öz həyatı zəminində dəyərləndirənməz. Bunun üçün o kimdəsə yaşamalrı, əks olunmalıdır. - Qədirə ümumi yaddaşa düşəsi heç nə qoymayıb. Yaddaşın

gələcək, ruhun ölümə qələbəsi olduğunu Qədir ölüm qarşısında duyur və bunu da duyur ki, fiziki ölümdən əvvəl mənən ölüb.

Bundan dəhşətlənmiş Qədir Kür qırağına bağışlanmağa, sakitləşməyə qayıtmır, - əbədi yaddaş, ümumi həqiqət qarşısında tövbəyə gəlir. Səltənətin tövbəni qəbul etməsi ilə Qədir özündə qapanmış "ölü" varlıqdan, başqasında mənən davam edən "yaşarı" varlığa çevrilə bilər. Lakin bunun üçün Qədir və Səltənəti heç olmasa xəyali gələcək birləşdirməlidir. Qədirsə tək keçmiş və indini yox, Səltənət və özünün gələcəyini də məhv edib. Buna görə də Qədirin faciəsi Səltənətin onu başa düşməməsində deyil - mühit və özü arasında mənəvi körpünü hələ salmamışdan uçurmuş Qədirə qarşı haqq məhkəməsinin, tövbənin özünün imkansızlığındadır, mütləq həqiqətin (isti meşələrin) onun üzünə əbədi bağlanmasıdır. - Mühitini rədd etmiş Qədir özü mühit üçün əbədi ölüb.

Çılğın Qədirin, Laçının faciəsi - ümumi həqiqət və insan məhkəməsinin hökmü kimi əhəmiyyətlidir.

Absurd gerçəkliyi "anlamaq dərdi" Anarın nəsrində tək naçar qəhrəmanların tragikomik qəribəliklərində deyil, psixikanın da nasazlığında təzahür edir. Məsələnin bu tərəfi yazıcının "Əlaqə" povestində qabarıq verilir. Əsərin qəhrəmanının - müasir total standartlaşma və fərdiyyətçilik dövrü insanının təfəkküründə rəasional və irrəasional, rəal və fantastik, predmet və ideyanın bir-biri ilə qovuşuqluğu o dərəcəyə çatır ki, bu anlamların sınırları itir, gerçəklik mifik yönümdən duyulur. Bu çarpaşlıq, "yapışqan kimi çiriş", menippeyvari (Rafiq İsmayılov) aləm personajın nasaz psixikası ilə

eyniləşir, psixoloji assosiasiyalar predmetləşir, idealla maddi arasında fantastik təmas yaranır. Bu mistik təxəyyül insanları əhatə edən, şəxsiyyətə yabançı mühitin ifadəsinə və analoquna çevrilir.

Mifik qavrayışa uyğun olaraq M.Süleymanlının "Köç"ündə tarixi keçmişin və indinin dərki altı yaşlı İmirin - patoloji şəxs - daxili aləmindən, mənəvi yaddaşından baş verir. Altı yaşlı İmir, mifik əcdadları kimi, təbiəti (ağacları, daşları, otu, suyu) canlılaşdıraraq və özü ilə doğmalaşdıraraq, bu gözəl, munis və eyni zamanda müdhiş və yad dünyada öz insani varlığını tanıyır və insan günahının qurbanı olmuş təbiətlə doğmalığının ağrısını çəkir. Beləliklə, İmirin xəstəliyi, nisgili, patologiyası bəşəri günahın cəzası kimi aşkarlanır. Lakin ekzistensialist qəhrəmanlardan fərqli olaraq, İmirin təfəkkürü yalnız əzab çəkən və ağrıyan deyil. O, ümidlə, iki yüz il əvvəl özünün, nəslinin, insanlığın günahını anlamış, bu günahdan sarsılmış və bu günahı daşıyan, yuyan əzabkeş Oralın qayıdacağı ümidi ilə yaşayır, şamançı - epileptik duyuma, hatiflik qabiliyyətinə malik olur.

Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında isə xəstə obrazının faciəsi, bir tərəfdən, intellektin, digər tərəfdən, psixopatik personajın yeni tipli faciəsi kimi ortaya çıxır.

Romanda əks olunan aləmdə artıq insan və mühit arasında ənənəvi vəhdət (İmirin həsrətində olduğu Hürü nənə dünyası) çoxdan puç olub ("Mahmud doxtur" da əlacsızdır) və lirik nəsrimizin ("kənd" və "şəhər") xiffətinə baxmayaraq yenidən heç cürə qayıda bilməz. Bunu təsbitləməklə, "Qətl günü" lirik nəsrə son qoyur və yeni məzmununa doğru "çixış

nöqtəsi" (Aydın Məmmədov) olur. Belə ki, sentimental lirizm, kədər və gülüş 60-70-ci illərdə "rəsmi", "ciddi" ədəbiyyatın saxta gümrahlığına və ikiüzlü nikbinliyinə zərbə idisə, son illərdə pozaya çevrilirdi.

Ümumiyyətlə, əsərdə mənəvi-fəlsəfi qat sosial-tarixi qatdan daha aktualdır. Xəstənin patologiyası yalnız tarixi məsələ (nəsillərin faciəsi) yox, ilk növbədə fəlsəfi problem (yaddaşsız ruhun və ruhsuz yaddaşın, mövqesiz fəallığın və donuq mövqeyin, məkansız zamanın və zamansız məkanın faciəsi) kimi aşkarlanır.

Beləliklə, xəstənin ruhi sarsıntıları, dərman üfunəti, boğucu mühit Məcnunun düşdüyü "əql zindanına"na bənzər ruh zindanı - yaddaş və mənəvi fəallığın daxilə əsarətdə olmasının bəlierti, çoxcildli varlığın faciəsi kimi mənalanır. Kirlikir - *"peyğəmbər kəlamı kimi qaranlıq sözlər"* deyən əcaib siçovul (mifdə həyat ağacını gəmirən zaman obrazı) məhz bu mənəvi yaddaşsızlığa və mövqesizliyə işarədir. Yaddaşın "kirli" yerlərinə heç kim baş vura bilmir, "zirvə həqiqətini dib sakini deyir" (Yaşar Qarayev) və ruhsuzluq, mənəvi taqətsizlik bundan doğur (*"belə şeylərə inanmaq hər oğulun işi döyül, sənin yerində kim olsaydı, başına hava gələrdi..."*). Dərd bundadır ki, bu halın faciəvililiyi hətta dərk olunmur və beləliklə, unutmayaq, qavramamayaq bəlası özü artıq ən dəhşətli günaha və faciəyə çevrilir.

Bu mühitdə xəstəlik və özünüqətl yeganə qurtuluşa və yeganə mümkün hünərə, mənhus varlıqdan imtina aktına çevrilir. Zahirən "sağlam" şüurun və "normal" mühitin gerçəkliyinə faciəli şübhə

oyanır və bu qaçılmaz şübhə özünüittihama səbəb olaraq mühitdən imtina zərurətini doğurur.

Buna görə də qurtuluş üçün gəlmiş ölüm teyflərini qovmaq lazım olmur, çünki onlar *"savab iş tutmaq istəyirlər"*: ölüm haqqa-tanrıya, Baba Kaha saflığına ucalma, mifik əcdadlar kimi, yeni mahiyyətdə təzədən doğulma yolu olur.



Göründüyü kimi, faciəvi varlıqlarında bəşəri qövr və bəşəri cəzanı daşıyan, milli mədəniyyətimizin humanist məzmununun dərinliyini bir daha aşkarlayan bu qeyri-adi qəhrəmanlar təsadüfi şəxslər yox, xalqımızın haqqa doğru getdiyi dolayı yolun müqəddəs əzabkeşləridir. Mənəvi yaddaşımızın dərinliklərindən başlayan və ruhumuzdan keçən bu yol sonsuzluğa uzanır...



## ГЯРИБ ОБРАЗЫНЫН ТАРИХИ ТИПОЛОЭИЙАСЫНА ДАИР ГЕЙДЛЯР

İnsan özünü fərd kimi duyandan bəri taleyin hökmüylə qarşılaşıb – cüvəli və mübhəm, laübalı və oynaq tale insan varlığını saran mütləq qüvvə olub. Fərdi özünüdərək və azadlıq hissi gücləndikcə taleyin hökmünə və labüdlüyünə etiraz artsa da, bu koranə qüvvə qiyamçı şəxsləri əzmiş, ülvi məqsədlər puç olmuş, əcəl meydan sulamışdır. Taleyə boyun əyən adilər həyatdan kam almış, öz yolunu gedən üsyankarlar isə əcəl qurbanı olmuşlar. Dünyanın adi nizamını qəbul etməyən seçilmiş insanlar cəmiyyətə yadlaşaraq tənhalamışlar. Mühitdən qopmuş bu kəslərin mənəvi tənhalığı və təkliyi onların həyatını faciəyə çevirmişdir.

Bu zəmində etno poetik təfəkkürümüzdə özünəməxsus qəriblik konsepsiyası və qərib obrazı formalaşmışdır. Söz sənətimizin əbədi qəhrəmanlarından olan, dərin mifoloji, dini qaynaqlardan gələn qərib surəti folklor və ədəbiyyatımıza xas rəmzi dünya mənzerəsi və insan konsepsiyası ilə sıx bağlanmışdır.



Əksər dini-mifoloji təlimlərə görə, insan güdrəti-ilahidən saf və təbii yaradılaraq daxili iztirablardan azad olmuşdur. Məhrəm mühətdə yaşamış cənnətməkan Adəm bədən, qəlb və ağıl arasında faciəvi təzaddan darılmamışdır. Özünü mühətdən ayırmayan ilk insanla onun tapındığı qüvvə arasında ülvəi vəhdət olmuşdur. Bu əsətiri vəhdət insanın daxilən ikiləşməsinə, mühətdən təcridlənərək əzablı «mən kiməm?» sualına cavab axtarmasına yer qoymamışdır.

Mötəqid və etiqađ, inanan və inanılan arasında ayrılıq bir qədər sonra – mif dinə çevrilməyə başlayanda ortaya çıxmışdır. Bəşərin təbiətdən qopması onu anlamaq dərdinə salmış və əzablı özünüdərkə təkən vermişdir. İnsan özünə qapılan andan cənnətdən qovularaq yad dünyaya düşmüşdür: etiqađ və bilik, ruh və cism, fərd və toplum, toplum və mühit bir-birindən ayrılmış, insan təklənmiş və onda qəriblik duyğusu baş qaldırmışdır.

Beləliklə insanın ikili təbiəti onun tarixi faciəsinin əsas səbəbi və fəlsəfi-mənəvi axtarışlarının başlıca mövzusu olmuşdur.

Canlı varlıqlar (əcsami-zihəyat) içində ali mövqeyi olan, mələklərdən öz cismaniliyi, digər canlılardan isə ruhu ilə seçilən insan bu iki əks qüvvənin əsirinə çevrilmişdir – həm öz səmavi xislətinə can atmış, həm də cismani varlığından nəşələnmişdir. Lakin həsrətini çəkdiyi əzəli vəhdətə bir daha qayıda bilməmişdir. Allahın inayəti ilə şüurlu məxluq olaraq yaradılmış insanın əsas vəzifəsi cismani ehtiraslarını cilovlayaraq ilahi kamilliyə çatmaq olsa da bu, hamıya müyəssər olmamışdır.

Xaçpərəstliyə görə, insanlar həqdə qərar tutmayaraq günaha batmış və məhvə dücar olmuşlar. Lakin ilahidən yaradılmışların rəzilliyi və məhvi cayız olmadığından onlara xilaskar göndərilir. Xristianlıqda İsa bəşəri labüd məhvdən qurtarmaq üçün gəlmiş ülvi əzabkeş, insaniləşmiş allahdır.

Allahın insaniləşdirilməsini küfr sayan islam insan varlığının fitrətən ahəngdar təbiətini təsbitləşdirir. Lakin ruh və bədəndən ibarət insanda bəzən bu ahəng pozulur, ərzani və ya rəbbani tərəflərdən biri üstün gəlir. Möminlərin əsas vəzifəsi allahın mərhəmətinə sığınaraq və ona pənah apararaq istiğfarə çalışmaq, rəbbani başlanğıcı kamilləşdirmək, maddini unutmaqdır. Yalnız bu məqsədlə yaşayanlar və çalışanlar əsl insanlardır.

Sufilikdə insanın ilahi xisləti onu kainatın mərkəzində dayanan ali qüvvəyə, tanrının mücəssəməsinə çevirir. Şəksiz mövcud olan allah insanda təcəllə edir. İnsan özünüdərək vasitəsilə kamilləşərək tanrını dərk edir və öz ilahiliyini büruzə verir:

*Hər kim səni bildi, buldu həqqi,  
Hər kim həqqi bildi, Adəm oldu.*

*(Nəsimi)*

Hər bir məxluqda, mövcudluğun hər bir məqamında allahın müəyyən əlaməti var, insanda isə ilahi keyfiyyətlər daha çox cəmləşir. Makrokosmos (Aləmi-Kübra) mikrokosmosda (Aləmi-Suğra), yəni insanda təcəssüm olunur, kamil insanda vəhdətləşir. Əsas məsələ – həmin ilahiliyin dərkində, kamil insanın

«surəti təfsiri»ndə və təəllüqdən - cismə bağlılıqdan üryanlığa – mənəvi qurtuluşa keçiddədir.

Lakin təsəvvüfi ideyaların poetik dərkə, xüsusən Füzulidə, mənəvi kamillik zirvəsinə ucalan, bəsirət gözü açılan insanın faciəsini ortaya çıxarır. Klassik poeziyada ilahi və bəşəri duyğulara mübtəla olan ülvi aşiq əzablı seçimlə qarşılaşır. Tanrı eşqi və insani sevgi təzadlı vəhdət yaradaraq qəhrəmana əzab verir, dünyəvi və səmavi aləmlər arasında ikiləşən ülvi aşiq hər iki məqamda qəribləşir.

Ələst şərabi ilahi vəhdətə can atan saliki vəcdə gətirir, lakin bəşəri məhəbbət şərabin xıltı (dürd) kimi onun qəlbindən çıxmır. Ülviyyətdən fani dünyaya düşmüş aşiq «*həbsi-bədən*»in əsarətindən qurtularaq «*hüsni-əzal*»ə qovuşmağa çalışır, eyni zamanda məşuqəsinin gerçək camalını unuda bilmir. Bununla da hər iki aləm ona dar gəlir, beləliklə qəriblik mənəvi anlayışa, ruh və idrak qəribliyinə dönür, insanın faciəvi ikiliyinin nəticəsi olur.

Qərib obrazının dini-poetik ənənədəki belə ikili təbiəti ilk növbədə mifoloji təfəkkürə xas məkan arxetipindən, arxaik coğrafi təsəvvürlərdən qaynaqlanır. Ambivalent obraz olan qərib bu baxımdan dünyanın məkani quruluşu, dualist təbiəti, eyni zamanda ekizlər kultu, sağ və sol tərəflərin əksliyi ilə əlaqəli qədim süjetlərə nəşət edir.

«Qərib» sözünün *qəribə - qəraib - qürbət - qərb - məğrib - qürub - qürb - əqrəba* ifadələriylə yaxınlığı qərib obrazının tarixi-poetik semantikasına, erkən coğrafi təsəvvürlərlə əlaqəsinə aydınlıq gətirir. Ən qədim dövrlərdən dünyanın dördhissəli üfqü və üçhissəli şaquli modeli mövcud olmuşdur və bu

model günəş hərəkəti istiqamətində - gündoğan (şərq) və günbatan (qərb) xəttiylə qurulmuşdur. Arxaik sağ-sol əksliyinə uyğun olaraq gündoğan-sağ tərəf müsbət, günbatan-sol tərəf mənfi mənə daşmışdır.

Avroasiya mifoloji sistemlərində günbatan-qərb-sol tərəf yad, mübhəm, məchul, qorxulu yer, dünyanın qurtaracağı, ölümlər dünyası hesab edilmişdir. Cəhənnəm qərbdə, cənnət şərqdə yerləşdirilmişdir. Orta əsrlər Şərq və Qərb coğrafi təsəvvürlərində mədəniyyətin şərqdən qərbə doğru keçməsi təlimi olub. Müdriklik, qüdrət və əzəmət, həyatı qüvvənin şərqdə yerləşdiyi və bəşərin üzü qərbə, yəni dünyanın axırına doğru getdiyi, qurtuluşun yenidən şərqdən başlayacağı haqqında fikirlər yayılmışdır. Qərbə xas nəsnələr və personajlar təhlükəli sayılmış, müəmma, sual, qorxu doğurmuşdur.

Qərib – qürub çağının və qürbət məkanın, qəribə, qorxulu aləmin nümayəndəsidir; yerindən qopmuş, ictimai mövqeyini itirmiş, çöhrəsində ölüm kölgəsi olan, nakam, qara sevdalı insandır. Eyni zamanda hər bir ikili personaj kimi qərib də seçilmiş, sakral şəxsdir və bu cəhət etnik poetikamızdakı «yol» anlayışının müvafiq məzmunu ilə tamamlanır.

Yol adamı, yolçu, gəlmə qədim türk düşüncəsində ikili, məchul, sirli şəxsdir. Çıxacaq və çatacaq yeri bəlli olan səyyahdan fərqli olaraq qərib də yolçudur, amma əvvəli və axırı bilinməyən, qüruba gedən mənəvi yolun yolçusudur ("*Yol ilə yolçu mənəm*" - Nəsimi).

Şimalı öndə, cənubu arxada, şərqə sağda, qərbi solda görünən türk insanı bütün qəribəliklərin soldan,

günbatandan gəldiyini fikirləşdiyi kimi, qəribin də məchulluqdan qopduğunu və ya məchulluğa üz tutduğunu hesab etmişdir. Qərb-sol tərəf məişətdə, ictimai məfkurədə, etnik psixologiyada aşağı statusa malik olub. N.Biçurinin çin salnaməsi «Veyşu»dan verdiyi məlumata görə qədim türklərdə xanın iqamətgahına giriş şərq tərəfdən olmuş və bu, gündoğana sitayışı ifadə etmişdir. Türk eposunda sağda və solda oturan bəylərin mövqeyi seçilib, heyvan bölünərkən sağ və sol tərəfləri fərqli dəyərləndirilib, qədim yurdlar üzə şərqə salınıb (islamın qəbulundan sonra üzə Məkkəyə olan sferik məkan tipi qərarlaşıb)...

Qədim türk təfəkkürünə xas bu qavrayış modelləri əksər etnomədəni və dini sistemlərdə izlənərək öz universallığını aşkarlayır.

«Qurani Kərim»də sağın və solun adamları fərqləndirilir (Vaqiə 8-57, 90-91; Müddəsir, 39, Bələd, 18, 19). Sağçılar – cənnətlik, solçular – cəhənnəmlik sayılır.

Sufilikdəki Əlayi-İnsanın solu məğrib, sağı məşriqdir.

Yəhüdi mistikasında Sitra axara (başqa tərəf) və ya Sitra de-smola (sol tərəf) demonik, Sitra kduşa (müqəddəs tərəf) isə ilahi qüvvələrin məskənidir. Qədim yəhudilərdə «qer» gəlmə, yad adam deməkdir və bunun ərəblərdəki «qərib»lə (qrb-kökü) paralelliyi maraqlıdır.

Hind, Yaxın Şərq mifoloji-dini sistemlərində ilk insanın solu mənfi, sağı müsbət dəyərləndirilir, sol qərbə, sağ şərqə səmtlənir və bu quruluş müxtəlif simvollar, xüsusən də əl rəmziylə ifadə olunur.

İbtidai sənət abidələrində geniş yayılmış sağ və sol əl təsvirləri erkən mifoloji sistemin dualizmindən qaynaqlanır və universal əksliyi - kişi və qadın oppozisiyasını ifadə edir: qadın və kişi anlamları müvafiq olaraq sol əl və sağ əl vasitəsilə (qırmızı və qara rəng) rəmziləşir.

Beləliklə, dünyanın sağı və solu rəmziləşərək, kişi-qadın, üstün-aşağı, məlum-məchul, yaşarı-öləri kimi mənalarla bağlanır. Sol və sağ mifopoetik semantikasını etnik frazeologiya, leksikada da əks olunub: «sağ» sözündən *sağ-lıq, sağ-almaq, sağ-lam*, «sol»dan isə *sol-ğun, sol-maq, sol-çu* kəlmələri yaranır. Bir çox dillərdə sol sözü qorxulu, təhlükəli, mənfi, sağ isə doğru, həqiqət kəlmələri ilə eyni kökə nəşət edir; slavyanlarda da sağ – kişi, sol – qadın tərəfləridir; qədim slavyanların cüt məzarlarında qadın kişinin solunda basdırılmışdır.

Mif və nağıllarda sola gedən yol («*sağa getsən ... sola getsən*») daha təhlükəli olub. Mifoloji mətnlərdə sol tərəf qapalı, öləri, durğun, sağ tərəf isə açıq, yaşarı, hərəkətli aləm tək qavranılır. Sol – daxili aləm, sağ – əməllərə uyğun gəlir və beləliklə sol-duyğular, xəyallar, istəklər, sağ isə əməllər, gerçəklər, olanlarla bağlanır. Buna görə də sol (qərb) tərəflə geneoloji və assosiativ əlaqəsi olan qərbin sərgərdanlığı simvolikləşərək mənəvi səyahətə çevrilir.

Klassik poeziya və folklorumuzda, xüsusən dastan və bayatılarda qərblilik mənəvi-estetik mahiyyət qazanır. Romantik ikilik qəhrəmanı qərsiz vəziyyətə salır, məkansız və zamansız duruma gətirir, idrak və qəlb, real və ideal arasında çırpınan insan üçün («*Ürəyim get deyir, əqlim qal deyir*») hər iki aləm

yadlaşır, «vətəndə qərib»lik kimi paradoksal hiss yaranır:

*Qəribəm bu vətəndə,  
Qərib quşlar ötəndə,  
Könlüm göyərçin oldu,  
Durmuyer yad vətəndə.*

Ümumən klassik dini-fəlsəfi poeziyamızda vətən çoxmənalı anlayışdır: gerçək coğrafi vətən, cismani vətən, ruhani vətən. İnsanın kamilləşməsi onun həqiqi olan ruhani vətənə qovuşması deməkdir. Coğrafi və cismani vətən müvəqqəti, fani məskəndir və insan ruhu üçün qürbətdir. Rəmzi məqamları keçərək səfər etməklə əsil vətənə çatmaq olar; insan cismən bağlandığı ərzani, nəfsani aləmdən aralanaraq ruhsal vətənə çata bilər. Buna görə də cismani dünyada insan qərib və kimsəsizdir, həyatı əzab və kədərdir, istəyi əsil vətənə qovuşmaqdır:

*Nolar ağılarsa Füzuli rövzeyi-kuyin anıb,  
Lacərəm, giryan olur qılqac vətən yadın qərib*  
**(Füzuli)**

Ali mərtəbədən enib nəfs əsiri olan insan dünyada adi ünsiyyətin və toplum həyatının saxtılığını, ruha yadlığını anlayır, qəribliyini duyur və əzəli məskəninə çatmaq eşqiylə çırpınır. «*Dünya duracaq yer deyil, ey can, səfər eylə*» (Nəsimi) deyən qərib harasa oralara can atır, amma bu xəyali oralarda harada olduğunu bilmir...

Buna görə də qəribin əzablı səfəri başlayır və o müxtəlif mərhələlərdən keçərək tədricən ilahi mərtəbəyə ucalır

Dastanlarda «eşq» motiviylə bağlanan qəriblik mövzusu əsasən sufi təsəvvürlərə uyğun süjet sistemi yaradır. Qara sevdalı haqq aşiqinin qəriblik taleyi bir neçə rəmzi hissədən ibarətdir. Onun ömür yolu əslində mənəvi yol, zahiri niqabı çıxararaq batinə varmaq, maddidən ideala ucalmaq yoludur. Buna görə də qəribin səfəri rəmzi mərhələlərdən keçir və məcazi personajlarla müşayiət olunur.

İlk mərhələdə qəhrəmana eşq şərbəti içirdilərək vergi verilir. Qədim hind mərasimlərində Soma, zərdüştlükdə Haoma, süfilərdə Ələst şərabı kimi tanınan magik içki insanı xüsusi hala salaraq ilahi aləmə qovuşdurur, yerdən səmavi dünyaya qaldırır. Pir əlindən badə içmiş dastan qəhrəmanı da adilikdən çıxır, ülvi eşqə düşür. Eşq badəsinin içilməsi bihuşluq və yuxu motiviylə bağlanır. Şüur və məntiqi süstləşdirən yuxuda qəhrəmana ülvi eşqi əyan olur, o, adilikdən uzaqlaşaraq fəvqəlləşir, öz mühitinə sığmır və eşqi yolunda səyahətə, qəribçiliyə, alın yazısını doğrultmağa başlayır.

Beləliklə ilk mərhələ başlanğıc, adi mühitin dağılması, əhəmiyyətsizləşməsi, qəhrəmanın məqsədsiz məqsəd və ya özü məqsəd olan niyyət naminə səfərə başlamasıdır.

İkinci dövrdə qərib sınaqlardan çıxır, mənən ucalır, üst insan kimi formalaşır, öz ilkin sosial qılfından, ərzani varlığından aralanır. Bu keçid dövründə onu müxtəlif surətlər - köməkçi, məsləhətçi, dost, lələ müşayiət edir.



Nəhayət, son mərhələdə qərrib öz zahiri «mən»ini tam dəf edərək ülvi mərtəbəyə qalxır və beləliklə də rəmziləşir, mahiyyətə qərrib olaraq zaman və məkanın hökmündən qurtulur. Lakin bununla da tam faciəviləşir - bəşəri və ilahi duyğular bir insan qəlbində toqquşaraq ona gen dünyanı dar edir. Bir-birini inkar edən insani sevgi və ilahi eşq haqq aşiqi alan qərribi çıxılmaz girdaba salır, «qara sevda»dan alışdırıb-yandırır... Məşuqunun insani məhəbbət rəmzi olan düymələri açılmır və nakam aşiqin ahı sevgililəri külə döndərərək ülviyyətdə ruhən qovuşdurur...

Bayatılarda əsas obrazlardan biri olan qərrib yalnız irfani-təsəvvüfi deyil, daha geniş mənalar ifadə edir. Semantik genişlik bayatılardakı qərrib surətinin tale və ölüm, azadlıq və əsarət, vüsəl və ayrılıq, vətən və qürbət kimi motivlər daşmasına imkan verir. Bayatılarda çoxmənalı obraz kimi işlənən qərrib fəlsəfi, mənəvi, əxlaqi, tarixi, estetik siqlət qazanır və bəzi hallarda ifa mühitinə uyğunlaşaraq konkret məqama müvafiq təfsir edilir: Axısqa türklərində ənənəvi məhəbbət motivlərinin vətən həsrətini ifadə etməsi buna misal ola bilər.

Lakin hər bir halda qərribin universal simvolikası qorunur.

*Bu dağlar ulu dağlar,  
Çəşməli, sulu dağlar.  
Burda bir qərrib ölmüş,  
Göy kişnər, bulud ağlar.*

Bu məhşur bayatıda qərib obrazıyla bağlı bir neçə məna qatı var. Mifopoetik assosiasiyalarla bağlı məzmununda əks tezlərin məntiqi modeli yaranır: «*Bu dağlar ulu dağlar*» - dünyanın ululuğunu, əbədiliyini təsbitləyən ümumi təsdiq; «*Çeşməli, sulu dağlar*» - su simvolu ilə zamanın keçiciliyini, dünyanın əbədi olmadığını bildirən ümumi inkar; «*Burda bir qərib ölmüş*» - insan ömrünün faniliyini, əbədi olmadığını əks etdirən xüsusi inkar; «*Göy kişnər, bulud ağlar*» - fərdin ölümünə etiraz, yəni insan ruhunun əbədiliyini göstərən xüsusi təsdiq.

Bu semantik modelə adi məntiq baxımından yanaşsaq, dünyanın və insanın əbədiliyini təsbitləyən tezlər yalandır, dünya və insanın faniliyini bildirən tezlər isə həqiqidir: həyat fani, ömür puçdur, bu dünyada əbədi heç nə yoxdur.

Lakin bayatıda estetik təfəkkürü adi məntiqdən fərqləndirən maraqlı məqam ortaya çıxır: xüsusi iddia («mən əbədiyəm») məntiqi baxımdan yalan olsa da bədi dühə onu ümumi məntiqi nəticəyə («dünya əbədi deyil») qarşı qoyur-məntiqə görə yalan olan xüsusi fikir estetik baxımdan daha vacib mövqə qazanır: insanın əbədi olmaması kosmik qəza kimi qavranılır, fəryad, şikayət doğurur.

Xüsusi tale, fərdi aqibət ümumi axardan və ümumi həqiqətdən daha dəyərli anlam kimi yaşanır. Bədiyyatın məntiqlə toqquşması, xüsusi naminə ümuminin inkarı və estetik təfəkkürün təntənəsi məhz belə məqamlarda aşkarlanır.

Eyni zamanda burada estetik fikrin paradoksallığı və assosiativliyi də izlənilir. «Ölmüş» insan «qərib»dir, yəni «burda» (bu fani dünyada)

qonaqdır və deməli «başqa» aləmin (qeyri-faninin, əbədiyyətin, «göy»lərin) sakinidir. Beləliklə, lirik qəhrəman ülviləşir və adi dünyaya təsadüfən düşmüş sakral şəxs olur. Bununla fəryad («göy kişnər, bulud ağlar») ümumiləşərək dünyanın faniliyinə qarşı etiraza çevrilir. Qəhrəman («qərib») ülviliyyətin, əbədiyyətin nümayəndəsi olsa da, fani dünyaya düşüb, yəni həm öləri, həm əbədi, həm cismani, həm ruhsal varlıqdır. Buna görə «qərib» ikili qəhrəmana - əbədi və ani, ideal və maddi arasında aralıq personaja, fani dünyanı və əbədiyyəti birləşdirən vasitəçiyə dönür.

Qərib obrazının faciəviliyi də məhz bu aralıq mövqedən doğur – o, fani dünyada əbədiyyətin, əbədiyyətdə isə fani aləmin nümayəndəsidir və heç bir aləmdə tam mənada sabit yeri olmadığından faciəyə düçardır.

Bu fəlsəfi zəmində xalq lirikasında "nakamlıq" əsas anlayışlardan birinə çevrilir, normativ əxlaq və estetik ideal parçalanır, ülvü qəhrəman xislətən qəribləşir. Bayatılarda nakam qəhrəman faciəni fitrətən öz içində daşıyır:

*Mən aşığı sazlı gördüm,  
Hökmüm yazılı gördüm,  
Əcəl gəldi, mən qaçdım,  
Qəbrim qazılı gördüm.*

Eposda əsas motiv taledən qaçmaq və son nəticədə ona boyun əymək, epik normanın (taleyin) mütləqiliyini təsbit etməkdirsə, bayatıda, əksinə, ülviləşən nakam qəhrəman normanın puçluğunu,

naqisliyini, nizamsızlığını, taleyin paradoksallığını aşkarlayır. Və əcəllə toqquşan nakam qəhrəmanın ülviliyi ilə faciənin dəhşəti arasında təzad yeni məzmunun fəlsəfi dərinliyini bəlirləyir. Qəhrəman şəxs - taleyə boyun əyən müdrik və ya dünyanın əzəli nizamını qaytaran igid yox, əksinə, əcələ tuş gələn, fəlsəfi nakamlığı ilə dünyanın qeyri-ahəngdarlığını, bərişməz ziddiyyətlərlə, düşmən əksliklərlə dolu olduğunu göstərən faciəvi şəxs olur. Belə dünyada hər şey müvəqqəti olur - an və sonsuzun, təsadüf və labüdü, ülvilik və adiliyin, zaman və məkanın bir məqamda çulğışması, insanın səbatsız mühitdə qəribçiliyi bayatı poetikasının anlamsal əsasını təşkil edir.

Ümumən türk poetikasında qərib obrazının fəallığı etno poetik təfəkkürdə məkan anlayışının zamandan üstün olmasıyla bağlıdır. Zamanı ideallaşdıran, tarixi mücərrədləşdirən türk insanı məkanda hərəkəti və məkan dəyişkənliyini daha konkret qavrayaraq estetikləşdirmişdir. Sonsuz ərazilərə sahib olan, geniş sahələrdə mütəhərrik həyat keçirən türk insanının məkandakı qərarlılığı onun etnik simasını itirməsinə səbəb ola bilərdi. Buna görə də türk təfəkküründə etnik ruhu sabitləşdirən Ana yurd və əzəli zaman ideyası ortaya çıxmış və ideallaşdırılmışdır. Qəriblik duyğusu, köç hissi, dağlarda rəmziləşən ana yurd həsrəti türk insanını heç zaman tərک etməmişdir:

*Qarşı yatan qarlı dağlar,  
Dağlar, səndə qarım qaldı.  
Əlim çatmaz, ünüm yetməz,*

*Dal budaqda narım qaldı.*

Təbii ki, bu duyum fəlsəfi səciyyəlidir və türk insanının ruhsal və maddi aləmlər arasında mənəvi axtarıqlarını, tarix, zaman, tale haqqında fikirlərini, etnik şüurun dialektik dualizmini əks etdirir.

Qədim fəlsəfi-poetik ənənədən gələn «qəriblik» motivi çağdaş poeziyamızda da dərin mənəvi-psixoloji məzmun daşıyır, insanın özünə və mühitinə yadlaşmasından doğan faciəsini ifadə edir. Lirik qəhrəmanın ruhsal aləmdəki axtarıqları onun üçün ərzani dünyanı mənasızlaşdırır, məkan və zamanın məhvərindən qoparır.

Adi dünyada «*arzulananlar və qazanılanlar*», «*sarılib uzandığımız yollar*», çabalar və istəklər yalana çıxır. Üst və adi aləmlər arasında ikiləşən qəhrəman «*yuxudu bəlkə bu dünya?*» deyərək, yaşadıklarını «*bu da bir həyatdı oynadıq onu*» tək qiymətləndirir və əslində öz idrak və ruh qəribliyini aşkarlayır:

*Yollar getdi üzü dağa  
Yoxuşlar enişlərdən çox  
Kimsə yox xatırlamağa,  
Unutmağa da kimsə yox.*

**(Kamal Abdulla)**

Bu paradoksal hal real mühit və dəruni mahiyyət arasında əksliyin, daxili idealın gerçəklikdə əlçatmazlığının, «*ruhun bədəndə əziyyət çəkməsinin*» (R.Behrudi) faciəli nəticəsidir. Qəriblik insanın içindən

doğur və mənliyini sarır, onu qaçılmaz, çıxılmaz  
girdaba salır:

*Qürbət elə acıdır  
Hər nə varsa içimdə,  
Həm mənə yabançıdır  
Həm də başqa biçimdə*


*Əriyirəm get-gedə  
Əlvida hər ümidə!  
Qürbət mənliyimi də  
Məhv etdi bir içimdə*

*Əməldən, arzudan kəm,  
Yaralanmış bir eləm.  
Mən qürbətdə deyiləm,  
Qürbət yatır içimdə*

**(Kəmaləddin Kamu)**

Beləliklə, ədəbiyyatımızın əbədi obrazlarından olan qərib surəti fərqli mənalara daşır: profan məntiqə görə «qərib» insanın müəyyən icmaya yadlığını ifadə edir; estetik düşüncədə qərib insanın taledən, zaman-məkandan asılılığına etiraz edən tənha fərddir; sakral kontekstdə qərib «başqa» aləmin nümayəndəsi, adi dünyaya təsadüfən düşmüş «aralıq» şəxsdir; mifopoetik təfəkkürdə isə qərib «qərəib» dünyanın elçisi, alt və üst dünyalar arasında «vasitəçi» personajdır. Bütövlükdə folklor və ədəbiyyatımızda qərib surəti heç bir aləmdə sabit yeri olmayan faciəvi fiqurdur; fərdi, xəlqi, bəşəri ideyaları ifadə edən kamil obrazdır.





# ТАРИХИ ПОЕТИКАМЫЗДА ЛЯФЗ ВЯ КИТАБ РЯМЗЛЯРИ

Söz sənətimizdə mühüm yer tutan rəmzlərdən biri söz anlayışının özüdür. Tarixi poetikamızda söz ümumən iki mənada – şifahi söyləm (şerti olaraq - ləfz) və yazılı mətn (şerti olaraq - kitab) şəklində qavranılmışdır. Lakin bu bölüm sadəcə olaraq zahiri cəhətlərə əsaslanmamışdır. İctimai - mədəni təkamülü iki böyük dövrə ayıran şifahi söz və yazı əslində fərqli düşüncə tərzlərini, yaddaş və mədəniyyət növlərini təsbitləşdirən amillər olmuşdur. Bir birindən yalnız zaman ardıcılığı və asılılıq münasibətlərinə görə seçilməyən şifahi və yazılı ənənə müxtəlif ünsiyyət sistemləridir. Buna görə də yazı tam qərarlaşdıqdan sonra da şifahi yaddaş saxlanaraq müxtəlif örnəklərdə aşkarlanmışdır.

Şifahi və yazılı sözün fərqi ilk növbədə onların daşdığı məlumatın səciyyəsinə və bu məlumatın qorunması-ötürülməsi mexanizmindəndir. Bu o deməkdir ki, yazının yaranması heç də mühüm yaddaş növü olan şifahi ənənənin zəifliyinə dəlalət etmir - bəzən yazılı mətn-



lərə düşməyən məlumat əsrlərlə şifahi tərzdə qorunur. Deyək ki, uşaq folkloru insan yaşlaşdıqca – yazılı mədəniyyətə keçdikcə – unudulur. Ancaq bu folklor nəsilbənəsil, irsən, yüz illərlə uşaq mühitində – şifahi yaddaşda yaşayır. Sosial həyatda mühüm rol oynayan folklor–mərasim mətnləri məhz şifahi ifada öz canlılığını və funksionallığını saxlayır. Şifahi əsərin yazıya alınması əslində onun canlı mətn kimi ölümüdür.

Eləcə də bəzi etnomədəni faktlar, tarixi vaqəələr çox vaxt yalnız şifahi ənənədə izlənilir. Rəsmi yazılı tarixin bəzən canlı şifahi variantı olur. Deməli, söhbət bu iki növün gücündən yox, onların hansı məlumatı daşmasından getməlidir.

«Yazıya düşmək», «qələmə alınmaq», «kitaba salınmaq» nəsə qeyri-adilik deməkdir. Buna görə də yazıda gündəlik baş verən adi hadisələrdən, vərdiş çevrilmiş olaylardan daha çox, ümumi gedişatı pozan yeniliklər, tarixi yaradan mühüm faktlar hifz olunur. Klassik ədəbi qəhrəmanların fəvqəlliyi bununla əlaqədardır. – Yeni dövrdə adiliklərə meyl isə «yazı» amirliyindən uzaqlaşma, «şifahiliyə», həyatiliyə yaxınlaşma cəhdi kimi ortaya çıxır.

Şifahi ənənədə, əksinə, vərdiş və gedişatdan sapmalar deyil, ümumi ahəng, adət, varislik saxlanır. Hadisələrə ümumi baxış, hamının ortaq fikri bildirilir. Epik qəhrəmanların fəvqəl gücü isə fərdi keyfiyyət yox, ümumi xəlqi qüdrətin təcəssümüdür. Yazılı mətnədə təkrarsızlıq, şifahidə isə təkrarilik və ortaqlıq əsas cəhətdir. Yazılı əsər yaradılır, şifahi mətn canlandırılır, ifada yenidən səslənir («söz sözü çağırır»). Təkrarilik qüsür, yaxud iqtibas sayılmır; şifahi mətn əvvəlki nümunə üzərində qurulur, yalnız ifası və

təfsiri təzələnir, kəmiyyət dəyişiklikləri tədricən keyfiyyət orijinallığına çevrilir.

Müəlliflik hissini artdığı şifahi əsərlərdə ədəbilik meyarları ortaya çıxsada, eyni zamanda bir sıra ədəbi əsərlər şifahi formada yaransa da, belə sinkretik mətnlər klassik şifahi yaradıcılığın mahiyyətini dəyişmir.

Kollektiv şifahi yaradıcılıqdan fərqli olaraq, yazı dövrünün insanı öz sözü üçün fərdi məsuliyyət daşıyır («*imza hüququ*», «*qol qoymaq*», «*yazıya pozu yoxdur*»), bəzən ənənəvi süjeti işləsə də yeni əsər yaratmalı olduğunu anlayır. Füzuli «Leyli və Məcnun»u yazarkən ustadlar hüzurunda yeni söz deməyə cəsarət etdiyinə görə «*səbabi – nəzmi-kitab*»ı izah edir və sonda «*bəyani-üzri-təlifi-kitab*»a ehtiyac duyur; böyük məsuliyyətlə yeni söz deməli olduğunu dərk edir («*Qıl tazə bu əski bustanı*»).

Beləliklə, şifahi və yazılı sözün qarşılaşması adi mətnşünaslıq məsələsi deyil, iki psixoloji mövqeyin, ənənəvi və fərdi davranış növlərinin, yaradıcılıq prinsiplərinin toqquşmasıdır. Buna görə də yazı, kitab yeni mədəniyyətin daşıyıcısı kimi getdikcə rəmziləşərək xüsusi simvola çevrilir.

Bir çox tarixi-mədəni sistemlərdə Həyat kitabı, Tale kitabı, Ölülər kitabı, Gizli kitab, monotesit dinlərdə isə səmavi kitablar mövcud olmuşdur. Yaxın Şərqlə mifologiyasında dünyanın yaradılışı ilə bağlı olan Həyat kitabı ilkin həyati qüvvəni, kainatı rəmziləşdirmiş və cənnətin mərkəzində təsəvvür edilmişdir.

Antik mədəniyyətdə Tale kitabı (Romada Sivillərin kitabı) insanın ömür yolunu

müəyyənləşdirən qüvvə sayılmışdır; insanın fərdi iradəsinə zidd olan kitaba qarşı canlı-şifahi söz qoyulmuşdur.

Kitab yalnız işıqlı dünyaya deyil, axirətə də hökm etdiyindən qədim Misirdə ölülərin davranışını tənzimləyən Ölülər kitabı yaranmışdır.

Monqolların Gizli kitabı etnik tarixin və qanunların rəmzi kimi sayqılanmışdır.

Çində kitab elm, bilik, üləmalıq rəmzi olmuşdur.

Yazının müqəddəsləşdirilməsi qədim yəhudiləri səmavi hikmətə tapınan kitab əhlinə çevirmişdir.

Qədim ruslarda yazılı salnamələr dini-mədəni varisliyin və dövlətçilik ənənəsinin qoruyucularından biri olmuşdur.

Qədim türklərdə daş kitabələr etnik yaddaşı və mənlili qoruyan qutsal qüvvədir. Xüsusi kompozisiyası və coğrafi səmtləşməsi olan bu kitabələr məzmunu ilə bərabər, özlüyündə mühüm etnik işarələrdən biridir. Qədim türklərin daş kitabələrində fəal müəllif mövqeyi, oxucu ilə polemik mükəllimə, tarixin rəşional dərkə və təhlili, təbliğ və təşviq pafosu çox güclüdür. Ən əşası – şəxsi mövqe ilə etnik özünüdərk qovuşur, xalqın mənlili, qüruru, özgürlüyü ideyası təsdiq olunur. Düşüncə, mədəniyyət, məfkurə, dünyaya baxış müstəqilliyi təsbət olunur. Kitabələrdə yazılı ifadəşini tapmış bu məzmun, bütövlükdə tarixi-etnik-estetik təfəkkür türk şifahi-epik mətnlərində də oxşar tərzdə aşkarlanır.

Şifahi söz və yazı arasında keçid mövqeyində olan, şifahi eposun kitablaşmasını əks etdirən «Kitabi-Dədə Qorqud»da şifahi ozan sözü və yazı arasında

fərq və bu fərqi epik şüurda dərki aydın sezilir. «Kitabi-Dədə Qorqud» sözü «*tutulub əməl edilən*» ozan–hatif dövrünün abidəsi olmaqla bərabər, köülləri əyləndirən aşıqların və ilahi yazı – müshəfin də meydana çıxdığını əks etdirir. Eposda üstünlük təşkil edən ozan təfəkkürü və sözü ədib düşüncəsi və yazısıyla qarşılaşır. Etnik ruh dədə-baba müdriqliyinə, ictimai şüur isə yazı hikmətinə meyl edir. Ozan və «*saqqalı uzun tat əri*», «*qayıbdən gələn dürlü kəlam*» və müshəf arasında aydın sezilən sınır buradan gəlir. Epik dövrün oğuzları tədricən «kitab əhlinə» çevrilirlər və bununla da ənənəvi söz unudulur, ozan yaddaşı korşalır, ictimai əxlaq dəyişilir, epik tarix folklorlaşmağa başlayır.

Oğuzların taleyində yeni dövrün əsasını qoymuş bu tarixi prosesi «Qurani Kərim» təsbitləşdirir.

«Qurani Kərimdə»də «yazılı» və «şifahi» dövrlərin konflikti bütün məna qatlarında izlənen aparıcı motivlərdəndir. İnsanlar «Kitab əhlinə» və «yanılmışlar»a bölünüb – birincilər mömin, saf, insafli bəndələrdir, ikincilər isə azmış, çaşqın, günahkar şəxslərdir. «Kitab» - Allah yolu, doğru yol, savad, həqiqət, öyüd, iman, hikmət deməkdir: «*Doğru nədir, ayri nədir-ayird edən Kitabı göndərmiş O*», «*Sizə Kitab və hikmət verdim*» - Əl-i İmran, 4, 81; «*Quran-ı Allah-ın izniylə əvvəlkini təsdiq edən, möminlərə yol göstərən, müjdə gətirən Kitab olaraq Sən-in qəlbinə O göndərmişdir*» - Baqara, 97; «*Müdrək olan, öyülməyə layiq olan Allah-ın göndərməsidir bu Kitab*», «*Doğru yol göstərəndir bu Kitab iman gətirənlərə, şəfa verəndir ürəklərə*» - Fussilət, 42, 44.

Şifahi söz, ləfz isə sapmışların, şüursuzcasına adətə əməl edənlərin, «atalar yolu» ilə gedənlərin sözüdür: «*Gəlin itaət eləyin Allah-ın göndərdiyinə və Rəsul-a*» deyiləndə onlara, «*Atalarımızın qoyduğu özüll yetər bizə*» deyirlər. Hətta bir şey bilmirdisə, doğru yolda deyildisə ataları, onda necə? – Şuara, 74; «*Biz dədə – babadan belə şey eşitməmişik*» dedilər»- Qasas, 36.

Bu iki yol arasında qalan yanılmışlar əsil hikməti, müjdəni qavraya bilmir və əski adətə tapınırlar: «*Allah-ın göndərdiyinə tapının*» deyiləndə onlara, «*Xeyir, biz atalarımızın getdiyi yola tapınarıq*» deyirlər» - Baqara, 170.

Kitab və adətin belə əksliyi əslində tarixi dövrlərin, mədəniyyətlərin qarşılaşması idi. Kitab fərdi təfsirdən uca mütləq mənə, həqiqətdir. Şifahi söz – uydurma, yalan, əfsanədir. Etibar, inam ancaq yazıyadır: «*Az olsun, ya çox, müddətini göstərməklə yazın borcu, darıxdırmasın sizi yazmaq. Allah qarşısında daha insaflı olmağınız üçün, daha ədalətli şahidlik üçün, şübhələrdən lap uzaq düşmək üçün belə vacib bilinir sizə*» - Baqara, 282.

Şifahi sözün isə avtoriteti, şahidliyi, ona inam ola bilməz: «*Biz o gün yumarıq ağızlarını, bizimlə allə danışar, ayaqlar şəhadət verər onların qazandığı günahlar barəsində*» - Yəsin, 69.

Ləfz əhli yazıya şəkk gətirir, Allahın nemətini danır, batinə inanır, haqqı duymur. İman gətirənlərsə, yazıya, oxumağa Kitaba yiyələnirlər: «*Sən bundan öncə Kitab oxumazdın, sağ əlinlə yazı yazmazdın. Oxusaydın, yazsaydın Sən-ə şəkk gətirərdi batilpərəst adamlar*» - Ankəbut, 48.

Kitab uydurma olmadığı kimi, sadəcə bəlağət, qurama, şer deyil, dərin mənadır, fikirdir, öyüddür: «Biz ona (Muhamməd-ə)şer öyrətməmişik. Bu ona lazım da deyil. Onun söylədikləri sadəcə bir öyüddür» - Yəsin, 69. «Bunu özündən uydurmuş o» deyirlər, eləmi? Axı Rəbb-indən haqq olaraq gəlmiş bu Kitab» - Səcdə, 3; «Şairlərə sapmışlar, pərəstişkar adamlar tabe olarlar» - Şuara, 224. «Ancaq başqa şairlər də var, bunlardan deyil onlar. O şairlər ki, iman gətiriblər, saleh işlər görüblər, Allahı tez-tez anıblar, zülm çəkəndən sonra uğur qazanıblar» - Şuara, 227.

Bunlar o deməkdir ki, Kitabın maddi təsbitə, bütə, adi yozuma, ləfzani təfsirə ehtiyacı yoxdur, çünki o, ali həqiqətdir və bütün kainatın özünün varlığı onun təsdiqidir. Kitab, yazı, qələm özü beləliklə müqəddəsləşir, ilahi müjdəni çatdıran vasitələr kimi sakrallaşır: «*And olsun qələmə və yazıya*» - Qələm, 1.

Yazı insanı istiqamətləndirir, yola uğurlayır, idarə edir. Buna görə də yazılı söz yaradıcıdır, tükənməzdir və bu hikməti bildirməyə «*dəryalar qədər mürəkkəb*» də çatmaz (Luqman, 27). Adət, şifahi söz isə quru, qıt, qısır, bəsitdir: «*Elə isə siz də bu Kitab-ın bənzəri onca surə uydurun*» - Hud, 13.

Beləliklə, Kitab, yazı mədəniyyəti hikmətli, qaydalı, tənzimli, qanunauyğun, etiqad və həyatı birləşdirən yaradıcı anlamdır. Şifahi kəlmələr, adi ləfz isə qaydasız, məzmunuz, təsadüfi, pozuq, vərmiş və istəyə əsaslanan, bütünlərlə (əşya, heykəl, şəkil) işarələnən boş formadır.

Adi sözlərdən fərqli olaraq hal əhlinin fəhm etdiyi Quranın yeddi qat mənası var və bunlardan ilk ikisi alimlərə, üçüncüsü peyğəmbərə nəsibdir,

dördüncüdən başlayan gizli mənaları isə Allahdan başqa heç kim bilmir.

İlahi məqama ucalanların şifahi nitqi də adi insanların danışığından fərqlənir. Peyğəmbər və allahın otuz vəlisi heç kimin bilmədiyi quş dilinə bələd olmuşlar.

Qaf dağındakı ənqa (zümrüd, simurq) quşu kimi vəlilər cismaniyyətdən imtina etmişlər və səadət rəmzi olmuşlar. Allahın və vəlilərin bildiyi quş dili Süleyman peyğəmbərə də aşkar olmuşdur və sufilər də qurbiiyyətə – ilahi mərtəbəyə çatmağın rəmzi kimi bu dildə danışdıqlarını demişlər (*«Heç kimsə Nəsimi dilini fəhm edə bilməz // Bu quş dilidir, anı Süleyman bilir ancaq»*).

«Quran» peyğəmbərə Allah tərəfindən başqa bir kimsənin eşitmədiyi, duymadığı şifahi nitqlə vəhy şəklində nazil olmuşdur və aydındır ki, belə ilahi nitq adi danışığıdan fərqlənir. Yəni kitab təfəkkürünə əsaslanan şifahi nitqlə adi ləfzani danışığı bir-birindən seçilir.

Yazıya, kitaba belə münasibət bütövlükdə ictimai şüurda, mədəni təkamüldə və sosial davranışda köklü dəyişikliyin təsbiti idi. Adət və vərdişə uyğun ənənəvi normalardan yeni mərhələyə – ilahi etiqada, mütləq həqiqətə əsaslanan kitab dövrünə keçid baş verirdi. Kitabın gətirdiyi meyarlar şəxsiz davranış prinsipinə çevrilirdi. Tarixi təcrübədən gələn ilhamlı ozan sözü öz yerini ilahi hikmətə verirdi. Tarixi ənənə və adət ilahi etiqad və şəriətlə, ozana sədaqət kitaba inamla əvəzlənirdi. Səməvi Kitab poetik təfəkkürdə məfkurəvi zəmin, ilham mənbəyi

olmaqla yanaşı, dünyanın, həyatın mücəssəməsi kimi rəmziləşirdi.

Ümumən kitab məfhumu etnopoetik şüurda mənəvi, estetik dəyərləri ifadə edən metaforik obrazdır. Füzulidə yazı, hərf, vərəq, qələm, kitab xüsusi rəmlər kimi təfsir olunur. Kitab metaforası hətta gözəllik timsalına dönür. Füzuli divanının dibaçəsində «səhni-lətif» təsvir edilərkən səf-səf oturan gözəllərin görünüşü Quran sətirlərinin gözəlliyinə, kitab vərəqi gülə bənzədilir.

Hərflərin rəmzi mənaları, mistik və dini təfsiri hürufilikdə xüsusi sistemə çevrilir. Dünyanı, kainatı, varlığı əks etdirən hərflərin sakral məzmunu, simvolik forması, müxtəlif kəlam, ayə və surələrdə işlənmə tezliyi, əbcəd hesabı, yazı səhmanı və xətt haqqında geniş təlim yaranır.

İslam təlimində, xüsusən hürufilikdə söz, sözü yaradan hərflər, qələm və mürəkkəb kainatın yaranmasında ilk əsaslardandır. Allahın «ol» (*kon*) kəlməsilə dünya yaranmışdır və bu sözü təşkil edən kaf və nun hərfləri ilahi səbəbdən törəmiş ibtidai hərflərdir (hürufil-qeybi, hürufil-bəda). Kainat bu iki hərfin ilahi siqlətindən yaranmışdır: *Kaf ilə nundan yaratdın on səkkiz min aləmi* (Nəsimi).

Allah ilk olaraq qələm və sözü yaradaraq, peyğəmbərə «*oxu*» deyə buyurmuşdur. Sözlə bərabər ilk varlıqlardan olan qələmə «*yaz*» əmri edilmişdir. Qələmin lövhədə yazdığı ilk söz «*kon*» (*ol*) olmuşdur və bu sözlə ilahi qüdrət aşkarlanmışdır.

Həqiqi elm və hikməti bilmək üçün insana qələmlə yazmaq öyrədilir. Qələm həm batini, həm zahiri mənaları ifadə edir və bu mənalar həm dəruni,



həm də hissi qavrayışa tuşlanır. Məcəzi mənada qələm ali həqiqəti söyləyən dil, mürəkkəb bu həqiqəti aşkarlayan vasitə, mürəkkəb qabı isə həqiqətin mənbəyidir. «Qurani Kərim»in «Qələm» surəsində allah-taalanın qələmə, mürəkkəbə və yazıya and içməsi bu anlayışların aliliyinə dəlalət edir.

Təsəvvüfdə qələm və mürəkkəbin yazdığı kitab dünyanı, həyatı bütün qatlarda və təzahür formalarında idarə edir. Kainatın mahiyyətinə uyğun olaraq sakral yazı da dörd növdə təsəvvür edilir. Kitablarnın anası sayılan ilk yazı ümmülkitab (qəza lövhü, külli-əql) adlanır və insanların fitrətən alınma yazılmış ruhsal taleyini əks etdirir. Bu ümumi tale ikinci kitab olan qədər lövfündə (lövhi-ləhfuz) gerçəkləşərək dövrə, mühitə uyğun cizgi qazanır. Üçüncü lövhədə insanın başına gələn hadisələr, onun həyatı, qisməti göstərilir. Nəhayət, dördüncü isə şəhadət məqamında insanın tam simasını, bütöv surətini yaradacaq lövhi-həyyulayidir. Bu lövhlərdə yazılanlara pozu yoxdur, çünki ümmülkitab allahın yanında dır və o, istədiyini məhv edər, istədiyini yaşadar.

Klassik poeziyamızda və aşiq şerində bu dini motivlər və rəmzlər məcazlaşaraq geniş işlənir. Yazı sisteminə əsaslanan bədii ifadə vasitələri, deyək ki, yazı cinası (təcnis - xətti), ortaya çıxır.

Hikmət və etiqa d rəmzi olan yazı bütövlükdə rəmzləşir, ilahi həqiqətin təzahürü, dünyəvi hadisələrin ifadəçisi sayılır. Eləcə də qələm bilik və müdriklik rəmzi olur. Katib, mürəttib, alim, müəllim sənəti xüsusi əhəmiyyət qazanır.

Lakin rəsmi məfkurəylə bağlı olan kitab, yazı məfhumları bütün dövrlərdə şifahi yaddaşdan gələn canlı sözlə toqquşur və bunun bariz nümunəsini folklorda görmək olar.

Folklorumuzda şifahi söz və yazı rəmzi mənaya malik metaforik məfhumlardır. Yazı insanın həyat yolunu müəyyənləşdirən, taleyin hökmünü ifadə edən, şəxsi iradəyə tabe olmayan mübhəm qüvvədir. Alın yazısı, ömür kitabı fərdin istək və arzularından asılı olmayaraq ilahidən təyin edilir, qarşısızalmaz qəzavü-qədər tək gerçəkləşir. «*Yazısı yazılmış*», «*kitabı bağlanmış*» insan öz qismətindən qaça bilmir. «Yazı» xalq təfəkküründə magik təsirə malik anlayışdır və kiminçünsə «yazı» yazmaqla onu nəyəsə düçar etmək olar. Eyni zamanda «yazı»yla qəzadan qorunmaq da mümkündür.

«Yazı»ya qarşı insanın fərdi istəklərini, mənliyini ifadə edən şifahi söz qoyulur. Fərdi hisslərlə bağlı olan şifahi söz canlı və çevikdir, ilhamlı və yaradıcıdır. Şifahi söz ani duyğulardan doğur, təcrübədən gəlir. Mütləq hikməti əks etdirən yazıdan fərqli olaraq, şifahi kəlmələr donuq ehkama çevrilmir, öz hökmündə qapanmır. Şifahi söz dinləyicinin canlı qavrayışına tuşlanır, mükəliməyə yol açır.

Bütün bunlara görə yazı xalq şərinə insanın nakamlığını və düçarlığını, ayrılıq və tənhalığını, zahiri aləm və ölümü rəmziləşdirir. Bunun əksinə olaraq şifahi söz fərdiyyəti, vüsal və munisliyi, batini aləm və həyatı işarələyir. Xalq lirikasında «yazı» məfhumu ilə bağlı «*kağız*», «*kitab*», «*qələm*», «*lələk*», «*qara*», «*ərizə*», «*dəftər*», «*falçı*», «*yazan*», «*molla*», «*mürəkkəb*» kimi rəmzlər formalaşmışdır. Mənfi semantik

yük daşıyan bu anlayışlar canlı mükəlimə, şifahi danışiq, yəni «saz-söz», «yanan dil», «şirin dil», «bağlı dil», «ozan», «aşiq» kimi məfhumlarla müqayisə olunur:

*Qalmadı azan yerdə,  
Qəbrimi qazan yerdə.  
Görüm qələmin sınısın  
Yazımı yazan yerdə.*

*Əzizim qaranı yaz,  
Ağ üstədən qaranı yaz.  
Hər dəftərin başına  
Mən baxtı qaranı yaz.*

*Aşiq deyər, saz anlar,  
Bülbül gülü yaz anlar.  
Əldən qələmin düşsün,  
Ölüm əmri yazanlar.*

*Anam ozan olubdu,  
Dərdə dözən olubdu.  
Haqdan bağlanan dilim  
Ərzə yazan olubdu.*

*Səyyadda qəmə hazır,  
Ov hazır, qəmə hazır.  
Gör nə günə qalmışıq,  
Lələk də qanun yazır.*

*Mən aşiq sazlı gördüm,*

*Hökmüm yazılı gördüm.  
Əcəl gəldi, mən qaçdım,  
Qəbrim qazılı gördüm.*

*Görmədi ozan günü,  
İlqarı pozan günü.  
Falçı, tasın sınaydı  
Bəxdimi yozan günü.*

«Ağ üstədən qara yazı», «ölüm əmri yazanlar», «ərzə yazan», «yazılmış hökm», «qələm», «lələk» mənfi anlayışlar olaraq «əcəl», «qara bəxt», «qazılı qəbr», «pozulmuş ilqar»la tutuşur və «aşıq deyər, saz ağlar», «ozan», «haqdan bağlanan dilim», «bülbül, gül, yaz»la əkslənilir. Bütövlükdə bayatı təfəkküründə kitab və yazı insanın öz iradəsindən asılı olmayan bəxt-qismət, qəzavü-qədərdir, şifahi söz isə fərdi arzu və istəyi ifadə edən canlı kəlmələrdir.

Şifahi ənənənin təkamülü və yazı mədəniyyəti ilə sıx təması tarixi poetikamızda yaradıcılıq prosesilə bağlı bir sıra maraqlı faktları aşkarlayıb. Bu, ilk növbədə aşiq yaradıcılığına aiddir. Aşiq «ozan-ədib» varisliyində aralıq həlqə deyil, müstəqil yaradıcı subyektdir. Aşığın tarixi personaj kimi müstəqilliyi onun həm ozanlar, həm də ədiblər dövründə yaşamasıyla təsbitləşir. Şagirdlikdən haqq aşıqlığına qədər çeşidli təsnif olunan aşıqların yaradıcılığı eyni zamanda şifahi söz və yazı arasında əlaqənin dərinliyi ilə seçilir. Aşığın ozandan fərqi aşiq sözündə bədiiliyin əsas məqsədlərdən birinə çevrilməsi, estetikliyin əsas meyara dönməsi, sözün sakral siqlətinin

emosionallıqla əvəzlənməsidir. Qərib, Kərəm kimi haqq aşıqlarının möcüzəli gücü əski sakrallığın izi olsa da yeni dini zəmində aşkarlanır və etnik-ictimai deyil, fərdi təsəvvüfi-irfani səciyyə daşıyır. Buna görə də aşıq sənətində yazılı-ədəbi kontekst çox güclüdür. Ədəbilik, yazı fonu ümumi məzmunla yanaşı, bədii vasitələrdə, şer-qafiyə sistemində, məcazlarda, hərf-yazıyla bağlı motivlərdə və sairədə təzahür edir. Bəzən bədii vasitələrin şifahi ifaya uyğunlaşdırılması (qulaq qafiyəsi, tələffüzdə aşkarlanan cinaslar, səs oyunları) özü artıq ədəbi düşüncənin, yazı tərəkürünün mövcudluğuna və yazı sisteminin məqsədli nəzərə alınmasına dəlalət edir. Yazı-pozu bilən savadlı aşıqların yenə də şifahi şəkildə yaratması bu yaradıcılıq növünün yeni şəraitdə də funksional fəallığını göstərir.

Aşiq ozandan daha çox fərddir, sərbəstdir, subyektivdir, lakin ədiblə müqayisədə aşığın müstəqilliyi müəyyən poetik ənənə və dinləyici vərdisləri çərçivəsindədir. Aşıqla dinləyici arasında birbaşa mükəlimə və bağlılıq var. Ədib oxucunun opponenti, aşıq müsahibidir. Aşiq dinləyicinin ondan nə gözlədiyini bilir və bu çəvrədə variasiyalar edir; iki tərəf arasında psixoloji ahəng daim qorunur, yeniliklər kollektiv qavrayışa və rəyə uyğun gəlir. Füzuli kimi oxucu qarşısında izahata və bəraətə ehtiyac qalmır.

Aşiq xeyli müstəqil olsa da, dinləyici rəyini, ənənəni nəzərə alır, ustadlara istinad edir. Bayatı ifasındakı stixiyallıqdan, anilikdən fərqli olaraq, aşıq sözünü çəynəyib bişirir. Dinləyicilər «aldı görək nə dedi» söyləyərək aşığın kəlmələrini zənnlə izləyir və dəyərləndirir. Aşığın şifahi sözünün səliqə-səhmanı,

cilas, nizamı, poetik normalara tən gəlməsi, xüsusi forma oyunları (dodaqdəyməz, dildönməz və s.) bunlarla izah olunur. Beləliklə, aşıq sənətində şifahi və yazılı bədii sözün çulğaşması, şifahi ənənənin kitab təfəkkürüylə qovuşması izlənilir. Folklorun ədəbiyyata təsiriylə yanaşı, ədəbi yaradıcılığın xalq sənətinə nüfuzu fəallaşır, ləfz və kitab arasında ənənəvi təzad qarşılıqlı mübadiləylə əvəzlənir. Lakin aşığın sazı-sözü ümumilikdə şifahi poetik qavrayışı ifadə edir.

Kitab, yazı və şifahi söz arasında təzad, göründüyü kimi, tarixi, fəlsəfi, psixoloji konfliktin bədii-metaforik təzahürüdür. Kitab və ləfz simvollaşaraq xalqın həyat haqqında təsəvvürlərini ifadə edir, dünyanın rəmzi təcəssümünə çevriilir. Poetikada, paremlər sistemində, mərasimlərdə xüsusi yer tutan bu simvolik obrazlar milli şüurumuzu səciyəyləndirən mühüm etnik-mədəni anlayışlar kimi nəzərə alınmalıdır.



## ОНИЛЛИЙЯ ЯДЯБИ БАХЫШ

Bütöv və ülvi aləm olan ədəbiyyatın onilliklərlə deyil, şəxsiyyətlərlə ölçülməsi daha uyarlı olduğundan müəyyən onilliyin ədəbiyyatı kimi şərti anlayışdan çox, bu illərdəki öncül meylləri səciyyələndirmək daha məqsədəuyğundur. 80-ci illər ilk növbədə poetik təfəkkürümüzün demokratikləşməsi və milli özgürlüyümüzün dirçəldilməsi illəridir. Bu onillikdə milli poetikamızda bəşəri estetik meyarlar və millilik dərinləşdi, ədəbiyyatımıza 30-cu illərdən sirayət etmiş, 50-60-cı illərdən bəri

sarsılmağa başlamış ehkamçı təfəkkür, avtoritar üslub dağıldı.

50-60-cı illərdə bədii təfəkkürümüz həyata münasibətdə müəyyən sərbəstlik, mənəvi seçkidə müstəqillik qazanmışdı, müəllif mövqeyi artıq kənardan şərtlənmirdi. 80-cı illərdə isə müəllif birbaşa seçki zərurətinin, nəyəsə qoşulmaq tələbinin özündən qurtuldu. Anar, Ə.Əylisli, Elçin, Y.Səmədoğlu, M.Süleymanlı, V.Cəbrayılzadə, R.Rövşən, S.Budaqlıda bədii obraz heç bir kənar ideyanın ifadəçisi deyil. Obraz hətta özü-özünü də adi mənada "ifadə etməyə" ehtiyac duymur: ilahi həqiqətdən çox, bu həqiqətə aparan yol maraqlıdır.

Beləliklə obrazın əzəli mahiyyəti özünə qayıtdı, o artıq özü bir aləm, sırr, müəmma kimi əsərə daxil olur, kənar ideyanı daşıyırdı. Əsərin iç dünyası kənardan gələn (sosial, fəlsəfi, siyasi, mənəvi, əxlaqi...) mütləq ideya ilə yekunlaşmır, mətnin öz bədii həqiqəti, müstəqil bədii məzmunu, bədii dünyası aşkarlanır. Bu dünya sonsuzdur, çoxmənalıdır, zamandankənar və ülvidir. Bu dövrün bir çox əsərlərində müəlliflə mətn, mətnlə gerçəklik arasında mütləq razılıq və ya mütləq inkar deyil, bərabər hüquqlu tərəflərin canlı mükəlliməsi var. Buna görə də 80-ci illər mənim üçün ilk növbədə sosialist realizminin donuq dünya mənzərəsinin demək olar tam dağılması, şübhəyə, Füzuli müəmmasına, axtarışa, milli mövqeyə ixtiyarı olan azad təfəkkürün oyanması dövrüdür.

Təfəkkür azadlığı, poetikanın demokratikləşməsi ədəbiyyatımızın totalitar məfkurənin əsarətindən xilasına imkan yaratdı. Əslində ədəbiyyat həmişə rəsmi məfkurənin lehinə və



ona uyğun yox, əksinə, əleyhinə, alternativ ideologiya kimi yaranır. Həyatda eybəcərlik artdıqca estetik ideal daha da ucalır, insana sığınacaq olur. Və söhbət, mən-cə, ümumən ədəbiyyat və ideologiya deyil, dövrün ideologiyası, siyasəti və sənət arasında uçurumdan getməlidir. Son illərdə bu uçurum həqiqətən son həddə çatmışdı. Şəxsiyyəti, onun yaradıcılığını ram edib “vintciyə” çevirməyə çalışan, bədii sözü öz ideoloji ehkamlarının “rupor”u kimi görən, şüuru qısırlaşdıran, cəmiyyəti, millətləri fəlakətə gətirib çıxarmış totalitar ideologiya ilə müasir ədəbiyyatımız arasında belə uçuruma biz müəyyən mənada sevinməliyik, demək, əsil ədəbiyyatımız yaşayır.

Ancaq bu məqamda biz imperiyanın yeni tələsinə də uymamalıyıq – şüur azadlığını öldürməkçün köləcəsinə “hə” köləcəsinə “yox”la əvəzlənir. Qorbaçovun siyasətini məşhur film personajının diliylə belə ifadə edərdim: “Mənim bir eyibsizliyim varsa, o da eyibliyimi boynuma almağım dadır”. 85-dən bəri tənqid rəsmi siyasətə, imperiyanın idbar sifətinin yeni maskasına çevrilib. Mütləq, yekdil kütlə razılığı bir faciə idisə, mütləq, yekdil inkar da başqa faciədir. Hər ikisi perspektivsizdir, qısırdır, qeyri-yaradıcıdır. Qorbaçov dövrünün faciəsini belə qavrayıram: ölü siyasi-iqdisadi durum şəraitində çürük təsərrüfatı dirçəltmək üçün fərdlərə, təşəbbüskarlarla müəyyən azadlıq verilir, siyasi totalitarizmi dağıtmağa cəhd edilir, ancaq “xalqlar həbsxanası” saxlanılır. Bu təzadsa çıxılmazdır: eyni vaxtda həm azad şəxs, həm də “nasmən” olmaq mümkün deyil! – əsarət və azadlıq arasında üçüncü yol yoxdur. Qorbaçovsa üçüncü yol

axtarır. Qorbaçovdan çəkməçiyə qədər kütləvi tənqid imkanı bu ikibaşlı siyasətin riyakar sifətidir: hətta Qorbaçovu tənqid belə çox məqamda onun təmsil etdiyi siyasətə xidmət edir. Tənqid olunan Qorbaçov, pislənən imperiya – demokratik Qorbaçov, “demokratik imperiya” (!) maskası qazanır. 500 illik imperiya əsarətinin cinayətləri stalinizmlə pərdələnir. Bu siyasət naminə hətta Qorbaçovun özünün belə oyundan çıxarıla biləcəyində də təəccüblü bir şey yoxdur – siyasətdə əbədi dostlar yox, əbədi maraqlar olduğu çoxdan məlumdur – Yelsin bu yolda növbəti gedişdir və inşallah, son gedişdir.

Bəzi məqamlarda belə riyakar tənqiddə qoşulmaq özü artıq simasızlıq olduğundan, Azərbaycan tənqidçilərinin yazıçılarımızı 85-dən bəri kütləvi pisləməkdən çəkinməsi müəyyən mənada hətta sevindiricidir.

Əsil azad tənqid üçün azad mənəviyyat, müstəqil mövqe, məktəb olmalıdır. Bizim müstəqil milli-siyasi xəttimiz var, ancaq yeni ədəbi məktəblərimiz hələ tam formalaşmayıb. Bunun əsas səbəbini mən yuxarıdan gələn simasızlaşdırma və bəsitləşdirmə siyasətində görürəm. İcazə ilə kölə sərbəstliyi, cariyə səadəti verilər, şəxsiyyət, millət azadlığı yox! Tək siyasi totalitarizm deyil, həm də müstəmləkə şəraitində yaşadığımız heç olmasa Yanvardan sonra hamıya aydın olmalıdır. Əsarət dayaqları öz içimizdə dikəldilir, azad əqidə məktəbləri, məslək mətbuatı əvəzinə, zona “qardaşlıqları” yaradılır, əski instinktlər cücərdilir, ürəklərə terror xofu salınır. Və yenə də çox vaxt həqiqətə yox, imzaya, qüvvəyə xidmət edirik, şüur

köləliyindən qurtulmadığımızı görə adi tənqidi şəxsi mülahizə, müstəqil şərh, mövqe deyil, hökm, təhqir tək qarşılayırıq.

Zəka, mövqe azadlığı və milli meyarlarımız olmadığından ədəbiyyatımızı yenidən qiymətləndirməyə də müəyyən çətinlik çəkəcəyik. Bu vəziyyətdə nəyisə saxlayıb, nəyisə atmağa tələsməməliyik. Son 70 ildə bizdə əsil ədəbiyyat yaranıb, milli xarakterlər işlənilib, taleyimiz incələnib. Bunları açmaq üçün əsərlərin alt qatına keçməliyik, müəlliflərin çox vaxt dildə dediyi ilə səsdə, baxışda ifadə etdiyi arasında fərqi görməliyik.

Ədəbi inkişaf nisbidir, daimi artım, realizmə doğru tərəqqi deyil. – Dədə Qorquddan üzü bəri ədəbiyyatımızın ümumi mənzərəsi, əbədi obrazları yaranıb və söhbət bu vahid aləm daxilində ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin özgürlüyündən getməlidir, mərhələ-mərhələ mexaniki inkişafdan yox. Ədəbiyyatı sosial dövrlərə uyğun mərhələlərə bölmək ənənəsi darvinçi-marksist materializmdən gəlir: “kommunizm kabusu” öz müdhiş zəfər yürüşündə hər dövrə uyğun ədəbiyyat yaradırdı – beşilliklər, qurultaylar, ittifaqlar, vəzifələr... yazıçıdan hər dövrün məsələlərinin konkret həlli tələb olunurdu, əsərdə müstəqil bədii məzmun deyil, ideoloji ehkamların bədii təbliği axtarıldı, bədiiyyat yardımçı ünsür sayılırdı. Və uzun müddət bizdə hətta “poetika” sözü də romantik həsrətlə anılırdı. Yad anlayışların ədəbiyyatımıza birbaşa tətbiqi, vulqar inkişaf sxemlərini bədii yaradıcılığa qoşmaq elmimizi bərbad edirdi.

Şablon qavrayış qəliblərindən qurtulmağa vaxt lazımdır. Burada söhbət ayrıca şəxslərdən yox, ümumi

bələmizdən gedir. Nəzərə almalıyıq ki, kütləvi təbliğat hər vasitə ilə milli şüurumuzu bəsitləşdirməyə və simasızlaşdırmağa çalışıb. Bəzən dil, ekzotika saxlansa belə, təfəkkür, düşüncə, fikir kodu dəyişdirilir. Azərbaycan yazıçısının azərbaycanlı qəhrəmanları asanlıqla rus obrazları ilə əvəzlənə bilirsə, bu, milliliyin faciəsidir.

Milliliyin itməsi təbii ki, analitik şüurumuzu da korşaldır, milli obrazlı qavrayış pis mənada publisistləşir. Həyata milli baxışın zəifləməsi milli idrakı da öldürür – düşüncə tərzini eyni olduqda artıq Mərkəz hamının əvəzinə düşünür, düşüncə üçün nümunə, mövzu verir və çox vaxt yalnız mərkəzin mövqeyi aşkarlandıqdan, mərkəzi mətbuat məsələ qaldırandan sonra biz də “cəsarətə gəlirik”. Çox vaxt özümüz düşünməkdənsə, mərkəzin bizə yeritdiyi düşüncə qəliblərinə yerli material tapırıq.

Beləliklə, əsil bədiilik bəsit naturalizmə, ədəbi poetika publisistikaya çevrilir. Publisistika bu gün deməkdir, cari aktuallıqdır, birbaşa inikasdır, ədəbiyyatda əbədi və millidir. Publisistik əsərdə, deyək ki, bir tələbə kollektivi əsasında bütün tələbələrin tipik problemlərini ümumiləşdirmək olar; bədii əsərdə isə, konkret bir mövzu əsasında bütün gerçəkliyi, həyatın tamam başqa sahələrini ehtiva edən model situasiyalar, çoxmənalı simvolik aləm, dünyanın geniş bədii obrazı yaradılmalıdır. Publisistik şüur ədəbiyyatı bundan uzaqlaşdırır, cari mövzular arxasında bədiilik ölür, reportajvari təsvir bədii ifadəliliyi üstələyir. Bununla da ədəbiyyatın əbədi problemləri unudulur, bədii sənət sosiologiya, siyasət, iqtisadiyyatla az qala bərabərləşdirilir. – Deyək ki,

rüsvətخورluqla sosioloq, rüsvətخورla prokuror məşğul olmalıdır, ədəbiyyatda insanı araşdırmalıdır, mütləq həqiqətə yönəlməlidir.

Əfsus ki, tək sənətimiz deyil, filologiyamız da pis mənada publisistləşir. Müstəqil yaradıcılıq, özünüifadə olan tənqiddə, eləcə də bədii yaradıcılıqda, müəyyən publisistlik təbiidir, söhbət bundan getmir. Son vaxtlar yüksək pafosla, bərbəzəkli dil və bədiiliklə yazılmış elmi iddialı dayaz məqalələr baş alıb gedir. Bəzən tənqid və ədəbiyyatşünaslıq namına gedən, “böyük” məsələlər qoyan, “vətəndaşlıq qeyrəti” püskürən məqalədə heç bir mənə, informasiya olmur, yazının arxasında fikir, zəhmət, təhlil dayanmadığı aydın görünür. Qəliz söylənən dayaz fikir, mücərrəd cümlələrdəlik, ibarətçilik oxucuya elm kimi aşılır.

Qətiyyənlə istəməzdim ki, bu fikirlərim nihilizm, təkəbbürlü xudbinlik kimi başa düşülsün. Bizdə ciddi filologiya, qeyrətli və savadlı tənqid həmişə olub və var. Xüsusən son illər tənqidimiz Y.Qarayevin, A.Əfəndiyevin, A.Hüseynovun, K.Abdullayevin, A.Məmmədovun, K.Vəliyevin, V.Yusiflinin, Ş.Alışanovun, R.Əliyevin, N.Cəfərovun, N.Cabbarovun, N.Mehdiyevin, M.İmanovun və bir çox başqalarının simasında ictimai şüurumuzun öncül qatına çevrildi, baxış rəngarəngliyi artdı. Bu ənənə indi də davam edir və əvvəl-axır yenə də əsas axına çevriləcək.

Bütün bunlar bir daha göstərir ki, ədəbiyyatda nəsil problemi nə dərəcədə nisbidir. Doğrudan da, 80-də doğulub, 30-cu illərin ruhuyla yaşamaq olar, şair demişkən, çoxumuz 50-60-da doğulub, 37-də öldük. Məncə, vahid axın anlamında ədəbi nəsil anlayışı

kommunist məfkurəsinin və totalitar rejimin bizə aşladığı qondarma məfhumdur və şüurları standartlaşdırmağa, şəxsiyyəti əzməyə yönəlib. Söhbət vahid nəsilədən deyil, həm fərd, həm də məktəb səviyyəsində azad şəxsiyyətlərdən getsə daha münasib olar. Əgər əsil sənətdən və elmdən uzaq saxta axınları nəzərə almasaq indiki ədəbi prosesdə öz poetik fərdiliyi ilə seçilən müəyyən şərti ədəbi məktəbləri ayırmaq olar: yeni realistlər (Anar, Ə.Əylisli, S.Əhmədov, M.Araz, M.Oruc...), yeni romantiklər (Elçin, M.İbrahimbəyov, B.Vəziroğlu, R.Behrudi, S.Qaraçöp...), simvolistlər (Y.Səmədoğlu, M.Süleymanlı, R.Rövşən, L.Mustafaoğlu, S.Qaraca...), realistlər (İ.Hüseynov, F.Qoca, İ.Məlikzadə, S.Səxavət, S.Azəri, Z.Yaqub...), mozaik məktəb (Ç.Hüseynov, R.İbrahimbəyov, V.Cəbrayılzadə, S.Budaqlı...) və başqaları. Öz məhvərində tənqid meyllərini də birləşdirən bu bərabərhüquqlu məktəblərin, şəxsiyyətlərin hamısına eyni gözlə baxmalıyıq, ədəbi mühitdə azadlıq olmalıdır, "sosialist" və ya başqa bir realizmin, üslubun hökmranlığı yox. Bütün üslublar bütün dövrlərdə ortaq mövcud olur, növbəylə gəlir. Və bu bölgü ilə kimsə faktiki razılaşmasa da, belə bir bölgü mümkünlüyü prinsipə qəbul edilməlidir. Baxış rəngarəngliyi milli təfəkkürümüzün yaşarılığdır, milli tariximizin əsas nailiyyətlərindən biridir.

Son ilin hadisələri ziyalılarımızı xeyli sarsıtdı və qütbləşdirdi, o cümlədən ən yeni başlamış yazarları. Yanvarın özü qədər də sonrası ibrətamiz oldu, ədəbi-ictimai mühitdə parçalanma dərinləşdi: bir tərəfdən, dırnaqarası ədib, ziyalı riyakarlığının dəhşəti, digər tərəfdən İsmayıl Şıxlı, Xəlil Rza, Yusif Səmədoğlu,

Abbas Abdulla fenomeni. Bu qütbləşmə bir daha göstərdi ki, milli gələcəyimiz üçün saxta “milli birlik” ideyasından bəlkə də daha çox, tale ortaqlığı ilə qardaşlaşanların birliyi gərəkdir. Kölə cəsarəti nümayiş etdirənlərlə qəlbi azadlıq alovu ilə yananlar necə birləşə bilər?

Bu əzablı ilin orijinal bədii əsəri kimi Lətif Mustafaoğlunun “Azərbaycan” jurnalında getmiş şərlərini göstərərdim. Ümumiyyətlə, “Azərbaycan” jurnalı həmişə yenilikçiliyi, fundamentallığı və milliliyi ilə seçilib. İndi yalnız özləri üçün işləyən bəzi mətbu orqanların əsil tənqidi öldürməyə çalışdığı, “kooperativ azadlığı”nın vüsətləndiyi bir dövrdə eksperimentləri də bir qədər artırmaq lazımdır. Bir də, yeni almanax və qəzetlərin çıxmasını, nəşriyyatların artmasını nəzərə alaraq, iri bədii əsərlərin və sırf publisistikanın dərcinin bir qədər məhdudlaşdırılmasını, milli filoloji problemlərin və bədii əsərlərin müzakirəsi ənənəsinin davam etdirilməsini arzu edərdim.

## ПОЕЗИЙАМЫЗЫН ДЦНЯНИ, БУЭЦНЦ

80-ci illərin axırı - 90-cı illərin əvvəllərində poeziyamızın səsinin nisbətən «gur eşidilməməsinə» elə də dərin böhran kimi yox, iki amildən – çağdaş milli varlığımızın və şerimizin mahiyyətindən doğan təbii hal kimi baxıram. Fikrimcə, bugünkü poeziyamıza ifrat bədbin münasibətə elə bir əsas yoxdur. Sadəcə olaraq, poeziyadan həddən çox və bəzən şerə yad məsələləri ummaq lazım deyil. Unutmaq olmaz ki, ictimai şüur çoxlaylı tamdır və müxtəlif dövrlərdə bu tamın çeşidli qatları cariləşərək önə çıxır və milli ideali ifadə edir. Floberin belə bir fikrini xatırlayıram ki, əgər Molyer bir qədər sonra yaşasa idi yazıçı deyil, millət vəkili olardı. Taleyimizin indiki keçid dövründə milli dühamızın çoxdan susdurulmuş qatlarının – siyasi düşüncə və publisist təfəkkürümüzün dirçəlməsi və poeziyanı, ümumən sənəti müəyyən məqamda üstələməsi də bu baxımdan qanunauyğunluq kimi qarşılanmalıdır.

Dediyimiz kimi, bu məsələdə poeziyamızın öz təbiəti ilə bağlı cəhətlər də var.



Uzun illər bizdə əsil poeziya məhz «sakit» şer, «pıçıltı» poeziyası, «intim» mətnlər kimi aşkarlanıb. Daxili axtarışdan, fəlsəfi tərəddüd və şübhələrdən uzaq «rəsmi» şer, saxta poeziya isə gursəsli, «qətiyyətli» olub. Və «gur»luq, carilik, «tribunluq» bəsit şerin, əslində rəsmi məfkurənin ifadəçisi olan antipoeziyanın səciyyəsi kimi qavranılıb. Buna görə də şəxsiyyəti, milliyyəti əzən totalitar cəmiyyətdə əsil tribunluq, yəni döyüşkən ozan ənənəsi – hərəkət, çağırış nəğmələri inkişaf edə bilmirdi. Poetik təfəkkür üçün çəkilir, dərvişanə şer – idrak, axtarış poeziyası, «sakit» üslub yayılırdı. «Sakit» şer dikbaş, xudbin şerlə oppozisiyada yaranırdı. «*Görünəndən daha artıq görməyə*» (R.Rza) çalışan əsil poeziyamız, «idrak poeziyası» isə öz əsas məsələsini – «*anlamaq dərdini*» sətiratlı açıqlayır, fikir simvolik bildirilirdi. Təbii ki, belə şer son dərəcə intim, fərdi idi, carilikdən uzaqdı. Aydındır ki, dərvişanə poeziyamızın son illərin coşğun hadisələri fonunda tezliklə cariləşməsi, «tribunlaşması» mümkün deyildi. R.Rza, Ə.Kərim davamçılarının, eləcə də çağdaş ədəbiyyatımızın aparıcı xətti olan lirik-psixoloji nəsrimizin tez bir zamanda bu günlərin ovqatına «uyğun» fəal üsluba keçməsi əslində heç lazım da deyildi. Belə tez «dəyişən», «nəşə» konyunkturasından yenidən «ələm» konyunkturasına keçən isə yenə də elə rəsmi poeziya oldu: «kommunizm» atəşfəşanlıığı şəhid kədəriylə əvəzləndi. Vaxtilə «ələmdən nəşəyə» keçmiş, indi yenidən «nəşədən ələmə» dönən şairlərdən fərqli olaraq, «sakit» şerimiz, əsil poeziyamız faciəli olayları hay-küysüz, için-için yaşadı. Ən əsası, fəlsəfi şerimiz bu mürəkkəb dövrdə öz simasını saxlaya bildi. Vətən-

daşlıq hissi şüarçılığa çevrilmədi, carilik şeri bəsitləşdirmədi.

Bu illərdə M.Arazın, A.Abdullanın, F.Qocanın, V.Səmədoğlunun «qara sevdası» - yurd, insanlıq, mənlik dərdi daha da dərinləşdi, sözə sığal vermək ehtiyacı itdi, şer bəzən adi danışığa yaxınlaşdı, səmimi etirafa çevrildi:

*Uca tanrı!*

*Ağlamağı bacaran bir cüt göz istədim,*

*Verdin.*

*Bə nədən qurutdun gözüm yaşını?*

*Şəhidlərin üstündə ağlamaq istəyirdim...*

**(A.Abdulla)**

«*Baca evin tüstüsünü, hisini çəkəntək*» qələmi dərdlər çəkən V.Cəbrayılzadə yenə də heç nəyə uymadan öz yoluyla addımladı, şerin and kimi müqəddəsliyini unutmadı:

*Şer anddı!*

*Şer – anddı mənimçün.*

*Şer yazmaq – and içmək,*

*and içib*

*göydə ulduzuna,*

*yerdə şerinə çəkilir hər şair –*

*yurdunu qoruyan bir əsgər*

*döyüşqabağı*

*qılıncına and içib*

*ölümünə çəkəntək.*

Bu gərgin illərdə şerimizin ozan qolu, tribunluq ənənəsi də dirçəldi. Bu, ilk növbədə «azadlığı qram-gram» istəməyən X.Rza və «qan yaddaşına» dayanan S.Rüstəmخانlı şerində izləndi. Və bu ruh da onları şer tribunluğundan meydan tribunluğuna gətirdi.

Bu fonda romantik ruhlu R.Behrudinın çağırış şerləri çıxdı və yüksək vətəndaşlıqla yüksək poetikliyin yeni bir ortaqlığını aşkarladı.

Bütün bunlar poeziyamızın milli taleyimizdən ayrı düşmədiyini göstərdi. Ümumiyyətlə bizim XX əsr taleymiz və bunun poeziyamızda əksi çox mürəkkəb və özünəməxsusdur. XX əsrimiz mənim üçün – başlanğıcında və sonunda ümid işığı ağaran uzun və qaranlıq bir tuneldir. Əsrin əvvəllərinə biz Şərqi bayraq milləti kimi çıxmışdıq və Sabir, Cavid, Hadiylə təmsil olunan şerimizin əsas uğuru ənənəvi şerq mücərrəddiyindən və üslubçuluqdan qurtulmaq idi. Bu dühalarımızda şairlik anlayışı özü dəyişildi – sənətkar özünü yalnız «söz sərrafı» deyil, ilk növbədə milli taleyə cavabdeh öncül, ozan kimi qavramağa başladı. Poetika sərbəstlik, azadlıq qazandı. Daha sonra bu meyl Ə.Cavad, M.Müşfiq, C.Cabbarlı, S.Vurğun yaradıcılığında davam etdirildi.

Ancaq əfsus ki, azad poetik düşüncə tezliklə ram edilməyə başlandı. Poeziyamızın «ələmdən nəşəyə» keçidi əslində onun məhvinin başlanğıcı idi. Şəxsiyyət və ümuminin, an və əbədiyyətin, zaman və məkanın faciəli konfliktini ifadə etməli olan poeziya öz mahiyyətindən çıxarıldı. Şerimizə şübhə, tərəddüdlərdən və deməli axtarışdan uzaq avtoritar üslub sirayət etdi. Avtoritar şərdə hər şey qabaqcadan məlum olurdu, poetik «mən» hər şeyi qabaqcadan bi-

lən, axtarışa ehtiyac duymayan, məlum, ilahiləşdirilmiş ideoloji ehkamları mədh edən passiv tipə çevrilirdi. Beləliklə, poeziyamız Füzuli müəmmasını itirir, Ələsgər heyranlığından məhrum olur, Vaqif çəşqınlığından əl çəkir, Sabir kədərindən uzaqlaşdı. Məzmunuz, təsvirçi, patetik söz yığınınə çevrilirdi.

Poeziyanı qısırlaşdıran avtoritar üslubun dağılması, azad poetik təfəkkürün dirçəlməsi 50-ci illərin ortalarından başladı. – Təbii ki, azad poeziyamız bütün dövrlərdə - mühacirət şərinədə, M.Müşfiqin səmimiliyində, S.Vurğunun sətiraltı mənalarında, R.Rza simvollarında həmişə mövcud olub, ancaq məhz 50-ci illərdən bu xətt aparıcı meylə çevrilməyə başlayıb. Bu prosesdə S.Vurğun xəlqliyi zəmin oldu. R.Rza və Ə.Kərim yaradıcılığında şərimiz həm «səzialist məzmunu», həm də bayağılaşdırılmış «milli forma», aşiq poeziyasının zahiri qəliblərindən tam qurtuldu. Şer yenidən insaniləşdi, şəxsiyyətin özünüifadəsi önə çıxdı, poetik forma bəlkə də yazı mədəniyyətimizdən öncəki düzünsüzlüyünə, qəlibsizliyinə, ilkinliyinə qayıtdı. Bunun ən parlaq təsdiqi R.Rzanın «Rənglər»i kimi dahiyənə bir əsər oldu.

Ən əsası, XX əsr şərimizdə təksəsliliyə, təküslubçuluğa son qoyuldu. Vaxtilə Füzulinin, sonradan Vurğunun cazibəsinə düşmüş poeziyamız son onilliklərdə daxili əlvanlıq, çoxsəslilik, demokratiklik qazandı, son dərəcə maraqlı müstəqil meyllər yarandı: S.Vurğun, H.Arif, M.Araz, F.Qoca, N.Həsənzadə, Z.Yaqub xəttiylə gələn realist meyl; H.Cavid, M.Müşfiq, B.Vahabzadə, X.Rza,

S.Rüstəmخانلی, R.Behrudi, S.Qaraçöp romantizmi; R.Rza, V.Səmədoğlu, R.Rövşən, L.Mustafaoğlu simvolizmi; Ə.Kərim, A.Abdulla, V.Cəbrayılzadə, Z.Sarıtorpaqla aşkarlanan mozaik məktəb. Beləliklə, poeziyamız «sosialist realizminin» qısır monolitliyindən, millilikdən uzaq ideoloji birlikdən, fərdiliyi yoxaldan vəhdətdən canını qurtardı.

Məncə, XX əsr poeziyamızdan XXI əsrə canlı gedib çıxacaq əsas dəyərlərimiz yalnız ayrı-ayrı imzalar deyil, ilk növbədə bu özünəməxsus üslublar, dünyaya baxış bucaqları olacaq. Bundan başqa, yəqin ki, XXI əsrə H.Cavid və M.Hadi müdrikliyi, S.Vurğun və H.Arif xəlqiliyi, M.Müşfiq və M.Araz ilkinliyi, R.Rza və F.Qoca araşdırıcılığı, Ə.Kərim və V.Cəbrayılzadə tənhalığı, B.Vahabzadə və X.Rza mübarizliyi, A.Abdulla və S.Rüstəmخانlı vətəndaşlığı, V.Səmədoğlu və R.Rövşən paradoksalılığı da daim yaşarı anlamlar kimi gedib çatacaq.

Öz nəsildeşlərim haqqında belə proqnoz vermək çətindir. Yeni nəsil mənim üçün R.Behrudi, L.Mustafaoğlu, S.Qaraçöp, T.Həmid, T.Nəzərli, Z.Sarıtorpaq, S.Sarvan, F.Orxan, Ş. Qaraoğlu kimi imzalardır.

«Kiçik məkan» və «sonsuz zaman» arasında cırpınan R.Behrudin tapındığı ideal aləm – romantik keçmiş, «gözü göydən də mavi qurd» yuxularıdır. Çağırış tonu, «müəllif – oxucu» dialoqunun birbaşalığı, səfərbərlik notları, hiss və sözün qovuşuqluğu, munis oxucu, müsahib həsrəti R.Behrudi poeziyasına elegiya və himnin qovuşuğundan ibarət qəribə bir özünəməxsusluq gətirir.

S.Qaraçöpün romantikliyi isə onun «sonlu məkanı», yurdu, «vətənin qıraqda qalan yerləri»ni ideallaşdırmasında və bu ideala tapınmasında aşkarlanır. Buna görə Səmədin şerləri «şair-oxucu» deyil, «şair-dünya» semantik xəttiylə qurulur. Səməd sanki həm özünü, həm də oxucusunu unudur, ideal məkan - yurdla bağlı duyumlar elə bil özbaşına şərə çevrilir, müəllifi də, oxucunu da öz axınına alır:

*Bir torpaq sükutun var,  
Bir dünya səbrin var.  
Qəbrin də sağlıqnan, a ana,  
Nə göyçək qəbrin var!*

Poetik simasında bir yandan uşaq heyranlığını, digər yandan dünyanın hər üzünü görmüş qoca bezarlığını birləşdirən S.Qaraçöp şerimizə qəliblerdən, məktəbçilikdən, «savadlılıqdan» uzaq canlı duyum, təbiilik, enerji, ilkinlik gətirmişdir.

Bir çoxlarına xas boş quramaçılığa, dayaz eksperimentçiliyə rəğmən, L.Mustafaoğlunun şerləri «idrak poeziyamızda» çox maraqlı bir meyli aşkarlayır. Lətifin şerlərində tək simvolik mücərrədçilik, tək sürrealist predmetlilik, tək ekzistensial intimliklə deyil, bütün bunların qovuşmasından doğan özünəməxsus bir üslubla qarşılaşırıq. Lətif arxaik təfəkkürün o çağlarına qayıdır ki, orada insan və mühit, predmet və ideya, zaman və məkan hələ bir-birindən ayrılmayıb, həyat mifik bir vəhdətdədir:

*Sonra gözlərimiz gördü  
bəs deyilmiş kimi*

*gördüklərimiz  
hələ ölü gözlərimizlə  
nələr görəcəyik  
sonra qulaqlarımız eşitdi  
bəs deyilmiş kimi  
eşitdiklərimiz  
hələ ölü qulaqlarımızla  
nələr eşidəcəyik*

Bu mətnin mifik mündəricəsinin açarı «sonra» kəlməsidir. İndi yaşananlar və «ölü» yaşayacaqlarımız hələ əsas deyil, bunlar nəşə daha vacibin, mübhəmin, gizlinin, adı çəkilməyən sakral varlığın «sonra»sıdır. Kainat beləcə «böyük bir ömür»də qovuşur, mifik birləşiklik yaranır. Lətifdə adi mənada lirik «mən», lirik müsahib və obyekt də yoxdur. Söz eyni zamanda təəssürat, müraciət və ideya kimi səslənir, fikir sözün maddiliyindən ayrılmır, hər bir sintaqm eyni zamanda həm müəyyən predmetli səhnə, həm mücərrəd simvol, həm də hansısa emosional ovqatı açıqlayır. Bütün bunlar, eləcə də fraqmentar cümlə düzümü, durğu işarələrinin yoxluğu, alliterasiya bolluğu, emosiya və sintaksisin vəhdəti Lətifin şerlərinə bölünməz tamlıq gətirir və onları mifə yaxınlaşdırır.

Toxunduğumuz meyllər yeni nəslin nə qədər maraqlı, eşidilməyə layiqli və qayğıya ehtiyacı olduğunu göstərir. Ən son poetik nəslimizin, ümumən filoloji gəncliyimizin «qayğı» dərdlərini mən Əli Kərimin bu şerilə bildirərdim:

*O, elmin müqəddəs astanasından,  
Endi yavaş-yavaş,*

*küsküncə getdi.  
Səsləyən olmadı onu arxadan,  
Gözlərdən yox olub,  
hardasa itdi.*

Bu vəziyyəti mən iki səbəbə bağlayıram. Birincisi, real qayğıkeşlik üçün şəxsiyyətlik olmalıdır. Bolşevizmsə bizdə şəxsiyyəti öldürüb. Çox vaxt istedadın orijinallıq, qəribəlik demək olduğunu qəbul etmirik. Qayğını bizdən fərqlənən, bəzən bizə asi olan əsil istedad da deyil, bizə ram olan bəsit kəslərə göstəririk. Qarşımızdakında böyüklük, ucalıq, alilik axtarmırıq, əksinə, kiçildirik, qəlibləyirik, ifşa etmək istəyirik, əzirik. Beyni elmlə, sənətlə yox, praktik planlarla dolu bəsitlər bu psixologiyadan istifadə edir, ram olur, özlərinə yol açırlar. Beləliklə də filoloji mərkəzlərimiz, kafedralar, orqanlar, şöbələr bəsitlərlə dolur, təhsil, elm, sənət üzə yola qısırların əlinə keçir. İkincisi və ən faciəlisi budur ki, bu bəsitlər dikbaşlaşır və artıq özləri kimlərə «qayğı» göstərməyə başlayır, bəsitlik bəsitlik gətirir.

İndi, bu gün milli taleyimiz naminə biz günahlarımızı yumalıyıq, bir vaxt arxa çevirdiyimiz «qəribə» gəncliyi, «*ağrıların – haqqın yoluyla*» (L.Mustafaoğlu) inadla gedənləri eşitməliyik.

*Şairin ciyəri şişirdi,  
Şəhərin səbri.  
Qan arasına girdi  
Sabirin qəbri.*

**(Fəxrəddin Orxan)**



*Könlüm dağılmış bir ulu yurddu  
İçim güman-güman, umud-umuddu,  
Nədi belə məni tutdu,  
Qarı dünya, qarğış kimi?*

**(Şöhrət Qaraoğlu)**

*Döş almayan körpə kimi  
Üz döndərib sahildən  
Xəzər.  
Çırpınan dalğalar su axtarar,  
su gəzər.*

**(Səfərəli Sarvan)**

*Solğunluğun kölgəsi  
Titrəşir boş səkilərdə...*

**(Zahid Saritorpaq)**

*Ağlımdan çıxırsan eymənib  
Sızıldayır ayaq izlərin  
Köhnəlir olub-keçənlərlə*

**(Dəyanət Osmanlı)**

Bu əsil şer sətirlərinin, məncə, əsas bir qayğıya – eşidilməyə ehtiyacı var. Ədəbi mühitimiz, ilk növbədə tənqidimiz sanki yuxu içindədir. Bəzi tək-tük imzaları saymasaq, tənqidimiz elə bil milli varlığımızdan uzaq düşüb. Ümumiyyətlə, milli varlığımızın və mədəniyyətimizin sabahı bugünün ən üzücü sualıdır. İndi imperiya bizi içəridən əsir etməyə çalışır, hər vasitəylə şüur azadlığımız əngəllənir, əski qurdlar bizi içəridən yeyir. Milli faciədir ki, «Borçalı» cəmiyyətinə

ancaq borçalılar, «Qarabağa» qarabağlılar, «Zəngəzur»a zəngəzurlular gəlirlər. Şərimiz bugün milli və şəxsi özünüdərəkə yönəlməlidir. Milləti yaşadacaq əsas təməllərdən birinin məhz poeziyamız olacağına inanıram.

# ШАМАН ДУАСЫ

Rüstəm Behrudi vətənpərvərlik məfhumunun xeyli aşılındığı, həqiqi mövqe və saxta pozanın bir-birindən çətin seçildiyi bir dövrdə ədəbiyyata gəlmiş, amma elə ilk əsərlərindən xüsusi istedad sahibi olan vətəndaş-şair kimi tanınmışdır. Şairin ikinci kitabı olan “Şaman duası”nın (Bakı, “Yazıçı”, 1989) qayəsini Vətənin keçmişi, indisi, və gələcəyi haqqında narahat düşüncələr təşkil edir. Bu düşüncələrin emosional gərginliyi, müəllif münasibətinin səmimiliyi, mövqe aydınlığı toplunu bütövləşdirir və vahid əsər təəssüratı yaradır.

Janr baxımından müraciət, xatirə, düşüncə, portret şerlərdən və lirik poemadan ibarət bu kitabı üslubuna görə “kədərli” mətn hesab etmək olar. Lakin bütün kitab boyu sezilən hüznü ovqatın məqsədi heç də müəllifin fərdi nisgilini oxuculara aşılamaq deyil - şair (“*dünyanın dərd çəkəni*”) varlığında çulğaşan milli-tarixi və ümumbəşəri-fəlsəfi kədərin mahiyyətini açmaq, zahirən nizamlı mühitin daxili təzadlarını göstərmək, “zalım dostların”

korşalmış ruhuna sirayət etmək, onları mübarizə yoluna səsləməkdir. Buna görə də “kədərli” mətnin qəhrəmanı faciəvilikdən şikayətlənmir, əksinə, Füzuli kimi bu dərdi “sevir”, “*özü öz yarasını oyur*”, çünki ən böyük bəla öz dərdinə yabançılaşmaq, faciəni dərk etməməkdir...

Romantik ovqatla fərqlənən kitabda tariximizin əzəli və gələcəyi arasında bağlılıq, keçmişimizdə aşkarlanan ümumi həqiqət, milli birlik haqda fikirlər patetikadan tamamilə uzaqdır. Bu ideyalar mənəvi kateqoriya – şairin daxili yaşantıları, dəruni duyğuları tək tərənnüm olunur. İdeal keçmiş və yabancı indi arasında təzad dərin fəlsəfi axtarışlara təkan verir.

Müəllif milli-bəşəri dərdlərin əsas səbəbini özlüyündən, öz insani və milli varlığından uzaqlaşmada, yaddaşsızlıqda, ayrılıqda görür və munis oxucunu bütövlük, ilkinlik, xaslıq yoluna səsləyir. Bu yolda qarşıya çıxan əsas maneə isə qəhrəmanın taleyinin ikiləşməsi, Beyrək ehtirası və kirayənişin qayğıları arasında çırpınması, istək və gücün uyğun gəlməməsidir:

*Ruhum bədənimdə əziyyət çəkir,  
Dilimdə sözlərə çevrilir ahı...  
Günahkar canımda məndən xəbərsiz  
Qəfəs içindədir ruhum, ilahi!*

Bütün bu təzadlar, “*kiçik məkan*” və “*sonsuz zaman*” arasında əkslik, idealın naqis mühitdə əlçatmazlığı dövrün fəvqündə duran çılğın ruhlu romantik qəhrəmanı önə çıxarır, onun həmdəmi “*qəribə adam*”, tapındığı aləm isə şaman-oğuz dünyası,

“gözü göydən də mavi qurd” yuxuları olur. – Tarix buna görə estetikləşir, müasirlik mənəvi yaddaşdan çıxış edilərək qavranılır. Milli yaddaşımızda, keçmişimizdə açıqlanan əzəli mənəvi qüvvə, əzəmət və saflıq qəhrəmanı yenidən reallığa qaytarır, fəallaşdırır, kədər və ağrı sönməz inam, qətiyyət və mübarizliklə əvəzlənir:

*Mən səni gedəcəyəm,  
ey yol! – Mənim taleyim!!-  
Zalım dostlar arxamca  
gəlsə də, gəlməsə də!*

...Nəsimi “yol ilə yolçu” mənəm deyib, R.Behrudi “yolçu mən, yol da mənəm” deyir. – Bu uyarlıq təsadüfi deyil,- xalqımızın özünüdərk, haqq yolu həmişə şairlərin ruhundan keçib, bu yolda şairlər qətl olunub. – Özlüyünü dərk etmiş lirik “mən”in – müəllif obrazının ideala doğru savaşı yolu – tale yolu – buna görə qəmli elegiya – müraciətlə başlayır:

*Çağırısam, eşidərsizmi?  
Bilərsizmi nə çəkər  
Bir igid qılıncı qında?  
Sonra ağlasam, duyarsınızımı,  
Ürəyimi görə bilərsinizmi  
Göz yaşlarımın parıltısında?-*

Oyanmışların himni kimi səslənən bu müraciətdə artıq nə naçar bədbinlik var, nə də bəsit nikbinlik, - heyrət dolu inam, savaşıqabağı süstlük var. Burada hər şey sonlaşır, yekunlaşır, xəyal və gerçək

qovuşur, kədər – nifrətə, nifrət – qəzəbə çevrilir, bədii təlqin və səfərbərlik notları qabarıqlaşır.

Nəhayət, onu da deyək ki, poeziyanı məqsəd yox, vasitə hesab edən R.Behrudinın yaradıcılığına zahiri cazibə və cilalıq, sözü oxşamaq və ondan xoşhallanmaq yaddır. Çılgın ruh, tribun pafos, çağırış intonasiyası, ənənəyə və danışıq üslubuna meyl sadəlik və təbiilik yaradır. Lakin diqqət etsək, bu zahiri sadəliyin içində çoxmənalı və cilvəli aləm görürük - kitabda müxtəlif məna axınları çulğadır, mənəvi və estetik, siyasi və əxlaqi, fəlsəfi və sosial, əski və çağdaş, əbədi və anının qovuşuqluğu qavrayış prinsipi səviyyəsinə qalxır.

Yüksək bədiilik və vətəndaşlıq ruhuyla seçilən “Şaman duası” Rüstəm Behrudinin şair kimi özünü təsdiqi və müasir lirikamızın nailiyyətidir.

## АЛИМ ЮМРЦ

Ədəbi mühit yalnız yazılmış və rəsmən təsbitlənmiş əsərlərdən deyil, həm də şəxsiyyətlərin canlı münasibət və ünsiyyətindən ibarətdir. Həqiqət axtarırları ədibləri daim «anlamaq dərdi»nə salmış və onları «dərd»i bölüşməyə həmdərd tapmağa sövq etmişdir – bir çox parlaq fikirlər və tapıntılar məhz məhrəm müzakirələrdə ortaya çıxmışdır. Elm adamlarının yazdıqları ilə bərabər, xatirələrdə yaşayan mülahizələri də ədəbiyyata xidmət etmiş, bəzən hətta ədəbi prosesi istiqamətləndirmişdir və etiraf etməliyik ki, bəzi ədiblərimizin «şifahi tənqid»i öz siqlətinə görə hələ indiyədək ədəbiyyat faktı kimi yaşamaqdadır. Buna görə də ədəbiyyat xadimlərinin taleyinə, ədəbi mühitin iç dünyasına, ədib ömrünə diqqət təbii görünməlidir.

Bu baxımdan «Mütərcim» nəşriyyatında dərc olunmuş «Arif Hacıyev.

Ömürdən səhifələr (dostlarının məktubları əsasında)» adlı kitab janr orijinallığına və tarixi-ədəbi əhəmiyyətinə görə xüsusi maraq doğurur. R.M.Bağirovanın tərtib etdiyi bu toplu görkəmli ədəbiyyatşünas, professor Arif Hacıyevin qırx illik elmi fəaliyyəti dövründə əməkdaşlıq etdiyi ədəbiyyat xadimlərindən aldığı məktublardan və geniş şərhlərdən ibarətdir. Böyük maraq və həyəcanla oxunan bu məktublar hörmətli professorun şərəfli alim taleyini canlandırdığı kimi, dövrün ədəbi mənzərəsi, ədəbiyyatşünaslıq axtarışları haqqında da müəyyən təsəvvür yaradır.

D.S.Lixaçov, Ə.Şərif, L.İ.Timofeyev, N.A.Qulyayev, V.İ.Kuleşov, P.A.Nikolayev, İ.Q.Kurlyandskaya, A.Buşmin, Q.Y.Əliyev, E.Kərimov, Y.Niqmatullina, A.Hayitmetov, S.Kaskabasov, A.Axmədulin, T.Lomidze kimi məşhur alimlərin Arif müəllimə yazdıqları məktublar ilk növbədə onun geniş elmi maraq dairəsini, ədəbiyyatımızın tədqiqi və təbliği yolunda cəfakəş əməyini açıqlayır. Ədəbiyyatın mühüm nəzəri-tarixi məsələlərinin tədqiqi ilə məşğul olan, bir çox sanballı kitabların, yeni elmi konsepsiyaların müəllifi kimi respublikamızdan kənarlarda da tanınmış Arif müəllimə ünvanlanmış bu məktublarda onun simasında bütövlükdə milli ədəbiyyatşünaslığımıza ehtiram və maraq, qarşılıqlı ünsiyyət ehtiyacı aydın duyulur. Eyni zamanda professorun fəaliyyətinin şaxəliyi, intensivliyi və dərinliyi heyrət və fərəh doğurur. Məktublar bir daha göstərir ki, həmin dövrdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi və tarixi, ədəbi tənqid məsələləri ilə bağlı kəskin elmi mübahisələrdə Arif müəllim mötəbər söz sahiblərindən olmuşdur. Möhtərəm professorun



mühüm konseptual müddəaları – romantik və realist yaradıcılıq tipləri, Azərbaycan intibahı və Nizami Gəncəvinin intibah ruhlı yaradıcılığı haqqında mülahizələri elmi fikrin böyük uğuru kimi qəbul olunmuş və yeni axtarışlara təkan vermişdir. İndiyədək öz elmi əhəmiyyətini saxlayan bu müddəalar ətrafında məktublarda əks olunan ciddi fikir mübadiləsi milli ədəbiyyatşünaslığımızın yüksək səviyyəsini, geniş əhatəsini və varisliyini göstərir.

Kitabı oxuyarkən əsil elmin və vətənpərvərliyin ictimai sifarişdən, siyasi konyunkturadan uzaq olduğunu şahidi olursan. Arif müəllimin alim kimi xoşbəxtliyi ondadır ki, onun fəaliyyətində elmi həqiqət və millilik, mütəxəssis və vətəndaş mövqeyi dərin vəhdətdədir. Öz böyük elmi potensialını Şərq İntibahı, Nizami yaradıcılığı, Şərq xalqları ədəbiyyatında realizm, türk xalqlarının ədəbi əlaqələri kimi dərin zəka, geniş məlumat və zəhmət tələb edən mürəkkəb məsələlərin tədqiqinə yönəldən Arif müəllim bu yolda çeşidli maneələri, çox zaman daxildən gələn əngəlləri dəf edərək əsil elmi həqiqəti təsdiq etmişdir. Vətəndaş mövqeyi Arif müəllimin Şərq xalqları ədəbiyyatına aid bir neçə ümumittifaq konfransın təşkilatçısı (tək Bakıda yox!) və Nizami muzeyinin rəhbəri kimi fəaliyyətində, muzeyin Şuşa filialının açılışı üçün cəhdlərində də parlaq təzahür edir.

Kitabda müasir dövrdə xeyli aktuallaşmış digər vacib bir məsələyə də aydınlıq gətirəcək məqamlar var. Son illərdə ölkəmizin digər məmləkətlər, xüsusən Rusiya ilə əlaqələri daha çox siyasi və iqtisadi müstəvidə hallanır və heç də birmənalı rəy doğurmur. Professor Arif Hacıyevin rus alimləri ilə

məktublaşması, fikir mübadiləsi bu əlaqələrin həqiqi müstəvisini, yüksək ziyalı münasibətlərini tam dolğunluğu ilə göstərir və mədəniyyətin, əsil ziyalılığın bərabərlik və hörmət üzərində inkişaf tapdığını təsdiqləyir. Bu məktublar əsil «fikir və əməl» birliyinin saxta beynəlmiləlçiliyə yadlığını, ədəbiyyatımızı milli təəssübkeşlik və ləyaqətlə yüksək elmi səviyyədə təbliğ edən vətənpərvər ədib mövqeyini ortaya çıxarır. Arif müəllimə keçmiş sovet dövlətinin müxtəlif yerlərindən gəlmiş məktublarda hamısında mədəniyyətimizə və elmi fikrimizə ehtiram sezilir, öyrətmək deyil, öyrənmək istəyi duyulur. Bu cəhət həm Nizami Gəncəvi, Füzuli kimi klassiklərimizə, həm müasir ədəbi prosesimizə, həm də milli elmi-ədəbi fikrimizə olan ciddi maraqla aşkarlanır. Bu baxımdan Arif müəllimin ədəbi əlaqələr sahəsində gördüyü misilsiz işlər, bir neçə çox ciddi elmi tədbirin təşkili, məcmuələrin tərtibi üçün çəkdiyi zəhmət ayrıca qeyd olunmalıdır.

Kitabda diqqətçəkən cəhətlərdən biri də Arif müəllimin şərhlərdə əks olunmuş xatirələri, müşahidə və fikirləridir. Sözü həqiqi mənasında elm adamı olan Arif müəllimin şəxsi taleyi onun ictimai fəaliyyətindən ayrılmazdır – ideya çarpışmaları, elmi axtarışlar sanki bu insanın taleyindən keçir, əqidə birliyi şəxsi dostluğa çevrilir. Elmi həqiqətə sədaqət dost cəfakəşliyi ilə tamamlanır: rus, özbək, tatar, türkmən alimləri Arif müəllimin nüfuzlu sözü, təqdir və yardımına ehtiyac duyurlar və o, bütün çətin məqamlarda öz həmfikirlərinə arxa olur. Kitabın son səhifələrində isə ahıl və müdrik bir kişinin dost xiffəti, mədəniyyətin aşılmasından doğan kədəri və eyni

zamanda haqq sözün, şair ruhunun bəşəri xilas edəcəyinə inamı səslənir.

Belə məqamlar alim məsuliyyətindən gələn ciddi tələbkarlığın ağırlığını aşkarlayır. Prinsipial ideya mübarizələri, həqiqət axtarışlarının əzablı yolları, ideala sədaqət əyaniləşərək oxucu üçün alim şəxsiyyətinin, elmə təmənnasız xidmətin, əqidə dostluğunun örnəyini yaradır.

Bütün bunlarla bərabər, bu maraqlı kitabın ən böyük dəyəri, fikrimizcə, artıq gerçəkləşmiş elmi-ədəbi və bioqrafik faktların təsbitiylə təyin olunmur. Arif müəllimin özünün yazdığı, onun rəhbərliyi, məsləhət və təşviqi ilə yazılmış əsərlər elmdə çoxdan öz yerini tutmuş və yeni təbliğə ehtiyacı olmayan məxəzlərdir. Haqqında danışdığımız kitabda isə Arif müəllimin, onun həmfikirlərinin və ümumiyyətlə ədiblərimizin hələ yazmadıqları, ancaq yazılması vacib olan yeni araşdırmaların aydın cizgiləri var. Fikrimizcə, məhz bu keyfiyyət alim ömrünün hədəvə yaşanmadığına dəlalat edən əsas meyardır.

## MÜNDƏRİCAT

Mifoloji	sistemdə	dünya	ağacı
.....	3		
Zaman	və onun	mifopoetik	dərki
.....	31		
Azərbaycan	türklərində	coğrafi yurd	obrazı
.....	50		

"Kitabi-Dədə Qorqud" da müəllif təfəkkürü

və tarixi proses .....	62
"Koroğlu" dastanının morfoloji strukturu .....	78
Ədəbi ənənəmizdə çılgın qəhrəmanlar .....	86
Qərib obrazının tarixi tipologiyasına dair qeydlər .....	108
Tarixi poetikamızda ləfz və kitab rəmzləri .....	122
Onilliyə ədəbi baxış .....	136
Poeziyamızın dünəni, bugünü .....	144
Şaman duası .....	154
Alim ömrü .....	158

**Asif Abbas oqlu Qadjiev (Qadjılı)**  
**Filosofiə mifopogtiçeskoqo mışleniə**  
**Baku - Mutardjim - 2002**

**Asif Abbas Hajiyev (Hajili)**  
**Philosophy of mythopoetic mind**  
**Baku - Mutarjim - 2002**

Nəşriyyat redaktoru - **Əliş Mirzalı**  
Texniki redaktor - **Mətanət Qaraxanova**  
Kompüter tərtibatı - **Lətafət Əliyeva**

Çapa imzalanıb 12.02.02.  
Format 84x108 1/32. Qarnitur Times Latin.  
Həcmi 10,25 ç.v. Tiraj 200. Sifariş 90.  
Qiyməti müqavilə ilə.

"Mütərcim" TM.  
Bakı, H.Aslanov, 80  
Tel.: 94-85-65