

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

Aydın Talıbzadə

MİN MASKA VƏ BİR MƏN

BAKI 2015

AYDIN TALIBZADƏ. MİN MASKA VƏ BİR MƏN... YAXUD İSLAM MƏDƏNİYYƏTİNİN SEMİOLOJİSİ. MƏQALƏLƏR TOPLUSU, - Bakı, Təhsil, 2015. - 376 s.

"Min maska və bir mən... yaxud islam mədəniyyətinin semiolojisi: tanrı maskalarının tirajı" adlı risalə kulturoloji, etnoqrafik, elmi-nəzəri məqalələr, fəlsəfi esselər toplusudur, islam mədəniyyətinə, dünyaya, sənətə maraqlı yanaşma yönüdür, düşüncə spektridir.

Kitab harada oxucu varsa, ona ünvanlanıb.

MİN MASKA VƏ BİR MƏN
(sonor)

"Məni məndə demə, məndə deyiləm..."
Yunus İmrə

SUFİSAYAQ MƏNTİQ VƏ YA MÖVZUNUN PREAMBULASI.

"Bir mən vardır məndə məndən içəri..." Maskalı bir kimsədir bu, yoxsa olduğu kimi görünməyi bacarmayan qeyri-səmimi bir adam? Bəlkə saxtakarlıq, bəlkə intellektual blef? Ancaq hər bir halda "məndən içəridə mən", yeni "gizli mən" maskanın mövcudluğunu eyhamlaşdırır. Yunus İmrənin maskaları və "mən"i. Cəlaləddin Ruminin maskasızlaşmaq ehtirası və öz "mən"iylə harmoniyada bulunmaq xoşbəxtliyi. Sufi Yunus İmrənin bu misralarını neçə-neçə azəri yazarı bəh-bəhlə, fərfinə varmadan öz məqaləsinə, şeirinə, hekayəsinə epigraf götürüb. Qoy min birincisi də mən olum. Çünki məqamıdır, yeridir. Bir də ki "mən"siz nə maska? Maska içində isə "mən" həmişə mütləq.

MÖVZU VƏ SÜKUT. Hələliyə "mən" bir yana dursun. Maskalanmaq şəkəri təbiətin özünə xas bir əlamət. Təbiət Allahın müxtəlif formalarda təzahürü. Hər bir zühur isə tanrı maskası. Allahın min bir adı, yeni əsma-ül-hüsna onun keyfiyyətlərinin fonoloji şifresi kimi qavranıla bilər. Şifrə maskanın simulyakrıdır¹. Təbiətdə görünən və görünməyən hər bir özgür forma bənzərsiz və təkrarsız. Amma di gəl ki, hamısının məğzində bir mənə - Allah. Deməli, tanrının maskaları çeşid-çeşid. "Təbiət don geyir" ifadəsi elə "təbiət maskalanır" kimi anlaşılır. Bu "don"lar isə hər an dəyişir, başqalaşır. Məhz bu yerdə mövzu sükut vadisinə düşür. Nədən ki, maskalanmaq aktuallığını toplum, toplumun mədəniyyəti yox, təbiətin özü

insana dikte edir. Busa problemi analiz, müzakirə və nəzəri differensasiya dışına çıxarır.

Amma və lakin...

MÖVZU BURULĞANI. Əgər təbiətdə maskalanma müəyyən bir ritmə, ahəngə və qanuna tabedirsə, cəmiyyətdə maskalanma qaydasız şəkildə gerçəkləşir. Çünki toplum içrə maska fərdin psixosof oyunlarının sosial-ideoloji və bədii-kulturoloji konkretliyidir. Maska insan psixologiyasının fenomenidir. Sosial maska **fərdin yaşayış variantının kompromis obrazıdır.**

Ona görə də... **BİR "MƏN" MİN MASKANIN MÜƏLLİFİDİR,** yaradıcısıdır. Min maska isə bir "mən" in nağılıdır. "Mən" təsəvvürdə özünü bir cür görür, gerçəklikdə isə başqa cür. Özünü qəhrəman kimi düşünen bir kimse real həyatda sınavı məmurdur, vəzifə quludur, adi müəllimdir, ya da günəməzd işləyən fəhlə. Fərq böyükdür. Məhz maska bu fərqi ağrısını neytrallaşdırır, təsəvvürün nağılları ilə gerçəkliyi uzlaşdırır, yeni kompromis variantına çevrilir. Maska fərdin sosial dünyaya uyumaq qabiliyyətinin göstəricisidir; fərdin psixologiyası ilə real ictimai münasibətlər sərhədində dayanıb tənzimləyici funksiya daşıyır. "İndivid" və "sosium" deyilən nəsneləri bir-birinə qarşı dözümlü edən, tolerant edən məhz maskadır. Bütün variantlarda maska fərdin dünya ilə, toplumla, özgələrlə kompromisini gündəmə gətirir. Maska kompromisin ləyaqət üzüdür. Kompromisə getmək istəməyən və ya bunu bacarmayan adamlar maskalarını itirirlər: yalnız səmimiyyətə güvənirlər və sonucda onlara qarşı yönəlmiş aqressiyadan permanent əziyyət çıxırlar.

PROBLEM. "Maska" anlayışı hansı mənaları özündə qapsayır və necə çözümlür? Oyun zamanı, ritualda, mərasimə, ayində maska nəyi bildirir? Niyə celladların, şahların və bir də müqəddəslərin

üzləri həmişə örtülü olub? Niqab (hicab, cilbab, çarşab, pərəcə) maskadan nə ilə fərqlənir? Sosial maska nə deməkdir? Doğrudanmı maska davranış və münasibət süniliyinin, gerçək həyat teatrallığının ifadəçisidir? Maska nə dərəcədə "məni məndən" ayırmağa qabildir?

MAHIYYƏTİN NƏZƏRİ LOKUSU. Maska ingilisin "mask" sözündən törəmədir, nəyisə gizlətmək, ört-basdır etmək kimi başa düşülür. Sözün mənşəyi latınca ilə bağlıdır: bu dildə "maskus", "masqa" kəlməsinin mənası kabus sözünün sedmantikası ilə eynidir. Güman da var ki, bu söz ərəbcədən Avropa dillərinə keçib: ərəblər təlxəyə, karnaval adamına "maskqara" (məsxərə: siqar, siqaret sözləri də burdandır) deyiblər.

Maskalar tipologiya etibarlı ilə 3 böyük qrupda cəmlənir: 1) oyun (teatr, karnaval) maskaları; 2) ritual (mərasim, ayin, toy, yas) maskaları; 3) istehsalat (funksional, professional, müdafiə) maskaları. Bu maskalarla bağlı elmdə nisbi bir aydınlıq mövcuddur. Bir də var gözə görünməyən maskalar: üzümüzün maskaları, uyqarlığın, əxlaqın, tərbiyənin, dinin, sosial institutların bize "sırıdığı" maskalar. Bax, mən bunları adlandırırım **situativ maskalar**. Onlar ictimai, məişət, intim xarakterli də ola bilər. Situativ maskalar sosial maskalardır, adi adamların maskalarıdır və mahiyyətə istehsalat (həyat istehsal konveyeri kimi) maskaları ilə qonşudurlar.

Gündəlik həyatda hər bir adamın müəyyən situasiyalarda işlətdiyi üz ifadələri, mimikalar, ədalar, rəftarlar situativ maskaları meydana gətirir. Oyun maskaları statikdir, situativ maskalar - dəyişən. Birincilər predmetivdir, ikincilər - imaginativ. Yəni bu tip maskalar psixika ilə sosial dünyanın təmas nöqtəsində təsəvvürdən qopub insanın davranış manerasının

şeklini müəyyənləşdirir. Maska libidonun topluma inteqrasiya obrazıdır. Maska "mən", şüuraltı və bilincsizliyin ictimai sazişinin əlamətidir, üçünün ortamıdır. Amma tələsməyə və məsələni qəlizləşdirməyə heç bir hacət yox... Bircə-bircə ayaq qoyarlar nərdivanə...

PORTRET VƏ MASKA. Görsən niyə, bir kimsə, yeni hər hansı bir Allah bəndəsi, öldümü, qısa bir vaxt içində onun fotosəklini tapıb fotoqrafa böyütdürürlər və sonra da gətirib portret kimi asırlar divardan? Bir qədər varlı ailələr (kübarlar) isə əzizləri vəfat edən kimi rəssama yaxud heykəltəraşa portret (büst və ya heykəl) sifariş verirlər. Aydın məsələdir və burada müəmmalı heç nə yoxdur. Dünyasını dəyişmiş adama qarşı belə münasibət hörmətdir, xatirədir, sevginin, vəfanın təzahürüdür və i.a. və s. Bəs bu adətin kökü haradan gəlir? Əvvəlcə Orta çağlarda, sonradan isə zadəgan nəcəbətli Avropa nəsillərində, xüsusilə də ingilis ailələrində ölmüş əcdadların, ata və ana tərəfdən qohum olan uluların portretlərini çəkdirib saxlamaq dəb olmuşdur. Belə portretləri adətən nəslin miraslıq malikanəsində yerləşdirərdilər. Çox vaxt bu malikanələr iri portret qalereyalarını xatırladırdı. Zaman keçdikcə bu portretlərdən biri və ya bir neçəsi, əksərən naməlum tərzdə yoxa çıxmış (yeni ölüm faktı dəqiqləşdirilməmiş) əcdadın portreti, qeyri-adi bir qüvvənin, enerjinin, ruhun daşıyıcısı kimi tanıtılırırdı. Bununla bildirilirdi ki, həmin əcdadın (təkcə ölümünün müəmması ilə deyil, həm də şəxsiyyətinin tipinə görə fərqlənən) ruhu malikanənin müasir varislərlə birgə yaşayır, onların düşdükləri bütün həyati vəziyyətlərdə iştirak edir, liberallıq gözləməyən kabus-seyrçi olur. Şübhəsiz, burada müəyyən mənada mistika var. Lakin hansı bir adət, hansı bir ənənə, hətta hər

hansı bir dəb və ya verdiş mistik təlqin dışındadır? Unutmayaq ki, mistika həmişə psixoloji təlqindir. Mistikanın müəllifi təsəvvürdür. Bizim təsəvvürdə yaratdığımız "mən" isə həmişə potensial əcdaddır. Çünki əcdad daim ideal kimi qavranılır. Və nəhayət, qıssası budur ki, çağdaş dövrümüzdə ölmüş şəxsin xatirəsinə hörmət kimi onun şəklini əzizləmək Avropa mədəniyyətində nəslin əcdadlarının kultu ilə ilişiklidir. Məhz bu kult nəticəsində adi şəkil, tablo mistik portrete çevrilib. Çağdaş dövrdə portretlərə (fotolara, şəkillərə) olan sevginin kökü, ənənəsi buradan gəlir. Hərçənd tarix bu ənənəni qədim-qədim zəmanələrə aparıb çıxarır. Əgər boylanıb maarifçilik Avropasından və Orta əsrlərdən bir qədər də o yana baxsaq görəceyik ki, antik Romada əcdadların portretinə "iməcines" (latınca) deyərmişlər. İngilis dilində "imic" sözü "təsvir, obraz" mənalarında işlənir, "iməcin" kəlməsisə "təsəvvür etmək" kimi anlaşılır. Qərribə də olsa bu üç anlam, - "əcdadın portreti", "təsvir" və "təsəvvür etmək", - arasındakı mənə uyarlılığı, mənə bağlantıları bu məqalənin ilk nisbi, tam improvizə şəklində öz-özünə meydana gəlmiş nəticəsidir: yeni əcdadın obrazı təsvir (portret) kimi təsəvvür edilir. "Mən" isə həmişə təsəvvürdə təsvirdir, imaginativdir. Bu baxımdan bir "mən" in min maskasını törədən təsəvvürdür. Belə ki, insan özünü daim fikirləşir və imaginasiyada özünün optimal (bəlkə də ideal) variantını yaratmağa çalışır. Ancaq bir şey dəyişməzdir: hər necə olursa olsun təsəvvürdə "mən" əcdad portretinin təsvir-modifikasiyasıdır. Bu məsələni də bir az səngidək və düşünək görək insanlarda portretləri, şəkilləri əzizləmək, urvata mindirmək meylinin səbəbi nədir? Təkcə "bu, babamdır, o da nənəmdir" məntiqinə görəmi? Əlbəttə ki, yox. Öncə ondan başlayaq ki, qədim Misir camaatında ölümlərin maskalarını çıxarıb

saxlamaq adəti vardı. Əslində bu nəsə üzün güzgüvari əksindən başqa bir şey deyildi. Bu mənada qədim misirlilərin bütün portretləri həqiqidir, orijinalı olduğu kimi görükdür. Orijinal isə qədim Misdə bir qayda olaraq ölü üzü idi. Diger tərəfdən o da faktdır ki, insan öləndə onun üzü üzlükdən çıxıb maskalaşır, yeni donuqlaşır, ifadəsizləşir, statikləşir. Sanki onun simasında əbədi bir qorxu daşlaşıb qalır. **Maska haradasa donuq, ölü üz deməkdir.** Misirlilər də eləməyib tənbellik həmin bu maskalardan panteon düzəldirdilər və güman edirdilər ki, nə vaxtsa bədənəndən uçmuş ruh geri dönərkən çaş-baş düşməyib öz əvvəlki üzünün, təzahür cismiliyinin simvolu arxasında rahatlanacaq. **Maska simvoldur, işarədir, bildiricidir.** Məhz buradaca yeni maraqlı düşüncələrə təkən verəcək başqa bir paralel ortaya çıxır. Qədim Şərç məmləkətlərində, həmçinin Yunanıstan və Romada ipli kukla bir növ maskanın ekvivalenti kimi qavranılırdı. Bu mədəniyyətlərin kontekstində ipli kuklalar ölümləri və lalları eyhamlaşdırırdı. **Maska (və eyni zamanda ipli kukla) ölümün ən fəci, ən müdhiş görkəmli ifadəçisidir.** Həç şübhəsiz ki, (əgər müsəlman dünyaduyumundan çıxış eləsək) maska və ipli kuklada nəsə bir bayquşluq, sonsuz bir hüzn nişanəsi var. Maska totemin, yeni əcdadın ölümündən sonra guya ki onun ruhunun köçüb məskunlaşdığı heyvanın, simvoldur, ayrı cür desək, totemik heyvanın şərti vizual obrazıdır. Avstriya psixoanalitiki Z. Fəyoyd (ruslar bu soyadı "Freyd" kimi yazıb oxuyurlar) özünün "Totem və yasaq" risaləsində totemin meydana gəlməsini Öcül (potensial ata) və onun oğulları konfliktinin sürü intizamını dağıtması ilə bağlayır. Gərçi biz bu versiyanı qəbul eləsək, o zaman ilk maskanın yaranma tarixi bəşər miqyasında ilk qətl hadisəsilə əlaqələnir. Məhz öcül-atanın

ruhunu yaşadan totemik heyvan tezliklə maskalaşır. Artıq maska qadağa, yasaq işarəsidir: o həm totem olmuş heyvanı obrazlaşdırır, həm də Atanın ruhuna hörməti hifz edib aktuallaşdırır. Bu kontekstdə maska kollektiv şüursuzluğun sonucudur, fərdiyyətin tənənəsinin tarixi faktıdır. Deməli, maska totemin üzüdür, ətini yemək yasaq buyrulmuş müqəddəs heyvanın kəllə görünüşünün üçölçülü formada təzahürüdür. **Maska şerti Atadır, Əcdaddır.** Ölülərin üzündən qədim mədəniyyətlərdə maska çıxarmaq və onlardan panteon yaratmaq ənənəsi də elə burdan gəlir. Yapon No(h) teatrosunun maskaları da panteon xislətlidir. Onlar da müqəddəs sayılır. Aktyor maskanı üzünə taxmamışdan öncə hökmən sake, düyü və duzla qüsl eləməlidir (sake içilir, düyü maskanın üzünə səpilir, duz çiyinlərin üstündən arxaya atılır). No(h) teatrosunda maska həmişə nə vaxtsa ölmüş qəhrəmanın ruhunun maskasıdır. Kukla da maska variantıdır, sanki ölümlər dünyasından geri dönmüş bir kimsəni nişan verir. Ona görə kukla (maska) hərəkətsiz, statik vəziyyətdə bu qədər hüznü, məğmun, çarəsiz görünür. **Kukla ölümlər dünyasının sakitliyinin və mütiliyinin bədi obrazıdır.** Kukla (yaxud kölgə) teatrının tarixilə bağlı əfsanələrə müraciət etsək görərik ki, bu, həqiqətən belədir. Rəvayətə görə Çin imperatoru sevimli arvadının **ö l ü m ü n d ə n** sonra çəkdiyi xiffət ucbatından xəstələnib üzgün bir hala düşür. Onun dərdinə heç kim əlac tapa bilmir. Nəhayət, Budda təriqətinin Şau Vey adlı müdrik yolçularından biri imperatoru sağaldacağını vəd edir; tapşırır ki, imperatorun otağına bir ağ pərdə çəksinlər. Şau Vey bir şam (və ya çıraq) götürüb bu pərdənin arxasına keçir, başmaqları (və ya barmaqları) ilə imperatorun ölmüş xanımının kölgə-obrazını yaratmağa çalışır, hətta səsini də bu qadın kimi cingildətməyi unutmur. Belə xoş bir hədiyyə

imperatorun tezliklə sağalmasına səbəb olur. Bəzi mənbələrdə bu, kukla, bəzilərinə isə kölgə teatrosunun yaranma əfsanəsi kimi təqdim edilir. Beləliklə, həmin bu rəvayət bir daha təsdiqləyir ki, kukla (kölgə) da maska kimi o biri dünya ilə, ölümlər səltənətilə ilişkilidir.

Portret də ölüm barəsində məxfi informasiya daşıyır. Bu yöndən yanaşdıqda maska, kukla və portret vahid semantik cərgəyə sığışır. Gərçi maska qədim mədəniyyətlərdə ölünün üzündən çıxarılırdısa, portret diri üzündən çıxarılan maskadır, uzun kətan-güzgüdə inikasıdır. Bu kətan-güzgüdə üz əbədi qalmaq şansı qazanır. **Portret dirinin əcdadlığa olan iddiasıdır.** Bu iddiadan isə əbədiyyət boylanır. Nədən ki, maska da, portret də özünü əbədi saxlamaq, öz görkəmini konservləşdirmək formasıdır. Ona görə də maska və portret ölümə qarşıdurum kimi qavranılır. Lakin paradoks ondan ibarətdir ki, əbədiyyət ölümlə birgə gəlir: ölüm əbədiyyət evinin açarıdır. Əbədiyyət də ölüm qədər statikdir. **Maska ölümün dirilər arasında mövcudluq rəmzidir, ölüm haqqında vizual yaddaşdır.** Portret də maska kimi. Qərinələr ötüşdükcə maska da öz ilkin funksiyasını itirib, yerini verib portretə, özü isə tamam yeni keyfiyyətlərdə təzədən zühur edib.

MASKA HƏDİR? Maska həmişə ruhun tarixidir... Bədənlə maskanın, əslində, heç bir əlaqəsi yoxdur. Maska ruhu gizlədir, onu qoruyur. Maska əcdadın simvoludur, əcdad barəsində yaddaşdır. Maska həyat və ölüm, gerçəklik və virtuallıq arasında ötürücüdür. Maska transendent dünyaya eyhamdır. Maska ruhun yuvasıdır.

MAĞARA VƏ MASKA. Mağara sanki insana ana bətni əvəzinə verilmiş təbii yuvadır. Mağara torpağın bətnidir. Makrodünyanın bətni kahalardır, mağaralardır. Bir vaxt insan mağara dışına çıxdıqda

özünü hüdudsuz azadlıq içində sanıb həməncə aşiq olmuşdu üzü göyçək dünyaya və gözü işlədikcə getmişdi uzaqlara cənnət sorağında. Sən demə, cənnət arxada qalbmış, mağaranın özü cənnət imiş... İnsan yaşadığı mağaradan uzaqlaşdıqca bilmişdi ki, üzü göyçək özge dünya təhlükə ilə doludur, qorxu ilə doludur və lazım gələndə qaçıb mağarada gizlənmək, daldalanmaq imkanı olmayacaq. Bu an insan bilmişdi ki, qərıbdı özge dünyada, bilmişdi ki, ana kimi isinişdiyi mağarasından, öz sığınacağından həmişəlik məhrum olub. İnsan mağaranı itirmişdi, daha doğrusu, özünün toposfera "ana"sını itirmişdi. Real məkanın ən sirli, ən vahiməli, ən tilsimli, ən mistik bölgəsi **mağaradır**. Mağara xəzinədir, elə bir xəzinə ki, burada ağla sığmayan var-dövlətlə birgə bilik cövhəri də saxlanılır. Mağaranın var-dövlətini daşımağa mifik düşüncə icazə vermir. Ancaq olar ki, bu xəzinəyə baxıb ibrət götürəsən, bilik cövhərinə yiyələnsən, müdrikləşib gedəsən. Əksərən bu xəzinə bilik cövhərinin hər cür qiymətdən yüksək olduğunun bildiricisidir. Mağaraya oğru kimi girmək mümkün deyil. Çünki mağara elə həmin an cəza verəcək, aparılan var-dövlətə görə qisas alacaq. Nağıllarda buna misal boydan. Niyəsi də bu ki, mağara ruhların yuvasıdır, müqəddəs bir yerdir, sakral enerji zonasıdır. Mağara ölümle həyat, gerçəkliklə virtuallıq arasında, iki dünya arasında ötürücüdür, yoldur, məkandan məkana keçidin işarəsidir, bildiricisidir. Mif, əfsanə, rəvayət və hədislərə görə bir çox qəhrəmanları, peyğəmbər və müdrikləri (İbrahim, Musa, Muhamməd) məhz mağara təqiblərdən qoruyub, onlara qut, vergi, buta verib, ali müqəddəs mərtəbəyə yetirib. Deməli, mağaranın əsas funksiyası saxlamaqdır, qorumaqdır, hifz eləməkdir. O öz içini kiminləsə bölüşə bilər, qadın kimi doğa bilər: kimisə yaşadar, kimisə öldürər: sağ

qalmağın, bilgiyə sahib olmağın şərti isə yalnız niyyət paklığıdır, mənəvi-əxlaqi qüsursuzluqdur. Niyət pak olanda bütün xilas yolları məqbuldur.

Ana bətni də eynilə mağara kimi bir şeydir: mağaranın mikromodelidir. Nə qədər qərribə və təəccüblü görünə də, maska ana bətninin və mağaranın bir sıra funksiyalarını özündə ehtiva edir: məsələn, saxlamaq, qorumaq, hifz eləmək və yaşatmaq funksiyalarını. Maska o nəsnədir ki, üzü örtür, məxfiləşdirir, qapayır; deməli, səni ələ vermir, düşmənlərin gözündən yayındırır. Elə situativ maskaların şəcərəsi də mağara adamının (ana bətnindəki uşağın) özgə dünyaya reaksiyası ilə ilişiklidir.

Hərçənd burada da bir ayrı paradoks ortaya çıxır: **maskalanmaq bacarıqla gizlənmək, şəraitə, mühitə öyrəşib özünü tanıtdırmamaq deməkdir.** Üzü göyçək özgə dünya isə bunu heç kimə bağışlamır. Çünki Allah hər yerdə var və ondan gizlənmək olmaz. Maska isə öz gerçək məğzini məxfi saxlamaqdan ötrüdür. Maska şərti mağaradır, mağarada gizlənmiş insan deməkdir. Lakin mağaradan fərqli olaraq maska kollektivə yox, yalnız fərdə məxsusdur. **Maska insanın fərdi mağarasıdır, mağara əvəzidir, mağaranı simvollaşdırır.** Bu fərdi "mağara" nə qədər fenomenal olsa belə, yenə psixoloji siperdən başqa bir şey deyil. Burada söhbət artıq, təbii ki, sosial maskadan gedir. Sosial maska normadır, davranış etiketidir, yazılmamış qanundur. Bu qanunu pozub, öz sosial maskasını yırtıb həqiqəti bulmaq istəyən adamı "dəli" adlandırır gülüşürlər. İncəsənət, ədəbiyyat isə sosial maskanın qatı düşmənidir. Çünki qəhrəmanlar həmişə potensial "dəli"lərdir.

Lakin və bir də lakin... situativ maska insanın ictimai dünyada xilasıdır. Yoxsa insan məhv olur. Şəxsiyyət situativ maskadır. Bizim üzümüz

gündə, kölgədə və işıqda min bir dəfə dəyişir. Situativ maska imaginativ mənşəlidir. Bu maska təsəvvürlə sosial dünyanın qaynağında fərdin cəmiyyətlə kompromis variantı kimi (öncə imaginasiyada), müdafiə variantı kimi meydana gəlir. Toplum içrə məhz situativ maska fərdi şəxsiyyətə çevirir, təbiəti sosial dünyaya transformasiya edir. Fərdin psixoloji oyunlarının nəticəsində situativ maskalar çeşid-çeşid ola bilər və vəziyyətlə bağlı başqalaşar. Dəyişkənliyə meyli bizə təbiət bəxş edir. Belə ki, təbiətin özü maskalardan ibarət. Flora və faunada nə varsa, hamısı maskalı, fitrətən maskalı, genetik olaraq maskalı. Təbiətin içi situativ maskalarla dolu. Özünüqoruma instinktinin gerçəkliyidir bu. Fərd də özünü qorumaq, əlverişli həyat mövqeyində yaşamaq məqsədilə maskalanır və maskalananda şəxsiyyət olmağa imza atır. Bütün vəziyyətlərdə bu maskalar fərdin sosial siperi (psixoloji-imaginativ mağarası, evi) funksiyasında qalır. Bu siper hər bir fərd üçün son dərəcə individualdır. Hər bir insanı fərdiləşdirənsə onun qorxu və həya müstəvisində gerçəkləşmiş yaşantıları, həyəcanlarıdır. İnsanın psixikası da elə formalaşmış ki, o heç vədə nədən qorxduğunu və nədən utandığını bildirmək istəmir. Bunu apriori zəiflik nişanəsi bilir. Hələ XX əsrin başlanğıcında rus ədəbiyyatçısı Maksimilian Voloşin yazırdı ki, maska (heç şübhəsiz ki, o, situativ maskanı nəzərdə tutur) ruh fərdiliyinin əldə etdiyi ən müqəddəs nəsnədir... bu, intim hissənin toxunulmazlıq hüququdur. Qorxu və həya isə ən intim yaşantılardır. Bütün imaginativ sosial (situativ maska həm də sosial maska kimi definisiya oluna bilər) maskalar bu yaşantıların modifikasiya formasıdır. Beləliklə, insanı fərdiləşdirən ilkin qüvvələr qorxu və həyadır. **Maska qorxu və həyanı**

neytrallaşdırmaq vasitəsidir. Bu yaşantıların hər ikisi **mağara (bətın)** dışında peyda olur. Sosial-siyasi toplum içrə insan mağaraya dönməməkdən ötrü üzünə maska taxır, daha doğrusu, üzünü maskalaşdırıb onun arxasında gizlənir. Maskanın yaranma tarixində bu iki yaşantı təhrikçi kimi çıxış edir. Ov həmişə həm qidadır, həm qorxu. Qidalanmanın özündə belə bir qorxu gizlənir. Belə ki, yeyib zəhərlənmək olar, yeyib yoluxmaq olar, aşırı yeyib ölmək olar. Ov eləmək üçün maskalanmaq gerek. Maskalananda sən qorxunu özündən qovursan. (Qadınlar ona görə dasha çox maskalanır ki, daim kifir görünməkdən qorxurlar). Maska səni bir addım qorxudan uzaqlaşdırır, bir addım ov predmetinə yaxınlaşdırır.

MASKA NƏDİR? Maska "mən" in mühafizəçisidir. Sosial-situativ maska individuallığın zühurudur, fərdin yaradıcılığıdır, improvizəsidir, şəxsiyyətinin sərhədləridir. Bu elə bir yaradıcılıqdır ki, məqsədi "mən" i məxfiləşdirməyə yönəlib. Maska mağara təbiətinin ifadəçisidir. Maska tilsimdir. Əgər totem əcdad-Atadırsa, mağara əcdad-Anadır. Bu mənada maska hər iki başlanğıcı (anima və animus) özündə ehtiva edir. Deməli, maskanın özü marginaldır: maska arxasında cins əlaməti bilinmir. Yalnız teatr sənəti maskaları müəyyən kateqoriyalara ayırır. Əcdad-Ata və əcdad-Ana maskada birləşib yenidən marginal bir tanrıya dönürlər. Aborigen xalqların mədəniyyətinə istinadən söyləmək mümkündür ki, maska insanlar arasında tanrının obrazıdır. Maska tanrıdır, tanrı simvoludur.

ÜZ VƏ MASKA. Təkəcə insan insanı üzdən tanıyır. Başqa heç bir canlı buna qabil deyil. Bu mənada üz elə insan deməkdir, yeni "mən" in simvoludur. Üz "mən" barəsində potensial informasiya daşıyıcısıdır. İnsanın həqiqi mənəvi cövhəri mütələq

şəkildə onun üz cizgilərində öz ifadəsini tapır. Üz insanın bədənini və ruhu ilə bağlı bütün fizioloji proseslərin, onun yaşantılarının, iç dünyasında cücərən hər hansı bir istəyin, hətta mənəvi-əxlaqi imperativin belə, güzgüsüdür. Üz "məni mende" göstərən güzgüdür. Lakin kim istər ki, bu güzgüdə züھر edən bir özgəsi görsün? Heç kim. Deməli, üz örtülməlidir, qapanmalıdır, ayrı cür mənalandırısaq, yalana öyrəşməlidir, aldatmalıdır. Azərbaycan dilində "üz" sözünün "sifət" və "sima" kimi qarşılıq variantları da mövcuddur. "Üz" sözü nəyinsə üst qatını, görünəni bildirmək üçün işlədilir. "Üzmək" felinin kökü "üz" də sözün birinci mənası ilə ilişiklidir. Yeni yalnız görünəni, üzdə olanı üzmək mümkündür. Və bundan əlavə: ancaq **üzdə** qalıb **üzə** biləndə insanın suda batmamaq şansı var. Mövzuya bu rakursdan yanaşanda aydınlaşır ki, əllər də, barmaqlar da potensial üzdür. Lakin üz müəyyən qədər neytraldır, çünki fiziki dünyaya mənsubdur. Azəri türkcəsində "üz" mənasını verən digər söz "**sifət**"dir. Amma bir məsələ də var ki, biz "cümlədə əşyanın necəliyini bildiren nitq hissəsi"nə də "**sifət**" deyirik.. "Üz" və "sifət" sözlərinin məna tutumu heç də bir-birinə müsəvi gəlmir. **Sifət mimika oynaqlığına alışmış plastik üz deməkdir. İfade necəliyi müəyyənleşmiş, konkretleşmiş üz artıq sifətdir. Sifət ifadə elastikliyinə öyrəşmiş üzdür. Sifət üzün necəliyini bildirir.** Bu necəlik insanın xarakterinə pərçimlənilib portret cizgiləri aldıqca sifətdən **sima** yaranır. Sima canlı üzün portretleşməsi anlamına uyğundur. **Sima üzün ifadə yetkinliyinin ən yüksek dərəcəsidir, maskalaşma astanasıdır.** Simadan o yana maska, portret dayanır. Bu mənada **üz** bədənindir, **sifət** - cəmiyyətin, sosial dünyanın, **sima** - əbədiyyətin. **Simada panteon xisləti var.** Bu söz nə qədər "alıcənab" səslənsə belə, yenə də canlılıqdan

məhrumdur və dirilərdən daha çox ölmüş, dünyasını dəyişmiş şəxslərin, deməli, potensial əcdadların üzünü bildirməkdən ötrüdür. Niyə azərbaycanlı mentaliteti dilde təqribən eyni hüquqi statusa malik olub əksərən sinonim kimi istifadə edilən bu sözlərin mənə tutumu arasında xüsusi bir məntiqi vurğu ilə fərq aşkarlayır? Ərəblər üzə "sima" deyirlər, farslar isə - "sifət". Fars dilində "sifət" sözü keyfiyyət, zahiri görkəm mənalarında işlənir. Azərbaycanlı mentallığı üçün "üz" adi fiziki üzdür, "sifət" buqələmun, dəyişkən, aldadıcı üzdür, "sima" ideal, nümunəvi, lakin daş üzdür. Heç şübhəsiz ki, azəri türkünün mentaliteti bu sözlərin mənə nisbiliyini, onların mənə çalarları arasındakı fərqi həmin sözlərin mənsub olduğu dilə danışan xalqların xarakterilə əlaqələndirmişdir. "Üz" əsl türk sözü kimi azərbaycanlı qavrayışında pozitivdədir və öz semantik çənberində sadəlik, təmizlik, müəyyənlik, mərdlik, fizikilik, sərtlik, qaballıq ("kişinin bir üzü olar", "boz üz" və s.) kimi mənaları qapsayır. "Sifət" farsın sözüdür, neqativdədir və azərbaycanlı ona etibar eləmir. Turanın yaxın qonşusunun və qatı düşməninin bu sözündə azəri türkü bir oynaqlıq, uyuşqanlıq, zənginlik, doymuşluq, hiyləgərlik ("sifəti fətir kimi", "sifətindən əclafı yağır" və s.) görür. Müsəlman peyğəmbərinin dilindən götürülmüş "sima" sözü isə azərbaycanlıdan ötrü artıq pozitivlik və neqativlik dışındadır. "Sima" sözündən azərbaycanlı üçün qutsal bir əbədiyyət, monumental bir təntənə, stabil cənnət boylanır. Üz sima kimi formalaşanda maska olur, baryef olur. Nədən ki, sima arxasından da üz görünür. **Maska həm üz hörgüsüdür, həm də üzün mütləqliyinin faktıdır**, yeni üz işarəsidir. Bayaq deyildiyi kimi üz fərddir, individuallığın təkəcə zahiri görkəminin yox, individual ruhun və yaşantıların ifadəçisidir.

Sifət bu fərdiyyətin sərfəli kompozisiyada təqdimidir. Niyə? Çünki **hər bir fərdilik müəyyən mənada pırpızlıqdır**. Cəmiyyət isə pırpızlığı, yeni normadan kənar olmağı qəbul etmir. Ona görə ki, insanlar heç vaxt özlərinə bənzəməyənlərin yaşamaq hüququ və yaşamaq ehtirasları ilə barışmaq, hesablaşmaq istəmirlər. Bu da səbəbsiz deyil. İş bu ki, ən "məsum" individuallığın özündə belə başqalarına qarşı bir təcavüz gizlənir. Pırpızlıq (qatı fərdilik, qatı fərqlilik, başqalarına bənzərsizlik) hər bir formada toplum içrə insan eyibləri sırasındadır, bəlkə də onların birincisidir. Nədən ki, individuallıq başqasının azadlığını məhdudlaşdırır, bu azadlığa bir növ təcavüz edir. Hər bir fərdiliyin başlanğıcında müəyyən mənada ayıb dayanır. Və bu ayıbı heç kim cəmiyyətə çıxarıb camaata göstərmək istəmir; istəmir ki, toplumu təşkil edən tanış özgələrdən seçilsin; istəmir ki, ona fərdiliyini nişan verəcək, başqa sözlə, gözə soxacaq ləqəb qoşulsun. Ondansa tanış özgələrə oxşamaq, hamı kimi olmaq sərfəlidir. "Tanış özgələr" mənim şəhərimin (və ya kəndimin) sakinləri statusunda mənə tanışdırlar. Yeni **doğma şəhərdə "mən" həmişə tanışların əsiridir, girovudur**. Ən birinci tanış isə elə doğma şəhərin özüdür. Busa davranış streotipini, deməli, maskanı formalaşdıran amildir. Şəhər (kənd) "mən" in mağarasıdır, maskasıdır. Bu baxımdan ən individual, ən cilovsuz və ən aqressiv adamlar turistlərdir. Çünki onlarda tanımaq və tanınmaq qorxusu sıfıra bərabərdir. Məhz bu, turistləri maskasız kimsələrə çevirir. Onlar üçün yalnız özgə bir şəhər və üzsüz, biganə, yabançı bir kütlə mövcuddur. Odur ki, turistlər əksərən yasaqlar dışında davranırlar, daha doğrusu, özgə şəhərdə situativ maskasız keçinirlər, yeni olduqları kimi görünürlər. Həqiqətdə isə turistlərin maskaya heç ehtiyacları

qalmır da: belə ki, onlar üzlerini də maskaları ilə birgə öz doğma şəhərlərinin darvazasından asıb yola düşürlər. Üzü olmayana maska da gerek deyil. Məsələ burasındadır ki, üz də bir günün içində formalaşmır. Çağanın üzü hələ üz deyil, onun bədəninin bir nahiyəsidir. İnsan həyat prosesində "üz bağlayır". Üz yalan danışmağa başlayanda sifət (situativ maska kimi) peyda olur. Maska isə M.Voloşinin yazdığı kimi "şerti yalan yaradır". **Sifət və sima üzün maskalıq dərəcələridir.** Sifət və sima arxasından əsl üzü görmək müşkül işdir. Yalana öyrəşmiş üz sosial-situativ maskadır. Situativ maska iki, - intim, fərdi, subyektiv və gerçək, obyektiv, - dünya arasında yasaq funksiyası daşıyır və bəyanat verir ki, individlə cəmiyyət əl-ələ tutub yanaşı yaşasalar da heç vədə bir-birində "əriyib" harmoniya vəziyyətinə gəlməyəcəklər, sərhədi aşmayacaqlar. Fərd özünü olduğu kimi cəmiyyətə göstərməyəcək, cəmiyyət də həqiqi üzü görmək cəhdində bulunmayacaq. **Dəlilər instinktiv şəkildə maskadan imtina edirlər.** Əslində isə psixi pozuntular məhz sosial-situativ maska itirildikdə başlayır. Sərsəmlər qorxu və həya bilmədiklərindən yalan danışmırlar. Çünki onlar üçün "fərdi" və "ictimai" anlayışları öz mənasını itirib. Bu anlayışları differensə edən məhz situativ maskadır. Dəlilərin situativ maskası yoxdur. Çünki onlar öz necəliklərini heç kimə məxsusi göstərmək istəmirlər. Bilicisizlik maskadanm imtina edir. Maska olmasa fərdin iç dünyası ictimai sərgiyə çevriləcək. Öz iç dünyasından sərgi düzəltməyə isə yalnız dahilər və ruhi xəstələr qabildirlər. Zəmanə "ulduz"ları da bu siyahıya düşürlər. Çağdaş dünyamızda mətbuat və elektron media məhz bununla məşğuldur. Müasir aləmdə kütləvi informasiya vasitələri fasilə bilmədən özünə lazım maskaları yaradır; o maskaları ki onlar satılır, pul və

məşhurluq dividentləri gətirir. "Xammal" üz bir qayda olaraq müğənnilər və siyasetçilər cərgəsindən seçilir və bu "produktiv" üzə imic cizgiləri vurulur, yeni maska düzəldilir. Növbəti məqamsa nümayişdir, sərgidir, defiledir. Dahilərdən və dəlilərdən fərqli "ulduz"ların bu virtual sərgidə özlərinə məxsus heçnələri olmur. Çünki onların daxili və zahiri düşünülmüş tapılmış maska-tamaşadır. "Ulduz"lar hətta **soyuna-soyuna** da maskalanırlar, yeni öz imiclərini formalaşdırırlar. Busa ona gətirib çıxarır ki, "ulduzlar"ın "üzü" və "mən"i olmur, yalnız maskası olur və onlar həmin maskanı oynamağa məhkumdurlar... Daha doğrusu, maska elektron medianın təlqiniylə dönüb həqiqi üz statusu alır, əsl insan üzü (bioloji, ruhsal və vətəndaş üz) isə bu "virtual örtük"² arxasında gizlənir, görünməz olur. Maska toplumsal oyunların rahatlığının şərtidir.

MASKA NƏDİR? Maska üçün siperidir: **ancaq fiziki üzü yox, ruhu qoruyur. Maskasız üz məhv olur, çünki ruh xəstələnir. Ruhi xəstələrin üzündə heç bir ifadə görünmür. Maska ifadə individuallığını hifz edəndir; fərdlə cəmiyyət arasında bəyan edilməmiş sazişdir, kompromisdir. Maska şərti yalandır, ictimai-sosial oyunları tənzimləyən, sahmanlayan yalandır. Absolyut şəkildə yalan danışmayanlar ruhi xəstələrdir, yeni maskasız adamlardır. İctimai strukturlara daxil olmaqdan ötrü maska insanın vəsiqəsidir. Maska münasibətlər tənzimləyicisidir. Maska cəmiyyətdə yazılmamış sosial qanundur. Maska insanın intim yaşantıları üzərinə çərkilmiş pərdədir, örtükdür.**

NİQAB VƏ MASKA. Dilimizə çoxdan aktiv şəkildə daxil olmuş "niqab" sözünün ərəbcədən tərcüməsi "üz örtüyü, duvaq, yaşmaq, rübənd" kimi eyni praktiki funksiyanı nişan verən anlamları bildirir. Niqab üzü örtən pərdədir, üzə çəkilmiş pərdədir, yeni

rübənddir, daha doğrusu, üz bəndidir. Müsəlman dünyasında maska deyilən, maska kimi qavranılan bir nəsne yoxdur. Çünki islam aləmi maskanın funksiyasını mənasızlaşdırır. Müsəlman dünyasında nəyisə gizli saxlamaq qeyri-mümkündür. Nə varsa, Allaha əyandır, aghahdır. Ona görə də dinin mahiyyəti fərdin maskalanmasını az qala küfr sayır. Alahdan gizlənmək və ya nəyisə gizlətmək cəhdi elə Allahı tanımamağa bərabərdir. Müsəlman Şərqində "Allahdan gizlin deyil, səndən nə gizlin" ifadəsi hər bir söhbətin aparıcı leytmotividir. İslam mədəniyyəti dünyasında maska yad bir elementdir. Nədən ki, islam dini totem, büt tanımır. Halbuki üzü örtmək, pərdələmək, şəxsiyyəti pərdə arxasında əyləşdirib gözə görükdürmən Şərqi müsəlman ölkələrində qutlu bir ənənə keyfiyyəti qazanmışdır. Bu baxımdan niqab haradasa maskaya tay tutula bilər. Nədən ki, maska da, niqab da üzü gizlətmək vasitəsidir. Lakin maskanın gizlətdiyi üzün sahibi tanınmır. Çünki maska üz əvəzinə üzdür. Niqab isə əksinə, üzün yiyəsinin ilahi dünya ilə ilişikli olduğunu bildirib onu tamam yeni bir rakursdan tanıtdırır. **Niqab üz əvəzinə boş məkandır**, adi (ağ və ya qara) örtükdür. Bu, anti-situativ maskadır, maskalar (fikse edilmiş ifadələr, üzlər, mimikalar) fəvqündə dayanan maskadır. İslam dünyası ölkələrinin mədəniyyətlərində şahların, sultanların üzünü rəiyyətə, qızların üzünü kişilərə, müqəddəslərin üzünü kütləyə göstərməzdilər. Bunun üçün həmin şəxslərin üzünə əl içi boyda örtük salınardı, ya da onları pərdə arxasında əyləşdirərdilər. Bir məsələni xüsusilə qeyd etmək lazımdır: niqab, hər hansı bir sosial kontekstdən asılı olmayaraq, həmişə müsbət işarəlidir, yeni pozitivdədir. Nədən ki, islam mədəniyyəti dünyasında boş məkən tanrını eyhamlaşdırır, Allahı bildirir. **Nişanəsizlik Allahın nişanəsi**. Pərdə

arxasında gözəgörünməz olub hər şeyi gören və bilən Odur, Allahdır. Onun üz örtüyü səmadır, yeddi qatlı göydür. Allah heç kimə, hətta merac zamanı həzrəti Muhammədə belə, görünmür. Amma o, kiməsə simvolik tərzdə, bildirmələr yolu ilə nazil olur, həmin şəxsi öz varlığından agah edir. Pərdə (səma, niqab) iki, - real və transendental, - dünya arasında sərhəddir, adi öləri insan üçün əbədi müəmmadır. Dünya insana bu pərdəyə qədər açılır, ondan o yana yalnız ruhun yetişə biləcəyi sakral, ilahi bir aləmdir. Orta çağlarda Şərqi müsəlman məmləkətlərində müqəddəslərin, yüksək mənəvi sahiblərinin üzünü örtmüş niqab Tanrını görünməz edən pərdə-səmanı işarələyir. Niqab yeri laməkan olana eyhamdır. Mövlana Cəlaləddin Ruminin dediği kimi, nişansız üz Allah adamını nişan verir, kamil insanın əlaməti olur. Üzsüzlük özündən, öz "mən"indən yaxa qurtarıb tanrıya qovuşmağın bildiricisidir. Nişansız üz (miniatürlərdə üzlər heç bir fərdi əlamətlərlə seçilmir) islam mədəniyyəti kontekstində hər hansı bir üzdən (Allaha güzgü olmaq statusunda) daha zəngindir. Bu mənada niqab Allahın hələ yazmadığı lövhənin nişanıdır və elə ona görə də üzdən üstündür. İlk növbədə bu səbəbdən müqəddəslərin, şahların, sultanların üzü niqabla örtülüb nişansızlaşdırılırdı. Niqab islam məmləkətlərinin sosial, dini və mədəni həyatında həm də paklıq, təmizlik, mənəvi saflıq və bakirəlik simvolu kimi anlaşılır. Orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərq ölkələrində bir də qız-gəlinlərin üzünə niqab (yaşmaq, duvaq, rübənd, hicab, cilbab, çarşab) tutulardı, əlbəttə ki, ismət və həya nişanəsi kimi. Bu adət folklor mənşəlidir və öncə yalnız qızlara aid edilmiş. Qədim zamanlarda qız uşaqlarını gözədən uzaq bir yerdə saxlayıb üzlərinə yaşmaq çəkərdilər ki, onların ovsunçuluq, sehrbazlıq,

cadug erlik bacarıđı artsın, sehr duyumu g cl nsin. Bakir lik h mif e sirrdir, ovsundur, tilsimdir, tapmacadır. Bakir lik bir kimsəyə görünməz; əgər görünsə, həmin an  z bakir liyini itir r. Niqab bakir liyi yad g zlerd n hifz etməkdən  tr d r. Belə mühafizəyə müsəlman m q dd sl rinin v  yüksək mənsəb sahiblərinin "bakir "  zl rinin də ehtiyacı vardı. Niqab onların ilahi nurundan iřıqlanmıř pak  z n  yad baxıřların fəxr və ya həsəd, sevgi və ya nifrət püskürən enerjisindən qorumaq məqsədini yerinə yetirirdi. Burada o, artıq maska kimi  ıxıř edirdi. N   c n? İř bu ki, hər hansı bir təsir, sezilm z enerji axını əgər birbařa bu adamların üzərinə tuřlansaydı, onların psixoloji müvazinətini pozardı, bu ř xsl rin ruhi aləminə böyük xətər gətirərdi. Digər tərəfdən isə müəyyən bir qəfil xəbər onların i  yařantılarını fař edə bilərdi, sarsıntılarını a ıqlardı. Busa min bir xořag lm z dedi-qodu demək idi ki, aliq dr ř xsl rin hörmətini camaat arasında sıfıra endir rdi. Niqabsa bütün bunların qarřısına bir sədd  ekirdi. Bununla yanařı onu da qeyd etmək gərəkir ki, niqab müsəlman aləmində təkcə niqab sahibindən ötrü yox, seyrçi  c n də psixoloji məna dařıyırdı. Məsələ bu ki, niqab müəyyən aspektdə seyrçiyə qarřı psixoloji h ml dir, hücumdur, təcavüzdür, ünsiyyət zamanı t ř bb s  birdəfəlik v  qəfil yiyələnmək vasitəsidir.  nki niqabı g r n kimi müsəlman yüngül eyforiya keçirir. Niyə? Ona görə ki, müsəlman qavrayıřında niqab həməncə Quran, Kəbə v  həzrət Muhammedin  z  ilə bir semantik cərgəyə d z l r, onlarla müstəqim rəmzi əlaqədə bulunur. Səbəb də bu ki, Quran niqab arxasından s yl nilmif  bir möcüzə. Peyđ mb rin  z  də daim niqab arxasında. Kəbə də qara örtüyü (hicaba,  arřaba) b r nmif  vəziyyətdə. Odur ki, niqabla qarřılařan kimi, daha dođrusu,  zd  niqab g r n kimi müsəlman

şaşırır, elə həməncə acizləşir, mütiləşir, niqabın sehrinə, psixoloji təsirinə ram olur, dönür balaca uşağa. Burada maska ilə niqab bir-birilə qütbləşir. Həqiqətən, maskada bir oyunbazlıq, şeytanlıq nişanəsi var. Maska-totem tanrı və ecinə başlanğıclarını özündə qapsayır. Niqab isə "ciddi"dir, "alicənab"dır, əgər belə demək caizsə, nurludur, sakraldır. Elə onun üçün də şahlar, sultanlar üzlərində niqab gəzdirməyi fəxr bilərdilər, yaraşıq sayardılar və bununla da müqəddəslər cərgəsində dayandıqlarını vurğulayardılar.

MASKA NƏDİR? Maska üz əvəzinə ölü üzdür, "qansız" üzdür, "soyuq" üzdür, daş üzdür. Maska ruhun sərđabesidir. Niqabsa qeyri-adi, misli görünməmiş, tayı-bərabəri olmayan bir üzə işarədir. Maska yeraltı dünya, ölümlər səltənətilə ilişiklidir. Bunun qənşərində isə niqab yalnız yuxarı, ilahi, sakral dünyaya eyhamdır. Maska aldadır, yayındırır, üzün həqiqətini ört-basdır edir. Niqabsa üzün əsl mahiyyətini açıqlayır, bildirir ki, örtük (pərdə) arxasında fenomenal insanın şəxsiyyəti məskunlaşıb. Maska və niqabın hər ikisinin funksiyasında (yasaq etmək, qorumaq, gizlətmək və şəxsiyyətə çevirmək) qohumluq əlaqəsi aşkarlansa da, məna bildirmək, məna aydınlatmaq baxımından onlar bir-birilərinə həmişə qarşıdurum təşkil edirlər. Maska qaranlıq, niqab işıqlı dünya ilə bağlıdır.

TEATR VƏ MASKA. Maska-totem real həyat vəziyyətlərinə birbaşa təsir göstərmək imkanından məhrum olanda, ayin, mərasim gerçəkliyində yaşamaq hüququnu, deməli, sehrini, tilsimini itirəndə, panteonlaşmaq şansını əldən verəndə ya muzeyə pənah aparır, ya teatra. Situativ maska isə teatrda ya vizuallaşır, ya da yırtılır. Teatr maskalarla oynayıb maskalı dünyaya qarşı üsyan edir. Ona görə

də teatr sənəti permanent olaraq yozumdur, təfsirdir, permanent olaraq dekonstruksiyadır, nəsil-dən-nəsilə, dəbdən-dəbə dəyişən dünya qavrayışının permanent olaraq reviziyasıdır, toplumun sosial-siyasi modelinin və bu modeldən görüken insan münasibətlərinin sınağa çəkildiyi yerdir.

Avropa mədəniyyətində teatr maskalarının meydana gəlib səhnəyə "çıxması" faktı şərəbçilik və üzümçülük tanrısı, başı kefdən ayılmayan tanrı, ölüb-dirilən tanrı, bir növ qədim yunanların Xızr peyğəmbəri Dionisin (Vakx, Liber) şəninə keçirilən rituallarla əlaqələndirilir. Dionis iki dünya arasındakı sərhəddə dayanıb və hər iki dünyanın qapıları onun üzünə açıqdır. Ölüb-dirilmək, yeni əbədi qalmaq məhz onun tanrı peşəsidir. Dionis ölüb dirilməlidir ki, dünyada həyat ritmi pozulmasın. Lakin bəşər mədəniyyətinin tarixini diqqətlə izləyəndə aydın olur ki, ayrı-ayrı xalqların mifik təfəkkürü ölüb-dirilmək xassəsini təkcə tanrılara deyil, ən adi heyvanlara belə şamil edir. Ölüb yenidən dirilmək dəyişmək, başqalaşmaq, təzə qiyafədə zühur etmək kimi mənalandırılır. Bir çox xalqlar ilan ölümsüzlüyünün səbəbini onda görürlər ki, bu sürünən "qabıq qoyur", qabığından çıxır, köhnə cildini yenisi ilə əvəzləyir, başqalaşır, təzələnir, bir sözlə, ölüb dirilir. Qərbi Afrikanın Toqo vilayətinin sakinləri elə güman edirlər ki, qurbağalar əbədiyaşar canlılardır: quraqlıq zamanı ölürlər, yağış mövsümündə dirilirlər. Guya bir zamanlar tanrı bu keyfiyyəti insanlara bəxş edəcəkmiş; ancaq müxtəlif əngəllər ucbatından bu xüsusiyyət tanrının insanlara xoş xəbər aparmaq üçün qasid kimi seçdiyi canlıda qalıb. Digər xalqların folklor nümunələrində də bu motiv başqa personajlarla və başqa variantlarda təkrar olunur. Əksərən ölüb dirilən, yeni mifik təfəkkürə görə

əbədiyaşar canlılar xtonik heyvanlardır. Ölüb-dirilmək, əslində, torpağın öz funksiyasıdır: torpaq vaxtaşırı dəyişir, yeniləşir, bir libasını çıxarıb başqa libas geyinir. Dionis də qədim yunanların xtonik tanrısı sayılır, baxmayaraq ki o, Zevslə Semelanın oğludur. Çünki bir tanrı kimi Dionisin bütün funksiyaları torpaqla bağlıdır. Məhz ol səbəbdən Dionis ölüb-dirilən tanrıdır. Ölümündən sonra dirilmək isə yeni üz tapmaq deməkdir, yeni "üz bağlamaq", yeni "üz gətirmək" deməkdir. Aydın məsələdir ki, hər ölüb-diriləndə Dionisin yeni üzü olmalıdır. Elə ona görə də qədim yunanların teatr maskaları həmişə Dionisin üzlərini nişan verir, onun ovqat görkəmlərini bildirir. Təsadüfi deyil ki, Fridrix Nitşe yunan səhnəsinin bütün məşhur fiqurlarını (Proteyi, Edipi, Oresti və b.) Dionisin maskaları hesab edir. Məsələ burasındadır ki, Orta və Uzaq Şərq ölkələrinin teatr mədəniyyəti dünyasında da maska bir qayda olaraq tanrı üzüdür. Məsələn, hind Kathakali, yapon No(h) teatrlarının tamaşalarında iştirak edən aktyor özünə ya grimdən tanrı üzü düzəldir, ya da tanrını tanıtdıran maska taxır. Hətta hinduizmdə avatara (nüzul etmə) konsepsiyası sübut edir ki, ilk maskaların müəllifləri tanrılardır. Təbii ki, tanrının hər bir zühuru onun yeni maskasıdır. Qədim Misir fironları özlərinə həmişə tanrı üzü maska seçərdilər. Özünü Exnaton (Günəş tanrısı Atona gərəkli, istəkli olan deməkdir) adlandırmış IV Amenxotep arvadı Nefertitilə üzlərini Günəş timsalında qrimlədərdilər. IV Amonxotepdən əvvəlki fironlar da özlərinə zər çəkərdilər ki, Günəş kimi bərq vursun, işıq saçsın. Əslində isə tanrı həyatda heç kimə üzünü göstərməyib, hətta peyğəmbərlərə belə. Lakin onun (müsəlmanlardan savayı) şəklini çəkiblər, heykəlini yapıblar, bir sözlə, maskasını düzəldiblər. Beləliklə, dairə qapanır: maska

tarixən totemlə tanrının vizual gerçəkliyi kimi mədəniyyət müstəvisində peyda olub. Nədən ki, tanrı haradasa göyə çəkilmiş əcdaddır, əcdadın əlçatmaz (və imaginativ) bir məkana transformasiyasıdır. **Tanrı universallaşdırılmış əcdaddır.** Bica deyil ki, Avropanın ən çox tanınan strukturalisti Klod Levi-Sross yazırdı ki, "maska geymiş aktyor əcdadı təmsil edir".³ Elə buna görə də maskalar seyrçiye (fəci və ya komik ovqat ifadəçisi olmasına baxmayaraq) hipnotik təsir göstərmək qabiliyyətinə malikdir. Maska hamıda gizli bir maraq oyadan, hər baxanı ovsunlayan və yeni ünsiyyət modulunu təklif edən bir nəsəndir. Çünki maska ecazkar əcdadı, unikal əcdadı bildirir. Əcdad hər bir şəraitdə nümunədir. Maska, eyni zamanda, tamaşaçıdan ötrü xof, qorxu mənbəyidir. Niyə? Ona görə ki, əcdad şüuraltı qatında potensial təhlükə deməkdir və maska xatırladır ki, əcdad nə vaxtsa qayıda bilər və hər nəsəni, həmçinin hər bir fərdin varolma hüququnu öz iradəsinə tabe etdirər. Maskanın da xofu elə buradan gəlir.

Bəs cəlladla bağlı necə? Hər bir uniforma maskadır, qadağanı və cəzanı eyhamlaşdırır. Uniforma haradasa totemə yaxın olan bir nəsəndir və əcdadı təmsil eləyir. Çünki uniforma yasağın mövcudluğunu bəlirtir. Cəllad da hər şeydən öncə uniformadır. Şübhəsiz ki, maska cəllad fiquru ilə əlaqəli insanlarda yaranan xofu, qorxunu daha da artırır. Bu, bir. Maska cəlladı adı öləri insanlar sırasından fərqləndirir, onu bir növ bilərəkdən nişanlayır, bədheybətləşdirir: əgər belə demək mümkünə, şəri simvollaşdırır. Bu, iki. Gedək üçüncüyə tərəf. Dünyada insanlar yəqin ki ən çox iki subyektdən qorxurlar: Əzraildən və Cəlladdan. Əzrail (ölüm mələyi) mifik varlıq olub tanrının hökmü ilə can alır, cəllad isə qanuna söykənən adamların. Cəzanı (axtalanmanı) gerçəkləşdirən

cəlladdir. Təbii ki, dindar üçün cəlladın işi də ölüm mələyinin ayağına yozulur. Əzraili heç kəs qarğımır, cəllad isə cəmiyyətin mənhus adamı sayılır. Ol səbəbdən əksər hallarda cəllad maskası arxasında kimin dayandığını toplumda heç kim bilmir. Bu baxımdan maska cəlladdan ötrü də olduqca mühüm siperdir. Çünki normal cəmiyyətdə normal insan üçün adam öldürən işləmək, peşəsi adam öldürən olmaq böyük ruhi sarsıntıdır. Maska arxasında cəllad öz həqiqi yaşantılarını, duyğularını gizlədir: əks təqdirdə, o, hökmün icrası prosesinə maneə törədə bilər. Cəllad toplum içrə, əslində, peşənin yox, maskanın adıdır. Kor Femida nökerinin üzündə maska olması faktı heç də təəccüblü deyil. Maska cəlladı onun gerçəkləşdirdiyi əmələ qarşı yabançılaşdırır, özgələşdirir və nəticədə cəllad qətl hadisəsini ciddi qəbul eləmir: lap teatrda olduğu kimi. Teatr semiotikasını öyrənən fransız Patris Pavi deyir ki, teatrda maska özünü tanıtdırmadan, özlgələrdən xəlvəti ətrafı müşahidə etmək imkanını gerçəkləşdirir⁴. Mən elə düşünürəm ki, teatrda maska həm də yabançılaşma funksiyasını yerinə yetirir. Çünki maska personajın dünya ilə normal münasibətlərini pozur. Əgər üz örtülürsə, aktyor könüllü surətdə psixoloji ifadədən imtina edir. Bu isə seyrçinin oyunçu ilə identifikasiya prosesində yad elementə çevrilir. Maska aktyorun səhnə davranışını da tamam yeni tərzdə modullaşdırır.

Rəsmi qətl (edam) haradasa elə meydan tamaşasıdır. Gerçi cəllad özünə müəyyən mənada aktyor kimi yanaşmasa, işinə və gördüyünə yabançılaşmasa, qısa bir zaman kəsində ruhi xəstəyə çevrilər. İş bu ki, aktyorun da tamaşanı gerçəklik bilməsi patologiya əlaməti sayılır. Bu da bir daha sübut eləyir ki, maska insan psixolojisini mühafizə edən vasitədir. Maskasız "mən" özünü

itirir, pırpız və ya qəribə adam təəssüratı oyadır başqalarında. Beləliklə, gün kimi aydındır ki, toplum içrə maskasız keçinmək hər mənada problematiktir. Haradasa **mədəniyyət özü bütöv şəkildə maskalanmaq mədəniyyətidir**. Ayrı cür də demək mümkündür: **mədəniyyət insanlar arasında ünsiyyət şəbəkəsini yaradan sistem kimi maskadan başlanır**. Mədəniyyət tarixində maska ilk qanunun, ilk yasağın və davranış etiketinin simvoludur. Hətta təbiətdə belə müxtəlif canlıların maskalanma üsulu mövcuddur. Canlılar (buqələmun, kəpənək, balıq və s.) rəng dəyişmələrinin və ya plastik bədən oynaşmalarının köməyiylə şəraitə uyğunlaşır və ətraf mühit içində düşməndən ötrü görünməz olurlar. Bu hadisəyə mimikriya deyilir. **Maska ruhun mimikriyasıdır**. Teatr oyundur. Maska oyun şərtidir. Hər bir oyun maskalanmadır, mimikriyadır. Seyrçi teatra ruhun mimikriyasına, yeni ruhun **maskalarına** tamaşa etməyə gəlir; gəlir ki, maskaların yırtılması, üzlerden götürülməsi, bir sözlə, onların "süqut"u prosesində iştirak etsin. Bu baxımdan teatr maskalar sərgisidir. Səhnə planşetinə adlanmış hər hansı bir maskada ilahi başlanğıca nisbətən əcinə (şeytan) başlanğıcı daha güclü ifadə olunur və bu, tamamilə məntiqidir. Çünki səhnəyə çıxan tanrı oyun stixiyasına düşüb həməncə uşaq kimi şeytanlaşır. Teatr maskalar sərgisi kimi cəmiyyətə davranış və dəb tipləri təklif edir. Toplum içrə davranış və dəb tipini müəyyənləşdirən teatr səhnəsindən (tele və ya kinoekrandan) görünən maska-qəhrəmanlardır. Teatr maskaları dağıdır və onların yerinə yenilərini istehsal edir. Təbii ki, hərə özünə uyğun maska tipini, davranış və dəb tipini bəyənəcək və cəmiyyətdə ona bənzəməyə çalışacaq. Bununla da olacaq **persona, yeni maska taxmaq hüququna malik adam**. **Latınca "persona" sözü aktyorun taxdığı**

maskanı nişan verir. Düzdür, uzun neytrallaşdırılması, daha doğrusu, konkret bir ifadəni mütləqləşdirib sabit durum vəziyyətinə gətirilməsi kifayətdir ki, maska yaransın. Ona görə də səhnədə heç vaxt uzun fərdiliyi görünmür: görünən yalnız maskadır (aktyor sənəti maskasız maskalanmaq bacarığı kimi). Bu mənada səhnədə yalnız maska hökmranlıq edir. Təsadüfi deyil ki, ən dahi aktyorlar bir qayda olaraq "üzsüz" və ya "min maskalı" adamlardır. Çünki aktyor teatrda yalnız bir işlə məşğuldur: bu işin adı üzleri tez-tez dəyişmək, tez-tez maskalanmaqdır. Lakin eyni zamanda aktyor "mən"inin üzü nişansız üzdür, heç nəyi ifadə etməyən üzdür, yeni ağ vərəqdir, yazılmamış vərəqdir, sirli lövhədir. Məhz bu məqamda bəlli olur ki, elə həmin nişansız uzun köməyilə hər şeyi ifadə etmək mümkündür: ağ vərəqə istədiyini yazmaq azadlığı var. Bu baxımdan nişansız üz ən ifadəli maskadır. Bica deyil ki, Noh teatrosunun maskalarının üzündə həmişə yalnız qeyri-müəyyən yarımifadə mövcuddur. Bu yarımifadə ancaq tamaşa vaxtı səhnə oyununun müxtəlif komponentləri kontekstində konkretləşib mənaya çevrilir. Ona görə ideal aktyorun da maskalı cəllad kimi kimliyini bilmək müşkül məsələdir. Çünki ideal aktyorun təkəcə bədeni yox, bütün varlığı muma bənzəyir. Nə zaman ki, aktyorun üzü, əsl üzü, maskasız üzü göründü, seyrçi, daha böyük miqyasda götürsək, kütlə ona qarşı öz marağını itirir. Teatr ideal, nümunəvi maskalar dünyasıdır. Lakin maskaların hamısı (karnaval, kosmetik, tibb və s. və i.a. maskalar) iki əsas maska, - **ƏCDAD** və **TƏLXƏK**, - maskaları ətrafında qruplaşdırılır: yeni nə ki maska varsa, "əcdad və təlxək" cütlüyünün variantı kimi yozulur. Maska geymiş aktyor əcdadı təmsil etsə də, o şaman funksiyasını yerinə yetirir, ruhlar aləmilə əlaqə yaradır və dönüb

tamaşaçılarla əcdad arasında ötürücü, medium olur. Teatrda təlxək maskası əcdadın hiperbolizə edilmiş şeytanlığını, qoçaqlığını bildirir. **Nüfuzdan düşmüş əcdad gülüş, ironiya obyektidir, potensial təlxəkdir.** Toplum içrə bütün maska tipləri faktiki olaraq bir-birilə qütbləşib sonra təzədən birləşən bu iki maskanın arasındakı məsafədə öz gerçəkliklərini tapırlar.

YEKUN SÖZÜN MASKASI. Mən dedim, danışdım, neçə-neçə mətləbləri aydınlatdım. Amma indi baxıb görəəm ki, yenə heç nə deməmişəm. Məsələni tam işıqlandırmaq üçün gərək mənim məqaləm olsun, iki mənim məqaləm qədər olsun, bu üç məqaləmin üç misli qədər olsun, bir də tədqiqat olsun, bəlkə onda mövzu fraqmentarlıqdan yaxa qurtara.

Qısa izahat

¹ Əksərən surətin (modelin) surətinə və ya kölgəsinə "simulyakr" deyilir. Simulyakrın surətlə heç bir obraz oxşarlığı yoxdur, amma bir işarə statusunda surəti əvəzləyə bilər.

² Bax: Mehdi N.M. Çetin və dolaşiq durumların kulturolojisi. - B.:Qanun, 2001. - S.234-298.

³ Levi-Stross K. Strukturnaya antropoloqiya. - L.: Nauka, 1985. - c.238.

⁴ Bax: Patris Pavi. Slovar teatra. - M.: 1991. - s. 171.

KÜTLƏ: TEATR VƏ KİNO
(lal quzular üçün eşafot marşı)

"Bir deyil, beş deyil,
milyonlarca müxtəsər,
qoyun kimisən qardaşım!"

Nazim Hikmət

Dənizin dərinliklərində milyonlarla xırda balıq bir yerə toplaşib iri-iri şarlar (və ya hava zondları) formasında sürülər əmələ gətirir və sakitcənə bir-birinin böyrünə qısılıb üzür, yaşayır; yaşayır, üzür: təhlükə qarşısında isə başılovlu ətrafa səpələnib yenidən birləşir, şarın çevrəsinə qayıdır. Bu "şarlar" onların evləri olur, dünyaları olur, indiləri və əbədiyyətləri olur. Dəniz dünyası bu xırda balıqlar üçün elə bu "şarlar" qədərdir, elə bu "şarlar" boydadır.

Şəhərin küçələrilə hər gün minlərlə adam orabura gedir; sağa gedir, sola gedir, düz gedir, əyri gedir, tinləri burula-burula gedir; yavaş gedir, bərk gedir, bəzən qaça-qaça gedir; amma gedib də hökmən həmə yolla təzədən öz evinə dönür. Bizim yolumuz təkçə şəhərin küçələrindən keçmir, eyni zamanda minlərlə tanımadığımız adamların energetikası, aurası, danışığı, baxışları içindən keçib gedir. Yeni sürü latent şəkildə həmişə bizimlədir. Bu o deməkdir ki, şəhərdə sürü permanent görünməsə də, onun təzahürləri hər dəqiqə gerçəkdir. **SÜRÜ DAİM ŞƏHƏRDƏDİR.** Odur ki, evimizdən çıxan kimi biz sürünün qlobal təmas məkanına, əgər belə ifadə eləmək caizsə, onun qlobal təmas dənizinə düşürük. **Biz evimizdə olanda şəhər bizim deyil. Biz küçəyə çıxanda şəhər bizim olur.** Fərdlər və bu fərdlərin qurduğu ailələr ayrı-ayrı evlərdə ayrıca ömür sürür. Şəhər isə sürüyə məxsusdur. Şəhər sürünün mümkün mövcudluq zonasıdır, onun

"evi"dir, varlığının əlamətidir. Belə ki, şəhərdə o, yox ola-ola var ola bilir və özündə qulyabanılıq, kabusluq xisləti aşkarlayır. Şəhərdə yaşayan insan sürüləri ilğım kimi qəfil görünüb ilğım kimi qəfil də gözdən itirlər. Düzdür, çoxdan, lap çoxdandır ki, insanlar sürünü ailəyə dəyişiblər: ailəni dünyanın mikromodeli sanıb orada ideal komfort yaratmağa çalışıblar. Hərçənd müəyyən məqamlarda onlar, balaca himə bənd imiş kimi, asancana bir yere yığışırlar, xırda balıqlar qismində bir-birinin böyrünə qısılıb yenidən sürüləşirlər, kütlə olurlar və küçələrlə sürünürlər.

Toplum içrə insan sürüsünə "kütlə" deyilir. Öncə bu sözün mümkün etimoloji xəritəsinin konturlarını cızaq. İlk ağla gələn bu olur ki, "kütlə" kəlməsinin energetik nüvəsini, onun mənə mərkəzini "küt" sözü təşkil edir. **KÜTLƏ HƏMİŞƏ KÜTDÜR.** Hələ fransız yazarı Emil Zolya belə bir fikir söyləyirdi ki, kütlə qoyun sürüsündən heç nə ilə fərqlənmir. Ziqmund Fçoyd da ardınca deyirdi ki, "kütlə sahibsiz yaşamağa gücü çatmayan itaətkar sürüdür"¹. Sürü instinkti bizlərin içində oturuşmuş qos-qoca instinklərdən biri. İnsanlar hər bir vaxt sürüləşməyə hazır vəziyyətdə. Hətta sürünün birçə çağırış nidası bəs edir ki, insan ailə komfortunu atıb kütləyə qoşulsun, kütləyə qarışsın, kütlə içrə it-bat olsun. Çünki insan kütləyə düşdümü, özünü həməncə əjdəha bilir, div bilir, hökmran bilir və onun üçün "mümkünsüzdür" anlayışı yox olub gedir".² Əksəriyyət bunu ictimai psixoz ayağına yozur. Gerçəklikdə isə bilincaltının səltənətində mürgü döyən sürü instinkti sürünün çağırışlarını eşidən kimi oyanır və dəmir maqnitə yapışan kimi sürüyə "yapışmaq" istəyir. Psixoz situasiyası bizi sürətlə sürüyə doğru itələyir və biz buna heç bir müqavimət göstərmirik. Niyə? Birincisi budur ki, hər bir

tarixin lokusu, başlanğıcı sürüdür. Bizim də hamımızın şəcərəsi ordan gəlir. İkincisi budur ki, sürü birgəlik, həmrəylik, "mənsizlik" və ideal bərabərlik duyğusu vəd edir. Kişilər orduya ona görə hədsiz meyllidirlər ki, orada sürü instinkti güclüdür. Orduda fərq nişanları da minimal. Hamı hərbi forma geyinir, eyni tərzdə yaşayır, eyni cür saç düzəltdirir, hamının yediyindən hamı yeyəndə yeyir və ideal diktaturanın prinsiplərini qəbul edir. Orduda yaşamaq son dərəcə rahatdır. Nədən ki, orada insan öz indisindən və sabahından arxayındır: orduda sən bir qayda olaraq təmiz və toxsan, sənin əvəzinə düşünlər və qərara gəlirlər. Sən sürüdəsən, sən sürüsən və heç bir qərar üçün məsuliyyət daşımırsan. Sürü (kütlə, ordu) düşünmək üçün yararsızdır: insan düşünəndə öz içində ya "mən" axtarır, ya da tanrı. Bu axtarış isə mənəvi imperativləri möhkəmləndirir və fərdin sürüdən ayrılmasının əsasını qoyur. Deyəndə ki, "palaza bürün, elnən sürün" biz kiməsə təskinlik veririk, onu yaşamağa ruhlandırırıq, bu adamın hamı kimi olduğunu ona bir daha xatırladıırıq. Xatırladıırıq ki, özünü özgələrdən üstün tutmasın; güman eləməsin ki, təkçədir, birdənədir, xüsusidir. "Palaza bürün, elnən sürün" atalar misalını biz kiməsə ünvanlayanda həmin insanı, əslində, tamam başqa bir tekstin mənasına doğru yönəldirik, onu sürüyə qatılmağa, sürü psixologiyasını qəbul eləməyə çağırırıq. Bu teksti də təqribən bu cür tərtibləmək olar: "Fikir eləmə, vecinə alma, el də elə sənin gündündədir". Elnən sürünmək sürüdə olmaq, hər şeyi sürüdə və ya kommunada (kommuna sürü variantıdır) olduğu kimi bölmək, paylaşmaq mənasını gündəmə gətirmirmi? Kommunanın modeli sürüdə götürülməyib məgər? "Millət", "xalq" anlamlarının da sürüylə ilişkiləri var. Azəri türkləri yeri düşəndə onu da deyirlər ki, "elnən gələn dərd toy-bayramdır". Bə-

yəm bu onu bildirmir ki, sürüylə ölmək xoşbəxtlikdir? Şübhəsiz. Beləliklə, "sürü" sözü mənə etibarını ilə "el", "kommuna", "kütlə" sözləriylə eyni bir sintaqmaya sığışır. Bu düşüncə modusunda "sürü", "kütlə" və "çoqluq" anlayışları arasında da bərabərlik işarəsi qoymaq olar. Lakin və bir də lakin... onların qapsadığı mənalar müəyyən qədər fərqli.

Kütlə sürünün ali ictimai formasıdır. Sürü şəhərə gələndə kütlə olur, yığnağa çevrilir. Fikrin digər bir variantını da mümkündür: toplumun insan sürüləri kütlə adlanır. Bu, yalnız əlifba xislətli sentensiyalar. Kütləni düşüncə yox, emosional nidalar, şüarlar, imperativlər idarə edir. Niyə? Çünki, eynən Fğoydun söylədiyi kimi, "yığnaqda suggestivlik, yoluxduruculuq güclüdür, bütün bunlar hipnotik hallardır. Burada hər deyilən söz, hər hərəkət elə yoluxucudur ki, fərd asanlıqla ona tutulur, ona görə də öz gereklərini tapdalayıb asanlıqla yığnaq gereklərinə özünü qurban verir"³. Məgər qoyun sürüsü çobanın göstəriş xarakterli çıxırtıları ilə məkən içrə öz yerini müəyyənləşdirmir? Elə ol səbəbdən deyilir ki, kütlə kütdür. Hərçənd "küt" sözünün "kütlə" anlayışı ilə birbaşa bağlantısı semantik mənalar cərgəsində aşkarlanmır. "Küt" burada predikatdır, məcazdır, kütlənin keyfiyyətinin təyiniidir. Həqiqətə qalsa, "kütlə" anlamı "kut" sözündəndir, bir yerə toplaşmağı, kutlaşmağı bildirir. Tək itidir, kut - küt. Bıçağın kütlüyündən beynin kütlüyünə bir mənə lağımı atmaq olur. Çoqluq düşünməyə, qərara gəlməyə hər bir vaxt əziyyət çəkir. Təsadüfi deyil ki, düşüncə müstəvisi üçün çoqluq həmişə pislənilir. Azəri türklərinin ataları çoqluğa hər vaxt neqativ münasibət bəsləyiblər. Kütlənin mahiyyətinə varmaqdan ötrü bunlar son dərəcə önəmli məsələlər.

Minlərlə adam bir yere toplaşanda kütləvilik təəssüratı yaranır. Kütlə heçnədir, **COXLUQ** **EFFEKTİDİR**, haradasa çoxluğun təmsilçisidir, onun avanqardıdır, aktivlik göstərən hissəsidir və nəhayət, atmosferin qara dəliyi kimi bir şeydir: nə gəlsə, kim gəlsə içinə hopdurur, yeni Jan Bodriyarın söylədiyi kimi, implozivdir. Burada saya məhdudiyət yoxdur. Kütlə içrə hesab aparılmır: say təqribi götürülür, daha doğrusu, minlərlə və ya "milyonlarca müxtəsər". Kütlə nə sənən, nə mən, nə də biz. Kütlə onlar da deyil, spontan şəkildə yığılmış xaotik çoxluqdur. Kütlə çoxluqdursa, çoxluq təmsilçisidirsə, deməli, simasızdır. Simasızdır deyə, onu idarə etmək su içmək kimi bir şeydir. Əgər heyvan sürülərini kənardan izləmişinizsə, mütləq görmüşünüz, sürü həmişə passivdir: hamı başını aşağı salıb otlayır. Lakin hər hansı bir təhlükə signalı bu sürünü idarəolunmaz qorxunc bir qüvvəyə çevirə bilir. Sürü sanki təhlükə signalı ilə içəridən "partladılır". Bu sürü hamını və hər şeyi tapdalayıb irəli şığımağa hazırdır: onun sakitliyi, passivliyi toxunulmazdır. Və bu məqamda o günahsızdır: çünki özünü qorumaqla məşğuldur. Çoxluq da eynilə bu cürdür. Çoxluq şəhərə (çölə, bayıra) çıxmayınca kütlə ola bilmir.

"Kütlə" anlayının məzmununu dəqiqləşdirməyə çalışsaq, necə ki bunu Bodriyar yazır, cəfəngiyyat alınır; nədən ki, bu, mənası olmayana məna vermək cəhdidir. Kütlə qeyri-müəyyən amorf çoxluqdur. Onun nə irqi var, nə milliyyəti, nə də vətəndaşlığı. **"Sözden məhrum kütlə həmişə tarixdən məhrum söz sahiblərinin önündə müntəzirdir. Bu, deməyə sözü olmayan kimsələrlə danışa bilməyən kütlələrin əla ittifaqıdır"**⁴. Kütlə öz-özünə yığılır, öz-özünə dağılışır da. Ancaq əksərən kütlənin periferiyasının mərkəzdə baş verənlərdən, danışılanlardan xəbəri olmur və bəzən də olur ki,

periferiya heç bu qədər insanın niyə bir yere toplaşdığını bilmir və məlumat fraqmentləri ilə qidalanıb öz uydurduğu fantastik versiyalarla paylaşır, söylənilən şübhələrdən qorxulu həqiqət kabusları düzəldir. Nədən ki, kütlə "sadelövhdür, çox asancana təsire uyur, tənqid duyğusundan məhrumdur və kütlədən ötrü inanılmaz heç nə yoxdur".⁵ Bununla da kütlə məqsədsizləşir, yeni niyə kutlaşdığının fərqudə olmur. Əslində, kütlə heç vədə heç bir məqsəd güdmür. O, "məqsəd"li olanların "məqsəd"lərini gerçəkləşdirməkdən ötrü vasitədir.

Kütlə axındır. Bu axından kimlərsə öz mənafeləri üçün faydalanır. Kütlə fərdlərin müvəqqəti qeyri-rəsmi birləşməsidir, onların sazişlə təsdiqlənməmiş müvəqqəti və kövrək həmrəyliyidir. "Məqsədsiz" kütlə artıq bayram kütləsidir və əylənməyə şərait, imkan axtarır. Hətta kimsə döyüləndə və ya öləndə belə kütlə əylənir. Kütlənin üzərinə iri hərflərlə "karnaval üstəgəl faşizm" ifadəsini yazmaq mümkündür: onları "bayram" və "edam" sözlərilə də əvəzləmək olar. Karnaval faşizmlə qapıbir qonşudur. Faşizm qanlı karnavaldır, fəci karnavaldır. Karnaval sürünün keyfiyyətidir: onun gerçəkləşdiyi fiziki zaman intervalında insanlar sanki sürünü imitasiya eləyir. Karnaval fərqlərin silindiği məqamda mümkündür. Kütlə ölümü də karnavallaşdırır. Meydan kütləyə məxsusdur. Deməli, karnavalın müəllifi də kütlədir. **Kütlə içi qan, dava, gülüş, gop, şişirtmə, söyüş, hoqqa dolu bir axındır.** O, heç kimi və heç kəsi vecinə almır; tək-cə söz sahibi kimi qavradığı liderinə qulaq asır. Hərçənd ki, kütlədə hər hansı bir ekspressiv antireplika liderin özü üçün də təhlükə törədə bilər. Odur ki, müasir kütlələr heç vədə özbaşına buraxılmır. Bu kütlələrdə güc orqanlarının təcrübəli agenturası "məxfi tənzimləyici" funksiyası ilə işləyir və çoxlu arzuolunan səmtə istiqamətləndirir. Amma

kütlə coşanda agenturanın özü üçün də real təhlükə yaranır. Kütlə potensial vəhşidir. Onun növbəti addımını yüzfaizli dəqiqliklə planlaşdırmaq həmişə imkan xaricindədir. Kütlə heç vaxt azad deyil. Kütlə anarxistdir: o, istədiyini edir və mövcudluğu müddətində daha çox söküb-dağıtmağa, aşırmağa, uçurmağa, uçuruma, qiyama, üsyana, inqilaba meyillənir. Sürü mənəviyyatsızdır: çünki yalnız instinktlərlə yaşayır. Kütlə üçün də mənəviyyatın işığı söndürülür. Kütlə, Z.Fğoydun sözü olmasın, gücə tapınır, gücə hörmət edir, xeyirxahlığı isə zəifliyin əlamətlərindən biri sayır.⁶

Deyim niyə? Kütlə mənadan qaçır, mövcud bütün mənaları mənasızlaşdırır. Ondan ötrü ki, hər hansı bir mənə konkret fəaliyyətə sövq edir, iş, davranış sxemləri ortaya qoyur, Tarixi, Mədəniyyəti, Siyasəti eyhamlaşdırır. Kütlə isə fəaliyyət üçün yararsızdır. Onun fəaliyyəti antifəaliyyətdir, anarxist avaralıqdır və hər zaman Mənanın əleyhinə yönəlib. Odur ki, mənə etibarlı ilə "zəhmətkeş kütlələr" söz birləşməsi nonsensdir. Kütlə çoxluğun tənbelliyinin ifadəçisidir. Zəhmətkeşlər kütlə şəklində toplaşanda tənbel olmaq qabiliyyətləri ilə öyünürlər. Çoxluq işləməyi sevmir. O, əbədi bayramlarda yeyib-içmək, kefinə düşən vaxtda da yatmaq istəyir. Əgər müşahidə etmisinizsə, kütlələri kütlə olmaq, haradasa lap avara olmaq məşğuliyyətindən ayırmaq son dərəcə çətinidir. Kütlədə olanlar evlərinə adətən narazı dağılışırlar. Səbəb budur ki, kütlə kütləliyini saxlayan məqama qədər təqvimdə yalnız qırmızı bazar günləri qalır. Çünki çoxluq işləməkdən daha çox yaşadığı gündən maksimal həzz, rahatlıq, kef götürməyi özü üçün planlaşdırıb və bunu yeganə müqəddəs məqsədinə çevirib. Cəmiyyətdə böyük əksəriyyət həmişə passiv mövqedədir. Onun üçün hər hansı bir futbol oyununun taleyi müəyyən bir sosial hadisədən daha əfzəl və

daha mühümdür. Bu çoxluq aktivlik göstərməyə də, hətta öz münasibətini bildirməyə də tənbellik eləyir. Elə bu baxım bucağından açılan panoramdan əlüstü görünür ki, kütlə sosial mahiyyət daşımır: ancaq hər an toplumun təhlükəli oyuncağı olaraq qalır.

Çoxluğun əksəriyyəti kütləyə qoşulmaya da bilər, evində oturub, sadəcə, televiziya ekranı ilə yayımlanan kliplərə, roliklərə, şou-proqramlara tamaşa eləyər, siyasi icmallara qulaq asar. Ona görə yox ki, musiqi və ya siyasətlə maraqlanır. Əsla; ona görə ki, bekarçılıqdır, başı qatmaq lazımdır və boş vaxt ölməlidir, əyləncələrə qurban verilməlidir. Din burada əyləncənin bir növü kimi götürülə bilərmi? Elə isə əyləncə nədir? İş haqqında düşünməmək üçün vasitə. **Kütlə çoxluq dalğasının zirvəsində gələn ağ köpük kimi bir şeydir: ora-bura çırpılıb qayıdacaq; çoxluq isə qalacaq.** Jan Bodriyar demişkən, **çoxluq susqun çoxluqdur, inert çoxluqdur** və bu çoxluqda bir qoyunkimilik xisləti var. Çoxluğun ağıllının, şüurunun, psixolojisinin tanrısı informasiyadır. Hətta belə də demək mümkündür ki, çoxluq informasiyanı qulaqları və gözlərilə "yeyir" və bununla da maya ilə xəmir acıdılan kimi acıdıılır, idarə olunmaq üçün yararlı vəziyyətə getirilir. Müasir cəmiyyətin xarakterini, yaşam tərzini və yaşam ritmini, çağdaş düşüncə parametrlərini iki divxislətli nəsne müəyyənləşdirir: çoxluq və informasiya.

Hərçənd toplum içrə hər şey bu çoxluğa görədir, bu çoxluq naminedir: dövlət də, siyasət də, telekanallar da, radiodalğalar da, qəzetlər də, əyləncələr də, teatr da, kino da... və reklam da. Hamı bu çoxluqdan olub bu çoxluğun özünü, rəyini, pulunu, səsini, zövqünü almaq üçün mübarizədədir. Siyasətçidən, iqtisadçıdan tutmuş estrada

müğənnisinə, şou-proqram aparıcısına qədər hamı fikirləşir ki, bu inert, passiv çoxluğu necə razı salaq, ondan necə SMS qoparaq. Saqqız, koka-kola, pop-korn, siqaret, pivə, teleoyunlar və digər milyonlarca cəfəng zir-zibil çoxluğu ev heyvanına çevirməkdən ötrü aparılan **təlimin** bir hissəsidir. Təki çoxluğun qarnı tox olsun, kefi kök olsun, əyləncəsi bol olsun. Deməli, çoxluq faktiki surətdə sürü həyatı yaşayır. Sürünü isə idarə etmək su içmək kimi bir şeydir. Bir çoban bir neçə köpəklə iri bir sürünü hayana istəsə, o yana da aparır. Çoxluq da belədir. O, rahat olanda başını aşağı salıb hər gün öz işinə gedir, işindən qayıdır və nəbzini itirənəcəni əylənməyə üstünlük verir. Elə əylənir ki, sanki sabah dünyanın sonudur. Çoxluq bu ritmdə yaşamağı xoşbəxtlik bilir. Ritm pozuldumu, yeni çoxluğun çörəyini və ya əyləncəsini əlindən aldılarımı, çoxluğa həmənəcə çaxnaşma düşür və şəhərdə kütlələr meydana çıxır. Niyə çoxluğun nazı ilə oynamaq vacibdir? Bu ona görə lazımdır ki, çoxluq lümpenləşəndə, proletariat olanda toplumda fəlakətlər yaşanır. Çoxluq kütlələr şəklində birləşir və bu kütlələr qarşı-qarşıya dayanıb birbirini qırır. Kütlə həmişə hər şeydən və hamıdan yuxarıda durduğunu, azman, mifik güc sahibi olduğunu, məqamın divi olduğunu anlayır və uçurub-dağıtdıqlarından ötrü, törətdiyi qırğından ötrü peşmançılıq və təəssüf hissi keçirmir. Çünki dünyaya yuxarıdan aşağı baxır.

Bu qırğının, dağıntının özü də kütlə üçün bir əyləncədir, bir oyundur, bir tamaşadır. Kütlə olaya, hadisənin teatral tutum və qayəsinə aşırı vurğundur. Kütlə görüntü ilə çıxırtı birgəliyindən həzz duyub eyforiya, vəcd halına düşür. Bodriyar onu yaxşı yazır ki, kütlələr hər nə desən, qəbul etməyə hazırdırlar, təki burada baxılacaq bir şey, yeni tamaşa olsun. Kütlə tamaşalar dəlisidir. Bəzən

küçədə təsadüfi bir hadisə (yol qəzası, iki nəfərin dalaşması, tele və ya kino kameranın işləməsi və s.) kütlənin spontan şəkildə toplaşmasına signal olur. Nə üçün? Çünki burada tamaşa var, oyun var, əyləncə var. Tamaşa kütlələrdən ötrü anaşa, qəşiş kimi bir şeydir. Başqa sözlə, tamaşa kütlənin narkotikidir. Elə bilirsiniz, mən şişirdirəm? Xeyr: tarixə boylanmaq kifayətdir ki, buna şahidlik eləyəsən.

Qədim Yunanıstanda teatr kütlə üçün olub, yunan polisinin, yeni şəhərinin simvolu olub. Sovet dönmənin sayılıb-seçilən kulturoloqu Sergey Averintsev əbəs yazmırdı ki, attik teatrda faciənin nümayişi ümumxalq tamaşası idi və Yunanıstan vətəndaşlarının rusal-mənevi birgəliyini gözle görülesi bir tərzdə sərgiləyirdi. "Elə məhz buna görə antik dövrün sonuna doğru teatr öz mənasını itirir. Ədəbiyyatın dramatik janrları artıq bir neçə əsr olardı ki, letargiya vəziyyətində mürgü döyürdü. Roma imperiyası dövrü üçün yalnız Seneka faciələrini sadalamaqla kifayətlənirsən: hərçənd onlar da tamaşaya qoyulmaqdan ötrü yox, mütaliə üçün yazılıb. Teatr həmin çağlarda sanki ətalet qanunu üzrə yaşayırdı, ixtiyarsız olaraq yaşayırdı, qeysərlər rejiminin dekorativ elementi kimi yaşayırdı: yaşayırdı ona görə ki, buna adət etmişdi. Xristian düşüncəsi bu yavaş öləziminin nəfəsini birdəfəlik kəsdi, onun ömrünü axıra yetirdi: Tamaşa ruhu, insanlar qarşısında özünü göstərmə, illyuzor "təlxəklik" nəsrəniliyə çirkin və eyibli görsənirdi. Çoxtanrılı ellin mədəniyyətinin daha bir əlamətdar simvolu, - heykəl, abidə, - öncəki mənaları və öz "bütperəstlik" ənənəsilə birgə unudulmalıydı. Bu zaman büt və teatrın yerini yeni simvollar tuturdu: bunlardan biri liturqiya idi, o biri də ikona: onların köməyilə icma öz ideallarını ifadə edirdi".⁷

Teatr mərasim kökenlidir: lakin Bertolt Brext söyləmişkən, biz teatra ona görə teatr deyirik ki, o, mərasim deyil. Mərasim hər bir vaxt kütlə ünvanlıdır. Bir nəfərin özü üçün qurduğu mərasim şəkərdir, teatrallaşmış verdidir, psixolojinin davranış müstəvisində imzasıdır. Mərasim kütlənin özünü gerçəkləşdirmək üçün əldə etdiyi əla şansıdır, ən rahat imkandır. Kim fikirləşirsə ki, teatr mərasimə oppozisiyadır, qarşıtdır, bərk yanılır. Mərasim teatrın ali primitivliyidir. Onunla teatr eyni bir qavrayış rəfini bölüşür. Qədim yunan teatrı öz quruluşu etibarı ilə müasir stadionlara bənzəyib. Deməli, antik teatrın seyrçisi tamaşalara kütləvi şəkildə gəlib, daha doğrusu, axışb gəlib. Əslində, yunan teatrı kütlə üçün yunan miflərinin reallığını görməkdən ötrü, bu reallığa şahid olmaqdan ötrü, yunan fəlsəfəsini anlamaqdan ötrü bir şans olub. Yunan teatrının xorunda kütlə özünü tanıyırdı: daha doğrusu, özünü xorla identifikləşdirirdi. Yunan ideali, yunansayağı demokratiya xorda öz təcəssümünü və ən dolğun ifadəsini tapırdı. Onu konkret bir şəxsin aqibəti yox, eposun (mifin), tanrının, sonucda isə kosmosun taleyi maraqlandırırırdı. Bu kosmosu onlar meydanların genişliyində, nəhayətsizliyində duya bilirdilər və bu duyğunu öz teatrlarına gətirirdilər. Qədim yunan teatr ənələri Roma imperiyası dövründə ona görə öləziyir ki, kütləyə teatrın əvəzinə nəhəng Kolizey verilir və o, xorla oxumaq imkanından məhrum edilir. **Romalı artıq xor üzvü deyil, çoxluğun mikrofragmentidir.** Kolizeydə xor oxumurlar, çığırırbağırırılar. Müəyyən sistemin rejimi çərçivəsində çoxluq xor (ordu, kollektiv, kommuna) olur; rejim dağıldığı zaman xor urvatsız qışqırtıdan vəcdə gələn kütləyə çevrilir. Mərasim, teatr, xor kosmik harmoniyanı modelləşdirir, dünya sahmanını sərgiləyir; Kolizey oyunları isə

mərasimə, teatra, xora oppozisiyadır: xaosu eyhamlaşdırır.

Stadion da potensial Kolizeydir və "olum - ölüm" dixotomiyasını işarələyən tamaşaxanadır. Bütün oyunlar bu ikiliyin şərti obrazıdır. Dairə qərribə tərzdə qapanır: kütlə həmişə at belindədir. Stadionlar öz primitivliyi, sadəliyi və möhkəmliyi etibarı ilə kütlələrin zövqünə, ehtiraslarına hesablanır. Faktiki olaraq dünya Roma imperiyası dövrünün estetik parametrlərini yeni bir tarixi dövəndə yaşadır: hər şey olmanın dərəcədə primitivləşir və adiləşir. Kolizey qeysərlərin, senatın və kütlənin birgəliyinin təzahürü idi. Müasirliyin nəhəng stadionları da eyni missiyanı indi yerinə yetirir: futbol oyunları bir tərəfdən həm qladiatorların döyüşləri ilə, digər tərəfdən isə hökumətin keçirdiyi aksiyalarla (kompaniyalarla) müqayisələr zonasındadır. Köhnə Kolizeylə yeni stadionların şəcərəsi eynidir. Mən elə fikirləşirəm ki, Roma imperiyasını fərsiz və problemlə qeysərlər yox, Kolizey, kolizey ideyası dağıtdı, Kolizeyə toplaşb fıştırığa basmaqla, çəpik vurmaqla hay-küy qoparan, bağıran azad **çoxluq** dağıtdı.

Müasir stadionlar Kolizey ideyasını özlərində yaşadırlar.

Kütlə Kolizey divarları arasında yunan teatrında olduğu kimi özünü tanıya bilmədi, öz missiyanı görmədi və azğınlaşdı. Kolizey tanrıları, bütlləri qırdı, yasaqları aradan götürdü və kütləyə Kolizeyin dışını göstərüb sanki dedi: "Bax, ora dünyadır: bacar, Kolizeyi dünya boyda elə!" **Xristianlıq haradasa məhz Kolizeyin qapılarından başlayır.** Çünki bütperəstlərin bütün tanrıları Kolizeyde ölmüşdülər. Nəsrənilik bura hökmən gəlməliydi və qətl, qan, zorakılıq görüntüləri ilə beyni qızmış çoxluq cilovlayıb onu yaşıl otluğa

buraxmalıydı: təbii ki, İsa Məsihin ardınca. Elə ona görə də "Varlıq" kitabında "sürü və çoban" motivi qədərincə güclüdür.

Qədim yunanlar çoxluğu unison oxuyan ruhsal xor kimi görmək istəyirdilər. Roma imperiyası isə çalışırdı ki, bu kütlə özündə daima döyüşkən ordu potensialını hiss etsin. Ol səbəbdəndir ki, roma patrisiləri çoxluğu Kolizey ehtirasları ilə "yemləyirdi". Xristianlıq isə bu çoxluğu tanrı quzularına çevirməyə başladı: emosiyaları söndürmək, hissləri ram etmək üçün əyinlərə rahat, amma yaraşıqsız qara cübbələr geyindirdi, çörək və su ilə dolanmağı, nəfsi qorumağı, zahidliyi fərdi ruhsal kamilliyin zirvəsi bildi. Adi bir xaç kütləni sakitləşdirmək qüdrətinə malik oldu. **Əslində, xristianlıq özünəməxsus zombilər (və ya fanatiklər) ordusu (çoxluğu) yaratmaqla məşğul idi.** Odur ki, teatr və büt, Kolizey və qeysər əvəzinə nəsrənilik kütləyə liturgiya (xristianlığın əsas ibadət ayini) ilə ikonanı verdi. Teatr və büt hamınıdır və eyni zamanda heç kimindir. Liturgiya ilə ikona isə hər bir zaman konkret fərdlərə ünvanlanır. İkona hamıya baxa-baxa həm də ayrıca sənə baxır, sənin olur, səninlə individual ünsiyyət qurur. Liturgiya müddətində də sən hamıyla bərabər ibadət ayini içindəsen; amma bu, həm də sən öz şəxsi ibadətidir. Deməli, belə çıxır ki, nəsrənilik romalıların "formalaşdırdığı" çoxluqda fərd, fərdiyyət axtarışında idi? Əsla. Xristianlığın bu jesti, sadəcə olaraq, individual fərdi şəkildə öz Allahına bağladıqdan sonra, tanrıyla "nişanladıqdan" sonra onu çoxluğa, sürüyə qatmaq istəyindən irəli gəlirdi. Tanrı ilə şəxsi kontakt kitab dinlərinin fəlsəfi, psixoloji və sosial-təşkilati strukturunun özülüdür. Məsələnin meğzi budur ki, xristianlıq gücə söykənən ordunu fanatik fərdlərdən ibarət çoxluqla əvəzləməyi üstün

sayırdı. Çünki güc hər zaman azad və individual ola bilir, fanatizm isə yox. Fanatizm fiziki gücdən daha davamlı və daha möhkəm psixoloji gücdür.

Liturgiya və ikona "köhnə" çoxluğu fərdiləşdirmək yolu ilə dekonstruksiya eləyib tamam yeni bir çoxluq yaradırdı. Nəsraniyyənin təşkilatlandırdığı kütlə Kolizey tamaşaçıları kimi görüntüyə baxıb qeyzlənmirdi, cuşa gəlmirdi: o, sözə, kəlama reaksiya verirdi. Ol səbəbdəndir ki, ortaçağ Avropa mədəniyyətində teatrın toplumdakı rolu bapbalacadır, epizodikdir. Teatrın yunan polisində mövcudluğunu yunan demokratiyası, xorda özünü tapmış çoxluq şərtləndirmişdi. Roma qeyserləri bu demokratiyanı pozub özləri hər şeydə birinci oldular: birinci qəhrəman oldular, birinci natiq oldular, birinci aktyor oldular, xorun korifeyi oldular və kütlələri teatra yox, Kolizeyə göndərdilər.

Ortaçağ fanatizmi isə teatrın nəfəsini kəsdi: meydanlarda keçirdiyi qətləri, cadugərlərə (hətta pişiklərə belə) divan tutulmasını, onların yandırılmasını çoxluğun qorxu və emosional coşqu ilə izlədiyi tamaşalara döndərdi. Bunu özünəməxsus Kolizey variantı adlandırmaq mümkündürmü? Bəlkə də bu elə qorxu və iztirab vasitəsilə arınmadır? Hər halda bir şey danılmaz həqiqətdir ki, ortaçağların fanatik kütlələrində qətlərə və ya diri-diri yandırılan ifritə qadınlara, pişiklərə tamaşa edərkən aşkarlanan sadizm heç də Kolizey divarları arasında vəcdindən bağırən Roma vətəndaşlarının sadizmindən mahiyyətce fərqlənmirdi.

İctimai qətləri İntibah dövrü küçə və meydanlardan qismən yığışdırıb onları sanki teatrlara tulladı. Çoxluq teatrlara axışdı: **o yenə də lap əvvəlki kimi qan, ölüm, döyüş, zorakılıq, sevgilər və erotikə görmək istəyirdi, kobud, şit zarafatlara barmağını tuşlayıb gülmək istəyirdi.** Və

Məna onu heç maraqlandırmırdı da. Teatrlara isə pul qazanmaq və özünü yaşatmaq lazım idi. Təsadüfi deyil ki, Şekspirin faciələri haradasa lap korridanı xatırladır: imkan düşən kimi personajlar qətl törətməkdən çəkinmirlər. Onun pyeslərinin iştirakçıları üç-üç, beş-beş ölürlər, öldürürlər və yenə də doymurlar, səhnəyə baş kəsib çıxarırlar, qol-qıç kəsib çıxarırlar. Bu dramaturqun komediyalarında isə o qədər kobud zarafatlar var ki, onları ciddi qəbul eləyən andaca ya gerek yıxılıb öləsən, ya da gerek ömrün axırınacan təlxək qalasan. Kütlə Şekspirdən məhz bunu tələb eləyirdi: doyunca ağlamaq, dodaqlar əsənəcən həyəcanlanmaq və nəfəs kəsilənədək gülmək. Beləliklə, kütlə birbaşa olmasa da, dolayısı yolla tamaşaların, pyeslərin sifarişçisi olurdu. Əgər Əhya dövrünün İngiltərəsində kütlə (çoxluc) Bomont və Fletçeri, Kristofer Marlonu, Uilyam Şekspiri sifariş eləyirdisə, deməli, onun zövqü heç də pis deyildi. Bu, həqiqətən belə idi mi? Bax, budur sual. Hərçənd fakt onu deyir ki, İntibahdan üzü bəri yaşanmış dövrlərin intellektualları Şekspir fenomeninin sirrini tapa bilməyiblər, onun şedevrlərinə yalnız heyran olublar, əlbəttə ki, bezi-bezi yazarlardan, tarixi şəxsiyyətlərdən savayı. Onda belə çıxır ki, müəyyən hallarda kütlə heç də sürü instinktlərinə adekvat olmur. Yox, və bir daha yox. Şekspirin "Hamlet"inə axışan kütləni ilk növbədə Hamletin atasının ruhu maraqlandırır, sonra isə detektiv maraqlandırır: maraqlandırır ki, görsən, Hamlet atasının qatilini tapacaq, ya tapmayacaq, öz intiqamını alacaq, ya almayacaq.

Kütlə (çoxluc) hər şeydə olduğu kimi sənətdə və ədəbiyyatda da konkretliyi və aydınlığı sevir. Fəlsəfi düşüncənin dolanbacları ilə üzleşəndə kütlə dilxor olur və əsəbiləşir. **Maariflənmək də kütlə üçün darıxdırıcı məşğuliyyətdir və neqativ**

qıcıqdır. Kütlə xoşlamır ki, onu öyrətsinlər; ona savadsız olduğunu xatırlatsınlar. Odur ki, Maarifçilik dövrünün stilizə edilmiş, estetik haşiyələrə götürülmüş teatrı, ideyalar teatrı yalnız kübarlar və zadəganlar üçündür. Maarifçilik kübarların kütlələrlə oynamaq, onları "əhilləşdirmək", kütlə içində özünü sınağa çəkmək əyləncəsinin sosial-ideoloji maskasıdır. Kütlə öz toplumsal mahiyyəti etibarını ilə tənbelliyə və avaralanmağa, toy və ya üsyan "tutub" bayram eləməyə hazır olduğundan savadlanmaq ideyası onu tez yorur və bezdirir.

Maarifçilərin teatrı heç vədə kütləni nəzərə almayıb, onu süjetin cazibəsinə salmağı özünə yaraşdırmayıb. Təsadüfi deyil ki, **maarifçilərin pyesləri tribuna pyesləridir, sosial ideyalar pyesləridir** və geniş kütlə onlara heç vədə ciddi marağ göstərməyib. Məhz bu səbəbdən XVII yüzildən etibarən teatr azacıq belə ləngimədən kübarlaşmağa doğru gedir. Opera elə bunun təzahürü. Bu prosesin astar üzünü isə operetta. Kübarlar bu çağlarda teatra adyulter üçün əlavə şans kimi baxıblar, öz sevgi macərələrini rəngarəngləşdirməkdən ötrü teatra gəlirlər. Mövcudluq tarixi boyu bu, həmişə teatrın gerçəkliyi olub. Nəticədə isə teatr özünə varlı himayədarlar tapıb. Deməli, faktiki surətdə XYII-XIX əsrlər intervalında teatrın kütləviliyindən danışmaq nonsensdir. Məhz bu çağlarda teatr daha çox kübar, zadəgan təbəqədən ötrü əyləncədir, bekarçılığın məşğuliyyətidir.

Teatr bir də heç zaman qədim Ellada diyarında olduğu qədər kütləvi tamaşaçı toplaya bilməyəcək. XIX yüzildən başlayaraq müxtəlif teatr sənətçiləri buna çalışacaqlar, teatrı kütlələrə sarı aparmağa və ya kütlələri teatra gətirməyə, çoxluqla stabil kontakt yaratmağa can atacaqlar. Amma bu işdən bir şey çıxmayacaq. Hətta Rusiya kimi bir teatr

məkanında da bu baş verməyəcək: nə XIX, nə də XX əsrlərdə.

Bu nəyin göstəricisidir? Teatrın topluma, toplumu təşkil edən çoxluğa, yeni ki, kütləyə təsiri minimaldır. Ona görə də teatr, kassa haqqında düşünəndə belə, heç vaxt kütləni ciddi qəbul eləmir. Çünki o, bilir ki, kütlənin əbədiyyətə yolu yoxdur və onun gücü mütləq şəkildə indiyə bağlıdır. Əyləncə axtaran kütlə də tamaşa mərasiminin qanunlarını ciddi saymır. Axı, tamaşaya baxmaqdan ötrü nələrsə riayət etmək gerekir. Seyrçi teatra gəldiyi zaman fərddir: onun şəxsi maraqları var, problemləri var. O, teatra bu maraqlar, bu problemlər barədə söhbətləşməyə gəlir, bu söhbətdən ləzzət aparmağa gəlir, gəlir ki, özünün çoxluqdan fərqləndiyini, çoxluqdan yuxarıda dayandığını göstərsin. Hərçənd tamaşaçı teatra daxil olduğu andaca digər seyrçilərlə qarşılaşır və seyrçi kütləsinin fraqmentinə çevrilir. Seyrçi salonunda əyləşən hər bir fərd yüzlərlə özükimilərin əhatəsinə, təsir dairəsinə düşür və beləliklə, teatrdə birdən-birə qaranlıq içrə əyləmiş lal kütlə formalaşır. Bu zaman hər bir seyrçi öz fərdiyyətini nə qədər qoruyub saxlamağa çalışsa da yenə lal kütlənin məxfi, rəsmiləşdirilməmiş hökmündən, onun reaksiyasından asılı olur. Tamaşanın özü də bu lal kütlənin girovudur: çünki hər an onun reaksiyasına möhtacdır. Seyrçi kütləsi əksərən tamaşanı psixoz yaşantılarında qavrayır. Tamaşa zamanı hər hansı bir qəfil reaksiya (göz yaşı hıçqırtısı, gülüş pıçqıltısı və ya gözlənilməz çəpik səsi) kifayətdir ki, bu reaksiya həmənə kütləviləşsin. Yalançı uğura imza atmaqdan ötrü teatr sənətçiləri və ya teleşoular düzenləyən insanlar bu effektdən vaxtaşırı yararlanırlar. Tamaşa zamanı bir də görürsən ki, kimse bərkənd ağladı, ya da güldü, ya da ki çəpik çaldı. Bu kimse

teatrın ştat üzrə əməkdaşdır və onun funksiyası seyrçi salonunda əyləşib rejissorun işarələdiyi məqamlarda müəyyən bir reaksiyanı coşqulu şəkildə imitasiya etməkdir. Bu sayaq reaksiyalar kütlə içrə mütləq əks-səda verir. Teleşoular zamanı efirle məxsusi olaraq yayımlanan qəhqəhələr (hırıldamalar), coşqulu fitəbasmalar da elə bu məqsədi güdür.

Deməli, teatrda da seyrçinin bir fərdiyyət kimi əvvəldən axıra kimi toxunulmaz qalması mümkünsüzdür. Ona görə ki, kütlə teatr hüdudlarında da kütlənin mövcudluq prinsipləri üzrə yaşayır. Ancaq teatr tarixən hər vədə bunun əksinə çalışıb; çalışıb ki, bacardığı qədər kütlə həmrəyliyi dağıtsın: çalışıb ki, kütlə ilə yox, fərdlə danışmağı öz prioritet işi saysın. Hər halda XX yüzil teatrı məhz bu missiya ilə tarixiləşib. Teatr fərdiyyəti düşünməyə dəvət edir: kütlə üçünse düşünmək əziyyətdir, onun sazişsiz həmrəyliyinin əngəlidir. Odur ki, seyrçi və səhnə həmişə birbirinə oppozisiyadır. Ol səbəbdən oppozisiyadır ki, "teatr şəxsiyyətin sənətidir" (A.F.Losev)⁸, individual başlanğıcın təmsilçisidir; salonda əyləşənlər isə kütlədir. Teatrın sönən işıqları kimsəni kimsədən fərqləndirməyə, şəxsiyyəti tapıb seçməyə imkan vermir. Teatr tamaşası kütləyə münasibətdə məxfi, gizli hücumdur, "basqındır". Çünki teatrın öz iddiası var. Bu iddia ilə teatr kütlədən fərdləri qoparıb onları "özünküləşdirmək", özünə sarı çəkmək istəyir. Kütlə sənətin düşmənidir. Sənət və kütlə tandemi nonsensdir. Ən əlverişli şəraitdə belə üstün mövqe, latent təşəbbüs yenə seyrçilərin olaraq qalır. Teatr tamaşasının müəllifi rejissordan, aktyordan daha çox seyrçidir. Kütlə teatrda həmişə sifarişçi pozisiyasından "danışır". Təsadüfi deyil ki, səhnə seyrçi salonundan daim "qorxur", çəkinir,

ehtiyatlanır. Odur ki, fərdiyyətə kütlədən (çoxludan, sürüden) ayrılmaq hər bir vaxt həm çətindir, həm təhlükəlidir. Bizim bilincaltımız da bunu bizdən yaxşı bilir. Bu işə tamaşanın təsiri qarşısında ciddi psixoloji siperdir.

Kino sənəti, XX yüzil mədəniyyətinin törəməsi, kütlələrə, düzgün olar desəm, çoxluğa ünvanlanır. Onun hədəfi fərd deyil, kütlədir. Kino sənəti fərd axtaranda bir istehsalat kimi məhv olur. Bir gün ərzində bir tamaşanın bir teatrda yalnız bir dəfə oynanılmaq imkanı var: nadir hallarda işə uzağı iki kərə. Bir filmi işə bir gün ərzində müxtəlif kinoteatrlarda müxtəlif seanslarda dəfələrlə yayımlamaq mümkündür. Özü də teatrdan fərqli olaraq kinoteatrda filmə baxmaq heç bir xüsusi mərasim tələb eləmir. Ora hər cür geyimdə getmək məqbul sayılır. Bu da onu göstərir ki, kinoteatrda fərdiyyət yox, kütlə vacib hesab edilir. Kino sənəti öz yaranışından belə olub. Çarli Çaplinin filmləri ilk öncə kütlələri uğundurmaq üçün idi. Əgər bu filmlərdə Məna oyunbazlıqdan və vələdüznalıqdan üstün olsaydı, seyrçi onun filmlərinin heç bir səhnəsində gülməyəcəkdi. Çünki insan düşünməyə başlayanda gülüş sakitçənə aradan çıxır. Kino sənətində intellekt oyunbazlıqdan irəli durduqca, adi seyrçi üçün "darıxdırıcı" filmlər əmələ gəlir. Busa kinozalların boşalmasına gətirib çıxarır. Kütlə kino sənətində nağılın vizuallaşmasının, yeni konkret obrazlar vasitəsilə sərgilənməsinin vurğunudur. Çoxluq primitiv nağılları xoşlayır. Məsələ bu ki, nağıllarda hər şey son dərəcə aydındır. Nağıllarda düşünmürlər, yalnız qəhrəmanlıq göstərirlər. Bizləri qorxaq edən düşüncələrimizdir. Nə qədər çox düşünürsənsə, bir o qədər də çox qorxaq olursan. Ancaq kamil düşüncə sahibi qorxaqlıq fəvqünə yüksələ bilir. Düşüncə ilə qəhrəmanlıq da bir araya sığmayan mənaldır.

Təsadüfi deyil ki, əksərən məhz düşüncəsizlik (ehtiyatsızlıq) igidin həm qəhrəmanlığının, həm ölümünün səbəbidir. Kütlə özünü nağıllarda təsəvvür etdiyindən qəhrəman soraqlamağa, qəhrəman axtarmağa meyli olur və asancana öz nisbi idealını qəhrəmana çevirir. Odur ki, Hollivud bir an belə dayanmadan kütlə üçün kinonağıllar, və bəlkə də susqun çoxluqdan ötrü efemer mikroxoşbəxtliklər istehsal edir. Hərçənd kütlə üçün qəhrəman fenomeni gerçək refleksiyadır. Susqun çoxluq isə bu qəhrəmanı bir nağıl kimi, yalan kimi qavrayıb onunla əylənir, xoşhallanır və zaman məsafəsini mütləq şəkildə gözləməyi yadından çıxarmır. Bu kinonağılların qəhrəmanlarını seyrçilər adətən öz sevimli kuklaları kimi qəbul edirlər. Beləliklə, kino sənəti bir kinoindustriya qisminə kütlədən ötrü qəhrəman-kukla istehsalından faydalanır. Kino sənəti özünə həmişə fərd yox, kütlə axtarır, çoxluq axtarır, teatr sənəti isə əksinə.

Ol səbəbdən də mən elə düşünürəm ki, şou-biznes kino-biznesin davamıdır, haradasa lap onun yetirməsidir. Şou kino-biznesə daim lazım olan bir nəsnədir. Hətta belə də demək mümkündür ki, şou-biznesi kino dünyası öz məhsulunun satışı xatirinə törədib, yaradıb. Teatr sənəti isə heç vədə biznesə çevrilmir. Bilmirəm, buna sevinmək gerekir, yoxsa təəssüflənmək? Bu da öz növbəsində o deməkdir ki, teatr sənəti heç vədə kütlənin olmur. Kütlələrə isə həmişə teatr yox, tamaşa lazımdır. Bu tamaşanı da artıq uzun müddətdir ki, çoxluğa, kütlələrə siyasət verir. Son 20-25 il hədudlarında siyasət qədərincə teatrallaşmış. Hər debat, hər diskussiya, siyasətçilərin seçkiqabağı dartsımaları kütlələri əyləndirə biləcək qədər suggestiv tamaşadır. Seyrçi reaksiyasına görə Amerika Birləşmiş Ştatlarında aparılan seçki kompaniyaları futbol matçlarından bir elə də fərqlənmir. ABŞ prezidentlərinin

inoqurasiya günü onları mütləq şou-biznesin ulduzları dəstəkləyir, belə deyək də, kütləni fərəhləndirir. Xeyli vaxtdır ki, çoxluğun assosativ təfəkküründə seçkiqabağı dartışmalar teleoyunlarla bir hücrədə yan-yanası durur. Şou günün siyasi, iqtisadi aktuallığına kütlənin reaksiyasını kütləşdirmək vasitəsidir. Şou kütlənin səsini ALMAQ üçün effektiv siyasi priyomdur. Susqun çoxluq sosial girdabda şoularla qol-boyun olub xumarlanır. Odur ki, getdikcə kütlə və teatr bir-birindən daha çox aralanır. Orada ki teatr var, oraya kütlə axını yoxdur. Ora ki kütlələr toplaşır, orada teatra ehtiyac qalmır. Cəmiyyətdə bu gün teatra, teatr tamaşasına münasibətdə tələb minimaldır, yox dərəcəsinədir. Təkliflə var, bəlkə də aşırı miqdarda var. Əgər bu vəziyyətdə dövlət teatrları bağlamırsa, onda bir çıxış yolu qalır: tələbin özünü istehsal etmək. Əmtəə bazarında bu, artıq mövcud olan bir haldır. Hər hansı bir məhsul satılmayanda onun istehlakçısının istehsalına pullar xərclənir. Bu, bazar qanunudur. Hərçənd Brodvey teatrlarının təcrübəsi göstərir ki, seyrçinin "istehsalı" olduqca müşkül bir məsələdir. Sonuncu fikirlərim həm teatr, həm də kino sənətinə şamil edilir. Çünki çağdaş dövrdə kino sənəti şou-biznesin yedəyindən boylanır.

Bu məqalə böyük bir sosial-kulturoloji araşdırmanın fraqmenti kimi qavranılmağa iddia-lıdır.

Ədəbiyyat:

¹ Freyd Z. Psixolojiya mass i analiz çeloveçeskoqo "Ya" // İskusstvo kino. - 1990. - № 11. - S. 15.

² Yenə orada.

- ³ Freyd Z. Psixoloqiya mass i analiz çeloveçeskoqo "Ya" // "Ya" i "ono": trudi raznix let. - kn.1. - Tbilisi, 1991. - S.76.
- ⁴ Bax: Bodriyar J/ V teni molçalivoqo bolşinstva. - Yekatrinburq, 2000.
- ⁵ Freyd Z. Psixoloqiya mass i analiz çeloveçeskoqo "Ya" // İskusstvo kino. - 1990. - № 11. - S. 16.
- ⁶ Yene orada.
- ⁷ Averintsev S.S. Sudbı Yevropeyskoy kulturnoy tradisii v epoxu perexoda ot antiçnosti k srednevekovyu // Sb. st. İz istorii kulturu srednix vekov i vozrojdeniya. - M.: 1976. - s.56.
- ⁸ Losev A.F. Teatr yest iskusstvo liçnosti // Sb. st. İz istorii sovetskoy nauki o teatre.- M.: 1988. - S. 103-107.

2007-ci il

ƏR VƏ ARVAD ÜÇÜN İNTİM TEATR

yaxud

MƏŞƏDİ İBAD NECƏ VARSA

Bəri başdan məlumunuz olsun ki, mən Üzeyir bəy Hacıbəylinin sənət dünyası barədə deyilib-yazılanları təkrar eləməyəcəyəm; yeni məlumunuz olsun ki, mənim bu məqaləmi oxumaq, orijinal rakurslar, qəfil mülahizələr içindən görünən təhlil, şərh və yozumlarla tanış olmaq istəyən şəxs milli mentalitetdə ədəbi-bədii hadisələrin qavranılması, onların mədəniyyət tarixində konkret estetik mənə bildiricisinə çevrilməsilə bağlı formalaşmış düşüncə qəliblərini "qatlayıb" qırağa qoymalıdır, ya da "sındırıb" birdəfəlik tullamalıdır. Yoxsa bu araşdırmadan zövq almaq, Üzeyir bəyin Azərbaycan mədəniyyətinə münasibətində aşkarlanan və hələ indiyəcən rəsmi tədqiqatlarda vurğulanmayan bir neçə cəhətə, məqama heyrətlənmək mümkün olmayacaq. İş bu ki, mən məqaləmdə Üzeyir bəyin komediyalarında dəfələrlə zühura gələn, lakin çoxsaylı eyhamlar, işarələr arxasında itib-batan və nəticədə "tanınmayan", anlaşılmayan bezi gizli, məxfi mənaları faş etməkdən, beyana gətirməkdən, çözməkdən ötrü **ontoloji poetikanı**, və onun təhlil metodologiyasını üstün tutmuşam, məqbul bilmişəm, yararlı saymışam. Elə isə...

ONTOLOJİ POETİKADAN¹

BOYLANAN MƏTLƏBLƏR

Ontoloji poetikanın məqsədi ədəbi personajın (öncə əsər qəhrəmanının) bədən özünəməxsusluğunun, bədən quruluşunun, bədən səciyyəsinin, fizioloji potensialının onun davranışına, danışığına, rəftarına, psixologiyasına, başqaları ilə münasibətlərinə, toplumsal siyasi əlaqələrinə,

düşüncə tərzinə və birbaşa fikirlərinə təsirini öyrənməkdir. Məsələ budur ki, personajın bədəninin mövcudluq məntiqi, varolma məntiqi bədii mətnin özü ilə ilişkili formalaşmış analitik şərhlerin, tarixi-sosial yozumların, fəlsəfi-estetik süsləmələrin, təhlil hücrələrində çinlənmiş tənqidi yazıların, izahatların hamısından daha çox informativdir.

Ədəbi-bədii əsərlərə ontoloji yanaşma yönü bədii mətnlərin içindən tamam yeni mənalar çıxarmağa qabildir. Bədən insanın ontoloji məğzini konkretləşdirir, onun vücutlar və təzahürlər aləmində olum hüdudlarını müəyyənləşdirir. "Mən" bədənə ayrı yaşamır. Bədənsiz "mən" yoxdur: amma əksinə ola bilir. "Mən" in ömrü "mən" in yaşadığı bədənə ömrü qədərdir. Ömür hər bir vaxt bədənə ömürdür. Tale "mən"ə verilir, ömür bədəne. Bədən yaşayır, "mən" isə taleyini gerçəkləşdirir. Personajın bədənə də haradasa ədəbi-bədii əsərin ontoloji pasportu, ontoloji vəsiqəsi kimi bir şeydir.

Ancaq bununla belə... personajın bədənə, demək olar ki, həmişə potensial müəmmadır. Çox vaxt bədii əsərlərdə bədən obrazın fəaliyyət cədvəli, ehtirasları, ideyaları və ovqatı arxasında gizlədilir. Bəlkə də elə buna görədir ki, ədəbi qəhrəmanı görkəmcə hələ öz təsəvvüründə bir cür "rəsm edir". Lakin bədii əsərdə bədən özünü tanımaq, özünü göstərmək, başqa cür desək, güzgülənmək imkanını, fürsətini, bir an da olsun belə, əldən qaçırmır.

Nə səbəbə? Çünki personaj "bədənləşəndə", konkret bədəne sığanda onun kosmosla birbaşa ilişkisi fiksə edilir. Burada mediator, təbii ki, müəllif olur. "Mən" i kainatla, ərşlə, fələk və mələklərlə bağlayan bədəndir. Deməli, bu xüsusda "mən" in iradə payı minimaldır. Nədən ki, iradə hər

an bədənə hökümə və diktəsinə tabedir. Bu hökm (diktə) Allahdan, tanrı planetlərindən, tanrı bürclərindən, tanrı ulduzlarından gəlir. İnsanın, eləcə də ədəbi qəhrəmanın, fəaliyyət yönü də, əməlinin hüsnü də, bütövlükdə yaşamaq üslubu da, həyat tərzi də onun bədən imkanları ilə şərtlənir.

Bədən hər bir əsər üçün həlledici ontoloji faktordur.

Amma nədənsə personajın bədənini müəllifdən ötəri heç vaxt problemə çevrilmir, onu aktiv şəkildə məşğul eləmir. Müəllif yaradıcılıq prosesində personajı həmişə canlı-canlı, konkret bir qiyafədə "görür", təsəvvür edir. Bu, birincisi. İkincisi: müəllif bilincaltı qatında personajın bədənini ilə daim sensual rabitədədir. Əkizlər bir-birlərini necə duyurlarsa, müəllif də qəhrəmanın bədənini eləcə duyur. Bu da sonucda ona gətirib çıxarır ki, müəllif öz personajının bədənini, onun bədəninin gündəlik həyat ritminə qarşı etinasızlaşır (axı, o mənəm). Yaradıcılıq zamanı müəllif öz bədənini "unutduğu" kimi personajın bədənini də "unudur". Nəticə də bu olur ki, heç kəs öz təsəvvüründə personajı, əsərdə necə varsa, elə düz o cür də "rəsm" edə bilmir. Yeni oxucu imajinasiyasında ədəbi personaj bədən etibarını ilə heç vədə müəllifin yaratdığı obrazın aydın fotosəklili olmur və bir qayda kimi yalnız fotosəklili qarışıq silüetli neqativi qismində təcəssüm tapır. Güzgü variantı burada işləmir. Ədəbi qəhrəmanın kino versiyası, yeni ekran vizuallığı bütün hallarda təqribi yaxınlaşmadır, rejissor, rəssam, aktyor və qrim ustasının "personaj" ətrafında improvizəsidir. Bu da ondan irəli gəlir ki, müəllif həmişə ideya, hadisə, ovqat "həşirindədir" və o, resipiyyətin diqqətini planlı şəkildə mənaya, mənənin kontekstinə və səbəblərinə doğru istiqamətləndirir, qəhrəmanın bədənini isə

obyektivə salmır. Belə olduqda oxucunun personajı görməyə, əsər boyu onun ontoloji mövcudluq partiturasını izləməyə hövsələsi çatmır. Çünki oxuyub təsəvvürdə görmək oxuyub dərk etməyin növbəti mərhələsidir, yaradıcı işdir və aşırı vaxt aparır. Digər tərəfdən ədəbi personajın görkəmi daim improvizələrə açıqdır. Niyəsi də bu ki, "kök", "arıq", "ucaboy", "enlikürək", "qozbel", "sarışın", "qıvrımsaç", "topasaqqal" kimi təyinlərin həyatda yüzlerce variantı, modifikasiyası var: hansı bəyənilsə, məqbuldur, mübahisəsi yoxdur. Bunun müqabilində isə ədəbi əsərdə personajın əməli, davranışı çox konkrətdir. Odur ki, oxucu, demək olar bütün vəziyyətlərdə, personajın görkəmini onun əməlinə görə öz təsəvvüründə "rəsm" edir. O da mümkündür ki, hər hansı bir bədii əsərin konstruksiyasında, bədən, necə deyirlər, "kölgələnsin", özünə müəllif təsvirində tamamlanmış qiyafə tapmasın, müəyyən bir detallı, işarə ilə, nişanla bildirilsin. Bu zaman bədii əsər üçün bədənə daşdığı ontoloji mənə dəyişməyəcək, azalmayacaq. Səbəbi də bu ki, ədəbi əsərin olay və situasiyalarının mahiyyətini, hüsnünü, qayəsini və janr əlamətlərini yalnız və yalnız personajın bədənə, bu bədənə potensial imkanları, potensial enerjisi konkretləşdirir.

Bu baxımdan məhz ontoloji poetika Ü.Hacıbəylinin ədəbi-bədii dünyasını gözlənilməz rakursdan və tamam yeni bir tərzdə işıqlandırır.

ƏLA BURLESK, YƏNİ Kİ MƏSXƏRƏ

Mən çoxdandır ki fikirləşirəm, ayə, görəsən, Üzeyir bəy bəlayi-eşqə mübtəla olub bu bəladan cüda düşmək istəməyən, min bir əğyar cəfasına dözə-dözə mazoxist həzz aparan Leyli və Məcnunun şərəfinə Füzuli versiyasında nouhə, mərsiyə, ağı üstündə

köklənmiş yüz faizlik, təmiz, çılxa qəm, hüzn, nalə və on batman Allah sevgisindən, ilahi eşqdən ibarət muğam-opera yaratdıqdan, bu operanın "dadı"nı çıxardıqdan, yeni onun fəxri, uğuru içində bulunub tərifini eşitdikdən sonra "Ər və arvad", "O olmasın, bu olsun" kimi birbaşa milli gülüş mədəniyyətinin qaynaqlarına söykənən məişət komediyalarını nə səbəbə yazmış ola? Elə-belə dilxoşluq naminə? Daxili tələbatdan? Özünü yeni janrda sınamaqdan ötrü? Müsəlman operasından müsəlman operettasına lağım atmaq ehtiyacından? Bəlkə XX yüzilin ilkin mərhələsində azərbaycanlı mentaliteti üçün komediya janrının hüdudlarında öz təcəssümünü tapan mövzuları daha aktual saydığına görə? Nə isə... fal açmağına dəyməz. Çünki bu sualların hər birinə konkret cavab məhz Üzeyir bəyin əsərlərinin içindən zühura gəlir. Bu "iç" isə həmişə permanent şəkildə "Leyli və Məcnun"dur. Dedim və məsələni bir az sadələşdirməyi lazım bildim.

Həqiqətən, kişi və qadın münasibətlərinin məğzini, cövhərini, əlifbasını təşkil edən EŞQİN, SEVGİNİN, NİGAHIN təzahür və cərəyan məntiqi, tarixi, ictimai-sosial, etnik-siyasi, kulturoloji aspekti, psixofizioloji təbiəti, patologiyası Üzeyir bəy Hacıbəyli yaradıcılığının bir nömrəli problemidir. Bu yöndən baxanda aydın görünür ki, Üzeyir bəyin hər bir əsəri bir **EŞQ** variantıdır, bir **SEVGİ** macərasıdır, sonucda isə "Leyli və Məcnun" motivləri üzərində sərbəst gəzişmədir. Amma hər dəfə bu hadisənin adı başqa-başqadır. Bu xüsusda, mən bilərəm ki, soruşacaqlar: "Bəs "Koroğlu" necə olsun?" Ona görə bəri başdan sualı özüm verirəm. Məgər Üzeyir bəyin "Koroğlu"su nazlı yar Nigarla aşiq Rövsənin sevgi əhvalatını, macərasını, ayrı cür desəm, "Leyli və Məcnun"un növbəti yozumunu bəyan etməzmi? Və hətta... mənim gümanım var ki,

"Ər və arvad", "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" kimi komediyalar "Leyli və Məcnun"un astar üzüdür, tərs variantıdır.

Sözümün canı bu ki, Üzeyir bəy öz əsərlərində ilk operasının mövzu çərçivəsindən, onun tilsimli çənberindən heç vaxt kənara çıxa bilməyib. Nə yazıbsa, axırda yenə qayıdıb "Leyli və Məcnun" üstündə improvizələr eləyib. 1908-ci ildən sonra Ü.Hacıbəyli sanki "Leyli və Məcnun"un sehrinə, cazibəsinə düşür: hiss edir ki, opera onun bütün varlığına hakimdir. Yəqin elə bunu duyduğuna görə də Üzeyir bəy çalışır ki, "Leyli və Məcnun" kimi qəşəng bir "kabus"dan tez bir zamanda yaxasını qurtarsın. Bu məqsədlə dahi Hacıbəyli **EŞQ, QƏZƏL, MUĞAM** iksirindən zühura gəlmiş fenomenal bir **ŞƏRQ OPERASININ** məstedici romantikasından tam azad olmaq, sevgini göylərdən yerə endirmək üçün qısa bir müddət ərzində "Ər və arvad" (1909), "O olmasın, bu olsun" (1910), "Arşın mal alan" (1913) komediyalarını yazır və bu əsərlərin kontekstində "Leyli və Məcnun"un əsas motivini, personajlarının iddia, əda və isteklərini lağa qoyub, **MƏSXƏRƏYƏ** qoyub onlara sataşmağa, gülməyə başlayır, aşiq və məşuqə münasibətlərini gündəlik həyatın ən adi ilişkiləri səviyyəsinə endirir, eşqi **BAZARA** çıxarır, məişətin **ALVER** obyektinə çevirir. Müəllif bəhanəni bəhanə dalıyca gətirib bir-birinə qovuşmayan və qovuşmadıqca pırpızlaşan eşq divanələrinin əlindən, onların sadomazoxist oyunlarından bezib, cana doyub öz komediyalarında camaatı cüt-cüt **EVLƏNDİRİR**, bir nəfər molla, bir kəllə qənd və üç manat pulun köməyi ilə **EVLƏNDİRİR**, fırlıdağın, kələyin hesabına **EVLƏNDİRİR**. Əlbəttə ki, bunu heç də Füzulinin "Leyli və Məcnun"una qarşı gizli bir qiyam kimi anlamaq lazım deyil. Mənim fikrimcə, Üzeyir bəy burada istəmişdi ki, öz operasının "eşqə giriftar" qəhrəmanlarının

həyatiliyini sadə məişət komediyalarının zarafat, şəbədə və

rişxəndləri vasitəsilə bir daha sınağa çəksin.

İndisə keçək təhlilə. Bu "Leyli və Məcnun", bu da "O olmasın, bu olsun": Üzeyir bəyin yaradıcılıq salnaməsində yanaşdır bu adlar. Biri ağıdır, nalədir, faciədir, digəri zarafatdır, şəbədədir, komediya. Elə buradaca bir anlıq taym-aut götürürəm. "Məşədi İbad"ı komediya adlandırmaq olar, ya yox? Məncə, olmaz. Niyə? Hüzurunuzə ərz eləyim ki, dram nəzəriyyəsinin komediya janrı üçün vacib saydığı iki əlamət bu əsərin təhlili zamanı aşkarlanmır. Birincisi: pyesin qəhrəmanı Məşədi İbad öz dövrünün və mühitinin, məişətinin heç bir qanununu, mənəvi-əxlaqi normasını, psixoloji standartını, davranış etiketini pozmur. İkincisi: onun iddiası ilə imkanları arasında bir elə də böyük ziddiyyət, təzad aşkarlanmır. Təbii ki, yaş fərqiindən başqa. Ancaq bir dəqiqə.

Əgər gözəl Gülnaz kifir kişi Məşədiyə ərə getseydi, heç şübhəsiz, iyirmi ya da iyirmi beş ilə, necə deyərler, oturmuş qadın kimi görünməliydi. XX əsrin ön sənələrində Azərbaycan mühiti üçün 30-35 yaşlı qadın artıq potensial **NƏNƏ** demək idi. Yeni gözəl Gülnazla kifir kişi Məşədinin yaş fərqi onlar evlənəndən sonra tədricən aradan götürüləcəkdə. Təsadüfi deyil ki, pyesin finalında naəlac qalib 30 yaşlı qulluqçu Sənəmlə kəbin kəsdirməyə razılıq verən Məşədi özünü uduzmuş, aldadılmış bilir. Halbuki o, Sənəmdən düz iyirmi yaş böyükdür. Hərçənd pyesin iştirakçılarının hamısı Sənəmi Məşədiyə tay görür, onların evlənməsini məqbul, normal sayır. Hətta 15 yaşlı Gülnaz da Sənəmə öz dayəsi (və ya süd anası) kimi yanaşır. Deməli, Gülnazla Məşədinin aralarındakı yaş fərqiinin də qısa bir vaxt intervalında itəcəyi

ilə bağlı mənim gəldiyim qənaət həmin dövrün sosial-psixoloji portretinə tam uyğundur.

Və... bundan əlavə... bir komediya qəhərmanı kimi Məşədi İbadın heç bir mühüm qüsuru, defekti yoxdur: nə şüribidir, nə kələkbaz, nə qoçudur, nə də ədəbaz; halal çörək yeyib, halal dolanıb. Evlənməyə də ixtiyarı çatır. Bu, onun hüququdur. Məşədi hörmətli tacirdir (pyesin teksti onu tacir kimi, məna qatları isə baqqal kimi tanıtdırır), pullu adamdır, yaşayışı firavandır. Cəsəreti, fiziki enerjisi də fontan vurur ki, toy eləyib təzə arvad almaq istəyir. Amma di gəl ki, bu əməli-saleh müsəlman kişi **KEÇƏL VƏ HƏPƏNDİDİR**. Məşədi bir də ona görə gülüş obyektidir ki, köhnəsidir, toplum içrə "naftalinli" münasibətlərin, köhnə yaşam tərzinin təmsilçisidir. Köhnəyə, həpəndə gülmək isə maarifçiliyin şüarıdır, maarifçilərin şəkəridir.

Lakin Məşədi İbad bir obraz kimi "Leyli və Məcnun" operasını bəstələmiş bir insanın dühası qənşərində olduqca cılız fiqur kimi görülmürmü? Eləcə də digər personajlar: zirək "student baba" Sərverdən, cüvəllağı ziyalılardan, mal-dövlətilə birgə qeyrətini də itirmiş Rüstəm bəydən, "dil pəhləvanı" qoçu Əskərdən tutmuş ta abır-həyasının qayğısına qalmayıb cavan bir oğlanla öz atası evində xəlvəti görüşən gül üzlü Gülnaza, qulluqçu Sənəmə, zəvzək hambala qədər kim varsa, hamısı haqqında bu ifadəni işlətmək mümkün. Məhz burada əsər müəllifinin maarifçi mənsubiyyətini nəzərə alıb demək olar ki, "Məşədi İbad" operettasında Ü.Hacıbəylinin məqsədi azəri türklərinin "zamansızlaşmış" adət-ənənələrinə, onların qarabasmaya çevrilmiş vərdişlərinə, əda və davranışlarına, divanə məntiqli iddialarına gülmək, xalqa həpəndlər səltənətinin üz və astarını göstərməkdir. Olsun, lap yaxşı. Ancaq bunun üçün Hacıbəyli cənablarına onun yazdığı felyeton və

məqalələr azlıq edirdimi? Bu sual isə artıq heç bir məntiqə tablamır. İstedadlı adama, o da ola ədəbiyyat dünyasında, nə çərçivə, nə yasaq? İstədiyini yazacaq. Onda mən sualı bir qədər dəyişdirirəm. Əgər Üzeyir bəy həpəndlər mühitinin yaratdığı Məşədi İbadi sosial bir tip kimi rüsvayicahan etmək fikrindəydisə, o zaman nəyə görə öz əsərində mütəmadi surətdə "Leyli və Məcnun" sərgüzeştinə eyham vurmalıydı?

İş bu ki, "O olmasın, bu olsun" Üzeyir bəy tərəfindən "Leyli və Məcnun" operasına **MƏSXƏRƏ, ŞƏBƏDƏ** kimi düşünülmüşdü. "Məsxərə" maska, zarafat, lağ eləmək mənalarda işlənən və ərəb dilindən alınma bir söz olub Azərbaycan milli mədəniyyətində həm də məzhəkə oyun növünü bildirir. Mənsəcə saray tamaşaları ilə bağlanan, sonralar isə meydanlarda, karvansara və çayxanalarda göstərilən məsxərələrdə ayrı-ayrı peşə sahiblərinin, müxtəlif etnoslardan olan insanların davranışına, nitqinə, görkəminə şəbədə edilirdi. Avropa teatr mədəniyyətində isə məsxərəyə tuş gələn janr **BURLESK** adlanır. Burlesk şişirtmə forması olub alicənab və ülvi mövzulara çox adi yozumlar verir və beləliklə, ciddi janra grotesk, ya da loru dillə yazılmış parodiya donu geyindirir. Burlesk janrında yazılmış pyesə **PARODİYA** deyilir. Onda belə çıxır ki, məsxərə burleskdir, parodiya şəbədə. Avropa teatr mədəniyyətinin tarixində məşhur ədəbi-bədii nümunələrə məsxərə yazmaq, onlara lağ eləmək vaxtilə bir ənənə olub, bir dəb olub. Məhz bu baxımdan "O olmasın, bu olsun" milli mədəni kontekstin bənzərsiz hadisəsidir və Azərbaycan teatrının ilk ədəbi məsxərəsidir. "Leyli və Məcnun" müsəlman Şərq poeziyasının gələnxəsel alicənab, ülvi mövzusudur, "Məşədi İbad" isə onun parodiyasıdır, şəbədəsidir. Əgər elədirsə, onda faktları ortaya qoymaq bir zərurət.

"O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin elə birinci məclisində xor seyrçilərə çox vacib bir mətləbi bəyan edir: **"ƏBƏS SÖZDÜR BU ƏFSANƏ, DÜŞÜBDÜR XƏLQİN AĞZINA, GƏRƏK LEYLİ, GƏRƏK MƏCNUN, VERİBDİRLƏR CANIN CANƏ"**. Qərībədir, Üzeyir bəyə birdən-birə nə oldu ki, məşhur operadan iki il sonra "Leyli və Məcnun"u "əbəs söz" adlandırdı? Məsələ bu ki, Hacıbəyli cənabları xorun diliylə bir sıra yeni sosial, psixoloji və kulturoloji məqamları öz maarifçi qavrayışına uyğun bir tərzdə açıqlayır: "Leyli və Məcnun" bədii uydurmadır, təxəyyüldən törəmədir, gerçək dünyanın sevgilərilə heç bir bağlantısı yoxdur, onun hadisələrini ciddi həyat olayları sanmaq mənasızdır, sadələvhlükdür. Çünki bu sevgi əhvalatının vaxtı çoxdan keçib qurtarıb, indisə başqa bir əyyamdır; elə bir əyyamdır ki, aşiq və məşuqənin dəyəri pulla ölçülür. "Leyli və Məcnun" "əbəs söz", "əfsanə" kimi qiymətləndirdikdən (M.F.Axundzadə ənənəsimi?) sonra müəllif məsxərəni bütövlükdə maarifçilik şüarına doğru yönəldir. Bu şüarı doğuran bir qızdan ötrü səhralara düşmüş Qeysin məcnunluğuna Azərbaycan maarifçisinin ironik münasibətidir. Bu xüsusda XX yüzilin maarifçi şüarının mətni təqribən belə ola bilər: "Əzmlı ol, mübariz ol, çevik ol ki, öz sevginə qovuşasan". Təbii ki, burada sətiraltı mənə da mövcuddur: "Evlənmək istəyəndə daha məcnunluq eləmə, zəiflik göstərmə, məğmun olma. Lazım gələrsə, ya "o olmasın, bu olsun" deməyi bacar, ya da kələk qurmağı". Bu fikirləri konkretləşdirərkən mən yalnız və yalnız "Məşədi İbad" pyesinin təhlilinə əsaslanmışam. Elə isə görək bu məsxərənin əsl gerçəkliyi nəməndir?

Proloqda xorun mətni qurtaran kimi Üzeyir bəy öz qəhrəmanları Gülnaz və Sərverə səhnəyə çıxarır. Rüstəm bəyin mülkü sevgililərin görüş yeridir. "Yaxşı döşənmiş" otaq. Sərverlə Gülnaz ünsiyyət

yaxınlığından və evdə kimsənin olmadığından "şaşırıb" qəzəl oxuyurlar. Cavan oğlan və qızın boş bir otaqda əyləşib müqəvva kimi, kukla kimi davranması, razılaşaş ki, bir o qədər də məntiqli və ağlabatan deyil. Necə ola bilir yeni? Axı iki sevgilinin bu cür rəftarı süni təsir başışlayır. Ekspozisiyada personajlar inert, əfəl, sadələvh şeir bülbülləri qismində görünürler. Halbuki əsərin inkişaf xətti boyunca bu "neqativ" informasiya təkzib ediləcək və aydın olacaq ki, Gülnaz və Sərvər, əslində, diribaş, gözüaçıq, qadağa və yasaqları veclərinə almayan vücudlardır. Elə isə məntiqsizlik adamı bir az da çaşdırır. Bəyəm Sərvər milli adət, şəkər və yasaqlarla bağlı min bir əngəli, qorxu-hürkünü, hər tin başından boylanın bir lopabiğ qoçunun hədəsini gözünün qabağına gətirib Rüstəm bəyin malikanəsinə ona görə dürtülüb ki, Gülnazla birgə **FÜZULİDƏN** qəzəl oxusun? Qəzəl oxumağa yermi qəhətədi? Əlbəttə ki, yox. Onda belə bir səhnə dramaturqun nəyinə lazım? Bəzi nəzəriyyə "əskər"ləri söyləyəcəklər ki, bu, normaldır, operetta mətni belə tələb edir. Afərin! Amma, maarifçilər demişkən, gəlin, bir balaca huşyar olaq. Məgər bu səhnə Qeys ilə Leylinin məktəbdəki görüşünü xatırlatmır? Bəyəm Sərvər və Gülnaz eşq bərəsində çoxlu şeir əzbərləmiş "məktəblilər" kimi davranmırlar? Üzeyir bəy əsərin əvvəlində **İDİLLİYA OVQATI** yaratmaqla, haradasa səhnəni **DONUQ TABLOYA**, qəhrəmanları isə təzəcə rəsm edilmiş **PORTRETLƏRƏ** bənzətməklə, miniatür müsəvvirliyinə xas teatrallığı bir az da gücləndirib personajları "oxuyan" kuklalara çevirməklə məlum bir sərgüzəşti sanki yenidən tamaşaçıların yadına salır, Leyli və Məcnunu bərbəzəkli **HAŞİYƏ** içində bir **EMBLEM** kimi məsxərəyə daxil edir, sitatlaşdırır. Daha doğrusu, pyesin başlanğıcında Gülnaz və Sərvər **LEYLİ** ilə **QEYSİ "oynayırlar"**, haradasa Şərqlə aləmində qəbul

edilmiş **AŞİQ** və **MƏŞUQE** rəmzlərini "göstəririlər", öz ədəbi "şəcərə"lərini eyhamlaşdırırlar. Lakin bu kübar "idilliya" XX yüzilin eşqlə bağlı ən böyük və ən hay-küylü azərbaycanlı fırlıdağının təsirilə tez dağıdırlar. Nə üçün? Çünki zəmanə aşıqlərinin xəmiri, onların məsumcasına qəzəl oxumalarına baxmayaraq, tamam başqa mayadan yoğrulub. Eşq oduna şam tək əriyən Leyliylə (bu adda bir su kimilik, yumşaqlyq, tükənməzlik var) gözəl Gülnazın (bu adın səs partiturasından isə XX əsrin erköyünlüyü boylanıb adamın gözünün içinə dik baxır) heç bir oxşar cəhəti yoxdur. Gülnaz öz sevgisi naminə hər bir kələyə razı olan, heç nədən utanıb-çəkinməyən, abır-həyasından vaz keçmiş və Avropa həyat tərzinə meyl edən bir pərizəddir. Sərvər isə işbaz, cüvəllağı bir "student baba"dır, yeni məcnunluqdan uzaq bir adamdır. Bu cür eyham xarakterli sadə dekorativ ekspozisiya ilə Üzeyir bəy artıq pyesin əvvəlində "Leyli və Məcnun"a zarafatyana öcəşməyə, lağ və şebədə eləməyə hazır olduğunu bildirir və odur ki, elə məclisin ilk epizodunda Leyli və Məcnunun XX yüzilin tərs perspektivindən görünən portretini verir. Bu, xalis məsxərə əlamətidir, məsxərə nişanəsidir, şebədə elementidir, məsxərənin başlanmasına işarədir.

"O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin əsas "məcnun"u Sərvər yox, Məşədi İbaddır. Pyesdə Məşədi barəsində hamıdan öncə onun birbaşa "rəqib"i Sərvər danışır, deyir ki, İbad kişi "dövlətli, ancaq qorxunc bir qocadır", potensial xortdandır, əprimiş bir vücuddur. Məşədinin həqiqətini şişirdib ona şayiə donu geyindirməklə, Məşədinin "qara piar"ını Sərvər burada öz rəqibinin məğlubiyyətinə çalışır, Sənəmin və Gülnazın yanında onu gözdən salır, İbad kişinin arvad almaq şansını bilərəkdən azaldır. Çox çəkməyəcək ki, bu, artıq Üzeyir bəyin bir ədib kimi məharətidir, Rüstəm bəyin özü də mahiyyətə

varmadan Sərverin məlumatını təsdiqləyəcək, qızına Məşədidən qorxmamağı məsləhət görəcək və bununla da gələcək kürəkəninin evlənmək iddiasına növbəti zərbə endirəcək. Bu vaxt Sənəm də fürsəti qaçırmayacaq, barıt çəlləyi kimi partlayıb **mikroşivən** qoparacaq və Məşədinin qarasına üreyindən keçəni söyləyəcək, onu biabır edəcək. Soruşula bilər: Məşədi İbadın özü hələ araya çıxmamışdan önce bu nə haray-həşirdi (qara piardı) belə? Məsələnin çox sadə izahı var: hamı qeyri-rəsmi şəkildə Məşədiyə, - "yox", - deyir və istəmir ki, gözəl Gülnaz **"qoca" və "kifir"** İbad kişinin arvadı olsun, halbuki artıq iş-işdən keçib, Rüstəm bəylə Məşədi danışmış, sövdələşmiş, behləşiblər. Qız onundur, vəssalam. Belə bir çətin psixoloji duruma düşmüş Rüstəm bəyden ötrü ən vacib problem rədd cavabını **RƏSMİLƏŞDİRMƏKDƏN** ibarətdir. Lakin necə? Heç elə şey olurmu ki, Qafqazda kişi vədə xilaf çıxsın, verdiyi sözə əməl eləməsin? Əsla. Elə bütün **OYUN, MƏRƏKƏ** də məhz bu məqam üzərində qurulub. Bu oyunun baş tutmasını gerçəkləşdirən fakt isə "hə" və "yox" cavablarının yerinin səhv düşməsidir, onlar arasındakı məsafənin aradan götürülməsidir. "O olmasın, bu olsun" şəbədəsində "hə" "yox"a bağlıdır, "yox" da "hə"yə. Öncə Rüstəm bəy Məşədi İbada birmənalı şəkildə "hə" deyib. Mənim şərti şəkildə **"elçilik-həngamə"** adlandırdığım səhnədə bu "hə" rəsmiləşdirilməlidir. Amma ziyafətdə tamam ayrı bir oyun oynanılır: faktiki olaraq Məşədiyə qeyri-rəsmi şəkildə anladılır ki, iddiasından əl çəksin. Soruşan lazım ki, bahalı bir qonaqlıq gündən kasıblaşan Rüstəm bəyin nəyinə gerek? Əslində müflisləşmiş bəy hay-küy salmadan qızını ər evinə köçürməlidir ki, eşidib-bilən ona tənə vurmasın, şəbədə bağlamasın. Lakin Rüstəm bəy bunun tərsinə iş görür: camaatı toplayır evinə ki, bəs nə var, nə var... öz gözəl qızı "madmazel" Gülnazı 50

yaşlı dul kişiye ərə verir... Ziyafət məhz "hə"nin "yox"a çevrilməsi üçün bir şansıdır.

"Elçilik" adına düzenlenen hər bir məclis toyun afişasıdır, bir növ qohum-qonşu qarşısında açıq hesabatdır. Hərçənd Rüstəm bəy vəziyyəti nəzərə alıb ziyafətdən vaz keçə bilərdi. Amma o bunu eləmir. Nə səbəbə? Məncə, Rüstəm bəyin özü, hələ Sərverdən xəbəri olmaya-olmaya, Məşədini tələyə salmaq istəyir: ziyafət bəhanəsiylə "kürekəni" camaata göstərir, əgər belə demək caizsə, "üzə çıxarır" və bununla da çalışır ki, qızı Gülnazın dul kişi Məşədinin tayı olmadığını məclis əhlinə (potensial ictimaiyyətə) aydınlatsın. Çünki o, Gülnazın İbad kişiye ərə getməsi faktı ilə heç cür barışa bilmir. Qızına "sən heç qorxub eləmə" dediği məqamdan etibarən Rüstəm bəy nigahın baş tutmamasından ötrü bütün imkanlardan istifadə etməyə daxilən hazırdır. Ziyafət isə hər ehtimala qarşı görülmüş tədbirdir və müəyyən mənada Rüstəm bəyin özünü və sözünü sığortalamaq cəhdidir. Bu fikir necə yozula, necə başa düşülə bilər? Rüstəm bəy istəyir ki, işdi, əgər birdən vəziyyət dəyişsə və o, verdiyi sözü dəbbələsə, "hə"ni "yox" eləsə, bu zaman bir qız atası kimi camaat qarşısında "Siz özünüz gördünüz də, daha mənə qınamayın" söyləməyə haqqı olsun. Fikirləşməyinə dəyər ki, nə üçün Rüstəm bəyin malikanəsində təşkil olunmuş ziyafətdə onun və Məşədinin qohum-əqrabasından heç kim iştirak eləmir? Hər halda Üzeyir bəy bu məqamla bağlı bir dəne də olsun replika-filan yazmayıb. Öz sualıma mənim cavabım belədir ki, Rüstəm bəyin evindəki **ZİYAFƏT** qohumların sevinclərini bölüşdürdüyü şadyanalıq məclisi deyil, Məşədini arxaik bir **EKSPONAT**, köhnəliyin qiyafəsi kimi nümayiş etdirən **MƏCLİS-SƏRGİDİR**. Elə bir sərgi ki, orada İbad kişi ən yarıtmaç rakurslardan görükdürülür. **ANTIELÇİLİK** məramı ilə keçirilən bu

ziyafət "Leyli və Məcnun" poemasından məşhur elçilik səhnəsinin şəbədə variantı kimi də çözüdür. Mən yadınıza salıram Leyli atasının öz qızını ərə verməməkdən, "hə" deməməkdən ötrü gətirdiyi bəhanəni: "Qürbün bilirəm mənə şərəfdir, amma xələfin əcəb xələfidir, "Məcnun" - deyə tən edir xələyiq, Məcnuna mənim qızım nə layiq?" Bu bəhanə-bəyanat bir güclü məntiq üzərində qurulur: Qeys dəlidir, məcnuna isə evlənmək yasaq buyrulur. "O olmasın, bu olsun" məsxərəsində isə Məşədinin üzünə deyilir ki, o, xalis oranqutan meymunudur. Hərçənd ki, onun arvad almaq hüququ bu "ittiham"a baxmayaraq qalır. Çünki əsl müsəlmandır. Əslində, Həsən bəyin Məşədi İbadın xeyrinə gətirdiyi sonuncu dəlil çox zəifdir və ziyafətə yığılanların "kürekən"lə ilişkili formalaşmış neqativ təsəvvürlərinə bir qırıq da təsir göstərmir. Nədən ki, **ZİYAFƏT** lap əvvəldən Məşədi üçün sosial, mənəvi-əxlaqi bir **İMTAHAN**, bir **SİNAQ** kimi düşünülüb. Məclis İbad kişiylə zarafatlaşır, ona öcəşir, bu baqqalın evlənmək şansına təcavüz eləyir ki, Məşədinin gözləri açılıb özünü görə bilsin. Türkperəst "qəzetəçi" Rza bəy də elə qapıdan içəri gircəyin camaatın "isti aşına soyuq su qatır", bir-iki replika ilə Rüstəm bəyi qızı Gülnaz xanımı "pul dağarcığına" ərə verməkdə günahlandırır. Bu, ziyafətin başlanğıcında Məşədi İbada sataşmaqdan, öcəşməkdən ötrü elə bil ki bir siqnaldır. Çünki sonradan məclis əhlindən kim ayağa durub söz danışır, bu və ya digər tərzdə öz səviyyəsinə uyğun Məşədiyə şəbədə "bağlayır". Beləliklə, bəy **TƏRİFLƏNMƏK** əvəzinə üst-üstdən **TƏHQİR** olunur və getdikcə şən bir lətifənin (qaravəllinin, kölgə oyununun?) maymaq qəhrəmanı hüsnündə görür. Məşədinin nüfuzuna endirilən axırncı zərbənin müəllifi Həsən bəydir. Bu, gecikmiş, əks işarəli elçilik oyununun zirvəsidir. Nədən ki, Məşədi

"meymun" adlandırılmaqla Gülnaza evlənmək şansından məhrum edilir. Xorun, - şəhər əhlinin, - "deyirlər ki, toy olacaq, Məşdi İbad qız alacaq" xəbəriylə başlanan ziyafətdə "hə", yeni informasiyanın təsdiqi, birdən-birə dönüb "yox", yeni informasiyanın inkarı olur. Bu səhnədə Məşədiyə sözoynatmalar vasitəsilə bildirilir ki, axmaq bir iddiaya düşüb. Amma çifayda ki, İbad kişi bu fikri özünə yaxın buraxmır. O yalnız finalda ayılacaq. Odur ki, Həsən bəy Məşədinin meymunabənzərliyini, köhnə əyyamdan bir eksponat kimi qaldığını bəyan edən andaca məclis faktiki surətdə qurtarır. Bununla da elçilik-həngamə səhnəsi öz vəzifəsini tam yerinə yetirir: Qeysi "məcnun" adlandırılıb yararsız eləmişdilər, Məşədiyə isə "meymun" deyib damğa vururlar. İmtina bəhanəsiylə dilə gətirilən sözlərin qafiyələnməsi də bir daha onu göstərir ki, Rüstəm bəyin evində verilən ziyafətdə "Leyli və Məcnun" operasındakı elçilik səhnəsi məsxərəyə qoyulur. Təbii ki, bu, ciddi klassik mövzulara xalqın meydan mədəniyyətinin, gülüş mədəniyyətinin kontekstində formalaşmış zarafatyana, rişxəndcil, şəbədəçi münasibətin inikasından başqa bir şey deyil.

İndisə keçək Məşədinin Məcnuna istehzasına, ona lağ etməsinə. Aydın məsələdir ki, İbad kişi cavan Qeys kimi səhraya varıb sərgərdan ola bilməz, əgər ona "yox" deyilibsə. Çünki Məşədi öz gücünə arxayındır; istər maddi təminatına, istərsə də fiziki vəziyyətinə görə: məşallah-namxuda, quş kimi yüngüldür, dişləri də cabecadır, yeni yerindədir. Ol səbəbdən Məşədi fürsəti qaçırmayacaq və Gülnazdan ötrü kərgədan tərsliyiylə mübarizə aparacaq, ziyafətdəki biabırçılığı eyninə almayıb çaparaq adaxlıbazlığa gələcək. Əgər situasiyanı məntiqlə təftiş eləsək, məlum olacaq ki, İbad kişinin adaxlıbazlığına heç bir ehtiyac yoxdur.

Çünkü Rüstəm bəydən Məşədinin icazəsi var: istədiyi zamanda təşrif buyurub Gülnazı görə bilər. Bəs onda İbad kişi, sinni bir adam, bu nə hoqqadır çıxardır, gündüzün günorta vaxtı hasara dırmaşır? Məşədi tərəfindən belə urvatsız davranış, zənnimcə, bu sayaq izahat bulur: tacir İbad, daha doğrusu, baqqal İbad hasara ona görə dırmaşır, ona görə adaxlibazlıq eləyir ki, ziyafətdən sonrakı pərtliyini aradan götürməyə, hələ də cavan, erköyün bir həyat sürdüyünə, evlənmək hüququna malik olduğuna özünü və başqalarını inandırсын. Bununla da Məşədi "mömin idbar qoca", "köhnə əyyamın eksponatı" təssüratını bilmərrə dağıtmağa can atır. Nəticə isə əksinə olur; Məşədini miskinləşdirir, amma onu "atdan sala bilmir", yolundan döndərmir. Və sən bir təsadüfə bax, Gülnazın ikinci adaxlısının mövcudluğu Məşədi İbada həməncə "Leyli və Məcnun" əhvalatını xatırladır. Deməli, Məşədi özünü eşq dünyasının əsl Məcnunu, Sərvərisə İbn Səlamı kimi qavrayır. Bu analogiya bir daha təsdiqləyir ki, "O olmasın, bu olsun" pyesi "Leyli və Məcnun"a ədəbi parodiyadır, məsxərə qismində düşünülmüşdür.

Məhz elə bu səhnədə Məşədi İbad hikmə ilə bəyanat verəcək: "Yox, mən o məcnunlardan deyiləm, bu saat gedib qoçuları bura yığacağam". Onun replikasında dolayısı yolla Məcnunun zəifliyinə eyham var və Məşədi öz romantik prototipi saydığı bədii qəhrəmana qarşı aşkar ironiya, kinayə ilə danışır, Qeyse yuxarıdan aşağı baxır. Məsələ onda ki, bununla da ters perspektivdə görünən və məsxərənin əsas qayəsini şərtləndirən bənzəyişlər bitib tükənmir. Məgər adaxlısını və haqqını tələb etməkdən, ləkələnmiş adını təmizə çıxarmaqdan ötrü Məşədini Rüstəm bəyin qapısı ağzına "tökdükdüyü" qoçular Məcnunu murada çatdırmaq üçün Leyli

atasının üstünə hücum çəkmiş cəngavər **NOFƏL** və onun döyüşçüləri ilə assosiasiya yaratmırmı?

Ədəbi məsxərənin çox mühüm nişanəsi məşhur orijinaldan belli olan situasiyanın qəlibini necə varsa, eləcə də saxlayıb onun mənə tutumunu, cərəyan ritmini, ən başlıcası isə, tanış vəziyyətin təhrikçilikləri kimi çıxış edən personajları və hadisələri **TƏRS PERSPEKTİVDƏN** görükdürməkdir. **MƏSXƏRƏ ORİJİNALIN NEQATİVDƏ İŞLƏNİŞ VARIANTIDIR**, gülməli yozumdur, ciddi klassik mövzunun və onunla əlaqədar zühura gələn yaşantıların, emosiyaların, psixoloji ovqatların, sonucda isə davranış tərzinin şəbədəsidir. "O olmasın, bu olsun" məsxərəsi də, bir tək "Hamamda" səhnəsini çıxmaq şərti ilə, bu prinsip üzrə qurulmuşdur: bir neçə situasiya "Leyli və Məcnun" poemasının əfsanə-sərgüzəşt kontekstindən, hadisələrin faciəvi axarından götürülüb XX yüzilin ön sənələrində azəri türkünün mentalitetinə uyğun müasirləşdirilmiş, xalqın gülüş mədəniyyətinin, meydan dəyərlərinin süzgecindən keçirilərək yenidən mənalandırılmış, məsxərə məcrasına yönəldilmişdir. Bu aspektdə "Hamamda" səhnəsi məsxərəyə təzə heç nə gətirmir. Pyesin əsas hadisəsinə, Sərvərin kələyinə baş tutmasına heç bir təsir göstərmir; yalnız bədiilik baxımından hər bir personajın portretini öləri cizgilərlə tamamlayır, "ac həriflər" problemi üzərində yüngülcə gəzişir və şəhər danabaşlarına maarifçi müəllifin şəbədə və kinayə dolu münasibətinin daha cingiltili səslənməsinə imkan verir. Lakin birçə dəqiqə... Əgər Füzuli Məcnunu səhraya yollayırsa, Üzeyir bəy öz məsxərəsinin qəhrəmanını hamama göndərir. Səhra və hamam... Əla allüziyadır: ora da isti, bura da isti; hər ikisi meditasiya üçün, düşüncələr üçün, qərarlar üçün yararlı. Üzeyir bəy "Leyli və Məcnun" faciəsinin şəbədəsini bütün kanonlara uyğun "sərgiləyir"...

Məsxərənin finali "TOY" səhnəsidir. Halbuki toy mərasiminin özü əsərdə dekorativ xarakter daşıyır, bir rəmz kimi anlaşılır. Ona görə də toy məclisində hələ yalan-başdan bir kərə rəqs eləyib Məşədini bəylik otağına ötürməyə tələsir.

Səhradan o yanası qəbirdir, məzardır. Məcnuna nəsib olan bu.

Bəylik hamamından o yanası isə zifaf otağı. Məşədi İbada nəsib olan bu.

Final məhz burada oynanılacaq; o yerdə ki, başqalarının həmin məkana daxil olması qəti qadağandır. Niyə? Bu məkənin bildirdiyi mənaları sıralasam, aşkar bilinəcək ki, bəylik otağı sakral mahiyyətli məkandır, astanadır, sevgiyə, nifrətə, doğuma, təcavüzə, ölümə eyni dərəcədə açıqdır. Bəylik otağı (və ya gərdək) astana olmaq etibarını ilə haradasa şərti qəbir funksiyasını yerinə yetirir, qəbir kimi insanın bir dünyadan o biri dünyaya keçidini təmin edir. Əgər "Leyli və Məcnun" poemasında Füzuli qəhrəmanları gəlib qəbirdə bir olurlarsa, məzar iki sevgilini bir-birinə qovuşdurursa, və müəyyən mənada "bəylik otağı" statusu qazanırsa, artıq "Məşədi İbad" məsxərəsində Üzeyir bəy öz personajlarını çəkib birbaşa zifaf otağına çəkir və elə buradaca Məşədiylə acı-acı zarafatlaşmağa başlayır. Məcnun Leylinin qəbri üstündə öz ölümü ilə **"SEVGİLİM YALNIZ ODUR"** söyləyirsə, İbad kişi çox asanlıqla **"O OLMASIN, BU OLSUN"** təkliflə razılaşıb, özü üçün əlverişsiz şəraitdən ən sərfəli, ən optimal bir çıxış yolu tapır, yeni yaşamağı, evlənməyi ölümdən üstün tutur. Burada Məşədi sadə, lakin son dərəcə güclü həyat məntiqilə davranır: Gülnaz olmasın, Sənəm olsun, fərqi nədi ki, arvad elə arvaddı; birçə ölümə çarə yoxdur. Yerdə qalan nə varsa, hamısına əncam çəkmək olar. Düzdür, bu məntiq baqqal məntiqidir, di gəl ki, həyati gücü var. Bu həm də

xalqın meydan mədəniyyətinin kontekstində dəfələrlə sınaqdan çıxarılmış aksiomlar, isbata ehtiyacı olmayan həqiqətlərdir və baqqal Məşədinin davranış cədvəlinin əsasıdır. Burada isə Məcnuna, eşq divanəliyinə yer yoxdur. Məsələyə beləcə yanaşanda müsəlman Şərfinin ən zavallı aşiqi QEYS gözəndən düşür. Qəti heç bir qərar qəbul edə bilməyən Məcnun Leylini də, özünü də sonucda yalnız çərlətdi, qubarlatdı və məzara gömdü. Bu sayaq davranışlardan cilvelənən dürlü-dürlü mənalar Məşədinin qulağına girmir. Məcnunun romantik divanəliyi onun üçün əbəs şeydir. Bu mövqedən baxanda Sərvər də elə Məşədi İbadın invariantıdır. "Sərvər" farsca "başçı" deməkdir. Bəs "O olmasın, bu olsun" məsxərəsində Sərvər nəyin başçısıdır? Təbii ki, kələyin, fırlıldağın. Sərvər XX yüzilin ön sənələrində ərşəyə gələn nəslin özünəməxsus student Məşədisidir. Onun və İbad kişinin əzəli həyat məsələlərinə münasibətlərində bir elə də böyük fərq nəzərə çarpmır. Bu adamlardan heç biri dərvişxislət deyil, qismətindən qaçmağı xoşlamır, mübarizə əlindən tərki-dünya olmur, həyatdan üz döndərib ideya quyruğundan, şeir quyruğundan yapışmır. Sərvər sevgi tarixində unikal bir fənd işlədib, ideal bir kələk qurub Məşədini aldadır və gözəli Gülnazın vüsalına yetişir: eşidəndə ki, qızı başqasına ad eləyiblər, daha Qeys kimi çöllü-biyabana varmır, tədbir təküb işıq ucu boyda imkanından belə istifadə edir. Məşədi İbad da yenə bu sayaq: seytnota düşən kimi tez fiqurların yerini dəyişib özünə halalca arvad ala bilir. Yalnız Məcnun min imkanından birini belə gerçəkləşdirməyi bacarmayan məğmun birisidir. Ona görə də rəsmi mədəniyyətdə "əzizlənən", aliqədr sayılan Məcnun kimi şair-filosof, ruh adamı olan qəhrəmanlar xalqın meydan mədəniyyətinin, gülüş mədəniyyətinin kontekstində

heç cür özlərini doğrulda bilmirlər, çoxsaylı məsxərə və lətifələrin mövzu mənbəyinə çevrilirlər.

Üzeyir bəy də Füzulinin "Leyli və Məcnun" poemasında söz gövhərlərindən və sufi davranış cədvəllərindən üzlənən fəlsəfi-etik dəyərlərin, yüksək idealların, romantik vəziyyətlərin, yaşantıların xalqın meydan həyatının kobud realizmi və sadə dəmir məntiqilə qarşılaşdığı zaman cılızlaşdığını, heçə-puçə, şəbədə, zarafat obyektinə döndüyünü görmüşdü və bunu "Məşədi İbad" məsxərəsində ifadə etmişdi. Niyə? Onu bu işə qol qoymağa məcbur edən hansı mənəvi-psixoloji səbəblər vardı? **Hər şeydən öncə** dahi bəstəkar və maarifçi istəmişdi ki, klassik məhəbbət mövzusunə münasibətdə baxım bucağını dəyişsin, onu xalqın meydan mədəniyyətinin gülüş modellərinə uyğun bir tərzdə yeni rakursdan işıqlandırsın, müqəddəs, ülvi, sakral sayılanı kobud materiyada sınağa çəksin. **İkincisi:** "O olmasın, bu olsun" şəbədəsini yazmaqla Hacıbəyli cənabları "Leyli və Məcnun" operasının üzərində işlədiyi vaxt Füzuli poemasından, bu poemanın motivlərindən, fəlsəfi mənalardan aldığı emosional təsirdən azad olmağa, onun cazibəsindən, sehri magik çənberindən qurtulmağa səy göstərmişdi, mədəniyyətdə dolaşan "Leyli-Məcnun" kabusu əleyhinə, M.F.Axundzadədən fərqli, məxfi qiyam qaldırmışdı. **Üçüncüsü:** Üzeyir bəy "Leyli və Məcnun" poemasını tam şəkildə özünükləşdirdikdən sonra, yeni əsərin bütün məna dünyələrini açdıqdan, cövhəri qiyafədən ayırdıqdan, olayların psixoloji gerçəkliyinin həqiqətini aşkarladıqdan sonra görmüşdü ki, məşhur əfsanənin yazılı ədəbiyyata köçmüş qəhrəmanları **BƏDƏNSİZDİRLƏR,** bilmərrə **RUHDURLAR,** **YALXI İDEYALARDIR.** Ona görə də Üzeyir bəy çalışmışdı ki, "Məşədi İbad" məsxərəsinin hadisə və faktlarını birbaşa **BƏDƏN** (ontoloji bədən, psixoloji bədən,

sosio-kulturoloji bədən) və onun tələbatları üzərində qurub-quraşdırırsın. Xalqın meydan mədəniyyətinin mərkəzində **İDEYA** yox, **RUH** yox, **BƏDƏN** dayanır. Bədən burada ontoloji, sosio-kulturoloji dəyərdir, meyardır, ölçüdür, etalondur. Meydanda bütün mənalar bədəne görə fokuslaşdırılır. Odur ki, Üzeyir bəy "Leyli və Məcnun" operasını bəstələrkən alqışladığı ideyaları, yaşantı və dəyərləri bir müddət keçincə tamamilə əks bir mövqedən yoxlamağa, saf-çürük eləməyə, sınağa çəkməyə başlamışdı: bu dəfə xalqın meydan mədəniyyətinin, gülüş mədəniyyətinin içindən boylanıb öz köhnə, kübar, sevimli qəhrəmanlarına baxmışdı və anlamışdı ki, onların faciəsinin bir nömrəli şərti **BƏDƏNSİZLİKDİR**. Elə buna görə də Üzeyir bəy "O olmasın, bu olsun" məsxərəsində "Leyli və Məcnun"un, bir qədər kobud səslənsə də, astarını üzünə çevirmişdi və bir daha isbata yetirmişdi ki, **"ŞAİR SÖZÜ, ƏLBƏTTƏ, YALANDIR"**, yeni hər hansı bir gözəl bədi uydurma həyat məntiqinin sınağından keçə bilməyəndə **MƏSXƏRƏ** üçün, **ŞƏBƏDƏ** üçün sonsuz imkanlar açır.

ŞƏRQLİ DON JUAN MƏŞƏDİ İBAD
yaxud
"QARAGÖZ"ÜN POTENSİAL QƏHRƏMANI

Hacıbəyli cənabları "O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin neqativdə görükdürülən qəhrəmanını nədən **"İBAD"** adlandırıb? Təkcə ona görəmi ki, bu adın "məşədi" sözü ilə olduqca cingiltili və musiqili bağlantısı var? Bəlkə də Üzeyir bəy Məşədi İbadı Kərbəlayi Qubada ("Ər və arvad" operettasının personajı) tay, qardaş bildiyindən onların adlarını da həmçafiyə götürüb? Hər halda bu gümanlardan heç biri ciddi etiraz doğurmur: çünki mümkün həqiqət kimi yozulur. Amma məsələ bununla tamamlanmır. Sən

demə, ərəbcə "ibad" sözü "qullar", "kölələr", "bədənlər", bəzən isə "insanlar" kimi mənalandırılır. Mən məsxərənin kontekstini nəzərə alıb "ibad" sözünün bildirdiyi sonuncu mənanı ixtisar edə bilmərəm. Razılaşın ki, Məşədi İbadın Məşədi İnsan kimi təqdim edilməsi tədqiqatçıya heç nə vermir, əsərin bədii qayəsi, janrı, hüsnü ilə uyuşmur. "Kölə" mənasına gəldikdə isə söylənilməlidir ki, "İbad" sözü "İbadullah" adının azərbaycanlılar arasında qısaldılmış variantıdır. Ərəblər Allah quluna "Əbdallah" (Abdullah) deyirlər. "Əbd" in cəmiyədə "ibad" olur. Odur ki, Məşədi İbad əvəzinə Məşədi Kölə də demək mümkündür. Amma nə olsun ki? Bu bizə trafaret cavabdan savayı yeni nə anladacaq ki? Məşədi, axı, nəyin köləsidir? İctimai-sosial vəziyyətin, dini görüşlərinin, pulunun, yoxsa ehtirasının, iddiasının? Məncə, hamısının... və burada əbəs yerə baş sındırmağına dəyməz. Azərbaycanın fikir işçiləri çoxdan sübut ediblər ki, Məşədi İbad sosial bir tipdir, bilmərrə mənfi bir vücuddur. Düzdür, o, vələdüznə və kələkbaz deyil; nə rəzildir, nə yalançı: amma "dolmanı və nanı" xəlvəti nuş eləyib özgələrlə işi olmayan, milləti, dünyanı vecinə almayan biar, yeni arsız bir adamdır. Arsız olmasaydı, dördüncü dəfə evlənmək həvəsinə düşməzdi ki... Hərçənd ki, bu, onun şəxsi işidir. Cəmiyyətin molla, bəy, tacir təbəqəsinin yeyib harınlamış salim, laqeyd biganə nümayəndəsi kimi Məşədi İbad XX əsr Azərbaycan mədəniyyətində tənqid hədəfidir, gülüş obyektidir. Bunu danmaq nədanlıq olur.

MİRZƏ ƏLƏKBƏR SABİR POEZİYASININ BÜTÜN HƏPƏND PERSONAJLARI POTENSIAL MƏŞƏDİ İBADLARDIR. ƏZİM ƏZİMZADƏ CƏNABLARININ ÇƏKDİKLƏRİ RƏSMLƏRDƏ MƏŞƏDİ İBADLARIN HANSI NÖVÜNDƏN İSTƏSƏNİZ TAPMAQ MÜMKÜNDÜR.

Bu mənada Məşədi İbad obrazı millətin varlıq səciyyəsinin məğzini özündə ifadə edirdi. Odur ki, XX yüzilin əvvəllərində Məşədi İks tipinə, konkret olaraqsa, tacir İbada yalnız ictimai-sosial parametrlər çərçivəsindən yanaşmaq Üzeyir bəyi bir sənətçi kimi qane edə bilməzdi. Həqiqətən, "O olmasın, bu olsun" məsxərəsindən milli mentalitetin və mədəniyyətin müxtəlif qatlarına, düşüncə, fikir hücrələrinə qapılar açılır. Azərbaycan mədəniyyətində **MƏŞƏDİ İBAD** adlı bir personaj bir və ya min bir günün içində yaranmayıb. O, uzun əsrlərin yetirməsidir, şərqli mentallığının məhsuludur, azərbaycanlı üçün obrazıdır, tarixi-nadir kitabını yarıyacaq oxumuşların simvoludur. Həpənd isə həmişə və hər yerdə kölədir. Odur ki, Məşədi Kölə haradasa Məşədi İbadın sosial məğzinin, ictimai statusunun rəmzi bildiricisidir, ifadəçisidir.

Lakin... və bir daha lakin... bütün bunlarla yanaşı əsərin ontoloji təhlili mənə imkan verir söyləyim ki, "O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin baş qəhrəmanı Məşədi İbad, ilk növbədə, Məşədi BƏDƏNDİR, **BƏDƏN** cənablarıdır. Bəlkə də Üzeyir bəyin özü heç bu barədə fikirləşməyib. Olsun, bunun mətləbə nə dəxli? Ona görə ki, məsxərənin personajlarının xarakteri, davranış məntiqi və onlar arasındakı münasibətlər bu obrazların bədən imkanları, fiziki enerjisi ilə ilişikli şəkildə dəyişir. Şəbədənin bədii-estetik parametrləri müstəvisində BƏDƏN motivi son dərəcə ekspressiv səslənir. Bu pyesi diqqətlə təhlil etdikdə şübhə yeri qalmır ki, müəllifin altşüurundan gələn impulslar onun maarifçi ideyalarını sıxışdırıb ikinci plana ötürmüşdür. İdeya həmişə bədənə tələbatına ram olur, bədəne udur: əgər əksinə baş verirsə, bədən yaşamır, həmənəcə ölür. Digər tərəfdən isə Məşədi İbad bir **BƏDƏN** kimi meydan

teatrı personajlarının sırasına qatılıb rəsmi mədəniyyətdə onların (Keçəl Pəhləvanın, Qaragözün) təmsilçisi funksiyasını daşıyır.

Nəhayət, baxaq görək, bu Məşədinin bədənini nəmənədir ki, böylə bir söz-söhbətə səbəb olmuş ola.

İbad kişinin düz 50 yaşı var: canı isə hələ "suludur", yoxsa evlənmək arzusu ilə ondan-bundan arvad soraqlamazdı ki? Sağlamlığı superdir, bir dişi də ağızından düşməyib, cavan oğlan kimidir: dərd çəkməyib, yaxşı yeyib-içib, canını güdüb. Üç dəfə arvad dəyişib, amma yenə də qadın görəndə laqeyd dayana bilmir.. Hətta gözəl Gülnazın görüşünə gəlmiş zaman belə qulluqçu Sənəmi də gözaltı eləyir, onu da əlindən buraxmaq istəmir. Məşədi İbad milli "don juanlığın" simvoludur. Hərçənd müsəlman Şərfinin bütün kişiləri çoxarvadlılığa aludə olublar və bununla öyünüblər; Muhamməd peyğəmbər dörd arvad saxlamağa icazə verib. Şərqi müdrikləri elə hesab eləyiblər ki, dörd arvad almaq kişi üçün, onun bədənini və ruhu üçün, habelə, toplum üçün pozitiv bir əməldir.

İslamın kişilərə verdiyi dörd arvad almaq icazəsi, təbii ki, siğələrdən əlavə, bugünün özündə də diskussiya obyektidir. Gülnaz isə Məşədinin dördüncüsüdür. Deməli, İbad kişi qanun, icazə çərçivəsində davranır. Əgər qanunlar köhnəlibsə, baqqal İbadın burada günahı nə? Onun həm fiziki qüvvəsi, enerjisi, həm də var-dövləti kifayət qədərdir ki, özünə kiçik bir hərəmxana düzəltsin. Məhz bu xüsusiyyətlərinə görə Məşədi İbadı "O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin yeganə **KİŞİSİ** (ÖCÜL, **ERKƏK** anlamlarında) saymaq mümkündür. Nə üçün? Bəs başqaları? Doğrudan da, şəbədənin personajlarından heç biri qadın sevgisinə susamaq baxımından Məşədiyə tay ola bilməz.

Başlayaq elə Sərvərdən. O, İbad kişinin yanında sütül bir oğlan uşağıdır, qarnıac "student baba"dır, bambılıdır, hələ indən beləsinə Gülnazı fırıldaqla özünə arvad eləyib kişi olmaq istəyir. Məşədidən yaşca cavan müflis Rüstəm bəy **DUL** kişidir. Ancaq o, qulluqçu Sənəm, bir dəfə də olsun, gözünün ucuyla da baxmır, eys-ışrət təmənnasında bulunmur. Nədən? Bilirəm, hamınız deyəcəksiniz ki, axı, Rüstəm əsl BƏYDİR və bəyə yaraşmaz özünü yüngül, qeyrətsiz aparmaq. Bu məqamda mən də deyəcəyəm ki, Rüstəm bəy hər şeydən öncə kişidir, 45 yaşlı kişidir. Onun nə vaxtıdır ki, arvadsız qalsın? Bir də Rüstəm bəyə heç kim qeyrətsiz olmağı təklif eləmir. Bir kəllə qənd, üç manat pul və bir molla Rüstəm bəylə Sənəmi siğə vasitəsilə asanca bir-birinə qovuşduracaq. Vacib deyil ki, bəyin kəbinli arvadı olsun Sənəm. Amma hayıf ki, onun belə bir təmənnası yoxdur: görünür ki, şüribilik, qumarbazlıq fiziki cəhətdən də Rüstəm bəyi "müflisləşdirib". Yoxsa o öz evinin içində gül kimi arvadından imtina etməzdi ki? Və çox güman ki, Rüstəm bəyin şərab dostları (Həsən bəy, Həsənqulu bəy, Rza bəy, qoçu Əskər) da bu dərdə mübtəladırlar. İçkidən, kefdən, boş-boş çərənləmələrdən onların başı ayılır ki, arvad barədə fikirləşsinlər də. Deməli, mən gümanımda haqlıyam: məsxərədə bir həqiqi KİŞİ (ÖCÜL, ERKƏK) var ki, adını Məşədi İbad çağırırlar. Bu adam haradasa şəhərin **SEKSUAL** nəhəngidir, özünəməxsus mömin Don Juandır. Təsadüfi deyil ki, elə ilk görüşdən Gülnaz Məşədidən qorxur. Bəhanə aydındır: Məşədi çirkin kişidir. Lakin Məşədinin çirkinliyiylə Gülnazın qorxmasına heç cür bəraət qazandırmaq olmaz. Onun Məşədiyə reaksiyası ifrat reaksiyadır. Sənəm də Məşədi İbadla qarşılaşanda təqribən belə bir affekt içindədir. Məşədi İbadsa, əksinə, onları gördükdə bir az da qızışır, cuşa gəlir, ayırd edə

bilmir ki, qadınlardan qulluqçu hansıdır, xanım hansı. Qadın üzünün hicabla, yaşmaqla örtüldüyü bir mühitdə bu yaşantı normaldır. Hətta Məşədi güclənən ehtiras içində şaşırır və öz halını gizlətməkdən ötrü başlayır ağzına gələn cəfəngiyyatı danışmağa: saçmalayır, mənasız "saqqal və hənə" mövzusunun ortaya atır. Qorxu hissiylə seksual həyəcan arasında həmişə bir addımlıq psixoloji məsafə var. Onlar çox qısa bir zaman müddətində bir-birinə transformasiya oluna bilirlər. Bu emosiyalardan hər biri asanlıqla digərinin başlanğıc impulsuna çevrilmək imkanına malikdir. Gözəl Gülnazı çaşdıran, qorxudan Məşədinin çirkinliyi yox, onun qabarıq ifadə olunmuş seksual niyyətidir.

Qulluqçu Sənəmin də İbad kişiye qarşı aqressiv münasibəti bəraətsizdir. Şəxsən Sənəmə tacir Məşədinin heç bir ziyanı dəyməyib. Bəs onda qulluqçunun Məşədi İbadla belə qaba, layiqsiz rəftarının səbəbi nədir? Deyəcəksiniz ki, onun Gülnazı yaşlı kişidən qorumaq cəhdi. Daha belə həyasızcasına yox da. Bu aşkar kobudluğun, Məşədiyə qarşı hədələyici "yürüş"ün, aqressiv davranışın bir ucu məxfi seksual həyəcandır, seksual heyranlıqdır. Bica deyil ki, Sənəmin dayə hikkəsi, dayə idiası ilə göstərdiyi canfəşanlığı Məşədi İbadın özü də həddən ziyadə tez duyur və ona həməncə adekvat reaksiya göstərir: sanki Sənəmin psixoloji basqısını (axı, o da çoxdandır ki, dul qadındır) aşkarlayır. Sənəmin "hücum"u müqabilində zarafatlaşa-zarafatlaşa oxuyur: **"GÖRÜRƏM KİM, MƏNƏ ÇOX YETİRİRSƏN GÖZÜNÜ, QORXURAM KİM, Kİ AXIRDA İTİRƏSƏN ÖZÜNÜ"**. İnsan ya qəfil qorxanda, ya da qəfil valeh olanda özünü itirir, çaşır. Bu səhnədə məxfi vurğunluq, heyranlıq qorxuya, həyəcanlı maraqa ikrah hissəyə qoşulub bir-birini müşayət edir. Məşədi İbad Gülnaz və Sənəmdən ötrü mikroşok vəziyyətinin təhrikçisidir. Onun açıq, həyasız,

sırtıq niyyəti Gülnaz və Sənəmin son dərəcə şaşırmasının səbəbidir. Bu şaşqınlıq Məşədinin üstünə birbaşa hücum çəkib "şığmaq"la və aşkar təhqirlə ("qoca kaftar, sənə on beş yaşında qız nə gerek?") bildirilir. İbad kişisə müdafiə olunmur. Daha doğrusu, onun müdafiəsi, sadəcə, məzələnməkdir, əylənməkdir, zənən tayfasının həşirini ciddi qəbul etməməkdir. Məşədi İbad gözəl Gülnazdan və qulluqçu Sənəmdən heç incimirdə, əksinə, onların aqressiv davranışından bir az da xoşhallanır, kefi durulur və könlündən hər iki qadını birdən özünə arvad eləmək istəyi keçir.

"O olmasın, bu olsun" məsxərəsində Sənəm qulluqçudan daha çox Gülnazın yaş etibarını ilə iki dəfə böyük ədəbi **ƏKİZİDİR**. Gülnaz və Sənəm pyesin kontekstində cüt bacı təəssüratı oyadırlar. Sənəm məsxərədə Gülnaz əvəzidir. Üzeyir bəy Sənəmi İbad kişini incitməməkdən, pərt və peşman etməməkdən ötrü yaradıb. Sənəmsiz Sərverin də kələyi gerçəkləşməzdi. Lakin insafən qeyd etmək lazımdır ki, sonucda Sənəm heç bir etiraz-filan bildirmədən, cıncırını çıxartmadan birinci məclisdə "qoca kaftar" adlandırdığı Məşədi İbada kəbinli arvad olmağa razılıq verir. Deməli, Məşədi Sənəmə söyləyəndə ki, "görürəm kim, mənə sən çox yetirirsən gözünü" haqlı imiş... Bu dəfə də soruşacaqsınız ki, Sənəmin burada nə günahı var, kələyi ki Sərver qurub? Elədir, amma, gəlin, məntiqdən aralı düşməyək. Birincisi: Sənəm Məşədiyə övret olmaqla özünü heç də Gülnazın yolunda fəda eləmir, əksinə, qazancda qalır. İkincisi: əgər Məşədi gerçəkdən idbar kişi, kaftar qoca olsaydı, Sənəm kimi diribaş və zirək bir qadın, yəqin ki, ona zorla da ərə getməzdi. Uzağı Sərver axtarıb bu işə bir əncam çəkəcəkdi, bir çarə bulacaqdı. Bu bir daha ona sübutdur ki, pyesin qadınları elə ilk səhnədən Məşədiyə münasibətdə laqeyd qalmamışlar,

Məşədiyə seksual maraq göstərmişlər. Niyə? Burada patologiya əlaməti və ya psixoloji qüsurlar varmı? Yoxsa milli oyun mədəniyyətində mövcud gələnlərlə bağlıdır?

Əvvəla ondan başlayaq ki, Məşədi İbad xalqın meydan mədəniyyətinin bədii-estetik və mənəvi-əxlaqi dəyərlər sistemində, xalqın folklorunda təsdiqlənmiş və yaşamaq hüququ qazanmış **KEÇƏLİN** yazılı ədəbiyyata köçmüş variantıdır. Meydan mədəniyyətinin varolma prinsiplərinə əsasən Keçəl yüksək erkəklik (buğalıq, öcüllük) potensialına malik bir kişidir. Məşədi İbad da keçəldir. Təsədüf, yoxsa qanunauyğunluq? Bəlkə folklor ənənəsinin diktəsi? Rəsmi mədəniyyət keçəlliyi neqativdə yozur: keçəllik qocalıq, heysizlik, çirkinlik əlamətidir, ölüm nişanəsidir. Mifik təfəkkür isə keçəlliyin pozitivdə götürülən mənalarını vurğulayır. Qeyri-rəsmi mədəniyyət də bu aspektdə mifik təfəkkürün ardınca gedir. Bu müstəvinin dəyərləri içində **GÜNƏŞLƏ UŞAQ DA KEÇƏL**² sayılır. Onların hər ikisi dünyada görünəndə keçəl olurlar. Xalqın meydan mədəniyyətinin kontekstində keçəllik, ilk növbədə, fiziki gücün, buğalığın, erkəkliyin bildiricisi kimi qəbul edilir. Keçəl fallik kultun atributudur. Meydan teatrında isə Keçəl ampuadır. Xalqın Keçələ münasibəti həmişə ikilidir, ambivalentdir. Bu ikilik də onunla bağlıdır ki, Keçəl həyat və ölümü eyhamlaşdıran personajdır. Ona görə də xalq bir tərəfdən Keçələ gülür, digər tərəfdən isə onu əzizləyir. Keçəl sanki meydan teatrının dəcəl, erköyün, lakin qartımış uşağıdır. Meydan oyunlarının personajı kimi Keçəl bir qayda olaraq çalışır ki, tamaşaçı onun başının dazlığını görməsin. Amma bu heç vaxt ona nəsib olmur və meydan əhli onun dazlığına lağ eləyib gülür. Mərhum teatrşünas Novruz Təhməzov yazırdı ki, "papağın götürülməsi Keçəlin ifşa

olunması, gülünc vəziyyətə düşməsi deməkdir".³ Türk kölgə teatrının qəhrəmanı **QARAGÖZ** də mayallaq aşıb xəyal pərdəsinin, yeni təsəvvürlər ekranının üzərinə düşdüyü zaman birinci papağını itirir və onun keçəlliyi aşkarlanır. Farsların "Pənc" kukla teatrının bir nömrəli personajı Keçəl Pəhləvan da tamaşa vaxtı öncə papağından məhrum edilir. **BURADA PAPAQ ELƏ BİL Kİ GÜLÜŞ QAZANININ QAPAĞI FUNKSİYASINI YERİNƏ YETİRİR.** Papağı ağızlara vurulmuş **MÖHÜR** kimi də təsəvvür etmək mümkündür. Papaq düşür (möhür qırılır) və camaat gülür. Rəsmi mədəniyyətin kontekstində namus, qeyrət, kişilik simvolu sayılan **PAPAQ** xalqın meydan mədəniyyəti çərçivəsində oyuncağa, oyun predmetinə, gülüş qapağına çevrilir. **PAPAQ və QAPAQ:** biri başı örtür, biri qazanı. Türk-müsəlman aləmində papağı başından getmiş kişinin aqibəti faciəvidir. Meydan mədəniyyətində isə papağını itirmiş Keçəlin aqibəti gülməli olur. **MEYDAN KEÇƏLİ VƏ ONUN PAPAĞINI CİDDİ QƏBUL ELƏMİR.**

Tamaşaçıların Məşədi İbadla birbaşa tanışlığı da təqribən Qaragözün (Keçəl Pəhləvanın) papağını itirdiyi səhnəni xatırladır. Məşədi İbad qızı görməyə Rüstəm bəyin evinə gəlib. Hələlik qonaq otağına keçməyə rüsxət yoxdur. Odur ki, Məşədi ayna qabağında dayanıb Gülnazın qarşısına çıxmaq üçün son hazırlıq işlərini görür: əslində, isə o, seyrçilərə özünün evlənmək hüququnu və imkanlarını nümayiş etdirir. Güzgü qənşərində Məşədi hamıya bəyan eləyir ki, saqqalı qapqara şəvə kimidir, dişləri yerindədir, qulaqları eşidir, gözləri görür, yeni o, bilmərrə qoca-zad deyil. Faktiki olaraq bununla da kifayətlənmək mümkün idi. Lakin Məşədi dəcəl uşaqlar kimi dinc oturmur, başlayır papağı ilə oynamağa, min cür hoqqa çıxartmağa: papağını gah belə qoyur, gah elə. Bir şey alınmır və qərara gəlir ki, Gülnaz xanımı başıaçıq

qarşılasa yaxşıdır. Çünki bu dəm, yeni keçəlliyi faş olanda, "abrazavannı" adamlara oxşayacaq. Məşədi verir qərarını, onu yerinə yetirir də: papağı başından götürür. Bu jest artıq Məşədi İbadın gülüş hədəfinə, gülüş obyektinə çevrildiyini bildiren işarədir. Onun sərgüzəştləri, lətifəsi, qaravəllisi də məhz papağı başından "gedəndən" sonra başlayır.

PAPAQ KEÇƏLİN YARAĞIDIR, SİPƏRİDİR, MÜDAFİƏSİDİR.

Elə bil ki papaq Keçəli camaatın gülüşündən qoruyur. Məşədinin də başına kələk gəlməzdi, gərçi o, papağını götürüb keçəlliyini göstərməseydi. İndi, yaxşı, bu səhnəni Üzeyir bəy təsadüfən yoxsa meydan oyunlarının xarakterini, hüsnünü, mənə qatlarını bilə-blə yazıb? Dəqiq və konkret cavab araşdırmanın bu müstəvisində mümkünsüzdür. Amma iş işə yaman oxşayır. Məsələ bu ki, Keçəl meydan oyunlarının, kukla və kölgə tamaşalarının mərifətə, savada, lütfkarlığa can atan personajıdır. Onun daz başı bu istək ucbatından daim bəlalar çəkib. Kölgə teatrının qəhrəmanı Qaragözün də tez-tez gülünc vəziyyətlərə düşməsinin səbəblərindən biri onun ədəb-ərkan qaydalarını özümseməyə cəhd etməsi, sonucda isə onları tərsinə yozmasıdır. Məşədi də "abrazavannı" görünmək iddiası ilə öz papağından imtina edir: dazlıq Məşədinin təsəvvürünə görə alim, çox oxumuş adamın nişanəsidir. Belə ki, keçəllik gülüş mədəniyyətinin kontekstində savadın mütləq atributu, əlaməti kimi çözülmür. İndi kim deyər ki, Məşədi İbad xalqın meydan oyunlarının qəhrəmanı Keçəlin əkiz qardaşı deyil? Mənə qalsa, elə hesab eləyirəm ki, Məşədi İbad Qaragözün və Keçəl Pəhləvanın aynada görünən əksi kimi bir şeydir. Bu obrazların canı, qanı, mayası birdir. Başqa bir əlamətə görə də onlar oxşarıdılar. Bu personajların hər biri öz yaşadığı yerin, obanın,

kəndin, məhəllənin, şəhərin Don Juanıdır, bir az kobud desəm, arvadbazıdır, şorgözüdür. Bu qəhrəmanlar iştirak etdikləri bütün süjetlərdə özlərini potensial **BUĞA (ÖCÜL)**, kişi seksuallığının etalonu kimi aparır və bir qadını belə əldən buraxmırlar. Qadın personajlar da həmişə onlara vurğun olurlar. Elə bu ifrat erkəklik duyumunun ucbatından istər Keçəl, istər Qaragöz, istərsə də Keçəl Pəhləvan dəfələrlə lağ, şəbədə obyektinə çevrilirlər. Bu mənada Məşədi öz prototiplərindən (folklor sələflərindən) heç nə ilə fərqlənmir. Məşədi İbad rəsmi mədəniyyət müstəvisində Keçəl amplusunu tanıtdırır. Belə də demək olar ki, "O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin Keçəl Pəhləvanı, Qaragözü Məşədi İbaddır. Lakin bu fikrə etiraz etmək mümkündür. Nə üçün Məşədi İbad Qaragöz və ya Keçəl Pəhləvan kimi öcəşkən, hiyləgər, çevik, vələdüznə bir qəhrəman deyil? Məncə, ona görə ki, Məşədi İbad XX əsrin Keçəlidir, köhnəlmiş həyat tərzinin, dünyaduyumunun və, nəhayət, "primitiv" meydanın yorulmuş nümayəndəsidir, xalqın gülüş mədəniyyətinin müəyyən qədər qocalmış sonuncu nəhəngidir. Yalnız XX yüzil Keçəl Pəhləvanı, Qaragözü Yaxın və Orta Şərqi meydan mədəniyyətinin, gülüş mədəniyyətinin kontekstindən çıxarıb Məşədi İbad kimi həpənd göstərə bilərdi və onu bolluca tənqid edərdi. Yalnız XX əsr Keçəli cılızlaşdırıb, "qocaldıb" sosial tipə çevirməyə qabil idi. Yalnız XX yüzil bambılı bir "student baba"nın əliylə Keçəli aldatmağa, onu dolamağa, nüfuzdan salmağa rüsxət verərdi və i.a. və s. Necə deyərlər, babalı XX əsrin və Hacıbəyli cənablarının boynuna...

MİLLİ TEATRIN PARAD QIYAFƏSİ

Azərbaycan milli teatrının parad qiyafəsi "Leyli və Məcnun" operası, "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" operettalarıdır. Mən "Arşın mal alan" əsərini "Məşədi İbad"ın daha kübar, və daha sosial invariantı kimi qavrayıram. Ol səbəbdən elə bilərəm ki, Üzeyir bəyin "Leyli və Məcnun"u ilə "Məşədi İbad"ı azərbaycanlıların vizual və verbal mədəniyyətinin, mentalitinin varolma amplitudasını obrazlaşdırır. Yeni bu iki əsər Azərbaycan mədəniyyətinin qütb hüdudlarını cızır. Xalq arasında onlar qədər sevilən, alqışlanan başqa bir tamaşa tapmaq çətin. Azərbaycan milli teatr mədəniyyətinin akkumulyativ enerji nöqtələri Hacıbəyli cənablarının yaradıcılığı boyu paylaşılıb. "Məşədi İbad" artıq "Leyli və Məcnun" kimi, "Arşın mal alan" kimi, "Koroğlu" kimi zövqlər, əqidələr, sosial-siyasi baxışlar dışındadır. "Məşədi İbad" artıq məsxərə, şebədə deyil, XX əsr Azərbaycanında bütün nəsillərin ən unudulmaz və ən məzəli lətifəsidir, hadisəsidir. El içində "Məşədi İbad"ın bu qayədə populyar olmasının səbəbi nədir? Sualın cavabı gün kimi aydındır. Üzeyir bəyin "O olmasın, bu olsun" məsxərəsi birbaşa şəkildə xalq gülüş mədəniyyətinin hüsnü və ənənələriylə bağlıdır, xalqın meydan həyatına refleksiyadır. Seyrçini nəyə və necə güldürmək baxımından da bu məsxərə əsl məhəllə şebədələrini xatırladır.

O da mümkündür ki, Hacıbəyli cənabları Məşədi İbad hekayətini hər hansı bir nağılçının və ya löbətbazın (kuklaçının) dağarcığından (repertuarından) götürmüş ola. İş bu ki, müsəlman mədəniyyəti kontekstində ənənəvi kukla və kölgə teatrlarının repertuarına daxil olan əksər pyeslərdə qəhrəmanların düşdükləri əksər gülməli vəziyyətlər "O olmasın, bu olsun" məsxərəsinin bir

çox maraqlı səhnələrinin modelidir, sxem-cədvəlidir. Belə ki, meydan tamaşalarının, kukla və kölgə oyunlarının xalqın gülüş mədəniyyətinə köklənmiş mövzuları **ƏR** və **ARVADIN, AŞİQ** və **MƏŞUQƏNİN** intim həyatının gülünc erotik-seksual tərəflərindən, onların yırpənmiş gündəlik münasibətlərinin cəfəng, ağlasığmaz təzahürlərindən bəhs edirdi. Bu, elə belə də olmalıydı. Çünki meydan əhli ər və arvad, kişi və qadın arasındakı sosial-psixoloji ünsiyyətin, intim əlaqələrin ictimai ekrana gülməli "həngəmələr", zarafatlar, məzəli olaylar şəklində qadağasız-filansız proyeksiyasından coşurdu, həzz aparırdı. Müsəlman mədəniyyəti kontekstində əsas seyrçi kütləsi kişilərdən ibarət olduğundan bu tamaşalar da meydanın bıqıburma, şəvəsaqqal, başıpapaqlı, əyniçuxalı usta, baqqal, qoçu və hamballarının zövqünə, psixofizioloji təbiətinə uyğunlaşdırılırdı. Odur ki, burada ədəbsiz jestlərə, rəftar və söyüslərə geniş yer verilirdi. Təsadüfi deyil ki, Atatürk Mustafa Kamal Paşa 1923-cü ildə "Qaragöz" kölgə teatrını Türkiyədə qadağan edir. Buna qədərse teatrın tamaşaları sünnet toylarında, çayxanalarda, qəlyanaltılarda oynanılmış. Nədən ki, bu məkanlara daxil olmaq qadınlara o vaxtlar yasaq buyrulmuşdu. Başqa yöndən baxanda isə problem bir azcana ayrı cür görünür: meydan aktyorları, nağılçılar və ləpəbazlar, axı, qadın seyrçilərdən nə qazana bilirdilər ki? Deməli, onların (meydan aktyorlarının) özlərinə də kişi seyrçilər qarşısında çıxış etmək, məhz kişilərin zövqünü oxşamaq, maraq və istəklərini üstün tutmaq daha sərfəli idi. Həqiqətən, **islam mədəniyyəti kişilərin mədəniyyəti kimi yaranıb, kişilərin mədəniyyəti kimi də formalaşmış**. Ortaçağ müsəlman ölkələrində meydanın **SAHİB** və **SAKİNLƏRİ** yalnız

kişilər idi və onların küfr danışmaqdan savayı hər bir işə rüsxəti (icazəsi) çatırdı.

Lakin... və bir də lakin... Üzeyir bəy meydan lotusu Keçəli Məşədi İbad qiyafəsində elə "yolub daradı", ona rəsmi mədəniyyətdə elə parad forması verdi ki, bu seksual nəhəngin, bu Şərq Don Juanının əməl və hoqqalarına kişilərlə bərabər qadınların da tamaşa etməsi mümkünləşdi. Bu mövqedən yanaşanda görünür ki, "O olmasın, bu olsun" məsxərəsi XX yüzil Azərbaycan mədəniyyətində düşüncə, qavrayış müstəvisində zühura gələn koordinal dönüşü, bu dönüşün xarakter və təbiətini simvolizə edir.

Çözdüyüm problemlərlə ilişkili, məcə, cəmi bir məsələ qaldı. İş bu ki, müsəlman məmləkətlərində Orta əsrlərdən üzü bəri xalqın, xüsusilə, kişilərin, sevimli əyləncəsi sayılan kukla və kölgə teatrlarının repertuarına çoxsaylı müasir pyeslərlə yanaşı "Fərhad və Şirin", "Əsli və Kərəm", "Tahir və Zöhrə", "Leyli və Məcnun" kimi adı belli oyunlar da həmişə daxil olub. Amma tamaşa zamanı bu qəmli, hüznü eşq sərgüzəştləri xalqın gülüş mədəniyyətinin prinsiplərinə uyğun şəkildə, Qaragöz və ya Keçəl Pəhləvanın birbaşa müdaxiləsi, iştirakı ilə ifa edilirdi, daha doğrusu, kölgə teatrının "ayna"sında (ekranında) həmin əsərlərin qəhrəmanlarının şəbədəsi çıxarılırdı, onlara məsxərə yapılırdı. Bu üsulla kukla və kölgə teatrlarının ustad löbətbazları müsəlman Şərfinin klassik eşq dastanlarına məsxərə, şəbədə donu biçir, hər hansı bir məşhur əsərin astarını üzünə çevirir, bilərəkdən, meydan mədəniyyətinin mövcudluq prinsiplərinə uyğun urvatlı ilə urvatsız olanın yerlərini taydəyişik salırdılar. Belə olduqda fəci taleli romantik qəhrəmanların kukla və kölgə teatrlarında görükdürülən, amma gerçək həyat məntiqinə sığmayan davranışlarına, ədalarına, həmçinin ibarəli nitqlərinə, mənasız iddialarına,

mistik sevgilərinə, varolma pafosuna gülməkdən savayı camaatın əlacı qalmırdı. "O olmasın, bu olsun" məsxərəsi də məhz bu ənənənin davamı kimi "oxunur".

Son cümlə həmişə ədəbiyyatın paradı olur.

Bütün bunları bircə-bircə aşkarlayıb sadalamaqda məqsədim Azərbaycanın dahi bəstəçisi və maarifçisi, dramaturqu və publisisti Üzeyir Hacıbəyli cənablarının suggestiv təsire malik "Məşədi İbad" məsxərəsinin xalqın meydan həyatı, milli gülüş mədəniyyətilə və hətta mifik təfəkkürü ilə möcüzəli, orqanik, qeyri-adi bir tərzdə, arxetiplər səviyyəsində bağlı olduğunu, və heç də təsadüfi yazılmadığını, yeni tək bir ilham pərisinin qanadlarında göydən yerə enmədiyini göstərməkdən, əsərin bütöv şəkildə türk müsəlman mədəniyyətinin vizual və verbal gələnlərinə söykəndiyini çözüb konkretləşdirməkdən ibarət idi.

Bu məqalənin şirinliyi də bir kəllə qənd, üç manat pul olsun... Vəssəlam-şüdtəmam...

Ədəbiyyat:

¹ Karasyov L.V. Qoqol i ontoloqiçeskiy vopros // Vopr.filosofii. - 1993. - № 8. - S. 84.

² Karasyov L.V. Mifoloqiya smexa // Vopr. filosofii. - 1991. - № 7. - S. 73.

³ Bax: Təhməzov N.N. Xalq tamaşalarında rejissorluğun metodikası. - B.: APİ, 1986. - 30 s.

BƏDƏN VƏ RUH
KULTUROLOJİ PROBLEM KİMİ
(fəlsəfi eskizlər)

"Anlamaq münasibət obyektivliyi deməkdir".
 Katsuki Syökida¹

Mədəniyyət bədən və ruhun oyunlarının müstəvisidir: hər bir hadisədə, hər bir hadisənin mənasında, mahiyyətində və formasında təzahür edər. **"Pənbeyi-dağı cünun içrə nihandır bədənim, diri olduqca libasım budur, ölsəm, kəfənim"**. Bədən cünun dağının pənbələri arasında gizlədilib: görünmür. Bu pambıq tayası (yəni libas, geyim) bədən üçün həmişə potensial örtükdür (niqabdır, hicabdır, cilbabdır, pərəncədir, çarşabdır, maskadır) və kəfəndir. Mən söyləmədim, Füzuli belə dedi: diri libası ilə ölü kəfənini bir-birinə müsavi götürdü. İnsan geyinib insan olur, geyinib təbiət içindən mədəniyyətə adlayır. Libas təbiətlə mədəniyyət arasında bir ötürücü, mediator. Adəm və Həvva qadınla kişi bədənlərinin fərqlərinə varanda, özlərini tanıyanda utandılar, həya elədilər, əncir yarpağından ilk geyim variantı kimi yararlandılar. Əcəba, bədənə libas içrə, pənbə içrə məxfiləşdirmək, nihan etmək, gizlətmək nə demək? Bu da bir oyunmu, yahu? Şübhəsiz, bu insanın psixoloji tarazlığı, birgəyaşayış qanunlarının tənzimlənməsi üçün labüd bir oyun. Amma bir fikir verin: mədəniyyət öz mövcudluq tarixi boyunca ruhu həmişə bədənə üstün tutub, bədənə ruh qarşısında daim kiçildib, miskinləşdirib. Hərçənd mədəniyyət tarixindən bədənə ruhu üstələdiyi dövrlər də məlum. Di gəl ki, hətta bu çağlarda belə bədən ruhun gözəlliyini gözəl fizioloji formada güzgüleyən təzahürdən başqa bir şey olmayıb.

Bədənin yerini və statusunu mədəniyyət şəbəkəsində necə müəyyənləşdirmək mümkün? Bədən və varlıq, bədən və cəmiyyət, bədən və mədəniyyət refleksiya hansı ontoloji, psixoloji və sosioloji paradigmalara (sxem-cədvəllərə) söykənir? **Təbiət bədəni "sifariş" eləyir, bədən - cəmiyyəti, ruh - mədəniyyəti.** Varlıq, toplum və mədəniyyət bədəndə bir ortama gəlir: bədəndən onların üçünə də qapı var. Bədən və ruh əbədi bir tapmaca kimi kulturoloji problemdir. Çünki ruh mifdir, fikir işçilərinin qeyri-səlis məntiqinin yaradıcı imperatividir. Ruh insanın sübuta yetirmədiyi kəşfidir. Mən elə hesab edirəm ki, kulturologiyanın prerdmeti bədənle ruhun zaman və məkan çərçivəsində qurduğu, düzenlədiyi oyunlardır, bu oyunların tipidir, janrıdır, üslubudur. Məhz bu oyunlar **"mədəniyyət"** adlanır. Onda başlayaq:

BƏDƏN OLUMDUR,

öldü, meyit olur: yeni ki, bədən vücuddur, mövcud olandır, təcən dırnağadək materiyadır, varlığın təzahür formalarının zəncirində sonuncu həlqədir. Allah Adəm və Həvvanın torpaqdan yapılmış bədənlərinə can verdiyi gündən üzün bəri artıq heç nə yaratmır. **Hər şey təkrar istehsalıdır.** İnsanın bədəni sanki varlığın ən axırncı divarıdır, təbiətin möhürüdür. Bədənle təbiət qurtarır. Tanrı öz yaradıcılığına insanla (onun bədənile) yekun vurur. İnsan bədəni tanrı heykəltəraşlığının ideal təcəssümüdür. Təbiət bədəne çatıb dayanır: çünki ondan o yanısı mədəniyyətdir, mədəniyyətin formalaşdırdığı, idarə etdiyi cəmiyyətdir. Öz ontoloji statusu etibarlı ilə bədən sosial dünyaya, topluma, mədəniyyətə yad elementdir. Əgər insan sürüden çıxıbsa, və əgər sürü primitiv cəmiyyət variantıdırsa, bəs onda necə olsun? Məsələ bu ki, bədən varlığın özüdür, sürü isə tələbat, zor və

qanun zəminində primitiv **təşkilatlanmadır**. Başqa sözlə, bədən "mən" olub sosial dünyada yaşamağa məhkum təbiətdir. Cəmiyyət (sürü) bədənlərin yox, işarələrin cəmiyyətidir. Toplum içrə bədən işarələrin köməyi ilə öz mövcudluğunu tənzimləyir və birgəyaşayışın şərtlərini açıqlayır. Elə ki, işarələr adekvat qavranılmadı, anlaşılmadı və onların yozum variantları çoxaldı, cəmiyyət (sürü) toplumun primitiv modeli kimi) dağılır. Odur ki, cəmiyyəti işarələr sistemi, yeni mədəniyyət formalaşdırır. İndən sonrasına bədən simvolların, eyhamların səltənətindədir, onların tabeliyindədir.

Bədənle varlığın kündəsi eynidir. Lakin bədən "mən" kimi topluma inteqrasiya olanda özünü təbiətdən ayırır bildirici olur. Fizioloji bədən instinktlər bədənidir: bütün canlılarla eyni hücrəni bölüşür. İnsan instinktlərinə sahib çıxmağa başlayanda mədəniyyət yaranır, "mən" yaranır və bədən sosiallaşır. "Mən" artıq sosial bədəndir və bu statusda o özünü təbiətə qarşıdurum bilir. Instinktlər bədəni "dəyişkənliyin daimiliyini"² eyhamlaşdırır. Bu bədən özünə zamandan oyuncaq və əyləncə düzəltmir. Ona görə ki, instinktlər bədənində "mən" olmadığından o, heç nədən ötrü darıxmır. Sosial bədənsə özünü ZAMAN ölçüsü kimi aparır. Çünki "mən" dəyişkənliyi aradan götürüb yalnız daimiliyi saxlamaq, əbədiyyətin mövcudluğuna inanmaq istəyir. Məsələ bu ki, əgər zaman yoxdursa, əbədiyyət də yoxdur, yalnız permanent dəyişmələr var. Sosial bədən zaman formasıdır: ol səbəbdən ki, "mən" öz ömrünün, bədən enerjisinin aktivlik müddətini hesablamayı bacarır; yeni zaman sosial anlayışdır. Zaman təbiət üçün cəfəngiyyatdır. Sosial bədənənin dışında isə mütləq bir dəyişmələr zamansızlığı yaşanılır. Zamanın rəsmini insanın sosial bədəni cızır. **SOSIAL BƏDƏN VARLIĞIN ZAMAN BORUSUDUR**. Biz məhz "mən"ləşmiş bədəni insan

adlandırırıq. Tarix insanın, yeni sosial bədən tarixidir. Zamanla məkan elə buradaca bir-birinə qovuşur, işarələnir. İnsan naqıl kimi zamanı məkanla birləşdirir. **ZAMAN SOSIAL BƏDƏNLƏRİN ÖMRÜ İLƏ "QİDALANIB" BÖYÜYÜR VƏ MƏKANI ÖZÜNÜN SƏRHƏDSİZ QƏBİRİSTANLIĞI BİLİR. BÜTÜN MƏKANLARIN POTENSİAL MƏZARLIQ OLMAQ ŞANSI HƏMİŞƏ REALDIR.** Bədən dünya sirlərinin düyünləndiyi nöqtədir. Dünyanı tanımaq üçün bədənə tanımaq gerek. Elə isə:

BƏDƏN ONTOLOJİ MÖCÜZƏDİR,

socio-kulturoloji fenomendir ki, hələ bir çox mənalara özündə qapsayır. Bədən ona görə ontoloji, yeni zamansız-filansız, möcüzədir ki, kainatın güzgüsüdür; damla kimi kosmosu güzgüleyir. Orijinal deyiləm, Nəsimidən gələn fikri təkrarlayıram. Lakin Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin "Mirat əl-muhaqqiqin" ("Tədqiqatçıların aynası") risaləsində də oxşar mənanın fərqli ifadəsi mənim söylədiyimin urvatlı təsdiqidir: "İnsanın bədənə elə bir xəritədir ki, orada kainatın, yerin və göyün, illərin (zamanın) və şəhərlərin xəritəsi görünür".³

BƏDƏN MİKROKOSMDUR,

Ortaçağ müsəlman filosoflarının diliylə desək, aləmi səğirdir,⁴ yeni kiçik aləmdir, bap-balaca bir dünyadır, miniatür bir dünyadır və öz-özlüyündə tamamlanmış "oxunulması" bir əsərdir. Orta əsrlərin "Afaqname" risaləsində Quranın "Fussilət" surəsinin 53-cü ayəsinə⁵ istinadən bəyan edilir ki, bədənle kainatın quruluşu güzgüvari inikasdən başqa bir şey deyil: 12 bürc insan bədənini 12 nahiyəsinə, 7 planet isə bədənə 7 daxili üzünə uyğun gəlir. Belə ki, bürclərdən Qoç insanın başını, Buğa boynunu, Əkizlər qollarını, Xərçəng döşünü, Şir qarnını, Qız küreyini, Tərəzi göbeyini, Əqrəb

rüculətini, Oxatan ombalarını, Dağ keçisi dizlərini, Dolça baldırlarını, Balıqlar ayağın pəncələrini, planetlərdən isə Ay ağ ciyəri, Günəş ürəyi, Ütarid (Merkuri) beyni, Zöhre (Venera) böyrəkləri, Mərrix (Mars) öd kisəsini, Müştəri (Yupiter) qara ciyəri, Zühəl (Saturn) dalağı⁶ eyhamlaşdırır. Müsəlman dünyədəkinə görə insan bədənini həm aləmdir, həm də əlamətdir.⁷ Yeni ki, dünya insana sığışa bilir, insan bədənində modelleşir, obrazlaşır, aləm olur və aləm olub da əlamətə çevrilir: nədən ki, Allahı bildirir, Allahı işarələyir. Bununla yanaşı bütün kainat da, sən demə, insan üzlüdür, insan bədəninin formaları ilə baxışır. İnsan bədənile kainat arasındakı vizual oxşarlıq hələ qədim risalələrdə vurğulanmışdı: deyilmişdi ki, insan başı göylərə, sinə havaya, qarın dənizə, ayaqlar yerə, sümüklər daşlara, damarlar budaqlara, tüklər otlara, duyğular isə heyvanlara bənzəyir. Bir çox xalqların mifik təfəkkürünə görə bədən yaranış üçün, kosmoqonik təşəkkül aktı üçün ilkin materialdır. Akkad panteonunun qadın ilahəsi Tiamatı öldürən Marduk onun bədənini iki hissəyə bölüb Yeri və Göyü yaradır, İside qardaşı (başqa bir invariantda isə eri) ölüb-dirilən məhsuldarlıq tanrısı Osirisin (Dionislə, Xızr peyğəmbərlə müqayisələndir) meyidini tanrı Totdan gizlətmək naminə parça-tikə eləyib kainata səpələyir ki, Osiris xaosdan dünyanı bir daha vücuda gətirə bilsin.⁸ Hinduizmdə isə bədən həmişə törədicisi enerji sayılıb.⁹ Bütün bunlar bir tərəfdən göstərir ki, bədən, həqiqətən, ontoloji xəritədir, mikroksmdur; digər tərəfdən isə makrokosm insanın ikonik əksidir. Ayrı cür də demək mümkündür: insan dünyanın balaca ölçülü avtoportretidir. Hürufilər "Allahın əlamətini insanın qiyafəsində, insanda isə Allahın üzünü görürük" deyəndə heç də küfr danışmırdılar, sadəcə,

dünyaları bir-birinin içinə geydirirdilər: vahid bölünüb çoxalırdısa, çoxluq da yığılıb vahidləşirdi. Kainat harmonik bütövdür: bu bütövlük invariant birin bütövlüyüdür, içi çoxluqlarla (variantlartla) dolu vahidin (təkcənin) bütövlüyüdür. Bədən kosmosla intensiv enerji mübadiləsindədir: heç nə itmir, heç nə qeyb olmur; hər şeyin ali planı var. Ona görə də

BƏDƏN PROQRAMDIR,

ontoloji proqramdır, kainatdakı proseslərlə ilişikli kosmik proqramdır, ilahi proqramdır, sakral və məxfi proqramdır. Bu aspektdə bədən "mən" in taleyidir: bədən tale (bəxt, yazı, qismət) invariantıdır, "mən" isə gerçəkləmiş tale variantıdır. Maraqlı bir deyim var: söyləyirlər ki, "tale özxoşuna gedənləri aparır, tərslik eləyənləri sürükləyir". Əslində, mən bədənimin ardıyca yola çıxmışam. Mənim taleyimin "marşrutu"nu bədən məndən öncə bilir. "Alın yazısı" elə bədən koordinatlarında "mən" üçün proqramlaşdırılmış tale deməkdir.

Və hətta əl də insan bədəninə tale cədvəli kimi qoşulmuş özünəməxsus bir mikkoçipdir, mikrokosmdur. Hiromantlar insan əlinin içindəki cızıqları, nöqtələri, ulduzcuqları, qövsləri, əyriləri və onların əmələ gətirdiyi konfigurasiyaları Adəm oğlunun taleyinin cədvəl-proqramı sayırlar. Qəribədir, biz azərbaycanlılar da, təbii ki, ruslarla bərabər, deyirik ki, "hər kəsin taleyi öz əlindədir". Başqa xalqların folklorunda da belə söyləmlər qədərincə. Bu fikrin ictimai-sosial mənə çənberində belə bir ideya fokuslaşır ki, insan öz gücü, iradəsi, təpəri, zəhməti hesabına özünə tale düzəldir. Əslində isə bu fikir bizi birbaşa hiromantiya müstəvisinə aparıb çıxarır və çox aydın, səlis və sadə bir

şəkildə bəyan eləyir ki, hər bir şəxsin taleyi öz əlinə həkk olunub və bundan qaçmaq olmaz. Adəm oğlunun taleyi onun əlinin içindən boylanır. Qədim zamanlardan hesab olunub ki, əl insanla göylər, hətta insanla cəhənnəm arasında bir ötürücüdür. Doğrudan da bütün ibadət formalarında əl aktiv iştirakçı və tanrıya ünvanlanmış mesajın translyatoru. "Əl magik möhürdür. Bu söz "pantakulum" (özündə hər şeyi qapsayan) kəlməsindən düzəldilib. Təbiət pentakldır (beşbucaqlıdır - kursiv A.T.); kainat pentakldır; insan isə kainatın təkrarıdır, yeni balaca dünyadır (aləmi səğirdir). Əl isə insanın təkrarıdır: onun işgüzar mikrokosmudur",¹⁰ oxuna bilən proqramdır. Halbuki alın yazısı tam məxfidir, gizlin tale cədvəlidir. Onda belə çıxır ki, bədən başdan-başa yazıdır, şifrələnmiş sakral məlumatdır, eyhamdır. Deməli,

BƏDƏN MƏTNİDİR,

"oxunub", "dərk edilib", "anlaşılib" şərh edilməlidir, yozulmalıdır. Əl də, alın da bədən bir fraqmenti kimi şifrələnmiş tale proqramının daşıyıcılarıdır. **Bədən "tale" deyilən bir ömür qatarının lokomotividir.** Bu mənada insanın taleyi onun bədənini vasitəsilə hamıya və hər kəsə əyandır. Bir tek oxumağı bacarmaq və bilmək gerek. Bədən dünyaya bir yazı qismində, lövhi-məhfuzdan götürülmüş bir yazı, bir tale qismində göndərilir. Bir mətn kimi bədən artıq mədəniyyətə məxsus olur, mədəniyyətin parametrləri çərçivəsində bir bildiriçi statusunda bulunmaq hüququ qazanır. Burada bədən tədqiqat obyektinə, informasiya dağarcığına çevrilir. Onu öyrənirlər ki, dünyadan baş çıxarsınlar; onu öyrənirlər ki, ruhu tapsınlar; onu öyrənirlər ki, tanrıya yaxınlaşsınlar. Odur ki, mədəniyyət kontekstində

əbədi dustağı statusunda qalır. "Mən" bədən qiyamçı köləsidir, o, bilginini, yeni taleyi bildiyindən üsyana qalxır, amma nəyisə dəyişmək (yazıya pozu yoxdur) iqtidarında bulunmadığını anlayıb da özünü yenidən bədən stixiyasına atır. "Mən" bilincin (şüur) və milli mentallığın bədəne, bədəndə şifrələnmiş məlumatlara və instinktlərə, dışarıya, topluma münasibətdə reflektiv olaraq yaratdığı fərdi həyat konsepsiyasıdır. Bədən bazisdir, "mən" üstqurum, özünüdərk əlaməti. Özünüdərk bədən bilgisinə, yeni taleyə "yiyələndikdən" sonra gerçəkləşir. "Mən" bədən geyindiği tanıtım maskasıdır, bədən şəxsləndirilməsidir, toplum içre hüzur şərtidir. Amma di gəl ki, nə "mən" in mütələq maddi gerçəkliyi var, nə ruhun: nə o görür, nə bu; görünən bir tək bədən ki, o da, bu da bədəne məxsus. Ruh bədəndə yaşayan həyati enerjidir, bədən enerjisidir, özünüdür, doğmasıdır, ancaq onun "mən"lə ilişkisi daha artıq. Düzdür, ruh bədən içində "bişir", "yanır" və sonradan "mən"i idarə eləyir: ondan tələb eləyir ki, bədən (taleyi, yazını) "oxusun", anlasın və taleyinə tərslik göstərməsin. "Mən" bədən itirəndə həmənəcə məhv olur, ruh isə, əksinə, digər zaman və məkən ölçüləri bulub ayrı gerçəklik koordinatlarında yaşayır. Nə qədər ki, insan diridir,

BƏDƏN RUHUN EVİDİR,

həm mətbəxidir, həm məbədidir, onun yaşam mühitidir, müvəqqəti məskunlaşdığı mənzilidir, karvasarasıdır, mehmanxanasıdır. Ruh bədən "kirayənişin"idir. Dao fəlsəfəsini düzüb-çoşanların dediyinə görə "bədən ruh və enerjinin anbarıdır, enerji ruhun anasıdır, ruh enerjinin oğludur".¹² Şərqi dahi sufisi Fərid əd-Din Əttar söyləyirdi ki, "bədən ruhdan fərqlənmez: çünki biri o

birisinin əlavəsidir. Birlikdə isə onlar Bütövün hissələridir".¹³ Lakin qoca Ərəstunsa (Aristotel) belə buyururdu ki, bədəni ruh idarə edir. İnanmıram, boş söhbətdir: Aristotel yanılırdı. **RUHU İDARƏ EDƏN BƏDƏNDİR.** Enerji bədənə ayrılır. Bədən ruhun səciyyəsinə, keyfiyyətini müəyyənləşdirir. Ruh fiziki enerji olmaqla yanaşı həm də fikrin enerjisidir, düşüncənin enerjisidir, ağıl ünvanlıdır. Amma bizim gümanımız var ki, aqlımız bədənimizə hakimdir. Əsla: bədən ruha, "mən"ə və ağıla heç vədə tabe olmur. **BƏDƏN HƏMİŞƏ "MƏN"DƏN AĞILLIDIR.** Adamların çoxusu müəyyən bir hadisədən (olayın qarşısındakı işarəni, olayın miqyasını nəzərə almadan) sonra öz doğmalarının, tanışlarının yanında əksərən səmimicəsinə etiraf eləyir ki, ürəyi ona əvvəlcədən nə olacağını xəbər vermişdi: yeni bədəni öncədən duymuşdu, bilmişdi bunu. Bədən hər bir vəziyyətdə ani də olsa ağılı, ağılla çıxarılan məntiqi qərarı qabaqlayır. Belə məqamlarda qədim çinlilər ərz edərtilər ki, **DAO BƏDƏNDİR.** Əslində isə bədən bütün ömrünü, varlıq enerjisini ruha sərf eləyir; bədən "mən"ə görə yox, ruh üçün yaşayır və həyatda axıracan "yanıb" maddiliyi olmayan mistik enerji fazasına keçir, tam ruhlaşır; ölüm faktından sonra bədənin ömrü qurtarır, bədənin ruh dönəmi başlayır. Məsələni bir az daha aydınlatmaqdan ötrü mən istərdim filosof İskəndər Tağıyevin əlyazma hüququnda mənə təqdim etdiyi əsərindən bir sitat gətirəM.: "Bir çox mədəniyyətlətdə və dinlərdə ölüyə 40 gün ərzində yas saxlamaq adəti var. Din xadimləri (gəlin, İbrahimim məzhəblərindən danışaq) sizə izah edə bilməyəcəklər ki, nə üçün xristianlarda ölümdən sonra birinci, üçüncü, yeddinci və ya doqquzuncu, və qırxıncı günlər (müsəlmanlarda da həmin günlər önəmlidir) qeyd olunur. Çünki onlar Ruhun bədənə ayrılaraq yeni təcəssümlər bulması ilə əlaqədar

prosesdən xəbərsizdirlər. Mən hələ ondan söz açmıram ki, hətta ekzoterik qatda bu dinlər reinkarnasyon (təzədən təcəlla - kursiv A.T.) ideyasını qəbul etmirlər. Beləliklə, Ruhun yeni təcəssümü insanın ölümündən sonra bir neçə mərhələdə baş verir. Birinci gün ölüm faktı təsdiqlənəndə Ruhdan fiziki bədən ayrılır. Üçüncü gün növbə insanın efir bədəninə çatır. Efir bədəninin fiziki bədənle enerji bağlantısı olduğundan (efir bədəni fiziki bədənə matris düzümüdür) bu məqamda (müəyyən işıqlanma zamanı) həmin bədəni bir kabus kimi ölmüş adamın məzarı üstündə görmək olar. Əgər meyit hər hansı bir səbəb üzündən basdırılmayıbsa (məsələn, xristianlar ölünü üçüncü gün dəfn edirlər), bu hadisəni otaqda da müşahidə etmək mümkündür. Yeddinci gün Ruh bədənə astral qılafından azad olur. Xristianlar bu münasibətlə doqquzuncu günü qeyd edirlər. Və nəhayət, qırxıncı gün Ruh mental bədənle "vidalaşır". Mental bədən Ruhun ayrıldığı axırınıcı aşağı qılafdır. Bundan sonra Ölümsüz Ruh öz təcəssümünü qurtarıb müəyyən müddət Göylə Yer arasında (əraf, bərzəh) mövqələnilir. Ölümsüz Ruh üç bədənəndən ibarətdir: Ali Eqo Bəbəni və ya Kauzal bədən, Budda bədəni və Atman bədəni. Ruh ölüm faktından ötüşən zaman boyunca bu prosesdən keçib ilahi dünyaya, - Müqəddəs Üçbucağa, - adlayır və orada öz yeni təcəssümünü gözləyir".¹⁴ Bununla da mənim bayaqdan söylədiyim fikirlərdə tamam yeni bir dönmə meydana gəldi: **bədən ruhun fiziki dünyada görünən obrazıdır, onun məkanda konkret təcəssümüdür.** Ölümdən o yana bədən ruh kimi yaşayır. Bu zaman bədən həmişə ruhun yaddaşındadır, onun enerji qılafının matris düzümündədir. Amma bir məsələ də var: **fiziki dünyada bədən görüne bilməyəndə mifə dönür.** Varlığın formaları içərisində görünər olmaq bədənə əlamətidir.

Halbuki bədən bizə görünən ruhdur. Biz ruhumuzun şekli, qiyafəsi, görkəmiyik. Onda belə çıxır ki, Ərəstun bunları bilməyə-bilməyə (bəlkə də bilirmiş) haqlı olub və deyib ki, bədəni ruh idarə edir. Ruhsuz bədən meyitdir, kukladır, çürüntü materialıdır.

Lakin... və bir də lakin... problemin həlli yolları çeşid-çeşid, hamısı da təzadlı. Amma iş bu ki, mədəniyyət bədənə utandır, çılpaq əzələlər fakturasından utandır. Mədəniyyət ruhun sferasıdır, onun mövcudluq parametrlərini ruh müəyyənləşdirir. Əgər qəbul olunursa ki, bədən ruhun evidir, ruhun məkan görkəmidir, onda bunu necə başa düşək: körpə doğulur və əlüstü belənir: insan ölür və meyit həməncə kəfənə (xristianlar ona ən yaxşı paltarlarını geydirirlər) tutulur. Qəribədir, mədəniyyət permanent surətdə bədənin çılpaqlığını gizlədir, çılpaqlığı yasaqlayır; elə bil ki, mədəniyyət çılpaq insandan, yalnız bədənə çimçişir, onu murdar sayır.

BƏDƏN MURDARDIR, RUH MÜQƏDDƏS.

Çünki bədən mədəniyyətdə daim özgəsidir. Mədəniyyət var qüvvəsilə, bütün mümkün vasitələrlə, müxtəlif suggestiv əqli hücumlarla bədəni təbiətdən uzaqlaşdırmağa, onu öz imkanlarına görə öz sferasında, öz koordinatlarında, öz laboratoriyasında təkrar istehsal etməyə (kuklalar, robotlar, klonlar) çalışır.

Bədəni məxfiləşdirib onu eyhama çevirmək müsəlman mədəniyyətinin ən cəlbədicə oyunlarından biridir.

Ortaçağ xristian mədəniyyətində bədən az qala ruhun düşməni kimi qavranılır; sanki iri bir çuvala (katoliklərin cübbəsi, rahib və rahibələrin geyimi) salınır və dışarı mühitlə təması minimuma endirilir. Burada məqsəd bədəni iztirabla

sınaqlardan keçirməkdən, onu "məhv" etməkdən və bədənini əsarətindən çıxıb ruhlaşmaqdan ibarətdir.

İntibah dövründən ta bu günə qədər avropalı dərzilər insan bədənini təkidlə ədəbaz, pırpız dizaynda biçilmiş paltarlara, qaftan və tumanlara, nəfis, əlvan corablara "bürüməklə", obrazlı desəm, insanı kuklalaşdırmaqla məşğuldurlar. İslam mədəniyyəti VII yüzildən üzü bəri kişi və qadın geyim dəblərində mütəmadi olaraq bədənini görükdürməmək, gizlətmək tendensiyasına sadıq qalır və müsəlmana "sən potensial ölüsən" ideyasını aşılıb onu öz kəfənini (əmmamə) başında daşımağa kodlaşdırır. Sufilik də burada yeni heç nə demir və insanı Allahın kuklası bilir. Bir tək Uzaq Doğu mədəniyyəti (aborigen tayfaların bədəne münasibəti barəsində xüsusi danışılacaq: ancaq bu olacaq irəlidə) bədəne qismən azad nəfəs almaq imkanı verir. Lakin buna baxmayaraq Uzaq Şərqi gələnxəl mədəniyyəti kontekstində bədən daim rəsmi bəyan edilməmiş "təcavüzə" məruz qalır: insanın ruhu, iradəsi, təcrübəsi, bilgisi şüurlu surətdə öz bədənini arası kəsilməyən treninqlər nəticəsində keyfiyyətə dəyişməyə, onu potensial meyitə (yoqa) və ya ideal kukla-robot (Şərqi ənənəvi əlbəyaxa döyüş sənəti) çevirməyə yönəlir. Əgər yoqa istirahəti zamanı idrak söndürülməyibse, bədən meyit kimi deyilsə, bu onu bildirir ki, bədən gərgindir və kamilləşməyə hələ çox müddət var. Şərq əlbəyaxa döyüş növlərində isə bədən öz enerjisini reaksiyanın, davranışın mexanikləşməsinə, robotlaşmasına istiqamətləndirir. Bununla da bədənə "bədənlilik" alınır: təlimlərin köməyilə bədənə "ruhlaşması" və ya ruhun materiyadan xilas olması prosesi gedir. Mədəniyyət Ruha (sakral enerji) iddialı olduğundan Bədəni öz oyuncağı, kuklası qismində görür. **MƏDƏNİYYƏT RUHA DÖNÜŞÜN, RUHA QAYIDIŞIN MANİFESTİDİR.** Ona görə də mədəniyyət

müqədəs mətnlərin diliylə deyir ki, Ruhun yeddi qiyafəsi var: fiziki bədən, efir bədən, astral və mental bədən, kauzal bədən, Buddha bədən, Atman bədən. Bunlar da öz növbəsində Səməvi Loqosun ifadəsidir.¹⁵ Yeni mədəniyyət insanın əlindən öncə onun bədənini alır və onu yalnız bir bildirici statusunda qəbul edir.

***BƏDƏN EYHAMDIR*¹⁶,**

işarədir, kukladır, oyuncaqdır. Sonucda mədəniyyətin məqsədi də insandan məhz kukla, uyuq, müqəvva yapmaqdır. Nə ki sadaladım, bunların hamısı ruhsuz bir şey olub meyitə müsəvi gələrələr. Bunun mənası nə? İş bu ki, mədəniyyət öz matris düzümündə canlı nə varsa, qəbul etməz. İdeya da, fikir də, ruh da maddilikdən məhrum. Mədəniyyət təbiətin qarşıdurumudur. Mədəniyyət ölü təbiətdir. Çılxa təbiət olaraq insan mədəniyyətə düşməndir. Nə üçün? Çünki mədəniyyət təlimdir, qanunlar toplusudur, adətlər çevrəmidir, insan isə vəhşi. Vəhşini ictimailəşdirən mədəniyyətdir. Ol səbəbdəndir ki, mədəniyyət bədənə çılpaqlığından "qorxur", hətta onun surətini, rəsmini belə müəyyən şərtlərlə qəbul edir. Belə ki, hər hansı bir vəziyyətdə hər hansı bir təhrikçiye (qıncığa) münasibətdə bədənə özünü necə aparacağını mədəniyyət öncədən proqnozlaşdırma bilmir. Ona görə ki, bədən yalnız və yalnız təbiət qanunları ilə idarə olunur, makroələmlə bağlı hərəkət edir və "bəd ayaqda", yəni pis gündə, pis situasiyada asanlıqla mədəniyyətdən, - etik qaydalardan, ədəb və mərifətdən, ictimai-sosial normaların, mənəvi-əxlaqi imperativlərin yasaqlarından, - vaz keçir (davamlı aclıq zamanı biz mədəniyyəti "qatlayıb" cibimizə qoyuruq) və olur mədəniyyətdən ötrü real təhlükə obyekt. Fikir verin: qiyamlar, üsyanlar, inqilablar həmişə instinktlərin, emosiyaların, bədənlərin

stixiyasıdır. İnkılablar zamanı sosial maskalar, davranış modelləri pozulur və total həyasızlıq başlayır. Bu vaxt insanlar sanki fikirlərini, ideyalarını, həyalarını "soyunub" küçələrə nizamsız şəkildə vızıldadırlar. Yeni bədən hər an sosial dünyaya, toplum içrə mövcud əlaqələr və münasibətlər şəbəkəsinə, deməli, mədəniyyətə qarşı üsyan edib, onu inkar edib təbiətə qovuşa bilər.

Mədəniyyətin qənimi çılpaq bədənədir. Çılpaq bədənle üzleşəndə mədəniyyət bitib tükənir. Mədəniyyət insan bilincinin bədən üçün "kəşf" etdiyi buruntaq kimi bir şeydir. Geyimin astarından o yana mədəniyyət qurtarır. Bu yöndən baxanda görürsən ki, dəlilər təbiətə daha çox yaxınlaşmış bədənlərdir. Çılpaq bədən dəliləri utandırmır. Başqa sözlə, mədəniyyətin onlara dəxli yoxdur. Qəribədir, primitiv qəbilələrin adamları üçün də çılpaq görünmək, çılpaq yaşamaq və yaşadığca qənşərində daim çılpaq bədən görmək problem deyildi. Onlar da heç vədə bir-birilərindən həya eləmirdilər. **TƏBİƏT HƏYANIN NƏ OLDUĞUNU BİLMİR. HƏYANI İNSANLARA MƏDƏNİYYƏT ÖYRƏDİR.** Həya mədəniyyətin problemidir və bu problem ona görə ortaya çıxır ki, mədəniyyət bədənə gizlədəndən, paltar, örtük içinə "bükəndən", ipək-qumaş və ya cır-cındır əsarətinə salandan sonra mədəniyyət olur, mədəniyyət kimi formalaşır. Mədəniyyət bədən üçün büllur qəfəs qismindədir. Soruşacaqsınız ki, bu niyə belə olmalıdır axı? Mən də öz növbəmdə sualınızı bu sayaq cavablayacağıma.: **çünkü MƏDƏNİYYƏT, ƏSLİNDƏ, ZƏİF BƏDƏNLƏRİN MƏDƏNİYYƏTİDİR, ƏZƏLƏLƏRİN, İNSTİNKTLƏRİN YOX, AĞLIN, DÜŞÜNCƏNİN MƏDƏNİYYƏTİDİR.** Mədəniyyət ağılın bədən üçün çıxartdığı bəraətdir. Məhz o şəxslərin ki, bədən qüsurları var, əzalarında nöqsan, qüsurlar, eyib var, onlar istəməzlər bədənlərini bir kimşə görsün. Güclülərə mədəniyyət gerek deyil.

MƏDƏNİYYƏT ÖZÜNÜ GÜCLÜ BƏDƏNLƏRİN TƏCAVÜZÜNDƏN QORUMAQ, MƏKANI, YAŞAM RESURSLARINI BƏRABƏR BÖLMƏK, PAYLAŞMAQ ÜSLUBUDUR, TƏRZİDİR. MƏDƏNİYYƏT ZƏİFİN ÖZ TƏBİƏTİNİ GİZLƏTMƏK VASİTƏSİDİR, AŞKAR TƏHQİRLƏR VƏ HƏDƏLƏRİN (ÖLDÜRÜLMƏK, DÖYÜLMƏK, QOVULMAQ) QARŞISINI ALMAQ CƏHDİDİR. Elə məqamındaca maraqlı bir fakta diqqət eləyək. Öz dövrünün ideoloji-siyasi kontekstində müsəlman ruhanilərinin min cür hədyanından bezmiş M.Ə.Sabir, görün, sonucda din xadimlərinə necə bir ismarıq yollayır: **"Zahida, gəl, soyunaq, bir kərə paltarımızı, pişgahi-nəzəri-xalqa dutaq varımızı, görüb onlar dəxi təhqiç eləsin karımızı, hər kimin ağı qara isə, utansın, a balam"**.¹⁷ Burada Sabirin məramı zahidin zəif bədəninə, kişi qüvvəsinə sataşmaqdır, zahidliyin (zöhdün), "məxfiləşməyin" ilkin səbəbini açıb göstərməkdir ki, **"bəlke illərcə yatanlar bir oyansın, a balam."** Bu çağırış, əslində, qatı düşməni, rəqibi ən xətasız döyüşə səsləməkdir. Həmin xətasız döyüşün adı soyunmaqdır. Nədən ki, gücü, təbii enerji imkanlarını paltarsız asanlıqla müəyyənləşdirmək mümkün olur. Yeni daha dava-dalaş nəyə lazım? İnsan paltarlarını soyunanda sanki problemlərini də "əynindən çıxarır". Mədəniyyət zəiflərin ağıl hesabına düşünüb "kəşf" etdikləri fantom-himayəçidir; zəiflərin yaşamaq hüququnun təminatçısıdır, güclülər əleyhinə manifestdir. **MƏDƏNİYYƏT HƏR ŞEYDƏN ÖNCƏ YASAQDIR, QANUNDUR, QADAĞALAR, QAYDALAR, ŞƏRTLƏR VƏ ÜSULLAR ŞƏBƏKƏSİDİR VƏ AÇIQ DƏYİŞKƏN SİSTEMDİR. MƏDƏNİYYƏT TOTEMLƏ BİRGƏ YARANIR.** Totemlə bəyan edilir ki, insanlığın vəhşilik dönməsi, sürülük halı qurtardı. Kişisel (maskuillin) toplumlarda mədəniyyət kişilərin nəzarətindədir, kişilərə xidmət edir. Siz bir baxın, təsviri sənətin tarixinə... qadın çılpalığına tabloları, rəsmlərdə, heykəltəraşlıq nümunələrində daha tez-tez təsadüf olunur nəinki

kişi çılpaqlığına. Bu, təkcə onunla izah edilmir ki, qadın bədənleri gözəldir və kişi gözələrinə xüsusi zövq verir, maskulin cəmiyyətə ünvanlanıb. Bu onunla izah edilir ki, kişilər qadınlara nisbətən öz bədənlərindən, öz çılpaqlıqlarından daha çox utanırlar; istəmərlər ki, onların mümkün qüsurlarını və ya kişi zəifliyini kimse görsün. Elə buna görə də qadınlar həmişə kişilərə nisbətən xeyli rahat, kompleks yaşamadan soyunurlar. Bəzi istisnalardan savayı... İnsan soyunanda mədəniyyətdən tam ayrılır; mədəniyyət virtual şəkildə qalır onun şüurunda. Təbiətdə nəsil artırmaq məqamı yetişəndə bədənlərin mübarizəsi və oyunu başlayır: bu prosesdə zəif bəndlərə yer yoxdur. Bəs toplum içrə biz nə görürük? Cəmiyyətdə nığah (toy), yeni nəsil artırmaq üçün birinci əsas meyar sosial statusdur, ikinci maddi durumdur (və ya alverdir), nəhayət, sonuncu bəndir. Təbiət zəifi həməncə siyahıdan silir, onun yaşamaq hüququnu əlindən alır, mədəniyyət isə, əksinə, hamını, o sıradan da zəif bəndəni şanslı edir. Lakin... və bir də lakin... təbii gücü, nəsil artırmaq potensialı kifayət qədər yüksək kişilər mədəniyyətsiz də xoşbəxt ola bilər. Onlara mədəniyyət cəfəng qanunlar sistemi kimi görünür. Təsadüfi deyil ki, güclü kişilər ya cinayətkar olurlar, ya da idmançı: ya da hüquq-mühafizə orqanlarında işləyirlər. Razılaşaq ki, bunların hər üçünün arasında sərhəd şəffafdır. Mədəniyyət ağacı yonub istehsal taxtasına çevirdiyi kimi insanı da "yonub" ictimai fərdə (toplum mexanzminə) çevirir. Mədəniyyət çoxsaylı zəiflərin azsaylı güclülərə birgəyaşayış haqqında yolladığı ismarıqdır, təklifdir. Zəif bəndəli kişi potensial xacə variantıdır. **MƏDƏNİYYƏT PERMANENT ŞƏKİLDƏ XACƏ KİŞİLƏRİN MƏDƏNİYYƏTİDİR.** Xacə isə potensial meyitdir, kukladır. Bəyem mədəniyyəti "süni təbiət"

adlandırmırlar? Əgər bir şey cansızdırsa, deməli, ölüdür. Semiotik bilgiler müstəvisində bədən qarşıdurumu meyitdir. Bədən burada aktivdədir, meyit passivdə. Qeribədir, sən demə, mədəniyyət bədən yox, meyit üstündə, daha doğrusu, ölümdən sonrakı həyat üstündə köklənib. Çünki mədəniyyət əbədiyyətə iddialıdır. **MƏDƏNİYYƏT ÖZÜNÜ ƏBƏDİYYƏT ÜÇÜN PROQRAMLAŞDIRMAQ VASİTƏSİDİR.** Busa yalnız müəyyən bildiricilərin köməyilə gerçəkləşir. Bədən ölüb gedir: onun keyfiyyəti var. İşarə isə fikrin kodunu özündə daşıyır: o, bədənə yox, ideyalar, fikirlər dünyasına aiddir və ölümsüzdür. Çünki həyatdan dışarıda mövcuddur. İnsan özünü əbədləşdirəndə fikirdə əbədləşdirir. Mədəniyyət eyhamlar, işarələr sistemidir və bu bildiricilər ruhsuz, cansız nəsnelərdir. İnsanlarla birgə işarələr də yox olur. Mənasını itirən işarə mövcudluğunu itirir və hər hansı bir tədqiqatçı üçün araşdırma obyektinə çevrilir. **Mədəniyyət** əgər işarələri öz içində tutub saxlayırsa, onlara əbədiyyət verirsə, deməli, **bildiricilər və mənalar qəbiristanlığıdır.** Ona görə də mədəniyyət ölü təbiətdir, xacələrin, rahiblərin, məcnunların, müxtəlif tipli divanə danəndələrin yaptığı fikir oyunbazlığıdır, zəif bədənli insanların paltarıdır, çanağıdır, zirehidir, dəbilqəsidir. Zəifi mədəniyyətə təbii güc qarşısındakı qorxu gətirir. Mədəniyyət zəifə mövcudluq statusu verir və onun yaşamını mənalandırır. Əbəs yerə Füzulinin Məcnunu özünü zəif adlandırıb demir ki, "Gəl, təcrübə eylə mən zəifi"... Qeysin apriori öz "zəif"liyini beyan etməsi patologiya əlamətidir, yoxsa fiziki qüvvənin real qiymətləndirilməsidir? Axı niyə Məcnun pəhləvan cüssəli ola bilməz? Fiziologiya ilə ruhsal dünya arasında nə kimi tərs mütənasilik mövcuddur? Bu suallar bizi qeribə bir nəticəyə doğru istiqamətləndirir: **MƏDƏNİYYƏT AĞRI VƏ İZTİRABA**

CAVAB REAKSIYASI KİMİ FORMALAŞIR. Yadınıza salın, Aristotel də, Fəyod cənabları da elə bunu söyləyirdilər. Amma bu nəticəyə gələnə qədər onların keçdikləri yollar tamam başqa-başqa olmuşdu: bu şəxslərin ikisi də bədəne adi cism kimi baxmışdılar. Mədəniyyət zəif bədənin gücə cavabıdır. Burada bədən özünü ruhda, fikirdə, ideyada tanımağı öyrənir. Belə ki, insan mədəniyyət vasitəsilə bədənə (cismdən) xilas olmağa, qurtulmağa çalışır. Bədəni unutmaq ağrı və iztirabı yaddan çıxarmaq deməkdir, əbədi rahatlıq bulmaq deməkdir. Bu imkanı adama bir də ölüm verir.

MƏDƏNİYYƏT HƏYAT VƏ ÖLÜM, BƏDƏN VƏ MEYİT ARASINDA MARGİNAL ZONADIR Kİ, BURADA BASQILAR, AĞRILAR NEYTRALLAŞIR, SUBLİMASİYA OLUNUR. MƏDƏNİYYƏT AĞIL VƏ BƏDƏN KONFLİKTİNİN GERÇƏKLİYİDİR. BU KONFLİKT RUHA ÇATIB HƏLLİNİ TAPIR. Mədəniyyət çərçivəsində insan unudur ki, onun bədəni kainatın bir parçasıdır, qəlpəsidir və teyxa təbiətdir. Çünki cəmiyyət insanı konkret bədən sahibi kimi yox, ictimai məkanı dolduran fərd-subyekt kimi qavramağı üstün tutur. Bədən toplumda ictimai-sosial funksiyanı yerinə yetirən alətdir. Bədən cəmiyyət içrə sanki şüşə qab altında saxlanılan həşərat təəssüratı oyadır. Bu şüşə qabda (ictimai kolbada) bədənə əlavə bir "Mən" də düzəldilir, bu "Mən" olur bədənin toplumsal olum konsepsiyası. İnsanlığın bütün faciələri bu "mən"-konsepsiya ucbatındandır.

BƏDƏN ÜÇÜN FACİƏ, DRAM, KOMEDİYA YOXdur. TƏBİƏT AĞLAMAĞIN, KƏDƏRLƏNMƏYİN, GÜLMƏYİN NƏ OLDUĞUNU BİLMİR. Yalnız "mən"-konsepsiya özünü ontoloji identifikasiya xatirinə təbiətdə oxşar şəkil və obrazlar axtarmağa başlayır. Nədən ki, bədənin ontoloji statusu cəmiyyətdən ötrü heç bir önəm kəsb etmir.

TOPLUM QIDA ÜÇÜN YARARSIZ ƏT KOMBİNATIDIR. Bu kombinatın ehtiyatları isə daima artır: intensiv çoxalma yaşam resursları, yaşam

arealı uğrunda mübarizəni maksimal həddə çatdırır. Bədənin yeri təbiətdir, ağıl isə onu sürükləyib kombinata və ya tövləyə gətirir. Şəhər və ya kənd tövlənin invariantları deyilsə, onda bəs nədir? Şəhər (kənd) cəmiyyətin insanları saxlamaqdan ötrü fikirləşib tapdığı ideal tövlədir. Bunu faşizm bir dəfə əyani şəkildə sübut elədi. Faşizm onu da sübut elədi ki, tövlədə azadlıq olmur. Odur ki, bədən toplum içrə heç cür öz komfortunu bula bilmir. İnsan ağılının ictimai çabaları, onun sosial, fəlsəfi və ruhsal düşüncələri bədən rahatsızlığının şərtidir. Bu rahatsızlığı qismən azaltmaq, tövlədəki həyata dad gətirmək üçün insan ayin və rituallar fikirləşib tapır və özünü tövlə dünyasına "zəncirləyir". Təsadüfi demirlər ki, insan mədəni bir varlıq kimi öz şəxsi ritual əməllərinin nəticəsidir. Yeni bədən rituallar şəbəkəsində, daha düzü, mədəniyyət sistemində **insan** olur. Toplum dışında insan çılpaq vəhşi bədəndir. Ona görə də ictimai-sosial dünyanın ilişgiler mənəgenəsinə addımlayan bədənin makrokosmla, kainatla rabitə intensivliyi azalır. Beləliklə, bədən toplumsal rahatsızlıqlar zolağına düşür. Yaşam ərazisində sıxlıq maksimaldır, bioenerjilər isə xaotik şəkildə bir-birini "döyəcəyir". Bədən inciyir, qavrayışda isə küy əmələ gəlir. Bu, artıq total əziyyətdir, total diskomfortdur. Bizim dünyamızda məhz texniki komfort bu total duyğular, yaşantılar diskomfortunu qismən yumşaltmaq, itkiyə əvəz vermək məqsədini güdür. Bununla da, insan "körpüləşir". Körpü isə fenomendir: çünki aralıq bir durum seçib özünə... və heç cür müəyyənləşdirə bilmir ki, hara getsin, hansı sahilə çıxsın. Bir yandan bədənin kosmosdan aldığı siqnallar, bir yandan da tövlə sindromları, ictimailəşmək, əbədiləşmək çağırışı. Odur ki, insan təbiət və mədəniyyət, can və simulyakr, gerçəklik və imitasiya arasında girinc qalmış məxluqdur.

Bunun sonucunda insanın həyatında, anlaşmalar və davranışlar zonasında psixoloji tarazlıq pozulur, "mən"lə şüuraltı və bilincsizlik arasında çözülməz konfliktlər yaşanır, heçdən törəmiş problemlərin, dissonansların sayı artır: insan öz bədənini "əşitmir", onu "dinləmir". Nəticədə, bədəne kosmosdan ötürülən informasiyanı ya oxuya bilmir, ya da onu alayarımcıq başa düşür. Belə məqamlarda insan ritual qoynuna atılıb orada təmizlənmək, kosmosla əlaqəni bərpa etmək, bəşəri harmoniya ilə qovuşmaq, eyniləşmək, onun içində əriyib itmək istəyir. Təbiətə (bədəne) yabançılaşmanın ilk pilləsi totem, növbəti pillələr isə ayin və ritualdır. Dünya mədəniyyəti tarixində ruh haqqında birinci ciddi söhbət totemlə bağlı başlayır. Totem atanın ruhunun obrazıdır və bu o deməkdir ki, bədən olmadan da keçinmək mümkündür. Bundan o yanaşı isə

FƏLSƏFİ-KULTUROLOJİ GƏZİŞMƏLƏRDİR.

Ruh gözəgörünməz adam kimi bir şeydir: hamı bilir ki, o var, amma heç kim də onu görməyib. Bu, insanın yaratdığı mədəniyyətin, fəlsəfənin paradoksudur və bəlkə də fantomudur. Totem (maska) əcdadın ruhunun üzüdür. Biz əgər əcdadın ruhunun yaşadığına inanırıqsa, deməli, inanırıq ki, bizim ruhumuz da əbədidir. Ruhlar, fikirlər və idayalar ölümsüzdür. Çünki maddi deyillər, təbiətə aid deyillər. Yalnız bədənlər ölür. Odur ki, ruh bir totem (maska) arxasına sığışa bilir. Əslində, totem bədensiz başdır. İnsan ruhu bədənədən üstün tutduğundan onu başda bulur, başla əlaqəli bilir. Əbədinin, ölümsüzün yeri beyindir, beyin içində olan fikirdir. Ona görə totemə bədən lazım deyil. O, ruhu eyhamlaşdırır.

Bədəni beyin "təşkil edir", yaşadır, tənzimləyir, fəaliyyətə uyğunlaşdırır. Beynin imperativlərini bədən gerçəkləşdirir; daha doğrusu, beyin bədənin energetik nüvəsidir və bədənin

"hökmdarı"dır. Beyin həmişə bədənə düz altı dəqiqə artıq ömür sürür. Dəlilərin bədənə "olmur". Dəliləlik bəyinnlə bədən konfliktinin gerçəkliyidir. Beynin nəzarətindən çıxan bədən özünü tanımır, sözünü, istədiyini bilmir. Beyinsiz bədən fiziki ölümdən öncə meyitdir.

Digər bir mülahizə... Bədən təbiətdən mədəniyyətə keçəndə meyit olur. **MƏDƏNİYYƏT FİKİRLƏR, İDEYALAR, TOTEMLƏR QƏBİRİSTANLIĞIDIR. O ŞEYLƏRİN QƏBİRİSTANLIĞIDIR Kİ, ONLAR ÇÜRÜMÜRLƏR. MƏDƏNİYYƏT ÖLÜMƏ İTHAFDIR, MEYİTLƏRİN SAXLANC YERİDİR. Mədəniyyəti bədən yox, beyin yaradır.** Toplumun heç bir fərdi özünü təbiət kimi qavramır. Kimdən soruşsan ki, "təbiət nədir" özündən dıışarını göstərəcək; amma deməyəcək ki, təbiət elə mən özüməm və ya mənim bədənəm təbiətdir. Niyə? Çünki insan yaranışından təbiətdən qorxur, eymənir. Bu qorxu ölüm qarşısında olan qorxudur. Mədəniyyəti və cəmiyyəti formalaşdıran da özünü təhlükədən qorumaq hissədir. Bütün canlılar qorunmaq istəyəndə özlərini cansız kukla, ölü kimi aparırlar. Qorunmaq üçün ən gözəl vasitə ölüyə, meyitə bənzəməkdir. Meyit üçün təhlükə olmadığından qorxu da yoxdur. Əzrail meyitlərə biganədir, çünki onların alınası canı yoxdur. Ona görə insan mədəniyyətdən ikiəlli yapışır və bədənini güdaza verir ki, öz "mən"inə etibarlı sığınacaq tapmış olsun. İnsanın bədənə məzarlığa gömülməmişdən öncə onun "mən"i bir təcrübə kimi mədəniyyətə basdırılır. İnsan güman edir ki, bu "qəbiristanlıq" onu guya əbədiləşdirir. Bu da fiziki ölüm, unudulmaq, həmişəlik yox olmaq haqqında düşüncələri qismən ağrısızlaşdırmaqdan ötrüdür. Əbədiliyə doğru yol mumiəlanmaqdan keçir. Misir fironları bu sayaq fikirləşirdilər. Amma neyləyəsən ki, əgər meyit olursa, mumiə da olmur. **MƏDƏNİYYƏT İNSANIN "MƏN"İ ÜÇÜN MUMİYADIR.** "Mən" mədəniyyətə mumiəlanmaq sorağı ilə gəlir.

Elə bu andaca məndən soruşmaq gərəkdir: bəs qədim yunan mədəniyyəti necə? O ki gözəl bədənlər mədəniyyəti idi və tam şəkildə bədəne refleksiya eləyirdi. Bu da onu bildirir ki, ruh və meyitlə bağlı nəzəri konsepsiya burada işləmir, relevant deyil. Doğrudanmı? Bəlkə mən yanılıram? Həqiqətən, ilk baxışda adama elə görünür ki, qədim yunan mədəniyyəti bədənin, bədəndə mövcud təbiətin (maddiliyin, başqa sözlə, əzələlərin) vurğunudur və bu təbiiliyi rəngləmək, çərçivəyə salmaq, onu paltarın içinə "dürtmək" barəsində düşünür. Qədim yunan nə çılpaq bədəne həqarətlə baxırdı, nə də başqalarından öz bədənini gizlədirdi. Bu mənada antik yunan mədəniyyəti ən "həyasız" mədəniyyətdir. Yaraşıqlı, proporsional bədən qədim yunandan ötrü elə dünyanın yarısına bərabər idi. Antik mədəniyyətlə ilkin tanışlıq zamanı elə təəssürat oyanır ki, bu mədəniyyət insan bədənini "bütləşdirib", (tanrılar insan qiyafəsində) ortaya qoyub dövrəsinə fırlanır. Ancaq bu, xalis illyuziyadır, ilğımdır, yanlışlıqdır. Bəli, yunan öz bədənini çox sevirdi. Hərçənd onun ruhunu çaşdıran ağrılarla, ölümlə barışa bilmirdi və görürdü ki, bədən tanrılarının əlində yalnız və yalnız qəşəng bir oyuncaqdır.

Lakin və bir də lakin... məsələ təsəvvür edildiyindən də mürəkkəbdir. Fikir verin, dağ gövdəli qəhrəman Filoktetin¹⁸ meşəni lərzəyə salan bağırtısı içində onun bədənini zəifləyib, kiçilib saman çöpü boyda olur. Qərribə də olsa, Homer əsərinin faktıdır ki, Filoktetin ağrısı onun bədənindən böyük və güclüdür. Digər bir misal: atlet bədənli Sizif¹⁹ əbədi işgəncədedir. O, dirigözlü psixi və fiziki zülmə məhkum edilmiş pəzəvəngdir. Cəsur Edipi²⁰ tale (alın yazısı, yeni bədən) elə mucul eləyir ki, o, gözələrini ovub potensial meyite, kuklaya (kor adam kuklalaşır:

çünkü davranışında yardıma ehtiyacı olur, idarə edilir; digər tərəfdən isə bəsirət, gələcəyi görmək istedadı qazanır) dönür. Nə tunc bədənli Heraklı, nə igid Odisseyi, nə də qəhrəman Axillesi xoşbəxt adamlar adlandırmaq mümkündür. Gözəllər gözəli Yelenanın²¹ da nəsibinə acı tale yazılıb: Zevsin istəyinə, iradəsinə uyğun o, 10 illik Troya savaşının təhrikçisinə çevrilib. Homerin "İliada" və "Odisseyə" adlı əsərlərinin səhifələri arasından da çoxsaylı meyitlər səpələnir mədəniyyət dünyasına. Esxilin, Sofoklun, Yevripidin faciələrində də ideal bədənli insanlar tanrıların düzüb-qoşduqları qəzavü-qədər oyunlarına ürcah olub balaca, köməksiz milçəklər kimi qırılırlar. Elə isə burada hansı bədən kultundan danışmaq olar? Bura ki əsl qədimət kombinatıdır. Məgər məhsuldarlıq tanrısı Dionisin bədənini keçisi (şaqqalanan cəmdək) timsalında mütəmadi olaraq işgəncələrə, ölüb-dirilmələrə məruz qalmırmı? Və elə bu məqamda mənim qənaətim gözənilməzdir: qədim yunan mədəniyyəti kontekstində **gözəl bədən sahibi olmaq potensial əzabkeş olmaq demək idi.** Mədəniyyət bir tərəfdən gözəl bədənələrə heyran olurdu, digər yəndən isə bədən sahibindən təbiətin ona verdiyi ideal "hədiyyə"yə görə sanki öc alırdı. Qədim yunan mədəniyyətində bədən həmişə təcavüz obyektidir. Belə ki, yunan allahları gözəl və güclü bədənələr tanrılaşmaq, müqəddəsleşmək iddiasından qorxurdular. Yunan tanrıları yunan miflərində enlikürək qəhrəmanların bədənələrini tale ilə sınağa çəkirdilər və onlarla oyuncaq kimi məzələndirdilər. Amma hər ehtimala qarşı ehtiyatı da əldən buraxmırdılar. Odur ki, bu mədəniyyətdə bədən **TƏCRÜBƏ QABI, KOLBA, SINAQ ŞÜŞƏSİ** kimi qiymətləndirilir. Yunan miflərinin qəhrəmanları potensial div kimi bir şeydirlər və ruh (can) bu bədənələrə bir növ **ÇİLLE KEÇMƏYƏ** göndərilib. Elə ona

görə də qədim yunan üçün bədən taledir. Yunan mifologiyasının bütün personajlarının məqsədi öz bədənlərlə talelərinin əksinə, əleyhinə getməkdir; yeni bədənle verilmiş taleni inkar etməkdir; sanki öz bədənlərindən "sıçrayıb" kənara tullanmaqdır, tanrılaşmaq istəyidir, tanrı bədəninə sahib olmaq niyyətidir. Qədim yunan üçün onun öz bədənini ideal alətdir, vasitədir, güc və gözəllik "maşını"dır. Lakin yunan bilir ki, bu "maşın" nə vaxtsa sınacaq, korlanacaq. Ona görə də çalışır ki, qəhrəmanlıq yolu ilə tanrılara məxsus əbədiyyəti alsın və bu əbədiyyəti öz bədəninə paltar kimi geydirsin. Dünya mədəniyyətində dirilik suyu (abi-zəməzəm) axtarışının kökü, şəcərəsi buradan gəlir.

Antik yunan mədəniyyətinin əbədiyyət və ilahilik sorağında bulunan bədənini Roma imperiyasının küçələrində kobud erotikaya qoşulub murdarlaşır, heyvaniləşir, sırtıq şəhvani oyunların abırsız təhrikçisinə çevrilir və hörmətdən düşür. Elə bu zaman insan öz bədənindən utanmağa başlayır. Halbuki bu bədən Zevsin (Yupiterin) öz bədənini idi. Situasiyanın dəyişməsinin əsas səbəbi nədir? Məsələ bundadır ki, qədim Roma mədəniyyəti kontekstində bədən emosiyalarla dolu bir qabdır və bu qab hər an daşmaq ərəfəsini yaşayır. Burada artıq bədən taleyin və həzzlərin köləsidir və onun əbədiyyətlə, tanrılaşmaqla heç bir işi yoxdur. Odur ki, antik mədəniyyət öz sonuna vardığı məqamda bədənler "büzüşür", kifirləşir, skeletə oxşayır, meyitləşir və üst-üstdən paltarlara bürünür. Çünki artıq bu zaman qapıda xristianlıq dayanmışdı. Xaçpərəstlik bədənə münasibətdə yeni qavrama modusu formalaşdırdı. Ortaçağ Avropa mədəniyyəti kontekstində bədən "mən" üçün bir özgəsidir və bu qarşıdurumda "mən" hökmən bədənə qalib gəlməlidir, təbiəti özündən kənarlaşdırmalıdır. Nədən ki, təbiət instinktlərdir, ehtiraslardır, istəklərdir.

Elə bu səbəbdən xaçpərəstliyin mübarizəsi bədənədir, cəhdi isə bu bədəni diri-diri monastr divarlarına hörməkdir, onu soyuq, daş hücrələrdə çürütməkdir və ruhu imtahana çəkməkdir. Lakin bununla yanaşı xristianlıq öyrədirdi ki, insanın bədəni "tanrı məbədgahı"²² kimidir. Hətta Kuzalı Nikolay Allahı "kəlisə bədəninin başçısı"²³ hesab edirdi. Di gəl ki, bunların heç biri Orta əsrlər Avropasında dini kontekstə ciddi təsir göstərmirdi: bədən hər bir vaxt sadomazoxist hücumlar obyektı olaraq qalırdı. Məqsəd bədəni ram etmək, ehtirasları bədən proqramından silmək, onu tanrıya itaət dolu bir lampaya və ya müti ipli kuklaya çevirmək idi.

Əhya (İntibah) dövrü Avropa mədəniyyəti çalışacaq ki, antik yunan mədəniyyətində olduğu kimi bədəni yenidən tanrılaşdırsın, onun gözəlliyini özünə qaytarsın, "mən" in ximerik iddialarının puçluğunu göstərsin. Amma bu istək tam gerçəkləşməyəcək, alayarımcıq baş tutacaq. İntibah rəssamlarının tabloları çılpaq qadın və kişi fiqurları ilə dolacaq, tişə ustaları ara vermədən çılpaq heykəllər yapacaqlar. Hərçənd bu bədənler son dərəcə süst və ləms görünəcəklər, sanki meyit bənzərində olacaqlar: onların içində heç bir emosiya qışqırmayacaq. Sən bu bədənələrə baxacaqsan və orada İsa Məsihin çarmıxdakı inert bədənini seyr edəcəksən. "Kəlisə bədəni" bütün instinktləri, refleksiyaları öldürülmüş bədən kimi mənalanmırmı, yahu? Və ya... Ortaçağ Avropasında rahib cübbəsinə "bükülmüş" bədən Əhya dövründə pırpızlaşıb qırçınlı, bahalı donların içinə girəcək, kukla kimi bəzənib düzənəcək və teatral bir görkəm alacaq. Bədən maksimal şəkildə qrimlənəcək, maskalanacaq, çılpaqlıq minimuma endiriləcək. Bu o demək idi ki, İntibah xaçpərəstliyin bədənle bağlı ideyalarını iki əks qütbə gəlişdirirdi. Bir qütbə çılpaqlıq

aparıcı mövqedədir, digər qütbə isə masakalanmaq. Qeribə bir paradoks. Xristianlıq tablolarından seyrçiye baxan çılpaq bədənə necə dözüdü? Potensial meyite necə dözərsən ha, bax, eləcə dözüdü. Bəs maskalanmağın izahı nə ilə bağlı? Bu da elə birinci məqamla ilişikli: yeni heç bir paradoks-filan yoxdur. Xaçpərəstlik öz üslubuna xəyanət eləmir. Müsəlman miniatür müsəvvirlərinə də insan şəkli çəkmək birbaşa qadağan olunmur, amma rəssam qarşısında şərt qoyulur: çəkdiyini candan məhrum elə! Ona görə də miniatürdəki insan fiqurları çox vaxt maskada olub sənə iki gözle tamaşa edirlər. Müsəlman rəssamı canlı məxluqun həqiqi üzünü verdikdə isə onları seyrçiye ya profildən göstərir, ya da boşazlarının üstündə düz qara xəttlər (ərəb-mesopatam məktəbi) çəkir. Yeni mənim rəsm etdiyim canlı deyil, ölüdür, meyitdir və tanrı yaradıcılığına heç bir iddiam yoxdur. Bunun da şəcərəsi uzaq-uzaq keçmişlərdədir. Tarixdən bellidir ki, insanlar öz üz və bədənlerini "bəzəməyi" öyrənməmişdən öncə meyitləri qrimləməyi, maskalamağı bacarırdılar. Bəşər mədəniyyəti tarixində ilk bəzənən nəsə **TOTEM** oldu: totem ölmüş (öldürülmüş) Atanın maskası idi. Bəzənmək, yeni olduğu kimi görünməmək, öz həqiqi üzünü faş etməmək ölümün xüsusiyyətidir. Dünyanın bir çox aborijen tayfaları meyitlərini bəzəndirib ölüm səltənətinə yola salardılar, ayrı cür desəm, ölü bədənə potensial kukla düzəldərdilər. İnsanı maska, qrim, geyim, bəzəklər vasitəsilə kuklalaşdırmaz (və ya meyitləşdirmək) mədəniyyətlərdə mövcud dəblərin ən sürəklisidir. Bəyem lələklərlə və rənglərlə bəzədilmiş aborijenlər avropalılarda həmənə kukla təəssüratı oyatmır? Məgər Misir fironları qrimlənilib taxt-taca çıxanda meyite, kuklaya oxşamırlarmı? Onlar özlərini Günəş elçiləri sanırdılar. Uşaqların çəkdikləri şəkillərdə, düzəlddikləri kuklalarda hər

zaman Günəş güzgülənir. Dünyanın ən böyük kuklası Günəşdir. Bununla belə kukla həmişə meyit bərabəridir. Günəş tanrıdır və kukladır: natarazdır və plastik deyil. O, daim marginal sərhəd zolağında yaşayır. Günəş 12 saat diri bədəndir, 12 saat ölüdür, qaranlığa gömülmüş meyitdir, cansızdır.

Və bundan əlavə...

Düşmən ordusu qənşerində kəl kimi tərpenməz əyləmiş, emosiyaları "0" nöqtəsini göstərən yapon imperatoru kukladır, yoxsa meyit? Hərəkətlərini katalar içrə ideal mexanizm kimi sahmanlamış karate ustası kuklanı xatırlatmırmı? Və yaxud... mediativ pozada özünü unutmuş, sanki meyitləşmiş hindistanlı yogin (yoqa müdriki) məgər ruhsuz kukla ilə assosiasiya yaratmır?

Qıçası, bu fəlsəfi eskizlərdə mən hansı mədəniyyətə sarı getdimə, orada gördüm ki, mədəniyyət ölümdən qaçmaq, ölümü aldatmaq, ölüm qorxusundan azad olub əbədiyyət qazanmaq vasitəsinin, imkanının gerçəkləşdirilməsi cəhdidir. Ölümü o zaman aldatmaq olur ki, ölüm səni diri bilməsin, elə başa düşsün ki, sən meyitsən. Ona görə də **mədəniyyət özünün hər bir təzahüründə həyatın maskasıdır və ya həyatın mumiyalanmış invariantıdır.** Mumiya isə insana yox, meyitə yaraşır. **MƏDƏNİYYƏT HƏYATIN VƏ TƏBİƏTİN MEYİDİDİR.** Çünki bildiricilərlə doludur. Hər bir bildirici isə onu bildirir ki, cansızdır, ölüdür, oyuncaqdır, meyitlə bir sırada cərgələnir. **Bu bir. İkincisi:** mədəniyyət ölüm qorxularına refleksiyadır, bu refleksiyaların obrazlar şəbəkisidir. **Üçüncüsü:** mədəniyyət ağrısızlıq vakuumudur, ağrıların virtuallaşması və neytral işarələrə "hopdurulması" imkanındır, Z.Froydun sözü ilə desək, sublimativ ikiölçülü ekrandır. Məhz burada demək olar ki, mədəniyyət "mən" üçün komfortdur. Bədəndən ötrü isə mədəniyyət darıxdırıcı asılıqdır. Bədən ən çox

geyimlərdən darıxır və bu darıxqanlıq zaman-zaman müəyyən dozalarla "mən" in xarakterinə, yaşınının ayrılmaz bir hissəsinə çevrilir. Yalnız insan darıxa bilir. Belə ki, onun bədənini mədəniyyətə əbədi əsirdir. **Dördüncüsü:** mədəniyyət əbədi rekviyemdir, itirilmiş təbiət barəsində rekviyemdir, bədən üstündə universal ağıdır, bədənini yağlanmasıdır. **Beşincisi:** mədəniyyət meyit üzrlərindən çıxarılmış maskaların muzey-sərdabesidir. Burada adət-ənənə, dəb, etiket də maska kimi götürülür. Adət-ənənə nə vaxtsa canlı bir əməlin ayinə, rituala keçmiş maskasından başqa bir şey deyil. Qəribə də səslənsə, amma fakt budur ki, mədəniyyət canlı nə varsa, hamısına qənimdir. Mədəniyyət canlıların fotoalbomudur, ensiklopedik bir xətiyə albomudur ki, orada şəkillər (və ya kölgələr, xəyallar, "mumiylar") saxlanılır. Nədən ki, uzaq-uzaq əsrlərdən bəri mədəniyyət (bunu yazayazaya içimdə sarsılıram) zəif, xacə, axta kişilərin, "bədensiz" kişilərin, "problemlı" kişilərin mədəniyyəti kimi formalaşmış, onların qorxusuna və iddiasına bəraət kimi formalaşmış... və bu faktdan biz heç yana qaça bilməyəcəyik. Çünki mədəniyyət həmin kişilərə qadınları "ovlamaq" şansı verirdi.

Bu əsnada mən sonuncu etirazı qabaqlamaq istəyirəm: bəs XX yüzildə bədənini yenidən çılpacaq görünməsi nə ilə izah ediləcək? Bunun cavabı üzdedir və aşkardır. XX əsr bədənini çılpacaq yox, lüt göstərdi, onu həyasızcasına "zorlayıb" təhqir etdi. **XX YÜZİL MƏDƏNİYYƏTİ MƏDƏNİYYƏTƏ QARŞI ÜSYAN MƏDƏNİYYƏTİDİR.** Bu mədəniyyət öz qiyamında o yerə çatdı ki, əbədiyyətə də arxa çevirdi və özünü rüsvay etdi, ələ saldı. Əski yunan uyqarlığı kontekstində zühur edən tanrının ideal bədənini XX əsrdə maneken və xonsa bədənini kimi göründü. Podiumlarda skelet qadınlar gözəllik ideali kimi təbliğ olunmağa

başladı. **Onlara dəb paltarlarını geyindirmirdilər, onlardan dəb paltarlarını asırdılar.** XX yüzilin sonunda Amerika Birləşmiş Ştatlarının dünyalarca məşhur qara dərili müğənnisi Maykl Cəksın tineycerlərin idealına çevrildi və onun "Ay yerişi" adlanan səhnə mizanı az qala hər küçədə imitasiya obyektinə oldu. Plastik əməliyyat nəticəsində irqini dəyişmiş, yeni ağ insana dönmüş estrada ulduzu, əslində, skelet qadın manekənlərdən heç nə ilə fərqlənmirdi. Məsələ bu ki, doğrudan da Maykl Cəksının üzü ölümün üzü idi, onun "Ay yerişi" mizanı da ölümün yerişini təsəvvürə gətirirdi. Məlum olduğu kimi Ay planetinin (peyki) özünün də ölüm səltənətilə birbaşa ilişkisi var. Müasir tineycer rəqsləri XX yüzilin sonundan XXI əsrin ilk onilliyinə kimi kütləvi şəkildə kuklalaşmaq iddiasını ortaya qoymurmu? Azərbaycan rejissoru V.İbrahimoğlu "**ölüm teatri**" konseptinin müəllifi polyak rejissoru Tadeuş Kantoron ardınca öz teatrını "**Yuğ**" (qəbir, ölüm, yas) adlandırmadımı? Əsr, uyqarlıq, bəşər, yoxsa mədəniyyətmi yuğlanır, yahu? Mədəniyyət üçün qəbirmi, yasmı, əcəba? Əla! Beləliklə, dairə qapanır. Mədəniyyətləri ölüm kabusu, Apokalipsis kabusu dolaşır. Çünki insan artıq başa düşüb ki, mədəniyyət təkəcə onun xilasını olmayıb, həm də onun məhvini, Axirətə imza atıb. İnsan artıq başa düşüb ki, praktiki surətdə hər bir inkişaf antiinkişafdır. İnsan artıq başa düşüb ki, inkişaf ideyasının özü absurddur. "İnkişaf" mədəniyyətdən impuls alır. Bunu ayrı cür də demək mümkün: mədəniyyət inkişafdır, inkişaf - mədəniyyət. Hər inkişafın içində isə mütələq bir ölüm "gəzir". Təsadüfi deyil ki, **mədəniyyət antibədən mədəniyyətidir**, bədənə (təbiətə) qarşı təcavüz mədəniyyətidir. Mədəniyyət yaranışından təbiəti korreksiya və ya redakte etməyə çalışır. Amma heç nə alınmır. İnsanın hər yeni kəşf etdiyi

nəsnə sonucda çönüb onun məhvinə, ölümünə fərman verir, yaşamının əleyhinə yönəlir. Bu gün mədəniyyət insanın (kişinin) fiziki zəifliyindən, gücsüzlüyündən ictimai ekrana atılmış mənfi enerjini (öc hikkəsini) sublimasiya eləyir. Və bu sublimasiyanın nəticəsində çağdaş mədəniyyət hər şeyə (ideyalara, formalara, ənənələrə, mənəvi-əxlaqi prinsiplərə) qarşı abırsız, sırtıq təcavüz, ikrah və inkar mədəniyyətinə, simulyakr mədəniyyətinə, kölgələrin virtual mədəniyyətinə çevrilir. Mədəniyyət öz antimədəniyyətini təşkil edir, təbii ki, bədən və ruh oyunlarını saxlamaq naminə. Burada isə ruh artıq intellektual blef, fiksiya kimi, aldanış və ilğım stratusunda qavranılır.

Müasir dünya mədəniyyəti zibil paketləri kimi siyasət tərəfindən təkrar-təkrar istehsal olunur. Həmin paketlər kütlələrin ayrılmaz atributudur. İndi mədəniyyət tamamilə siyasətə məxsusdur və onun başlıca təməl "kərpici" informasiyadır. Qeribədir, informasiya da bədənsizdir. O, yeni informasiya, yeni təməl "kərpici" mədəniyyəti dağıdan, çürüdən, zibil qalağı kimi bir yerə toparlayan virusdur. Ona görə də çağdaş dünya mədəniyyəti bir "mədəniyyətsizləşmək", virtuallaşmaq durumu yaşayır. Çünki o, başa düşüb ki, mədəniyyət və əbədiyyət insanla birgə var olur, insanla birgə də yox olur; ölüm qorxusu isə uydurmadır. O şey ki olacaq, olasıdır. Kütlə içində sən ölümə yuxarıdan aşağı baxırsan. Cənnətlə cəhənnəm isə mədəniyyətin həddərləridir. Mədəniyyət bədənə normal həyatının əyləcidir. Kütləvi mədəniyyət isə bütün əyləcləri aradan götürüb bədənə instinktlərlə olmaq imkanı verir. İnstinktlərdən isə dünya qopur. Kütlə qadağalardan, yasaqlardan çıxanda mədəniyyəti dağıdır, dünyanı dağıdır.

ƏDƏBİYYAT VƏ İZAHLAR

- ¹ Syökida K. Praktika dzen: jeleznaya fleyta. - M.: 1993. - s.139
- ² Qolosoqker Y.E. Mifin məntiqi. - B.: 2006. - s.173-188.
- ³ Pyat filosofskix traktatov na temu "Afak va anfus". - M.: 1970. - s.22.
- ⁴ Bax: Nazarlı M.Q. Kosmoqoniya i tvorenie v sevefidskoy jivopisi XVI v. // Vostok. - № 1. -1993. - s. 83-98.
- ⁵ Qurnanın 41-ci surə 53-cü ayəsində deyilir: "Quranın haqq olduğu müşriklərə bəlli olsun deyə, biz öz qüdrət nişanələrimizi onlara həm xarici aləmdə (kainatda, göylərin və yerin ətrafında), həm də onların öz daxilində mütləq göstərəcəyik.(Ya peyğəmbər) Məgər Rəbbinin hər şeyə şahid olması(sənin dediklərinin doğruluğuna) kifayət deyilmi?" - Qurani-Kərim. - Bakı-Kiyev, 1994. - s.172.
- ⁶ Pyat filosofskix traktatov.., - s.16.
- ⁷ Bax: Şukyurov Ş.M. İskusstvo srednevekovoqo İrana. - M.: 1989. - s.103-104.
- ⁸ Bax: Frezer Dj. Zolotaya vetv. - M.: 1980. - s.418-423.
- ⁹ Bax: Qanevskaya E.V. Yantra i obraz // Neverbalnoe pole kulturu. - M.: 1995. - s.26-32.
- ¹⁰ Debarrol A. Taynı ruki. - M.: 2002. - s.267-268.
- ¹¹ Antoloqiya daoskoy filosofii / Sost. V.V.Malyavin. - M.: 1994. - s.122-123.
- ¹² Yənə orada, s.162-163.
- ¹³ Bax: İdris Şax. Sufizm. - M.: Klışnikov, Komarov i K, 1994. - 446 s.
- ¹⁴ Taqiyev İ. Era vodoleya - zolotoy vek v istorii çeloveçestva (o planetarnom voznesenii): traktat v pyati kniqax / Kniqa 4: O sokrovennix tsiklax i periodax. - s. 7. - elektronnaya versiya. - 2007. (kniqa poka ne opublikovana i poetomu avtor prinosit svoi izvineniyz qospodinu Taqiyevu.)
- ¹⁵ Yənə orada: Kniqa 1: "9" - svyaşennoe çislo Drevneqo Mira. - c.39.
- ¹⁶ Bax: Mehdiyev N.M. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. - B.: 1996. - s.6-47.

- ¹⁷ Sabir M.Ə. Hophopname. - B.: 1979. - s.159.
- ¹⁸ Yunan mifologiyasına görə Filoktet başqa igidlərlə bəhəm Troya (İlion) savaşına yollanır. Amma Filoktetin ayağında pis qoxu verən yara əmələ gəlir. Dostları bu qəhrəmanı adada tənha buraxıb yollarına davam edirlər. Lemnos meşələrində Filoktet Heraklın ona bağışladığı oxlar hesabına dolanır, ac qalmır. Sonradan belə məlum olur ki, Heraklın oxları işə düşməyincə Troya savaşında qələbə əldə edilməyəcək. "Kiçik İliada"ya görə Filoktet Odisseyin onu aldatdığını bilib müharibəyə getməkdən boyun qaçırır. Bu zaman, mifə əsasən, Filoktet ilahiləşmiş Heraklın təyfini görür və məlum olur ki, əgər o, Heraklın oxları ilə döyüşlərə qatılrsa, yarası sağalacaq.
- ¹⁹ Sizif yunan mifologiyasında çar Eol və Enaretin oğludur. Bir mənbəyə görə o, quldur olub. Ayrı bir yerdə isə yazılıb ki, Sizif müdrik və ehtiyatlı bir adam kimi tanınıb. Guya o tanrıların bütün sirlərini bilirmiş. Sizif məhz Zevsin Eginanı özünə məşuqə seçdiyini qızın atası Asopa xəbər verir. Bu satqınlığın üstündə Zevs onu cəzalandırır və cəhənnəmə göndərir. Onun taleyinə ölmək yazılmayıb, əvəzinə əbədi işgəncədə bulunmaq yazılıb. Sizif yekə bir daşı hər gün dağın zirvəsinə qaldırmalıdır. Daş isə hər dəfə zirvəyə çatar-çatmaz yenidən aşağı yumbalanacaq. Beləliklə, onun işi heç vədə bitməyəcək, zəhməti azalmayacaq.
- ²⁰ Edip Fiv çarıdır, bilməməzlik üzündən atasını öldürüb anasına evlənib, uşaqlarının həm atası olub, həm qardaşı. Həqiqəti öyrənəndə isə gözlərini çıxarıb, qızı-bacısı Antiqona ilə Yunanıstanı səyahətə başlayıb. Fransız strukturalisti K.Levi-Stros Edipin taleyini birbaşa onun fiziki qüsuru, yoğunayaqlı olması ilə əlaqələndirir. Bədən naqisliyi onun nəslinə genetik şəkildə mənsub bir keyfiyyətdir. Edipin babası (Labdak) çolaq, atası (Laiy) solaxay idi. Bu, xtonikliyin dəf edilməsi ilə bağlı bir məsələ kimi çözülmür. Bu haqda ətraflı bax: Levi-Stros K. Strukturnaya antropologiya. - M.: Nauka, 1985.
- ²¹ Yelena "İliada"nın əsas qadın personajlarından biridir, Sparta çarı Menelayın arvadıdır, gözəllikdə tayı bərabəri yoxdur. Troya hökmdarı Priamın oğlu Paris

Yelenaya vurulur və onu Afroditanın köməyilə qaçırır. Onda Menelayın qardaşı Miken çarı Aqamemnon yubanmadan Troya ilə savaşa girişir. Əslində, Yelena tanrı Zevsin hiyləsinin qurbanıdır. Çünki bu müharibəni Zevs ona görə düzüb-qoşub ki, Axillesi (özünün qorxu kabusunu) öldürsün.

- ²² Averintsev S.S. Poetika rannevizantiyskoy literaturı.
- M.: 1977. - c.80
- ²³ Kuzanskiy N. Soç. v 2-x tt. - M.: Nauka,1979. - s.153.

1998-2008-ci illər

KƏPƏNƏK
və ya
təfsiri-şərhi-hali NƏSİMİ
(filoloji fantaziyalar)

«Buldu Nəsimi çün səni, keçdi qamudan, ey
sənəm,
Qoydu hərirü ətlesi, girdi əbavü şalınə»
Seyid İmadəddin Nəsimi

İpeklə atlasın əba və şala dəyişdirilməsi bir cünunluq, dərvişlik, adi sadələvhlük əlaməti, yoxsa daha ayrı nə? Və buna dəyərmə heç? Nəyisə geyinmək üçün soyunmaq gerek. Bu, haqq aşıqlərinə nə yaraşan iş? Geyinib soyunmaq da bir oyunmu, yahu? Yəni bu da bir quş dilidir, "bunu Süleyman bilir ancaq?" Sual etməyinə lüzum yox ki... onsuz da "aşikərədir".

Libas Nəsimidən ötrü rəmzdır, bildiricidir, onun bir sıra mürəkkəb fikir oynatmalarının cövherini açıqlayan və bu mənə-cövherə birbaşa plastik materialdan görkəm verən obrazdır. Başqa sözlə, Nəsimi geyim vasitəsilə öz fikrinin şəklini çəkir, onu məkən içrə formaya salır, "rəngləyib" görükdürür.

«Bu ərusi-dünya kim gah al geyər, gah da yaşıl,
Al ilən aldar səni, olmaya kim aldanasan!».

Nəsimi poeziyasında libas dəyişgənlik və öterilik simvoludur, dünyəvi yalanın, bir-birini fasiləsiz əvəzləyən oyun və aldanışların təzahür elementidir, fantastik emosionallığa malik bədii işarədir. Əgərçi belə olmasaydı, Nəsimi dünyanı da al və yaşıl geyimli rəsm etməzdi ki? Hərçənd... hər geyinməyin də bir soyunmağı var axı?

İnsan dünyaya çılpaq gəlir və yalnız sonradan geyinir. Geyinib də soyuqdan qorunur, abıra minir, ictimailəşir, sosial varlıq statusu alır, mədəniyyətlə tənzimlənən əlaqələr sisteminə daxil olur. Əks təqdirdə, cəmiyyət onu qəbul etməyəcək. İctimai məkanda çılpaq görünməyi mədəniyyət normaya sığmayan tüfah bir iş sayır... və buna bilmərrə qadağa qoyur. Toplum içrə çılpaq bədən söyüşdən də betərdir: hamı ona nümayişkarənə şəkildə ikrahla yanaşır. Halbuki bu bədəndən hamıda var. Geyim insanın təbiətdən mədəniyyətə qədər getdiyi yolun əyani görükdürücüsüdür. Mədəniyyətə rəsmən elan edilməmiş vəsiqə "geyim" adlanır. Haradasa belə demək mümkündür ki, mədəniyyət geyimdən, geyinmək prosesinin və şəkərinin özündən başlanır. Bunların hamısı düz... və mübahisəsiz. Lakin bir məsələni heç cür unutmaq olmaz. Yeni insannın geyinmək tələbatı maskalanmaq, məxfiləşmək, gizli qalmaq istəyi kimi də yozulmağa caiz. Geyim bədən maskasıdır: çünki bədən üz kimi mimika ilə qoruna bilmir. Bu baxımdan çılpaq bədən aldatmaq iqtidarında deyil. Ona görə də geyim bədən defektlərinin, qüsurlarının örtüyüdür, maskasıdır. "Soyunmaq" isə içəridə olanı üzə çıxarmaq, birbaşa gözə görünməyeni faş eləmək, sirri aşkarlamaq, maskanı tullamaq, örtüyü atmaq mənalarını da özündə ehtiva etməyə qabil bir anlam. Müsəlman Şərqinin düşünerlərindən bəziləri hətta adi insan dərisini də geyim, maska qismində görməyə meyilli idilər. Seyid İmaməddin Nəsimi bütün ömrü boyu özündən sıçramaq, ayrılmaq, qopmaq arzusunda bulunmuşdu... və burada qərribə heç nə yox. Çünki hal əhli üçün bu, xarakterik bir ovqat. Özündən çıxıb, kənarlaşıb özünə baxmaq, öz gözlərindən öz içinə boylanmaq, dərinin altına varıb öz bədəninə tam şəkildə nüfuz eləmək, orada rahatlanmaq, "ərimək", "qərq olmaq" marağı, istəyi ariflərdən ötrü həmişə dadlı bir

intellektual oyuna bərabər sayılıb. Bu tövr virtual cəhdlərdən usanan Nəbati məyuslaşıb da demirdi ki, **"yetdi ömrün axirə, sən bir Nəbati bilmədin, kimdi bu gözdən baxan, ya dilde bu güya nədir?"** Virtual dünyanın plastik görkəmi insanın öz içinə səyahətinin, gəzintisinin inikasındır. Kamil insanın özünü bütöv, harmonik varlıq kimi dərk etməsinin yolu burdan keçir. Virtual gerçəklik insanın iç dünyasının gerçəkliyidir. Təbii ki, bu gerçəkliyi də öz içində kəşf etmiş insan üçün artıq sirri bəyanə gəlməyən heç bir nəsə qalmır.

Mən çox fikirləşmişəm: görsən necə olub ki, dərinin soyulması kimi son dərəcə işgəncəli bir cəza tədbiri məhz Nəsimi şəxsiyyəti ilə bağlı aktuallaşılıb? Nəsimini edam etməyə ayrı bir üsul tapılmırdı bəyem? Niyə Misir sultanı əl-Müeyyəd hərlənib, fırlanıb elə bu sadist cəza formasının üstündə dayanıb? Əgər Nəsiminin dilini kəssəydilər, qurğuşunu əridib boğazına tökəydilər, deyərdim ki, yeri var. Çünki o, məhz "ənəlheq" söyləyən dilinin ucbatından kafir, mülhüd adlandırılıb. Bəs onda "dərisi soyulsun" hökmünü nə ayağa yazmaq mümkün? Belə bir edam üsulu haradan gəlib düşüb fitva verənin beyninə? **Bəlkə dövr, zəmanə mifləşmək, mifə çevrilmək astanasında bulunanda əfsanəvi ölümə ürcah edilmiş sakral qurban ideyasını gerçəkləşdirməyə tələsir?** Olsun ki, mən yanılmıram. Lakin bu, "dərisi soyulmaq" həqiqətinin yalnız kulturoloji və nəzəri tərifidir, onun mifopoetik kontekstə gömdürülməsidir. Amma mənim belə bir gümanım da var ki, Nəsiminin özü bu müdhiş edam hökmünün təhrikçisi olub. Gümanım öz yerində... və təbii ki, mübahisə obyektinə ola bilər. Ancaq bununla yanaşı mən haradasa tam əminəm ki, Nəsimi öz karmasından xəbərdar idi və şüurlu surətdə ömrünün fəci sonluğuna doğru gedirdi. O, bundan nə

inciyirdi, nə də peşmançılıq çəkirdi. Əks təqdirdə yazmazdı ki:

**«Yığıldı şeyxü şabilər ki, yeni soyalar mənı
muradım bu idi həqdən, irişdim mən bu gün kamə».**

Dərisinin soyulması Nəsimi üçün sakral arzunu gerçəkləşdirib ali mətlibə varmaq, kama çatmaq deməkdir, dünya sirrinə güzgü tutub onu aşkarlamaq deməkdir, özünü bəşəri bir qurban kimi anlamaq, dərk etmək deməkdir, faş olub bəyana gəlmək, bəyanı özündə görükdürmək deməkdir, qələbə simvoluna çevrilmək deməkdir. Gör nəmənədir ki, bu cür əcayib-qərayib bir nişanə Nəsimiyə həтта xoşdur, hərçənd bu nişanənin özündə bir nişansızlıq əlaməti mövcud. Bu xüsusda bir neçə Nəsimi beyti:

**«Soydular, çıxardılar başdan ayağa pustumu¹,
Aşiqəm, ah eyləməm, qurbane xoşdur, yaxşıdır.
Həm soyan, həm soyduran zahid mənəm, səndən deyil,
Cümlədə ayinəyəm PÜNHANƏ, xoşdur yaxşıdır.
MƏNSUR² oldum, çün bu gün ələmdə faş oldum sizə
Mən ənəlheq söylərəm, ürfanə xoşdur, yaxşıdır».**

Soyulmaq Nəsimidən ötrü libasların dəyişdirilməsindən başqa bir şey deyil, bir surətin digəri ilə əvəzlənməsidir. Çünki mahiyyətdə bütün mənaların surəti eynidir, məğzi, cövhəri birdir:

**«Çü birdir sürətü mənı sənın zatində ey arif,
Çıxardım surəti-kisvət³, yenidən geydim uş camə⁴»**

Yeni hansı paltarda, geyimdə, surətdə olursan ol, fərq eləməz, həyat özünün saysız-hesabsız, rəngli və rəngsiz təzahür formalarında əbədidir, məkanca hüdudsuz, zamanca sonsuzdur. Ələmdə nə varsa, növbələşib yaşayır. Növbələşmək daimilik əlamətidir, varlığın əbədi qalmasının şərtidir. Bu

daimilik içrə dəyişən bir tək **GEYİMDİR**, libasdır, növbəsini gözləyən tükənməz təzahürlərin formasıdır. Söylədiyim fikirlərin kontekstində mümkündür ki, insanın dərisinə də ötergi bir libas qismində yanaşılınsın. Bu əsnada digər bir məsələni də informativ bilib qeyd etmək məqbul: arxaik mədəniyyətlərdə "dərisi soyulmaq", "qabıq qoymaq" uzunömürlülük və müdriklik, çox zaman isə əbədi olumun nişanəsi sayılırdı. O canlı ki, qabığını dəyişdirdi, yaşamaq üçün yeni bioenerji qazanmış hesab olunurdu. Məqamın ayrı bir aspektini də vurğulamaq, məcə, vacib və gərəqli: məgər barama soyulub da **KƏPƏNƏK** şəklində zühur eləmir? **İmaməddin Nəsimi də öz ömrünü elə yaşamışdı ki, axır sərəncamda o, barama kimi cildini, libasını dəyişib, qabığından çıxıb kəpənəyə çevrilməliydi. Hələ "yer ilə göy bina olmazdan əqdəm" bu, Nəsiminin tale cədvəlinin, alın yazısının mərkəzi hadisəsi kimi götürülmüşdü.** Göylərdə cızılmış bu proqramı, əlbəttə, yaxşı, ya pis icra etmək olardı, amma pozmaq yox. Nəsimi də bu sakral sifarişi əla bir üslubda yerinə yetirdi, soyulub "kəpənəkləşdi", cismindən və canından qurtulub sirri bəyana gətirdi, özündən qopdu, ilahi dünyaya vardı. Görünür, Nəsimidən ötrü dərisinin soyulması heç də hüzn və kədərlə ilişikli bir olay deyildi, sadəcə tale dönəmi, mütələq bir olacaq, formanı, libası dəyişib özündən çıxmaq, başqalaşmaq mərasimi idi, "bəndi həsar içindən" sıçrayıb dünyanın digər ölçülərində var olmaq, yaşamaq cəhdi idi:

**«Fəzli-ilahe canını eyle fəda, Nəsimi, sən,
Olma məlul, ayıtma kim, bəndü-həsar içindəyəm».**

Bu sayaq faktların qarşısında, qənşərində özünü "tilsimi-pünhan", "əzəli sirr" adlandıran bir adamın dərisinin soyulması ilə bağlı bütün fəci motivlər artıq arxa plana keçir. İş bu ki, baxım

bucağını təsəvvüfün və hürufiliyin rəmzi bildirmələrindən azacıq yana çöndərib Nəsiminin deyimlərinin məntiq müstəvisinə tuşladıqda onun dərisinin soyulması "tilsimi-pünhan"ın aşkar edilməsi, "əzəli sirr"in məkan içrə, konkret olaraq meydana, bəyana gətirilməsi kimi görürük. "Başını top eyləgil, gir vəhdətin meydanına" və ya "Başını top eyləgil, meydana gir mərdanə sən" deyən Nəsiminin ifadə tərzindən, misrasının arxitektonik və ritmik quruluşundan gizli bir üsyan, azman güc, qaytansız ehtiras, saymazıyana dəliqanlılıq fışqırır. O, sanki hamını özü əleyhinə qaldırıb tufan qoparmaq, mübarizə, qarşıdurum, dünyəvi mübahisə təhrik etmək istəyi ilə söz **PÜSKÜRÜR**; hətta yeri gəldikcə fələyə də, taleyə də öcəşir ki, bəlkə onlardan bir tutarlı cavab eşidə:

**«Bu dərin məni gör ki, bəyan qılır Nəsimi,
Fələyin dili tutuldu bu ulu bəyan içində».**

Lakin fələyin lallığı qənşərində "anəstunaren"⁵ deyib də hayqıran, coşan Nəsiminin emosional durumu, ovqatı və yaşantılarının təbiəti, məcə, onunla izah edilir ki, çox böyük enerji potensialına malik bu adam heç cür bir yerdə qərar tutub aram ola bilmirdi, gəzərgi həyat sürdüyündən köç havasını heç vədə beynindən çıxarmırdı:

«Dünya duracaq yer deyil, ey can, ondan səfər eylə»

Və ya:

«Bu nə bərgüzidə⁶ candır ki, gəzər bu can içində»

Yaxud:

«Bu canı tərək edib keçdim cahandan»

Və həтта:

**«Məkansız oldu Nəsimi, məkani yoxdur anın,
Məkana sığmayan ol biməkan məkani neder!».**

Yeni məkandan bilmərrə imtina və hər cür köçün, səfərin sonu. Təbii ki, burada qəribə, təcəüblü, gözlənilməz heç nə yox. Çünki orta əsrlər müsəlman Şərqlinin poeziya dünyası sufi ideyalarına ürcah. Ötəri bir paralel. Məgər Sənai də Nəsimi deyəni demirdi ki, "cism və canda mənzil tutma gəl, biri ikrah doğurur, o biri sevgi, hər ikisini tərk elə, nə onda ol, nə bunda"⁷. Beytdə laməkan ideyasının dominantlığı şəksizdir. Bəs belə olan surətdə bu məsələni Nəsimi ilə bağlı məxsusi qabartmağına dəyərmə? Elə bilirəm ki, dəyər. Çünki bu, Sənaidən ötrü yalnız mənəvi imperativdir, ruhla ilişikli oyundur, intellektual macərədir. Nəsimi isə buna həqiqət, reallıq, həyat məqsədi kimi baxır, bütün varlığı ilə məkansızlığa can atır və öz məkansızlığından az qala bir ayın yaradır, onu kulta çevirir. Məkansız olduğuna Nəsimi bir şair kimi yox, bir insan kimi inanır... və həтта bunun sübutuna çalışır. Mənim fikrim budur ki, Nəsiminin laməkan kulturoloji ideyasına münasibəti də onun karması ilə dikte edilir. Həтта şairin təxəllüs seçimi də, mən elə düşünürəm ki, onun karmasının birbaşa təsiri ilə gerçəkləşmişdir. Çünki "Nəsimi" təxəllüsünün mənası ilə şairin ideyaları və tale yazısı arasında qəribə bir əlaqə, bağlantı aşkarlanır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında qəbul edilmiş rəsmi bilgi ondan ibarətdir ki, «Nəsimi» təxəllüsü «Nəimi» sözüne həmahəng səsləndiyinə görə, şair Seyid Əli tərəfindən bəyənilib. Seyid Əli, yeni İmadəddin Nəsimi, Şərq mədəniyyəti ənənələrinə uyğun Ustadına kəc baxmayıb və Nəimiyə bəslədiyi sevgisini, öz sədaqəti ilə birgə təxəllüsündə də rəmzləşdirib. Şübhəm yoxdur ki, bu,

bir həqiqətdir. Ancaq mən onda da bir "əmma" buldum. "Nəimi" «cənnət adamı», «cənnətməkan» deməkdir. Quranda zikr edilən iki cənnət bağından birinin adı Nəimdir. Hürufiliyin pərvərdigarı, ustad Fəzlullahın təxəllüsü də buradan gəlir. «Nəsimi» təxəllüsü isə «nəsim» sözündən alınmadır. Ərəb dilində «nəsim» kəlməsi ilə səba yeli, səhər mehi bildirilir. «Nəsimi» deyəndə səhər mehi içrə yaşayan, kökü, şəcərəsi səhər mehine bağlı olan adam başa düşülür. Və bundan əlavə önəmli sayılacaq başqa bir çalar: müsəlman mədəniyyəti şəbəkəsində insan ruhunun təbiəti meh kimi, hava axını kimi təsəvvürə gətirilir. **«Nəimi» və «Nəsimi» təxəllüsləri bir-birinə həmqafiyyə, lakin onlar arasındakı mənə fərqi böyük, haradasa lap ziddiyyətli: biri konkret təsvirə malik məkənlə bağlı, digərinin isə məkəni bulunmaz.** Nəsimi məhz bu məqamda Nəimi ilə qütbləşir və hətta onu "üstələyir": "nəsimi" "nəimi" konkretliyindən daha geniş, uca və əlçatmazdır. Həqiqətən, o, yalnız yeldir ki, nə məkəna sığar, nə bəyana gələr, nə yeri məlum olar, nə də görkəmi. Qıssası, problemin məğzı ondan ibarətdir ki, **Nəsimi təmsalında şəxsiyyət ilə təxəllüs eyniləşib, qərribə şəkildə bir-birinə nüfuz edib psixoloji fenomen yaradır:** təxəllüs "böyüyüb" nəsimiliyyə çevrilir və şairi öz içində "əridir". Nəsimi ömrünün dolanbaclarından boylandıqda görürsən ki, şair sanki bilərəkdən həyatını öz təxəllüsünün bəraətinə həsr eləyir. Bəlkə elə buna görədir ki, Nəsimi bir yerdə lövbər salıb uzun müddət qalmağı heç cür bacarmayıb, məkəna, bəyana sığmadığını söyləyə-söyləyə səba yeli, sübh mehi kimi cümlə cahanı dolaşır. Yeni belə şey olurmu heç? Möcüzəmi, ilahi? Doğrudan da təəccüblənməyə bilmirsən: **TƏXƏLLÜS hürufi şairinin ideyalarının, poeziyasının və HƏYATININ paradıqmasıdır, CƏDVƏLİDİR, bir növ onun şəxsi**

lövhi-məhfuzudur. Qeribədir, təxəllüs şairdə yox, şair təxəllüsündə yaşayır. Belə bir təxəllüsün seçilməsi adi təsadüfdür, zərurətdür, şairin özü ilə intellektual oyunudur, sonucda Nəsimidən öc alacaq fələyin qurduğu tələdir, ya nədir? Bəlkə karma dedikləri elə bu? Dəqiq söyləmək çətindir. Hər halda bir məsələ gün kimi aydındır: təxəllüs şair Seyid Əlinin sakral həyatının nişanəsidir, verbal bildiricisidir, onun ilahi dünya ilə birbaşa əlaqəsinin təminatçısı və mənəvi, ruhi ömrünün simvoludur:

«Meraca çıxdı ruhi Nəsimi Buraq ilə»

Həqqən ki, Nəsimi bütün ömrü boyu özünü səhər nəsimi, səba yeli, yaranış mehi bilib: heçdən zühur edib, qəfil gəlib, qəfildən də heç olub gedib. Onun üçün merac bəyana gəlməyən şəffaf cılpaqlığa ürcah formasız və çəkisiz ruhun meracıdır. Bu baxımdan həyatda «nəsimi» olmaq elə meracda zamansız və fasiləsiz bulunmaq de-məkdir. Məhz buradaca yazı-fantaziyanın tamam yeni və haradasa gözlənilməz bir dönümü. Əcəba, Nəsiminin "kəpənəkliyi" də bu səbəb üzünə yozulmazmı? Nədən "Fəzl ilə həqqə çatmış olan" Nəsimi özünü "pərvaneyi-nicat", yəni "nicat pərvanəsi, nicat kəpənəyi" adlandırırsa? **KƏPƏNƏK** nəsimin, mehin vizual dəlaləti ola bilməzmi? Bəlkə kəpənək səhər nəsiminin, sübhəmə mehinin məkan içrə zühur formasıdır, bəyanda görülmək tərzidir? Yəne birbaşa cavabı olmayan suallar. Təbii ki, əsas məsələ nə sualdır, nə cavab: əsas məsələ suala qədər cızılan yoldur ki, müəyyən intellektual cəhdin və mürəkkəb əqli prosesin dolanbac gərdişinin qrafik siluetini aşkarlayır. Bu suallar, filoloji fantaziyanın ideyası ilə birgə, məndə o zaman yarandı ki, təsadüfən İmadəddin Nəsiminin **"KƏPƏNƏK"** və **"TAPDIM"** rədifli iki şeirini oxudum... və məlumum oldu ki, söhbət burada da **GEYİMDƏN**

gedir. Sən demə, "kəpənək" farslarda yapıncı kimi mənalandırılır. Nəsimi şeirlərinin kontekstində də "kəpənək" sözü məhz "yapıncı" anlamında işlədilir və ona bir xüsusi xirqə statusu verilir:

**«Kəpənək geymişəm, əndişədən⁸ azad olubam,
Üşümək müşkülünü eylədi asan kəpənək».**

Heç şübhəsiz ki, kəpənək burada çoban həyatının, dağlı güzəranının rəmz səviyyəsinə yüksəldilmiş fakturasıdır, gerçək yaşantıların suggestiv ifadəçisidir, özünəməxsus bildiricidir, eyhamdır. Lakin soruşmağa yeri var ki, Nəsiminin yapıncı geyməsindən xeyir ola? Bu məqamın da öz tarixi sübut-dəlili mövcuddur. Nəsiminin belə qiyafəyə düşməsinin səbəbi ustadı Fəzlullah Nəiminin müridlərinə, yeni xələflərinə, başqa sözlə desəm, şagirdlərinə ithafən yazıb göndərdiyi "Vəsiyyətnamə" əsərindən belli olan bir xəbərdarlıq ucbatına aşkarlanır: **«Öz geyiminizi, xarici görünüşünüzü dəyişin, şirvanlı və dağlı camaatının şəklinə salın. Möhkəm və əlçatmaz ucqarlara gedin. Bu işi olduqca tez edin ki, hələ ordudan arxanızca heç kim gəlməmiş və tələfata uğramamış getmiş olasınız. Əlbəttə, əlbəttə, getməkdə tələsin. Uzaq dağlıq yerlərə (saçmalar mənimdir - A.T.) çəkilin».** "Vəsiyyətnamə"nin yazılma tarixi 1394-cü ildir ki, həmin ili də Nəsimi çox güman, Bakıda keçirib. Görünür, "Vəsiyyətnamə"nin həyəcanlı bildirişi, müdhiş xəbərdarlığı Nəsimini hələ Bakıda ikən haqlayır və o, Ustad sözüne asi olmadan səfər əziyyətinə qatlaşıb ucqar bir dağ kəndinə pənah aparır. Nəsiminin **«qeyri bir tayfadanam, bu kəpənək fəxrindir»** misrasına istinadən mümkündür deyəsən ki, o, Bakıdan Gürcüstana, daha başqa yerə yox, gedib məhz oranın dağ bölgələrində müəyyən müddət yaşayır. Hürufi şairinin sonradan Türkiyəyə, Anadolu və

Bursaya səfər etməsi üçün bu, ən əlverişli variant idi. Gərçi belə olmasaydı, Nəsimi əndişədən, dərddən, qəmdən qurtulub da qeyri bir tayfa içində kəpənək geyməzdi ki? Üşümək müşkülü də soyuq dağ yerinin müşkülüdür, şəksiz. Mən onu da güman etmərəm ki, Nəsimi müsəlmanlar arasında özünün özge bir tayfadan olduğunu məxsusi vurğulayaydı. Ehtimalım budur ki, Nəsimi bu ifadəni gürcü xaçpərəstlərini nəzərdə tutaraq işlədib. Hər nə isə, **KƏPƏNƏK** tarixinə müvafiq düşmüş bir fakt. Öylə bir fakt ki, təfsiri-şərhi-hali Nəsimi üçün olduqca önəmli. Çünki bəzi gizli mətləblərin də üstünə işıq salmağa qabil. Məsələn, Nəsimi niyə yazmalıydı ki, **"kəpənək geydiyimə kimsələr eyb eyləməsin"** və ya **"kəpənək geydiyimi, xacə, eyib tutma mənə?"** Ola bilsin Fəzlullahın müridləri cərgəsində elələri tapılıb ki, Nəsiminin ucqarlara çəkilməsinə pis baxıblar, yapıncı geyinib dağlarda qaçağa dönməsini qorxaqlıq, xəyanət əlaməti kimi qiymətləndiriblər, onu bu fərari hərəkətinə görə suçlandırıblar, məzəmmət ediblər. Sözsüz ki, bunu mən belə duydum. Bir başqasının ayrı bir nəticəyə gəlməsi də mümkündür. Hər halda XIV yüzilin gündəlik həyat və ya olay gerçəklərini bütün xırda-para cizgiləriylə birgə dəqiqləşdirib, diskret kadrları bir yere yığıb tam panoram yaratmaq imkanı cuzi, əksərən isə sıfıra bərabər. Bir də axı Nəsimi təkəcə öz məişət yaşantılarına bağlanıb qalan bir kimsə deyil. O, çox asanlıqla adi məişət gerçəkləri içərisindən "sıçrayıb" mənəvi, ruhsal aləmə "atıla bilir" və qarşıdurumları ortaq məxrəcə gətirib onları sanki sehrbaz əfsunu, sehrbaz təlqini ilə bir-birinə calaşdırır. Buna timsal **"KƏPƏNƏK"**:

**«Mərifət əhlinə gəldi kəpənək ətləsi-xas,
Nə rəvadır ki, geyə cahilü nadan kəpənək.
Ey Nəsimi, yeri gey, xirqə ərənlər donudur,
Geymədi münkir anı, sandı ki, zindan kəpənək».**⁹

Və ya

**«Kəpənək içrə sənin vəslini, canan, tapdım,
Xaliqin lütfünü bu xirqədə hər an tapdım.
Nə bilirsən, kəpənəkdə nələri tapdım mən,
Bütün istəklərimi birbəbir ondan tapdım».**

Xatırlatdığım beytlərdən aşkar görünür ki, kəpənək artıq burada Nəsimi həyatının bezi tarixi məqamlarına aydınlıq gətirən, şairin emosional yaşantılarına vizual görkəm olan faktoloji predmet deyil, onun fikir dünyasının, hüruhi fəlsəfəsinin lakonik modelidir, plastik obrazıdır, vurğuladığı sakral mənaların bildiricisidir, simvoludur. **KƏPƏNƏK** təkcə üşümək müşkülünü aradan götürən **GEYİM** yox, həm də Nəsimi poeziyasının çoxsaylı eyhamlarından biridir. Təəcüblüdür, necə olur ki, məkana və bəyana sığmayan şair bütün istəklərini kəpənək içrə tapdığını söyləyir? Bunlar nə deməkdir, yahu? Bir çoban yapıncısı bir dünyadan artıq olarmı heç? Olar, əgər insana və aləmə Nəsimi fəhmi ilə yanaşılsa. Bu qaranlıq müəmmadan Nəsimi fikrinin nuruna çıxmaq üçün gerek öncə "kəpənək" sözünün semantik çənberində gizlənmiş məxfi və sakral mənalar aşkarlana. Əvvəla onu ərz eləyim ki, öz arxitektonik quruluşuna və orfoepiyasına görə "kəpənək" xalis türk sözüdür, türkün özünüküdür; həm pərvanəni bildirər, həm də yapıncını. Farslarda isə bu söz yalnız çoban geyimi, çoban kürkü mənasında işlədilər: onlar bu kürkün niyə kəpənək olduğunu bilməzlər. Görünür, ilk dəfə məhz türklər yapıncının canlı kəpənəyə oxşarlığını duyub çoban kürkünü **KƏPƏNƏK** demişlər, yoxsa **İKİ** müxtəlif anlam **BİR** sözdə qoşalaşmazdı ki? Ol səbəbdən də mənim ehtimalım belədir: farslar bu sözü türk dilindən götürüblər və mahiyyətə varmadan onun ancaq bir mənasını saxlayıblar. **Mahiyyətse budur ki, çoban**

kürkü canlı kəpənəyin cansız materiyada predmetləşmiş formasıdır, bilmərrə onun bənzəridir. Yapıncının da sanki iki "qanadı" var, sağı soluna müsavidir, birəterdir, bütövdür, tamdır, ideal harmoniya obrazıdır, eynən əsl kəpənək kimi. Bu məqamda **yapıncı-kəpənək** İmadəddin Nəsimidən ötrü artıq fəlsəfi eyham statusu alır, onun birucu kosmosa bağlı fikirlərinin qrafik rəsmini görükdürən fakturaya çevrilir: **"İkilik pərdəsindən keçib birlik bacasından baxan insan gizli sirləri görə bilər. Gizli sirləri anlayan isə Allahdır"**. Kəpənəyin (pərvanənin) tən, bir-birini güzgüvari şəkildə əks etdirən qanadları **İKİLİK pərdəsi**, "əlif" hərfinə bənzər bədən **BİRLİK bacası** kimi yozula bilməzmi? Heç bir qırıq da şübhəm yoxdur ki, hürufi Nəsimi elə belə də edib. Nəsimi üçün **KƏPƏNƏK onun fəlsəfi ideyaları müstəvisində cızılan dünya konsepsiyasının obyektiv vizual görkəmidir**, gerçək aləm içrə ikiliyin əyani surətdə vəhdətə gəlməsinin, cütün təke plastik çevriminin canlı nümunə formasıdır. Odur ki, Nəsiminin fəlsəfi paradıqmasına düzölmüş biliklər kəpənək geyinən, yeni ikilik pərdəsindən (qanadından) keçib birlik bacasından (boğazından) boylanmış şəxsi, insanı tanrı saymağa, Allah kimi qəbul etməyə rüsxət verir. Çünki **CÜT** uyuşqan şəkildə formasını dəyişib **TƏK** olur. Bu mənada **«kəpənəkpuş Nəsimi»** ifadəsi ilə hürufi şairi özünün Allaha döndüyünü, Allah olduğunu, Allah kimi zühur etdiyini bildirir:

**«Kəpənəkpuş¹⁰ Nəsimini edib Fəzli-ilah,
Onda həm cənnəti, həm huriyi-qılman tapdım»**

Beləliklə, Nəsimi fikirlərini bir yerə toplayıb da bu qənaətə gəlmək mümkündür ki, hürufilərin simvolik bildirmələr sistemi içində **KƏPƏNƏK MÜQƏDDƏS GEYİM** kimi qavranılır: çünki kəpənəkpuş, yəni kəpənək geyinmiş Nəsimi Fəzlullah

olur. Bu sistem çərçivəsində **KƏPƏNƏK** insanın sakral dünya ilə əlaqələndiricisidir, özünə məxsus bir mediatorudur, ötürücüdür, iki cahanın rəmzi modelidir, mikrokainatdır. Əlavə onu da deyim ki, **KƏPƏNƏK hürufiliyin Nəsimi tərəfindən verilmiş şifresidir**. Bu şifrə açılıb oxunanda hürufiliyin cövheri bəyana gəlir. Əbcədə istinadən aparılan hesablamalar da bunu sübut edər. "Kəpənək" sözündəki hərflərin kiçik əbcədə¹¹ göstərilən rəqəm ekvivalentlərini toplayanda «102» alınır. Bu, kəpənəyin cəbri bildiricisidir, rəqəmlərdə görükən şəklidir. Ərəb əlifbası sağdan sola oxunur. Əgər **KƏPƏNƏK**, yeni «102» sağdan sola oxunsa o zaman aydın olacaq ki, «2» (ikilik pərdəsi) sıfır "boğaz"ından keçib «1»-ə (birlik bacasına) çevrilir, vahidə dönür. Hürufi kosmoqoniyasında «102» həm də «1» + «101» kimi qəbul edilir. «1» ilə «101» ərəb inkar şəkilçisi "la"dır yeni "əlif" və "lam" hərflərinin birgəliyidir. "La" müsləman zikrinin simvoludur, Allahı anmaq üçün işlədilən "La ilahe illəllah" ("Allahdan başqa məbud yoxdur") müqəddəs deyiminin qısaldılmış formasıdır. Deməli, hürufilərə görə **KƏPƏNƏK zikrin plastik obrazıdır**. Həqiqətən, kəpənəyin qanadları arxaya qatlanıb cütləşəndə adamda belə bir təəsürat yaranır ki, sanki "əlif" və "lam" qoşalaşmış məkən içrə gəzintiyyə çıxıblar. «102» bir, sıfır və ikinin kombinasiyasıdır. Bu üç rəqəmin cəmi «3» eliyir. «3» riyazi mistika aləmində kosmosun, "vəhdət əlvücad"un, mütələq harmoniyanın şərti ifadəçisidir, insan, təbiət və cəmiyyətin, adamlar, heyvanlar və bitkilərin, keçmişin, indinin və gələcəyin rəmzidir. Bir məqam da gərək burada yaddan çıxarılsın: ərəb əlifbasında 3-cü hərflər "cim"dir ki, hürufilər onu ruhi aləmin simvolu sayırlar. «102»-nin MənaziL, Bürcət, Səyyarat və Çaharatının¹² aşkarladığı rəqəmləri üst-üstə gələndə nəticə «30» olur. «30»

bir 3-dür, bir 0; yeni birbaşa həmin 3-dür ki, var. «3» isə özündə həmişə «1» və «2»-ni ehtiva edir. "Kaf", "pe", "nun", "kaf", yeni "kəpənək" sözünü təşkil edən hərflərinin böyük əbcəddən məlum rəqəm ekvivalentlərinin cəmi «330»-dur. **«330»** isə artıq iki 3 və bir 0-dan ibarətdir. Bu, bir növ fəlsəfi təkrirdir, **"KƏPƏNƏYƏ"** pərçim mənə və ideyaların gücləndirilmiş variantda təqdimidir. İki 3-ümüz 6-dır. Mistik rəqəmlər cərgəsində **«6»** dörd cəhətin, göyün və yerin işarəsidir. **KƏPƏNƏK** də iki qanadlıdır: hər qanadı bir 3-dürsə, iki qanadı 6 eləyir. Deməli, kəpənəyin qanadlarına dünyanın coğrafi məkanı bütövlükdə sığır. Keçək sonrasına. «330»-un MənaziL, Bürcət, Səyyarat və Çaharatını toplayanda **«31»** alınır. Kəbənin hər bir divarının özülünə 31 daş qoyulub, qalan iki daş göylə yer hesabınadır. Ona görə də daşların ümumi sayı **33** (yənə iki 3) götürülür. «31» həm də bərabərdir **«1»** üstəgəl **«30»**. Kiçik əbcəddə bu, bir daha "əlif" və "lam" deməkdir; «1» əlifdir, «30» isə lam. Aydındır ki, **«31»** zikrin kiçik əbcəddə olan nömrəsidir. «102» ilə «330»-un cəmi müsavidir **«432»**-yə. Mahiyyətce «432» elə həmin «1» və «2»-dir. Çünki dördəndən üçü, üçdən ikini çıxdıqda yerdə yənə «1» qalır. «4», «3» və «2»-nin cəmi isə **«9»** eləyir. Hürufi mistikasında «9» ərəb hərfi "ta"-nı simvollaşdıran rəqəmdir. "Ta" kəlamın paroludur; mənası da budur ki, hər f və nöqtələrin qiymətinin, Kəlamın, "Lövh-i-məhfuz"un bərabər gəlməsi **"tanrı-insan"** eyniyyətinə dəlalət edir. Digər tərəfdən «9» üç dəfə «3»-dür və Nəsimi ideyasının, Nəsimi fikrinin artan silsilə üzrə təsdiqinə bir eyhamdır. «432»-nin MənaziL, Bürcət, Səyyarat və Çaharatının cəmindən **«17»** alınır. Bu da hürufilərdə çox məşhur bir rəmzdür ki, onun mənası Nəsimi şeirindən bəlli olur: **"əhli beyt ilə özü on yeddidir"**. Belə ki, Muhammədin ailəsi, mələklər və Allah «17» rəqəmilə

bildirilir. Rəqəmlərin simvolika cədvəlində «17» fars əlifbasının "je" hərfi ilə işarələnir. Hürufilər "je" hərfinə insan ruhunun parolu kimi baxırlar. Bu da o deməkdir ki, kainatın əbədi sirlərini insanın ruhunda axtarmaq lazımdır. Ancaq bu hələ harasıdır? Onu da qeyd edim ki, **"KƏPƏNƏK"** sözünün kiçik və böyük əbcədlərdən çıxarılmış qiymətlərinin və onların cəminin bütün Mənazil, Bürcət, Səyyarat və Çaharatlarını bir yere toplayıb («30» əlavə olunsun «31» və əlavə olunsun «17» bərabərdir **«78»**) üstünə kiçik və böyük əbcədə uyğun 11 nöqtəni gəldikdə cavab ələyəcək **«89»**. «8»-lə «9»-un cəmi isə bir daha «17»-ni verir. Amma mən burada da qərar tutmadım, bir az da dərinə vardım.: öyrəndim ki, bütün əbcədlər üzrə "kəpənək"də bulunan hərf və nöqtələrin yekun qiyməti **«2607»**-dir. Onun Mənazili də «3»-dür, Bürcəti də, Səyyaratı da, Çaharatı da. Nəticə 4 dəfə «3»-dür ki, bu da **«12»**-yə müsavidir. Rəqəmlərin simvolika cədvəlində 12-nin qarşısında əbcədə fars əlifbasından daxil edilmiş "pe" hərfi dayanır. Hürufilər "pe" hərfini əbədiyyətin, sevgi və ölümsüzlüyün parolu bilirlər. Parolun mənası bu cür açıqlanır: sevgi və dostluq, cavanlıq və gözəllik əbədidir; insan yalnız ağılı və yaradıcılığı ilə özünə ölümsüzlük qazanır. Bundan o yanısı artıq final və məqalənin ən dadlı məqamı. **Öncə «30»-u (102 - M., B., S., Ç.), «31»-i (330 - M., B., S., Ç.), «17» (432 - M., B., S., Ç.) və «12»-ni (2607 - M., B., S., Ç.)** toplayaq. Cəmi «90»-dır. Hürufilərin mistik rəqəmlər sırasında **«90»** "sad" ərəb hərfi ilə işarələnir. "Sad" hərfini hürufilər "Ənəlhəq" deyimi ilə qabaq-qənşər qoyub ikincini birincinin parolu sayırlar. Bu parolun məxfiləşdirdiyi məna belədir ki, insan, kamil şəxsiyyət **FƏZL** olacaq və sonradan aydıracaq: **«ƏNƏLHƏQ»**. İdeyanın, fikrin cövheri, mənası isə ondan ibarətdir ki, insanlıqdan kənarda idraka

malik varlıq yoxdur. «90» kiçik əbcəddə həm də «40» üstəgəl «50»-dir, "mim" və "nun"dur, yəni "MƏN" sözünün rəqəmi ifadəsidir. Əhməd Elbrusun mürəkkəb araşdırmalarında ("Поэтика и Математика", s. 102) isə "Mən", "Əlif", "Allah", "Ənəlhəq" sözlərinin əbcədi ekvivalentlərinin bərabər olduğu sübuta yetirilir. Tamam. Bütün bunlar nə demək ola yahu? O deməkdir ki, mən Nəsiminin istəklərini birbəbir **KƏPƏNƏKDƏN** tapdım. Tapdığımı çözelədim. Qalanı qaldı. Çünki hürufi hesablamaları zorxana bir iş, mənse adi bir teatrşünas. Ancaq indi artıq məlumdur ki, hürufilərin mistik bilgiler paradixmasında **KƏPƏNƏK ALLAHDIR, ƏNƏLHƏQDİR, MƏNDİR, FƏZLDİR, NƏSİMİDİR, LEYLİDİR, KAINATDIR, KOSMOSDUR, MÜTLƏQ HARMONİYADIR**, huri və qılmanın bulunduğu **CƏNNƏTDİR**, maddi və ruhi aləmin birgəliyinə görkdür, ilahi, sakral, müqəddəs bir şifredir.

Bütün bunlar mənə əyan olduqdan sonra öz filoloji fantaziyalarımə qapılıb Nəsimi taleyinin son hadisəsini tam subyektiv şəkildə belə yozuram ki, onun derisinin soyul-ması faktı təkçə mülhid bir şəxs üçün seçilən cəza tədbiri deyil, həm də Nəsimi ideyasının, Nəsimi fikrinin, Nəsiminin hürufi fəlsəfəsinin təftişidir, ruhun oyunlarının kobud materiya ilə yoxlanılmasıdır, sınağa çəkilməsidir. Nəsiminin ona görə soymadılar ki, şairə əzab, işgəncə verib incitsinlər. Nəsimi bundan heç incimədi də və dedi ki, **"həqq bilir, bir zərrə neştərdən damarlar ağrımaz"**. Bu müdhiş cəzanı ol səbəbə Nəsimiyə rəva bildilər ki, onu soyub da camaata **KƏPƏNƏK** içindən heç nə çıxmadığını göstərsinlər, hürufi şairini ələ salsınlar və onun insan, filosof, şair magiyasından qurtulsunlar. Lakin bilmədilər ki, Nəsimi **KƏPƏNƏK** içrə əbədiliyi artıq çoxdan bulub. Annemari Şimmel İslamda mistisizm mövzusunə çözərkən yazır ki, "bu xüsusda hürufi şiə icmasına mənsub şair Nəsimini

xatırlamamaq mümkünsüzdür. Onu 1417-ci ildə qətlə yetirdilər. Nəsimi özünü yeni Mənsur saydığından bilərəkdən öz taleyində Həllacın əziyyətlərini və ölümünü təcəssüm etdirmişdi"¹³. Təsadüfi deyil ki, Nəsiminin dərisi soyulduqdan sonra onu qol və qıçlarını kəsmişdilər.

Mən heç bir nəticəyə gəlməyəcəyəm. Janrı "filoloji fantaziya" olan bir yazıya nəticə nə lazım? Məgər 313 mürsəl (göndərilmiş elçi) və 6 üluləzm (başçılar, qabaqda gedənlər) peyğəmbərlərin əksəri **KƏPƏNƏK** geyinib də çoban olmadımı? Dünyada hər şey tale, olacaq və ya karma ilə müəyyənləşmirmi? Şayəd belə isə, onda "ah, nidəm, nidəm, nidəm?".

Məqalənin sözlüyü və izahları

- ¹ Pust (f) – dəri.
- ² Mənsur (ə) – qalib, üstün.
- ³ Kəsvət (ə) – libas, geyim; Kəbənin qara örtüyü.
- ⁴ Camə (f) – paltar, geyim.
- ⁵ Anəstu-nar (ə) – "odu tapdım" Musa peyğəmbərə işarədir.
- ⁶ Bərgüzidə (f) – bəyənilmiş seçilmiş.
- ⁷ Bax: Шюкуров Ш.Ш. Искусство средневекового Ирана. – М.: Наука, 1989. – 248 с.
- ⁸ Əndişə (f) – fikir .
- ⁹ Kəpənəkpuş (f) – kəpənək geyinmiş.
- ¹⁰ Əbcəd (ərəb əlifbasının sistemini müəyyən edən 8 kəlmənin birincisi; Xüsusi hesablaşma cədvəli. Bu haqda bax: Елбрус Ахмед. Поэтика и Математика. – Б.: 1979.
- ¹¹ Mən bu Həsimi şeirindən oxunan mənaları bir məqalə halına salıb 2000-ci ildə "Azərbaycan" dərgisində dərc elətdirdim. 2007-ci ildə isə filoloq Rəhim Əliyev mənə özünün "Nəsimi və klassik dini üslubun təşəkkülü" adlı araşdırmasını başısladı. Rəhimin "tədqiqatı"na göz gəzdirərkən gördüm ki, o, həmin bu məsələni tamamilə ayrı cür yozur. Lakin, təəssüf ki, onun təfsiri heç bir

tənqide tablamadı. Uzun danışmamaqdan ötrü mən Rəhimin kitabından bu xüsusda deyilənləri sitatlaşdırmaq istərdim: “Uçmaqda røyətə dəxi əhli-nəzər gerek” - sətrindən görünür ki, Allahla hürufinin görüşü uçuş kimi (ayrı tövr də olurmu yahu? Muhəmmədin meracı bir uçuş deyilmi, əcəba? - kursiv A.T.) baş verirdi. Bir sıra (yeni hansı? - kursiv A.T.) şeirlərdən aydın olur ki, bu uçuşdan qabaq hürufilər Fəzlullahın qarşısında xüsusi dərvişi paltarda olur, başlarına mövləvi (bu haradan çıxdı? - kursiv A.T.) papağı qoyur, ona müraciətlə şeir oxuyur və ya nəse (kim bilir nədir bu nəse? - kursiv A.T.) imanla bağlı söhbətlər aparırdılar. Bu zaman onlar həm də Fəzlullahın sifəti ilə ilahi kontakta girməyə çalışırdılar. Onların rəngi saralır, onları əsmə tutur, özlərindən gedirdilər. Bir şeirində müvəhhidliyə doğru “røyət uçuşunu” Nəsimi “Kəpənək” obrazı ilə ifadə etmişdir (Bununla nə demək, hansı məxfi mənaları şifreləmək istəmişdir Nəsimi? - kursiv A.T.)... Burada “kəpənək” obrazı ilə hürufi birliyi üzvlərinin başlarına qoyduqları xüsusi sarığa işarə edilir: güman ki, iki-üç rəngli olduğundan onu kəpənəyə bənzətmişlər. Şair deyir ki, kəpənəyə oxşar mərdlər (məna anlamsızdır. Mərdlər də kəpənəyə oxşadılar? - kursiv A.T.) papağını başına qoyandan bu kəpənək-papaq onun Allahdan uzaqlıq dərdinə dərman olub. Kəpənəyə oxşar baş sarğısı hətta ona “røyətə uçuşundan” əvvəlki üşütmələrini - əsmələrini də rahatlaşdırıb. Mərifət əhlinə kəpənək ulduzsuz səma boşluqlarını papaq edib və buna görə cahillərin papaq geyməsi rəva deyil”. Bu da Rəhimin yazdıqları...

İndi bir neçə mətləbi Rəhim bəyə izah eləyək.

Birincisi ondan başlayaq ki, papağı əyinə çəkmək (“çəkəli əynimə bu sikkeyi-mərdan kəpənək”) olmaz. Papağı başa qoyarlar. Hərçənd “papağını geyin” ifadəsindən də biz yararlanırıq. Yalnız kürkü, köynəyi, yapıncını, şalvarı, şəltəni əyinə çəkmək mümkün.

İkincisi: papağa don (“yeri gey, xirqə erənlər donudur”) deməzlər. Məncə, Nəsimi paranoik olmayıb, papağı paltar bilməyib. Məttələm ki, bu cür adi detallara Rəhim necə diqqət eləməyib.

Üçüncüsü: Nəsimi kəpənəyi xirqəyə tay tutur, onu mərifət əhlinin xirqəsi bilir. Papağı da xirqə güman edərlərmi, yahu?

Dördüncüsü: nə vaxtdan mərd papağı "ətləsi-xas" sayılır?

Beşincisi: bu şeir, heç şübhəsiz ki, Nəiminin müridlərinə göndərdiyi xəbərdarlıq məktubundan sonra yazılıb, yoxsa bu münasibətlə söylənilmiş başqa bir şeirində Nəsimi vurğulamazdı ki, "qeyri bir tayfadanam, bu kəpənək fəxrimdirdi".

Altıncısı: "sikkeyi-mərdan" farscadan tərcümədə kişi xarakteri mənasına uyğun gəlir. Və bundan əlavə hürufilər heç vedə mövləvilərin "sikke" adlanan papaqlarını başlarına qoymazdılar. Əlbəttə ki, bir sadə səbəbə görə. Çünki konusformalı uzunsov mövləvi papağı "Ya Həzrət Mövləne" ifadəsinin kalliqrafik obrazının təcəssümüdür. Bu nə Nəimiyyə xoş gedərdi, nə də Nəsimiyə. Bundan əlavə mövləvilərin papağı ya qəhvəyi olurdu, ya da ağ.

Yeddincisi: mən öz məqaləmin janrını ona görə "filoloji fantaziya" kimi müəyyənləşdirmişəm ki, mən Nəsiminin tədqiqatçısı deyiləm. Amma buna baxmayaraq yazdıqlarıma hamısının elmi sübutları mövcuddur. "Fantaziya" isə Rəhimə məxsusdur. Nəsimi "ulduzsuz səma boşluqlarını" özünə papaq bilseydi, bu günki şairlərdən fərqlənərdimi heç? Yəni Nəsimidə məsələ bu qədər birmənalı, primitiv ola bilməz.

Səkkizincisi: Nəsiminin "Tapdım" rədifli şeirində kəpənək birbaşa xirqə adlandırılır.

Doqquzuncusu: xirqənin rəngi isə, adətən, sufilərdə tünd göy rəngində (qaraya yaxın) olurdu. Xirqə zərif yapıncı deyilmi? Bu da bir daha onu göstərir ki, filoloq Rəhim Əliyevin gümanı səhvdir.

Onuncusu: mövləvilərin papğı kəpənəyə oxşamır və əlvan rənglərlə bəzədilmir. Ona görə də Rəhim şübhələnib "papaq" sözünü "baş sarğısı" ifadəsilə əvəzləyir. Baş sarğısı dedikdə isə həmencə əmmamə düşür adamın yadına: həm yumru, gümbez formalı olduğundan, həm də müsəlmanın kəfəni kimi anlaşıldığından bunun kəpənəklə nə ilişgisi? Əgər bu kəpənək papaqdırsa, onda Nəsiminin "İkilik pərdəsindən keçib birlik bacasından baxan insan gizli sirləri görə bilər. Gizli sirləri anlayan isə Allahdır" fəlsəfi müddəasını nə ilə izah edəcək Rəhim: papağı və ya baş sarğısını ikiyə böləcək? Axı baca qapadılmaz! İnsanın başındakı papağı da baca ola bilməz və əgər olsa da ordan papaq yiyəsi heç nə görməz. Aydın görünür ki, Rəhim

papaqları əməllicə qarışdırır və məsələni predmetiv olaraq təsəvvür edə bilmir.

On birincisi: papaq (və ya baş sarğısı) heç cür "kəpənək"liyini aşkar edib əbcədə gəlmir. Əbcəd isə 100 Rəhim kimisinin söylədiyindən min qat mötəbərdir. "Kəpənək geydiyimə kimsələr eyb eyləməsin". Papaq da eyib sayılıarmı? Və ya Rəhimin dediyi papaq-kəpənək nə tövr olub ki, ona eyb eləyiblər.

On ikincisi: nə vaxtdan papaq (baş sarğısı) zindana bənzədilir? Papaq nə zindan kimi ağır olur, nə də adamın türməsi olur. "Kəpənək" hürufi şairinin poeziyasında onun fəlsəfəsinin paradoksmasıdır və xirqəni, paltarı (onun təsadüfən dağ kəndində tapıb geydiyi yapıncını bildirir) eyhamlaşdırır. Əgər hürufilər öz papaqlarına "KƏPƏNƏK" deyirdilərsə və onun simvolik mənalarını bilirdilərsə, Nəsimi kəpənəkdə yenidən nəyi tapırdı ki?..

¹² Mənazil - verilmiş ədədin 28-ə bölünməsindən qalan qalıq.

Bürçət - verilmiş ədədin 12-yə bölünməsindən qalan qalıq.

Səyyarat - verilmiş ədədin 7-yə bölünməsindən qalan qalıq.

Çaharat - verilmiş ədədin 4-ə bölünməsindən qalan qalıq.

¹³ Şimmel A. Mir islamskoqo mistisizma. - M.: Alateya, Eniqma, 1999. - s.66.

P.S. Mənim bu məqaləmdən sonra bezi tədqiqatçılar dəridən-qabıqdan çıxaxıxa sübut eləməyə çalışdılar ki, Nəsiminin dərisi, ümumiyyətlə, heç soyulmayıb. Digərlərisə "soyulmağın" bir rəmz olduğunu isbata yetirmək cəhdində bulundular. Dedilər ki, soyulmaqla bağlı Nəsimi şeirlərinin əksəriyyəti ona yox, müridlərinə aiddir. Gəlin, araşdırmaq. Mən hər iki variantı qəbul eləyirəm. "Mümkündür", - söyləyirəm. Lakin və bir də lakin... Nəsiminin dərisinin soyulması faktını tarix yox, bütün Şərq dünyası olmuş bir hadisə kimi yaddaşlarda, pritçalarda qoruyub saxlayıb, yaşadıb. Və bunun özündən böyük fakt ola bilməz. Yeni Ortaçağ müsəlman

mədəniyyətində bu fakt insanlara o qədər güclü təsir edib ki, onlar bu müdhiş olayı 6 əsr ərzində unuda bilməyiblər. Əgər bu mövzuya Nəsimidən əlavə onun davamçıları da müraciət ediblərse, bu şairin dərisinin soyulmasının tarixi gerçəkliyindən xəbər verir.

Digər tərəfdən ərəb tarixçilərindən düz üçü bu məsələ ilə bağlı sultan fərmanlarının olduğunu, Nəsiminin bir neçə müddət zindanda saxlanıldığını söyləyirlər. Görünür ki, Nəsimi dərisinin soyulacağını gözleye-gözleye elə o cür şeirlər yazıb. Bunu ki heç kim inkar etməyəcək. Yəni yormayın özünüzü, cənablar!Hər şey sadədən də sadədir!

2000-2008-ci illər

**ÜSYAN VƏ CƏZA:
FİKİR "KƏNDİRBAZI" NIN AQİBƏTİ
(esxatoloji ovqat)**

**"İnsan uçurum üzərindən çəkilmiş burazdır."
Fridrix Nitşe**

**"Uçurum: qaranlıq, çıxılmaz yolum,
Uçurum: uçurum həp sağım, solum.
Uçurum: duyduğum həgigət, xəyal,
Uçurum: uçurum yıldızlı amal.
Uçurum: çağlayanlar, kəhkəşanlar,
Uçurum: dənizlər, dağlar, ormanlar.
Uçurum: üfüqlər, əngin fəzalar.
Uçurum: uçurum cılığın dəhalar,
Uçurum: sürəkli, coşğun alqışlar,
Uçurum: uçurum süzgün baxışlar,
Uçurum: bu çirkin, bu alçaq həyat,
Uçurum: uçurum bütün kainat..."**

Hüseyn Cavid

Qəribədir, uzun müddətdir ki, Azərbaycan mədəniyyətində kulturoloji mifin, filoloji əfsanənin "Cavid əfəndi" kimi tanıtıldığı bir yazar, onun dramaturgiyası, bu dramaturgiyanın bedii məkanında müəllifin məskunlaşdırdığı personajlar, qurduğu ünsiyyət şəbəkəsi məndən ötrü bir sirr, müəmma olaraq qalır. Bu sirr də, bu müəmma da, vallah, "calibi-heyret". Çünki Cavid mətnlərini oxuyan, ya da ki dinləyən insan həmencə "ovsunlanır": belə deyək də, sözün mənasına, səslənməsinə, pafosuna, cümlənin təlqin enerjisinə "uyur". Əgər mənim Azərbaycan ədəbiyyatı tarixindən Cavid əfəndinin şəxsiyyətilə ilişkili məlumatım olmasaydı, bəlkə də şübhələnerdim ki, bu mətnləri hansısa bir dərviş yazıb, özü də avazla oxunmaq üçün yazıb, sanki opera üçün yazıb. Son dərəcə

maraqlı bir rakurs. Hərçənd güman eləmirəm ki, mənim bu məqaləm Cavid yaradıcılığının "qapıları"ndan məxfilik örtüyünü, müəmmalar pərdəsini birdəfəlik götürəcək. Buna heç iddiam da yoxdur.

Amma və lakin... Görəsən, Hüseyn Cavidin bədii söz aləminin energetik cövhərini nə kimi ideyalar, duyğular müəyyələşdirir? Bu ideyaların, duyğuların, yaşantıların kökü harada? Öncə məqalənin fikir "xəritə"sini cızacaq bir neçə **TEZİS** və ya **DÜŞÜNCƏLƏR ÜÇÜN MANİFEST**. Onlar mənə uçurumlardan adlamağa imkan verəcək burazlara bənzərlər.

Tezis nömrə 1. **Hüseyn Cavid Azərbaycan maarifçiliyinin eqzistensial fəlsəfəsinin müəllifidir. Onun əsərlərindən maarifçiliyin intellektual üsyanı və faciəsi boylanır.**

Tezis nömrə 2. **Ümumtürk mədəniyyətinin, və olsun ki, bütün müsəlman Şərqinin Nitşesi Cavid əfəndidir. Dramaturqun pyesləri Nitşe fəlsəfəsinin davranış, rəftar, münasibət güzgüsündə aşkarlanan modelidir. Maarifçiliyin axırncı söykənəcəyi ÜSTİNSANDIR. Üstinsan İblisdən Allaha doğru uçurumlu bir yoldur. XIX yüzildə Bodenstedt Azərbaycanı Almaniyaya apardı, XX əsrdə isə Almaniyanı Cavid Azərbaycana gətirdi və Doğunun ədəbi üfüqlərində tarixən birinci "İBLİSNAMƏ" müəllifi oldu, Faustun şərqli variantını yaratdı: üstinsanı tanrı və mələk arasında çabalayan bir məxluq kimi görükdürdü.**

Tezis nömrə 3. **Uçurum yaşantıları Cavid dramaturgiyasının əsasıdır. Esxatoloji ovqat onu heç vədə rahat buraxmayıb: bəşər axirətinin uçurumu ilə bil ki, həmişə Rasizadə cənablarının bir addımlığında olub. Və nəiki bir addımlığında... Bu insanın içində əcaib bir uçurum mürğüləyib.**

Tezis nömrə 4. **Hüseyn Cavidin bədii dünyasının zaman və məkan ÇƏRÇİVƏLƏRİ uçurum HÜDUDSUZLUĞU**

parametrlərində konkretləşdiyindən bu ifadə tamam bir şərtlilik. Nədən ki, onun personajları rəqs edədə talelərini boşluq içrə yırgalanan UÇURUM burazlarına tapşırılmış faciə kəndirbazlarıdır.

Tezis nömrə 5. Cavid yaradıcılığında Şərç və Qərbin mədəni, mənəvi-əxlaqi dəyərləri türkün düşüncə müstəvisində gəlişib, sintezə uğrayıb təhlilə çəkilir, tədqiq edilir. Tədqiqat obyektı türk təfəkkürünün XX əsr gərçəkliyinə inteqrasiyasının törəttdiyi problemlərdir ki, onlar da Avropa uyqarlığının astanasında türkün öz milli varlığını, qutsal ruhunu, ziddiyyətlər dumanına bürüyür.

Tezis nömrə 6. Mən Cavidin özünüifadə tərziində Orta çağ sufi zikrlərinin modifikasiyasını görürəm. Suggestiv təkrirlər, təlqinlər onun şeirlərini, pyeslərini vird konstruksiyasının effektinə yaxınlaşdırır.

Tezis nömrə 7. Hüseyin Cavidin olumu da, ölümü də və hətta yazıları da başdan-başa mistika içindədir. Onun hər pyesine öz şəxsi həyatının sürgün faciəsi latent şəkildə gömdürülüb.

Allahın tezisi: **YARADIM.**

İblisin tezisi: **UÇURUM.**

İnsanın tezisi: **YA İBADƏT, YA ÜSYAN.**

Bəzən mən bir kitabı bir məqaləyə sığışdırmaq əzminde bulunuram. Odur ki, elə indi də sürətli bir şahmat partiyası: əlbəttə, xiridarlar üçün, Cavide XX1 yüzilin virtuallığından baxmaq üçün.

Mən Cavid əfəndiyə, onun yaradıcılığına pille-pille yaxınlaşırım və hələ də bu yolu yarı eləməmişəm. Nədən ki, hər pillədə Cavid yenidir, başqadır, təzədən kəşf olunası dünyadır. Bu dünyanın bir üzündə **İBADƏTƏ** düzölmüş möminlər səf bağlayır, o biri üzündə isə **ÜSYANA** qalxmış insanlar qaynaşır. Yeni Allah və İblis "**atəşlə suyun öpüşdüyü**" məkən içrə əbədi çarpışmada... Cavid pyeslərində mən

qəribə bir sonsuzluq, intəhasızlıqla qarşılaşırım və bu intəhasızlığı bir simvol kimi qavrayırım, bir mistika əlaməti kimi yozuram. Müəllifin faciələrinin arxitektonik quruluşunu çözdükcə mən bu qənaətə gəlirəm ki, Cavid sürgün edilməmişdən qat-qat önce ruhən Sibir torpaqlarına getmişdi, Sibir "uçurum"undan keçən burazın üzərilə **FİKİR "KƏNDİRBAZI"** kimi gəzişmişdi.

SİBİR EYHAMDIR, BƏŞƏR TARİXİNİN ƏN MÜDHİŞ UÇURUMUDUR.

Bütün uçurumların təbiətində isə bir virtuallıq gizlənib. Və əksinə: virtual dünyanın özü uçurum kimi bir şey. Hüseyn Cavidin bədii məkanı da virtual səciyyəli uçurumlar zonası. Bu virtuallığın sahibi canlı insanlar yox, ideyalardır, simvollardır, ruhlar və kölgələrdir. Odur ki, mən bica və təsadüfi saymıram professor Timuçin Əfəndiyevin öz tədqiqatını "Hüseyn Cavidin ideyalar aləmi" adlandırmasını. Cavid əfəndi dramaturq olmamışdan əvvəl Azərbaycanın filosofu idi, fikir adamı idi və onun pyeslərində qurduğu bədii-intellektual sistem müəllifin ideyalarını estetik formalarda şəkilləndirirdi. Mən bu pyesləri Platonun ideyalar dünyasının dramaturji təzahürü qismində görürəm. Platon elə hesab edirdi ki, hər nəsnənin ideyası var və onlar fəza boşluğundakı ulduzlar kimi sayrışıb gerçəkliyi virtualcasına güzgüləndirirlər. Düşüncə tarixində virtual dünya obrazını yaratmış əvvəlinci filosof məhz Platondur. Pyesləri də Cavidin virtuallığa proyeksiya edilmiş, sanki fotoneqativlərdə zühura gəlmiş fikir oyunlarıdır. Fotoneqativ sənə həmişə uçurumda göstərir. O, insanın ruhunun, predmetin ideyasının "mistik" surətidir. Cavidin fikir oyunlarının sonu isə UÇURUM. Onun qəhrəmanları da müəyyən ideyaların qiyafəsi olub uçurum ruhlarına, uçurum kabuslarına bənzərlər, varlıqla heçliyin, işıqla kölgənin sərhəd

zolağında qərarlaşarlar. Hüseyn Cavidin pyeslərini oxuyarkən mənim emosional yaddaşım mənə nədənsə həmişə Rixard Vaqnerin **"Nibelunqların üzüü" operasını** xatırladır.

"Ah, aman, ya rəbbim! hər iki tərəfim təhlükəli uçurum..." Maral söylər bunu, ölümündən bir az öncə.

Şeyx Sənan donuz otarıb, Qurani odda yandırır, boynundan xaç asıb axırda demədimi ki, **"uçurumdur pənahgah ancaq"**.

Cavid əsərlərinin hamısında bir UÇURUM mənzərəsi.

Və bu azmış kimi onun şeirlərinə də, "Azər" poemasına da gizli bir "uçurum" leytmotivi hakim.

Elə isə istərdim diqqətinizi müəllifin "Bu gecə" adlı bir şeirinə yönəldim:

**"Dərin-dərin uçurumlar, vərəmli fırtınalar,
Bütün-bütün sıxıb əzməkdə ruhumu bu gecə".**

İndi də ayrı bir şeirə fikir verəlim:

**"Uçar, uçar, yənə ruhum diyari-hüzne qoşar;
Uzaq, uzaq, çox uzaq bir mühit içində yaşar.
Soyuq, soyuq!.. Gecə keçmiş, bütün cahan susmuş,
Uzaqda inləyir ancaq zavallı bir bayquş".**

Cavid əfəndinin hər misrasından bir UÇURUM hayqırır:

**"Önümde dalğalanır teyflər, qızıl qanlar,
Başımda patlayır atəşli, sisli vulkanlar"
(**"Hər və fəlakət"** şeiri).**

"Azər" poemasının ovqatı da bir uyqarlıq şəhərinin uçurumunu göz önündə canlandırır:

**"Onlar qoşacaq, çarpışacaqlar,
Bir çox uçurumlar aşacaqlar".**

Hüseyn Cavidin bədii dünyasına sakin personajların monoloqları, dialoqları, nidaları, mahnı və zümzümələri, əsəbi gülüşləri, hıçqırtıları sanki uçurumlardan səslənir: onların replikaları eləsən işıq ili qədər məsafə gət edib kosmik fəzaya göndərilmiş siqnallar qisminde bir-birinə çatır. Bu qəhrəmanlar qədim yunan tanrıları kimi səmada uçuşub danışar, söhbətləşər, sonradan isə uçurumlarda məhv olurlar. Cavid əfəndinin obrazları mənə nədənsə bizim qalaktikada hərnlənən planetləri xatırladır. Hər bir səyyarənin isə öz uçurum parametrləri mövcuddur. **PLANETLƏR UÇURUMDAN ASILMIŞ YOLKA OYUNCAQLARIDIR:** bir ritmə köklənib uçuqca uçarlar.

Hüseyn Cavid əsərlərində zühura gələn virtuallığın qayəsi də elə bu. Uçmaq onun personajlarının ruhsal təbiətinin nişanəsi:

"Uçarız həqqə doğru bərgasa"... Və ya: **"Uçalım, haqqa doğru, gəl uçalım"...** Şeyx Sənanın ucuruma atılmamışdan öncəki bəyanatı. Haqqa doğru "getmirlər", yalnız müqəddəsleşib "uçurlar". Bu, cəmi peyğəmərlərdən və Allahın sonuncu elçisi Muhamməddən qalma bir ənənə deyilmi? Qüds şəhərinin əl-Əqsa məscidindən merac zamanı göylərə yüksəldiyi bir məqamda Muhamməd rəsulullahın mindiyi mifik at "BURAQ" adlanırdı ki, bunun da kökü "BƏRQ" sözündəndir. Bərgasa, yeni işıq qığılıcını ilə ani olaraq. Qədim türklər də cənnəti uçmaq bilərlər. Quşların uçmağını seyr etmək insanlar üçün bir cənnət həzzi. Quşlar uçduqca insanlar sanki cənnəti görərlər. Təsadüfi deyil ki, mifik tefəkkür quşları ruhlar və mələklərlə yanaşı qoyar. Və heç o da təsadüfi deyil ki, ucalmaqda bir uçmaq, yüksəlmək, pərvazlanmaq, qanad çalib yuxarı qalxmaq əlaməti var.

Öz poetik duyğuları müstəvisində Cavid əfəndi Şeyx Sənanı peyğəməb dərəcəsinə qədər ucaldar. Nəinki mistik sevgilər Şeyxi, bu ədibin bütün

qəhrəmanları **uçmağa** meylli, **uçmaqdan** ötrü dəli-divanə. Yahu, bəlkə də elə bu həvəsdəndir ki, onların leksikonunda "**MƏLƏK**" kəlməsi yamanca bol işlənər? Cavid dünyası mələk dolu bir dünya. Burada kəpənelərə, göyərçinlərə də xeyli yer ayrılıb. "Şeyda" pyesində Rauf yatıb yuxusunda gənəli mələklər görər; görər ki, dostu Şeyda da göylərin ənginliklərində uçduqca uçur. Yənə həmin faciədə Anjel söylər:

**"Mən önce bir mələkdim,
Yüksəklərdə uçardım".**

"Mələklər", "yıldızlar", "kəbəkələr", "göyərçinlər"... Ruhlar aləminin simvolları. Hüseyin Cavidin bədii şərtilik sisteminin əsas eyhamları. İnsanın uçmaq həsrəti. Fransız rəssamı Mark Şaqalın tablolarını bir xəyalınızda canlandırın. Onun personajları da uçmaqda bir rahatlıq, bir asudəlik, bir azadlıq taparlar, bir həzz bularlar. Bu, eyni bir dövərə, zəmanəyə, mühitə oxşar psixosof reaksiya kimi çözülməyə də qabil. Gerçəkliyə nifrət: oradan qaçmaq, uzaqlaşmaq, uçmaq, yaxud uçurularda yox olmaq!

Cavid virtuallığında "şəkillənən" insan obrazlarında, onların qafalarında, batinlərində kinli, qurnaz, çılğın dərəkələrlə zərif mələklər birgə yaşarlar. Ona görə də bu insanlar bir gün belə olarlar, o biri gün elə; gah mələyə dönerlər, gah şeytana: bir dem Allahı çağırarlar, başqa bir dem İblisi. Bu adamlardan ötrü **İBADƏT** və **ÜSYAN** daim qoşa. Yeni eqzistensial problem tamam öz barizliyində: "**Olum xislətdən öncədir**". Robert Anton Uillson bu fikrin mümkün yozumları ilə "oynayaraq" insanın məğzini, onun "mən"ini düşüncənin, mənəviyyətin, əxlaqın, deməli, TƏRBİYƏNİN, ələlxusus da TƏLİMİN, nəhayətdə isə TOPLUMUN, ətrafımızın faktı, emblemi sayır: "...bizim anadangəlmə

metafizik xislətimiz də yoxdur, "ego"muz da. Hərçənd fəlsəfələrin çoxusu bunu bizim adımıza çıxır. Hər şeydən əvvəl biz yaşayırıq və məcburuq ki, nəyisə nədənsə ayıraq, fərqləndirək, seçək. Bu egzistensial seçimi başa düşmək, ya da ona təsir göstərmək niyyətində olan insanlar hər hansı bir xisləti bizə damğa kimi yapışdırmaq istəyirlər. Amma bu xislət sözdən və yarlıqdan savayı digər bir nəsnə ola bilməz".

Cavid personajları da hər an seçim qarşısında, egzistensial problemlə üzbeüz: Allah, yoxsa İblis; ibadət, yəinki üsyan; zöhd yoxsa kef? Biri uçuş vəd edir, o biri uçurum. Onların xislətini müəyyənləşdirən mühitdir, cəmiyyətdir, secdikləri yoldur.

"UÇURUM" və "UÇMAQ" sözləri arasındakı rabitənin mövcudluğunu xüsusi vurğulamağına heç dəyməz: onların hər ikisinin kökündə "UÇ" imperativi dayanır; biri sökülmək, dağılmaq, digərisə göyə qalxıb pərvaz eləmək əmri kimi qavranılır. Uçmaq torpaqdan səmaya yük- səlməkdir, aşağıdan yuxarı doğru müsbət işarəli hərəkətdir, mahiyyətinə görə qutludur, urvat- lıdır, sakral mənası var. Uçurum isə yuxarıdan aşağıya aşmaqdır, kainatın dibinə yumbalanıb kosmosun ən qorxunc, qaranlıq nöqtəsində əbədi olaraq izsiz-tozsuz itməkdir. "Talmud" dini kitabəsində yəhudilər İom-Kippurim bayramının adətlərini təsvirləyərək yazırlar ki, İsrəhil övladları bu məgamda iki keçini qurban gətirməlidirlər: keçilərdən biri tanrı Yahvedən ötrü kəsilməlidir; digərisə şərin, qara enerjinin təmsilçisi, nifrinlənmiş mələk, odun, atəşin sahibi Azazel (İblisin ilkin variantı) üçün UÇURUMA atılmalıdır İsrəhil övladlarının ilboyu işlətdikləri günahların rəmzi kimi. Bu mənada uçurum Yer in azon örtüyünün gara dəliyinə bənzər bir məkən gismində obrazlaşdırıla bilər. Mənfi işarəli urvatsız

hərəkəti özündə ehtiva edən UÇURUM aşağıya qayıdıssız "uçuş"dur, "uçub" yenidən yüksəlməyin mümkünsüzlüyünü eyhamlaşdıran yıxılmaqdır. Oradan geri dönmürlər. Uçmağın sıfır koordinatından sonra başlanır uçurum. Əbəs deyil ki, azəri türkcəsində "uç burdan!" kinayəli ifadəsi "uçmaq" felinin neqativ mənalarını aşkarlayır: yeni "yox ol", "gözdən it". SIFIR koordinatını insanlar "torpaq" adlandırırıblar: torpaqsa iki boşluğu bir-birindən ayıran sərhəddir. Yuxarıda Allahdır, aşağıda İblis. Ol səbəbdən insan tanrı sorağında üzünü göylərə tutur, Allahu səmanın gizlinlərində axtarır; İblislə bağlıysa təsəvvürünə həməncə uçurumu getirir.

"HEÇDƏN GƏLƏRƏK HEÇLİYƏ OLMAQDAYIM AZİM".

Hər iki "qütb" heçlikdir: yeni uçurumdur. İnsanın nəsibi "Allah" və "İblis" nişənəli boşluqlar arasında bulunub özünü seçim azadlığında qerçəkləşdirməkdir. Uçurumsa ÜSYAN təhrikçisi. **ÜSYANLAR UÇURUMLARDAN PÜSKÜRƏR.** İlk etirazın, ilk qiyamın müəllifidir İblis: yeri-yurdu, məskəni UÇURUM. Bu mələk üsyankar bir mələk: oddan yarandığına güvənib, öz od şəcərəsilə öyünüb insana səcdə etməkdən vaz keçər, Allah əmrindən çıxar, kinli bir qiyama qalxar. Və hətta insanların düşüncə müstəvisində özünə bəraət qazandıрмаğa çalışar:

**"Zərdüştü düşün, fəlsəfəsi, fikri, dəhası
Həp atəşə tapdırmaq idi zümreyi-nası.
Yalnız bunu dərk etdi o əllameyi-məşhur,
Yalnız o böyük baş, bu böyük kəşflə meğrur".**

Müsəlman mədəniyyətində **OD** İblisin simvolu. Allah da deyir ki, mənim oddan, odun fəsadlarından xəbərim yox: yeni onunla bacarmaram, ondan qorumağa zəmanət verə bilmərəm. Beləliklə, tanrı zəifliyini və nisbi məğlubiyətini boynuna alır və çıxış yolunu alovun xislətini iblisanəlik ayağına yozmaqda görür.

Bu, onun "bicliyidir", intellektual fəndgirliyidir, bütperəstliyə qarşı gizli qiyamı, mübarizəsidir: Allah sadə bir üsulla, odun xislətini ləkələməklə onu insanların gözündən "salır". Halbuki veda ədəbiyyatında dünyanın, insanın odla təmizləndiyi, odla dirçəldiyi, əhya elədiyi söylənilir. Və ya, heç uzağa getmə, Zərdüştü düşün! Günəş enerjisi də alovdur, oddur, atəşdir; yandırır-baxır. Ancaq insan onu tanrıdan bilib "NUR" adlandırır. Niyə Allah alovu sevmir? Çünki aşağıdan yuxarıya "dil" çıxardır, şölələnilib "kəkələnilir", qiyamçıya dönür, göylərə "meydan oxuyur". Yəqin ki, kimsə nə vaxtsa "İblis" ideyasını məhz alova baxıb fikirləşib. Odda, alovda, atəşdə qiyamçını, bəlkə də İblisi, görüb tanımaqdan ötrü xüsusi bir istedad da gərəkmez. Cavid personajlarının hamısı bir üsyan təşnəsi. Xəyyamı görürsən, o da Cavid dünyasının parametrlərində üsyankar olar, "Üsyan! Üsyan!" deyərək titrər:

**"Elmimdəki nöqsan ilə cəhlimdəki ürfan,
Hər an doğurur məndə bir üsyan.
Həp varlığa üsyan edərem mən,
Üsyan... Ölü adət və tərqiqlərə üsyan!
Yalqızlı həqiqətlərə üsyan!"**

Cavid qəhrəmanlarının fikri-zikri sanki öz bədənlərindən, öz qafalarından, öz mühitlərindən qopub göylərə sıçramaqdır. Bu insanların heç biri yaşadığı gerçəkliklə barışmaz: hərəsi özünəməxsus bir üslubda, bir tərzdə "ÜSYAN" deyib hayqırar. Əslində isə "üsyan" deyib hayqıran Cavidin özüdür, ruhudur, yaşam, olum tərzidir. Cavid fikir uçurumlarında gəzən üsyan dahisidir. Üsyan Cavid fikrinin üsyanıdır, onun düşüncələrinin ən mühüm impulsudur. Bunu bilmək üçün "Azər" poemasına öteri nəzər atmaq kifayət. Bu əsər cəmi dünya üsyanlarının

əlamətlər paradiqması. Onların məğzini, anatomiyasını Cavid beləcə konkretləşdirər:

“Üsyan!..

**Üsyan deyə hər gözdən, ağızdan
bir nifrət uçardı.**

Üsyan!..

**Keçmişlərə, keçmişdəki adətlərə üsyan!
Hər üzde təhəkküm izi vardı.**

Üsyan!..

Həp əski hürufata da üsyan!..

Üsyan!...

Həp köhnə xürufata da üsyan!..”

Bütün qiyamlara, inqilablara bir “uçurum”, “söküm”, “dağıdım” ideyası pərçim. Üsyan bir tərəfdən Cavid əfəndiyə sonsuz bir həzz bağışlayır; digər yəndən isə onu qorxudur, vahiləndirir, qərribə bir coşqu içində saxlayır. Tanrı və İblis, inam və küfr, ibadət və üsyan, sevgi və nifrət, yaradım və uçurum Hüseyin Cavidin bir şəxsiyyət kimi düşünce dramını şərtləndirən seçim əzabı. Bu əzabın virtual gerçəkliyi onun şeirləri, pyesləri. Cavid öz fikirlərindən də, duyğularından da eymənir. Neyçün ki, qadağalar, yasaqlar fəvqündə düşünür, varlığın, olumun mənasını, dəyərini, cövhərini dönə-dönə təftiş eleyir və konkret bir qərar verməyə çəkinir. Gəldiyi öteri nəticələrsə onu üzgünləşdirir, ruhunu ağradır, bu adamı anbaan axirət ideyasına doğru aparır, esxatoloji ovqat burulğanında batırmağa çalışır, içində bir UÇURUM oyub açır. Aydın məsələdir ki, belə bir qnoseoloji və ruhi vəziyyət Cavid əfəndini çaşdırır: o özünü, ruhi yaşantılarını, qavrayışında əks olunmuş dünyanı tanıya bilmir və ya tanımaqdan imtina edir. Şayəd elə isə Cavid müəmmasını çözmək, Cavidə tanımaq mümkün olan şeymi, yahu? Əsla, mümkünsüz. Sadəcə, bu bizim özümüzü, “İNSAN” deyilən bir bəndəni, məxluqu,

yeni xəlq edilmiş i anlamaq cəhdimizdir. Nədən ki, Hüseyn Cavidin bədii məkanı virtual sınaq modelidir, dünyanın virtual uçurumudur. Bu modeldə Yaxın Şərq poeziyasının təmərəqli ahəngi, musigili pafosu, müdrükənə sözü, müsəlman düşüncəsinin bərbəzəkli, şəkəkəvari labirintləri, Qərb əxlaqının qurnaz şəkərləri, avropalının yaşam tərzinin ayətləri, köçəri türkən mərdənə sadəliyi, qaba çılğınliğı Orxon-Yenisey abidələrinin estetik hüsnünə köklənib uçurum tüstüləri kimi bir-birinə calanır. Pyeslərində Cavid əfəndi öz təlqinlərilə bir **ŞAMAN SEANSI**, bir **DƏRVIŞ ZİKRI** qurur. Qulaq kəsilmək kifayətdir ki, sən də onlara qoşulub vird eləyəsən və ya uçurum rəqqasına dönəsən, uçuruma atılmaq qəhrəmanlığının, etirazın (uçuruma atılmaq, yeni intihar etmək üsyanın, qiyamın son həddi, ən ekspressiv təzahürü kimi) zirvəsinə yüksəlmək qürurunun həzzini yaşayasan. Əgər Cəfər Cabbarlı dramları öz dinamikası, iştirakçıların bir-birinə münasibəti, davranışı, rəftarı baxımından, reaksiya, mimika və jestlərin ritmi sarıdan, teatral gərginlik, emosionallıq yönündən qaynayan maqmaya bənzəyirsə, Cavid pyesləri düppədüz sakit dənizi xatırladır. Əsl təlatüm, həyəcan suyun dibindədir: yuxarıda isə təkçə amirənə tərzdə "avar çəkən" sözlərdir. Hüseyn Cavid dramaturgiyasında səhnələr və konfliktlər ildırım kimidir: birdən çaxıb birdən də yox olar, ucurlarda gözdən itər. Və biz "avar çəkən" sözlərin teatral poetik pıçılığını eşidərik. Həqiqətən, heyrətəmiz bir məqamdır: fəlsəfədə Fridrix Nitşe haralara gedib çıxmışdısa, Hüseyn Cavid də öz bədii əsərlərində həmin düşüncə hücrələrinə varır. Nədirsə, səbəblərini dəqiq bilmirəm, amma mənə belə bir duyğu var ki, Cavid qəhrəmanlarının yaşı Adəm və Həvva əhvalatı qədərdir, Nitşenin Zərdüştü qədərdir. Halbuki onun personajlarının əksəriyyəti müəllifin müasirləridir.

Bu adamların sırasında nə bir fəhlə, nə bir kəndli: Cavid maarifçiliyin eqzistensial fəlsəfəsini düzüb-qoşarkən ziyalılardan, əqidə sahiblərinin müxtəlif vəziyyətlərdə və situasiyonlarda necə qərar qəbul edəcəklərini ön plana çəkir. Onu bir düşüner, bir ədib kimi maraqlandıran maariflənmiş azəri türkünün, bu qövmə mənsub mühərrir, rəssam, zabıt, şair və filosofun eqzistensial problemləridir. Hərçənd bəşər övladının daimi ruhsal durumu bu. Düşüncə labirintlərinin hamısı "olum, ya ölüm" sualının konkretliyində modelləşdirilir. Odur ki, permanent olaraq dilemma qarşısında dayanmış Cavid qəhrəmanlarının xisletini yalnız onların seçdikləri yol müəyyənləşdirir. Lakin bu insanlar həmişə bir şübhə içində: fikirlərini TƏLƏSİK dəyişməyə hazır. Çünki ƏBƏDİ heç nə yox; hər şey HƏLƏLİK. Cavidin batinində püskürən mənəvi-intellektual, dini-kulturoloji üsyanın miqyası kosmik, enerjisi virtual. Di gəl ki, cəzası gerçək. Sibir uçurumu ona düşüncələrinə və şübhələrinə görə göndərilmiş bir **CƏZA**, bir **AQİBƏT**. İblis yaxın, tanrı uzaq: aldanış və həqiqət bir-birinin içinə gömülmüş. Cavid əfəndinin özü isə **İBADƏT** və **ÜSYAN** arasındakı uçurumda çayıb-qalmış bir filosof: bir addımlığında intihar kabusu sürünər.

Bununla belə məsələnin başqa bir tərəfi də mövcud. Hüseyin Cavid öz bədii dünyasının diktatoru. Gerçi Şekspir ƏSƏRLƏRİNDƏ yaratdığı obrazların köləsidirsə və bu qəhrəmanların buyurduğu, tələb etdiyi kimi davranırsa, hökmlərinə müntəzirdirsə, Cavid əfəndi öz personajlarının tanrısıdır, sultanıdır və onları ipli kuklalar kimi hərəkətə gətirir: Ona görə ki, ideal sahmana, ideal harmoniya və ideal gözəlliyə can atır. Əgər Şekspiri ilgiləndirən yalxı ehtirasdırsa, bu ehtirasın törətdiyi intellektual gəzişmələr və müxtəlif qayəli çarpışmaladırsa, Cavid daha çox intellektin

duyğuya uyaraq aldanıb cızdıdığı, dəyişdiyi karmanın, taleyin, aqibətin dini-kulturoloji yozumu, insanın daxilinə gömülmüş mübarizənin mistik təzahür gözəlliyi düşündürür. Bu gözəlliyin, bu idealın, bu harmoniyanınsa Cavid dramaturgiyasında yalnız bir dağıdıcı qarşıdurumu var: UÇURUM; yeni XAOS. Adəm və Həvva cənnətdən qovulanda uçurumdan uçub dünyaya sığındılar. Dünya uçurumun dibi kimi çözülməzmi bu məqamda? Uçurum cəhənnəm müjdəçisi.

Maral, Şeyda Rəmzi, Şeyx Sənan, Səyavuş, Knyaz, Cəlal, Afət, Arif bilmərrə **UÇURUM** sakinləridir: onlar bu virtual məkanda yaşayıb elə oradaca qeyb olarlar, **İBADƏT** və **ÜSYAN** qovğasının alovuna yanıb-yaxıllarlar.

Fridrix Nitşein "Zərdüşt"ündən tanınan fəci taleli **TƏLXƏK-KƏNDİRBƏZ** azərbaycanlı Cavidin bədii dünyasında müxtəlif görkəmlərdə zühura gəlir. Bu obrazların hər birinin içində bir Nitşe uyuduğunu sübut etməyə heç bir hacət yox.

HÜSEYN CAVID DRAMATURGİYASINDA UÇURUM EYHAMDIR.

SƏYAVUŞ İRAN VƏ TURAN UÇURUMUNUN QƏHRƏMAN KUKLASIDIR.

KNYAZ MEHVƏRİNDƏN ÇIXMIŞ ZAMANIN DƏLİ TƏLXƏYİDİR.

UÇURUM ÜZƏRİNDƏ QANAD ÇALMIŞ BİR FIRTINA QUŞUDUR AZƏR, "ÜSYAN" DEYİB BAĞIRAR.

CƏLAL MİSKİN UÇURUM RƏQQASIDIR.

AFƏT UÇURUM TÜSTÜLƏRİNDƏ BOĞULAN TÜRK YAVRUSUDUR.

Mifik təfəkkür uçuruma atılmağı ölüm tanrısına, şər mələyinə qurban kimi qavrayır.

UÇURUM ŞEYX SƏNAN ADLI SEVGİ DƏRVIŞİNİN SON DAYANACAĞIDIR: "FƏNA" NƏDİRSƏ, ELƏ BUDUR.

İBLİS UÇURUM BƏLƏDÇİSİDİR.

SİBİR SÜRGÜN UÇURUMUDUR.

Və bütün bunların hamısı bir cür mənalanır: **YER KÜRƏSİNİN YERİ UÇURUM.**

CAVİD XX ƏSR AZƏRAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNİN FİKİR
KƏNDİRBAZIDIR.

SONUCDA İSƏ "İŞTƏ BİR DİVANƏDƏN BİR XATİRƏ: BİR
OYUNCAQDIR CAHAN BAŞDAN-BAŞA..."

Çünki İNSAN İBADƏTLƏ ÜSYAN ARASINDA BİR DİVANƏ!

2004-cü il

MƏDƏNİYYƏTLƏRİN QOHUMLUQ PARADİQMASI
(intellektual mozaika)

"Harada YARADICILIQ varsa,
orada ALLAH var!"
Müəllif

**MƏDƏNİYYƏT XALQIN KOSMOQONİK BİLGİLƏRİ,
FANTAZİYALARI İLƏ ONUN MƏİŞƏTİNİN, GÜNDƏLİK
FƏALİYYƏT REPERTUARININ BİR-BİRİNƏ CALANDIĞI
NÖQTƏDƏ DÜZƏNLƏNİR.**

Egər hər hansı bir mədəniyyəti soğan qabığı kimi "soysalar", sonucda içindən mütələq məişət çıxacaq. Millətin məişətinin tipologiyasını isə onun mətbəxinin xüsusiyyətləri müəyyənləşdirir. **MƏTBƏX MİLLƏTİN MƏDƏNİYYƏTİNİN, XARAKTERİNİN, HƏYAT TƏRZİNİN, MİFİK TƏFƏKKÜRÜNÜN, KOSMİK DÜŞÜNCƏLƏRİNİN VƏ ZÖVQÜNÜN RƏNGLİ, QOXULU, DADLI FORMALARDA GÜZGÜLƏNDİYİ MÜSTƏVIDİR.**

Üç ayrı-ayrı məqalədən ibarət bu intellektual mozaikanın köməyilə mən məhz "mətbəx-məişət" müstəvisində mədəniyyətlərin qohumluq paradigmasının parametrlərini, əlamətlərini, nişanələrini aşkarlamağa çalışdım. Araşdırmalar, semioloji və semantik təhlillər göstərdi ki, arxaik mədəniyyətlərin formalaşma tipologiyası hər yerdə eyni olub. Mədəniyyətlər arasında fərqləri şərtləndirən cəhətsə millətlərin passionarlıq dərəcəsidir. Hərçənd intellektual mozaikanı qəliz tədqiqata çevirmək fikrindən tamam uzağam. Çünki mozaika hər şeydən öncə şuxluğu, əlvanlığı, ekspressivliyi və daxili dinamizmi hesabına diqqəti özünə çəkir. Odur ki, mürəkkəb elmi süsləmələri qoyuram bir kənara və keçirəm mozaikanın ilk fiquruna.

KÜNDƏ**(varlığın simvolik obrazı)**

Azərbaycan mətbəxinin yumru, koppuş, sığallı, hərdən ağbəniz, hərdən əsmər "gözəl"inə el içində "KÜNDƏ" deyiblər. Bilirəm, bəziləri rişxəndlə qımışıb söyləyəcək ki, hə, nə olsun? Razılaşıram, həqiqətən, bu poetik cümləni yazmamaq da mümkün idi. Səbəbi, məcə, gün kimi aydın: informasiya minimaldır; bu, bir. İkincisi: azəri türklərinə kündənin nə olduğunu anlatmağa çalışmaq, onu "əzizləyib" vəsf etməyə çalışmaq, əsla ki, cəfəng bir iş, teyxa absurd. Yəni heç o yan bu yanı yoxdur, kündə elə kündədir, vəssalam.

Lakin və bir də lakin...

KÜNDƏ VARLIĞIN SİMVOLİK OBRAZIDIR, BAŞLAĞICIN BİLDİRİCİSİDİR. TANRININ TORPAĞINA, PALÇIĞINA, GİLİNƏ EYHAMDIR, TÖRƏDİCİ VƏHDƏTİN İŞARƏSİDİR, KOSMOQONİK YARANIŞ AKTININ YUMŞAQ, ELASTİK MATERIALININ ÖZÜNƏMƏXSUS MODELİDİR, XAOSUN GİZLİ ENERJİSİNİN RƏMZİ DAŞIYICISIDIR.

Mən məqalənin ideyasını əvvəldə açıqladım: ancaq maraqlısı heç də bu deyil, mənim fikirlərimin sıra məntiqinin aşkarladığı qəfil mənə bağlantılarıdır.

Öncəsi bu ki, KÜNDƏ mətbəx çərçivəsində hər hansı bir bişintinin dadını, qoxusunu, rəngini özündə məxfi şəkildə ehtiva eləmiş, konkret öynə qədərincə olan və xüsusi nişanə ilə fərqləndirilməyən neytral xəmir kütləsidir. Ona OD dəyməyincə mahiyyəti, cövhəri, batini və zahiri aşkarlanmaz, ləzzəti bəyana gəlməz. **KÜNDƏ** və **OD** arasında əlaqələndirici vasitə, "körpü" **QADINDIR**. Məhz qadın adı xəmir kündə üzərində tanrının **YARANIŞ** aktını təkrarlamağa qadirdir. Həyat zəncirində **KÜNDƏ** odla suyun təbiətini bir-birinə calaşdıran keçid həlqəsidir. Kündə vasitəsilə qadın özünü simvola, obraza, eyhama çevirir. İstər un

(torpaq), istərsə də su qadın başlanğıcının bildiricisidir. **OD** isə kişi başlanğıcını işarələyir. Kündənin odla təmasından həyat "doğulur", yeyiləcək qida əmələ gəlir.

İndisə məqamdır, aydınlaşdıraq görək, "kündə" sözünün semantik çənberinə hansı mənalar daxil? Siftə hüzurunuza onu ərz eləyim ki, "kündə" türkün leksikonunda yad sözdür; özgəsininkidir. Linqvist olmasam da duyuram ki, "knd" tərkibi türk sözlərində dominant rol oynamır, türkçə "cingildəmir". Qonşumuz farslarda isə, əksinə, əsası bu tərkibdə olan ifadələr yetərincədir. Bu da onlardan bir neçəsi: farslarda buğda saxlanılan **GİL QABI** "kəndu" sözü nişan verir. "Kəndu" adlanan gil qab böyük olur, haradasa çəlləyi xatırladır. **BUĞDA** isə potensial **UNDUR**, kündə materialıdır. Farsların "kənde" sözü isə "qazımaq" felində əmələ gəlib çuxuru, xəndəyi, çalanı eyhamlaşdırır. Çala, xəndək, çuxur isə balaca **QUYU** qismində başa düşülür, mağara variantları kimi yozulur və qadın başlanğıcının bildiricisi sayılır. Kötüyə, girdinə, təpəliyə (o nəsnelərdə ki yumruluq var) də farslar "konde" deyir. Ayağa vurulan taxta qandal da "konde" adlanır. Azəri türkləri bunu "kündə" kimi tələffüz eləyirlər. Heç unutmaq olmaz ki, "**KƏND**" sözü də bu linqvistik sırada cərgələnib təbii landşaft içrə insanların məskunlaşdığı **YERİ, YURDU, OCAĞI** verbal qatda işarələyir. **KƏND** toposferanın **KÜNDƏSİDİR**. Ən maraqlısı budur ki, insanın beyni də kündə şəklindədir. Beləliklə, "kəndu", "kənde", "konde" sözlərinin, və deməli, "knd" linqvistik tərkibinin işarələdiyi nəsnelərin ümumi, xarakterik keyfiyyəti onların yumruluğu, girdəliyi, dairəviliyidir. Hətta bu yöndə adi xəmir kündəni təpənin mikromodeli kimi də yozmaq mümkün. Qədim insanların yaşayış məskənləri (kənd modeli) də həmişə yumruca olub, beynin quruluşuna oxşayıb.

Amma ki, bütün bu sıra bizi aparıb mənanın mənşəyinə çıxarmır.

Doğrusu, fars dilində aradığım bənzər sözlər "kündə"nin semantik şəbəkəsinə meğz etibarlı ilə yeni heç nə əlavə etmədi; "kündə" ətrafında mahiyyəti bəlihtək mənalar zəncirbəndi əmələ gətirmədi. Ona görə bir az da uzağa getmək zəruri. Cavab Hind-İran mədəniyyətinin iç laylarında gizləndi. Nədən ki, Hind-İran mədəniyyətinin kontekstində **"SU-OD"** silsiləsi həmişə son dərəcə aktual olub. Odur ki, burada **QUYU**, gil qabların bişirildiyi **XƏNDƏK**, **TƏNDİR**, **OCAQ** eyni quruluşa malikdir, strukturca bir-birinə müsavidir və **"SU-OD"** başlanğıclarının vəhdətini simvollaşdırır. Quyu su üçündür, təndir (xəndək, ocaq) od üçün. Sanskrit dilində "quyu", "ocaq", "təndir", "xəndək" anlamlarının hamısını bir **"KUNDA"** sözü ilə ifadə edir. Bizim "kündə"nin şəcərəsi bura pərçimdir, şübhəsiz. Qədim Hindistan civarında ilan da bu mənşədən olan sözlə bildirilir: sanskritcə ilan **"KUNDALİNİ"** deməkdir. İlansa xtonik heyvandır, torpağın rəmzidir, xaosun obrazıdır, "yıqılmış", "yumrulanmış", aşağı çakralarda toplanmış enerjinin işarəsidir. Yeni həyat torpaqdan boy atır, aşağıdan yuxarı yönəlir. Əslində, məhz bu faktiki məlumatlar kündənin həqiqətini aşkarlayır. KÜNDƏ suyun, torpağın (un formasında) və odun təbiətini özündə cəmləşdirib ocağın, quyunun, təndirin simvolik modelinə çevrilir və məxfi ağ enerji kütləsini eyhamlaşdırır.

Hamilə qadının qarnı da kündədir.

Qədim mədəniyyətlərdə qadınlar xəmiri yerdə yoğurublar, ayaqlarının arasında kündə açıblar. Hətta Azərbaycanda el içində "kündə tökmək" ifadəsinə də rast gəlinir. Yeni kündəni qadının körpəsinin obrazı kimi də mənalandırmaq mümkün.

Kündə həm də günəşdir.

Ancaq mən məsələni bununla da tamamlamaq istəməzdim.

Allahın məşhur "OL" əmrinin, ayrı sözlə, imperarivinin ərəbcə ekvivalenti "KUN" (farsca "KON") sözüdür ki, bu da yenə həmin "k" və "n" samitlərinin birləşib qısa tərkib yaratmasıdır. Bu rakursdan yanaşanda bizim kündəni "OL" sakral imperativinin icra materialı kimi çözmək imkanı da yaranır.

Nəhayət, məsələnin sonucu bu ki, **MƏTBƏX** özündə **UNİVERSUMU** güzgüleyen bir hücredir, mifopoetik təfəkkürün qida materialında sərgiləndiyi, vizuallaşdığı bir yerdir. Mətbəx sakral və urvatsız ələmlərin bir-birindən ayrıldığı sərhəddə mövcud olub əkslikləri, qütbləri, qarşıdurumları əlaqələndirir. Mətbəx mədəniyyəti yaradır, mədəniyyət isə mətbəxi öz estetik həsnünə görə formalaşdırır. Makro və mikro dünyalar mətbəx kontekstində sakitcənə yan-yanaşı dayana bilir. Hər bir xalqın mifologiyası onun mətbəxində latent, gizlin şəkildə yaşayır. Mədəniyyətlərin qohumluq paradıqmasının bildirciləri mətbəx müstəvisində əyaniləşir və konkretləşir. Dünyanın hər küncündə, hər bir mahalında mətbəxin cəmi bir funksiyası var: zövq verə-verə insanları doyuzdurmaq. Di gəl ki, bu zövq dünyasına müxtəlif mədəniyyətlər öz müxtəlif mətbəxlərindən müxtəlif qapılar açır.

SÜD

(*"idrak içkisi'nin metafizikası*)

SÜD təmiz, pak, qidalı, sakral, ağ mayedir, qan və zəhərin qarşıdurumudur, kosmoqonik yaranışın ilahi "yapışqanı"dır, mifoloji olaylar və münasibətlər məkanının dirildici nektarıdır, dərmanıdır, unikal içkidir, tərkibcə idealdır. Nə sudur, nə çörək: ancaq hər ikisinin funksiyasını

yerinə yetirməyə qabildir; yeni həm doyuzdurur, həm susuzluğu yatızdırır. Təbiətdə elə bir bitki və ya canlı yoxdur ki, içində **SÜD** olmasın. Ağ buğda dənəsi birçə gün suda, ya da ki nəm torpaqda qalır, südlə dolur. Təzə qoz ləpəsinin paralayırınsa, südü damır. Şingiləni qoparırsan, barmaqların südə batır. Belə ki, hər bir bioloji varlığın tarixçəsi süddən başlayır.

Mifoloji təfəkkür quş südünü göyərçinin boğazında tapır ki, bu da dirilik suyu kimi can verməyə qadir olan bir nəsədir. Quş südü haradasa qədim yunan tanrılarının ətirli yeməyi ambroziya (müşki-ənber) kimi bir şeydir. Bu, elə bir yeməkdir ki, mifologiyada onunla tanrılara əbədi yaşarılıq (bəzənsə əbədi cavanlıq) verilir. Müşki-ənber ətirşah, ətirçiçəyi (onların südü, nektarı) kimi də anlaşılır.

Bir az da uzaqlara gedək, üzümüzü tutaq Hind mədəniyyətinə. Əski hindli tayfalarının təsəvvüründə **SÜD** "bilginin mənimsənilməsi"nin obraz konkretliyidir. Onların mötəbər risalələrindən sayılan **UPANIŞADLAR** öz müqəddəs mətnlərində "**NİTQ SÜDÜ**", "**İDRAK İÇKİSİ**", yaxud "**HƏQİQƏT SÜDÜ**" ifadələrindən yararlanırlar ki, bu da altıaylıq uşağın mərasim yeməyinin simvollaşdırılmasından savayı ayrı bir şey deyil. Ritual zamanı hindlilər körpəyə süddə bişirilmiş düyünün lap duru həlimini verirdilər və elə güman edirdilər ki, uşaq məhz onun köməyi ilə çillədən çıxıb nitq, idrak qazanacaq, həyat həqiqətinə qovuşacaq. Çoxlarının bu gün Azərbaycanın ədəbi üfüqlərində "**AĞ YOL**" kimi tanıtdıqları kosmik məkanın bir fraqmenti, əslində, "**SÜD YOLU**" adlanır ki, onun da şəcərəsi birbaşa bu südlə düyü həliminə bağlı.

Körpəyə çillə həliminin içizdirilməsi mərasimi gerçəkliyin südlə ilişikli bütöv bir silsiləsini (**ERKƏK - DİŞİ - BALA: erkək "süd"**)

buraxır, dişi mayalanır, doğur, südü olur və balanı əmizdirir) müəyyən müddətə qapadır: yeni süd dövriyyəsi tamamlanır, real münasibətlər ayın kontekstində simvollaşdırılır. Bundan o yanası artıq mifdir, metafizikadır, nağıldır. Hindlilərin kosmoqonik bilgilərinə görə tanrı Varunanın səltənəti, - Səma ilə dünya okeanı, - homogendir, yeni tamam eyni xislətə malikdir: o da su, rütubət, nəmişlik töredir, bu da. Bir çox Şərq ölkələrində ehlə xəyal edirlər ki, fəza boşluğuna böyrü üstə düşmüş təzə Ay iri su hövzəsində üzən gəmi və ya qayıqdır. Hindistanda Aya "**SOMA**" müqəddəs içkisi dolan bir **CAM** kimi də baxırlar. Mifik təfəkkürə əsasən Ay bədirləndikdən sonra tanrılar guya bu nəhəng "cam"a yığılmış mistik şərbəti içirlər; başqa bir variantda görə isə Soma içkisi Ayın tərsinə çevrilmiş hilalından yağış qismində yerə tökülür. Odur ki, qədim hindlilər Aya digər bir ad da qoyublar: **SOMA**. Mümkün ki, ərəblərin "səma" sözü ehlə bu kəlmədən alınmadır. Səma sanki iri bir süd qabıdır, parlaq gövhərlər, incilər küpüdür, sanki kündələnmiş buludlar üzən nəhəng bir teştir. Gərçi böylə olmasa, onda "əbri-nisan" (incilər yağdıran yağış buludu, obrazlı desək, yağış kündəsi) nəməne, "süd yolu" nəməne?!

Bir gün tələbələrini Budddadan soruşurlar ki, vaxt gələndə onu necə ansınlar, necə xatırlasınlar. Budda dinmir, təkini pozmur, epizodik bir laloyunu səhnəsilə onların sualını cavablayır: əlində dilənmək üçün tutduğu sədəqə **CAMINI** aşırıb yerə qoyur. Bu, eyhamdır, yaşanmış taleyin (axırınıcı qurtuma qədər içilmiş içki) obrazıdır, rəmzidir. Yeni hind mədəniyyətində həyat, tale, karma maye (soma, sakral nektar, süd) dolu camla işarələnir. Deməli, əgər dünya camdırsa, onda ömür süddür, somadır, müqəddəs içkidir.

Ancaq bu məqamacan yazılanlar hələ nədir ki? Ciddi heç nə: məsələnin üzü, bayırı, üst qatı. Əsl elmi şücaətse gizlini aşkarlamaqdır. Odur ki, mən yavaşca istiqamətlənirəm qədim yunan mədəniyyətinə sarı. Kim gerçəki düşünürsə ki, əski yunanların eşq tanrısı **AFRODİTA** miflərdə söylənilən kimi dəniz köpüyündən zühur edib, görünür, bir qədər naşı adamdır, fun- damental elmə nabeləddir. Düzdür, ilahənin adının yunanca açımı birbaşa "**AFROS**", yeni "köpük" sözü ilə ilişiklidir. Di gəl ki, bu sevgi tanrısının həqiqəti hindlilərin ədəbiyyatından boylanır. Sanskrit dilində **ABHRADATTA** kəlməsi **AFRODİTANIN** arxaik variantıdır, "bulud tərəfindən əta edilmiş", "buludun hədiyyəsi olan" canlı və ya nəsnəni işarələmək üçün işlənir. **AF - RO - DİTA (ABHRA - DATTA)** buluddan doğulub, buluddan çıxıb, daha köpükdən yox. Çünki köpük boşdur, heçin qabığıdır, aldanışın sərhədidir, puçdur. Heçdən nə yaranır ki? Hərçənd bulud və köpüyün təbiəti haradasa oxşardır: onların hər ikisi **SU** başlanğıcını vurğulayıb **SÜD** rəngində olur, südə benzəyir.

Dənizin süd kimi ağ köpükləri dalğaların pipiyində gəzən bulud topalarıdır.

Aydınlaşdırdıq ki, **BULUD** ilahə Afroditanın şəcərəsində ulu əcdaddır və onun qədim sanskrit dilində **AB-HRA** kimi səsləndirirlər. Buludsuz yağış nə, dəniz nə, köpük nə? Farsların "**AB**" sözü də burdandır. "**AB**" farsca, "**AP**" isə sanskritcə **SU** deməkdir. Qədim hindlilərin dini mədəniyyətinin ənənələri müqəddəs səma perilərini "**AP-SAR**" adlandırır. "**AP**" əgər sudursa, "**SARAS**" hərəkət etmək kimi mənalandırılır. Sakral aləmin gözəl mələkləri və ya huriləri vedaların verdiyi bilgiyə əsasən göydə, səmada sərbəst çalıb oynadıqları kimi, kəhkeşan çaylarında da asudə yaşayırlar. Onların yerə enməsi nəinki mümkündür, bəlkə də adi

haldır. Busa artıq **SƏMA** və **DÜNYA OKEANININ** bütövlüyünün, vahidliyinin eyni bir silsiliyə mənsubluğunun əlamətidir. Hansı bir mifdə, dastanda səma pərisi iştirak edirsə, o, mütələq su başlanğıcı ilə əlaqədar olur.

Yəhudilərin qutlu əfsanə mətnlərində bu birgəlik peyğəmbər **AVRAAM/ABRAAM** və onun arvadı **SARRA/SARA** dixotomiyasında öz əksini tapır. İzaha ehtiyac varmı ki, **ABRAAMLA SARANIN** adlarının linqvistik şəcərəsi **"ABHRA"** və **"APSAR"** kimi sanskrit sözlərinə söykənir? Başlanğıcda yenə həmin **SU**, yəni **AB/AP** dayanıb. **BİR** olub ikiye bölünmüş **APSAR/ABSAR** kimi **AB - RAAM** və **SAR - A** səma və dünya okeanını, göyü, yeri özlərində ehtiva edirlər. Bu mənada **ABRAAM** və **SARA** suyun, buludun hərəkətini, başqa sözlə isə, əbədi həyat silsiləsini bildirirlər. **ABHRA "AVRAAM/ABRAAM/İBRAHİM"** sözləri arasındakı linqvistik doğmalıq aşkardır. Ona görə mən tam əminliklə və inamla söyləyərim ki, **"AVRAAM/ABRAAM/İBRAHİM"** buludu eyhamlaşdırır, rəmzləşdirir. Farsların "əbr", yəni bulud sözünün kökü də burdadır. **SARA** isə **İBRAHİMİN**, başqa sözlə, **BULUDUN** həyatverici hərəkətinin obrazıdır. Deməli, yəhudi müqəddəslərinin bu adları təsadüfi deyil. Bu xüsusda digər bir variantı da nəzərdən keçirək. **"SARA"** kəlməsi hindlilərin **"RASA"** (palma şiresi, dini ekstaz, zövq, çiçək, süd, şəh) sözünə son dərəcə yaxındır: hecalar və hərflər eynidir, sadəcə, "s" və "r" samitlərinin yerləri dəyişib. **"RASA"** anlamının mənalar çənberində **SÜD, ŞEH, ŞİRƏ** əsas məqamlarda mövqələnir. Bunun özü də bir daha imkan verir ki, **SARA** dünya okeanının simvolu kimi yozulsun, qavranılsın. Abraam buluddursa, Sara dünya okeanıdır. Buludla dünya okeanı arasında əlaqədən isə həyat yaranır.

Bütün bu mülahizələrdən sonra deyə bilərəm ki, **AFRODİTA** hind mifologiyasının gözəl perilərindən

biridir, apsardır. Niyəsi də bu ki, məhz **PƏRİ (QADIN, İLAHƏ)** süd və suyun (**şirə, şəh**) mifoloji obrazı qismində varlığın dirildici və əlaqələndirici həlqəsidir. Çünki gerçəklik müstəvisində hər şey **suya/südə** ürcahdır. Bica deyil ki, yunan mifologiyasında məhz **AFRODİTA (transformasiya edilmiş ABHRADATTA)** sevgi tanrısıdır.

Mədəniyyətlərin qohumluq paradigmasını cızmaqdan ötrü belə təhlildən savayı ayrı bir şey lazımmı? Güman eləmirəm. Elə isə intellektual mozaikanın üçüncü fiquru.

GİL QAB

(tanrıya bənzəyən duluşçu)

"Dün kaşı kuzəmi daşlara çaldım,
Sərxoşdum, bilmədim, əlimdən saldım,
Kuzə dilə gəldi, dedi ki: mən də
Sən tək bir cavandım, bu günə qaldım".
Məhsəti Gəncəvi

Kuzə, dolça, badya, küp, kasa, nimçə, masqura, piyalə, parç: hələ bir bu qədərini də sadalamıram; onların hamısı "**QAB**" adlanır. Material Allahın adi gilidir, palçıqıdır. Bu gil, palçıq **KÜNDƏSİNİN** tanrısı isə **DULUŞÇUDUR**. Fırlanğıc dəzgaha oturdulmuş gil kündə onun barmaqları arasında hərənib-hərənib, gah yumrulanıb, gah yastılanıb, gah "kəkəlib", gah "arıqlayıb" müəyyən formaya düşür və sonradan odda bişib qaba dönür. Ta binayi-qədimdən bizim günümüzü-güzəranımızı qablarsız təsəvvür etmək çətin. Məişətin **ƏLİFBASI** ocaqdır, bir də ki **QAB**. Mədəniyyət məhz bunların energetik şəbəkəsində təşəkkül tapır. İnsan kasadan, nimçədən yemək yeyir, kuzədən, dolçadan, parçdan, piyalədən, fincandan su, çay, şərbət,

şərab içir, badyada, küpdə, dopuda dadlı-dadlı azuqələrini qoruyub saxlayır. **QAB İNSAN ÜÇÜN HƏYAT ENERJİSİNİN, VARLIQ ENERJİSİNİN ÖLÇÜSÜDÜR.** Ol səbəbdən mifoloji tefəkkür qablara mistik "don geydirib" onları müqəddəsləşdirir, **BÜT** kimi qavrayır. Bəşər tarixində elə əski uyqarlıqlar olub ki, orada büt əvəzinə qablara tapınıblar. Məhz buradaca tədqiqatçıdan ötrü maraqlı müqayisə paraleli aşkarlanır. Bu müqayisə paraleli fəlsəfəyə doğru istiqamətlənir: qablar kimi bütler də gildən (palçıqdan) düzəldilir. Beləliklə, büt, insan, qab: onların hər üçü torpaq mənşəli, torpaq şəcərəli. Dini folklorla əsasən Allah Adəm və Həvvanı palçıqdan xəlq eləyib. Qabları gildən düzəldən adam isə dulusçudur. Bu müstəvidə dulusçu tanrıya taydır, bərabərdir; insan isə gil qabın qohumudur. İnsan üçün də, gil qab üçün də başlanğıc və sonuc torpaqdır. Xəmir kündəsi də torpağı simvollaşdırır, öz buğda "əcdad"ı ilə konkret bağlantı yaradır. Deməli, **KÜNDƏ** mətbəx içrə həm də torpağın obrazıdır. Onda əcəbmidir ki, kuze qəfildən dil açıb insan kimi danışır, insana müraciət eləyir? Və ya əcəbmidir ki, buğda ta qədim zamanlardan gil qablarda saxlanılır? Əsla. Çünki torpaq mənşəlidir, torpağa da qovuşması labüddür, mütləqdir. Ancaq bunlar da ilgili, poetik-fəlsəfi bir mündəricə. Halbuki məsələ göründüyündən daha mürəkkəb.

Sibir elatlarından biri, - yakutlar, - deyirlər ki, "misgər və şaman bir yuvadan çıxıblar". Sonrasında isə söyləyirlər ki, "şamanın arvadına hörmətlə yanaşırlar, misgərin arvadına etiqaad edirlər". Yakutlarda üçüncü bir məsəl də var: "Misgər, şaman və dulusçu qan qardaşlarıdır. Misgər böyüyüdü, şaman ortancılı, dulusçu kiçiyi."¹ Bir sıra arxaik mədəniyyətlərdə misgər də, şaman da **"OD SAHİBİ"** fəxri adının daşıyıcılarıdır. Əgər dulusçu bu qardaşlardan birisə, niyə bu tituldan

ona da pay düşməsin? Özü də odsuz dulusçuluq peşəsi yox kimi bir şey. Yeni gil qab sobada bişməyincə, işin nəticəsi qaranlıq, sirr, müəmma. Heç kəs bilə bilməz ki, alovla "görüş", **TƏMAS** gil qabı nə şəkə, nə haletə salacaq, onu nə tövr dəyişdirəcək: məhv edəcək, sındıracaq, çatladacaq, yaxud "yaşadacaq". Bişmə müddəti dulusçunu kənar müşahidəçiyə, bekar özgəsinə çevirir. Dulusçu prosesə qarışmaq iqtidarını itirir: ona yalnız dua edib gözləmək qalır. Bundan o yanası artıq alovun yaradıcılığıdır. Belə ki, vədə tamam olanda gil qab sobanın (yainki xəndəyin, təndirin) "bətən"indən "doğulacaq", **OD** ağzından zühur edib dünyaya gələcək. Onun, yeni sobanın vəzifəsi torpağı (unu), suyu, odu bir-birinə calaşdırıb bu başlanğıcların əlaqəsini təmin etməkdir. Deməli, gil qabın "soykök"ündə palçıqla (su palçıqın ayrılmaz hissəsi kimi) yanaşı alov da aktiv iştirakçısıdır. Hətta bu fikri belə də ifadə etmək mümkündür ki, gil qab haradasa oddan törəyir.

MİF MÜSTƏVİSİNDƏ PALÇIQ GİL QABI İNSANLA, ALOV İSƏ İBLİSLƏ "QOHUM-LAŞDIRIR". Razılaşacaq ki, qəribə bir qırşudurum. Bəlkə də gil qab **ALLAH - İNSAN - İBLİS** üçbucağının orta q övladıdır. Olsun ki, onların birgəliyinin obraz şərtiliyidir. Məncə, bu yöndə masştablı fəlsəfi-etnoqrafik araşdırmanın yeni spektri işıqlanır. Hərçənd azəri türkcəsində "dulus" sözünün semantik çənberi mövzunu tamam ayrı bir səmtə yönəldir.

Mən elə fikirləşirəm ki, **DULUS** "su ilə dolu" deməkdir. "Dulus" sözü o qədər güclü çənberə malikdir ki, "ulu" və "ulus" kəlmələrinin mənalarını da maqnit kimi çəkib özünə yapışdırır. Dolmaq qabın xüsusiyyətidir. Bu aspektdə dulus/dulusçu qabları su ilə, yem ilə dolduran mənasında anlaşılır. Təsadüfi deyil ki, "**DOL**" və "**DÖL**" sözlərinin mənaları eyni bir semantik çənberə

ürcah. Belə ki, əgər bətn dolmasa, döl əmələ gəlməz. Dolça dölün yeridir.

"**Dul**" bu iki sözün (dol və döl) antitezidir: bildirir ki, döl yaratmaq imkanı sifra bərabərdir. Azəri türkcəsi sanki "**dulus**" sözünün mistik örtüyünü kənara itələyib onun arxaikasını gündəmə gətirir. Arxaika isə bundan ibarətdir ki, qədim zamanlarda dulusçuluqla **QADINLAR** məşğul olublar. Məhz **QADIN** gildən özünə bənzərini istehsal edib. Gil qab qadın başlanğıcı rəmzləşdirir. Başqa sözlə, hər bir **GİL QAB** potensial **QADINDIR**. Gil qab haradasa sulu bətnidir, qadın döşüdür; yedizdirmək, içizdirmək, doyuzdurmaq qabiliyyətinə malikdir. **MƏTBƏXİN DİLSİZ QADINI GİL QABDIR**. Bəlkə elə buna görədir ki, aşpazlıq sənətinin ən mahir biliciləri kişilərdir. Palçıq (gil) və ya xəmir kündə qadının övladıdır, onun davamıdır, onun bətnindən düşəndir. Bu model hər bir vaxt qadının qarşısındadır. Əgər nəzərə alsaq ki, keçmiş çağlarda qadınlar yalnız yerdə (həsir, palaz, xalça üstündə) əyləşib iş görərdilər, onda bu məqamın çözülmə perspektivi daha da çoxalar. Bu perspektivin üfüqlərini mən aşkar təsəvvür edəyəm. Amma hələliyə "bəs" deyim ki, oxucu yorulmasın.

"İntellektual mozaika" kiçik bir araşdırma silsiləsini qapatmaq, tamamlamaq üçün düşünülmüşdü. Zənnimcə, o öz missiyasını yerinə yetirdi. Xalqların yaşam tərzindən ötrü, daha doğrusu, bu yaşam tərzini dikte edən adi, zəruri, gündəlik məişət tələbatı mədəniyyətlərin qohumluq paradigmasının özeyini, millətlərin passionarlığı isə mədəniyyətlərin fərq cədvəlinin strukturunu, mətris düzümünü müəyyənləşdirir. Müxtəlif millətlərin arxaik mədəniyyətlərinin açarını onların mətbəxində tapmaq mümkündür. Bütün mədəniyyətlər mətbəxlə qəbiristanlıq arasında şifrelənmiş sistemlərdir.

Ədəbiyyat:

¹ Eliade M. İzbr. soç.: Aziatskaya alximiya. - M.: Yanus-K, 1998. - s.184.

2000-ci il

**İSLAM MƏDƏNİYYƏTİNDƏ SƏS:
TEATR VƏ MUSİQİ
(“şikəstə ruh”un havacatı)**

“Fəhm qıl, gör ki, nədir cəngü dəfə bərbətü ud,
Nədir onlarda bu ahəngü bu ləhnü bu sürud,
Arif ol, rəmz bil, ey mahəsəli-qeybü şühud,
Ud hər ləhzə gəlib şurə deyər: ya məbud,
Tar hər ləhzə gəlib vəcdə deyər: ya səttar”.

Seyid Əzim Şirvani

Fəhm qıl! Yeni idrak elə, qulaq as!

Haradan Seyid Əzim başlayırsa, çalışsaq ora gedək, görək, fəhm qılsaq, nələri aşkar edəcəyik.

Hər hansı bir mədəniyyətdə ki, **“DİNLƏMƏK”** **“BAXMAQ”**DAN əfzəldir, qutsaldır, mübarekdir, ol yerdə **SEYR** estetikasının qapıları yavaşca qapadılar. Sufilər bica söyləmərdilər ki, “əgər Allahı dərk etmək istəyirsənsə, gözlərini iyne ilə tik”, yeni baxışlarını sənə mane olacaq fanidən, zahirin ötergi gözəlliyindən ayır, batinə yönəlt və tam daxili sakitliyin, rahatlığın içində Onu dinlə, Onu eşit. Məhz bu, “ürəyi mənəvinin səltənətinə doğru” aparmağa qadir. Orta çağların islam dünyasında “seyr” estetikası heç vədə dəstəklənməyib. Şaşırıb da soruşacaqsınız ki, niyə? Cavablayıram. Çünki seyr müsəlman üçün tamah, həsəd, şəhvet, qürur, hirs təhrikçisi. İnsan görüb də paxıllıq edir, paxıl olur, bulud kimi tutulur, rəng verib rəng alır. Əbəs yerə hədislər Muhəmməd peyğəmbərin **“dinini, malını, bir də arvadını gizlin saxla”** deyimini müsəlmanın gündəmindən ötrü vacib saymırlar ki? Dinləmək fəhmlə bağlıdır, baxmaq nəfslə. Buna görə də seyr neqativdədir, qeyri-rəsmi şəkildə yasaqlanır: gerçi qutsal sayılısaydı, müsəlman aləmində şahlar, sultanlar və müqəddəslər hicablanıb, pərdə arxasında əyləşib **SƏS** vasitəsilə ünsiyyətə üstünlük verməzdilər. Bir də islam

mədəniyyəti çərçivəsində baxılıb da **SEYR** ediləsi nə var ki? Ornamentdir, şəbəkədir, miniatürdür, tikmələrdir, xalçadır. Hərçənd bu sıranı bir balaca da uzatmaq mümkün. Lakin görk üçün bir neçə önəmlisi elə bunlardır: hamısı da bəzəkdir, yaraşıqdır; utilitar mahiyyət daşıyır, kontekst elementidir, müşayərçidir, diqqəti heç vaxt mənadan, cövhərdən yayındırıb özünə çəkmir, məişətin içində "əriyib" itir, adiləşir. Nədən ki, gerek ibadətə, Allah zikrinə heç nə əngəl olmaya, fikri azdırmaya, möminin diqqətini tanrısından yayındırmaya. Bu, birinci motiv. İkinci motiv də budur ki, "dünya duracaq yer deyil, ey can, səfər eylə": yeni nə mövcudsa, fanidir, yox olacaq! Ona görə də baxıb heç nəyə mehr salma, heç nəyə həsəd aparma, heç nəyə bağlanma, heç nəyə təəssüflənmə və yalnız Allahın ətəyindən tut ki, əbədi Odur! Hər bir **SEYR** isə vurğunluq astanasıdır, sevginin başlanğıc məqamıdır, çaşqınlıqdır və mömin üçün qorxulu bir həddir. Bundan əlavə hər bir vurğunluğun növbəti mərhələsi və ya pilləsi vurğun olduğun, əzizlədiyin nəsnəni (insanı, vərdiş predmetini) bütlləşdirməkdir, ondan büt yapmaqdır. Ol səbəbdən islam mədəniyyəti seyr obyektini hər vechlə bəsitləşdirib urvatsızlaşdırır. Ornament, şəbəkə, xalça müəyyən bir cizgilər kompozisiyasının dəfələrlə təkrarıdır, miniatürsə bədii tekstin süjetini, onun sosial-tarixi, fəlsəfi-psixoloji, mifoloji və kosmoloji qayəsini eyhamlar müstəvisində güzgüleyir; statik görüntüdür, donuqdur. Xalça (palaz, cecim və s.) yerə döşənir, həmişə ayaqlar altındadır, tapdalanır, süpürülür, çırpılır; ornament isə divarları bəzəyir, şəbəkə - pəncərələri, miniatür də - kitab səhifələrini. "**SEYR**" problemini müsəlman heç zaman gündəmə gətirmir: burada əsas məsələ nəsnənin fayda əmsalıdır. Bütün bunlar o mənaya gətirib çıxarır

ki, hər şey axır, olduğu kimi qalmır, ona ayrılmış ömür payını yaşayıb səhnədən gedir. İnsan da belədir, cansız əşya da. Müsəlman şəhərləri də sanki torpaqdan öz-özünə uzun qərinələr müddətində pırtlamış palçıqlı göbələklərdir, dəqiqənin tamamını gözləyirlər ki, yerlə yeksan olsunlar, yenidən torpağa qarışsınlar¹. Sözümün canı bu ki, islam mədəniyyəti hüdudlarında "**seyr**" estetikası daima "mürgülü", "hicablı", "çarşablı", "pərəncəli". Hətta Ortaçağ müsəlman məmləkətlərinin mərkəzi şəhərləri də, bezi nadir nümunələrdən savayı, seyr ediləsi mənzərələrdən məhrumdur: onların hamısı bir-birinə oxşar; sıxlığı çox, yastı, əyri, qozbeltəhər, damları alçaq, gümbəzli. Gümanım var ki, mən bilirəm, bunun kökü haradan gəlir. Mömin bəndə xəbərdardır ki, **ALLAH** zaman və məkan dışındadır, kosmik təbəqələrin fəvqündədir və bir kimsəyə... **GÖRÜNMƏZ**. Allahı ancaq **EŞİTMƏK** mümkündür. İslam mədəniyyətinin hüsnünü müəyyənləşdirən də elə budur. Daha doğrusu, bu mədəniyyətdə **DİNLƏMƏK** təzahürlərin yaşam üslubunu, yaşam tərzini təyin edir. Əslində, **İSLAM** bir **DİN** kimi **DİNLƏMƏKDƏN BAŞLAYIR**. Azəri türkcəsində "din" sözü danış əmridir, "dinlə" isə "danışma, sakit olub qulaq as" imperatividir. Bu mənada "**DİN-MƏK**" və "**DİN-LƏMƏK**" islam **DİNİNİN** mayasındadır. "Din" sözü həm də mədəniyyət anlamına uyğun gəlir; yeni dinmək haradasa xaosdan kosmosa, səhmsizlikdən düzənə, ruhun qaranlığından ruhun işığına adlamaq deməkdir. Hər bir mədəniyyət dindən, yeni sistemləşdirilmiş etiqad tərzindən başlayır. Amma bir az daha dərinə varsam, elmiliyin miqdarını artırıbsam, onda görəceyik ki, "din" xüsusi bir termdir (istilahdır) və özündə "məhkəmə, hökm" (aramey-yəhudi dillərində), "inam" (pəhləvicə), "adət, davranış təzi" (ərəbcə) mənalarını qapsayır: "simvolik davranışın normativ sistemi

kimi din dindarın rəftarlar kodeksidir"². Lakin bununla yanaşı din həm də qutsal bilgiler toplusu kimi qavranılır. "Avesta"da din "dayena", yeni Göydən "endirilmiş Bilgi" (bax: Şerifzadə B. Zərdüşt, Avesta, Azərbaycan. B.: 1996. - s.34) kimi anlaşılır. Əsl Bilgi isə heç vaxt danışığı "sevmir". Çünki özü səssizcə danışır və yalnız onu dinləyənlərə ünvanlanır. Şərql müdrikliyi əbəs bəyan eləmir ki, "danışan bilmir, bilən danışmır"!

Müsəlman qavrayış koordinatlarında söz, səs, avaz qeybdəndir, sehre malikdir, təbiəti mistikdir, möcüzəlidir, laməkan uca tanrının varlığına bir sübutdur, bir dəlildir. **AVAZ** həmişə **HAQDANDIR**, **ALLAHDANDIR**: onun başqa variantı olmur. Bu müstəvidə Quran avaza, səsə müsavidir. Belə ki, Qurani-Kərim müqəddəs kitab kimi cildlənməmişdən, tərtib olunmamışdan öncə laməkandan (Göylərdən) "süzülüb" Muhamməd peyğəmbərin qulağına çatan, təkəcə onun qulaqlarının eşidə biləcəyi quru səs idi, mömin müsəlmanlar arasında Allahın lütfünü gerçəkləşdirib əyaniləşdi: əvvəlcə **dinlənilirdi**, sonra yazıya köçürüldü, vizual görkəm aldı. Quran ilahi məndir, ilahi "Oxu"dur, sakral monoloqdur, Allahın ifadəli qiraətidir, radioteatr nümunəsidir, həm də özünəməxsus bir not sistemidir ki, adına **"VƏKF"** deyirlər. Vəkf **hərəkələr** (cızıqlar), **sükunlar** (kiçik dairəciklər) və **səcavəndlərdən** (sətirüstü xırda hərflər) ibarət işarələr toplusudur. Onun köməyiylə Qurani avazla **o x u m a q** asanlaşır. Bu göstərişlərə düzgün riayət etdinmi, oxu müəyyən ritmə köklənəcək, avaz öz-özünə düzələcək və bir növ qutsal mətnin musiqisi zühura gələcək. Hərçənd bu oxu ənənəvi nəğmə deyil, mahnı deyil, hətta mərsiyə və nouhə də deyil, əruz vəzninin rəməl bəhrinə yaxın oxu tərzidir. Vəziyyətin, təhlilin çətinliyi və mürəkkəbliyi ondadır ki, Ortaçağ islam dini təfəkkürü musiqi

problemlərinin müzakirəsini belə məqbul saymırdı. Çünki onu yasaq edilmiş həzzlərdən bilirdi. Şəriət musiqini haram yox, məkrüh buyurub, ədəbsiz, nalayiq işlər cərgəsinə qoşub. Ona görə də məscid divarları arasında heç vədə musiqi eşidilməz. İslamda çalıb-oxumaq günah kimi qiymətləndirilmir, urvatsız əmələ bərabər tutulur. Şəriət bunu aşkar bəyan eləsə də, heç kəsi birbaşa pərpiləmir, ifa sərbəstliyini, seçim sərbəstliyini müsəlmanın öz öhdəsinə buraxır: yeni kim necə istəyirsə, davransın, lap bu urvatsızlığı, yüngüllüyü boynuna götürsün, onsuz da Allah qarşısında qiyamət günü özü cavabdehdir. Hətta bu nisbi liberallığın qənşərində belə hənəfi, hənəbəli, maliki və şafii məzhəblərinin musiqi ifaçılığına qurşanmış mömin bəndələrlə davası, mübarizəsi səngimirdi. Müsəlman dünyasında bütün xanəndələrə, sazəndələrə, rəqqaslara (onların hər türünə) sanki şudralara³ yanaşan kimi yanaşırdılar.

Lakin... və bir də lakin... sufilər dedilər ki, **"hal", "vəcd", "səma"** musiqidəndir. Onlar zikr və təlqinlər üzərində qurulmuş məclislərini musiqiyə köklədilər, **ney, rübab, tənbur** çaldılar, **küdümdən** (zərb aləti) bəhrələndilər, bu alətləri mistik mənaların bildiriciləri qismində tanıtdılar. Hələ bir üstəlik Mövlənə⁴ də söylədi ki, ney Allahından ayrı düşmüş, Sevgilisindən uzaqlaşmış insanın səsidir. Onun naləsi Allaha qovuşmaq, Allahda heçləşib, əlamətsizləşib əbədiləşməyin mümkünsüzlüyündəndir. Əhməd Qəzəlinin fikrincə **dəfin sağanağına iç tərəfdən bərkidilmiş beş balaca zıncırov elçilərin, peyğəmbərlərin, dostların, imamların və xəlifələrin vəqə olduqları məqamları bildirir** (Şaman qavalında da biz buna bənzər bölgüylə rastlaşırıq). Göründüyü kimi artıq X-XI əsrlərdən etibarən musiqi alətləri sufiliyin dini-mistik paradiqması hüdudlarında tamam yeni bir

aspektde yozulur, mənalandırılır və bir çox ruhani mətləblərin simvoluna çevrilir. Nədən ki, musiqi kamillik yolunda sufinin müşayətçisidir. Bunu bir ayrı cüqrə də demək caiz: sufinin Allaha doğru yolu musiqidən, səmadan keçir. Mövləvi qardaşlığının xanəgahında dərviş zikrlərinin gerçəkləşdiyi musiqi otağı, olsun ki, elə bu səbəbdən, "səmaxana" adlanırdı. Bir xeyli vaxt bundan əqdəm apardığım üzücü araşdırmaların nəticəsində belə bir qəfil, "küfrsayağı" qənaətə gəldim ki, səma musiqi dinləməkdən ötrü sufilərin mistik bəhanəsidir, mistik don geydirilmiş oyundur, intellektual hiyləsidir, onların musiqini, rəqsi islam dünyasında leqləşdirməq cəhdləridir. Fikrin alternativini də mövcud: səma üçün bəhanə və ya ideya müstəvisi musiqidir. Heç nə konkret aydınlaşmadı, eləmi? Həqiqətən, sufilər səmanın izahını, elmi-fəlsəfi şərhini elə dolaşdırıb, elə qatışdırıb, elə bir estetik nəzəriyyəyə döndəriblər ki, heç cür belli olmur, nə nədir. Təsadüfi deyil ki, Mövlənə kimi bir təsəvvüf mürşidi də səmanı **SİRR**, müəmma kimi qələmə verir. Sırr isə **SEHR** astanası. **İSLAM MƏDƏNİYYƏTİ DƏ SƏSİN, SÖZÜN SEHRİNƏ, AHƏNGİNƏ ÜRCAH**. Ona görə də bu mədəniyyətin kod açarı, şifrə sözü "əs-səma": hərfi mənası "qulaq asmaq", "müqəddəs mətni dinləmək". Deməli, səma birbaşa Quranla, sakral Oxu ilə ilişikli. Sufilərin fəlsəfi gəzişmələrinin və improvizələrinin bəraəti şəriətdir. Səma bir termin kimi Quran ayələrinin, nətlərin avazlı oxunuşunu, musiqi ritmləri, rəqslərlə müşayət edilən dərviş zikrlərini bildirir. Bu anlayışın konkretliyidir. Fəlsəfə müstəvisində isə **SƏMA** aşkar ilə müəmmmanın, varla yoxun (səsi eşidirsən, amma görmürsən; görmək üçün işıq lazımdır: dinləməkdən ötrü isə heç bir manəə oa bilməz), ölərlə əbədinin, gerçəkliklə virtuallığın, bəndə ilə tanrının stalkeridir,

mediatorudur, ötürücüsüdür; insandan Allaha qədər olan yoldur, bir tək səslə keçilir. Mən tanrını eşidirəm, tanrı da məni. Allah məni görür, mənə onu yox. Deməli, islam mədəniyyətdə ideal ünsiyyət danışmaq və dinləməkdən hasil olan ünsiyyətdir: görmək bir elə də vacib deyil. Qutsal bilgi sahibləri əbəs yerə vurğulamırlar ki, kor adamın fəhmi artır. Qədim yunan mifologiyasında tanrıların kor etdiyi insanlara həməncə əla falçılıq istedadı (korluğun əvəzi kimi) verilir. Bu mənada **SƏMA** sanki fasiləsiz sufi çabalarının, onun tanrıya olan hüdudsuz sevgisinin, sədaqətinin əvəzidir, sufinin meracıdır, tanrı vəslinə yetişdirən imkandır, xoşbəxtlik məqamıdır, onun Allahına qovuşub mütləq varlıqda, tanrının mahiyyətində, məğzində, yeni **HAHUT** aləmində qerq olmasıdır.

İslam dünyasının ənənəvi musiqisi və teatrı öz mənbəyini səmadan⁵ götürür. Nağılçının (müəzzin, rövşəxan, mərsiyəxan, aşiq), kuklaçının teatrının əsasında səs modulyasiyaları dayanır. İslam mədəniyyəti sanki radioteatr effektinə hesablanmış mədəniyyətdir. Bu "radioteatr" isə Quran qiraətinə və Azana köklənir. **Müsəlman mədəniyyəti kontekstində musiqinin təbiəti teatraldır, teatr formaları isə musiqinin bətnindən doğur.** Mənim qavrayışıma görə səs meracına "səma" deyilir. Bu, adi səs yox, insan ruhunun səsidir. Səma ruhun teatral oyunudur. İslam mədəniyyətinin mayası burda.

**SƏMADAN MÜTRİBLİYƏ:
GENOTİP VƏ TEATR**

Müsəlman mədəniyyətinin bir sıra təzahür formalarının bədii-estetik qayəsini müəyyənləşdirən əsas amil şielik. Musiqi sənətinin və milli teatrın ənənəvi təzahür formalarının gəlişməsində onun rolu böyük, təkzibedilməz. **Şielik üzüntülü, iztirablı**

islamdır, ağını, hönkürtünü, naləni, qeyzi, patetik emosiyaları aktuallaşdırmış, qadın psixolojisinə yaxınlaşmış islamdır. Şiəlik islamın qadın üzüdür. Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin cövhəri şiəliklə sufiliyin sintezi kimi zühura gəlir. Bu xüsusda belə bir faktı gündəmə gətirməyi lazım bilirəm.

Fikir verin, Azərbaycan milli operasının əvvəlinci personajı Məcnun öz ahu-fəğanı, əzabı, zilləti, sadomazoxist davranış tərzi etibarını ilə şiəliyin təmsilçisidir, yeni xalis şiədir. Mən heç şübhə etməyirəm ki, **Məcnun haradasa islam tarixində Kərbəla hadisələrinin qəhrəmanı imam Hüseyinin invariantıdır: pərvanə kimi özünü oda yaxıb yandırır, bilə-bilə faciəyə girib yaşayır. Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsəri mərsiyələrdən ibarət rövzədir və bu rövzənin qəhrəmanı Qeys şiələrin şəhid imamını xatırladır. Qeys eşq dünyasının şəhididir.** Bu Allah sevgisinə ürcah adəm övladı, zəif, xəstə, nərmenazik, isti səhranın imamxislət şairi **MƏCNUN** dahi Üzeyir bəyin operasında... tenordur. Niyə də olmasın? Gözəldir, ilgilidir, vəssalam. Muğam bas və bariton səsləri qəbul eləmir. Ayrı bir variantda da ifadə etmək olar bu fikri: bas və bariton səslərin muğamda uğur qazanmaq ehtimalı çox az. Azərbaycanın bütün **aşıqları da tenor.** Buna baxmayaraq zəngülə və avazının Azərbaycan teatrında eşidildiyi gündən üzün bəri Məcnun nəsil-nəsil azəri türkünün qocalı-cavanlı, kişili-arvadlı, böyüklü-kiçikli cüşa gətirib dəsmal-dəsmal ağladıb, permanent şəkildə onların ruhuna dad verib, zövq verib. İndi yüzildən də artıq bir vaxt keçir "Leyli və Məcnun" (1908) operasının bəstələndiyi tarixdən. Məcnunsa azəri türklərinin hədsiz sevimli qəhrəmanı kimi səhnədən düşür. Bir xanəndə gedir, başqası gəlir, amma halına fərq eləmir. Məcnun Azərbaycan üçün zamansızdır: əbədi qalır. Əhsən. Milli sənət

tarixindən ötrü şedevr opera. XX əsr Azərbaycan teatr mədəniyyətinin emblemi və simvolu: mayasında nouhə, mərsiyə ahəngi, təziyə hüsnü, şiə matəminin ovqatı. Müəllifi də millətin bir nömreli şairi və bir nömreli bəstəçisi. Füzulinin "Leyli və Məcnun"u janr parametrlərinə görə bir eşq şəhidi haqqında rövzədir. Burası məlum, aydın: mənim fikrimsə, hələlik müəmma, sirr. Milli mədəniyyət hədudlarında Məcnunun əks qütbü, onun astar üzü, meydan variantı baqqal Məşədi İbad. Onları "qohumlaşdırın", "birləşdirin" yeganə cəhət Məşədi İbadın da Məcnun kimi **TENOR** olmasıdır. Hələ bu nədir ki? Bambılı gimnazist Sərvər ("O olmasın, bu olsun" operettasının personajı) də, "qutu" kimi cavan oğlan Əskər bəy ("Arşın mal alan" operettasının qəhrəmanı) də tenordurlar. Hətta Müslüm Maqomayev də öz bəstələrində "götürüb" cəngavər şah İsmayılı **TENOR** eləyib. Lap yaxşı. Nəyi pisdirdi ki? Müqayisə üçün onu deyim ki, italyan operalarının əksəriyyətində əsas partiyalar tenor səslərdən ötrü yazılıb. Rus bəstəçilərisə bas səsləri üstün sayıblar. Yeni müəllif seçimi sərbəstdir. Lakin bu məqama da qəribə bir paradoks pərçimlənib: tenor qadın səsine bənzəsə də, basa nisbətən uyuşqan və mütəhərrikdir, imkanları genişdir. Odur ki, kompozitorlar adətən tenor müğənnilərdən yararlanırlar. Muğam sənəti də ki məlum məsələ: tenor səslər üzərində pərvəriş tapıb. Bəlkə də elə buna görə də Üzeyir bəy Koroğlunu, böyük bir eposun türk bahadırını, özünün eyniadlı operasında tenor səslə oxutdurub? Opera şərtiliyini qəbul edib və canımı dişimə tutub söyləyirəm ki, razıyam, mümkündür, qaydaya müvafiqdir. Amma yenə də içimdə bir etiraz püskürməkdə. Məgər dağ cüssəli Koroğlu nərəsi tenorda alınarmı? Alınar, ancaq bülbül cəh-cəhinə oxşar, xoş olar, di gəl ki, heç kəsi diksindirməz, lərzəyə salmaz, qorxutmaz. Pəzəvəng,

boynuyoğun qoç Koroğlunun tenor səslə oxunması məntiqə nə dərəcədə uyğun? Koroğlu imicinə, Koroğlu görkəminə, və nəhayət, monumental xalq dastanına tenor səs yaraşmır əsla! Düzdür, o da var ki, bunu Üzeyir bəyin özü də bilirdi: bilirdi ki, azərbaycanlılar "bas" səslər üzərində gəlmiş oxumaları sevmirlər. Örneyi, sübutu muğam və aşiq sənəti. Nə üçün? Bunun ənənəsi harada, gələni hansı kulturoloji məqamlarla ilişikli? Məsələni lapdan açıqlamyacağam ki, bir kimse xoflanmasın, şaşırmasın. Problemin məğzinə doğru aparan yolu pillə-pillə enəcəyəm. Professor Niyazi Mehdi meyillidir ki, bunu şiəliyin "şikəstə ruh"unun boynuna yıxsın. Mən filosofun söylədiklərini bəyənirəm və onun fikirlərinin düzənləndiyi müstəvini fraqmentar şəkildə işıqlandırmaq istəyirəm: "Şiəlik şəhidlik və faciəvilik psixoloji kompleksini islam üçün fəallaşdırıb islam estetikasına özəl bir pay vermişdir. Şiəliyin sayəsində müsəlman dünyasında **s i n m i ş ü r ə k, y a n ı q l ı ü z, b a x ı ş, y a n ı q l ı s ə s** (saçmalar mənimdir - A.T.) kultürün bir çox önəmli bölmələrinin simasına, bilintisində çevrilmişdi. Bütün bu yanıqlılığı bir tutumlu sözlə, "şikəstə ruh" sözü ilə də bildirmək mümkündür. Azərbaycan muğamları şikəstə ruhun, şikəstə qutun təzahürüdür və dolayısı ilə şiə psixolojisinin töreməsidir. Azərbaycan dini mədəniyyətində şikəstə ruhun təzahürü olan musiqi cizgiləri başqa bir anomaliyanı da yaradıblar. Musiqişünaslar qarşısında bu anomaliyadan dərinliyimizə açılan yollara çıxmaq vəzifəsi durur. Həmin anomaliya isə bundan ibarətdir: şiə ruhaniləri Qurani-Kərimi musiqi dilində oxuyanda sınıq üreyin, şikəstə ruhun "naləsində" oxuyurlar. Bu isə Allahın Qurani-Kərimdəki əzəməti, zəhmli, enerjili danışığına heç uyğun gəlmir. Estetikada

belə uyğunsuzluğun mənalı təsirini "kontrapunkt" terminilə açırlar. Sual doğur ki, Quranın şiə oxunuşunun arxasında hansı şiə metafizikası (bəlkə fars metafizikası - kursiv A.T.) gizlənir? Hələ ki nə bu sual qoyulub, nə də ona cavab olacaq düşüncələr ortaya çıxıb. Şikəstə ruh, sınıq qəlb incəlik, nazikliklə bağlıdır ("nazik ürək" deyimini yada salaq). Təsadüfi deyil ki, musiqili nazik səsin Azərbaycan kultüründə kultu var. Sözləri cazdakı kimi, rokdakı kimi dalın, xırılıtlı oxuyan səslər isə azərbaycanlı qavrayışında "sarı sim"ə zəif toxunur".⁶ Məsələ bəllidir, amma izahı yox. Şiəlikdə şikəstə ruh ovqatının, təziyələrin faciəvi şəhidlik üzüntüsünün, rövzə, nouhə və mərsiyələrin kədərinin, ağı və oxşamaların, dərviş oxumalarının tenor səslə ifadə edilməsi müsəlman mədəniyyətinin faktıdır və heç bir vəchlə danılmaz. Azəri türkləri də bir şiə toplumu qismində tenor xanəndələrin sənətinə alışıb, verdiş eləyiblər. Niyə? Faktın çözümünü təkəcə şiəliklə əlaqələndirmək nə dərəcədə düzgün? Mümkünmü ki, "şikəstə ruh" yerinə **"ŞİKƏSTƏ BƏDƏN"** yazaq? Bəyem ruh bədənin davamı, energetik cövhəri sayılmırmı? Problemin baxım bucağını azacıq dəyişmək kifayətdir ki, hər şey öz-özünə xırdalanıb sadələşsin, tarixiləşsin və əyaniləşsin.

ORTAÇAĞ islam dünyasının rəsmi şəkildə yazılmamış qanunlarından biri də budur ki, **KİŞİ (MƏRD, ƏR)** olan bəndə yüngüllük eləməz: təbii ki, oxumaz, çalmaz, oynamaz, bərkdən gülməz. Hətta XX yüzilin əvvəllərində belə, mən hələ XIX əsri demirəm, Azərbaycan hüdudlarında, bir müsəlman məmləkəti civarlarında **x a n ə n d ə l i k** etmək kişidən ötrü ayıb işlər cərgəsində dayanırdı. Hətta Yaponiya kimi bir qeyri-müsəlman dövlətində də Orta yüzillərdə şöğünlərin, daımyölərin, samurayların, varlı, nüfuzlu insanların oxumasına və ya akytorluq etməsinə pis baxırdılar. Lakin Şərqi müsəlman

aləmində bu sənətlərlə, yeni musiqilə, rəqslə, sazəndəliklə xüsusi adamlar məşğul olurdular ki, onlara da "mütrib"lər⁷ deyirdilər. Sözü etimologiyasına varmıram. Hesab edirəm ki, bundan öncə yazılanlar bəsdir. Mən məsələnin ayrı bir aspektini vurğulamaq istərdim. Müsəlman toplumları mütribləri heç vədə **k i ş i** statusunda qavramayıb. Orta əsrlərdə onlar xacə, təlxək, məsxərəbaz, dovşan, beçə, çurçunabaz və digərlərlə eyni bir sosial platformada qərarlaşmışdılar. İslam mədəniyyəti çərçivəsində hər bir kef məclisinin, şeir məclisinin bəzəyi mütrib idi, onun ifa etdiyi rəqs, musiqi idi. Ola da bilsin ki, **m ü t r i b** Orta əsrlərin məclis estetikasında **q a d ı n ı** əvəzləyirdi. Çünki islamın əxlaq kodeksi kimisə əyləndirməyi kişiyyə yaraşdırmırdı. Qadınlarsa aşırı yasaqlar üzündən kişilərin məclisində iştirak edə bilməzdilər. Odur ki, mədəniyyətdə bu boş hücrəni mütriblər tutmuşdular: kişi kimi kişi deyildilər, qadın kimi qadın; əyləndirməyi peşə etmişdilər özlərinə. Müsəlman Şərqlinin musiqi sənəti də mütriblərin ixtiyarına verilmişdi. Uzun qərinələr boyu muğamı zil səslə məhz tenor mütriblər oxuyublar. Şərq məmləkətlərində istedadlı oğlan uşaqlarını (kimsəsizləri, əsirləri və ya düşmən övladlarını) axtalayırdılar ki, səsləri nazik olsun, zil olsun və qadın səsini xatırlatsın. Deməli, belə çıxır ki, muğam sənəti birbaşa mütriblərin fəaliyyəti, səs özünəməxsusluğu və estetik təfəkkürü, zövqü, psixoloji problemləri, sosial ağrıları inasni qayğıları ilə əlaqədar gəlişib, formalaşmış. **Azərbaycan muğamlarının şikəstə ruhu, şikəstə qutu, bax, elə buradan gəlir**, əlbəttə ki, mənim bildiyimcə. "Yanıqlı səs", heç şübhəsiz, mütriblərdən qalma bir nişanədir. Onlar muğamı yarada-yarada, oxuya-oxuya öz şəxsi dərnlərini, öz şəxsi faciələrini danışışlat,

şikəstə ruhun, şikəstə bədənin naləsini gerçəkləşdiriblər. **İslam mədəniyyətində faciəvilik, şəhidlik psixolojisinin, şikəstə taleyin, şikəstə ruhun, şikəstə bədənin yaşantısıdır muğam.**: şikəst mütrib bədəninin ruhu muğam vasitəsilə arınıb, durulaşmış və mənəvi kompleksin yükündən qismən azad olub. Füzulinin "Leyli və Məcnun"u da şikəstə bədənin ağısıdır, naləsidir, bir sevgi şəhidliyinin təziyəsidir. Məncə yeridir, çözümlən problemlə bağlı bir paralel aparsam. İran tədqiqatçısı Əbulğasim Cənnəti Ətai ənənəvi fars teatrının köklərini, şəbih tamaşalarının sosial-psixoloji şəcərəsini araşdırarkən belə bir tarixi fakta toxunmağı da yaddan çıxarmırdı. Bu faktla ilişikli onun belə bir gümanı vardı ki, İranda oynanılan şəbih tamaşaları öz başlanğıcını Çaber adlı kişiliyini itirmiş birisinin imam Hüseyin təziyəsində küçənin ortasında feryad qoparması, oxşayıb ağlaması və **y a n ı q l ı s ə s l ə** mersiyyə oxumasından götürür.⁸ Qəribəsi budur ki, dərvişlərin səma rəqsləri də mütrib rəqslərinin qonşuluğundadır, daha doğrusu, kollektiv dərviş zikrləri mütriblərin rəqslərinə bənzəyir. Dərviş oxumaları da şiəlikdə faciəvilik, şəhidlik, şikəstəlik psixolojisinə köklənir. Beləliklə, dairə qapanır. Mədəniyyət "dərviş" və "mütrib" kimi qütbləri sürətlə bir-birinə yaxınlaşdırır. İş bu ki, Şərqdə muğam sənətinin gəlişməsi bir çox hallarda məhz onların, - dərvişlərin və mütriblərin, - fəaliyyətindən asılı olub. Özü də muğam Şərfin şiə məmləkətlərinin fenomenidir, əsasən, Azərbaycana və İrana mənsub möcüzəli bir təzahürdür. Muğam təziyələr kontekstində formalaşmış musiqi sənətidir, şəhidliyin, şikəstə ruhun naləsinin səs obrazlarında ifadəsidir. XVII əsrin musiqi nəzəriyyəçisi Dərviş Əlinin muğamla ilişikli söylədikləri cərgəsində mənim diqqətimi bir fikir

cəlb elədi. O, yazır ki, Rast muğamı "Adəmin dövründən bizə gəlib çatmış və hər şeydən əlini üzmüş ən birinci insanın cənnət haqqında naləsini təşkil edir".⁹ Yənə həmin dalğa, həmin koordinat. Cənnətdən qovulmaq nədir? Cəzadır. Cəza nədir? Kastrasiyadır, axtalamadır, məhrumiyyətdir. Muğamsa cəzadan sonrakı nalədir, ahu-fəğandır. Beləliklə, mövzu möcüzəli bir şəkildə qapanır və cəza motivində fokuslaşıb nöqtələnir. Bu fikrin Dərviş Əlidən gəlməsi də təsadüfi deyil. Çünki dərvişliyin özü hər bir təzahüründə latent axtalanmadır və sevgi metamorfozasıdır.

Müsəlman mədəniyyətinin musiqi və teatr genotipi, bu genotipin səciyyəsi dərvişlə mütribin yaradıcılıq parametrlərilə müəyyənləşdirilir. İnsan öyrəşdiyini, vərdiş elədiyini xoşlayır. Qulaq daim eşitdiyini dinləməyə aludə olur. Onda gözlənilməz heç nə yoxdur ki, Azərbaycan milli mədəniyyətində üstün mövqə tenor səslərə məxsusdur və kişilərin nazik, zil səsi el içində daha yüksək dəyərləndirilib bəyənilir.

GENOTİPİN səciyyəsindən, xarakterik əlamətlərindən boylanır millətin musiqisi də, teatri da. "Genos" mənə, mənşə "tipos" isə forma, görkəmlərinə uyğun gəlir qədim yunan dilindən tərcümədə. Genotip bədənə şəcərə konstitusiyasıdır, orqanizmin əcdadlardan aldığı mövcudluq kodudur. Bu, hər bir insanın bədən quruluşunun, xarakterinin, davranış üslubunun, mikroşemidir, mikroproqramıdır. "Millət və genotip" məsələsini gündəmə gətirdikdə isə demək olar ki, genotip millətin olum "tumurcuğu"dur. Millətdə nə varsa, hamısı bu "tumurcuq"dan cücərir.

Mən bu məqalədə "**GENOTİP**" sözüne müraciət etməklə vurğulamağa çalışıram ki, mədəniyyətin genotipi necə olubsa, necədirsə, mədəniyyətin çağdaş mənzərəsi də tam ona uyğundur. Vaxtilə məhz

sosial-dini qadağalar, mənəvi-əxlaqi yasaqlar, şəriətə bağlı təpkilər Azərbaycan milli musiqisinin, musiqili teatrının, teatr mədəniyyətinin genotipini, bu genotipin strukturunu müəyyənləşdirib. Onun formalaşmasında şiəliyin də məxsusi payı var. Mən təsəvvüfə az-çox bələd olan adam kimi güman edirəm ki, dərvişlik haradasa şiəliyin sünni variantıdır, belə deyək də, sünniliyin içində yaşayan şiəlikdir. Necə gəlib çıxmışam mən bu fikrə? Sufi qardaşlıqlarının böyük əksəriyyəti sünni məzhəbində olsalar da, silsilələrini həmişə şiələrin birinci imamı Həzrət Əliyə bağlayırlar. Elə buradaca estetik problem özünün yeni təhlil müstəvisinə adlayır. Busa artıq islam mədəniyyəti üçün qlobal məsələdir: araşdırılmasına ehtiyac duyulur. Hələlikse mənim çoxsaylı ideyalar üzərində düzənlənmiş məqaləm oldu tamam. Bu ideyaların tədqiqat perspektivi, inanıram ki, son dərəcə böyük.

Ədəbiyyat:

¹ Salqanik M. Qarmoniya islama: zametki na polyax odnoy kniqi // İL, № 5-6, 1992. - s. 302-305.

² Rodionov M.A. Muruvva, asabiyya, din: k interpretasii blijevostoçnoço etiketa // Etiket u narodov peredney Azii. - M, 1988. - s.61.

³ Hinduizmdə qəbul olunmuş kastalardan ən aşağısı.

⁴ Mövləvi sufi qardaşlığının yaradıcısı Rumi nəzərdə tutulur.

⁵ Səma islamdan öncəki musiqi kompozisiyalarını, əgər belə demək mümkünsə, təşkil elədi, "orkestrləşdirdi", onları müsəlman Şərfini qutsal "simfoniyasına" çevirdi.

⁶ Mehdi N.M. Çətin və dolaşiq durumların kulturolojisi. - B: Qanun, 2001. - s. 50-52.

⁷ Mütrib və ya mütrüb: ərəbcə üç cür anlaşılır; 1) çalib-
oynayan; 2) xanəndə; 3) şövq verən, fərəhləndirən,
şənləndirən.

⁸ Bax: Ətai Ə.C. Bonyade nomayeş dər İran. - Tehran:
1977.

⁹ Zöhrabov R. Muğam. - B.: 1991. - s.103-104.

2002-ci il

MÜSƏLMANLARIN MƏSCİD VƏ BAZARI
(üzü qibləyə)

Ön söz əvəzi bir sufi hədisi, əlbəttə ki, mənim sərbəst təqdimatımda: "Bir gün Bəlxin padşahı İbrahim ibn Ədhəmin əyləşdiyi otağa eybəcər, çirkin bir şəxs daxil olur və heyrətindən şaşırırmış saray adamları arasından keçib düz taxt-tacın qarşısında dayanır. İbrahim ibn Ədhəm təəccüb və marağını gizlətmədən bu kimsədən soruşur:

- Nə istəyirsən?
- Məni elə indicə bu karvansaradan qovurdular - deyə həmin şəxs cavab verir.

Bu sözə İbrahim ibn Ədhəmin acığı tutur, qeyzlənir, hikmə ilə deyir:

- Sən aqlını itirmisən, nədir? Nə hətərən-pətərən danışırısan? Bura karvansara deyil, mənim sarayımdır!

Həmin şəxs sakit-sakit, təmkinini pozmadan İbrahim ibn Ədhəmdən xəbər alır:

- De görüm, bu sarayda sənə qədər kim yaşayıb?
- Mənim atam.
- Bəs ondan qabaq?
- Əlbəttə ki, mənim babam.
- Bəs babandan öncə bu sarayda kim olmuş?
- Filankəs.
- Bəs filankəsdən əvvəl?
- Filankəsin atası.
- Yaxşı, söylə görək, hardadı indi bu adamlar?
- Hamısı ölüb çıxıb gedib, - deyir İbrahim ibn Ədhəm, cavabında isə eşidir:
- Onda bura karvansara deyilsə, bəs nədir? Biri gəlir, biri gedir.

Bu sözlərdən İbrahim ibn Ədhəmin qəlbi nurlanır, içində bir rahatlıq duyur. Söhbətini

davam etdirmək istəyəndə isə görür ki, qərib yolçu artıq qeyb olub. Sən demə, bu adam bütün yer üzünün sahibi Xızr peyğəmbər imiş".¹

Mən bu sufi hədisini XIII yüzilin görklü filosofu Fərid əd-Din Əttarın "Övliyaların təzkirəsi" adlı risaləsinin ingiliscəyə olan tərcüməsindən götürmüşəm. Lakin indi önəmlisi bu fakt deyil, sufi hədisinin yaranmasına səbəb olan fikirdir.

DÜNYA KARVANSARADIR. Hələ sufilərdən də əvvəl bu fikir "gəzirdi" müsəlmanlar arasında və bu fikrin modifikasiyaları islam mədəniyyəti hüdudlarında boydan. Biri elə bizim azəri türklərində: deyərlər ki, **"dünya bir pəncərədir, hər gələn baxar, gedər"**. Yeni "karvansara" ideyası burada da aktual.

"Hər aşıqın öz dövrünü var" deyiminin də mənası bu ki, karvansarada yaşamaq vaxtı müxtəlif və fərqli.

Ərəbin səhrası da ərəbə görə bir karvansara timsalı: **"suyu içib doydunsa, quyu üstündə yubanma, yerini başqasına ver"**. Müsəlman aləmində statikaya ürcah heç nə yox. **Müsəlman ilinin "gəzərgi" ayları içində sən bir qonaqsan, müsafirsən!**

Bu, islam fəlsəfi fikrinin topluma, bəşərə ünvanladığı əsas konseptual ismarıç, zaman və məkan içrə varolmanın parametrlərini, yaşam tərzini müəyyənləşdirən aparıcı tendensiya. Müsəlman dünyanı karvansara bilir və onunla karvansara kimi davranır.

Karvansarada heç kəs əbədi qalmır. Bura bir fasilə, bir istirahət yeri, müvəqqəti tamaşaxana. Müsəlmanın dünyaya laqəydliliyi və biganəliyi də nümunəvi. "Nə işim var?" yaşam kodeksinin kökü elə burada. Dünyadan ikiəlli yapışmaq nə demək? Məgər

hamımızı ölüm gözləmir? **Müsəlman üçün dünya karvansara kimi açılır: mən yaşadım və oranı tərk etdim. İndi karvansara başqalarına qalıb. Amma onların da həmişəlik olmayacaq. İnsan yaşamağa ezam edilir.** Bu, bir səfərdir. Əgər səfərdirsə, karvansara ehtiyacı mütləq.

KARVANSARA HƏYAT TƏRZİDİR, MÖVCUDLUQ ÜSLUBUDUR, SON DƏRƏCƏ PRİMİTİV, SADƏ VƏ RAHAT YAŞAM FORMASIDIR.

Bu karvansaranın sahibi tanrıdır, əbədiyyət yalnız Ona məxsusdur və cəmi karvansara möminlərinin ibadəti, duası bir tək Allaha ünvanlanıb. Karvansarada tox yatmaq, dolanmaq üçün bazar lazımdır, ruhun rahatlığına çatmaq üçün məscid. Elə isə görə, karvansara içrə **BAZAR** və **MƏSCİD** nə demək?

MƏSCİD. Ərəbcə "məscid" sözü "təzim etmək", "diz çökmək" mənalarını ifadə edən "səcədə" kəlməsindən düzəldilmədir. Xalçaya isə ərəblər "səccadətun" deyir. Səcdə xalça ilə bağlı davranışdır. Ayaqaltına salınmış xalça səcdəyə eyhamdır. Azan vaxtı yetişdikdə mömin insan ibadət xalçasını istədiyi yerdə (şəriətə əsasən paklığı belli olan) döşəyib namaz qıla bilər. Bununla da müsəlman hər hansı bir məkənin hər hansı bir guşəsində ibadət xalçasını açmaqla müqəddəs hücrə, mikroməscid effekti meydana gətirir. O, real dünya parametrlərində tanrı ilə kontakta çıxmaqdan, Allah hüzurunda bulunmaqdan ötrü sanki özünə sakral məkə yaradır, gerçəkliklə bütün əlaqələri müəyyən müddətə kəsir, ətrafına, dünyaya, bədəninə maksimal şəkildə yadlaşır, bir növ maddiliyini itirib zaman içindən kənara "sıçrayır", əbədiyyətin qapılarına gəlir, ruhsal, kosmik bir zonada qərarlaşır. İbadət məqamında müsəlmana söhbət etmək, yemək, içmək,

gülmək, öskürmək, ağlamaq, namaz rükətlərinin hərəkət partiturasında verilmiş davranış qəlibini pozmaq qadağandır. Heçnə müsəlmanın fikrini, diqqətini günün bu sakral ibadət dövrlərində Allahından yayındıra bilməz. **Namaz tanrı ilə konfidensial kosmik rabitə üçün şəxsi vəsiqədir.** Onda belə söyləmək olar ki, məscid Allaha səcdənin icra edildiyi ibadət xalçasından başlayır... Amma mütəmaddır ki, bu vaxt müsəlmanın canamızı olmasın. Fars dilində "canamaz" sözü "namaz yeri" mənasını özündə qapsayır. Hərçənd möhür, möhür qabı, təsbihi, daraq qabı, qiblənüma (qibləni göstərən kompas), ibadət xalçası da kompleks şəkildə "canamaz" anlamının içinə daxildir. Düzü, artıq uzun illərdir ki, Azərbaycanda "canamaz" sözü namaz yeri kimi yox, daha çox namaz atributlarının kompleksi qismində başa düşülür. Məsələnin həqiqəti bu ki, müsəlmana canamazsız, yeni namaz atributları olmadan da ibadət etməyə icazə verilir. Müsəlman məscid olmadıqda xavrada, kəlisada namaz qılmağa iznlidir. Dəstəmaz üçün su tapılmadıqda o, torpaq, daş vasitəsilə paklaşa bilər. Məminin ixtiyarı var ki, adi bir daş parçası götürüb ondan möhür əvəzinə faydalansın. Yeni islamda ibadət namaz yerini və atributlarını mütləq vacibliyi olan bir nəsə saymır. Əhəmiyyətli şərt üz qibləyə dayanıb rükətləri icra etmək, daha doğrusu, müqəddəs duaları oxumaqdır. Hətta burada xəstə, səfərə çıxmış adamlar üçün də islam güzəştlər nəzərdə tutur. Ancaq bir şey güzəştsizdir: namaz zamanı sən mütləq qibləni bilməlisən. **Qibləsiz ibadət yoxdur.** İbadət müsəlmanın üzünü qibləyə çevirməsiylə başlayır... Bu o deməkdir ki, islamda ibadət müstəqim şəkildə məkənlə bağlıdır. Bu fikri bir ayrı cür də səsləndirmək mümkün: islam dünyasında ibadət şərti məkəndir. İbadət məkəninə müsəlmanın özü təşkil edir. Müsəlman aləmində fərdlə tanrının

ünsiyyətini məkən tənzimləyir. Deməli, **o yerdə ki namaz qılınır, ibadət edilir, ora məsciddir. MƏSCİD İBADƏT EDİLƏN, SƏCDƏ OLUNAN YERİN MƏKAN KONKRETLİYİDİR.** Lakin... və bir də lakin... Əgər mömin öz ibadəti üçün hər yerdə lokal, fərdi mikroməscid təşkil edə bilirsə, o zaman **MƏSCİD** bir tikili statusunda müsəlmana nədən ötrü lazımdır? Birbaşa deyim, aydın olsun, sonra keçim izahına. **Məscid, ilk növbədə, müsəlman cümələrinin məscididir, icmanın bir yere toplaşmasının şərtidir, zəruriliyidir, dini kommuna obrazıdır, müqəddəs KARVANSARADIR.** Məscid özündə hər zaman karvansara ideyasını yaşadır. Di gəl ki, bununla belə... Məscid bir tikili kimi öz zahiri quruluşu, forması etibarlı ilə ən qədim və primitiv memarlığa refleksiyadır. Vizual mədəniyyət sistemində öz gerçəkliyini tapmış bütün estetik formalar kişi və qadın başlanğıclarına xas obrazların müxtəlif variyasiyalarda imitasiyasıdır. Məscid kompleksində də minarə və gümbəz məhz bu başlanğıcları eyhamlaşdırır, onların ideal birgəliyini, törədici qüdrətini simvolik şəkildə sərgiləyir. Əvvəlcə "minarə"nin etimolojisindən başlayım. Söz "manara" sözündəndir, ilkin anlamı "od yandırılan yer" və ya "od parıltısı salan yer" olub. Yəqin ki, zərdüştlikdə od qüllələrilə bağlıdır. Minarə vertikal duruşlu insanı da andırır, "əlif" hərfini xatırlatdığı üçün tanrını da simvolizə edir². Məkən içrə minarə öz oxu ətrafında bükülmüş ehramdır. Gümbəz isə müsəlman memarlığı ansamblında üfqi istiqamətdə ortadan kəsilmiş ehramı xatırladır. **Minarə horizontal xəttin vertikal vasitəsilə yuxarı dünyaya sıçrayışıdır. Gümbəz isə sanki yaradılış üçün hazır palçıq (torpaq) kündəsidir.** Toposferada gümbəz elə bil ki hamilə qadının yumrulanmış qarnına işarədir. Minarə öz sakral enerjisini məhz gümbəz vasitəsilə məkana paylaşdırır.

MƏSCİD Ortaçağ memarlığının məkən "imzası"dır, onun **MƏNLİK** "jesti"dir, islamın şəhərə verdiyi yaşam vəsiqəsidir, dini emblemdir, işarədir. Bu işarə müsəlman məskəninin daxili enerjisini, batini gücünü, yaradıcı ruhunu həndəsi obraza, həndəsi fiqura çevirir. Müsəlman şəhəri məkanda açılmış, məkana döşənmiş məsciddir. **Məscid isə sanki mozaika kimi şəhəri, məkani öz içinə yığır, onun ahəngini, ritmini modulyasiya edir.** İş bu ki, məscidin fonunda müsəlman şəhəri miskin, əlacsız, sakit və məğmun görünür. Amma bu, aldadıcı təəssüratdır. Müsəlman şəhəri okeanın dibi kimi təlatümsüzdür, hərçənd... bu səssizlik şiddətli qasırgılar töretməyə qabil. Dar, əyrim-üyrüm küçələr, köndələn, ensiz dalanlar, biri digərinin böyründə "bitən" yastı-yapalaq evlər, hasar-çəpərli bap-balaca heyətlər müsəlman şəhərini, gərçi şair diliylə desəm, yumağa oxşadır. Hər hansı bir özgeşi bu şəhərə gələndə elə sanır ki, labirintə düşüb: məhəllələrin görkəm eyniliyi ilə rastlaşır, bənzər, əkiz binaları, qəfəsli, kiçik pəncərələri bir-birindən ayıra bilmir. Çünki məkənin fərq nişanələri ona heç nə "pıçıldamır". Avropalı müsəlman şəhərində bir nəsnə tapmır ki, özünə oriyentir seçsin. O, hər zaman məkana xof və şübhə ilə yanaşır. Özünü sirr və məxfiliklərlə dolu bir dünyada hiss edir və sonucda formalar yeksənəqliyindən cana doyur, bezir. Müsəlman şəhəri həmişə açıq və həmişə qapalı şəhərdir: hamını qəbul edir, lakin təkə öz köhnə sakinləriylə məhrəm olur. Səbəbi də bu ki, müsəlman şəhəri daimi icmadır. Müsəlman şəhəri permanent olaraq qohumlar və tanışlar şəhəridir. Burada hər zaman bir karvansara ovqatı yaşanılır. İslam dünyasında məkən konsepsiyası da müsəlmanın dünyaya məhz bir karvansara kimi yanaşması ilə şərtlənir. Bu da sonucda ora gətirib çıxarır ki, müsəlman öz şəxsi

evində belə özünü qonaq sayır və bilir ki, **"köçmək", "səfər etmək"** labüddür. Onun evi, əslində, karvansara hücrəsinin çoxsaylı invariantlarından biridir, məscidin mikromodelidir: qapıları qibleyə açılır, pəncərələri - səmaya. Günbəz formalı tavanın pəncərələrindən içəri yalnız tanrı baxır: insansa başını göylərə sarı qaldıranda bir tək Allahını görür. Otaqlar bomboşdur, yerə ya xalça, ya palaz, ya da cecim döşənib: istənilən vaxt hamısını asancana yığışdırıb ortadan götürmək olar. Divarlarda taxçalardır, sandıq üstlərində yorğan-döşəklər. Yemək süfrəsi (dəstərxan) yerə sərilir və qısa müddətdən sonra yığışdırılır. Sanki kasalar da, armudu istəkanlar da, samovarlar da universal "köç" ideyasına (**"dünya duracaq yer deyil, ey can səfər eyle!"**)³ xidmət edir. Müsəlman öz ömrünü bəşəri "köç"ə (həm fiziki ölüm, həm də Axirət nəzərdə tutulur) daimi hazırlıq şəraitində yaşayır. Çünki Quran müsəlmana öyrədib ki, dünya içiboş köpük qisminədir, fanidir (**"dünya evinin seltənəti beş gün imiş çün"**)⁴, karvansaradır və burada əbədi heç nə yoxdur; və buradan o dünyaya heç kəs özü ilə heç nə aparmayacaq (**"dünya nola, ya axirət, kim qala mülkü malına"**)⁵. Müsəlmanın laqeydliyi, səbri, təkmini, biganəliyi, tənbelliyi bu mənə lokusundan təkən alır. Ol səbəbdən əsl mömin elə yaşayır ki, heç kimi və heç nəyi öz mülkiyyəti bilməsin, evini, heyətini, şəhərini tutub oturmasın. Odur ki, məişətin, məkanın heç bir qüsuru müsəlmanı bərkdən qıcıqlandırmır, onun psixoloji müvazinetini pozmur. Nədən ki, əsl heyət məscid heyətindən başlayır. Burada dünyanın faniliyi və əbədiliyi tarazlığa gəlir. Məscid qapılarından içəri girən müsəlman birbaşa Allahın himayəsinə düşür, Allahın sığınacağına tapır, potensial əbədi rahatlığı, cənnəti bulur. Müsəlmana məscid küncü kaşanədən daha xoşdur. Məscid Allaha

doğru yoldur. **Müsəlman yaşayır ki, ibadət eləsin; ibadət eləmir ki, yaşasın.** Çünki, faktiki olaraq, istəmək, arzulamaq islam mədəniyyətində rəsmiləşdirilməmiş yasaqdır. Elə buna görə həqiqi mömin Allahından heç nə istəmir (qul nə arzulaya bilər ki: məgər hər dəfə tanrının yazdığı gerçəkləşmir?), yalnız yorulmadan Allahını anır, fasiləsiz dua eləyir. Təsadüfi deyil ki, namaz borcudur: insan xəlq edildiyinə görə ibadətlə Allahına təşəkkür edir. Namaz bəndə üçün yox, tanrı üçündür: bir növ, Allaha ödənilən əvəzdir. Bu kontekstdə məscid müsəlmandan ötrü məkan içrə sakral meditasiya çevrəsini müəyyənləşdirir. Məscid Allah qullarının azadlıq evidir.

Məhz bu məqamlara görədir ki, islam şəhərində məscidin yeri xüsusidir. Onu məkanın hər yerindən görmək olar: yad adam məscidi nişan (oriyentir) "götürüb" tanımadığı müsəlman şəhərinin gəzintisinə asudə çıxıb bilər və azmaz. Çünki bütün yollar axırda onu yenə məscid qapısına getirəcək; **yeni bütün yollar məscidə gedir;** çünki şəhərin hər bucağından məscid görünür; çünki minarə islam ölkələrində mayak kimi bir şeydir. **Məscid hər hansı bir müsəlman şəhərində Məkkə əvəzidir, daha dəqiq desəm, Kəbə əvəzidir, qibləni bildirəndir, sakral dünyanın simvoludur, fani ilə əbədi arasında ötürücüdür, körpüdür, keçiddir.** Məscidin memarlığında bütün kosmos öz təcəssümünü tapır. Bu, düzənli bir harmoniyadır. Klassik məscid günbəzinin ən uca nöqtəsi Allahı (Vahid xilqətlini) eyhamlaşdırır. Günbəzin çetiri Ruhun məkanıdır, oktaqonal (səkkizguşəli) əsas mələklər mərtəbəsidir. Dördbucaqlı bina isə varlığı simvollaşdırır.⁶ Ortaçağ mədəniyyətində məscid kompleksi məkan içrə universumu sərgiləyir, islam qavrayışında dünya modelini vizuallaşdırır. **MƏKAN İÇRƏ MƏSCİD KOMPLEKSİ ZİKR İŞARƏSİDİR, "lə ilahə**

illə'lah" anımının plastik məkan obrazıdır. Məscidin özü sanki "lam" hərfidir ki, "əlif" hərfinə bənzəyən minarəni qoynuna alıb. Məndən öncə bu fikri, düzdür, bir qədər daha sadə və yumşaq formada, tanınan islamşünas Seyid Hüseyn Nəsr söyləyib demişdi ki, "ibadət zamanı səcdə etməmişdən öncə müsəlman tanrı qarşısında Allahın adının başladığı "əlif" hərfi kimi dik dayanır".⁷ Minarə də namaz vaxtı qiyama durmuş müsəlmanın məkan obrazıdır. Müsəlman məscidi Allahın evi bilir. Deməli, məscid islam ölkələrində bir nömrəli evdir və oranın qapıları hamının üzünə açıqdır. Məscid müsəlman icmasının toplaşdığı evdir. Əgər hamı bu evə toplaşsın, onda ev karvansara olur. Deməli, **ALLAHIN EVİ KARVANSARADIR!** Nədən ki, Ortaçağ islam dünyasında **MƏSCİD ÜNSİYYƏT TƏMZİMLƏYİCİSİDİR, MÜSƏLMAN İCMASININ BİRGƏLİYİNİN TƏMİNATÇISIDIR. MƏSCİD İCTİMAİ ÜNSİYYƏT BÖLGƏSİDİR.** "Nə vaxtsa islam dünyasının ictimai həyatı, demək olar ki, bütövlükdə məscidin həyatında cəmləşmişdi".⁸ Bu fikri məşhur islamşünas Oleq Qrəbar söyləyib. Onda buradan belə çıxır ki, karvansara məscid invariantıdır; yeni karvansara məscid modelində yaradılıb. Amma, əslində, bu, səhv fikirdir. Məhz məscid karvansara tikili tipindən faydalanır. Çünki karvansara Şərqdə islamdan öncə də mövcud olub. Daha doğrusu, **məscid karvansaranın stilizə olunmuş ideal formasıdır.** İslam aləmində yaşayış və insanlar arasındakı münasibətlər məsciddə nizamlanır. **Müsəlman dünyasında o yere ki axın olub, ora "karvansara" deyilib.** Bu fakt isə bir daha onu aydınlaşdırır ki, məscidlə karvansaranın sərhədi şəffafdır. Ora da, bura da müsəlman üçün maksimal rahat şərait yaratmaq məqsədi güdür. Məsciddə (ibadət məqamı) mömin insan zamanı içində "əbədiyyət" fasiləsinə çıxır. Karvansaraya daxil olan müsəlman isə öz gündəlik

"urvatsız" həyatında taym-aut götürür. Beləliklə, islam dünyasında **MƏSCİD** və **KARVANSARA** eyni bir ideyanın müxtəlif təzahürləri olur və toplumda oxşar funksiyaları yerinə yetirir.

MƏSCİD heyrətə gətirən, valehedici sadəlik nümunəsidir. Bayır və iç tərəfdən məscidin hamar şirələnmiş yalxı divarları yalnız xəttatlıq örnəkləri və islimilərlə bəzədilir. Məscidin içində isə minbər, xalça (və ya palaz, cecim), rəhlə, lampa və ya şamdanlardan başqa heç nə olmur. Daşdan hörülmüş qalın divarlar sanki "pərvazlanacaq" tağlarla bir-birinə bitişdirildiyindən məscidin daxili atmosferi adamı sıxmır, əzmir, əksinə, insana gümrah və təntənəli bir ovqat bəxş edir. Nədən ki, **MƏSCİD MERAC EVIDİR. NAMAZ İSƏ MÜSƏLMANDAN ÖTRÜ MUHAMMƏD PEYĞƏMBƏRİN MERACININ İMİTASİYASIDIR.** Belə ki, məscidin astanasında materiya qurtarır. Mömin başmaqlarını çıxarıb məscidin döşəməsinə ayaq basanda sanki müəyyən müddətə maddiliklə vidalaşır. **Məscid ruhun evidir, ruhun təntənə məbədgahıdır. Məscid, əgər belə demək mümkünse, ruhların karvansarasıdır.** Burada insanın ruhu dincəlir. Müsəlman aləmində ruhlar üçün unikal istirahət yeri məsciddir. Məscidin həyəti bir qayda olaraq mikroparkdır. Orada həmişə sərin suyu olan hovuz olur; həyətin perimetri boyunca ağaclar əkilir və cənnətsayağı kölgəlik təmin edilir. Lakin bununla belə... məscid həm də ticari projektlərin müzakirə evidir. Nəcm əd-Din Bammət yüz min dəfə haqlıdır, yazanda ki, "istər açıq havada olsun, istərsə də gümbez altında məscid, ilk növbədə, icmanın toplaşması mümkün olan azad məkandır".⁹ Məscidə hamı gəlir və hamı da göz qarşısındadır: yeni lazım olan adamla arzu edilən hər hansı bir iş və ya sövdələşmə üçün zəmin hazırlamaq mümkündür. Məscid müsəlman ölkəsində qeyri-rəsmi ticarət mərkəzidir. Bu "mərkəz"də hamıya Allahın lütfündən,

himayəsindən bərabər pay düşür. Çünki məscid hamınıdır və konkret heç kimin deyil. Məscid Allahın karvansarasıdır. Odur ki, məscid **CÜMƏDƏN** (camidən), yeni insanların bir yerə cəm olmasından, toplaşmasından, yığıncığından başlayır. Niyə məhz cümə günündən? İslam dünyasında cümə gününün beş qutsal səciyyəsi var: Muhamməd Rəsulullah cümə günündə dünyaya gəlib. Ona peyğəmbərlik cümə günündə verilib. Quran cümə günü nazil olub. Cümə günü müsəlmanlar Məkkəni fəth ediblər. Axirət günü cüməyə düşəcək. Müasir siyasi leksikonda danışsaq, Cümə günü müsəlmanların həmrəylik günüdür və bu həmrəyliyi əyani göstərmək üçün onlar həftədə bir dəfə mütləq məscidə yığışmalıdırlar. Bu baxımdan məscid möminlərə, hər şeydən öncə, birgəlik duyğusu aşılır. Birgəlik, həmrəylik ideyası islam aləmində ibadətə öz təbiətindən doğur. Həmişə üzü qibləyə dayanmış mömin islam icmasına mənsubluğunun şəhadətini verir.

Qible Kəbədir, **icma mərkəzidir**. Məscid qiblənə güzgülüdür. Mehrab məscid kontekstində qiblənə simvoludur. **Qible (Kəbə) məscidə mehrab vasitəsilə gəlir**. Deməli, hər bir müsəlman bölgəsində məscid Kəbəni, qiblənə əvəzləyir. Belə də söyləmək mümkündür ki, məscidə ayaq basan müsəlman Kəbəni qiyabi ziyarətçisinə çevrilir. Məscid müsəlman icmasına bağlılığın təminatçısıdır, bu rabitənin, əlaqənin vizual görkəmdir, rəmzidir, simvoludur, məkan içre konseptual təsdiqdir. Verbal qatda isə icmaya mənsubluq məscidin içindəki **SÖZ** kimi açılır. Bu söz şəhadət formuludur, zikr formuludur. Məscid söz iqamətgahıdır, mömin şəhadətinin məkan obrazıdır.. Məsciddəki söz **AZAN** vasitəsilə bəyana gətirilir. Məscid Quranın (Allahın, cənab Cəbrailin və Muhamməd peyğəmbərin) **SÖZÜ** ilə müqəddəsləşir. Burada Söz verilir və Söz

alınır. Söz isə ruh kimidir, virtualdır. Sözlə biz yox, ruhumuz danışar. Məscid sözün səslənmə gözəlliyini və qutsallığını, ruhun "dillənməsini", ruhun sözə çevrilməsini təmin edən məbəddir. İslam dünyasında bənzərsiz qiraətxana məsciddir. Müsəlman aləmində qrammatika, oxu, tədris, elm, bilik, mərifət məsciddən başlayır. Məscid müsəlmanın olumunun və onun mövcudluq bölgəsinin, mövcudluq arealının təşkilatçısıdır. Belə ki, harada məscid varsa, ora Kəbədir, deməli, mərkəzdir. İcmanın, toplumun həyatı və adi gündəlik fəaliyyəti isə mərkəz ətrafında qurulur. Ona görə də bazar, hamam, karvansara və mədrəsə həmişə məscidin yanında olur.

BAZAR. Müsəlman şəhərində məscid həndəvərində bazarın olması mütləq bir şey, yazılmamış qanun. Bazar müsəlmanların maddi həyatının təminatçısıdır. Hər bir müsəlman bölgəsində bazar məscidin bir addımlığındadır, bəlkə də onun darvazasından başlayır. Bu fikri, daha doğrusu, bu həqiqəti məndən öncə çoxları söyləyib. İndi mən hamıya bəlli bir məsələni təkrarlayıram və bundan ötrü kiməsə istinad eləməyi lazım bilmirəm. Çünki nümunə elə bizim Bakının özüdür. "Göy məscid" kimi tanınan "Əjdər bəy məscidi"ndən "Təzə bazarı" bir-birindən gözəyarı yüzəlli, ya da ikiyüz metrəlik bir məsafə ayırır. "Təzə pir" məscidiylə el içində "Passaj" kimi nişan verilən "Köhnə bazar"ın arası da təqribən bir o qədər olar. Bakının "Bayır şəhər" bölgəsinin XIX yüzildən etibarən tikilməyə başlanmasına baxmayaraq məkanın təşkilində Məscid - Bazar qoşalığı bir memarlıq prinsipi kimi üstün və məqsədyönlü sayılmışdır. Əlbəttə, vaxtilə Ortaçağ müsəlman şəhərlərinin yığcam məkan imkanları, insanların kompakt məskunlaşma şərtləriylə ilişikli məscidlə bazarın qonşuluğu daha yaxın olmuşdur. Karvansara da bu qonşuluqda üçüncü "nöqtə"ni təşkil

etmişdir. **Məscid - Bazar - Karvansara müsəlman şəhərinin "bədən"ində əsas arteriyadır.** Bu "arteriya" möminlərin yaşadığı bölgəni "sönməyə", dayanmağa qoymur. Belə "qruplaşma"nın səbəbi aydındır. Çünki islam və ticarət, din və alver həmişə bir-birinin içindən "cücərib" boy atıb. Muhəmməd peyğəmbərin adı ilə bağlı olan Məkkə və Mədinə şəhərləri həmişə ərəb dünyasının ticarət mərkəzləri kimi qavranılıb. Müsəlman ticarətlə yaşayır. Ticarət müsəlmanın istisna hüququdur, imtiyazıdır. Müsəlman ticarətsiz miskinləşir. **BAZAR** ticarətin gerçəkləşdiyi azad ictimai məkandır. Bazar da məscid kimi hamınıdır və konkret heç kimin deyil. Müsəlman aləmində məscidlə bazarın intensiv əlaqəsi bir an da səngimir. Zaman etibarını ilə bazarda ticarət müəzzinin camaatı ibadətə dəvət etdiyi azandan sonra təşkil olunur. Bazarın həyatı məscidlə tənzimlənir. Azan bazar üçün saat rolunu oynayır. Müsəlman şəhərində müəzzinin səsi eşidilən kimi bazar ticarəti, hər cür alver əlüstü dayanır, dükanların qapısı bağlanır, hamı ibadətə tələsir. Ola bilsin ki, kimse məscidə getməyib elə dükanındaca namaz qılsın. Fərq eləməz: namaz vaxtı ticarət aparılmayacaq. Bir sözlə, müsəlman bazarı ibadətdən ibadətə yaşayır. Müsəlmanın həyatında ruhsal, qutsal olanla faydalı, sərfəli isə həmişə qapıbir qonşu olur. Artıq əsrlərdən bəri məlumdur ki, müsəlman bir ayağı ilə məsciddədir, o iri ayağı ilə bazarda. Heç bir mədəniyyət məkan çərçivəsində öz məbədgahı ilə bazarını bu qədər bir-birinə yaxınlaşdırmır.

Bazar məscidin qanunları ilə yaşayır. Ticarətin əxlaq kodeksinin, ədəb prinsiplərinin, davranış etiketinin əsasını şəriət müəyyənləşdirir. Məscidin "gözü" daim bazarın üstündədir. Bazar məscidin himayəsinə, nüfuzuna sığınır. Ortaçağ islam mədəniyyəti kontekstində bazar təkə alver

yeri deyil, həm də misilsiz ünsiyyət məkanıdır. Müsəlman şəhərində bazar leqal və qeyri-leqal informasiya şəbəkəsidir. Hamının şəxsi vərəqəsi bazarda təsdiqlənir, hamı bazarda tanınır. Nədən ki, bütün təzə xəbərlər ləngimədən həmişə bazara "gəlir" və buradan da ildırım sürətilə şəhərə yayılır. Ona görə məscidin də marağı var ki, bazar onun böyründə, lap elə darvazasının ağzında yerləşsin. Çünki məscid yox, məhz bazar xəbərlərin intensiv və becid dəyişməsinə təmin edir.

Müsəlmanın həyatında bazara getmək, bazarlıq etmək həmişə mikro mərasimdir. Onun ömründə bazarın öz xüsusi çəkisi var. Bazar müsəlman üçün həm alış-veriş yeridir, həm də haylı-küylü bir tamaşa meydanıdır, aktiv ünsiyyət zonasıdır. Müsəlmanlar bura başqalarını görməyə, özünü göstərməyə, təzə xəbərləri öyrənməyə, alver tamaşasında iştirak etməyə, seyrçi, dinləyici olmağa gedirlər. Bazar əyləncədir, istirahətdir, ünsiyyətdir, şəhərdəki siyasi, ideoloji, dini, mənəvi-əxlaqi ovqat haqqında məlumatdır, müsəlman şəhərinin ekspressiv tamaşasıdır. Orta yüzillərdə müsəlman tacirləri bazar meydanlarında satdıqları malı reklam etməkdən ötrü muzdlı xüsusi münadilər tutardılar. Münadinin başlıca vəzifəsi uca səslə bazara çıxarılmış malı, onun sahibini öyüb tərifləmək, min cür oyun göstərə-göstərə diqqəti yanında durduğu satdıqlara cəlb eləməli idi. Orta əsrlərdə nağılçılar, məsxərəbazlar, kuklaçılar, kəndirbazlar da öz sənətlərini göstərmək üçün bazara axışardılar. Bazar müsəlman şəhərində tipajlar, xarakterlər, etiketlər, şakərlər, verdişlər sərgisi idi, asudə ünsiyyət zonası idi, **folklorun cilalandığı ictimai laboratoriya** idi. Burada sərbəst davranmaq, saatlarla bir yerdə dayanıb çənə-boğaz döymək, açıq-saçıq danışmaq əl-qol atmaq, söyüş söymək, qarğış eləmək, and içmək olardı; yeni o şeyləri

eləmək olardı ki, onlar şəriətlə yasaqlanırdı. Bazarın meydan təbiəti buna imkan verirdi. Təsəvvür edilə bilər ki, müsəlman bazarı kontekstində Mixail Baxtinin "karnaval estetikası"nın¹⁰ müddəaları işləkdir. Lakin bu, belə deyil. Çünki məscid və şəriət bazar meydanında karnaval dünyasının doğuşunu əngəlləyirdi. Belə ki, islamın əxlaq prinsipləri, toxunulmaz ruhsal, mənəvi dəyərləri bazarda karnaval kollapsının qarşısına siper çəkirdi, sakral və urvatsız sayılanların mənə tutumları ilə oynamağa, onların yerini dəyişməyə imkan vermirdi. Nədən ki, müsəlmanlar bazar münasibətləri şəbəkəsində də şəriətin cızdığı hüdudlardan kənara çıxmırdılar. Bazar məsciddən zühura gələn sözlə, imperativlə sahmanlanır. **RƏHM** və **GÜNAH**, **HALAL** və **HARAM** müsəlmanın bazar düzeninin, bazar münasibətlərinin əlifbasıdır, açarıdır, sehrli kəlmələridir. Hərçənd ki, halal rəhmin, haram günahın təzahürü kimi götürülə bilər. Şəriət buyurur ki, müsəlmana halal və haramını gözləmək vacibdir. İslam bunu vəzifə kimi müsəlmana tapşırır. Tərəzidə bir kimsəni aldatmaq haram hesab edilir, Axirət günü cəzalandırılacaq günah cərgəsinə yazılır. Bununla bağlı Quran birmənalı şəkildə bəyanat verir: "Vay halına ölçüdə-çəkiddə aldadan kimsələrin! O kimsələrin ki, başqalarından bir şeyi alan zaman ölçüb, çəkib tam alarlar, özlərisə bir şeyi satan zaman ölçüdə-çəkiddə aldadarlar" (83:1-3). Quran deyir ki, tərəzidə kimisə aldatmaq pis əməl kimi mələklər tərəfindən qeyd olunub Siccində, yeni cəhənnəmin ən alt təbəqəsində saxlanılır. "Əl-Mutəffifin" ("Çəkiddə və ölçüdə aldadanlar") surəsindən aydın olur ki, çəkiddə və ölçüdə aldadanların yeri birbaşa Cəhənnəmdir. Çünki onlar Cəhənnəmi yalan bilib aldadıblar, Cəhənnəmə inanmayıb aldadıblar; odur ki, "Cəhənnəmə varid olacaqlar" (83:16). "Ər-

Rəhman" surəsində də Quran bazar əhlinə xəbərdarlıq eləyir: "Həddinizi aşmayın, hər şeydə gözləyin tərəzini-mizanı. Hər şeyi insafla çəkin, əskik çəkməkdən çəkinin, gözləyin tərəzini-mizanı" (55:8-9)¹¹. Görünür, bazarı tənzimləməkdən ötrü Orta əsrlər müsəlman dünyasında bu Quran imperativləri də kifayət eləmirdi. Ona görə də hər ehtimala qarşı bazarda halal və haramı qatıb-qarışdırmamaq, alver zamanı qayda-qanunlara dəqiq əməl etmək üçün xüsusi möhtəsiblər (məmur, darğa) fəaliyyət göstərirdi. Onların vəzifəsi tərəzilərin və ölçü qablarının dəqiq, xətasız işlədiyini yoxlamaqdan ibarət idi. Sonra möhtəsib bir növ bazar qazısına çevrilir və bazarda cərəyan edən bütün prosesləri öz nəzarətinə götürür. Bu ona dəlalət eləyir ki, Quranla şəriət bazar və meydanı heç vədə özbaşına buraxmır. Elə ona görə də müsəlmanın bazarı karnaval atmosferinə maksimal şəkildə yaxınlaşsa da, özünü karnaval içrə unutmur, özünü karnaval dünyasında qərq eləmir. Səbəb aydındır: harada ki yasaq var, yoxlama var, nəzarət var, orada karnaval yaşamır. Karnaval stixiyadır. Onu idarə etməyə çalışanda, nəzarətə götürəndə karnaval dönüb parad olur, nümayiş olur, yasaqlarla çərçivələnmiş yürüş olur. Karnaval familyar ünsiyyətdir. İslam aləmində isə bazar münasibətlərinin normativləri məsciddə "təsdiqlənir". Həqiqətən, müsəlman şəhərində məscid kimi, karvansara kimi bazar da aktiv ünsiyyət bölgəsidir və bu ünsiyyətin "qəlib"ini şəriət imzalayır.

Lakin... və bir də lakin... Bazar nə qədər şəriət qanunları ilə tənzimlənsə də, yenə meydan ənənələrindən, meydana xas hüzur karnavallığından əl çəkmir. Əslində isə, tam əksinədir: **BÜTÜN DÜNYA MEYDANLARI BAZARDAN YARANIB**. Nədən ki, **meydanı meydan eləyən bazar olur**. Meydan permanent şəkildə bazardır. Çünki bazar onun zühur müstəvisidir.

Bazar olmasa, meydan olmaz. Açıq məkanı meydana çevirən bazardır. Bazar meydandan götürüldükdən sonra da meydan bazarı yaddaşında saxlayır. Bazar xalqındır, məscid mominlərin: biri kütləlidir, o biri elitandır. **Şərqdə xalq dünyaya bazar və məbəddən baxır.** Bu baxım bucağında gerçəkləşən sintez şərqlini karnaval içində əriyib itməyə qoymur. Ona görə də Şərq aləmində karnaval nonsensdir. Hərçənd bu fakt bazar meydanı üçün xas dəyərlərin (dünyəvi, intellektual, ruhsal, mənəvi-əxlaqi) təftişi məsələsini aradan götürmür. Bazar nırx (qiymət) meydanıdır. Burada Sözü, Fikrin, Əməlin və Adamın əsl həyat gücü və yaşamaq hüququ sınağa çəkilir. Ancaq müsəlman harada olursa olsun, nə iş görürsə görsün, istər ibadətdə bulunsun, istərsə də ticarətdə, bir an da unutmur ki, Allah onunladır. Başımızın üstündə Allah, bizə şah damarımızdan yaxın olan Allah, bizim içimizdə Allah... **Əgər Allahdan gizlənməyə yer yoxsa, onda karnaval alınır.**

Ortaçağ Avropa mədəniyyəti meydana kilsəni karnavallaşdırırdı; Covanni Bokaçço ilə İeronim Bosx isə bu karnavalın qütblərini, gerçəkləşmə amplitudasını müəyyənləşdirdi. Təbii ki, müsəlman dünyası öz bazar meydanında məscidi (məbədi) karnavallaşdırmağı bacarmadı, Allahı avropalılardan özünə daha yaxın duydu, daha yaxın bildi. Belə ki, islam aləmində hər yer Allah evidir, hamı Allah qonağıdır. Ona görə bazardan Allah kəlamı heç vədə əskik olmaz. Məscid əbədiyyətin, bazar dünyəviliyin simvoludur: karvansara isə bu yolun yolçularının müvəqqəti dayanacaq məkanını eyhamlaşdırır. Məscid, bazar, karvansara müsəlmanın həyat tərzinin xəritəsidir. Müsəlman yaşamının və mədəniyyətinin ritmi, ahəngi, qayəsi və qiyafəsi **MƏSCİD, BAZAR** və **KARVANSARA** ilə müəyyənləşir. Əgər Allah hər yerdədirsə, mövcudiyyətin, varolmanın müəllifi

Odursa, onda nə fərqi var ki, bura Məsciddir, Karvansaradır, yoxsa Bazar?!

Ədəbiyyat və izahlar:

- ¹ Muslim Saints and Mystiks / Episodes from the "Tazkirat al-Auliya" ("Memorial of the Saints") by Farid ad-din Attar: translated by A.J.Arberry. - Chikaqo, 1966. - p.64
- ² Ardalan N., Baxkhtiar L. Sense of unit: the sufi tradition in Persian architecture. - Chikaqo & London, the University of Chikaqo Press, 1976. - s.73
- ³ Nəsimi İ.Seçilmiş əsərləri. - B.: Maarif, 1985. - s.42.
- ⁴ Yənə orada.
- ⁵ Yənə orada, s.23.
- ⁶ Bu barədə bax: Salqanik M. Qarmoniya islama: zəmetki na polyax odnoy kniqi // İL, № 5-6, 1992. - s. 304.
- ⁷ Yənə orada.
- ⁸ Grabar O. The formation of İslamic art. - London: Yale University press, 1973. - s.108-109.
- ⁹ Bammət N. Konsepsiya prostranstva v musulmanskom mire // Kulturu: YUNESKO. - № 1. - 1983. - s. 45.
- ¹⁰ Bax: Baxtin M.M. Tvorçestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekoviya i Renessansa. - M.: Nauka, 1965. - 527 s.
- ¹¹ Qurani-Kərim / Tərcümə Nəriman Qasımoğlunundur.

MÜSƏLMAN VƏ MƏHƏLLƏ (ruhun labirinti)

Dünyada müsəlmana məhəllə qədər əziz olan ikinci bir yer tapmaq çətindir, əlbəttə ki, şəriətin nişan verdiyi qutsal məkan bölgələrindən savayı. Çünki məhəllə müsəlmanın ictimai evi kimi bir şeydir, müsəlmanın kommunal küçəsidir. Məhəlləni müsəlman öz doğma evinin davamı bilir. Bura insanların, verişlərin, ənənələrin təmas nöqtəsidir. Məhəllə hamının evinin **EVIDİR, BİZİM EVLƏRİMİZİN EVIDİR**. Hamının qapısı məhz bu tavansız **ÜMUMİ EVƏ** açılır. Məhəllə mənim tanışlarımla, qonşularımla toplaşdığı və mütəmadi ünsiyyətdə olduğu məkandır. Doğru. Lakin... və bir də lakin... Məhəllə müsəlman mədəniyyətinin unikal anlayışıdır. Əslində, "məhəllə nədir" sualına cavab yoxdur. Çünki "məhəllə"yə dəqiq, konkret elmi definisiya, təyin vermək olmur. Hərçənd müsəlman şəhərində azan səsi harayacan gedib çatırsa, bax, məhəllə həmin hüdudlaracandır. Bu təyinin də aydınlığı nisbidir. Səslə məkanı ölçmək nə demək? Bu sözü başqa dillərə çevirməyin də müşkülü var. "Məhəllə" ərəbcədən rusçaya "yer", "məkan mövqeyi", "yaşayış yeri" kimi tərcümə edilir. İngilislər məhəlləni "blok" kimi başa düşürlər. Bura nə rayondur, nə küçədir, nə dalandır, nə nə də məskunlaşma ərazisi. "Yaşayış yeri" anlamı da amorf bir bildiriçi: semantik çənberinə ölkə də, küçə də, ev də daxil olmağa şanslı. Rayonun, küçənin, dalanın, həyətin, mənzilin konkret məkanı hüdudları bəlli: yəni buradan ora qədər. Di gəl ki, məhəllə harada başlayır, harada qurtarır, məlum eləməz: hər şey təqribi, tin hesabı götürülür. Ona görə mən elə düşünürəm ki, **məhəllə coğrafi administrativ bölgə deyil, şəhərsalma termini deyil, ruhsal yaşayış çevrəmidir, virtual sərhəddir, xüsusi statusdur.**

Məhəllə şəhər içrə elə bir ünsiyyət zolağıdır ki, orada mən varam və mənə tanıyırlar. **Məhəllə, ilk növbədə, mən, evim, həyətim, küçəm və ətrafımdakılar deməkdir. Məhəllə yazılmamış xüsusi yaşam qanunları, davranış etiketləri, əxlaq normaları deməkdir. Məhəllə məkənin aurası deməkdir, məkənin ifadəli üzü, xarakteri, temperamenti deməkdir.** Bu aura, bu sifət, bu imic qonşuların ünsiyyət intensivliyiylə formalaşır. Məhəllə mənəim uşaqlığımanın məkənidir. **Məhəllə küçə, şəhər mövzusunda xalqın uydurduğu əfsənədir, sərbəst improvizədir, folklor məkənidir. Məhəllə müsəlmanın yaşadığı yerin nağılıdır, lətifə və hekayələridir.** Onlarsız məhəllə yaşamır. Əfsənə qurtaranda, məhəllə də qurtarır. Məhəllə XIX-XX yüzillərdə müsəlman icmasının nağıl və lətifə variantıdır. Ona görə mən düşünürəm ki, məhəllənin toposfera ilə mühüm heç bir ilişkisi yoxdur. Məhəllə yaşantıların, təsəvvürün, emosiyaların məkənidir. Bu mənada mən hətta deyərdim ki, məhəllə hər hansı bir coğrafi nöqtədən deyil, uşaqların küçə oyunlarından başlayır.

Hər şeydən öncə məhəllə birgəlik duyğusudur, haradasa sürünün modifikasiya edilmiş sivil fraqmentidir, çoxsaylı evlərin iştirak etdiyi qeyri-rəsmi ittifaq ailəsidir, özünəməxsus mafiya variantıdır. Bəlkə də elə buna görədir ki, müsəlman yalnız öz məhəlləsində hüdudsuz rahatlıq tapır. Məhəllədə heç kim ona "gözün üstə, qaşın var" deyə bilməz. Əgər deyərsə, əlüstü cavabını alar. Çünki bu ünsiyyət məkəninə "hörmət və qayğı" prinsipi dominantdır. Məhəllədə lotuluq eləmirələr, qızgəlinləre sataşmırlar, onlara təməna ilə baxmırlar, söyüşləri bacardıqca azaltmağa çalışırlar. Məsəlman məhəlləni özünə arxa bilir. Məhəllə onun toxunulmazlığının qeyri-rəsmi təminatçısıdır. Məsəlman daima öz məhəlləsinə

bağlıdır və onun aktuallaşdırdığı yaşam prinsiplərinə sadıqdır. Lakin bununla yanaşı məhəllə cəzalandırmağı da bacarır. Cəza da bu olur ki, əxlaq, insaf, ədalət prinsiplərini pozmuş şəxsə (kişi və ya qadın: fərq eləməz) məhəllədə artıq heç kim salam vermir, onu heç kim dindirmir. Bu, məhəllədən qovulmaq, təcrid edilmək, aşağılanmaq deməkdir. Yeni məhəllə səndən üz döndərir, səni "sürü"dən qovur, səni tənhalığa məhkum edir. "Cəza"nın məğzi ondadır ki, sən məhəllədən, nə fiziki qatda, nə də ruhsal qatda, ayrıla bilmirsən. Hara getsən, məhəllə həmişə sənindir. Məhəllə sökülüb dağılanda belə bizim iç dünyamızda, təsəvvürümüzdə, yuxularımızda qalır: ondan qaçmaq, qurtulmaq mümkünsüzdür. Niyə müsəlman öz məhəlləsinə bu qədər bağlı olur, ondan asılı olur? Sualın birmənalı cavabı var: məhəllə müsəlman üçün lokal icma variantıdır. Bunun da dərin sosio-psixoloji kökləri mövcuddur. Dünyada müsəlmanı ən çox qorxudan, eyməndirən təklikdir. Müsəlman tək qalmağı xoşlamır, sevmir. Şəriət də təkliyi mömin üçün məqbul saymır. "Təklik birəcə Allaha yaraşır" deməklə şəriət müsəlmanı həmişə tək yaşamaqdan yayındırır, el içində olmağı ona xeyirli bilib. Şəriət tənha ömür sürməyi az qala günah səviyyəsinə qaldırır. Elə bu sayaq tərbiyənin nəticəsidir ki, müsəlman öz təkliyindən xoflanır, vahimələnir. Müsəlman təkliyi birmənalı şəkildə gücsüzlük, imkansızlıq, həyatın sonu, ölüm kimi qavrayır. İnsanın başqaları ilə ünsiyyəti kəsildimi, bu o deməkdir ki, ölüm gəlir. Ünsiyyət şəbəkəsindən çıxmış, ünsiyyət çənberindən kənarlaşmış insanı ölüm təkleyir. Bu mənada təklik ölüme müsavidir. Qəbir evində sən həmişə tək sən. Razılaşaq ki, ölümün insanlar tərəfindən neqativ qavrayışını gücləndirən məqam elə budur. Ona görə müsəlmana hər dəqiqə özünün icma ilə birgəliyini duymaq vacibdir.

Bu duyğunu, bu əminliyi və arxayınlığı ona hər şeydən öncə ibadət, yeni üzü qibleyə dayanıb namaz qılmaq verir. Mömin gündə üç dəfə dünya müsəlman icması ilə, əgər belə söyləmək mümkünə, virtual kontakta çıxır. Lakin bu müsəlmana bəs eləmir. Nədən ki, islam icma dinidir, icma ideyası üstündə köklənmiş münasibətlər sistemidir. Bu baxımdan müsəlmanı müsəlman edən yalnız onun şəhadəti deyil, həm də icmaya mənsubluğudur. Şəhadət (əşhədü ənlə ilahə illəllah, əşhədü ənnə Muhamməd ər-Rasulullah) artıq apriori bu icmaya mənsubluğu, icma ilə birgəliyi özündə ehtiva edir. İcmadan ayrı düşən müsəlman miskinləşir, karıxır. Odur ki, müsəlman icmanı birbaşa öz məhəlləsinə gətirir. **MƏHƏLLƏ MÜSƏLMAN ŞƏHƏRİNDƏ İCMA İDEYASININ VARİSİDİR, İCMAYA EYHAMDIR.** Məhəllə icmanın heyət qapısından başlayan nişanəsidir. Müsəlmanlara icmaya mənsubluq duyğusu səhra ərəblərinin heyət tərziylə təlqin edilib. Məsələ bu ki, səhrada icma ilə əlaqəsini itirmiş ərəb artıq fəlakət qarşısındadır. Düzdür, burada da islam onu tənha buraxmır: "Məni səndən soruşsalar, bəndələrim bilsinlər, yaxınam onlara. Dua eləyənlər, duasıyla çağırınsınlar məni, cavab verərəm" (2:186). "Allah hər an öz bəndəsinin yanında" ideyasını ortaya atmaqla islam ərəbi səhrada təklikdən qurtarmağa çalışır. Hərçənd qərinələr ötüşdükcə müsəlmanın icma ilə əlaqəsi zəifləyir, icma daha çox simvolik mənə kəsb edir, öz gerçək funksiyalarından məhrum olur və tədricən idarəetmə mexanizmlərini itirib ideyalaşır. Belə olduqda müsəlman icma ilə bağlı duyğularını, yaşantılarını bilincaltı səviyyəsində məhəlləyə proyeksiya edir, icmanı özünə maksimal şəkildə yaxınlaşdırır, "dağ Muhammədə sarı gəlmirsə, Muhamməd dağa sarı gedir" zərb-məsəlini öz təcrübəsində gerçəkləşdirir. **BU ZAMAN MƏHƏLLƏ İCMA MODELİ OLUR VƏ MÜSƏLMAN ONUNLA HESABLAŞMAĞI ÖZÜNƏ**

BORC BİLİR. Beləliklə, **məhəllə qeyri-rəsmi qanunlar, etik-əxlaqi normalar, davranış qaydaları, adətlər, etiketlər formalaşdırın sosial instituta çevrilir.** Məhəllə ünsiyyətin və münasibətlərin, rəftarların tənzimlənməsi sistemidir. Müsəlman bir iş gördüyü zaman onu "görəsən, məhəllədə nə deyərler, qohum-qonşu buna necə baxar" fikri daim məşğul edir. O öz ömrünü məhəllə qarşısında hesabat verirmiş kimi yaşayır. Elə buna görədir ki, müsəlman hər hansı bir şəhərdə (ölkədə, bölgədə) öz şəhərində olduğundan daha sərbəst davranır. Məhəllə şəhər içrə sanki müsəlmanı izləyən müşahidə zonasıdır. Məhəllə hər bir sakin haqqında qeyri-rəsmi məlumatlar bankıdır. Bu məlumatlar hekayətləri, gümanları, əfsirləri də nəzərə alır. Müsəlman barəsindəki xəbərlər mütəmadi şəkildə onun məhəlləsinə axışır. Hər hansı bir xəbər məhəllədə təsdiqini tapdımi, şəhərdə "ayaq tutub yeriyr". Müsəlmanın imicini məhəllə formalaşdırır. Onun ictimai münasibətlərinin tənzimləyicisi və təminatçısı məhəllədir. Məhəllə müsəlman üçün icmadır, milli məclisdir, onun real azadlığını, hüquq və vəzifələrini, əxlaq kodeksini müəyyənləşdirən özünəməxsus konstitusiyadır.

BAKIDA MƏHƏLLƏ PRİNSİPİ

Ortaçağ müsəlman şəhəri məhəllənin nə olduğunu bilmir. Ona görə ki, Orta əsrlərdə müsəlman şəhərinin özü elə böyük bir məhəllədir. Və yaxud mümkündür deyim ki, Ortaçağ islam mədəniyyəti kontekstində şəhər bir mərkəzi nöqtə ətrafında hərlənərək dəfələrlə spiral kimi əyilib burulan vahid, homogen yoldan (küçədən) ibarətdir. Biri elə bizim Bakı, yeni İçəri şəhər, yeni ki, içərisi şəhər olan yer... Bir zamanlar Bakı elə Qala divarlarının cızdığı hüdudlar qədərdi. Özgəsi İçəri şəhərdə həmence çaşıb qalır yolun ortasında, sanki

labirintə düşür, hara gedir, məkanın eyniliylə üzləşir və təbii ki, bundan xoflanır, sarsılır, sıxıntı keçirir. Ona elə gəlir ki, bu şəhər üstüaçıq quyu kimi və ya iri qəbir qismində bir şeydir. Səmt, istiqamət yoxdur, sağ, sol, ön, arxa fərq nişaneləri bilinməyən daş divarlardır, divarlar arasında isə balaca qənber cığırılar... Hayana getsən, yenə əvvəlki yerə dönəcəksən: hərəkət mənasızdır. Fəaliyyət cəhdlərinin hamısı ya daxili nurlanmaya, ya da sakral kontakta yönəlib. Ayırı bütün cəhdlər absurddur. Bunun izahı islam mədəniyyətinin fundamental ideyalarındadır. Müsəlman şəhərinin **ÜZÜ** səmayadır. Onun evinin pəncərələri evin gümbəzindən birbaşa səmaya baxır: daha doğrusu, panoram hər yerdə səmadır, Allah dərgahıdır. Şəriət hətta üzüqoylu yatmağı da müsəlmana günah sayır: yuxuda belə Allahına arxa çevirmək şəriət qanunlarına görə yasaqdır. Müsəlman məkanın təşkilində həmişə bu prinsipi rəhbər tutur. Odur ki, Ortaçağ müsəlman memarlığında tikilinin görkəmi heç vədə böyük önəm kəsb eləmir. İslam şəhərlərində evin, əksərən, pəncərəsiz arxa divarı bir qayda olaraq küçəyə düşür. İçəri şəhərdə binalar elə bil ki, bir-birinə arxa çevirib dayanıb. Burada tikililər bir-birinə yüzə yüz oxşayır və şəhərin görkəmində dekorativ heç nə olmur. Ol səbəbdən küçələr bir-birinin əkizinə çevrilir. Əslində müsəlman şəhərində küçə heç küçə deyil, iki ən yaxın nöqtəni birləşdirən mini dəhlizdir. Bu küçə-dəhliz labirint kəsimidir: oradan üfüq görünür, oradan çıxış yoxdur, hər yan teyxa daşdır, divardır, dalandır; oradan yalnız səmanı seyr etmək mümkündür. Müsəlman şəhərində küçə-dəhliz elə bil ev fraqmentidir, olsun ki, bəlkə də qəbir variantıdır. **MÜSƏLMAN ŞƏHƏRİ MÜSƏLMANIN QƏBRİ TİMSALINDADIR.** Bunun da dini-fəlsəfi bir əsası var. Dünya çapında tanınan islamşünas Seyid Hüseyn Nəsr

yazır ki, "müsəlman şəhəri torpağın üstündə yavaş-yavaş, ustufca meydana gəlib ucalır, ona gerekli təbii resursları maksimal dərəcədə mənimsəyir, sakinlər tərəfindən tərk edildikdən sonra isə asta-asta uçub-dağılıb yenidən torpağa qarışır".¹ Müsəlmanın şəhəri başqa cür də ola bilməz. Çünki onun şəhəri onun həyat fəlsəfəsinin təcəssümüdür. Mühamməd peyğəmbər buyurur ki, müsəlmanın qəbrinin də yerlə yeksan olması gerek. Yeni heç nəyə bağlanma... Heç nə səninki deyil... Heç nə əbədi qalmır... Fanilik ideyasının aşkar, gözünü təzahürü müsəlman şəhəridir. Əbədi olan Allahdır, bir də onun evi Kəbə... Əgər insan bu dünyaya qonaqdırsa, deməli, şəhər (hər hansı bir digər bölgə) onun müvəqqəti dayanacaq yeridir, karvansarasıdır və bu karvansarada dünyanın yalnız bir mənzərəsi var: SƏMA... Karvansarada isə məhəllə olmur, nədən ki, hamı kompakt yaşayır, özünəməxsus kommunada yaşayır, təsadüfən təşkilatlanmış icmada yaşayır...

Məhəllə sistemi müsəlman şəhərlərində XIX yüzildən virtual xassələrə malik bir simulyakr (o, icmanın əvəzidir, şəhərin mikroçipi, mikroyaddaşı kimi bir şeydir) qismində formalaşmağa başlayır. Məhəllə özündə icmanı, şəhəri imitasiya eləyir. Təbii ki, XIX əsrdə bu müsəlman şəhərlərinin orta çağlardan ayrılıb yeni zamanlarda böyüməsi, genişlənməsi, və belə deyək də, daha çox avropalaşması ilə ilişikli bir proses idi.

Ola bilsin ki, dünyanın heç bir ölkəsində məhəllə duyğusu Azərbaycanda, xüsusilə Bakıda, Abşeyronda olduğu kimi güclü təzahür etməyib. Məhəllə XIX yüzildə İçəri şəhərin çölündə tikilməyə başlayan Bayır şəhərin fenomenidir. Bakıda hər bir məhəllə həmişə potensial İçəri şəhər olub və özünü icma mərkəzinin simulyakrına çevirib. Bu, düz, lap düppədüz. Hərçənd Bakıda məhəllə özgürlüyünə təsir edən faktorlardan biri də odur ki, bura Qafqazdır.

Məhəllə İslam və Qafqaz ənənələrinin sintezindən formalaşmış möcüzəli ruhsal əlaqələr sistemidir.

Qafqaz dünyanın dağlar zonasıdır. Hər məhəllə isə özündə mütləq şəkildə müsəlman icması ilə birgə Qafqazı yaşadır, qafqazlı yaddaşını yaşadır, qafqazlı verdişlərini, qafqazlı simvollarını, qafqazlıların mərdlik nişanələrini yaşadır... Bakıda məhəllənin qeyri-formal sahibləri həmişə kişilər, xüsusilə də "qədəş"lər (Bakı dialektində "qardaş" sözünün deyilişi) olublar. Qədəşləri qoçuların sovet gerçəkliyinə inteqrasiya variantı da saymaq mümkündür. Onlar özlərində müsəlman qoçusunun, qafqazlı cəngavərinin əlamətlərini birləşdirib məhəllənin əxlaq kodeksinin nəzarətçisi kimi çıxış edirdilər. Təbii ki, bu məqamın tək cəzə deyil, həm də qələmə verilməsi heç də düzgün olmaz. Çünki qədəşlər məhəllədə neqativ enerjinin daşıyıcılarına da çevrilə bilirdilər.

İçəri şəhərin dışında Bayır şəhər inşa olunmağa başladığı çağdan Bakı "Yuxarı məhəllə", "Aşağı məhəllə", "Cühdülər məhəlləsi" (Bakıda yehudilərə həmişə "cühud" deyiblər), "Dağlı məhəlləsi" kimi nüfuz bölgələrinə və palanlara ayrılmışdı. Abşeyronun kəndlərində də bu prinsip gözlənilirdi. Maştağada əsas etibarilə "Seyidlər məhəlləsi", "Keçəllər məhəlləsi", "Xonxarlar ("xonxar" farsca "qantökən" deməkdir) məhəlləsi" kimi "folklorlaşmış" yaşayış bölgələri məşhurlaşmışdı. Onlardan hər birinin adı oranın sakinlərinin xarakteri, xasiyyəti, milli mənsubiyyəti haqqında məlumat verirdi və həmin məhəllənin əfsanəsini, nağılını eyniləşdirirdi. Məhəllələrdən başqa Bakı bir də öz palanlarına görə tanınırdı. Palan küçə deyil, müəyyən peşə sahiblərinin toplaşdığı məkandır. "Zərgərpalan"da ancaq zərgər dükənləri yerləşirdi. Nökər, hambal tutmaq üçün camaat "Həmşəri palan"ına gedirdi.

Burada əsasən İrandan gəlib öz fiziki qüvvəsini ucuz qiymətə satan adamlar məskunlaşdı. Məsələnin məğizi isə ondan ibarət ki, şərqli, müsəlman, qafqazlı yaşadığı məkanı "mən"ləşdirməyi, şəxsləndirməyi, onu canlı həmsöhbətə çevirməyi xoşlayır və öz fəaliyyətində buna çalışır.

Bakı məhəllələrinin formalaşması da etnos və etnik qrupların mövcudluq cədvəlində böyük önəm kəsb edən passionarlıqla ilişiklidir. Bayır şəhərin məhəllələrini təşkil edənlər bir vaxt İçəri şəhərdən qovulmuş, ya özxoşlarına oranı tərk etmiş (müxtəlif məişət səbəbləri üzündən), ya da rusların ekspansiyası dövründə evləri müsadirə olunmuş insanlar idilər. Onların arasında elə ailələr də vardı ki, Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrindən Bakıya təşrif buyurub İçəri şəhərdə məskunlaşmaq istəyirdilər. Təbii ki, onlar buna nail olmayanda İçəri şəhər ətrafında yurd salmaq məcburiyyətində qalırdılar. Odur ki, məhəllə və ya palanın təşəkkülünün əsas elementlərini passionarlıq moduslarında axtarmaq gerekir. Bu subpassionarlıq məhəllə çərçivəsində özünəməxsus bir İçəri şəhər təşkil edirdi, onun imitasiyasına çalışırdı. Məhəllə İçəri şəhərin yaşam tərzinin, İçəri şəhərli davranışının, onun rəftar etiketinin mutasiyasından yaranan bir sistem idi. Elə ona görə də məhəllə (bu özünəməxsus subpassionarlıq) haradasa yüzilə yaxın bir zaman müddətində yaşayıb XX əsrin sonundan etibarən dağılmağa başladı: öz subkültürünü yaratdı və dağıldı. İndi artıq məhəllə yoxdur, məhəllə qədəsləri də. Çünki Bakıya olan güclü axın məhəllə subpassionarlığını pozdu, məkanı özünə tabe elədi və toposferi dəyişmək işinə girişdi, qədəslərisə sınıq saxsı oyuncaqlar kimi kənara tulladı. Azərbaycanda gerçəkləşən iqtisadi siyasətin bir hissəsi kimi modern şəhərsalma da bu prosesi sürətləndirdi, məhəllələrin sökülməsinə imza atdı.

Əvəzində yaşayış massivləri yarandı: Əhmədli, Günəşli, Yasamal və sairə... Yeni meqapolis və onun modern "kəndləri"... Meqapolislərdə isə heç kim bir-birini tanımır, tanımaq belə istəmir: hamını şəhərə yalnız onun işi bağlayır. **Modern meqapolis əhalisi kuklalar olan ölü şəhərdir, kompüter şəhəridir, virtual şəhərdir.** Belə şəraitdə şəhər modernləşə-modernləşə iri bir proyektlər idarəsinə çevrilir. Nəticədə, meqapolis içrə yalnız işinə görə yaşayan özgələr ordusu meydana gəlir: insanlar ünsiyyətsizlik zolağına düşürlər və beləliklə, intiharlara qapı açılır...

Ədəbiyyat:

¹ Salqanik M. Qarmoniya islama: zametki na polyax odnoy kniqi// İL, № 5-6, 1992. - s. 305.

1993-2008-ci illər

MÜSƏLMAN VƏ MƏCLİS
(filosofsayağı söyləmələr)

"Heyatda insanların ünsiyyetindən
gözəl zinət yoxdur".

A.Ekzüperi

DÜNYA FORMA KİMİ. İnsan dünyanı formalar dünyası kimi tanıyır, formalar toplusu kimi qavrayır, onu formaların kompozisiyası bilir. Forma təkəcə məkanla bağlı təzahür deyil, zamanla üzləşən bir nəsnədir, zamana təkəkdir, məkanın zamana göndərdiyi bir yarış ismarıçıdır. Zaman çürümür, cəng atmır, əbədi yerinə haram qatmır, nə tələsir, nə yavaşlayır, nə dayanır. İnsan zamanı formalara yığıb görür. Zaman yoxdur və əbədidir. Onu insan əbədiyyətdən çəkilə vurub heykəltaraş kimi qəlpə-qəlpə qoparır. **Əbədiyyət preslənmiş vaxt aysberqidir.** Zaman bu aysberqin çabalayan elektronlardan ibarət aktiv bir hissəsidir. Daha doğrusu, zaman o şeydir ki, məkanda silueti cızılmış formalarda zühura gəlir. "Zühur" bütün vəziyyətlərdə formanın tamaşasıdır. "Mən" həmişə zühurdur və Allaha hüzur gətirir. "Mən" varsa, görkəm var, qiyafə var. Qiyafə isə gerçək formadır. Forma özünü məkan içrə enerjinin forması, cövhərin forması kimi tanıtdırır. Bir cövhərin (ilahi substansiyanın və ya hahut aləminin) milyon görkəmi, milyon zühuru, milyon qiyafəsi ola bilər. Bundan cövhər heç vaxt dəyişməz. Çünki cövhər formasızdır. Formasız (zühursuz) olan nəsne isə məxfidir; nişansızdır, amma əlamətlərini görükdürə bilir. Forma teatral-dekorativ faktordur, cövhərin simvol şəklində üçölçülü məkana proyeksiyasıdır. Zühur həmişə hadisədir, olqudur, cövhərin (ruhun, enerjinin, tanrının) dünyaya hüzur gətirməsidir. Bu mənada zühur, forma, hadisə seyr dünyanın "oxunan" və "yozulan" sintaqmasını təşkil edir. Forma zaman

və məkənin kəsişdiyi nöqtədə mövcuddur. Tanrı, ruh, enerji, cövhər isə zaman və məkən dışına çıxıb dünyanın "oxunması" və "yozulması" çətin, gizli, məxfi sintaqmasını müəyyənləşdirir. Cövhər formaya keçəndə sirrini eyhamlaşdırır. Tanrı, ruh, enerji zühuru ilə bəlli olur. Onlar ölçüyə gəlmirlər. Zühur isə konkret ölçülərə malik forma deməkdir. Forma varsa, şübhəsiz, bu formanın bir tamaşası da var: yeni o, cövhərin representasiyası kimi, cövhərin misallar sistemində hüzuru kimi daima sərgidədir, seyr obyektidir. Elə dünya da ona görə teatr adlanır ki, bura tanrının, ruhun, enerjinin görüntü aldığı oyun məkənidir, tamaşa məkənidir, formaların qurub-quraşdırıldığı fəza taxçasıdır. O yerdə ki, formalar əriyib itir, ora "FƏZA" deyilir. Bəs ünsiyyət nədir? Məkəni, forması varmı onun? Dünyanın formalar muzeyində ünsiyyətin şəkli yox. Onu görmək və göstərmək mümkünsüz. Ünsiyyət tanrı, ruh, enerjilə eyni bir sintaqmada cərgələnir və fəza boşluğunda sərbəstcəsinə ora-bura axır. Ünsiyyət (söz, danışıq) yalnız dünya efirində mövcuddur, ruhla, enerjilə idarə olunur, fəzaya süzülüb sonsuzluğa gedir.

"Ünsiyyət nədir?" sualına cavab tapmaq müşkül məsələ. Adamın ilk ağılına gələn budur ki, ünsiyyət söhbətdir, söz deməkdir, söz eşitməkdir, kiminləsə dialoq aparmaqdır. Amma susub da ünsiyyətdə bulunmaq mümkün. Əbəs söyləmişlər ki, baxışlar da danışa bilir. Lallar səssizlik içində jestlərlə söhbət qururlar. Korlar əllərini formaların üstü ilə sürüşdürə-sürüşdürə dünyanın "dilini açırlar". İnsan canlı və cansız aləmlə, kosmosla və tanrı ilə daimi, permanent ünsiyyətdədir, təmasdadır. Və bununla belə ünsiyyət problemdir, müəmmadır. O nəsə ki var, amma sən onu görə bilmirsən, ona toxuna bilmirsən, onu dada bilmirsən, deməli, həmin nəsə möcüzədir, virtualdır. Ünsiyyət də elə bu cür

bir şeydir, insanla qəbir evinəcən birdir, nəfəs kimi, ruh kimi bir şeydir, olum əlamətidir. "Mən" çıxılırsın "ünsiyyət" bərabərdir "tənhalıq": buradan isə faciəyə, ölümə bir addımlıq məsafə qalır. Ünsiyyətin astar üzü təklikdir. "Mən" ünsiyyətsiz "mən" ola bilmir, özünü tanıya bilmir, özünü dərk edə bilmir. Ünsiyyət toplum içrə "mən" in yaşam nişanəsidir, sosial mövcudluğun atributudur. "Mən" in toplumsal dəyəri onun ünsiyyət yaratmaq bacarığı ilə müəyyənleşir. Hərçənd bir olqu bildiricisi kimi ünsiyyətin nə rəngi var, nə biçimi, nə də forması. Hamıya bəllidir ki, insan barmağı ilə öz ağzını göstərmək iqtidarında deyil. Belə ki, dodaq var, dil var, diş var, damaq var, daha doğrusu, onların konkretliyi var; ağız yoxdur, konkretliyi də yoxdur. Söz isə ağızdan izhar olur.¹ Və bu sirri bir kimse bilə bilmir. Ağız dodağın, dilin, dişin, damağın evidir, onların birgəliyidir. Ünsiyyət də insanlığın yaşadığı virtuaL, ölçüdən kənar super evdir. Çünki ünsiyyət, ilk növbədə, prosesdir, **"insanlar arasındakı əlaqələrin qurulması və inkişafı prosesidir"**.² Bu proses birgə fəaliyyətdə bulunmaq və informasiya mübadiləsində olmaq tələbi ilə dikte edilir. Psixologiya elmi ünsiyyətin üç tərəfini fərqləndirir: **kommunikativ, interaktiv və perseptiv**. Kommunikativ tərəf birbaşə informasiya ilə, bilgiylə ilişikli tərəfdir. İnsanların məqsədləri, niyyətləri onların ünsiyyətini şərtləndirir. Bu prosesdə təkçə informasiya "hərəkətə gətirilmir", həm də bilgiler, məlumatlar, rəylər dəqiqləşdirilir, zənginleşdirilir. Kommunikativ prosesin vasitələri nitqdır, optik-kinetik (jest, mimika, pantomima), para və ekstralingvistik (intonasiya, ibarə, pauza) sistemlərdir, ünsiyyətin zaman və məkən içrə təşkili sistemidir, bir də ki "gözlərlə kontakt" sistemidir. Kommunikativ prosesin səciyyəsi budur

ki, ünsiyyət subyektləri bir-birinin davranışına təsir göstərməyə çalışırlar, özünün özgəsində ideal şəkildə təmsil olunmasına, yeni özge gözlərində personaya çevrilməsinə səy göstərirlər. Bunun üçün gerek ünsiyyət dili bir ola və ünsiyyətin gerçəkləşdiyi situasiyanın dərki eyni ola. Ünsiyyətin interaktiv tərəfi dedikdə qarşılıqlı münasibətlərin, daha dəqiq olmaq naminə, əməli fəaliyyətin ümumi strategiyası başa düşülür. Bu strategiya özündə ya kooperasiyanı (əməkdaşlığı), ya da rəqabəti qapsayır. Birinin əsasında saziş, həmrəylik dayanır, o birisi konflikt müstəvisində qərarlaşır. Bu, interaktiv ünsiyyətin təməl prinsipidir. Ünsiyyətin perseptiv tərəfi başqa şəxsin **obrazının** formalaşma prosesini özündə ehtiva edir. Bu o deməkdir ki, subyekt özgəsinin fiziki parametrləri güzgüsündə onun psixoloji portretini yaradır, rəftarının xüsusiyyətlərini təxmini şəkildə müəyyənləşdirir. Belə məqamda başqa insanın dərk edilməsinin (qavranılmasının) iki mexanizmi aktuallaşır: identifikasiya (bənzətmə, tanıma, bilmə) və refleksiya (bu adamı ətrafı necə görür).³ Bu sitatlaşdırdığım məsələlər məlum və belli. Ünsiyyət subyekt - obyekt bağlantısıdır və bu bağlantını təmin edən vasitələr mövcuddur. Amma bununla belə mən yenə deyə bilmərəm ki, ünsiyyətin özü nədir, forması nədir, harada peyda olur, harada tükənir. Çünki onun konkret bildiricilər sistemi yoxdur; ünsiyyətin obrazı yoxdur, ünsiyyətin maddiliyi yoxdur və o, efemerdir, müvəqqətidir, öteridir, məkana sığmır. Əvəzində ünsiyyətin qabı var, cihazı var. Belə ki, insan ünsiyyət istehsalçısıdır, ünsiyyətin yaradıcısıdır, müəllifidir; yeni o özündən ünsiyyət yapır. Ünsiyyət zor və istəm (iradə) dışındadır, ruhun oyunudur, ruhun özünü tanıtmasıdır, ruhun səsidir, ruhun mikro sərgüzəştləridir. Söhbət hələ ünsiyyət

demək deyil, amma ünsiyyət əlamətidir. "Üns" sözü ərəbcədən azəri türkcəməzə tərcümədə "yaxınlaşma", "dostlaşma", "mehribanlaşma" mənalarında anlaşılır. Məsələ bu ki, söhbətin ünsiyyətə çevrilib-çevrilməyəcəyi bir qayda olaraq müəmma kimi qalır. Çünki ünsiyyəti "mən" in enerjisi, psixofizioloji ovqatı, ruhi vəziyyəti təmin edir. Odur ki, ünsiyyət həmişə fərdin şəxsi həyatının hadisəsidir və eyni zamanda ictimai-sosial hadisədir. Toplum ünsiyyət "zəncir" ilə yaşayır, tarixiləşir. Bu "zəncir" də enerji qırıqlığı əmələ gələndə cəmiyyət problemlərlə üzləşir və topluma dağıdıcı qığılımlar səpələnir. Nədən ki, **ünsiyyət insan həyatının ən əsas leytmotividir, insan ruhunun ən ali həzzidir. Ünsiyyətin "dad" ını ruh bilir.** Deməli, belə çıxır ki, ünsiyyət məndən, səndən, ondan (bizim istəmədən) asılı olmayaraq bioenerjilərin, halələrin, ruhların cazibəsidir, iradə dışındadır. Həcmi, ölçüsü, çəkisi yoxdur ünsiyyətin. Enerji vahidləri də bura yaramır. Elə isə ruhla, enerjiylə eyni bir cərgəni bölüşən ünsiyyət idarə edilə bilərmi?

Maraqlısı budur ki, cavab müsbətdir. Ünsiyyət nəinki idarə edilir, ünsiyyət yaradılır. Və bunu hətta Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində yaxşı anlamışdılar. İş bu ki, ünsiyyətin gerçəkləşməsi, kontaktın baş verməsindən ötrü şərait heç də axırncı rol oynamır. Elə buna görə də müsəlman aləmində çox erkən başa düşüblər ki, ünsiyyətin tənzimlənməsi, idarə olunması vacibdir. Çünki nizamsız, xaotik, spontan proses qisminə dünya efirinə sıçrayan ünsiyyət toplum üçün zəlzələ, partlayıcı maddə kimi bir şeydir. Bu da ondan irəli gəlir ki, ünsiyyət müsbət və mənfi emosiya yükü olan enerji daşıyıcısıdır. Və bir də bundan əlavə... ünsiyyətin "axacağı" səmt, onun "hərəkət trayektoriyası" öncədən heç kəsə belli deyil.

Ünsiyyətdən ailələr qurulur, uşaqlar doğulur, toplumlar, dinlər yaranır, elm inkişaf stimulu alır, projektlər cızılır, müharibələr və inqilablar baş verir, oyunlar düzənlənir, bayramlar, paradlar təşkil olunur. Hərçənd ünsiyyət mafiozi qruplara, cinayətkar dəstələrə, türmələrə və hətta dəlixanalara da aparıb çıxara bilir. Elə ona görə də ünsiyyəti nəzarətdə saxlamaq mühüm bir iş. Amma soruşmaq olar: o şey ki, gözə görünür, o şey ki ruha da benzəyir, kabusda da, ona necə nəzarət etmək mümkün? Müsəlman fikirləşib bunun çarəsini tapıb, **MƏCLİSİ** "kəşf" edib və onu bir tənzimləyici statusunda meydana gətirib.

MƏCLİS. İslam mədəniyyəti şəbəkəsində məclis heç bir forma tanımayan, düzü, forma içinə sığmayan, formatlaşması mümkün olmayan **ünsiyyətin** rəsmi qəlibi kimi çıxış edir. Hər bir qəlib (forma), öz növbəsində, çərçivədir, məhdudiyyətdir. Məclis ünsiyyətdən düzənlənir, yeni o, formasızın formasıdır, qəlibsizin qəlibidir. Məclis ünsiyyət üçün planlaşdırılır. Ünsiyyət, təmas isə məclisi gerçəkləşdirir. Deməli, məclis formadır, ünsiyyət formasıdır. Lakin bununla yanaşı məclis həm də ünsiyyətin özüdür. Yeni ki məclis ünsiyyət olanda olur. Ünsiyyət başlamamışdan öncə məclis də yoxdur. Onda belə çıxır ki, məclisin müəllifi ünsiyyətdir. Hərçənd müsəlman aləmində hər məclisin bir sahibi var. Məclisi o, təxmin edir, o, proqramlaşdırır. Bir sözlə, məclisin təşkili və məsuliyyəti sahibin boynunadır. Di gəl ki, məclisi **YARADAN**, onu "**yoxdan var edən**", məclisi **məclis** edən ünsiyyətdir. Artıq bu məqam məclisə sərbəst stixiya statusu verir və məclis sahibinin rolunu minimallaşdırır. Nədən ki, indən sonrasına məclisi ünsiyyət idarə edəcək və məclis açıq enerji dövriyyəsinə çevriləcək, nəzarətdən çıxacaq, ehtimal nəzəriyyəsinə görə mövcud olacaq. Yeni məclis hər an öz-özünə qapana

bilər, söne bilər, qurtara bilər, yox ola bilər. Maddi dünya ilə ruh dünyasının şəffaf sərhəddində məclis zamanın müvəqqəti forması, müvəqqəti ünsiyyət forması, müvəqqəti ünsiyyət birgəliyi, ünsiyyət ittifaqı kimi mövcuddur.

Öz təbiətinə, səslənməsinə, arxitektonik quruluşuna və sosial-mədəni kontekstinə görə "məclisun" (cəm şəklində "məcalisu") sözü ərəbcədir, "yığıncaq", "toplantı", "iclas", "qonaqlıq", "əyləncə gecəsi", "parlament" və digər bu qəbildən olan mənaları bildirməyə qabildir. İlk baxışda hər şey gün kimi aydındır. Sözüün səlis, düzgün tərcüməsi var. Amma məsələ təkəcə bununla bitmir. İş bu ki, **MƏCLİS** müsəlman mədəniyyətinin fenomenidir. Hətta belə də demək olar ki, islam mədəniyyəti məclis mədəniyyətidir. Müsəlman aləmində iki və ya daha artıq adamın az-çox təşkil edilmiş görüşü məclis adlandırılı bilər. Əksərən müsəlman adicə yığışıb birgə çayıçmə mərasiminə (verdişinə?!) də məclis deyir. Məclisdə müsəlman üçün mərasim siqləti var. Mərasim ideyası məclisdə həmişə aktualdır. Məclis dini mərasimin, ritualın kübarcasına stilizə edilmiş variantıdır. Müsəlaman mərasimlərdə, məclislərdə, etiketlər və kanonlar dünyasında yaşamağı xoşlayır, bu "çərçivə"lər içrə bir rahatlıq duyur. Vay o gündən ki, müsəlmanın etiketdən xəbəri olmasın. Elə həmin andaca müsəlman xoflanacaq, ətrafını potensial düşmən kimi qavrayacaq, özünü itirəcək, çaş-baş düşəcək, yazıqlaşacaq, əlacsız görünəcək. Bu mənada **məclis müsəlmandan ötrü ünsiyyət etiketidir**. Necə rəftar edəcəyini bildiyindən o, məclisdə hədsiz bir asudəlik tapır. Məclis müsəlmanın ideal həyat modelidir: məclis müsəlman üçün **cənnətin müvəqqəti gerçəkləşən bir parçasıdır**. Burada nizam, qayda öz nümunəvi halına yaxın bir vəziyyətdədir. Məclisin baş tutması üçün gerek dəvətli iştirakçılar ola,

məclisin keçirildiyi məkan ola, məclisin mövzusu (toy, yas, qonaqlıq, musiqi, poeziya, dini-fəlsəfi) və ya özünəməxsus plan-prospekti ola. Məclisdə iştirakçıların (üzlərin ya da qonaqların) yərbəyer əyləşməsi də vacib bir şərt. Hətta bu fakt o qədər vacib ki, söylənilə bilər: müsəlman aləmində məclis əyləşmiş adamların məclisidir, onların ünsiyyət birgəliyidir. Təsadüfi deyil ki, "məclis" sözü ərəb dilində "oturmaq, əyləşmək" kimi anlaşılan "cələsə" məsədərindən düzəldilmədir. Müsəlman dünyasında ayaq üstə dayanmış adamların məclisi olmur. İslam mədəniyyəti kontekstində insanların ayağa qalxması məclisin sona yetdiyinə, ünsiyyətin tükəndiyinə bir işarədir. Məclisdə əyləşmək mütləqdir. Avropa mədəniyyətində isə bu, nəzərə alınmır. Hansı tədbir ayaq üstə keçirilirsə, onun öz-özünə dağılması təhlükəsi daha çox olur. Mitinglər buna əyani sübut. Şərqli mitinqin nə olduğunu əsrlər boyu bilməyib. Miting Qərb mədəniyyətinin küçələrə atdığı bir ideya, bir sosial ünsiyyət, sosial mübarizə forması. Bura toplaşanlar adətən ayaq üstə dayanırlar. Mitingdə ünsiyyət prosesi öteridir, nizamsızdır, xaotikdir. Miting qırıq-qırıq monoloqların kompozisiyasıdır. Məclis isə sahmanlı söhbətdir, "mən" və "sən" dialoquna köklənmiş bestə-improvizədir, bu söhbətin şərti sərhədləridir.

Müsəlmanın gündəlik ailə həyatı məclissiz ötürür. Düzdür, doğmaların hər gün eyni vaxtda eyni bir məkanda nahar etməsinə də mərasim (məclis) rudimenti kimi yanaşmaq mümkündür. Olsun, amma iş bu ki, birincisi: mütəmadi yeksənəq təkrarlar məclisi "öldürür", onun təşkililə bağlı ideya və mənalara tükədir, bayağılaşdırır; ikincisi: məclis "mən" in daha geniş ünsiyyət çevrəsinə düşmək istəyinə bir işarədir. Nədən ki, hər hansı bir leqal və qeyri-leqal informasiyanı cəmiyyətdə

"gəzdirmək" üçün ən yaxşı vasitələrdən biri məclisdir. Onun köməyilə informasiya həmencə ictimai şəbəkəyə çıxarılır və tezliklə ağız ədəbiyyatı üçün potensial materiala çevrilir. Məclis həmişə gündəlik məişətin fəvqündədir: məişətin tamamlandığı nöqtədən məclis başlayır. Hətta urvatsız kef məclisləri belə məişətlə əlaqəni kəsir. Məclis gündəlik məişət içrə mini-bayram zonası yaratmaq, mərasim dünyasına qatılmaq cəhdidir və bütün vəziyyətlərdə teatral təmtəraq deməkdir. Lakin bu onu bildirmir ki, məclis məişətin qarşıdurumudur, oppozisiyasıdır. Əsla. Məclis məişət üzərində qurulur, onun davamı kimi meydana çıxır və maddi sfera ilə ruh sferasının kəsişdiyi nöqtədə bərqərar olur, ötürücü olur, transformator funksiyasını yerinə yetirir. Məclis məişətin zirvə durumudur, bayramıdır, təntənəsidir və eyni zamanda süqutudur. Məişətin son divarı kimi bir şeydir məclis. Ondən o yana məişət yoxdur, yalnız ünsiyyət var. Müsəlman mədəniyyəti kontekstində məclis seyrçilərdən ötrü deyil, iştirakçılardan ötrü tamaşadır, "özüm" üçün tamaşadır, ünsiyyət oyunudur, teatral davranışlar, ədalar, monoloq və dialoqlar sistemidir. Məclis teatral-bədii təbiətə malik virtual ünsiyyət sistemidir.

Lakin... və bir də lakin... İslam mədəniyyətində məclis nadir təzahürlər cərgəsinə düşmür. Belə ki, müsəlman yaşadığı dünyada, toplumda və öz ailəsində permanent olaraq məclis qurmağa, məclisdə bulunmağa bəhanə və imkan axtarır, məclis düzənləmək üçün minimal şansdan da yararlanır. **Müsəlmanın aləmində cəmiyyət məclislərdən qurulmuş bir mozaikadır.** Dövlət idarəçiliyi şəbəkəsində parlament, şura, divan, partiya və məhkəmə iclaslarının, dini moizələrin hamısı müsəlman üçün məclisdir. Məişət səviyyəsində məclis toydur, yasdır, hər hansı bir

münasibətlə kef dostları və həmsöhbətlər üçün verilən ziyafətdir. Mədəniyyət qatında isə müsəlman poeziya, musiqi gecələrini, mürşid və ariflərin toplantılarını, dindarların Quran və şəriətlə bağlı moizələrini məclis sayır. Onda belə çıxır ki, müsəlmandan ötrü dünyanın özü elə sonu bilinməyən məclisdir və müsəlman Allah məclisinin iştirakçısıdır. Bu xüsusda diqqətinizi bir fars kəlməsinə yönəltmək istərdim. Fikir verin "bəzmi-əzəl" sözüne. **"Bəzmi-əzəl"** farscadan tərcümədə "başlanğıc məclisi", "ilk məclis" mənalarında anlaşılır. Bu ifadə ilə farslar Allahın dünyanı yaratdığı məqamı, yeni **Allahın dünyanı yaratdığı məclisi**, eyhamlaşdırırlar. **Bəzmi-əzəl dünyanın heçdən var olduğu məclisdir**. Deməli, **müsəlman mədəniyyətində dünyanın özü məclis mənşəlidir, məclis ünvanlıdır**. Başqa cür desəm, dünya Allahın məclisidir. Bəzi xırdalığlara varaq. Farslar məhz kef məclisini bildirmək üçün "bəzm" sözüne müraciət edirlər. Onda "bəzmi-əzəl" in sətri tərcüməsi "birinci kef məclisi" mənasını aşkarlayır. Bu da öz növbəsində maraqlı düşüncələr üçün əla müstəvidir. Bəlkə elə "birinci kef məclisi"nə, yeni "bəzmi-əzələ" işarə eləyib Allahın dünyanı özünə əyləncə yaratdığını söyləyirlər, insanları kuklalara, kölgələrə, Tanrını isə kuklaçıya, xəyalçıya bənzədirlər.⁴ Həqiqətən, əgər "bəzmi-əzəl" ideyası islam mədəniyyətində olmasaydı, bu sayaq düşüncələr və yozumlar haradan meydana gələ bilərdi?

Müsəlman mədəniyyətində məclis məişət adiliyinin estetikliyə, ünsiyyətin sənətə keçidi məqamıdır. Dünya Allahın adi günlərini, əbədiyyətini bəzəyən məclisdir, oyuncaqdır, Onun əyləncəsidir. Bu məclisin yeganə seyrçisi də elə tanrının özüdür. Yer üzündə nə qədər canlı məxluq varsa, onların hamısı islam mədəniyyətində məclis əhli kimi təsəvvür olunur. Bu siyahıya insanlarla birgə

heyvanlar, quşlar, həşəratlar da daxildir, mələk və əcinələr kimi mifik personajlar da. Məsələ ondan ibarətdir ki, məclisi müsəlman varlığın bütün qatlarına, bütün sferalarına transformasiya edə bilir. Çünki məclis olduqca uyuşqan, mütəhərrik və açıq strukturudur. Heç bir məclis digərinin təkrarı olmur. Onlar bir-birlərinə bənzəyə bilərlər, amma heç vədə eyniləşməzlər. Bir çaya iki dəfə girmək mümkün olmadığı kimi bir məclisə də iki dəfə düşmək mümkünsüz. Məclislər də tamaşalar kimidir: təkrarlanırlar, di gəl ki, aralarında heç vədə eyniyyət olmur. Çünki tamaşa da, məclis də həmişə ünsiyyətlə, ovqatla və vaxtla bağlı. Azərbaycan dramaturqları çox-çox əvvəllər öz pyeslərini "məclis"lərə bölərdilər. Bu o deməkdir ki, müsəlman Şərqiində həтта teatr belə məclisin bir təzahür variantı kimi qavranılıb. Sonucda yenidən dönək öncəki suala: məclis nədir? Onun təsəvvürü və təsviri nəməne? Əgər məclis ünsiyyətin qəlibidirsə, və bu ünsiyyətin özünün heç bir forması-filanı yoxdursa, yeni ünsiyyət ruh kimi, nəfəs kimi gözəgörünməz bir şeydirsə, onda məclisin plastik görkəmi nə tövrdür?

Ortaçağ müsəlman mədəniyyəti kontekstində **MƏCLİS HAŞİYƏDİR, ÇƏRÇİVƏDİR.** Çərçivə isə təbii və süni, təxəyyül və gerçəklik arasında ötürücüdür. Məclis də bu sayaq: özündə bu funksiyanı yaşadır. Məclis ötürücü, astana, sərhəd olur məişətlə toplum, təbiətlə mədəniyyət, maddilə mənəvi arasında.

Məclis iştirakçısı həmişə astana adamıdır.

Məclis üçün real xronotop "**astana xrotonopu**"dur.

Məclis məişətin "gündəlik" əməl, fakt və vaxt, hadisə zəncirində **əməlsizlikdir, hadisəsizlikdir,** real zaman axımında fasilədir, taym-aut

variantıdır, münasibətlərin, mövqələrin sivil qaydada tənzimlənməsi aracıdır.

Müsəlman aləmində fərdin sosial-ictimai statusu, toplumsal dəyəri **məclislə və məclisdə** müəyyənləşir; belə ki, məclis ünsiyyət meyarıdır. Şəxsiyyəti toplum üçün məclis "kəşf" eləyir, məclis aşkarlayır.

Məclis sınaqdır, tanıtımdır, "ağahetmə" mərasiminin uyqarlıq modelidir.

Məclis müsəlmanın mədəniyyət və mərifət dünyasına, ruhsal dünyaya **qeyri-rəsmi vəsiqəsidir.**

Məclis metastrukturdur, yeni hər hansı bir struktur fəvqündədir və istənilən mövzuya həsr olunmuş söhbəti haşiyələyir, çərçivə içinə salır, "astana"da yaşanan prosese düzən verir. Məclis ünsiyyəti sanki şəbəkə formasında qurur. Başqa sözlə, məclis ünsiyyətdən şəbəkə təmsalında hörülmüş virtual kompozisiya çərçivəsidir.

Məclis **məişət "gündəliyinin" ornamentidir,** yeni nəbati naxışdır.

Məclis **ünsiyyət intizamı, ünsiyyət etiketi** deməkdir.

Bu sözün heç bir dini və qutsal mənası olmasa da⁵, "məclis" anlayışı islam dünyasının yüksək ünsiyyət mədəniyyəti üzərində bərqərar olduğunu, gelişidiyini eyhamlaşdırır.

Ədəbiyyat:

¹ Füzuli M. Seçilmiş əsərləri. - B.: Yazıçı, 1984. - s.44

² Kratkiy psixoloqiçeskiy slovar. - M.: Politizdat, 1985. - s.213-215.

³ Yəne orada.

⁴ Bax: Smirnov A.V. Velikiy şeyx sufizma (opıt paradiqmalnoqo analiza filosofii İbn Arabi). - M.: Nauka, 1993. - s.187-192.

⁵ İslam: ensiklopediçeskiy slovar. - M.: Nauka, 1991. - c.149.

VIRTUAL MERAC TEATRI
(aşıqlər ibadəti)

Bir gün birisi məndən xahiş elədi ki, Mövlanaya həsr olunmuş bir verilişdə **dönən** dərvişlərin səma məclislərindən danışım. Etiraz eləmədim. Tədqiqatçı üçün hər deyəndə belə bir şans ələ düşmür ki. Amma sonradan verilişə baxanda gördüm ki, naşılar mənim sözlərimi yun didən kimi elə didiblər ki, heç Həllac beləsini görməyib. Ol səbəbdəndir ki, əhli irfandan, bir də tələbələrimdən xəcalet çəkdim və təzədən "bismillah" söyləyib bu mövzuya bir daha **dönməyi** özümə borc bildim.

Bu məqaləni eksklüziv olaraq AzTV-də "Qobustan" toplusunu hazırlamış qələm sahiblərinə ünvanlıyıram. Mövlana "Fihi-ma-fih" əsərində buyurur ki, "bunu anlayan anlasın, anlamayanın..." İstəyənlər fikrin gerisini özləri axtarıb tapa bilərlər.

Mövləvi dərvişlərinin səma məclisləri

"Təsevüf intellekt və nəfəs üzərində nəzarətdir".

Əbu Bəkr eş-Şibli

Fırfıra, mövləvi şeyxlərinin təbirincə isə, dönən dərvişlərin səma məclisləri Ortacağ müsəlman mədəniyyətinin möcüzə ilə sərhədləşən, heyrətlə seyr edilən min bir nağıl gecəsindən biridir, bircəsidir. Səma məclislərinin Konya (Türkiyə) şəhərində XIII yüzildən üzü bəri düzənlənməsinə baxmayaraq bu hadisə bütün islam dünyasına mənsubdur və ərəb, fars, türk mədəniyyətlərinin qərribə bir sintezini

sərgiləyir. Dərvişlər müsəlman aləminin ən ifadəli, ən aktiv, ən kosmopolit gəzərgi fiqurlarıdır. İslam ölkələrinin inkişafı tarixi üçün dərvişlərin intellektual, əməli və psixofiziki çabalarının önəmi son dərəcə böyük olub. Onların Yaxın və Orta Şərq mədəniyyəti şəbəkəsindəki qaydasız, dağınıq maarifçi, mənəvi-əxlaqi, kulturoloji, duyğusal və ruhsal fəaliyyətinin cövhəri səma məclislərində konkret məkani obrazlarda, plastik formalarda güzgülənir.

Bəzi şərqşünaslar, xüsusilə Qərb tədqiqatçıları **fırfıra** dərvişlərin səma məclislərini "**ayin rəqsi**", "**spiritik konsert**", "**mistik balet**" adlandırmaqla Şərq mədəniyyətinin bu fenomenal təzahürünə Avropa incəsənəti tarixində adekvat forma bulmağa çalışmışlar. Özü də məsələnin izahı, şərhilə bağlı onların seçdikləri metodoloji aparat, probleme yanaşma yönü bu mütəxəssislərin elmi definisiyalarına tam bəraət qazandırır. Lakin bu müəyyənləşdirmələrin, təyinlərin hamısı birtərəflidir və səma məclislərinin hüsnünü, təbiətini, poeziyaya çevrilmiş plastikasının yaraşığını, cazibəsini ifadə etməyə qabil deyil. Ona görə Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin bu hadisəsini **dönen dərvişlərin səma məclisləri** adlandırmaq daha məqsədyönlüdür. Hərçənd türklərin özü bunu "**səma töreni**", **yeni səma mərasimi, səma ayini, səma ritualı** qisminə qavrayırlar. Şübhəsiz, şərti şəkildə qəbul ediləsi bir təyin. Amma razılaşaq ki, hər həftə təkrarlanan lokal bir olaydan mərasim, ritual olmur. Digər tərəfdən isə "ayin", "mərasim" "ritual" kimi sözlərin qapsadığı mənələrdən sosial-ictimai məkana birbaşa qapılar açılır. Mövləvi zikrlərininse toplumsal dünya ilə ilişkisi çox az. Bu zikrlər fərdlə tanrı arasında gerçəkləşən ünsiyyət qatlarının, bir

növ, bədii-vizual obrazı. Bəs səma töreninə məclis demək nə qədər caiz? Bunun üstünlüyü nədə? Və niyə məhz məclis?

Çünki **məclis** müsəlman mədəniyyətində mütəhərrik çərçivə funksiyası daşıyıb hər hansı bir mövzuda keçirilən hər hansı bir söhbəti "qucmağa", əhatələməyə, sahmanlamağa qadirdir. Məclis özünəməxsus kanonik, tənzimləyici, teatral formadır və bir çərçivə, haşiyə olmaq etibarı ilə sakral və urvatsız dünyalar arasında ötürücü missiyasını yerinə yetirir. Məhz Ortaçağ Şərq mədəniyyəti üçün xarakterik olan belə teatral formaların daxilində tamaşa cizgilərilə cuğlaşmış səma məclislərinin kompozisiya elementləri aşkarlanıb üzə çıxır. Bütün sufi qardaşlıqlarına xas dərviş zikrlərində güclü bir teatrallıq var. Ancaq onların heç birinin kompozisiyası səma məclislərilə müqayisəyə gəlməz.

İndi görək səma nə deməkdir? Bir sıra şərqşünaslar dərvişlərin çoxsaylı hərlənmələrdən ibarət rəqsinə, daha doğrusu, onların zikrlərinə "səma" deyirlər. Başqaları isə bu sözü zikrin icrası vaxtı çalınan musiqilə ilişkili hesab edirlər. Belə ki, "səma" sözü ərəbcə "qulaq asmaq", "müqəddəs mətni dinləmək" mənalarında anlaşılır. Hər iki müəyyənləşdirmədə məntiqə və həqiqətə uyarlıq tapmaq mümkündür. Lakin "səma" haqqında Mövlananın fikri belədir: "Səma öz varlığıyla mübarizədir, quşların qan tökmədən apardığı vuruşdur, döyüşdür; ruhun uçuşudur... Səma sirrdir." Göründüyü kimi burada bir qeyri-müəyyənlik var. Odur ki, səmanı mövləvi məclislərinin hər hansı bir kompozisiya elementlə əlaqələndirmək düzgün deyil. Amma həqiqət bu ki, **SƏMA** aşkar ilə müəmmənin, varla yoxun, ölərilə əbədinin, gerçəkliklə virtuallığın mediatorudur; ötürücüdür, insandan Allaha doğru olan

yoldur ki, bir tək səsle keçilir. Mövləvi qardaşlığının kollektiv zikrlərində də səma insanın ruhi vəziyyətinin bildiricisidir. Ona görə səma öz öləri cismindən ayrılıb ərşə qovuşana qədər, vəsl məqamına yetişənə qədər uzanan virtual kamilləşmə yoludur, insan ruhunun uçuşudur. Bu səbəbdən də məclisin yalnız bütöv kompozisiyasını "səma" adlandırmaq düzgündür. **Səma mövləvi dərvişinin meracıdır. Səma bir ayağı ilə Şəriət üzərində dayanıb o biri ayağı ilə Təriqətin kamillik vadilərindən dönə-dönə Həqiqətə can atan dərvişin ruh "nərdivanı"dır. "Səmaya girdinmi, iki dünyadan da çıxıb gedirsən..." Mövlana deyir bunu...**

Beləliklə, dönən dərvişlərin məclislərində səma məqsəd və vasitə birgəliyini ifadə edir. Fırfıra dərvişlərin səma məclisləri, ilk növbədə, XIII əsrin dahi sufisi **Mövlana Cəlaləddin Ruminin Amalı, Eşqi və bütün ömrü boyu aradığı Həqiqətlə bağlıdır.** Mövləvi qardaşlığının zikrləri, yeni səma məclisləri hər həftənin cümə axşamından cüməyə keçən gecə musiqi sədaları altında gerçəkləşərdi. **Eşq dönən dərvişlərin səma məclislərinin təbiəti, ideyası, fəlsəfəsidir.** Bu, "vəhdət əl-vücuda"un harmonik birgəliyi ilə cuğlaşmış, varlığın hər bir təzahürünə doğru yönəlmiş platonik, "ilahi eşq"dir. Bunun təsdiqini Cəlaləddin Ruminin öz deyimlərində də tapmaq mümkündür: **"Torpaq eşqlə fəleklərə yüksəlir. Həzrət Musanın tanrı ilə danışdığı Tur dağı eşqlə rəqəse gəlir"**. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, hələ Rumiyədək bəşəri eşq ideyası müsəlman mədəniyyətinin atmosferində dolaşırdı. Ortaçağ islam mədəniyyətinin ən nurlu simalarından biri Fərid əd-Din Əttar söyləyirdi ki, **"eşq dərvişlərin əlində cənnətin açarıdır"**. İstər ərəb şairəsi **Rəbiyyənin** mistik poeziyasında, istərsə də böyük mütəəvviflər **Əbdülqədir Gilani, Seyid**

Əhməd Rūfainin şəxsiyyətlərilə bağlı hekayətlərdə "eşq" bir ideya kimi aparıcı mövqe tutur. Təbii ki, hekayətləri tarixi fakt kimi qəbul etmək düzgün olmadığı kimi onlardakı həqiqətdən də qaçmaq mümkün deyil. Xüsusilə, Şərq aləmində. Niyə? Çünki müsəlman dünyasında neql etmə zamanı tarixi faktla nağıl arasındakı fərq minimuma endirilir: hekayət tarixi fakt, olmuş hadisə kimi, tarixi fakt isə hekayət kimi söylənilir. Məhz bezi tədqiqatçılar da fırlanğıc hərəkətlərdən ibarət zikrləri Mövlana ətrafında cəmlənmiş çoxsaylı rəvayətlərlə, onun **Şəms əd-Din Təbrizilə** olan əfsanəvi münasibətlərilə bağlayırlar. Digər şərqşünaslarsa dönən dərvişlərin səma məclislərilə qədim Misir kahinlərinin uyğun tərzli mistik rəqsləri arasında genetik əlaqə görürlər. Əlbəttə, müxtəlif hekayətlər, bənzətmələrlə əlaqəli poetik və maraqlı yozumlar cəlbedicidir, lakin müəyyən nəticələr çıxarmaq üçün yetərincə elmi deyil. **Dönən dərvişlərin səma məclisləri sufilərin psixofizioloji davranış və rəftarının vahid estetik sistemdə düzümlənməsidir, batini olanın silsilə hərəkətlər şəklində məkana köçürülməsidir. Səma məclislərinin bütöv kompozisiyası və ayrıca götürülmüş hər bir struktur elementi bunu təsdiq edir.**

Səmaxanaya (səma məclislərinin keçirildiyi otaq) daxil olmamışdan önce dərvişlər dəstəməz alırlar. Sonra mövləvi qardaşlığında qəbul edilmiş tərzdə geyinirlər. Onların geyim tərzinə Şəms Təbrizinin ölümü ilə bağlı Mövlananın uzun müddət əynindən çıxarmadığı hüzn paltarlarının güclü təsiri olmuşdur. **TƏNNURƏ** (sözün mənası bədənənin nuru kimi anlaşılır) dərvişlərin dümağ rəngli, iki hissədən ibarət alt paltarıdır. Onun zəng formalı aşağı hissəsi, daha doğrusu, geniş

tuman **DƏSTƏGÜL** adlanır. Tənnurənin yuxarısı haradasa canlılığı xatırladır. Onu sol tərəfdən tumana bərkidirlər, sağ tərəfdən isə açıq qoyurlar. Tənnurənin belə biçimi hərlənmə zamanı dərvişlərin aldıkları pozanın quruluşuna, eydetikasına xələl gətirməməkdən ötrüdür. Ağ rəngli tənnurə həm də dərvişlərin kəfəne büründüyünü bildirir. Fırfıra dərvişlər bellərinə **əlif-lam** formasında dörd barmaq enində bir qurşaq da bağlayırlar. Bu, "**lə ilahə illəllah**" ("Allahdan başqa məbud yoxdur") kəlməsini eyhamlaşdırır. Tənnurənin üstündən dərvişlər qara rəngli xirqə (Ortaçağ miniatürlərində xirqənin rəngi yaşıl verilir) geyinirlər. Xirqə dərvişlərin qəbrinə işarədir. Onların başlarına qoyduqları konusvari tünd qəhvəyi rəngli papaqsa "**sikkə**" adlanır. Mövləvilər onu öz qəbirlərinə başdaşı bilirlər. Avropalı üçün silindr, konus şəkilli papaq kimi görünən sikkə əslində "**Ya Həzrət Mövlana**" kəlməsinin kalliqrafik quruluşunun inikasıdır. Fırfıra dərvişlərin simvolik geyim tərzini hansı mənaları ifadə edir? Sufilikdə "**fəna**" (yoxluq, ölüm, heçləşmək) təriqətin sonuncu dayanacağı, özünü təkmilləşdirməyin, mənəvi kamilliyin zirvəsi hesab olunur. Mövlananın bilgisinə görə "**fəna**" son deyildir, başlanğıcdır, "**şəb-əerus**"dur, toy gecəsidir, tanrı ilə vəsl gecəsidir, əbədiyyət astanasıdır. İnsanı vəslə yetirənsə eşqdır. Ona görə dərvişlərin geyimi cismani ölümü, dünyaya qarşı biganəliyi, səma isə fəna məqamından sonra eşqlə cuşa gələn ruhun uçuşunu, İstəkli ilə vəslini, beqanı, yeni əbədiliyi simvollaşdırır. Mövlana deyir ki, toy gecəsində biz öz fərq nişanələrimizi itirib, "mən"liyimizdən azad olub Allah nişanələrini güzgü kimi özümüzə əks etdirərik, Onun nişanələrini qəbul edərik. Sevgi olmasa, "şəb-əerus" mümkünsüz. İnsan sevmək və sevilmək üçün

yaradılıb. Hərçənd Cəlaləddin Rumi anladır ki, bütün eşqlər ilahi eşqə yalnız bir körpü...

Onda bəs **dönmək** nəməne? Mövləvi bilgisinə görə dünyada hər şey fasiləsiz şəkildə dönməkdədir. Maddəni təşkil edən atomlar daim döner; Yer küresi həm öz oxu, həm də Günəş ətrafında dönüb də fırlanar; damarlardakı qan dönməklə hərəkətini davam etdirər, insana həyat verər. Belə ki, dönmək kainatın yaranış qanunu... Varlıq dönürsə, demək, yaşayır...

Mövləvi qardaşlığının səma məclisləri dəqiq və səliqə ilə işlənmiş struktura malikdir. **Bu struktur səma məclislərində Sözü, Rəqsin və Musiqinin harmonik vəhdətini təmin edir.**

Səma məclisi beş bölümdən (Qərb tədqiqatçılarının yazdıqlarına görə isə iki hissədən) ibarətdir:

Dərvişlər səmazənbaşının ("rəqs ustası") rəhbərliyi ilə səmavi sədalar otağına daxil olurlar. **Şeyx**, səma məclislərində ən hörmətli şəxs, **səmazənlərin** (rəqqas dərvişlərin) arxasınca gəlir. Dərvişlər bir-birinə başla təzim edib, bir-birini başın fırlanğıc hərəkətlərlə "salamlayıb" cərgəyə düzülürlər. Şeyx, səmazənbaşı, **Axçı Dədə** ("aşpaz dədə", yeni səma məclislərində iştirak etmək üçün dərvişləri "bişirən", hazırlayan, onları müxtəlif sınaq mərhələlərindən keçirən şəxs) ağ sikkə qoyduqlarına görə digər dərvişlərdən fərqlənirlər. Dərvişlər aram yerləşlə qırmızı rəngə boyanmış qoç dərisinə yaxınlaşırlar. Bu, Günəşin simvoludur ki, ona da farsca "Şəms" deyilir. "Təbriz" sözü də Günəşi bildirir. Deməli, səmazənlərin Günəşin simvoluna təzimi sufilikdə işıq kultu, Mövləvilərdə isə Şəms əd-Din Təbriziyyə qarşı ehtiram hissilə bağlıdır. Dərvişlər hərəkətin ahəstə ritmini saxlamaq şertilə öz yerlərinə keçib dairə boyunca

əyləşirlər. Hafiz, Quranı əzbər söyləyən şəxs, **"Fatihə"** surəsini və "Rast" muğamı üstündə dini musiqi formasında bəstələnmiş **"Nət-i Şərif"**i (sözləri Ruminindir) oxuyur. **Bu, birinci bölümdür:** məqsədi Muəmməd Mustafanı, onu xəlq eləmiş Allahı və digər tanrı peyğəmbərlərini mədh etməkdir.

"Nət-i Şərif" tamamlanan kimi **"təqsim"**, yeni neyin improvizəsi başlayır. Dərvişlər bu zaman diz üstündə oturub "tənhalar sirdaşı" neyin səsini dinləyir və gözlərini qapayıb yerlərində yırğalanırlar. **Bu, ikinci bölümdür:** hər şeyə can verən ilahi nəfəsin təmsilçisidir. Nəfəssiz bütün canlılar cansızlığa məhkum.

Neyin naləsi qurtaran andaca dərvişlər cəld bir hərəkətlə əllərini yerə vurub qiyamət gününə və qıl körpüyə çatdıqlarını bildirirlər. Onlar ayağa qalxıb şeyxin ardınca saat əqrəbinin əksi istiqamətində dairə perimetri boyunca gəzişirlər. **Üçüncü bölüm** başlanır. 56/4 ritmik qəlibi gözlənilmək şərtilə mövləvi musiqisinin "pişrou" və ya "peşrev" adlanan giriş hissəsi çalınır. Bu zaman dərvişlər başlarını çevrə cızmaq şərtilə yavaşca hərledə-hərledə bir-birini salamlayırlar. Beləliklə, **Sirr** bir dərvişdən digərinə ötürülür və səma məclisinin kompozisiyasında əyaniləşir. Başın çevrə boyunca hərəkət etdirilməsi əslində "salamlamaq" yox, sufisayağı "zikr"dir. **"Zikr" anmaq, yada salmaq, xatırlamaq deməkdir** və təlqin formulu sayılan "lə ilahə illəllah"dan ibarətdir. Bu, dil üçün olan zikrdir. Dil ağızda dönür və Allahı anır. Sufilik islamın ezoterik aspekti olduğu üçün burada eyhamla danışmaq, mənanı işarə xarakteri daşıyan bədii obrazla ifadə etmək daha güclüdür. Sufilikdə zikr passiv meditasiyanın aktiv qarşılıdır. **Passiv meditasiya fikirdir, aktiv meditasiya - zikr.** Mövləvilərsə deyir ki, Allahı təkə dildə

yox, baş, əllər və ayaqlar vasitəsilə də anmaq mümkündür. Dərvişlərin dönməsi elə mövləvi zikrlərinin toplusudur. Zikr zamanı baş sanki çevrə sərhəddi üzrə hərəkət etdirilir. Baş qarın nahiyəsi istiqamətindən hərəkətə gətirildikdə "lə" kəlməsi, yuxarıya doğru qaldırıldıqda "ilaha" sözü, sol çiyənə sarı aparıldıqda isə "illə" deyilir. Sonuncu "llah" kəlməsini başın ürəyə doğru endirilməsi bildirir. Bu zikr türkçə "dörd vuruş", fars dilində isə "dörd qapı" adlandırılır və dərvişlərin səma məclislərində dünyanın bütün əksliklərinin, dörd yönünün eşqlə coşan ruhun ekstatik atmosferində birləşib vəhdətə gəlməsinə işarə edir. Mövlananın **"biz birləşdirmək üçün gəldik, ayırmaq üçün yox"** deyimi də bu fikri təsdiqləyir. Sufisayağı zikr şəriətə əsaslanan improvizədir. Elə improvizədir ki, sonradan kanonik formaya çevrilib dərvişlərin səma məclislərinin kompozisiyasının başlıca konstruktiv elementi kimi özünü büruzə verir. Təsadüfi deyildir ki, ingilis tədqiqatçısı **İra Fredlender** dərvişlərin dairə boyu zikrini **"canlı mandala"** (buddizmə bağlı miflərdə dünya modeli) adlandırır.

Səma məclislərinin bu hissəsinə **Mukabele**, dərvişlərin dairə perimetrlə gəzişinə isə **"halqa"** deyilir. Bu gəzişmə üç dəfə təkrar olunur və Ruminin böyük oğlunun şərəfinə **"Dövr-i Sultan Vələd"** və ya **"Dövr-i Kəbir"** adlanır. Burada halqa planetlərin sonsuz kəhkəşanda cızdığı əbədi hərəkət yolunun, əbədi dönüşünün simvoludur, dünyada mövcud olan şəkil və surətlərin bir-birinə salamıdır.

Halqa üç dəfə təkrarlandıqdan sonra şeyx öz yerinə keçir. Buradan səmazənlər və musiqiçilər aydın görünür. Dərvişlər çevikcəsinə xirqələri əyinlərindən çıxarıb öpür və yerə atırlar. Axçı Dədə və səmazənbaşı bu

xilqələri yığıb bir kənara qoyurlar. Tək bir tennurədə qalmış dərvişlər əllərini çarpazlaşdırıb çiyinlərindən tuturlar və Şeyxin hüzuruna addımlayırlar. Sinədə çarpazlanmış qollar "əlif-lam"dır, "lə ilahə illəllah"ın kalliqrafik işarəsidir. Bu zaman səmazənbaşı Şeyxin əlindən öpüb onun beş addımlığında dayanır və buradan rəqsə rəhbərlik edir. Digər dərvişlər də onun kimi davranıb öz yerlərinə keçirlər.

Beləliklə, üçüncü bölüm (və ya birinci hissə) qurtarır, xanəgahın sükutu səmavi sədalar otağında bir anlığa bərqərar olur. Rəqs ustasının və ya Şeyxin ağ başmağının xirçənin altından görünməsi "dörd salam"dan ibarət ikinci hissənin, yaxud **dördüncü** bölümün, yeni səmazənlərin rəqsə başlaması üçün şərti siqnaldır. Dördüncü bölüm **dörd salamdan** ibarətdir.

Birinci salamın mənası: insan bilgisiylə həqiqətin aydınlığına çatır, Allahı və özünün ona bir qul olduğunu dərk edir. Bu vaxt "**dü-yek**" ritmində "**Dövri Rəvan**" adı verilmiş melodik musiqi çalınır. Dərvişlər aramla dönüb fırlanmağa başlayırlar. Fırlanma məqamında sinə, ürək nahiyəsi göylərə paralel olmalıdır. Ona görə də qollar yana açılır, baş isə çiyinə doğru eyilir. Səmazənin azacıq yuxarı tuşlanmış açıq sağ əli Allahın, göylərin mərhəmətini, xeyr-duasını sanki ovuc içinə toplayır. Sol əlin döşəməyə perpendikulyar olan barmaqları isə bu xeyir-duanı aşağı dünyaya ötürür. Belə pozada dərvişlərin bədəni sakral və urvatsız dünyalar arasında mediator rolunu ifa edir. Fırfıra dərvişlərin səma zamanı hərəkətlərinin quruluşu sufilikdə ayaq zikrinə uyardır. Ayaq zikri mövləvilərdə batində xatırlanan "**İsmi Cəlal**"ın (tanrının adı) zahirdə, məkanda yaradılan konfiqurasiyasıdır. Bu zikr sağdan sola doğru

yerinə yetirilir. Səmazən sol ayağını geri çəkib təzədən sola dönür və beləliklə, səmaxana boyu fırlana-fırlana gəzişir. **Zikr vəcdin astanasıdır**, vəcdə çatmağın yoludur, sufilikdə "hal" məqamına yetişmək üçün vasitədir. **Səma isə vəcdin zirvəsidir**, vəcdə gəlib bayılmaq, özünü unudub İstəkliyə qovuşmaqdır.

İkinci salamın mənası: bu salam zamanı insan Allahın yaratdıqlarında təzahür edən ilahi əzəmətinin müşahidəsinə qapılır, Allahın böyüklüyünə və qüdrətinə heyran olub heyranlıqla dönməyə davam edir. Zikr gücləndikcə dərvişlərin fırlanma sürəti də artır. Melodiyaların ritmik strukturu ardıcıl olaraq dəyişir, "dü-yek" 9/8 ölçüsündə ifa olunan "Evfer"lə əvəzlənir.

Salamdan salama keçid küdüm (türk zərb aləti) səsiylə müşayət edilir və bu səs dərvişin ruh "nərdivan"ında mərtəbədən mərtəbəyə yüksəlişini və Allahın "KUN" (OL) əmrini simvollaşdırır.

Üçüncü salamın mənası: bu salam bildirir ki, artıq heyranlıq duyğusu eşqə çevrilmişdir; yəni bu məqam vüsal məqamıdır, sevgidə yox olmaq, heçləşmək məqamıdır. Üçüncü salamda yaşanan halətə sufilikdə "fənafillah", buddizmdə isə "nirvana" deyirlər. Burada dərvişlərin fırlanma tempi özünün ən yüksək nöqtəsinə çatır. Odur ki, musiqi kompozisiyası iki hissəyə ayrılır: öncə sazəndələr 24/8 ritmik qəlibinin ölçülərini gözləyirlər. Dərvişlər ara vermədən dönürlər. 6/8 ritmik qəlibində ifa edilən becid "Yürük səmai" eşidiləndə üçüncü salamın ikinci hissəsi başlayır. Dönmələr sürətlənir və tezləşir. Səmazənlər indi dairə boyunca düzülüb aramsız şəkildə hərələnən iri, ağ **fırfıraları** xatırladırlar. Dərvişlərin tennurələri bu zaman

hava ilə dolub şişir və ağ yelkənlərə bənzəyir. Elə yelkənlərə bənzəyir ki, sanki bu dəqiqə hər lənib-hər lənib səmaya qalxacaqdır. Səmaxanada bir-birilə kəşişən kiçik və böyük dairələr əmələ gəlir. Kənardan baxdıqda sanki maddi əsası olmayan, səmavi təsvirə malik tablo alınır. Dərvişlər dayanmadan fırlanırlar, Y.E.Bertelsin bənzətməsinə görə, saatın kiçik əqrəbi kimi fırlanırlar; fırlanırlar ki, mənzil başına tez çatsınlar: həmin mənzilə ki, orada zaman və məkan duyğusu itir, gerçəklik və təxəyyül, yuxu və həyat arasındakı sərhəd aradan götürülür, əbədiyyətlə an bir-birinə bərabər tutulur, insan tanrı kimiləməkan olur. Getdikcə dərvişlərin fırlanma sürəti o qədər artır ki, hərəkətlə statika arasındakı zahiri fərq sanki yoxa çıxır. Elə bil ki, hər lənən dərvişin pozası əbədiyyətin yeganə və təkrar olunmaz fotosəklidir. Bu fotosəkil sanki qalaktikanın spiralvari formasının və dünya burulğanının inikasıdır. Üçüncü salamın sonuna yaxın 10/8 ritmik qəlibində səslənən "Axsaq səmai" çalınır və dönmələr getdikcə yavaşlayır.

Dördüncü salamın mənası: bu salam səmazənlərin mənəvi yolçuluğunun, meracının tamamlandığını, dərvişlərin əbədiyyətə dönüşünü bildirir. Yenidən "**Evfer**" çalınır. **8/6 ritmik** ölçülü musiqi parçası zamanı ekstaza düşənlər indi bütün fikirlərini batinlərində cəmləşdirirlər. Elə təəssürat yaranır ki, güya dərvişlər yerin cazibəsindən qurtulub qaranlıq fəza içində ağ tənurelərilə fırlanırlar. Instrumental musiqi qurtardıqdan sonra "təqsim" bir daha səmaxana fəzasına hakim kəsilir.

Bu, artıq finaldır, **beşinci** bölümdür, ikinci hissənin tamamıdır. Hafiz avazla Qurandan parçalar söyləyir. Indi Şeyxin növbəsidir. O, "Hu" kəlməsi ilə bitən "Gülbəng" adlı dini duanı oxuduqdan sonra rəqs ustası ilə

bahəm səmaxananın ortasında fırlanmağa başlayır. Instrumental musiqi öncə "pişrou"dan, sonra isə "Yürük səmai"dən hissələr səsləndirir. Burada Şeyx Günəşi, səmazənbaşı isə Ayı simvollaşdırır. Beləliklə, səma məclislərinin kompozisiyasında feza cismlərinin hərəkətinin canlı şəkli alınır. Günəşlə Ay, gecə ilə gündüz Şeyxlə səmazənbaşının təmsalında yerlərini növbə ilə bir-birilərinə verib fırlanırlar. Ətraf sakitlikdir. Yalnız "Allah" sözünün qısaltılmış əvəzləyicisi olan "Hu..." nidasının sürəkli pıçılıtı eşidilir. Dərvişlər gerçək varlığa laqəydlilik bildirən üz ifadəsilə səmaxananı bir-bir tərk edirlər. İndi onlar tamam başqa bir dünyaya mənsubdurlar. **Bu dünya MÜTLƏQ GÖZƏLLİK və İLAHİ KAMİLLİK dünyasıdır.** Bir azdan "Huva" (Odur) və "Hu" (O) pıçılıtları da eşidilməz olur. Əbədi sükut səmaxananın yeganə sahibinə çevrilir. Lakin elə bu zaman yenidən hafizin səsi eşidilir və o, "Fatihe" surəsini oxumaqla səma məclisinin sona yetdiyini bəyan edir.

Göründüyü kimi səma məclislərinin kompozisiyası çox sadədir və adi, aramsız hərflənmələrdən ibarətdir. Ancaq elə ilk baxışdan sadə və adi təsir bağışlayan bu hərəkətləri yerinə yetirmək üçün dərvişlər Axçi Dədənin rəhbərliyi altında uzun sürən asketik təlim-məşq prosesi keçirdilər. Bu, ondan ötrü idi ki, dərvişlər mənəvi təmizliyə, saflığa çatsınlar və fırlanğıc hərəkətlərin ideal icrasına nail olsunlar. Dərvişlər Mövləvi xanəgahında 1001 gün müddətinə sığışan sınağa çəkildilər. Bu sınaq "**çillə**" adlanırdı. 1001 günlük çillə **25x40 üstəgəl 1 prinsipi** üzrə qurulurdu. Dərvişlər 25 dəfə 40 gün ərzində müxtəlif sahələrdə fiziki əməklə məşğul olmalı, dilənməli və dini biliklərini artırmalı idilər; zikr praktikasını mənimsəməliyidilər. Sonrakı

bir gün isə səmaxanada düzəldilən imtahana verilirdi.

Dönən dərvişlərin səma məclisləri Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin virtual merac teatrıdır, simvollar teatrıdır. Biomexanika qanunlarına əsaslanan bu zikir teatrının, vəcd teatrının sadə kompozisiyası çərçivəsində poeziya, musiqi, rəqs, natiqlik sənəti, hətta kalliqrafiya belə vahid bir inkişaf xətti ətrafında yüksək gözəllik və ölçü duyğusu ilə sintez olunur. Vahid inkişaf xəttinin, konkret məqsədin, teatral obrazlılığın, dəqiq ritmik strukturun, güclü sintezin mövcudluğu səma məclislərini teatr tamaşaları ilə qohumlaşdırır. Şerq teatrının aparıcı prinsiplərinə söykənən mistik-dini pafoslu səma məclislərinin struktur elementlərində, onların ard-arda düzülme münasibətlərində Orta əsrlər müsəlman mədəniyyəti üçün xarakterik dünya modelinin, sufi kosmoqoniyasının qrafik sxemini görmək mümkündür. Bu məclislərin dini tefəkkürlə sıx əlaqəsinə baxmayaraq onlar Orta yüzillərin demokratik xarakterli mədəniyyət hadisəsi olub əsas etibararı ilə şəhər əhalisinin, sənətkar təbəqəsinin ovqatını əks etdirmişdir. Hətta Mövlananın vaxtında səmaxanalarda qadın zikrləri də keçirilmişdir. Əksər hallarda səma məclisləri bollu yemək-içməklə müşayət olunmuşdur. Bu faktın özü də mövləvi zikrlərini, dərvişlərin səma məclislərini Şerq teatru müstəvisində öyrənməyə bir şans verir.

YUXULU ŞƏHƏRİN SAKİNLƏRİ VƏ MİRZƏSİ (ictimai psixozun şərti)

Əgər mən desəm ki, Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin yeri Azərbaycan mədəniyyətində xüsusiyyətdir (yazıçı, dramaturq, rejissor, dirijor, publisist, tədqiqatçı), hücrəsi təkdir, elə bilin ki, mən heç nə deməmişəm. Çünki bunların hamısı artıq çoxdan deyilib. Deyilib ki, Haqverdiyev Azərbaycan adlı bir məmləkətin son dərəcə böyük sənətçisi və ədibidir. Burası tarixən həqiqət kimi formalaşmış və tədricən çevrilib olub taftalogiya, yeni sözü qurtarmış aşığın fasiləsiz çalıb-çağırdığı "yram, yaram" təkriri. Taftalogiya - tükənmə sindromu, cəfəngiyyət əlaməti, mənasız küy. Təbii ki, mən buna qol qoymaram. Əbdürrəhimbəyi "ölü klassiklər", "cansız korifeylər" cərgəsində eyləşdirmək nə demək? Olası bir işmi, yahu? Əsla, mümkünsüz. Səbəbi də aydın. Ona görə ki, Haqverdiyevin ədəbi-bədii irsi hələ də "bağlı boxça" kimi bir şey: açıb baxmaq, baxıb da kəşf etmək gerek.

Mənim məqaləm də elə bu sayaq bir cəhd. Azərbaycan ədəbiyyatının **"ƏBDÜRRƏHİMBƏY HAQVERDİYEV"** müstəvisində (qatında) qərarlaşıb onun konseptual yaradıcılıq mündəricəsinin strukturunu, bu strukturda gəlmiş əsas motivlərin gerçəkləşdiyi estetik modeli təsvir və şərh etmək mənim müəllif məramım. İstərdim ki, müsəlman mədəniyyəti kontekstində Qərb uyqarlığının modern sənət dəyərlərinə köklənmiş bir azərbaycanlı maarifçisinin bədii paradiqmasının funksional bildiricilərini aşkarlayıb müəyyənləşdirim. Məqsədime uyğun predmetə yanaşma yönünü dəyişdim, sosioloji təhlildən kulturoloji analize keçdim və... nə görsem yaxşıdır? Gördüm ki, maarifçi Əbdürrəhimbəyin yaradıcılığı Şərqlə Qərbin

bifurkasiya nöqtəsi, müsəlman mədəniyyətinin özgə mədəniyyətlə təmasında yaşanan faciəvi əxlaq kollapsının güzgüsü, millətin mənəviyyət xəritəsi, absurdun psixoloji panoramı; qıssası, Azərbaycanın filologiya "dənzində" yekə bir aysberq; üçdə ikisi məxfi, mürgülü. Gördüm ki, Haqverdiyev dünya içində dünya, amma sovetlər dönəmində "damğası" vulqar sosioloji təhlillə vurulub. Onda gördüm ki, yazmasam ayrı bir əlacım yoxdur. Elə isə mövzunun araşdırılması üçün mənim ideyalarımın cəmləşdiyi əsas elmi-fəlsəfi platforma:

HAQVERDİYEV YARADICILIĞINDA DÜNYA MODELİ
(*nağıl və məkan*)

Kosmosda nə mövcuddursa, məkanı var. Məkansız birçə Allah. Məndən Allaha qədər olan məsafə məkandır; aramızda təbii landşaft, fəza, ulduzlar, planetlər... və qalaktikalar. Hərçənd məkandan da məkansızlığa iynəyarım yol. **Allah mənimlə birgə məkandadır: mən Allahla birgə məkansızam.** Bu, fəlsəfə üçün. Aydın və konkret düşüncə müstəvisində isə məkan, ilk növbədə, materiyanın olqu formalarından biridir: yeni **nə varsa, o, məkanda özünə yer bulur. Yoxun yeri yoxdur.** Odur ki, sadə psixi qavrayışda məkan İNSAN MƏSKƏNİ kimi anlaşılır. Məkan üstündə gəzdiyim torpaq; yaşadığım ev, dalan, küçə, məhəllə, şəhər, ölkə, cahan; duyğularımın obrazı, nişanəsi; yaddaşım üçün fiziki kataloq; adət və şəkərlərimin gerçəkliyini təsdiqləyən faktor; TALEYİM; zamanın qiyafəsi, donu, paltarı, görünüşü. Məkanda mən özümü tanıyıram və mənə potensial özgə olanları "özünküləşdirirəm". Axı onlar mənim şəhərimi (ölkəmi, kəndimi, məhəlləmi) mənimlə birlikdə bölüşürlər. Hüquqlar bərabərdir və şəriklik aprioridir. Bu, bizim qeydiyyatsız, imzasız, sənədsiz ittifaqımızdır, rəsmiləşdirilməmiş

müqaviləmizdir. **Məkan** cəmiyyətin **dekorasiyasıdır**, ictimai həyatın, sosial olayların və fərdi yaşantıların kontekstidir, çərçivəsidir; hər bir dövrdən, zamandan ötrü isə tarixi tekst kimi qiymətlidir. Məkan mətndir¹, informasiyadır, işarədir, bildiricidir: "oxunur", yozulur, şərh edilir, mənalandırılır. Elə bu əsnada demək mümkün ki, məkan hər hansı bir ədəbi-bədii əsərin qeyri-rəsmi "lal" qəhrəmanıdır, bütün hadisələrin "dinməz" şahidi və gizli təhrikçisidir. Bu "lal" personajın, iştirakçının səsi yoxdur, amma sözü var və o, "danışır". Bədii əsərdə məkan sahmanlayıcı, təşkiledici, nizamlayıcıdır. Hətta düşüncə də məkanda "gəzir". Məkan qəhrəmanların fəaliyyət dünyasını qurur, onların davranış, rəftar partiturasını müəyyənləşdirir. Nədən ki, ZAMAN insanın fəaliyyəti vasitəsilə məkanda "açılır", dinamikləşir, şaxələnir və özünü təsdiqləyir. Ona görə məkan həmişə sosial əlaqələr iyerarxiyasının, ictimai münasibətlərin, millətin ünsiyyət ənənəsinin, etnopsixoloji durumunun, passionarlıq səviyyəsinin, dini gələnlərinin və estetik zövqünün görkəmidir. Bu mənada bədii əsərin qəhrəmanını yaradan, yaşadan və onun ömür müddətini təyin edən məkandır. Hər bir insan məkana aramsız enerji mübadiləsindədir. Allahın TORPAQDAN (gildən, palçıqdan) yapdığı İNSAN daim daimi məkan içindədir. Məkan onun varlıq meyarıdır, sosial-psixoloji, kulturoloji səciyyəsidir, "mən" in güzgüləndiyi yerdir, milli xarakterin təcəssümüdür və ayrılıqda hər bir fərdin şəxsi vərəqəsidir. Biz harada yaşayıırıqsa, ora bizim özümüze oxşayır, və əksinə. Bu mənada, məkan elə biz özümüzük. Məkan mənim davamımdır: mən də məkana davamiyam. Belə ki, məkan da "canlıdır", orqanizmdir, sistemdir və insanla fasiləsiz kontaktdadır.

Qavroş, polkovnik Şaber, madam Bovari, Jülyen Sorel Fransanın özü və üzü kimidirlər; Parisin, Marselin (və digər bölgələrin) küçə və meydanlarının ruhunun, hüsnünün "intim", eksklüziv portretləridir. Qəhrəman hər bir vaxt öz məkanına müsavidir. Ə.Haqqverdiyevin hekayələrində də bu belədir. Onun nəsrinin "sakinləri" Orta çağların müsəlman şəhərlərinə bənzəyirlər. İlk baxışda adamda elə təəssürat yaranır ki, yer üzündə müsəlman şəhərləri heç nədən ehmalca, tədricən peyda olurlar, bir ritmə köklənib yaşayırlar və asanlıqla "dünyalarını dəyişib gözdən itirlər", unudulurlar, sanki köhnə qala divarları kimi "ovxalanıb tökülürlər"² Bu ilk təəssürat aldadıcı deyil, Orta əsrlərdə müsəlman şəhərlərinin mövcudluq ahəngi və mövcudluq həqiqətidir. XIX yüzil Azərbaycanı Ortaçağ islam aləmindən bir elə də fərqlənmirdi və hələ ki ondan ayrılmamışdı. XIX əsr Azərbaycanında müsəlman mədəniyyətinin qanunları səsə, gücə malikdi: insanın batini üçün mənəvi imperativdi, zahiri üçün müəyyənedici etiketdi, məkanın təşkilində isə fəlsəfi sxem. İslam dünyasında məkanın müəllifi həmişə kişilərdir və bu məkan yalnız onlara məxsusdur. Bica demirlər ki, islam kişilərin dini kimi formalaşmış və tarixilənmiş. Əbdürrəhimbəy Haqqverdiyevin hekayələrindən görünən kişi məkanı da müsəlman şəhərinin variantlarından biri kimi zühur edir. Elə buradaca qısa tarixi-kulturoloji ekskurs.

İslam dünyasında məkan, yeni insan məskəni, sakinlərlə məskunlaşmış coğrafi areal, həmişə öz sadəliyi, və hətta bəzən primitivliyi, rahatlığı, münasibliyiylə seçilib: camaat bərbəzəkli tərtibata meyl göstərməyib. Evlərdə yerə xalça-palaz döşənib, mütəkkələr atılıb, sandıqlar qoyulub, pəncərələrə şəbəkə vurulub, qapılara pərdə asılıb, ara-sıra divarlara nəbatı naxışlar çəkilib. Əvəzində

qadınların ənlik-kirşanına, zinət eşyalarına aşırı diqqət yetirilib. İndisə fikir verin: bu cərgədə dayanaqlı heç nə yoxdur. Xalçanı tapdalayıb keçmək, üstündə əyləşmək, mütəkkələrə söykənmək mümkündür; xalçaları, mütəkkələri, sandıqları əziyyətsiz bir yerdən başqa yerə daşımaq, naxışları çoxaltmaq və ya azaltmaq (silmək) olar. Bunun səbəbi odur ki, islam dinində müsəlmanı Allaha ibadətdən fani dünyaya bağlayan nə varsa, hamısı pislənir. Hətta əcdad qəbirlərinin yerlə yeksan olması fikri intensiv şəkildə aktuallaşdırılıb ki, insan emosiyalara uyub özünə Kəbədən əlavə ziyarətqah düzəltməsin. Odur ki, müsəlman məkanı təşkil edərkən onun cəmi bir oriyentiri olub: QİBLƏ. Şərqi islam məmləkətlərində evlərin qapısı, pəncərəsi qibləyə açılıb, namaz qılarkən möminlər üzlerini qibləyə tutub ibadət eləyiblər, meyidi harada olursa olsun qiblə istiqamətində uzadıblar. Çünki Kəbə islam toposunun, islam loqosunun energetik, intellektual və qutsal mərkəzidir. Qiblə Allahın müqəddəs Kəbədə yerləşən evinin yönüdür. Bura islam dünyasının elə bir nöqtəsidir ki, bu nöqtədə horizontal müstəvi sanki bir düymə ölçüsünə qədər balacalaşmış, enerjisini konsentrə edib sferaya atılır, vertikal transformasiya olunur; vertikal isə elə bil ki yuxarıdan ox kimi bu nöqtəyə batıb bütün horizontal boyunca öz enerjisini paylayır. Toposferada Allahla insan arasındakı məsafənin minimal həddə çatdığını bildiren işarə Kəbədir. Allahın emanasiyasının və bəndənin ilahiyyə qovuşmasının qrafik vizuallığıdır Kəbə. İbadət vaxtı üz qibləyə dayanmış müsəlmanlar sanki Allaha deyirlər ki, biz Səndənlik. Bu, eyni zamanda onların icmaya mənsubluğunun şəhadətidir. Məscid isə məkan içrə Kəbəni (qibləni) tirajlayan dini obyektidir. Möminlər onu hər yerdə, yeni dünyanın istənilən bölgəsində Kəbənin əvəzləyicisi,

simvolu kimi qavrayırlar. İslam məkânında MƏSCİD ünsiyyət institutudur. Məsciddə insanlar sanki öz qapalı məkânlarının hüdudlarından çıxıb daha geniş bir dünya ilə təmas yaradırlar. Bu təması şərtləndirən məscidin şəraiti, zahiri görkəmi və daxili quruluş formasıdır. Məhz məscidin iç tərtibatına xas boşluq və asudəlik möminlərə sonsuz bir sakitlik və əminlik bəxş edir: bura yalnız xəttatlıq nümunələri və islimilərlə bəzədilir, yerə evlərdə olduğu kimi xalça-palaz döşənir, tağ formalı sadə hörgülər isə gerçəkliklə sakral dünya arasında ötürücü rolunu oynayır. Müsəlman ölkəsində MƏSCİD kobud, urvatsız materiyanın ruh aləminə transformasiyasının, keçidinin, dönüşünün rəmzidir. Sərin suyu olan hovuz da məscid həyətinin atributudur. Burada kölgəlik tapıb dincəlmək, rahatlanıb öləridən və əbədidən, insandan və Allahdan, ticarətdən və dindən, məişətdən və ibadətdən qayğısız danışmaq üçün ağaclar (əksərən, sərv, xurma) da əkilir. Müsəlman şəhərində məscid həmişə potensial balaca, xudmani PARKDIR; hər bir ev isə microməsciddir.

İslam dünyasında öz kommunikativ funksiyası etibarlı ilə məscidə bərabər ikinci yer BAZARDIR. Müsəlman "şəhər kompleksinin əsasını həmişə bazarla məscid təşkil edir; onların əlaqəsi qədim ərəb mədəniyyətinin ənənələrindədir: çünki Məkkə həm zəvvarlıq, həm də ticarət mərkəzi idi"³. "Həm ziyarət, həm ticarət" deyiminin kökü elə burda. Bazar isə müsəlman Şərqlinin əsas alver məntəqəsidir. Lakin müsəlman bazara təkə alış-veriş etməkdən ötrü getmir. Bura da, bir növ, müsəlmanın diskussiya klubudur, faydalı istirahət zonasıdır.

Orta çağlarda camaat məscid və bazara bir də ona görə axışırdı ki, gündəlik lokal olayların tamaşasına çıxsın, qohumların, tanışların görüşünə

gəlsin, axunda və ya nağılçıya qulaq assın, başqalarını görsün, özünü göstərsin, ictimai-sosial vəziyyətdən xəbər tutub məlumatlansın. Əgər məscid pafoslu, bəlağətli nitq, həzin melodik deyim, stilizə olunmuş kanonik jestlər, pozalar teatrı idisə, bazar adi, sərtbəst danışıq, açıq-saçıq davranışlar, insan bədəninin aşağı nahiyəsilə bağlı kobud, nalayiq hərəkətlərin, jestlərin ifa edildiyi, biabırçı söyüş və qarğıışların, mənasız, təsirsiz qurban-sadağaların, andların səsləndiyi meydan teatrının gerçəkliyini görükdürürdü. Məscid divarları arasında müsəlman tərəfindən yaşanılan vəcd bazarda karnaval formalarının təklif etdiyi familiar münasibətlər vasitəsilə neytrallaşdırılırdı. İslam dünyasında məscid və bazar nəinki bir-birinə mane olur, hətta əksinə, biri digərinin sosial, kulturoloji, psixoloji və toplumsal funksiyasını tamamlayırdı. İbadət və alver müsəlman memarlığının real ideyası, mövzusu olub. əslində isə ibadət və alver qarşıdurumu bəqa/fəna (əbədi/öteri) dixotomiyasının məkanda obrazlaşdırılmasıdır.

Mən belə bir məkani və bu məkana sanki külək tərəfindən getirilib müvəqqəti "ilişdirilmiş" adamları Əbdürrəhimbəyin hekayələrində gördüm. Gördüm və tanıdım. Tanıyb da anladım ki, **"BU, BİZİK"**; özgələr üçün yaxşıyıq, özümüz üçün **PİSİK**... və elə həmişə də bu cür olmuşuq: məsələn, Şeyx Şəban kimi, Mirzə Səfər kimi. Olmuşuq yarımçıq, canbəsər, bivec, kəmsavad, bir az lotu, bir az mömin, yeni ambivalent, yeni gic-bic. Olmuşuq qarışıq, amorf. Niyə? Çünki bizi bu məkən yaradıb. Elə bir "tilsimli" məkən ki, orada yalnız absurd gəlişir, orada yalnız İbadət və Alver var və orada yalnız Allah adına yayımlanan xurafat var və sən yoxsan. Sanki qapalı cadu zonasıdır bura: nə getmək

mümkündür, nə qalmaq. Çıxış yolu bir ölümdür, bir də dəlilik.

Haqverdiyevin personajları da elə bil bu "cadulu" məkana küləklə gətirilib ilişdiriliblər, sonra isə bu məkana yapışıblar, bitişiblər, perçim olublar və tərpenməyə daha heyləri qalmayıb: sakitcənə, müti qul kimi bir yerdə əyləşib, dayanıb, uzanıb Allahdan verilmiş ömrün, taleyin, alın yazısının, qismətin məlum sonunu gözləyirlər (külək esəcək və onları götürüb aparacaq) və hətta TANRIYA bu paya görə şükr etməkdən bezmirlər.

Bu müsəlman həyat tərzinin obyektiv şəklidir, trafaret görüntüsüdür və XIX yüzilə aiddir. Ona iki cür yanaşıb qiymət vermək olar. Birincisi: Şərq fəlsəfi sisteminin dəyərlərinə görə bu, ən ali mərtəbədir, ideal müqavimətsizlikdir, Budda vəziyyətidir, nirvanadır, dünya harmoniyasında "əriməkdir", heçləşməkdir, "mən" üzərində tam qələbədir, "mən"dən qurtulmaqdır, kamillik zirvəsidir. İkincisi: avropalı maarifçinin təfəkkürünə görə bu, passivlikdir, tənbellikdir, absurdun, tragikomediyanın, şəbədən qapılarını açan olum modusudur, rişxənd obyektidir. Bax, bu fərqlilik, bu ikilik Əbdürrəhimbəyin fikir dünyası üçün xarakterik haçalanmaya çevrilir, yazıçını düşüncə diskomfortu, düşüncə konfliktini içində yaşamağa sövq edir. Elə bunun ucbatındandır ki, Haqverdiyevin öz personajlarına münasibəti ambivalentdir: bir yanda maarifçi tənqidi, maarifçi mühakiməsi, ironiya, rişxənd; o biri yanda isə Şərqi fəlsəfi koordinatlarında qərarlaşmış düşüncə bəraəti. Nümunə Şeyx Şəban: Mirzə Səfərə toxunmuram. Kim deyə bilər ki, Şeyx Şəban bədbəxtdir, ya xoşbəxt? Kim deyə bilər ki, o, necə bir adamdır? Kim deyə bilər ki, Şeyx Şəban qəhrəmandır, yoxsa antiqəhrəman? Dəqiq heç kəs. Nədən ki, Şeyx Şəban öz mühitində balıq suda

yaşayan kimi yaşayır, ağrısız, şikayətsiz, sevincsiz, kədərsiz yaşayır, eqzistensiyasız yaşayır, Allahın ətəyini tutub yaşayır, bir təhər çörək pulusunu qazanıb yaşayır. Bəli, "mən haman o Şeyx Şəbanı deyirəm ki, yolun qırağındakı məhəllə məscidinin qabağında əyləşib pineçilik edirdi. Yağış yağanda sel gətirən köhnə başmaqları, çustları, çəkmələri, çarıqları yığıb, qəlibə vurub, yamayıb, ucuz qiymətə, cütünü bir abbasıdan, altı şahıdan satırdı". Bu, Ə.Haqqverdiyevin hekayəsinin başlanğıcıdır. Məkan da lap əvvəlcədən bəlli: məhəllə məscidinin önü; yəqin ki, tabaq formalı şəhərin mərkəzi bir bölgəsi, onun çuxurabənzər "dibi". Nə üçün mən bunu belə əminliklə söyləyirəm? Çünki müsəlman şəhərlərində məscidlər, adətən, qırağ küçələrdə, kənarında yox, məhz mərkəzi məhəllələrdə, əhalinin sıx olduğu yerlərdə tikilərdi. Bu, bir. İkinci də pineçi əldən-ayaqdan uzaq bir küncdə xidmətini camaata təklif edib nə qazanacaqdı ki? Başqa bir məqam: sel məhəllə boyu üzə aşağı axıb getseydi, Şəban cındır başmaqları sudan nə cür çıxaracaqdı? Deməli, məscid və Şeyx Şəban haradasa şəhərin mərkəzində, ya da ki mərkəzə yaxın bir çevrədə mövcuddurlar. Şəhərin bu bölgəsinin mifoloji semantikasına görə burada məkana PİNƏÇİ (horizontal) və AZANÇI (vertikal) sahibdirlər. Şeyx Şəbansa həm pineçidir, həm azançı. O, müəllifin təsvirində sanki balaca bir heykəlcikdir, kukladır, pineçi fiqurudur ki, ibadət zamanı əyləşdiyi kətildən dik qalxıb minarəyə "dırmaşır" və müəzzinlik edir. Öz semantik mənalar çənberinə görə, məcə, Azərbaycan ədəbiyyatında ən unikal epizodlardan biri. Məsələ bu ki, islam dünyasında bütün çarıqlar, başmaqlar, qaloşlar məscid qapısınadək sürünüb dayanır: içeri girmək onlara qəti qadağandır. Nədən ki, burdan o yanası mənəvinin, ilahinin və ruhaninin mülküdür,

səltənətidir. Başmaqlar müqəddəs, sakral zonaya buraxılmır. Yasaqdır. Niyə? Belə ki, AYAQQABI miniatür simvolik quyudur, şərti zindandır. Onu insan bədəninin mikroqəbri kimi də yozmaq mümkündür. Təsadüfi deyil, yuxuda çəkməni öz ayağından çıxartmaq hər hansı bir sıxıntıdan, əziyyətdən azad olmaq, qurtulmaq kimi anlaşılır. Müsəlmandan ötrü BAŞMAQ faniliyin konkret vizual predmetiv obrazıdır, rəmzidir; torpaqla, daş-kəsəklə təmasda bulunan və dağılıb gedən bir nəsədir. Başmaq faninin, öretinin, məscid (minarə) isə əbədinin simvoludur və bir-birinə qarşıdurum kimi götürülə bilər. Əbdürrəhimbəy də Şeyx Şəbanı şəhər içrə elə bir məkanda bərqərar edir ki, orada iki dünya sərhədləşir və biri digərinə harmonik şəkildə transformasiya olunur: maddi ruhiyə, mənəviyə, fani əbədiyə keçir, və əksinə. Pineçi islam mədəniyyətinin marginal bir fiquru, bir obrazıdır: müsəlman düşüncəsi və həyat tərzi onun məqamını lotu ilə mömin, dələduzla sufi, alverçilə müdrik bilgi sahibi arasında təyin edir. Ona filosof da demək olar, dərviş də, usta da. AYAQQABI (çarıq, başmaq, çəkmə) onun üçün mətndir: bu "mətn"də o, insan xarakterini, insan taleyini "oxuyur". Ə.Haqverdiyevin "Şeyx Şəban" hekayəsində pineçi urvatsız və qutsal məkanların stalkeridir, əlaqələndiricisidir. Bu mənada Əbdürrəhimbəyin Şeyx Şəbanı nə personajdır, nə obrazdır, nə xarakter. Şeyx Şəban müsəlman dünyasının, müsəlman şəhərinin və bütövlükdə islam məkanının özüdür, onun insan cildində, insan qiyafəsində, azəri türkü variantında təzahürüdür. Şeyx Şəban zamanın yox, məkanın oğludur: məkan necədirsə, Şeyx Şəban da elədir. O, hava ilə deyil, məkanla "nəfəs alır": məkan bu pineçinin (cəmi müsəlmanlar kimi) ömrünün "şəkli"dir.

Ə.Haqverdiyev Azərbaycanın ən "müəmmalı" maarifçisi və yazarı kimi pineçi Şeyx Şəbana şərait yaradır ki, o, məkani bütövlükdə quca bilsin, bütövlükdə nəzərinde saxlaya bilsin, bütövlükdə gözlərinə hopdura bilsin. Hekayədə ona imkan verilir ki, məkana, öz mömin qardaşlarına, soydaşlarına üç müxtəlif rakursdan baxsın: çəkmə (başmaq, çarıq) yamayarkən (tikərkən, silərkən) aşağıdan yuxarı (axı o, alçaq kətıl üstündə əyləşib işləyir və hərdən başını qovzayıb, diqqətini AYAQ və ayaq-QABI-lardan yayındırıb dünyaya, insanlara tamaşa eləyir); şəhərdə gəzərkən geniş spektrli görmə bucağında düz, sağa və sola (o, horizontal vektorla yeriyyir, dünyanı içdən görür, insanları yanında, qənşərində görür, üzdən, böyürdən, arxadan görür); və azan verərkən yuxarıdan aşağı (qəhrəman vertikal vektorda özünə yer bulub; o, hamıdan hündürdədir və heç kimi fərqləndirə, tanıya bilmir. Tanrı da yuxarıdan bizi elə bu cür süzür). Azərbaycan ədəbiyyatında dünyanı (məkani, toplumu, insanları), bax, bu təhər üç rakursdan seyr etmək imkanına malik başqa bir kimsənə bulunmaz. Oğru (yaşamaq və çoxalmaq istəyən insan), pineçi (potensial ölü) və azançı (tanrı) Şeyx Şəban konkret lokal məkanda gerçəkləşmiş müsəlman mədəniyyətinin assimilyasiya paradokslarının vizual obrazıdır.

... VƏ... elə bir obraz ki, islam loqosunda universal sayılan vahid ritmik yaşam qəlibini eyhamlaşdırır, islam toposunun hüsnünü müəyyənləşdirir. Yeni zəncirvari reaksiya; başqa sözlə, loqos toposferada, toplumun mövcudluq tərzində güzgülənir. Odur ki, "qəlib" in mənə tutumu, ideolojisi Şəban əminin həyat paradıqmasıdır, davranış, olum məntiqinin əsasıdır. Həmin mövcudluq "qəlibi" özündə iki mühüm məqamı

qapsayır: **BİRİNCİ: "BİSMİLLƏH-İR-RAHMƏN-İR-RAHİM".**
İKİNCİ: "ƏUZU BILLƏHİ MİN-ƏŞ-ŞEY TAN-İR-RACİM".

Aha... Deməli, belə. Buradan mən keçirəm başqa fikrə. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin təhkiyə üslubunu bu qəlib formalaşdırır. Şeyx Şəban obraz yox, üslubdur; Haqverdiyevin yazı üslubudur: Şeyx Şəban pırtlayıb bu üslubdan çıxıb. Və bundan əlavə: bu qəlib Əbdürrəhimbəyin ədəbi-bədii dünyasının xəritəsində homogen məkanı təşkil edən cövhər, ahəng, prinsipdir. Haqverdiyevin bütün personajlarının varlığı bu ritmik qəlibə, onun yaratdığı məkana, daşdığı semantik mənaya və estetik enerjetikaya ürcah. Arxitektonik quruluşuna görə "Şeyx Şəban" haradasa Quran surələrini xatırladır: əsas məsələ faktın bəyanıdır və onun sakral-mənəvi imperativə aparıb çıxaran sosial-kulturoloji mahiyyətidir; süjet olaylarının aktiv yaşanılmasının isə heç bir önəmi yoxdur. Lakin Quran surələri əsatirlərə söykənsə, Əbdürrəhimbəyin hekayələri islam mifolojisinin, islam ənənələrinin sanki dekonstrusiyasına köklənir. Yadınıza salın şəraba aludə birisinin qazının (mollanın) yanına gedib ondan üzüm yeməyin, suyunu sıxıb içməyin haram olub-olmadığını soruşmasını. Soru apriori cəfəngdir, absurddur. Müsəlman aləmində hamı bilir ki, Quran üzümü ən gözəl Tanrı nemətlərindən biri sayır. Amma sorunun həqiqi məqsədi bu deyil, qazını çaşdırıb şərab içməyə rəsmi icazə almaqdır. Ona görə Əbdürrəhimbəyin personajı üzüm suyu içməyin haram olmadığını qazının dilindən eşidən kimi bəyan edir ki, o, bu suyu indi yox, saxlayıb bir aydan sonra içəcək, yeni üzüm suyunu şəraba döndərüb içəcək. "Şərab" və "üzüm suyu" (şərab qıçqırdılmış üzüm suyudur) anlamları üzərində qurulmuş məntiq oyunu ilə Əbdürrəhimbəy islamda "haram" istilahnın nisbiliyini ortaya qoyur, başqa sözlə, bu istilahn

dekonstruksiyasına girişir, haramla bağlı mifolojiyi dağıdır.

Şeyx Şəban da əslində müsəlman məkanı ilə oyundur, onu mifdən çıxarmaq cəhdidir. Ol səbəbdən Şəban əmi simvollaşmır, rəmzləşmır. Şeyx Şəban islamda absurdun nişanəsidir, əlamətidir; hətta absurdun özüdür və antimifdir. Bu tip personajlar sanki məkanın içindən, - torpaqdan, divarlardan, damlardan, - özbaşına pırtlayıb çıxırlar və bir vaxtdan sonra məkan onları elə bil ki təzədən "udur". Və həqiqi müəllif bu adamlarla özü arasındakı zaman məsafəsini heç bir vəchlə qırıb onların həyat cədvəlinə düzəlişlər vermək istəmir. Bu, heç mümkün də deyil. Çünki absurd da mif formasıdır, mif variantıdır: bir fərqlə ki, orada qəhrəmanlar, gözəllər, əjdəhalar yox, üz sızağanına, nəm taxta göbələyinə bənzəyən insanlar yaşayır. Və qapalı bir mifik "mifsizlik" zonasıdır. Onu yalnız "oxumaq", yozmaq və təfsir etmək olar, dəyişmək isə xam xəyal.

Əbdürrehimbəydə məkan tanış müsəlman məkanıdır: amma oranın hər künc-bucağında, vertikal və horizontalında absurdun balaca kabusları gəzişir.

"Bir gün ramazan ayında Mirzə Alı axunda şikətət etmək xəyalına düşüb **m e s c i d e** gedir" ("Uca dağ başında").

"Bir gün Mirzə Səfər **R a s t a b a z a r d a n** ötərkən qulağına bir səs gəldi... Bir-iki gündən sonra Həsən Ağa Mirzəni **b a z a r d a n** keçən görüb çağırırdı" ("Mirzə Səfər").

"Səbiq tacir Ağa Qurbanı hamı tanıyırdı. **R a s t a b a z a r d a** iki qapıdan ibarət bəzzaz mağazası vardı" ("Kapitalizmlə mübarizə").

"Sübh təzədən evindən çıxıb üz qoyur **b a z a r a** tərəf getməyə. Yəne görür ki, hər yandan "ay namərd, ay namərd" səsi gəlir. Bu kişini

də belə **b a z a r a** (saçmalar mənimdir - A.T.) həsrət edirlər"⁴.

Sənətin, ədəbiyyatın kökləri həmişə müəyyən əsr və ərəzilə, bu əsr və ərəzinin mifolojisilə bağlıdır. Əbdürrəhimbəy üçün bu dövr XIX yüzildir, Ortaçağ müsəlman dünyasının sonuncu əsridir, məkansa MƏSCİD və BAZAR həndəverində daxma-daxma tikilmiş, məhəllə-məhəllə salınmış şəhərdir, əyalətdir. Bu şəhər-əyalət-kənd yekə bir çərçixənədir: camaat səhərdən axşamacan danışır və hamı hər söhbəti aydın eşidir. Çünki məscid və bazarda söz "qalmır", ləngimir, əksinə, dinamikləşir, çoxalır, tirajlanır. Bir də ki buranın sakinləi yer üzünün ən bekar adamlarıdır. Bekarçılıq ucbatından onları zaman-zaman kəsafət basır, tənbellik bürüyür, beyinlərini, əsəblərini divanəlik, ruhi xəstəlik məngirir. Gör necə əyyamdır ki, camaat dəli oynatmağı özünə məşğuliyyət seçib, peşə eləyib. Absurdun zirvəsi. Dəli məkanın canlı kuklasıdır, yaraşığıdır, əyləncəsidir. Odur ki, hərə bir dəli "yaradıb", bir dəli "kəşf edib" bazara çıxarmaqdan fəxr duyur. Nədən ki, toplumun, daha doğrusu, bekarlar ordusunun dəliyə ehtiyacı var. Özü də bu məkanda kimisə qaralayıb, təkləyib, xamlayıb, sinirlərini vaxtaşırı qıcıqlandırır, arxasına bir bölük fitvalı uşaq qoşub onu havalandırmaq, sərsəm bir bəndəyə döndərmək su içmək kimi bir şey.

Ə.Haqverdiyevin hekayələrindən boylanın şəhər-əyalətdə bataqlıq xisləti var: düşdün, çıxıb bilmirsən; zığa, palçığa batıb hamıya tay olursan, hamıyla bərabərləşirsən, adiləşirsən, fağırlaşırsan və bir də ayılırsan ki, ömrün sonu yetişib... Şeyx Şəban kimi... Mirzə Səfər kimi... Vay o gündən ki, sənə məscidi, bazarı da çox görələr... Əli bəy kimi, Mirzə Alı kimi. Dəhşət burasındadır ki, bu məkanda hər cür müqavimət (mübarizə, üsyan, təzyiq)

də mənasızdır, gücü sıfıra bərabərdir. Virtual bataqlığa nə müqavimət?! Çabalasan, dibə daha tez gedəcəksən. Əbdürrəhimbəyin personajları da müqavimətsizdirlər: ölüdürlər, kukladırlar, yoxsa yuxuda yaşayırlar, bilinməz. Yalnız bir müəmma qismən aydındır: onların taleyi məkana (bataqlığa) "həkk edilib", məkanda nömrələnib, şifrələnib; məxfidir, məqam gözleyir aşkarlanmağa. Amma aşkarlanmır: şəhərin daşlarından, divarlarından zaman keçdikcə silinib gedir.

Nədən ki, bu şəhər-əyalətdə passionar enerjinin tənzimləyicisi də məkandır və bu məkən, bir növ, ucuz və "orijinal" basma kağızı kimi bir şeydir: nə oldusa, özünə hopdurur. Bu məkən müxtəlif tekstlərdə açılır, müxtəlif tekstlərdə obrazlaşır, simvollaşır. AZAN, BOZBAŞ və NAĞİL bu məkənin ənənəvi tekstləridir. Dini, ideologiyayı, dünyaqavrayışını **AZAN**, materiyanı, həyat tərzini, məişəti **BOZBAŞ**, idrakı, refleksiyanı, əyləncəni **NAĞİL** eyhamlaşdırır. Bundan əlavə... müsəlman məmləkətlərində məkən öz-özünü tekstləşdirmək, nağıla dönmək, mifləşmək uyuşqanlılığına, plastikliyinə malikdir: belə ki, burada gerçəyin yanında, böyründə, və bəlkə də içində daim ilğım sürünür. Bu kontekstdə AZAN və BOZBAŞ mühitin mürgülü ovqatının emosional obrazları, nağıl atmosferinin kulturoloji və fizioloji şərtləri kimi yozulur. NAĞİL isə ictimai psixozun həm formasıdır, həm də vasitəsi: yuxu ilə hipnoz arasında dayanır. Bir tərəfdən nağıl haradasa danışılan, dilə gətirilən, sözə çevrilən yuxudur. Digər tərəfdən isə nağılın özü insanı (auditoriyanı) hipnoza salmaq imkanındadır. İslam dünyasında məkən həmişə nağılvaridir: hətta o dərəcədə ki, məxsusi nağıl uydurmağına dəyməz. Yeni **NAĞİL MƏKANIN İÇİNDƏ PERMANENT VƏ LATENT ŞƏKİLDƏ HƏR AN MÖVCUDDUR**. Adicə minarə və gümbəzin görünüşü bəsdir ki, seyrçi

həməncə nağıl səltənətini xatırlasın. Nağıl bilmərrə yuxudur, hipnoz variantıdır. Yuxunu, hipnozu isə nağıl vasitəsilə mümkünləşdirmək olar. **NAĞIL ƏDƏBİYYATIN XOR-XOR QƏLYANIDIR.** Şərqlə aləmində nağıl dinləyici üçün haradasa... tiryək kimi bir şeydir.

Əbdürrəhimbəyin də ədəbi-bədii dünyası bütöv bir nağıldır; böyükklər üçün yazılmış qorxulu nağıllar kaleydoskopudur. Şeyx Şəban da, Əhməd bəy də, Güləndam da, Kərbəlayi Zal da,, Mirzə Səfər də, Haqq Mövcud da elə bil ki yuxu ilə nağıl sərhədində ömür sürürlər: onlar gözə görünüb itən ilğımlardır, teyflərdir, kabuslardır və heç bir vəchlə diksinib, ayılıb reallığa qayıtmaq istəmirlər. Niyəsi də bu ki, nağıldan çıxmaq məkanı dağıtmaq, taleyi, qisməti pozmaq deməkdir, Allaha xəyanət etmək deməkdir, mömin bəndələrin "dadlı yuxu"larına qarşı üsyan etmək deməkdir. Yəni bu personajların (Şeyx Şəban, Mirzə Səfər) yerləri rahat, özlərinə bab, ruhlarına xoş. Bir sözlə, NAĞIL. Əgər mən bu fikri söyləyirəmsə, güman ki, bir əsasım var. Əsas da bu ki, Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev hekayə, vodevil, faciə yazmasına baxmayaraq həmişə və hər janrda nağılçı olaraq qalıb. Onun bütün yaradıcılığı xırda nağıllar mozaikasıdır. Mən Əbdürrəhimbəyin nağıllarınının yerini haradasa sufi rəvayətlərlə Molla Nəsrəddin lətifələri arasında müəyyənləşdirirəm. Düzdür, Haqverdiyev hekayələrinin toponomik mündəricəsi eynən Azərbaycanı nişan verir. Yəni məkan realdır, asanlıqla tanılasıdır. Lakin buna baxmayaraq Əbdürrəhimbəy bilərəkdən Azərbaycanı nağıl dünyasınının zaman və məkan koordinatlarına gömdürür, onu nağılla oxşar tərzdə "qrimləyir": özü isə sanki kənara çəkilir, sadə bir mirzəyə çevrilir, hadisələrin iştirakçısı olmaqdan imtina edir, seyrçi mövqeyi tutur, personajlara münasibətdə

yadlaşır. NAĞIL Haqverdiyev hekayələrini içdən sahmanlayan, tətibləyən qəlibdir, konstruksiyadır. Onun köməyi ilə hər hansı bir doqma statusu almış və mənasızlaşmış "daşlaşmış" həqiqətləri plastilin kimi "əzmək", "yumşaltmaq", bu "həqiqətlərlə" məzələnmək, zarafatlaşmaq, oyun qurub əylənmək mümkündür. Nağıl hər şeyə icazə verir: orada bütün yasaqlar nisbidir və bu qadağalara heç kəs əməl eləmir. Əgər əməl eləsələr, nağıllarda qəhrəmanlar olmaz. Nağılçılıq ənənələrindən yararlanmaqla Haqverdiyev öz hekayələri kontekstində paralel gerçəkliklər, paralel dünyalar arasında "oynamaq", "rəqs etmək" imkanı qazanır. Əbdürrəhimbəy nağıla müsəlman qavrayışının, təfəkkürünün və düşüncə tərzinin universal modeli kimi baxır. Müsəlman mentallığının gəlişdiyi yer hədis və nağıldır. Azərbaycan hüdudularında **NAĞIL** mənə və dəyərlərin assimilyasiya şəbəkəsidir. Dünyanı nağıllaşdırmadan, hədis kimi, rəvayət kimi sadələşdirmədən müsəlman onu anlamır. Odur ki, Haqverdiyev azərbaycanlı qavrayışı üçün nağılı Doğu ilə Batının bifurkasiya nöqtəsi kimi götürür. Bifurkasiya⁵ xəbər kanallarının kəsişməsini bildiren termdir. Maarifçi Əbdürrəhimbəyə görə Avropadan gələn hər hansı bir informasiya yalnız nağıl "süzgəc"indən, milli qavrayış standartları sistemindən keçib, islama uyğun "mutasiya" eləyib anlaşılıqlı olur. Müəllifin hekayələri bu prosesin gerçəkləşmə mənzərəsi. "Xortdanın cəhənnəm məktubları"ndan kiçik bir epizod: "Doğrudur, yolda vəhşilər onu (dünyalarca məşhur dəniz səyyahı Magellan nəzərdə tutulur - A.T) öldürüb bozbaş bişirdilər. Bu da onun öz taktikasıdır. Bir "ismi-əzəm" oxuyub onların gözlərinə üfürsəydi, hamısının gözləri tutulardı, o da yolu ilə düz çıxıb gedərdi. Kafir olduğundan "ismi-əzəmi" bilməyirdi. O idi ki, bəlaya uğradı". Həqiqətən, Magellan hara, bozbaş

bişirən aborijenlər hara, "ismi-əzəm" hara? Magellan avropalı idi, xristian idi və "ismi-əzəm"i öyrənməmişdi; yüz il qalsa da, öyrənməyəcəkdi və onun qüdrətinə inanmayacaqdı. Onda Haqverdiyevin hekayəsində dünya tarixinin bu faktı niyə xüsusi qabardılır və bu faktın qabardılması ilə ədib hansı məqamı aktuallaşdırır? Fikir verin, günah adamyeyən aborijenlərdə deyil, Magellandadır və o, aşkar qınaq, tənə obyektidir. Müsəlman (xortdan) Magellanı savadsızlıqda suçlayır, "ismi-əzəm"i bilməməkdə ittiham edir və onun faciəli ölümünün səbəbini məhz bunda görür. Aborijenlər isə heç vədə bozbaş bişirmirlər; çünki ətin döyülməsi texnikasından xəbərsizdirlər. Yeni bunların heç birinin o birisinə dəxli yoxdur. Bozbaş, "ismi-əzəm" dünyanın qəribə və maraqlı olayını anlamaq, başa düşmək üçün xortdanın açarıdır. Burada, sadəcə, tarixi fakt fərqli qavrayış modusunda çözlür və yozulur. Magellanı, aborijenləri, bozbaş və "ismi-əzəm"i bir məntiq sırasına düzmək isə yalnız NAĞILDA və ya YUXUDA mümkün. Ə.Haqverdiyev dünya mədəniyyəti tarixinin dəyərli bir faktını informasiya məkanı nağıl və hədis ənənələrinin birbaşa təsirilə formalaşmış mömin bəndələrin öhdəsinə buraxır və sanki bir qıraqda dayanıb onun toplum tərəfindən, müsəlman azərbaycanlılar tərəfindən qeyri-adi tərzdə mənimsənilməsinə tamaşa edir. Nəticə elə bir fantasmaqoriya ilə sonuclanır ki, coğrafi kəşfin dəyəri bozbaş və "ismi-əzəm" səviyyəsinə endirilir, bozbaşla "ismi-əzəm" in kölgəsində itib batır: beləliklə, nağıl, hədis məntiqi bilgi məntiqini üstələyir. Burada maarifçi istehzası, rişxəndi düşünər, yazıçı qəhərinə paralel. Epizodun mənası da aydın: milli qavrayış təzə informasiyanı heç cür qəbul eləmir: onu yalnız dini və etnopsixoloji gələnelərə söykənilib özünəbab

bir şəkildə yozur. Məntiq hər yerdə hər zaman nağıl məntiqidir, islam mifolojisinin məntiqidir.

Və bu məntiqə... "bəli, vasil olduq cəhənnəmə"... Xortdan deyir bunu "Məktublar"da və nədənsə... birdən-birə başlayır cəm şəklində danışmağa. Nağıl kontekstində "bəli, vasil oldu cəhənnəmə" ifadəsi təkdə işlədilir və şər qüvvənin ölümünü, xoşbəxt finalı müjdələyir. Povestdə isə bir neçə mənə şifrələnib bu cümlədə: yeni yazıçı ifadəni polifonikleşdirib. Əvvəla: Xortdan özünü neqativ auraya, energetikaya malik personajlar cərgəsində görür və qavrayır; yoxsa "vasil olduq" kəlmələrini "şəxsiyyətinə" yaraşdırmazdı. İkincisi: bu, yazıçının bədii üslubunun vacib təzahür elementidir ki, "Məktublar"ı maksimal dərəcədə nağıla yaxınlaşdırır; Xortdanın ölüb-dirilmək funksiyasını işarələyir (yeni cəhənnəmə vasil olmaq üçün ölmək gerek). Üçüncüsü: oxucu Xortdanla yol yoldaşı olub başa düşür ki, cəhənnəm elə gerçəkliyin özüdür. Onda belə çıxır ki, cəhənnəm əfsanədir, nağıldır, gerçəklik isə - cəhənnəm. Deməli, tənliyin bir tərəfi yenə o biri tərəfinə bərabərdir: yeni gerçəklik nağıldır. Elə cəm halında cəhənnəmə vasil olmağın da məğzi bu, mənası bu: **YUXULU ŞƏHƏRİN SAKİNLƏRİ BİLMƏRRƏ CƏHƏNNƏMDƏ YAŞAYIRLAR VƏ ONLARIN TARİXÇƏSİNİ YALNIZ NAĞİLÇİ XORTDAN DANIŞMAĞA QABİLDİR.** Buradan da digər bir semantik-filoloji düstura yol açılır: **MÜSƏLMAN DÜNYASINDA HƏR BİR NAĞİLÇİ POTENSİAL XORTDANDIR.** Təbii ki, bu yerin MİRZƏSİ də, bişəkk, XORTDAN olar. Lakin bir dəqiqə... Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin "Məktublar"ında cəhənnəmin gerçək modeli var: bu model Bakıdır. "Məktublar"ı sitatlaşdırıram, yeni bu xüsusda söz Əbdürrəhimbəyin sözü olsun: "Mən cəhənnəmi həmişə Bakının mədənlərinə oxşar birşey hesab edirdim və çox vədə də deyirdim ki, cəhənnəm yəqin Bakıda

olacaq. Neft quyularınının hamısından alov göyə dirəklənəcək və günahkarları birbəbir təkəsi üstündən quyulara salacaqlar. Bir də mən belə hesab edirdim ki, cəhənnəm bir böyük şəhərdir dəryanın kənarında düşübdür. Təmrat hamısı oddandır. Yananlar istəyirlər ki, özlərini dəryaya atsınlar, bəlkə su onların əzabını azalda, amma olmur. Əziyyətləri birə-iki artır". "Məktublar"da Xortdan sanki paralel gerçəkliklərin mediatorudur, əlaqələndicisidir; oxucu üçün iki dünyanı panoramlaşdıran məhz odur. Hərçənd ki, Xortdanın təsvirində gerçəklik bir cəhənnəm variantı: onlar arasında heç bir fərq yox. Şəhər cəhənnəmdir, cəhənnəm guşəsidir, cəhənnəmin faciə kodlarında karnavallaşdırılmış formasıdır. "Cənab" Xortdanın iksir dalınca gəldiyi Şuşa şəhəri də povestdə elə təsvirlənir ki, cəhənnəm variantı kimi qavranılır: "Gecə saat on ikiyə yaxın Şuşaya varid olduq (yadınıza salın "cəhənnəmə vasil olduq" ifadəsini - A.T). Ancaq şəhər görünməyirdi. Ətrafda xarabalıqdan savayı bir şey yoxdu. Səbəbini xəber aldım. Məşədi Səttar gülüb dedi: "Burada şeytan özünə doqquz gün doqquz gecə toy elədi. Şəhərin evlərindən məşəllər qayırmışdılar. Gecə-gündüz tüfəng səsləri kəsilmirdi. Hətta şeytan tərəfindən gəlmiş bir yaranal⁶ şəhərin içində top da atırdı. Toy çox şükumlu keçdi. Camaatdan da çox qırılan oldu. Ancaq neyləməli, şeytan əməlindən xata çıxmasa olmaz". Bu, bir yandan təmiz fantasmaqoriyadır, rus yazarı Mixail Bulqakovun "Ustad və Marqarita" romanından bəlli "ifrit və əcuzələrin kef mərasimi" və ya "əcuzələr məclisi" səhnəsinin müsəlmansayağı arxaikasıdır, cəhənnəmə oxşar gerçəklikdir, nağıla dönmüş reallıqdır. Digər tərəfdən isə burada rus ordusuna, rus siyasətinə ünvanlanmış maskalı bir həcv, satira var. Bəlkə də bu povestdə İbrahim xanın və ailəsinin qətli

məxfiləşdirilib və şeytanın toyunun fəsadları kimi qələmə verilib? Axı burada açıq-aşkar rus generalı ilə şeytan arasında bərabərlik işarəsi qoyulur! Həqiqətən, nağılın plastikliyi heyrətamizdir. Nağıl konstruksiyası, nağıl janrı Əbdürrəhimbəy üçün bəhanədir, sosial aktuallığı, publisistik ifşa pafosunu məxviləşdirməkdən ötrü vasitədir. Bakı - cəhənnəm fraqmenti... Şuşa - cəhənnəm - fraqmenti... Bu nədir? Paranoyya? Yox, əsla. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev bununla, sadəcə, demək istəyir ki, **HARADA ƏDALƏT POZULURSA, HAQQ TAPDALANIRSA ORA CƏHƏNNƏMDİR.**

Yazıçı folkloru sosiallaşdırır, gerçəkliyi folklorlaşdırır və bu transaktiv prosesdə məhz məkan ötürücü olur, daha dəqiq ifadə eləsəm, özünəməxsus stalker funksiyasını yerinə yetirir. Haqverdiyev yaradıcılığında folklor ünvanlı, mif ünvanlı motivlər bolluca, nağıl, əsatir, rəvayət nişaneləri boydan. Cəhənnəm islam mifologiyasından gəlir, Xortdan - nağıllardan. Əbdürrəhimbəyin hekayələrində, pyeslərində onun nağıl danışmağa sonsuz həvəsi aşkar duyulmaqda. Amma bir şey qəribədir, hardandır Əbdürrəhimbəydə, - yaxşı Avropa təhsili görmüş Azərbaycan ziyalisində, Azərbaycan maarifçisində, - xortdanlara, əcinələrə, əcuzələrə, ifritələrə, kabuslara, cəhənnəm sakinlərinə qarşı bu marağ, bu meyl?

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev simvolizmin banisi. O, milli dramaturgiyanın özünəməxsus Moris Meterlinki, Leonid Andreyevi. Nağıl onun üçün reallığı tanınmaz etmək, gerçəkliyin əsl "sifət"ini, mahiyyətinin hüsnünü görükdürmək cəhdidir: bu sənətkarın əsərləri fantastika ilə mistika sərhədində; amma faciəni yaşayansa insan. Haqverdiyevdə simvollar gözəgörünməz ehtirasları vizuallaşdırıb sərgiləmək üçündür. Əbdürrəhimbəyin yaradıcılığında məhz adi

insanların ehtirasları azğınlaşıb **VAMPIRƏ** çevrilir. Azərbaycan ədibinin yaratdığı vampir insan ehtirasının (nəfsinin) şəklidir, obrazıdır.

Milli ədəbiyyat tarixində Şamama cadu XX əsrin yeganə azərbaycanlı vampiridir: yaşı 1901-ci ildən hesablanır. Niyəsi də bu ki, "Pəri cadu" faciəsinin finalında vampir Şamama cadu odunçu Qurbanın boğazını dişləyib onun qanını içir. Bu fakta görə vampirlik şübhə altına alına bilməz. Vampir Avropa mifologiyasının personajıdır: gecələr qəbirdən xortdayıb (hm... Xortdan) yarasa görkəmi alan bu obraz yatmış adamların qanını sormağdan patoloji həzz duyur və elə bununla da qidalanır. Vampirilər üçün gün işığı və ya xaçı (xaç Günəşin simvolu kimi) görmək ölüm deməkdir, tamamilə məhv olmaq, külə dönmək deməkdir. Bu personaj, XIX yizildən etibarən, əgər lord Bayron nəzərə alınmasa, Avropa mədəniyyətinə aktiv şəkildə daxil olmağa başlayır: Abraham Stoker "Drakula" romanını yazır, Henri Maafigenrin "Der Vampir" operasını bəstələyir. XIX əsrin sonuna doğru Batı ədəbiyyatında "vampirlik" tendensiyası daha da güclənir. Onda belə çıxır ki, Əbdürrəhimbəyin Xortdanı da potensial vampir sayıla bilər. Axı onun üçün də düzəldilən iksirə qan qatılır... Ümumiyyətlə, Azərbaycan türkcəsində vampirilər Xortdan adı ilə çağrılmırmı? Güman etmək olar ki, Şamama cadu da, Pəri cadu da, Xortdan da Avropadan gəlmə təsirlərin nəticəsi olmuş ola. Hərçənd yüzfaizli arxayınlıqla söyləmək çətindir. Başqa bir fikrimdə isə mən tam əminəm: **cəhənnəm** Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev dramaturgiyasının, nəsrinin çox vacib bir kontrapunktu, ədalətsiz toplumun sinonimi, bədbəxt həyatın adı. Bu xüsusda müəllifin "Röya" hekayəsindən bir sitat: "İkinci, məni təəccübə gətirən halet bu idi ki, göyün üzünü qara buludlar tutmuşdu. Amma buludlar arasında ulduzlar parıldışırdı və qışın soyuğunda qətrə-

qətrə yağış tökülürdü. Göyün üzünə dürüst baxıb gördüm başımın üstündə bulud hesab etdiyim **övrət başlarıdır** ki, pırtlaşmış saçları bir-birinə dolaşmış **qara bulud tək havada dolanırlar** və işıldayan ulduzlar **anaların, bacıların gözləridirlər** ki, yerə qətrə-qətrə yaş tökürlər". Yenidən fantasmaqoriya, psixi enerjinin sürrealist "püskürmələri" (çoxsaylı Qorqon Meduzaların kütləvi səma piketi): mikrokosm makrokosmda güzgülənir, hiperbolik formalara düşür. Başımızın üstü cəhənnəm, ayağımızın altı cəhənnəm, böyrümüzdə cəhənnəm. Vertikal, horizontal, sagittal vektorlarında cəhənnəm kabusları dolaşır. Xortdanlar (vampirlər) isə cəhənnəm əbədiyyətinin xidmətçiləri, hökmran olmaq, hüdudsuz hakimiyyətə sahib olmaq, üstün olmaq, üstinsan olmaq sevgisinin, sosial ədalətsizliyin, zorakılığın sublimasiya məhsulu. Cəhənnəm onların məskəni, məkanı. Lakin... bununla belə... əgər toplumda əzilən, kasıblıq içində gün çürüdən, haqqı əlindən alınan kimsələr yaşayırsa, ora cəhənnəmdir və orada mütləq xortdanlar (millətin qanını içən yekə vampirlər) gəzişir. Ona görə də Əbdürrəhimbəy öz bədii dünyasında gerçəkliklə cəhənnəm arasına bir bərabərlik işarəsi atır. Yazıçı üçün işıqsız, maarifsiz həyat elə cəhənnəmin özüdür ki, var... Amma gerek unudulmasın ki, cəhənnəm bütün variantlarda yalnız bir obraz, nağıl, folklor, gerçəkliyin patoloji qavrayışı. Bu cəhənnəmdə, yeni yuxulu nağıl şəhərində yaşayan MİRZƏNİN ismi-şerifi, yeni mübarek adı isə ƏBDÜRRƏHİMBƏY. Ağız (şifahi) ədəbiyyatının nağıl janrı Haqverdiyev yaradıcılığının bünövrəsi. Onun bütün nəsrinə də monoloqlar üzərində qurulub. Əbdürrəhimbəyin hər hekayəsi bir monoloqdur; sanki yazılmayıb, danışılıb, nəql edilib. Bu fikri bir qədər dəyişib belə də demək olar ki, Azərbaycan dramaturgiyasında

hər monoloqun müəllifi özünəməxsus bir nağılçıdır. Bu dramaturgiyada heç kim bir-birini "dinləmir", başqasının səsinə, intonasiyasına qulaq asıb yənə öz nağılını danışır. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin yaradıcılığı, sənətçi üslubu və simvolizmi qorxulu nağıllar kontekstindən boylanır. Yuxulu şəhərin sakinlərinin qulağına mirzələr (nağılçılar) elə həmişə nağıl pıçıldarlar...

Ədəbiyyat:

- ¹ Toporov V.N. Prostranstvo i tekst // V kn. Tekst: semantika i struktura. - M., 1983. - S.228-284.
- ² Salqanik M. Qarmoniya islama: zametki na polyax odnoy kniqi // İL. - № 5-6, 1992. - Ы.302-308.
- ³ Bammət N.D. Konsepsiya prostranstva v islamskom mire // Kulturu. - № 1, 1983. - S.40-50.
- ⁴ Haqverdiyev Ə. Əsərləri 3 cilddə / C.2: Proza. - B., 319 s.
- ⁵ Kulpin E.S. Bifurkasiya Zapad - Vostok i ekoloqiçeskiy imperativ: o konsepsii razvitiya N.N.Moiseyeva // Vostok. - № 1, 1993. - S. 5-15.
- ⁶ Mütəllimov T. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin poetikası. - B.: Yazıçı, 1988. - 328 s.

BAĞ TEATRAL MƏKAN KİMİ
(şifrələnmiş mətnlər)

"Meditasiya çətin məşğuliyyət deyil.
Bu, Sizin çoxdan itirdiyiniz EVƏ
doğru yoldur".

Sen Syəku

CƏNNƏT Adəm və Həvvanın **EVI** idi.

Kitab dinlərində "Adəm və Həvva" süjetinin yeri cəmi rəvayətlərdən üstün, məqamı dəyişməz: əvvəlinci olay, əvvəlinci konflikt, əvvəlinci görk; tək və bir olan, yeni əhəd və vahid olan Allaha inam tarixinin ilk əfsanəsi, başlanğıc tarixi.

Allahın bağına "**cənnət**" deyilir.

İnsan öncə cənnətdə, tanrı bağında zühura qəlib, sonra yumbalanıb mağaraya düşüb.

İnsan cənnətdə yaradılındır.

Məlum süjete əsasən tanrı yasağına (mövcudluq tarixinin birinci qadağası: almadan/buğdadan dadmaq olmaz) məhəl qoymadıqları üçün, ilanın (iblisin) sözüne inanıb, aldanıb Allahın məsləhət bilmədiyi meyvədən daddıqları üçün Adəm və Həvva cənnətdən qovulur. Hara? Dünyaya, Yer küresinə... Məntiqlə düşünəndə belə anlaşılır ki, deməli, dünya tanrı türməsidir, cənnətdən təcrid etmək vasitəsidir, cəza zonasıdır, tənbeh zonasıdır, psixanalitiklərin fikrinə görə axtalanma variantıdır, özünəməxsus sınaq məkanıdır, yenidən cənnətə qayıtmaq üçün mənəviyyat və nəfslə ilişikli müəyyən şərtlər cərgəsidir. Yene məntiqlə düşünəndə belə anlaşılır ki, deməli, cənnət dünya xaricindədir, haradasa kosmosun bir küncündədir, Allaha lap yaxın bir yerdədir və mərtəbə-mərtəbədir. Günah cənnət günahıdır: tanrı iradəsinə rəğmən qadağa olunmuş meyvə yeyilir. Doğrudanmı, buna görədir cəza? Xeyr. Adəm və Həvva cənnətdə mələk kimiydilər, mələk statusunda idilər. Elə ki

meyvəni yedilər, insan oldular və bir-birini kişi və qadın (erkək və dişi) kimi dərk edib sevdilər. Yəne məntiqlə düşünəndə belə anlaşılır ki, deməli, tanrı heç də Adəm və Həvvanın seksual əlaqələr ləzzətinin (sevginin) nə olduğunu bilməsini istəməyib: istəməyib ki, onlar bir-birini kişi və qadın (fərqli cinslər) kimi tanısınlar. Bununla da Allahın Adəm və Həvvanı mələk kimi, torpaq adamı kimi cənnətdə saxlamaq planı pozulub və planın İblis versiyası gerçəkləşib. Adəm və Həvva meyvəni yeyib insanlaşdılar, bir-birini sevir, günaha batıblar. Yeyiləcək bir nəsneyə (almaya və ya buğdaya) yasaq qoyulursa onu Allah neməti hesab etmək caizmi? Əslində, meyvə sevgiyə olan qadağanı eyhamlaşdırır. Cənnətdə sevmək yasaqdır və günahdır: yalnız Allaha sevgi məqbuldur (ifrat dinçiliyin, asketizmin apofeozu). Elə isə İblis, sözün əsl mənasında, Adəm və Həvvanı cənnətdən "azad eləyib", "xilas eləyib" və eyni zamanda onların əlindən əbədiyyəni alıb; yeni əbədi cənnət əvəzinə torpaqdan xəlq olunmuş bu insanlara sevgi dolu müvəqqəti dünya, "çətin" dünya, məşəqqətli dünya, ölümlü dünya və bir də sərbəst yaşamaq, doğub-töretmək, çoxalmaq imkanı verib...

Bununla belə... şans hələ heç kim üçün tükənməyib; cənnətə bir daha dönmək mümkündür, əgər Adəmlə Həvva dünyada, yeni cəza zonasında, başqa sözlə, özünəməxsus **ərafda** təmizlənsələr, arınsalar, aramsız doğulmalar (nəsillər) zəncirində sınaqlara tablayıb safa çıxsalar... Məhz bu zaman aydınlaşır ki, insan (Adəm və Həvva) həyatının ideyası, mənası və məqsədi sonucda təzədən cənnətə qayıtmaqdır, cənnət adamı olmaqdır.

"Geriye, cənnətə doğru" ifadəsi finalı hələ də naməlum "Adəm və Həvva" əhvalatının, süjetinin epigrafi kimi götürülə bilər.

İnsanı cənnətdən dünyaya yumbaladan İblisdir. Onda belə çıxır ki, dünya İblisin dünyasıdır, onun əməllərinin məkanıdır və aşağılanıb. Ərəbcədən tərcümədə "dünya" sözünün çoxsaylı neqativ mənalarından biri də alçaq yeri bildirir, murdar yeri, bataqlıq yeri bildirir. Çünki dünyada ali ruhlar yox, aşağılanmış bədənlər yaşayır. Odur ki, dünyadan qaçan İblisdən qaçır, aşağı olmaqdan qaçır, bataqlıqdan qaçır, bədənədən qaçır. Hara? Cənnətə, Allahın yanına... Almanı (buğdanı) yeyib Adəm və Həvva özlərini bədən kimi kəşf etdilər, bədən kimi tanıdılar: başqa sözlə, iblisləşdilər. Niyə biz uşağa deyirik ki, mələkdir, mələk kimidir. Ona görə ki, yşaq bədənini tanımır. Deməli, bədən elə İblisin özüdür ki var.

Adəm və Həvva məhz Cənnətə, nə vaxtsa itirilmiş **EVƏ** qayıtmaq naminə, özlərinə bənzərləri törədə-törədə və zaman-zaman tanrı tərəfindən nəsilliklə ("Elər analar, çəkər balalar" məsəlinin məntiqi) imtahana çəkile-çəkile dünyanı dolaşırlar, əzablara qatlaşa-qatlaşa və fasiləsiz arına-arına yaşayırlar, neofitlər kimi çillə sınağına dözürlər; dözürlər ki, bir gün yenidən cənnəti bulsunlar. Axı ideya, arzu, məqsəd həmişə **CƏNNƏT** olaraq qalır.

Əgər biz qəbul eləyirik ki, Adəm və Həvva bizim ulu əcdadlarımızdır, onda, deməli, Adəmlə Həvvanın cənnətdə yoxdan var olub böyüdüklərini, yaşadıklarını da, yeni cənnətin əcdad yurdu olduğunu da apriori qəbul eləyirik.

Genetik yaddaş bunu hər an insana xatırladır. Odur ki, bütün beşəriyyət, əslində, **c e n n e t s e v d a s ı** ilə divanədir. İnsan ömrü boyu behişt sorağında bulunur. Bu soraqla dini qəbul eləyir və Allahına tapınır. Nədən və niyə?

Elə bu məqamda soruşmaq gerek ki, axı cənnət nədir və adi insan təfəkkürü onu necə qavrayır, necə dərk edir? Bizim üçün **cənnət**: birinci, **ideal**

komfort, ideal sahman və ideal gözəllik deməkdir; ikinci, daim **ideal vəziyyətdə, ideal formada qalmaq, qocalmamaq, yeni zamanın fəvqündə dayanmaq** deməkdir; üçüncü, **mütləq azadlıq, mütləq firavanlıq, mütləq işsizlik, mütləq tənbellik** deməkdir; dördüncü, **ümumi əcdadın evi, yurd yeri** deməkdir. Bu da o anlama gəlir ki, biz hamımız cənnətə vərəsəyik. Ona görə də **EVƏ** dönmək, əsl **VƏTƏNƏ** varmaq hər birimizin bilincaltısında qaynaşan bir istək, nisgil, həsrət... Qovulmuş əcdadın cənnəti bizimdir. Busa artıq bir üsyan işarəsidir.

Hərçənd bir də soruşmaq lazım: Adəm və Həvva bayıra atıldıqdan sonra (bəlkə də zalımcasına: axı onlar dünya haqqında heç nə bilmirdilər və heç nəyə uyğunlaşmamışdılar) cənnət ideyası bir mif (nağıl, əfsanə) statusunda, öləri insanlara yaxşı əməllərə görə axirətdə vəd edilən ali mükafat statusunda dini kitablarda fiksə olunur. Əsas mənəvi təlqin də bu ki, çalış, cənnətə qayıt.

Ol səbəbdən cənnətin şirnikdirici təsviri qutsal mətnlərdə çeşid-çeşiddir. Lakin cənnəti Qurani-Kərim qədər tərifləyən, onun nişanələrini birbəbir göstərən, behiştədən konkret bir reallıq kimi danışan ayrı bir dini kitab bulmaq çətin. Nədən ki, məhz Quran cənnəti Allahın bəndəsi üçün hazırladığı və axirətə saxladığı super bir hədiyyə (ənam) kimi təqdim edir (4:114). Ona görə də cümlə müsəlmanlar həmişə cənnət arzusu ilə bihuşdurlar.

Quranda mövcud cənnət təsvirlərindən bir qisminin mozaikası sözlərimin təsdiqi kimi; bu qəbildən "Əl-Kəhf" surəsi: "İman gətirib yaxşı əməllər edənlərə gəldikdə isə... onları (ağacları) altından çaylar axan **ƏDN CƏNNƏTLƏRİ** (qabartmalar mənimdir - A.T.) gözləyir. Onlar orada taxtlara söykənərək qızıl bilərziklərlə bəzənəcək (altun qolbaqlar taxacaq), nazik və qalın ipəkdən

(taftadan və qumaşdan) yaşıl paltar geyəcəklər... O cənnət necə də gözəl məkandır" (18:30-31).

İndisə "əs-Saffat" və "əd-Dəhr" surələrindən görünən cənnət (təsvir variantları Quranda dəqiqləşdirilir və kamilləşdirilir): "... onlar (müxlis, yeni səmimi, sədaqətli dostlar - A.T) üçün məlum bir ruzi vardır, növbənöv meyvələr vardır. Onlar hörmətlə şərəfə nail olacaqlar **NƏİM CƏNNƏTLƏRİNDƏ...** Onlar üçün cənnət saqiləri tərəfindən adamı kefləndirməyən, behiştde çay kimi axan şərab dolu piyalələr dolandırılacaqdır. Ağappaq, özü də içənlərə ləzzət verən bir şərab. Onun içində /dünyadakı şərabdən fərqli/ ağılı başdan çıxaran, başağrısı, süstlük verən heç bir şey yoxdur. Onlar ondan məst olmazlar. Onların yanında gözəl, irigözlü, baxışları yalnız /ərlərinə/ dikilmiş zövcələr olacaqdır. Onlar sanki örtülü /heç bir əl dəyməmiş, qabığı içində təzə-tər qalmış, ağğappaq/ yumurtadırlar, yaxud sədəf içində gizlənmiş incidirlər" (37:41-50). Onlar orada nə günəş /qızmar isti/, nə də sərt soyuq görəcekler. Cənnət ağaclarının kölgələri üstlərinə düşəcək, meyvələri də onların ixtiyarında olacaqdır /istədikləri yerdə, istədikləri zaman onları dərib yeyə biləcəklər/... Orada onlara zəcəfil qatılmış /zəcəfil dadı verən/ şərab da içirdiləcəkdir. /Zəcəfil/ cənnətdə bir çeşmədir ki, suyu boğazdan çox rahat keçdiyi üçün Səlsəbil adlanır. Onların dövrəsində həmişəcavan /xidmətçi/ oğlanlar olacaqdır. Onları gördükdə sanki /ətrafa/ səpilmiş inci olduqlarını zənn edirsən. /Orada/ hara baxsan, nemət və böyük mülk görərsən" (76:13-21).

Bundan əlavə Quranda cənnət "saysız-hesabsız ruzi" (40:40) diyarıdır, qızıl, gümüş dolu Hatəm mülküdür, "ahu gözlü hurilər"ın və "sədəf içində inci kimi gizlənmiş oğlanlar"ın (52:20-24)¹ füsunkar bağçasıdır. Bu bağça, bu bağ əbədi kef bağçasıdır,

təbiət içrə maksimal komfort və gözəllik bağçasıdır, bol-bol ruzilər bağçasıdır, havayı nemətlər bağçasıdır, problemsiz həyat zonasıdır, ölümsüz olumdur.

Adəm və Həvvadan savayı heç kim cənnəti görməyib.

Hərçənd bir hədisdə Muəmməd peyğəmbər cənnətin quruluşu haqqında bunları deyir: "Oranın kərpicləri qızıldan və gümüşdəndir, malası - müşkdən, daşları - mirvaridən və yaqutdan, torpağı - zəfərandan. Kim ora daxil olsa, firavanlıq içində yaşayacaq və bilməyəcək kəder nədir, əbədi qalacaq və heç vaxt ölməyəcək. Onun paltarları korlanmayacaq, gəncliyi solmayacaq... Həqiqətən, cənnətdə 100 pillə vardır ki, bu pillələri Allah onun yolunda cihad eləyənlər üçün hazırlayıb: hər iki pillə arasındakı məsafə yerlə göy arasındakı məsafə qədərincədir. Nə vaxt siz Allahdan xahiş eləyirsiniz, əl-Firdousi istəyin. Çünki bura Cənnətin ən yaxşı və ən yüksək məqamıdır (yəqin ki yüzüncü pillə-mərtəbənin özüdür - kursiv A.T.) ki, oradan cənnət çayları şaxəşax axır, oranın üstündə isə Mərhəmətlinin Səltənəti bərqəradır".² Deməli, cənnətin sahəsi yerlə göy arasındakı məsafədən 100 dəfə boyükdür, pillə-pillədir, mərtəbə-mərtəbədir və axırncı Firdous cənnətindən sonra heç nə ilə məhdudlaşmayan 101-ci pillə-mərtəbə Allahındır. Cənnət nərdivan tiplidir, cəhənnəm isə quyu tipli. Nədən mən bunu belə söyləyirəm? Ona görə ki, cəhənnəm quyusuna atılmış daş 70 il yol gedir və nəhayət, dibe çatır. Cənnətin strukturunun nərdivan modelində olmasına baxmayaraq burada cəmi 8 qapı var və onlar 8 cənnət sektorunu işarələyir.

Musa peyğəmbər də İsrail oğullarını Misirdən müqəddəs torpağa apararkən onları elə cənnət ideyası ətrafında birləşdirmişdi, yeni yəhudilərə potensial cənnəti vəd etmişdi.

Cənnətsə insanlığın **fiks** ideyasıdır; ilğım-oazisdir: nədən ki, gerçəklik içrə mümkünsüzdür. **Cənnət həmişə virtual cənnətdir.** Çünki cənnət, əslində, **ruhların evidir, ruhların bağçasıdır.** Əflatunun (qədim yunan filosofu Platonun) ideyalar dünyası ilə, və hətta Olimp dağında yaşayan yunan tanrılarının güzəranı ilə cənnətin mayası, təbiəti, hüsnü haradasa eynidir, paradoksal şəkildə oxşardır. Belə ki, cənnət bədənəndən azad olmuş ruhların və ilğım kimi fəqərəsiz, qabıqsız olan formaların cənnətidir. Zaman bu ruhlara, bu formalara zərər vurmaq, xətər yetirmək, onları korlamaq iqtidarında deyil. Başqa sözlə, cənnətdə zaman yoxdur: əgər zaman yoxdursa, onda yaşam virtualdır, fəaliyyət, hərəkət virtualdır, məkansa donuq, statik və dəyişməzdir.

Behişt əbədi virtual harmoniyadır, qüsursuz və yeknəşəq olumun sonsuzluq içrə fövqəl məskənidir.

Cənnət dinin super şirnikidirci ideyasıdır, səadət mifidir. Lakin cənnət insana yalnız öləndən sonra, özü də yalnız seçilmiş mömin insanlara və yalnız xeyirxah əməllərə görə vəd edilir. Yeni sən əgər yaxşısansa, təmiz, saf, ədalətli birisisənsə, ölməlisən ki, cənnətə düşəsən. Cənnətin (və ya cəhənnəmin) qapılarına doğru yol qəbristanlıqdan keçib gedir. Elə isə cənnətə varan "mən" deyil, bədən deyil, ruhdur. Burada artıq kef, həzz şkalası sıfır nöqtəsini göstərir. Çünki ruh nə dad bilir, nə qoxu; onun hissiyyatı da yoxdur: hərçənd görüb-eşitməsi istisna edilmir. Ruh ancaq ideyadan mutlu olur, zövq alır.

Behişt sakral, ilahi dünyanın virtual bağçasıdır, Allahın ruhlar bağçasıdır. Tanrının icazəsi olmadan oranın qapıları bir kimsənin üzünə açılmaz. Çünki **cənnət ruhlarını** (cənnət sakinlərini) yalnız tanrının özü seçir. Azəri türklərinin leksikonuna "ruhu behiştlik olsun"

deyimi heç də əbəs düşməyib. Yeni son ana qədər bilinmir ki, kimin ruhu hara göndəriləcək. Qərar yenə tanrınındır. Amma bu da bir həqiqətdir ki, Allahın işlərindən bir kimse baş çıxarmaz: hər şey sirrdir, lövhi-məhfuzdur, yeni bizim üçün oxunulması mümkünsüz bir mətn-gündəlikdür, kosmosun hansı bir küncündəsə hifz edilən, gizlin saxlanılan tale, həyat cədvəlidir. Cənnətin də kimə qismət olub-olmayacağı tam məxfi bir informasiya ki, bundan da insan heç vaxt xəbər tutmur.

Onda belə məlum eləyir ki, ruhların cənnətinə düşmək şansı minimal: şərtlər çox, seçim - özgür, fərdi.

Bax, elə bu qeyri-müəyyənliyi, məchulluğu, güvənli olmadığını duyuban insan gerçəklik içrə, konkret zaman və məkan içrə cənnət qurmaq, hər anını cənnətə çevirmək, cənnətləşdirmək istəyində bulunur. Mən cənnətə tərəf getmirəmsə, qoy, cənnət mənə sarı gəlsin. Ol səbəbdəndir ki, insan behiştə nəyin bahasına olursa olsun özünə yaxınlaşdırmağa, onu gözünün önündə görməyə, cənnətdə cənnət həyatını dadmağa, yaşamağa çalışır.

Dünya bağçılıq sənətinin ideyası, məramı, əsası burda... və bir də üstəgəl əcdadın evinə, yurduna, ana vətəninə dönmək arzusunda...

Ev qadını simvollaşdırır, çöl - kişini.³ Ananın bətni cənnət variantıdır, potensial behişt mühitidir. Ana bətni bizdən ötrü əbədi itirilmiş cənnətdir; yeni bizim bir daha ora qayıtmağımız müşkül məsələ. Deməli, "cənnət" anlamının semantik çənberində "ana bətni"nin bildirdiyi mənə da özünə yer bulur, və əksinə. Elə burada razılaşaq ki, dünya insan üçün güclü psixi basqılar dünyasıdır və bu basqılar, ilkin növbədə, ana bətniylə, cənnət ideyası ilə ilişiklidir. Bu da ona gətirib çıxarır ki, insan özü üçün (lap erkən çağlardan) gizli (latent) diskomfort, narahatlıq sindromu qazanır.

Nədən ki, insan həmişə cənnət sorağındadır: busa praktiki imkanlar xaricindədir.

Mədəniyyət bu basqıya cavabdır, insanın cənnət istəyinin kompensasiyası və reallığıdır. **İnsan behiştə mədəniyyətdə tapa bilir**, mədəniyyət vasitəsilə gerçəkləşdirə bilir.

Ona görə də insan başlayır cənnəti imitasiya eləməyə. Amma necə? Əvvəla onu deyim ki, insan cənnəti **BAĞ** kimi qavrayır, BAĞ kimi dərk edir. BAĞ gerçəkliyin behiştidir. İnsan bağı dünyada cənnətin gerçəklik variantı sanır.

Bağ cənnətin imitasiyasıdır. Əslində isə hər şey əksinədir: **cənnət** ideyası "bağ" arxetipinə söykənir.

Cənnət bağ obrazının vertikalə köçürülməsi, transformasiyasıdır. İnsanlar üçün horizontal dünyanın bağları vertikalda ruhlər üçün cənnətlərə çevrilir. Biz real həyatda ən ali məqsəd kimi ruhlərımızın cənnəti üçün çalışırıq. Cənnət bizim üçün yox, bizim ruhlərımız üçündür.

Ərəblərdə bağ "cənnət" sözü ilə ifadə edilir. Bağ səhrada oazistir, daha doğrusu, cənnətin gerçək modelidir. Odur ki, Quran mifik cənnəti möminlərə vəd edərkən onları xüsusiləşdirməyi (bəlke də virtuelləşdirməyi, uzaqlıq effekti yaratmağı) lazım bilir və bu əsnada "Nəim" və "Ədn" sözlərindən faydalanır. Ərəbcədən tərcümədə "Ədn cənnətləri", sadəcə, "Cənnət bağları", "Nəim cənnətləri" isə "Səadət bağları" və ya "Xoşbəxt həyat bağları" kimi anlaşılır.

Buradan da belə çıxır ki, Qurandan bəlli mifik cənnət (behişt) ideal bağıdır, haradasa ruhlərin virtual məkanıdır. Həqiqətsə bu ki, kitab dinləri bağ ideyasını sakral dünyaya transformasiya eləyir və orada virtuallıq içrə ruh-kölgələri yaşadırlar. Beləliklə, bağ (cənnət) həm Göy üçün, həm Yer üçün həmişə aktual. Çünki bağ, yeni ərəbcə cənnət,

mədəniyyətin permanent ideyasıdır, istirahət, harmoniya simvoludur: ona görə də hər zaman insan beynini məşğul edir. Gərçi bu cür olmasaydı, biz hələ kitab dinləri formalaşmamışdan öncə Doğudan Batıya qədər uzanıb gedən çeşid-çeşid, növbənöv bağlara rast gəlməzdik ki? Gərçi bu cür olmasaydı, bağçılıq sənəti, bağbanlıq peşəsi formalaşmazdı ki... və bu sənətdə müxtəlif üslublar meydana gəlməzdi ki?..

BAĞ insan təxəyyülünə, zövqünə uyğun şəkildə onun öz əli və öz əməliylə cənnət görkəminə gətirilmiş **təbiətdir**. İnsan "pırpız" təbiəti özünəməxsus tərzdə, zamana, texnologiyalara uyğun formatda "darayıb", "təraş edib", budayıb, sahmanlayıb oranı başa çevirir. Təbiəti Allah yaradır, başı - insan. Bağ təbiətin sanki "qrimlənmiş" üzüdür.

"Yaşıl memarlıq"⁴ bağ və park memarlığının təyini kimi işlədilir.

Bağ hüdudlarında təbiət teatrallaşdırılır, insanlara teatral təmtəraqda görükdürülür.

Təbiətin mədəniyyətə giriş qapısı bağ hesab edilə bilər. Mədəniyyət cənnəti bağın sinonimi kimi şərh edir, anladır.

Türklər başı həmişə bağ biliblər: "cənnət" sözünün türkçəsi yoxdur. Halbuki ərəb və fars dillərində "cənnət" mənasını özündə ehtiva edən bir filan qədər söz var: ədn, nəim, firdous, rizvan. Rusca da "bağ" və "cənnət" mənalarını bildiren sözlər fərqləndirilir: birincisinə "sad" deyilir, ikincisinə - "ray". Türk dilində isə buna rast gəlmirsən. Nədən ki, "bağ" türklərdə həmişə konkret real məkanla əlaqədar olub. Türkçə "bağ" sözünün etimologiyası iki istiqamətdə aşkarlanır. "BAĞ" "baxmaq" məsədərindən alınmadır. Azərbaycan türkləri danışığda çox tez-tez belə bir məsəl çəkirlər; deyirlər ki, "bağa baxarsan, bağ olar,

baxmazsan, dağ olar". Hesab edirəm ki, bu məsələ olduqca qədimdir və türkün məkan qavrayışını təhlil etməkdən, aydınlatmaqdan ötrü son dərəcə önəmlidir. Türk bağ və dağı qarşılıqlı, oppozisiya kimi götürür: bağ harmoniyadır, sahmandır, düzündür, rahatlıqdır, dağ isə disharmoniyadır, sahmansızlıqdır, adda-buddalıqdır, pərakəndəlikdir, narahatlıqdır. Dağ göz dağıdır, qubardır, yolsuzluqdur, əziyyətli soyuq məkandır, bağ isə əksinə: baxırsan, göz oxşadır, sevinc, arxayınlıq gətirir. Dağ **baxılası** (görmə spektrində) yer deyil. Hərçənd **baxılmayanda** (qulluq göstərilməyəndə) bağ da dönüb dağ olur. Deməli, bağ **baxmaq** (qulluq etmək) nəticəsində yaranandır. Bu da imkan verir söyləyək ki, "bağ" sözü "baxmaq" məsdərinin semantik çənberinə aiddir.

Digər tərəfdən bağı olmaq hansısa konkret bir məkana bağlı olmaq kimi anlaşılır; yəni bu iki omonim sözlərin məna sferaları haradasa əməllicə kəsişir. **BAĞ İNSANI MÜƏYYƏN BİR MƏKANA BAĞLAYAN BAĞDIR** (kəndir, ip mənasında). Axı türklər köçəri həyat tərzini keçiriblər və bağı bu dünyada özlərinə bağ (əlavə yük, məkana öyrəşib qalmaq) biliblər. Türkçə bağ, ilk növbədə, üzümlük anlamına gəlir. Üzümlüyü isə türk cənnət bilir. Bakı bağlarının hamısı lap əvvəllər üzümlüklər olub. Meynə isə əl tutduqca uzanıb gedən bir ağacdır; "bığları" ilə hər yana **bağ-lana-bağ-lana** "dartınıb" böyüyən bir ağacdır. Bağ həm də **bağlanmaq** (məftun olmaq, vurulmaq, mehr salmaq mənalarda) yeridir.

Həqiqətən, Şərqi dünyasında heç bir xalq, heç bir etnos bağ ideyasını bu dərəcədə real və konkret qavramır. Hətta Çin və Yaponiyada da bağ bir istirahət guşəsi olmaqdan savayı daha hansı mənalara isə özündə ehtiva edir; hələ mən qədim Yunanıstan və Roma bağlarını (haradasa mistika və metamarfoza dolu) demirəm.

Ortaçağ müsəlman mədəniyyəti kontekstində isə BAĞ həmişə sakral məkandır, mifik cənnətin əkizidir. Burada bağ artıq dinin cənnət ideyasına güzgü tutur. Müsəlmanlar özlərini maksimal şəkildə təsvirləri Quranda verilən cənnətlərə yaxınlaşdırmaq üçün bağlar salırdılar; salırdılar və qane olurdular, və bir də yenisini salırdılar. Nə çox idi Yaxın və Orta Şərq müsəlman məmləkətlərində bu cür bağların sayı. Bu bağlar ruha dad, zövq və kefi verirdi. Camaat onları behişt timsalında qavrayırdı. Quranın "Ər-Rəhman" surəsi cənnəti təsvir etməklə praktiki olaraq islam bağçılıq sənətinin plan-prospektini cızır: "O iki cənnətin (Ədn və Nəim cənnətləri) ağacları qollubudaqlı, merli-meyvəlidir... O cənnətlərdə iki axar bulaq vardır... O iki cənnətdən başqa (möminlər üçün) daha iki cənnət vardır... O iki cənnət yamyaşıldır (o qədər yaşıldır ki, qaraya çalır)... O iki cənnətdə fəvvarə verib qaynayan iki bulaq vardır... O iki cənnətdə növbənöv meyvələr, xurma və nar vardır..." (55:48-68).

Bir nümunə kimi Sizə təqdim edir Səadətabad park kompleksini. Soruşacaqsınız ki, bəs niyə park? Mən də deyəcəyəm ki, bu park kompleksi 23 şəxsi bağdan, gülşən, üzümlük və çəmənlərdən ibarət olduğuna görə onu "park kompleksi" adlandırmaq daha düzgün. Bu 23 bağ Səfəvi dövlətinin əyan və əşrəflərinə mənsub idi və onların mülkü hesab olunurdu.

XVI əsr. Yaxın Şərq. Bu zaman Azərbaycan Səfəvi dövlətinin iqamətgahı Təbriz şəhərindən Qəzvinə köçürülür və burada şah Təhmasb (1524-1576) fərman verir ki, Səadətabad park kompleksi salınsın. 1546-47-ci illər Qəzvinə park kompleksilə əlaqədar konkret işlərin başlanğıcı kimi tarixə düşür. Şübhə yoxdur ki, şah Təhmasb bu cür əfsanəvi bir gözəlliyin yaradılması ideyasını

dəstəkləyərkən, bəyənərkən Qurandakı "Nəim cənnətləri"nin obrazını tefəkkürdən gerçəkliyə köçürmək, cənnəti sakral məkandan torpaq üstünə endirmək və ölməmişdən öncə cənnətdə bulunmaq, cənnəti dadmaq, cənnət həyatı yaşamaq arzusunun reallaşacağına inanmışdı.

Bu mənə hardan məlum? Əbdi bəy Şirazinin (1515-1580) Səadətəbad bağlarının təsvirinə və tərifinə həsr edilmiş "**Rouzət əs-sefat**" əsəri onun "Cənnəti-ədn" (1559-60) adlı üçüncü xəmsəsinin birinci məsnəvisidir. Burada Səadətəbad park kompleksi "mülk və din padşahının həqiqəti sayəsində fələklər timsalında yerdə yaradılmış"⁵ (bax: Şirazi Ə. Rouzət əs-səfa) "əbədi cənnət" kimi təqdim olunur, "**fərşdə ərşin surəti**"⁶ qismində tanıtılır, onun sakral dünya ilə əlaqəsi birmənalı şəkildə vurğulanır. Düzdür, cənnəti gerçək məkana köçürmək, yerdə cənnətin modelini yaratmaq ideyası Allah tərəfindən dəstəklənmir. Əfsanəvi Şəddad⁷ xatırlayın. O, istəyirdi ki, özü üçün bir cənnət bağı saldırsın. Lakin elə ki, cənnət hazır oldu, Şəddad qapını açıb içeri girə bilmədi: onu ölüm haqladı. Təbii ki, bu hekayət iki cür yozulur: hökmdar Şəddadın, zalım Şəddadın alınına, taleyinə cənnətə düşmək yazılmamışdı; və ikinci: Cənnət yalnız Allaha məxsusdur, yeni ayrı bir kimsənin ora sahib çıxmağa ixtiyarı yoxdur.

Səadətəbad park kompleksi Orta əsrlərdə müsəlman bağçılıq sənətinin elə bir mükəmməl nümunəsidir ki, onun dünya mədəniyyətində tayı-bərabəri yoxdur. Əbdi bəy Şirazinin məlumatlarına görə şah Təhmasb burada səfəvi kübarlarına, qardaşı Bəhram Mirzə də daxil olmaq şərtilə, "behişt imarətləri"⁸ tikdirmişdi. Kompleksin mərkəzində şah Təhmasba məxsus, adına "Ərşi xanə" deyilən, möhtəşəm bir saray yerləşirdi. Bu ad sarayın Göylərə (sakral dünyaya) ucaldığını bildirirdi. Hərçənd bu imarət

elm aləminə, mədəniyyət aləminə daha çox "Çehelsütun", yeni "Qırxsütun" adı ilə tanışdır.

Sarayın birinci mərtəbəsinin pavilyonunda hörülmüş dördbucaqlı hovuz diqqəti hər şeydən öncə özünə çəkir. Çünki hovuzun səthi sanki mərmər güzgü qismindədir. Hesab olunur ki, Şərq bağçılıq sənətində **HOVUZ** bağın, sarayın reflektorudur (Tac-Mahal bağ kompleksini xatırlayın), saflıq, paklıq, təmizlik rəmzidir. Şərqlin memar və filosofları hovuz səthini bağçılıq sənəti kontekstində ayna kimi qavrayırlar, ayna kimi yozurlar. "Çehelsütun" saray hovuzunun **aynası** üçünse deyilir ki, bu aynada hətta mələklər belə öz üzlerini görürlər.⁹ Deməli, o, Şərq bağçılıq sənətinin ideal hovuzu sayılıb.

Səadətəbad bağ kompleksinə daxil olan imarətlər (məsələn, Bəhram Mirzəyə aid "Xaneyi-Şirvani", yeni "Şirvanlının evi" kimi) müxtəlif xəttatlıq nümunələrilə, heyvan (şir, pələng, ceyran) və quş (qaz, ördək, qırqovul, turac, simurğ, bülbül, qumru) rəsmlərilə bəzədilmişdi. Səadətəbad bağlarında "behişt imarətləri" yaşıl memarlığın müxtəlif hündəsi fiqurlar perimetri boyunca düzdüyü ağaclar arasında uyuyurdu. Burada həm dekorativ (şam, çinar, sərv), həm də çoxsaylı meyvə (hulu, gilə, armud, gavalı, nar, əncir, alça, püstə, badam) ağacları vardı, cürbəcür üzümlər yetişdirilirdi. Əbdü bəy Şirazi də öz xəmsəsində "məlləhi", "təbərzət", "əhmədi", "kişmiş", "sahibi", "fəxri" kimi üzüm növlərinin adını çəkib onları xüsusi bir şövqlə tərifləyir¹⁰ və deyir ki, Səadətəbad bağları başdan-başa gül-çiçək içində uyuyurdu, hər künden bənövşə, yasəmən, süsən, su zanbağı, qızılgül, nərgiz boylanırdı.

Miniatürlərə fikir verin: orada hər bağ cənnət bağının bir fraqmentidir; hər təsvir elə bil ki gerçəkliyə yox, cənnətə güzgü tutur, ideali əks etdirir, virtual olanın şəklini çəkir. Şərq

miniatür ustalartının əsərlərində heyvanlar və quşlar da həmişə cənnət məkanını eyhamlaşdırır.

Bağ da islam dünyasının hər bir guşəsində cənnəti görükdürən miniatürdür, cənnətin miniatür modelidir. Səadətəbad bağ kompleksi də sanki Şərq miniatür rəsmlərindən düşmüş ideal bir cənnət bağıdır. Əbdü bəy Şirazi buranı əbəs yerə yalnız "xəyallarda görünən surət" adlandırmırdı: bacadan söyləmirdi ki, "bu bağın küçələri dünya qəmni ürekdən aparır və qəm əvəzinə eşq bitirir".¹¹

Lakin bununla belə Qurani-Kərimdə zikr olunan Ədn və Nəim behiştələrindən hələ çox-çox əvvəllər cənnətin nümunəvi obrazları əfsanəvi Semiramida kimi, Çin imperiyasının bağları kimi, İrəm gülüstani kimi mövcud idi. Hələ uzaq zamanlarda Doğu ölkələrində BAĞ ilahi, mistik, sakral dünya ilə gerçək aləm və ölümlər səltənəti arasında ortağ bir mövqe tuturdu, özünəməxsus qapı, keçid rolunu oynayırdı.

Şərq məmləkətlərində BAĞ təkəcə istirahət (kef, əyləncə, musiqi, gözəllik, yaşıllıq) guşəsi deyil, həm də **mistik bir zonadır**. Doğu xalqlarının nağıllarında bağların içi həmişə tilsimlə, cadu ilə, əfsunla doludur və bu sehrdən hələm-hələm qurtulmaq olmur. Bağ sınaqdır, bir növ, çillə məkanıdır. Kim ora gəlib çıxırsa, ya bihuş olub əbədiyyət yuxusuna gedir, ya bayılıb qalır, ya da cildini dəyişib etnosun (və tayfanın, qəbilənin)totemi sayılan əcdad-heyvanın cildinə düşür. Tilsimli bağlar divlərin, cinlərin, ruhların məskənidir. Su sonası kimi qızlar orada dönüb qumru olurlar, ahular, göyərçinlər dil açıb danışır, gələcəkdən xəbər verirlər.

Qəribədir, hər bir gözəllik özündə məxfi bir cadu (tilsim, sehr) potensialı qapsayır. Gözəllik cəlbedici olduğu qədər də aldadıcı ola bilir. Bağ məkanın gözəlliyidir.

Şərq xalqlarının folklorunda bağ (həmçinin meşə, çəmən) agahlıq zonasıdır, ilğım fraqmentlərindən ibarət özünəməxsus bir "tələ"dir, ruhlar aləminə "qorxulu" virtual səyahətdir. Buradan çıxan qalib olur, qəhrəman olur, ali həqiqəti dərk edir, müdrikiyə yetişir. Bağ gerçək və ilahi dünyalar arasında buraxılış məntəqəsidir və cadunun, ağrının, maneənin elə bil ki təsir effektini azaldır, onu "yüngülləşdirir", "gözəlləşdirir", dözümlü edir.

Hindistanda, Çində, Yaponiyada **BAG** həmişə mistik enerjilə ilişikli olub. Yaxın Şərğin qədim uyqarlıqlarında da bu, belə anlaşılib. Əslində, cənnətin özü də əfsunlu, cadulu bir məkandır: orada hər şey mistik qüvvənin gücü ilə həll olunur. Cənnətdə danışirlar, çalıb oxuyurlar, sular axır, şərəblər içilir, amma heç nəyin səsi sanki eşidilmir. Sanki Quran cənnətlərində səs yoxdur və hər şey qərribə bir virtuallıq, rahatlıq, asudəlik və cazibəsizlik içindədir.

Cənnət mövcud bağların idealıdır.

Narkotik maddələrə müraciətin əvvəlinci səbəbi elə cənnət tələbidir, yubanmadan cənnətdə bulunmaq, heç olmasa qısa zaman məsafəsində cənnətdə yaşamaq, cənnəti dadmaq arzusudur.

Cənnət ağrıların sıfır olduğu ideal **eyləmsizlik nöqtəsidir**. Cənnətdə heç bir mənə da yoxdur. Əbədi kef və ayrı heç nə... Cənnət yozulmur, interpretasiya edilmir.

Bağ isə semiotik məkandır. Şərq dünyasında bağ meditasiya guşesidir, ilahi eşqə qovuşmağın ruhsal "nərdivanı"dır, agahlıq (çillə, sınaq) zonasıdır, tanrı cənnətinin modelidir, müdrikiyin qapısıdır. Bağ qadındır, onu "dərk etməyincə" tilsim qırılmaz, mənalar və ali həqiqət faş olmur.

Müsəlman Şərqudə bağ ibadət, dualar bağıdır, zikir bağıdır, Allahın camalına və qüdrətinə

təriflər, mədhiyələr söyləndiyi bağıdır. Burda nə varsa, hamısı Allahın gözəlliyini vəsf edər, onun şəninə dualar oxuyar. Çünki bağ vasitəsilə Allah öz istəkli bəndələrinə cənnəti, cənnət kölgələrinin səriniyini duyurur.

Batı mədəniyyətində məsələ bir qədər fərqlidir və bağıın semiozisi tamam başqa mənaların cərgəsini əmələ gətirir. Əgər müsəlman Şərqi bağ (cənnət) ideyasını antik mədəniyyətdən götürürsə, səhrada (və ya isti yerlərdə) oazis (xurma bağları, üzüm bağları) yaratmaq əzmində bulunursa, bağı estetik zövqün zirvəsi bilirsə, onu meditasiyadan (dua, ibadət) ötrü ideal məkan statusunda qəbul edirsə, Avropada bağçılıq sənətini qərblinin yaşam təzi aktuallaşdırır. Məsələ bu ki, camaatın yuyunması, hamamlanması problematik olduğundan Ortaçağ Avropa qəsrləri həmişə üfunət qoxuyurdu. Ona görə də ətir saçan gül bağlarına Qərbdə böyük ehtiyac duyulurdu və qəsrlər möhtəşəm bağlarla əhatələnirdi. Busa Avropada bağçılıq sənətinin inkişaf təminatçısına çevrilirdi və Qərb mədəniyyəti çərçivəsində bağlarla ilişikli intellektual oyunlar başlayırdı.

Qərbin xristian dünyasında **BAG** təbiət və istirahət guşəsi olmaqdan əlavə sakral bilgi, informasiya mənbəyidir, "böyük bir kitabdır", "dərs otağıdır", "sınıfdır", "dövrün estetik iqlimidir", başdan-başa eyhamdır, "ikonoloji sistemdir"¹², tapmacadır, labirintdir: bu bağlar müəyyən dil sistemidir, yəni "danışır", "uzaqqörənlik edib fal açır", "söhbət aparır", "dərs verir".¹³ Avropada bağ vasitəsilə Kainatı "oxumaq" olur. Bağ Tövrat və İncil əvəzidir: bu mənada ki, "Kainatın özü də maddiləşmiş Tövrat və İncil əvəzidir"¹⁴. Qərb Orta yüzillərdə bağları əlyazması kimi qavrayırdı. Qıssası, bu mərhələdə bağ dövrün estetik iqlimi çərçivəsində xristianlığın üzünü və mahiyyətini,

zahirini və batinini görükdüren güzgüdən başqa bir şey deyildi.

Orta əsrlərin sonuna doğru Avropada "**sevgi bağları**"¹⁵ meydana çıxır.

Barokko bağlarında isə artıq teatr səhnələri yerləşdirilir. Bu, növbəti kodlaşdırma sistemidir. Bağ apriori teatral idi. İndisə bu teatrın içində yenidən teatr səhnələri qurulurdu. Beləliklə, bağ hüdudlarında da seyrçinin "əlindən tutulurdu", onun baxışları, marağı istiqamətləndirilirdi. Bağ kitabdan çevrilib müəllim olurdu, mentor olurdu, mühazirəçi olurdu.

Təsadüfi deyil ki, Romantizm dövrünün bağları avropalıdan ötrü özünü dərk etmək amacıdır.

Bu teleqraf üslublu bildirmələrdən aydın olur ki, Batı dünyasında bağlar, əsasən, **əqli fəaliyyətin stimulyatoru** (təhrikçisi, alışqanı) rolunu oynayıb. Hətta "sevgi bağları" belə coşqun seksual oyunlar, affektlər, şəhvani hissələr bağı deyil, pıçiltı ilə söylənilən teatral andlar, şövqlə, ehrirasla, pafosla oxunan intim məktublar, aşiqanə şeirlər, sevgi mövzusunda aparılarn diskussiyalar, söhbətlər parkı olub. XVII-XVIII əsrlər Avropasının kübar dairələrində sevgi o zaman əsl sevgi kimi qəbul olunurdu ki, öz ifadəsini zərverəqlərə bükülmüş eşq məktublarında tapırdı və təmtəraqlı teatral poza ilə, teatral ədalarla müşayət edilərkən məşuqəyə çatdırılırdı.

Bütün bunları birçə-birçə xatırlatmaqda məqsədim ondan ibarət ki, avropalı bağın içində də dinc dayanmır, əlləşib başını qatır, nəyisə "oxumağa", öyrənməyə can atır, bilgi qazanmağa, əməşğul olmağa çalışır. Bu da insandan iradi cəhd, iş (əməli, əqli və mənəvi fəaliyyət) tələb edir. Qəribədir, sanki avropalı aktiv fəaliyyətində ara verməyə, taym-aut götürməyə qorxur. O, elə bilir ki, fəaliyyətsiz olan kimi öləcək. Odur ki, Batı

adamı bağı özü üçün intellektual tərminlər (tapmacalar, bulmacalar, tapşırıqlar) məkanına çevirir, istirahət guşəsində də özünə iş bulur. Bu zaman isə BAĞ artıq MİFİK CƏNNƏTİN dünyəvi ekvivalenti ola bilməz. Çünki cənnət eyləmsizlik dünyasıdır: orada iş, fəaliyyət sıfır həddindədir. Cənnət hədiyyədir, Allahın öz sevimli bəndəsinə mükafatıdır. Ona görə də cənnət adamı heç vədə İŞLƏMİR. Avropalıdan ötrü isə işsiz olmaq, fəaliyyət göstərməmək ölümə bərabərdir. Halbuki şərqli üçün əsl həzz, kef zirvəsi tam fəaliyyətsizlikdir.

Ona görə də bağ Batı adamı tərəfindən heç vaxt CƏNNƏT kimi yaşanılmır. Bu bağ (park) "insan əliylə dəyişdirilmiş təbiətdir, qeyri-mütəşəkkil, xaotik dünya üzərində onun aqlının, iradəsinin təntənəsidir"¹⁶, bu təntənənin özünəməxsus eyhamıdır, işarəsidir. Doğu məmləkətlərində bağların gözəlliyi "tanrıya yaxınlaşmaq və əbədiyyətə qovuşmaq"¹⁷, ölümsüzlüyə çatmaq vasitələrindən, yollarından biri idi.

Müsləman Şərqişində isə BAĞ müəllifi həmişə Allahdır. İdeal **BAĞBAN** isə hər zaman **Odur**. Təsadüfi deyil ki, miniatür rəsmlərində görünən bağban fiquru Allahı eyhamlaşdırır¹⁸, onun vizual işarəsinə çevrilir. Bağ tanrı behiştinin bir parçasıdır; deməli, müəlliflik şəriksiz olaraq Allaha mənsubdur. Allah bütün bağların (cənnətlərin) Bağbanıdır. Miniatürlərdə görünən Bağban isə Varlıq bağının müəllifidir. O, şahdır, varlıq bağının gizli xəzinəsinin sahibidir, həm də xəzinə keşikçisidir. Adəmin külündən bağ əmələ gəlib. Bağban kamil insandır: becərilən bağ isə insanın iç dünyasının bir paradıqması kimi yozulur (bu haqda daha ətraflı bax: Şukurov Ş. Искусство средневекового Ирана. - М., 1989. - С.225-231). Harada ki, Bağban görünür, o, dünyanın faniliyini

eyhamlaşdırır. Mədəniyyət qazımağı müdriklik axtarışı və sirrin faş edilməsilə əlaqələndirir.

İslam ölkələrində məscidin özü də mikrobağ, mikrocənnət kimi qavranılır. Elə ol səbəbdəndir ki, Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində bağçılıq ideyası məscid həyətinin cənnət komfortundan impuls alır.

İslam mədəniyyətinin tədqiqatçıları hətta muğamatı, onun strukturunu, gəlişmə tendensiyalarını cənnətlə (bağla) qırılmaz vəhdətdə götürürlər. Hesab olunur ki, muğamat "həqiqətən də Əman (qədim misirlilərin günəş tanrısı Amon Ra nəzərdə tutulur - kursiv A.T.) Allahın yaratdığı ilk peyğəmbər Adəmin "səyahət" etdiyi cənnətlə əlaqəlidir. Muğamatın şöbələri də bu məqamların pillələri mənasındadır ki, müxtəlif sufi ordenlərində (qardaşlıqlarında - kursiv A.T.) məqamların sayı müxtəlifdir. Ümumiyyətlə, buraddakı bütün rəqəmlər rəmzlərdir ki və hamısı da müəyyən prosesin, ritualın mərhələləri ilə bağlıdır. Belə çıxır ki, hər bir muğam özlüyündə "cənnət" in, yeni ruhlar dünyasının yaradılmasında keçirilən müxtəlif ritualların yada salınması və təsəvvür olunmasıdır".¹⁹ Yeni ideal dekorativ sahmanlı cənnətin özü bir idrak musiqisi, ruhsal musiqinin məkan konfiqurasiyası kimi də anlaşılır. İdeal bağ ideal musiqi üçündür, və ya əksinə. Muğam cənnətin və zamansızlığın ruhsal musiqisidir, ruh aləminin musiqisidir. Sən bədənindən sıçrayıb ruh olmayınca, ruha dönməyincə muğamatı dərk etməzsən. Hərçən Allahın rəsulu buyurub ki, "cənnətdə sizlərdən hər birinə 100 kişinin yemək-içmək, cinsi yaxınlıqda və ehtirasda olmaq gücü veriləcək. Təbii ehtiyaclarınızın əvəzinə isə sizlərdən müşkə bənzər tər çıxacaq ki, o da sizin qarnınızı balacalaşdıracaq".²⁰ Soruşacaqsınız ki, bəs bu təsvirin ruhlara nə dəxli? Ruh ki bunlardan məhrumdur? Tamamilə doğrudur. Cənnət insanlara vəd

edildiyindən yer üzündəki yaşamın keyfiyyətləri avtomatik olaraq cənnət ruhlarının üzərinə köçürülür və ideallaşdırılır. Əslində isə yalnız bizim ruqlarımız cənnət və cəhənnəmi dadacaqlar və bu, gerçəklikdir, həqiqətdir.²¹

Cənnətdə ölümsüzlük ömür sürür. Orada ZAMAN dayanır: nə irəli gedir, nə geriye. Ona görə də bağ həmişə potensial qəbiristanlıqdır. Məzarıstan da hər bir vaxt bağ olmaq imkanını özündə saxlayır. Muğam da iki dünyanın musiqisidir.

Batı dünyasında qəbiristanlıq teatral şəkildə bəzədilmiş park-muzeydir. Bağ təbiət içində dekorasiyadır, təbiətin dekorativ-sahmanlı formatda təzahürüdür. Şərqli başa gələndə dünya harmoniyasında "əriyib itməyə" gelir; avropalı isə - öyrənib dərk etməyə.

Cənnət ruqların (kölgələrin, ilğımların) "yaşadığı" çoixmərtəbəli virtual bir qəbiristanlıq kimi də din dışında yozula bilər. Dirilər yalnız cənnəti qismən əvəzləyən bağlarla kifayətlənməli olurlar.

BAĞ təbiətin mədəniyyətə keçid pilləsidir, kosmisa çıxış nöqtəsidir, reallığın cənnətə transformasiyasıdır. Burada insan "tanrılaşmağa", Allah olmağa iddialıdır. İnsan bel götürüb bağbanlıq eleyəndə tanrı ilə tənleşir, yaradıcı olur. **Bağ insanın təbiət üzərinə "yazdığı" şeirdir.** Şeir isə hər bir təzahüründə dil qatında teatral ifadədir. Hətta Məşriq bağlarının semiozisinin özü elə bir poeziyadır. Nəzərlərini bağ içrə nəyə yönəltən, barmağını nəyə uzatsan həm Göydə, həm Yerdə mənası var.

Bağ tanrı kamilliyinə bir işarədir, onun kamilliyinin zühurudur, Allahın cənnətinə bir eyhamdır.

P.S. Bu məqalənin qısa variantı "Ulduz" dərgisinin 1998-ci il 10-cu sayında çap edilmişdi. Emma Klarkın "İskusstvo islamskoqo sada" kitabı isə 2008-ci ildə Moskvada nəşr olunub yalnız 2010-cu ildə Bakıya gətirilir. Bunu ona görə yazıram ki, bizim bir çox fikirlərimiz səsləşir və kimlərsə məni plagiatda suçlaya bilərlər. Düzdür, E.Klarkın əsəri fundamental və çoxdəyərli tədqiqatdır, mütəxəssis işidir. Amma bir sıra ideyalar, müddəalar, mülahizələr baxımından mən onu qabaqlamışam.

Ədəbiyyat siyahısı:

- ¹ Qurani-Kərim /tərcümə Z.M.Bünyadov və V.M.Məmmədəliyevindir.
- ² Kuliyev E., Abaskuliye R. Uroki blaqoslovlennəqo mesyatsa. - Bakı, Abilov, Zeynalov b sınıvya, s. 232.
- ³ Bax: Lotman Y. O metayazıke tipoloqiçeskix opisaniy kultur // Trudi po znakovım sistemam. - Tartu, 1969. - № 4. - s.35.
- ⁴ Lixaçev D.S. Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovıx stiley. - M.: Nauka, 1982. - s.5.
- ⁵ Şirazi A. Rouzət əs-sefat / Podqotovka teksta A.Raqimova. - M.: Nauka, 1974. - s.32 (fars dilində)
- ⁶ Yənə orada.
- ⁷ Yənə orada, s.31.
- ⁸ Yəməndə qədim Həmirilər hökmdarlarından sərtlik və zalımlıqda məşhur olan bir padşahın adı.
- ⁹ Yənə orada, s.39.
- ¹⁰ Yənə orada, s.9.
- ¹¹ Yənə orada, s.33.
- ¹² Lixaçev D.S.Göstərilən əsəri, s.7-9.
- ¹³ Yənə orada, s.10.
- ¹⁴ Yənə orada, s.17.
- ¹⁵ Yənə orada, s.57.
- ¹⁶ Nikolayeva N.S. Yaponskiye sadı. - M.: Nauka, 1975. - s.5.
- ¹⁷ Yənə orada, s.28.

- ¹⁸ Bax: Nazarli M.D. Dva mira vostochnoy miniatyuri. - M.: RQQU, 2006. - 286 s.
- ¹⁹ Firudin G.B. Muğam - peyğəmbərin merac məqamıdır // Azadlıq. - 20-25 mart 2009. - s.15.
- ²⁰ Kuliyeu E., Abaskuliyev R. Uroki blağoslovlennogo mesyatsa. - Baku, Abilov, Zeynalov b sinovya, s. 235.
- ²¹ Bax: Xulusi A. "Allax" v sootvetstvii s obyasneniyami Moxammada (as). - Baku, Adiloqlı, s.200-208.

1998-2009-cu illər

**PSIXOLOJİ MƏKAN FENOMENİ:
yuxarı və aşağı**

Bir xeyli bundan əqdem, hələ tələbəlilik vaxtlarında, bir şair tanışım, qızası, Əhməd Əskər, mənə bir şeir oxumuşdu. Yadımda qalan şeirin məzmunudu, bir də son iki misra. Bəli, bir gün şair görür ki, Arazın üstündən bir quş uçar Təbrizə sarı. Sevinib quşdan xahiş eləyir ki, onun salamını O TAYDA yaşayan soydaşlarına çatdırsın. Quş bunu eşidib təəccüblə baxır şairə və deyir: **"O TAY NƏDİR, BU TAY NƏDİR, DÜNYA ELƏ BİRDƏNƏDİR"**.

Dünya elə birdənədir: bölünməzdir, tamdır və fırlanır, öz oxu ətrafında, Günəş ətrafında elə hey döndükcə dönür: sərhədi yox, çəpəri yox, sağı bilinməz, solu bilinməz, nə üzü var, nə arxası. Dünyanı insan "bölür", "bölüşdürür", yuxarı aşağı, sağa, sola, önə, arxaya ayırır, məkanı çərçivələrə salır, özünə hücrələr düzəldir. Yumru dünyanın üstünə insan imaginativ, yeni xəyali zolaqlar, cızıqlar çəkir, birinə "meridian" deyir, o birinə "paralel" deyir: amma sonucda fakt bu olur ki, hər yeri "kəsir", "doğrayır", nişanlayır. Doğunu və Batını, Şimalı və Cənubu insan "icad" eləyib: yeni təbiət bunların fərqi varmaz. Bu bölgü insanın duyumlarından, qavrayışından törəyib zühur edir, zühur edib də real məkanın üzərinə bir bölgü sistemi kimi hopdurulur.

İş bu ki, insanın getdiyi hər hansı bir **YOL** onun psixoloji məkanından, imaginasiyadan, yeni **TƏSƏVVÜRDƏN** başlayır. Fikrində hara getdiyini bilməsən, YOLU gedə bilməzsən. Yolu gedə bilməmək özünü YOLA təslim etmək deməkdir. Özünü Yola təslim etməyisə yalnız dəlillər, qanundan gizlənən və ya qaçan cinayətkarlar, müdriklər, özgə yerlərdə azmış adamlar, bir də nağıl qəhrəmanları bacarar. Onlar

YOL getməzlər; YOL onları aparar. Dəlilər hara getdiklərini təxmin edə bilməzlər. Cinayətkarlar hər yola qurtuluş, nicat yolu kimi baxarlar. Müdriklər bilərlər ki, dünyada yalnız bir YOL var: bir dayanacaq doğumdur, bir dyanacaq - ölüm. Ondan sonrası isə sonsuzluq. Yolunu azmış adamlar və nağıl qəhrəmanları YOLU seçməzlər, "Allaha pənah" deyib gedərlər, tanrının ətəyindən tutub gedərlər. Mənsə bu fikir dünyasının yolunda tələsmirəm. Hər şeyi məqamında söyləyəcəyəm.

Öncə şərtləşək ki, real məkan psixoloji məkandan fərqlidir. Gerçək dünya iradə dışında mövcud olan, gözönündə olan dünyadır, daha doğrusu, varlığın obyektiv şəkildə Var olduğu yerdir. Belə ki, başımızın üstü, yeni fəza da məkandır, boş məkandır, boşluğun məkandır, asteroidlərin, ulduzların, planetlərin, Günəşin məkandır; ayağımızın altı da məkandır, daşın, torpağın məkandır, metalların məkandır, laboratoriya məkandır; ətrafımız da heç vədə çata bilmədiyimiz üfüqə qədər məkandır. Biz məkən içindəyik və **KÖVNÜ MƏKANA SİĞMİRİQ.**

Bəs onda psixoloji məkən nəməne? Psixoloji məkən gerçək dünyanın insan duyğularına, insan yaşantılarına, insan qavrayışına reflektor təsirindən formlaşır. İnsanın emosional yaddaşı real maddi aləmin, olquların ağ-qara fotoneqativlərindən ibarət dopdolu bir "albom"dur. Bizim duyğularımız dünyanı fraqment-fraqment öz içində "arxivləşdirir". Məhz bu "fotoneqativlər", məhz bu "arxiv materialları" əsasında insan öz psixoloji məkənini qurub-quraşdırır, ora düzən verir. Psixoloji məkən həmişə real məkənin koordinatlarını qəbul edir. Həqiqət isə tamam başqa bir mətləbi aktuallaşdırır. Gerçək dünyanın koordinatları psixoloji məkənin diktesilə, "mən" in seçdiyi, bəyəndiyi və rahat bildiyi oriyetirlərlə

müəyyən olunur. Təbii ki, psixoloji məkan refleksiyaadır. Təbii ki, bu məkan dıřarı dünyadan alınmıř təsirlərin ayrı-ayrı obraz və işarələrə çevrilməsi sistemidir. Təbii ki, insan qavrayışından kənarda məkan məkan olmur, daş olur, torpaq olur, düzən olur, meşə olur, fəza olur, boşluq olur. Məkanı məkan eləyən insandır, insanın psixolojisidir, onun tutmaq, almaq, mənimsəmək, özünə yer bulmaq instinktidir. Psixoloji məkanda dünyanın şərti obrazları, eyhamları olmasa, insan haradan gəlib hara getdiyini heç vədə bilə bilməz, səmti, yönü azdırar, çaşıb qalar. Odur ki, məkanın "müəllifi" insandır. Belə ki, o, torpağın üstünü, altını, fəza boşluğunu öz psixoloji məkanına uyğun bir şəkildə işarələyir və bu işarələr onun özündən savayı heç kimə gerek olmur. Psixoloji məkanda "xəritə" cızan, "xəritə" yaradan insan bədəninin dıřarı mühitə reaksiyasıdır və bu "xəritə"nin konturları körpə ana bətnindən dünyaya düşməyə başladığı məqamdan formalaşır, sonra nizamlanır, sahmana minir.

Psixoloji məkan insan sinirlərinin "xəritə"lədiyi məkandır. Necə olur ki, bu məkan əmələ gəlir? Hələ ana bətnində olduğu zaman körpə boru vasitəsilə onun bədəninin mərkəzinə birləşib aramsız şəkildə qidalanır, bətn içində özü üçün "üzür", fırlanır, dönür (bu vaxt körpə skafandr geyinmiş, çəkisizlik şəraitində haradasa "**k u k l a l a ş m ı ş**" kosmonavtı xatırlatmırmı?), nə yuxarını, nə aşağını tanıyır, nə də sağı soldan, solu sağdan seçə bilir. Ana bətninin qaranlığında "barama"lıq dövrü yaşayan körpənin PSİXOLOJİ MƏKANI olmur. Bu məkanın ilk kontur əlamətləri uşaq doğula-doğula "cızılır". Hər şeydən öncə, körpə özü üçün "**YUXARI**" və "**AŞAĞI**"NI müəyyənləşdirir. Amma necə? O haradan bilir ki, "yuxarı" nədir, "aşağı" nə?

Bu, çox sadə reflekslərin, ilk həyat yaşantılarının nəticəsində konkretləşir, bilgiyə çevrilir. Uşaq ana bətnində olarkən yuxarıdadır, özünəməxsus kosmik bir orbitdədir: yeri rahatdır, ilıqdır, yemi boldur, aramsızdır. Vaxtın tamamında isə o, yuxarıdan başaşağı sürüşməyə başlayır və onun həyatında ilk gərginlik yaşanılır. Körpə hiss edir ki, aşağı itələndikcə yeri darısqallaşır, boğulmaq həddinə çatır: onu sıxırırlar, incidirlər. Nəhayət, ana azad olur, döl aşağının ən son nöqtəsinə düşür. Elə bu zaman əllər onu aşağıdan götürüb yuxarı qaldırır... Körpə çığırır, nəfəs alır: uşağın ciyərləri "açılır". Bu məqam onun emosional yaddaşına həmişəlik həkk olunur. Körpə özü üçün fərqləndirir ki, yuxarıda olanda ona yaxşı olur, aşağıda isə rahatlığını itirir. Uşaq doğulan kimi fiksə edir ki, hava (nəfəs, həyat) **YUXARIDAN** gəlir. Körpə kipriklərinə toxunan ilk işıq selinin də yuxarıdan endiyini görür. Getdikcə yuxarının permanent şəkildə yaxşı olması duyğusu mütəmadi təsdiqlənir. Körpə qidanı da, suyu da, quru, təmiz eskiləri də, əyləncəni (oyuncaqları, nəvazişləri) də yuxarıdan alır. Tanış, doğma qoxular da yuxarı sferadadır: onu periodik olaraq yuxarıdan əmizdirirlər, bələyini yuxarıdan əyilib dəyişirlər, yuxarıdan dindirirlər, əllər içinə götürüb oxşadırlar. **BÖYÜKLƏR HƏMİŞƏ YUXARIDADIR.** Yeni körpəyə xoş təsir göstərən nə varsa, hamısı onun beşiyinin başı üstündə gerçəkləşir. Ol səbəbdən uşağın diqqəti daim yuxarı yönəlikdir: çünki körpəyə Yaxşı, Işıqlı, Qutlu, Dadlı nə gəlirsə, yuxarıdan gəlir. Yeni körpə duyumlarında, körpə yaşantılarında yuxarı qida, su, işıq, rahatlıq, ana əlləri, əyləncə, sevinc deməkdir. Başqa sözlə, insan uşaqlığından yuxarını bu bildiricilərlə tanıyır. Odur ki, "yuxarı"nın obrazı insan qavrayışında bu sayaq formalaşır, möhkəmlənir. Elə

ona görə də yuxarı hər zaman insan üçün MÜQƏDDƏSDİR, QUTSALDIR, AĞ IŞIĞIN MƏSKƏNİDİR, İDEALDIR, CƏNNƏTDİR, TANRILARIN YERİDİR. "ANA TANRI" kultunun kökünü məhz burada axtarmaq lazım. Hərçənd bu, başqa bir mövzu, etnopsixologiya ilə bağlı və mənim məqaləmə sığmaz.

Onun üçün də baxaq görək "AŞAĞI" körpənin hansı yaşantılarında "obrazlaşır". Bayaq dedik ki, körpə hələ ana bətnindən gələndə aşağının dar yolu onu incidir. Uşağın hisslər dünyasına o zaman əyan olmuşdu ki, aşağıda sıxılmaq, boğulmaq (dənizdən, dənizin dərinliyinə enməkdən qorxmaq elə bu yaşantılarla ilişiklidir) təhlükəsi var, qaranlıq var, pis qoxular var. Sonralar isə çağa duymuşdu ki, bələyi vaxtaşırı AŞAĞIDAN yaş olur, soyuyur, iylənir. Körpə AŞAĞINI ilk dəfə əyani şəkildə onda görüb, onda AŞAĞI ilə tanış olur ki, onu çevirib qarnı üstə yerə qoyurlar. Bu, uşaqdan ötrü tamam yeni pozisiyondur. Elə bir pozisiyon ki, yuxarının tam əksi, qarşıdurumu. Bu zaman cocuq sanki baş-ayaq, tərsinə çevrilmiş, tərs dayanmış dünyaya düşür, "şirin süd qoxulu" YUXARIDAN ayrılır və duyur ki, onun neqativ yaşantılarının sayı artıb. Niyə? Çünki qarnı üstə uzanmış çağa üçün nəfəs almaq çətinləşir, işıq azalır, saatlarla tamaşa elədiyi və, təbii ki, öyrəşdiyi mənərə dəyişir, bayaqdan gördüyü predmetlər birdən-birə yoxa çıxır. Bu, körpədən ötrü mikroşok, səksəkə, gizli qorxu vəziyyətidir. Hələ bundan savayı uşaq əziyyət çəkib, toparlanıb əlavə enerji, güc sərfləməlidir ki, başını dik saxlasın. Əks təqdirdə o, üzünü döşəməyə dayayıb qaranlığa "yuvarlanacaq", heysizləşəcək, zəifləyəcək. Bu "çətinliklər" və "məhrumiyyətlər" körpə duyumlarında AŞAĞININ bildiriciləri olur. Bundan o yana uşaq artıq qəti şəkildə bilir ki, AŞAĞI onu yorandır, bezdirəndir, darıxdırandır və, deməli, pisdirdir. Və yaxud: harada

bu keyfiyyətlər varsa, ora aşağıdır. Beləliklə, körpə öz emosional qavrayışına, yaşantılarına "söykənb" özü üçün "YUXARI"NI və "AŞAĞI"NI müəyyənləşdirir, konkretləşdirir. Bu vaxt körpə hər iki "qütb"ə, və ya yaşantılar zonasına münasibətdə özünü MƏRKƏZ sayır, MƏRKƏZ götürür. Eqosentrizm elə burada tumurcuqlanıb sonradan YUXARIYA doğru boy atır. Amma söhbətimiz heç də eqosentrizmin şəcərəsini araşdırmaq deyil...

Psixoloji məkanın bu iki zidd qütbünün bildiriciləri qarşিদurum kimi düzənlenib qavrayışda müəyyən şəbəkə, hörgü əmələ gətirir. Yuxarıda rahatlıq, firavanlıq, təmizlik, komfort var, həzz var, işıq var, aşağıda isə diskomfort, ağrı, qaranlıq, gizli həyəcan. Yaxşı (pozitiv, müsbət) yuxarıdadır, pis (neqativ, mənfi) - aşağıda. Bununla da körpədən ötrü hələliyə onun psixoloji məkanının birölçülü koordinat sistemi formalaşır. Odur ki, insan ömrü boyu həyatının dəyərlərini bu mühüm vertikal "yuxarı - aşağı" qütblərinin mənə tutumuna və bildiricilərinə uyğun şəkildə müəyyənləşdirir. Yaxşı - pis, xeyir - şər, qutsal - urvatsız, pak - murdar, isti - soyuq, əslində, yuxarı - aşağı qarşিদurumunun müxtəlif variantlarıdır. Bütün YOLLARIN və DƏYƏRLƏRİN qiyməti, ilk baxışda, qədərincə primitiv görünən bu cədvələ (paradiqmaya), daha doğrusu, onun əlamətlərinə görə verilir.

Qədim oğuzlar "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında tanrıya müraciət edib onu "ucalardan uca" adlandırılıblar. Tanrı ucada (yuxarıda, yüksəkdə) dayanandır. Od, su, bərəkət Ondandır. Əlçatmaz, ünyetməz yuxarıdır Allahın yeri. Tanrı yuxarının ali simvoludur. "Yuxarı"nın özü də bəşər mentallığında ekspressiv bildiricidir, işarədir: pozitiv, müsbət eyhamdır. Ol səbəbdəndir ki, insan həyatda yaxşı nə görürsə, onu həmencə yuxarı ilə

bağlayır, "uca", "yüksek", "əlçatmaz" təyinlərilə urvatlı eləyir. Yüksək sənət, ali ideya, yüksək nəticə, yüksək zövq, həzz zirvəsi, tuh yüksəkliyi, sənət zirvəsi, şeni ucaltmaq, qələbə çalmaq (bayrağı yuxarı sancmaq kimi başa düşülür, anlaşılır) və digər bu sayaq ifadələri törədən insanın YUXARI qarşısındakı valehliyidir, heyranlığıdır, onun körpeliyindən qalma təəssüratlarının nəticəsidir. Məhz buna görədir ki, insan həmişə **"YUXARI"** can atır. Çünki insan qavrayışına, insan təsəvvürünə görə vəzifə də, mənəb də, dövlət də, hökumət də, ad-san da yalnız yuxarıdadır.

İnsandan ötrü AŞAĞI neqativ (mənfi) duyğu, yaşantı və emosiyaların gömüldüyü zonadır. Sıfırdan yuxarı istidir (xoşdur, məqbuldur), sıfırdan aşağı - soyuq (pisdır, arzuolunmazdır). Aşağıda rütubət var: orada qaranlıqdır və adamın bədənı çürüyür. Aşağı ölüm seltənətidir, daşlaşmaq, hərəkətsizləşmək deməkdir. Gözdən düşmək (göz yuxarıdadır, mövqeyi üstündür), qiymətdən düşmək, vəzifədən, mənəbdən düşmək, gücdən düşmək, dəbdən düşmək kimi ifadələrin hamısı el içində yuxarıdan aşağı yumbalanmaq, dığırılanmaq, yuxarıdan məhrum olmaq, yuxarını itirmək, "aşağılanmaq" mənalarında anlaşılır. "Başa düşmək" söz birləşməsi də yuxarının müstəsna hüququnun, imtiyazının daşıyıcısıdır. Başa nəse yalnız yuxarıdan düşə bilir; yeni **fikir, anlam yuxarılarda** "gəzir" və zamanı çatanda gəlib sənın başına "düşür": nəticədə, sən nəyisə dərk edirsən, qavrayırsan. Psixoloji məkanda aşağının bildirciləri zəiflikdir, rahatsızlıqdır, məğlubıyyətdir, köməksizlikdir. Qızası, psixoloji məkanda AŞAĞI bilmərrə pisdır. Təsadüfi deyil ki, azəri türkcəsində "aşağı" sözünün ekvivalenti "alçaq" (yeni hündür, uca olmayan ev, yer, dam və hətta

adam) kəlməsi insan rəzilliyinin bildiricisi kimi də işlənir. Elə buna görə də "alçaq adam", "alçaq iş", "alçaq qadın" deyiləndə, ilk növbədə, normadan aşağılıq, aşağı olmaq nəzərdə tutulur.

Hərçənd uşaq psixoloji məkandan gerçək dünya məkanına laşım atanda görür ki, nə yuxarı birmənəli müsbətdir, nə də aşağı birmənəli mənfidir. Uçqunlar, sellər, daşqınlar, qasırğalar, dağıntılar, fəlakətlər yuxarıdan gəlir. Həyat qaranlıq, amma canlı torpaqda istilik yaradan çürüntülər içindən cücərib yuxarı, işığa boylanır. Di gəl ki, bununla belə insan öz psixoloji məkanına uyğun formalaşdırdığı sosial, ruhsal, mənəvi dəyərlərin işarələrini heç cür dəyişmir bə bu barədə heç düşünmür də. Odur ki, insan öz ömrünün axırına qədər elə həmə uşaq olaraq qalır və dünya ilə "yuxarı - aşağı" haqqında əldə etdiyi öz ilk primitiv-duyğusal bilgisinə görə davranır.

2000-ci il

SAG̃ və SOL
üçün
fəlsəfi marş

Tək və cüt... İsti və soyuq... Batı və Doğu... Ağ və qara... Işıq və kölgə... Bərk və yumşaq... Yaş və quru... Düz və əyri... Kişi və qadın... Sağ və sol... Sonu yox bu qarşıdurumların. Hətta şeriki bulunmayan Allah üçün də bir oppozisiya mövcud: İblis. Dünya isə bütöv, tam, yumruca. Hərçənd məqalənin problemi bir balaca başqa. Çünki XX yüzilin tən ortasından etibarən strukturalist filosoflar macal tapan kimi binar oppozisiyalardan, nişanlanmış ikili qarşıdurumlardan o qədər danışiblər ki, mənə artıq yer qalmayıb. Onsuz da sonucda hər şey gəlib dirənir əksliklərin vəhdəti və mübarizəsinə, yeni dialektikaya, yeni qədim Şərq fəlsəfəsinə, daha doğrusu, "in" və "yan" birgəliyinə, yeni bir-birini qucmuş qoşa butaya. DAO gah "in"dir, gah da ki "yan". Hər şey burdadır və ayrısı olmur.

Lakin bu kontekstdə bir məsələ də var ki, mahiyyətə mənədən ötrü böyük marağ kəsb edər. Sağ və sol bir qarşıdurum oluban yalnız insanda öz gerçəkliyini tapır. Təbiət "sağ" və "sol" tanımır. Orada nə varsa, hamısı birətdir. Sağ və sol bizim beynimizdən, emosiyalarımızdan zühur eləyən bir bölgü. Beyin də ki iki yarımkürə: biri sağ, biri sol.

Məni mənə sağa və sola "bölməyin" mənası nə? Bir bildirici kimi, bir markör (işarələyən, nişan qoyan) kimi "sağ" və "sol" nəyi rəmzləşdirir, hansı bilgiləri eyhamlaşdırır? Burada praktiki zərurətin rolu nə dərəcədə önəmli? "Sağ" və "sol"un qarşıdurum aktuallığı əski rituellarda, miflərdə də özünü görükdürür, nağıllarda da. Və bir gün zaman

içində "sağ"la "sol" mistikləşib inanc əlaməti qazanırlar, insan psixologiyasına "soxulub" orada özlərinə möhkəm yer eləyirlər.

Bizim camaat ovqatı səhər tezdən təlx olan adam üçün deyər ki, yəqin sol ayağı üstə durub, yeni yatağından düzgün qalxmayıb, qaydanı pozub, inanca əməl eləməyib və nəticədə şərə ürcah olub. Slavyanlarda belə bir adət var: əgər kiminsə yolunu qara pişik keçirsə, həmin şəxs sol çiyini üstündən üç dəfə tüpürüb sakitcənə öz işinin ardınca gedə bilər. Təzə evə sol ayağı ilə daxil olmaq yasaqdır. Sol əllə çörək yemək məqbul sayılmır. Dünya dinlərində hesab olunur ki, solaxay adamların haradasa şeytani başlanğıcla mistik əlaqəsi mövcuddur.

Sağ əl isə, əksinə, xeyir-bərəkət əlidir, qutsaldır. Nağıllarda yol ayrıcında dayanan qəhrəman üçün sağa getmək sınaq variantının nisbətən asanıdır, sola getmək isə qovğaya düşmək, bəlaya düşər olmaq deməkdir. Amma vəziyyətin paradoksu həmişə ondan ibarət olur ki, qəhrəman əksərən sağı yox, solu seçir və möcüzənin köməyi ilə xatadan qurtulur, öz nicatını tapır. Halbuki "sol" bilmərrə pisdır, apriori pisdır, naqisdır, tərsdir, ölümlüdür. Hələ X əsrdə islam aləminin sayılıb-seçilən dinşünası İbn Bəttə əl-Əkbəri yazırdı ki, bütün "nəcib" işlər sağ əllə (və ya ayaqla) görülməlidir, "natəmiz" işlər - solla. İnsan gərəkdir ki, kandarı sağ ayaqla adlayıb keçsin, dəstəməzə, yeməyə, içməyə sağ əllə başlasın, paltarı və ayaqqabını sağ əllə geyinsin, sol ilə soyunsun.¹ Müsəlman mifologiyasına görə insanın xeyirxah, nəcib əməllərini gündəlik qismində yazıb "arxivləşdirən" mələk sağ, alçaq, ədəbsiz, şər əməllərini "qeydiyyata" götürən mələklər isə sol çiyində əyləşirlər. Quranın "Zəlzələ" surəsinin 6-cı ayəsində deyilir ki, "o gün (yeni qiyamət günü -

kursiv A.T.) əməllərinin özlərinə göstərilməsi üçün (qəbirlərindən məşhərə) dəstə-dəstə çıxacaqlar (Cənnətliklər sağ tərəfdə, cəhənnəmliklər sol tərəfdə olacaqlar)". Deməli, islam mifologiyasında cənnət sağda yerləşir, cəhənnəm - solda. Folklor güzgüsündə (müxtəlif xalqların nağıl və rəvayətlərində) "cəhənnəmə enən nərdivan" da sola burulur. Yəhudilərin Tövratı da bəyan edir ki, Rəbbin sevgili qulları Onun sağında əyləşəcəklər. Beləliklə, dini tefəkkür heç bir tərəddüdü, şübhəni yaxına buraxmadan **sağı cənnətə, solu cəhənnəmə** müsavi tutur.

Bu cür yanaşma tərzi dil qatında da təsdiqlənir. Din sözlərin semantik mənalarını, sadəcə, mifik obrazlara çevirir. Yeni dildən dinə milyon qapı və pəncərə var. Məsələ burasındadır ki, latınca "sol" məşum, faciəvi deməkdir. Deməli, latın dilində "sol" sözünün mənə tutumunda "cəhənnəm" ideyası apriori eyhamlaşdırılıb. Almanca "sol" əyridir. Farslar da solu "çəp" kimi başa düşür. Sağ isə, əksinə, hər yerdə düzdür, dürüstdür, düzgündür; daha doğrusu, bir çox millətlərin qavrayışında bu, belədir.

Biz türklərdə SAĞ "**diri olmaq**", "**var olmaq**", "**yaşamaq**" fəllərinin aşkarladığı mənalar fəzasına daxildir. SOL isə "OL" imperativinə oppoziyadır, yeni "sağ"ın qarşısudur. Çünki sağ "OL"un (olumun) özüdür, sol isə əksi. "Sol" həm də "solmaq" məsdərinin mənə kontekstinə pərçimdir, həyat enerjisinin azalmasına, tükənməsinə, ölümə işarədir. OL - SOL oppozisiyası OLUM - ÖLÜM qarşısudurumunun eynidir. "Solmaq", yeni "sol olmaq" sağlığını, sağlamlığını, gücünü, qüvvəsini itirmək deməkdir. Buradan da belə görünür ki, türklər cəmi digər millətlərdən fərqli olaraq "sağ" və "sol" qarşısudurumunu "olum" və "ölüm" müstəvisinə çıxarıb ona ontoloji status verirlər; yeni sağ birbaşa olum

kimi, sol da ölüm kimi mənalandırılır. Beləliklə, türklərdə "sağ" və "sol" əksliyi "düz" və "əyri" konkretliyini adlayıb kosmik əndazələrə proyeksiya edilir, Yaranışın və Axirətin eyhamına çevrilir.

Həqiqətdə isə sağ və sol tamın, bütövcənin tən ortadan YARILIB ikiye parçalanmasının nəticəsində peyda olur. Müsəlman mədəniyyətində "istiva" deyilən xəyali bir cizgi mövcuddur ki, insan üzünü yuxarıdan aşağı ikiye bölər, ideal simmetriya görükdürər. Hürufi Nəsimi yazır ki, "həm cənnəti hurü həm liqadır, Rəhman ilə ərşü istivadır". Beytin məzmunundan və şairin fikir plastikasından aydınlaşır ki, İmadədin Nəsimiyə görə İnsan Allahın yarısıdır. Səbəb də bu ki, istiva məkan içrə üfûq olub, Yerlə Göy arasından keçib onları iki bərabər hissəyə ayırır. Belə olan surətdə Tanrı yuxarıda qalır, İnsan - aşağıda. Əksər xalqların mifolojisində tanrı dünyanı və insanları özündən, öz bədən materialından xəlq edir. Bu aspektdə tanrı və dünya qarşılıqlar müstəvisinə gəlir. İnsan tanrının həm sağ olan, həm də ölən, solan formasıdır. Tanrı hər dəfə insanla bərabər yaşayır, və insanla bərabər də ölür. Daha doğrusu, ölən tanrının zühur bədənidir, ölçülər aləmində vizuallaşan şəkildir. Belə ki, insanın fiziki bədənini ölüb torpağa qarışır, mental, astral bədənler isə çəkilib Göyə gedir, başqa sözlə, tanrıya qayıdır. Onda zaman içrə hürufilərin Ortaçağ müsəlman mədəniyyəti kontekstində bəyan etdikləri yenidən fəlsəfənin gündəmində özünə yer alır: insan tanrı bədəninin görsənən qiyafəsidir, yeni insan tanrının obrazıdır, onun astral, mental bədənini "geydirilmiş" materiyadır. İnsanda ruh, astral, mental bədən Göyə məxsusdur, ət, sür-sümük - torpağa və ya od (su, hava) stixiyasına. Deməli, alov (eləcə də torpaq, su, hava) ətini, sür-sümüyün yuxarı dünyaya transformasiya vasitəsidir. Bu da o

anlama gəlir ki, dörd ünsür, həqiqətən, transformatorlardır, tanrı və insan arasında ötürücülərdir, birin (vahidin) dövriyyəsinin və özünü çoxaltmasının təminatçılarıdır. Tanrı insanın astral invariantıdır, insanlarsa tanrının müxtəlif variantları. Bu mənada hər yan tanrıdır, hər yan insandır. İnsanın müəllifi tanrıdır və tanrı daim insanın içində yaşadılır. Tanrının da yaradıcısı insandır.

Kosmoqonik akt ikiye bölünmədən, parçalanmadan, bütövcəni Yere və Göyə ayırmadan başlayır. Tanrı və Adəm ilk dixatomiyaadır. Onsuz bu yoxdur, bunsuz o. Adəm tanrının bir "qəlpəsi" (dörd ünsür-transformatorun birgəliyi) kimi tanrıdan sıyrılıb düşür Yer üzünə və tanrı olmaq istəyir; istəyir ki, tanrını təkrarlasın, yamsılasın. Təsadüfi deyil ki, yəhudilərin, nəsrənilərin və müsəlmanların folklorunda o, Həvvanı öz qabırğasından yaradır. Ol səbəbdən Həvva Adəmin YARISI (yarası) və YARI qismində qavranılır. Adəm tanrıdandır, Həvva Adəmdən. Deməli, emanasiya, sadəcə, bölünmədir, variantların çoxaldılmasıdır. Həvvanın yaranması üçün gərəkdir Adəmin böyrü yarılınsın ki, oradan qabırğa çıxsın. Bu məqamda diqqətinizi bir məsələyə yönəltmək fikrindəyəm: el içində söz gəzər ki, kişi və qadın evlənməyincə, daha doğrusu, qabırğa, əgər belə demək mümkünə, öz yerinə qayıtmayınca hər iki məxluq yarımçıqdır, naqisdir. (İnsanın qərinələr boyunca tanrıya qovuşmaq çabaları da bununla izah olunmazmı?) Elə bu üzəndir ki, kişiylə qadının bir-birinə yetməsi (birləşməsi, bir olması) kəsrin aradan götürülməsi kimi anlaşılır. Azəri türkcəsində **"yar"** (sevgili, canan, məşuqə və həmçinin, qadın, övrət, arvad) sözü **"yaratmaq"**, **"yarı"**, **"yardım"**, **"yarmaq"** sözlərilə eyni bir semantik şəcərəyə mənsubdur. "Yarmaq" ikiye bölmək, çoxaltmaq mənasında başa

düşülür. Əgərçi **YAR YARILMASA NƏSİL YARANMAZ**. Yeni Yaranış prosesinin özü ikiləşməyə, ikiyə bölünməyə ürcahdır. "SAĞ" və "SOL" məhz bu sayaq bölgünün məhsuludur. Hər bölgü isə simvolik yarmaq, parçalamaq prosesidir. TAM yarılmasa, SAĞ və SOL əmələ gəlməz. Nə etməli, yaranışın şərti belədir.

Və bu şərtə əsasən kişi həmişə sağdadır, qadın - solda, təbii ki, özlərinə görə. Qadın kişinin üreyinə maksimal yaxınlıqda dayanır. Kişi qadına üreyini (sol tərəfini, yeni az müdafiə olunan tərəfini) "həvalə" edir. Məkan içrə kişi sağın yiyəsidir, qadın - solun. Seyrçiyə münasibətdə isə yerlər koordinal surətdə dəyişir: kişi sola keçir, qadın - sağa. Bu, sadəcə, güzgü effektidir, lakin onun mədəniyyətə təsiri qabarıq və böyük. Məsələ bu ki, mədəniyyətin bütün vizual proyektlərində (televerilişlərdə, konsertlərdə, heykəllərdə, tabloları, fotoları) tamaşaçı kişini daima solda, qadını sağda görür. Əslində, isə kişi özünə görə hər bir vaxt rahat sağ mövqeyindədir, qadınsa - narahat sol. Qadınla kişi yan-yanası dayananda kişinin sağı, qadının isə solu açıq qalır; yeni real fiziki aktivlik bütövlükdə kişinin ixtiyarında olur. Bunun səsəblərini arayıb araşdırıraq. Öncə SAĞ və SOLUN bildirdiyi mənalar cədvəlinə nəzər yetirin.

SAĞ sağlıqdır, olumdur, rahatdır, müqəddəsdir, sakraldır, cənnətdir, xeyirdir, bərəkətdir, imtiyazdır, gücdür, qüvvədir, hakimiyyətdir,, hökumətdir, özünüidarədir, hökmdardır, sultandır. Sağ əl hökm, fərman, əmr əlidir, iradə əlidir; əsas aparıcı əldir, düzlüyə, doğruluğa dəlalət eylər. Verbal andiçmənin (and sözlərinin) vizual gerçəkliyi, plastik təsdiqidir sağ əl. Bu hələ qədim misirlilərdə də belə idi. Antik dövrlərin yunan və romalıları da gücü, düzgünlüyü, ədliyyəni, xeyrixahlığı, ədaləti sağ əllə bağlayırdılar, daha

doğrusu, sağ əli bütün bunların simvolu sayırdılar. Hind rəqqaslıq sənətində barmaqları bitişik formada çiyin bərabərliyinə qaldırılmış sağ əl qələbə, güneş, sultan və şir deməkdir. Sağ həmişə qutludur, alidir.

Əvəzində isə sol solmaqdır, ölümdür, kəsdir, cəhənnəmdir, naqolaydır, naqısdır, zəifdir, əyridir, xəstəlikdir, ağrıdır, şərdir, qüsurdur, günah rəmzidir, qeyri-normativdir, qaydanın pozulmasıdır. Qədim zamanlarda hesab edilirdi ki, insanın bədbəxtliklərinin hamısı sol əl ucbatındandır. Nümunə üçün uzağa getmək lazım deyil. Yunan mifologiyasında şəcərəsi faciəyə ürcah bir nəslin taleyində bədənə solu ilə ilişikli şikəstlik məşum faktor kimi vurğulanır: yoğunayaq Edipin atası Laiy solaxaydır, babası Labdak sol ayağın axsağıdır. Bu mif fransız Klod Levi Srtossun yozumuna görə əzəli bir dilemmanın axtarışında bulunur: insan kişi və qadıdan törənir, yoxsa bitki kimi torpaqdan əmələ gəlir? Mif bu məsələni birbaşa cavablamır, problemin gelişməsinə şərait yaradır. Burada solaxaylıq, şikəstlik mifoloji şübhənin, tərəddüdün bildiricisidir, insanın avtohton mənşəyinin, torpaq şəcərəsinin dəlili. Nə üçün məhz sol? Torpağın solla nə əlaqəsi? Cavab çox sadədir. Çünki Göy kişidir, torpaq - qadın. Kişilərsə sağda qərarlaşırlar, qadınlar isə solda. Əgər torpaq anadırsa, deməli, solun təmsilçisidir. Solaxaylıq isə ulu anadan qalma nişanədir. Edip məhz bu nişanənin daşıyıcısı olduğuna görə müdhiş hadisələrlə qarşılaşıb faciəvi (cəhənnəm əzabı ilə müqayisə ediləcək) bir həyat yaşamalı olur. Heç də bica deyil ki, rahat cənnət həmişə göydədir, əzablı cəhənnəm - yerin altında.

Axı niyə bu tövr olmalıdır, bir halda ki sağ da mənimdir, sol da? Bu düz. Amma razılaşa ki, solda məxfi bir özgəlik, daha dəqiq ifadəyə

çalışsam, bir ögeylik duyulmaqda. Bu, indi bizi keçmiş qərinələrdə olduğu kimi sarsıtmasa da, hər halda yüngülcə diksindirir. Solaxay adam həmişə maraq və latent heyranlıq obyektidir. Çünki solaxay bizdən fərqlidir, bizə oxşamır, bir başqa cürdür, qeyri-adidir. Bundan əlavə solaxay həm də qorxu hissini, şübhənin gizlin təhrikçisidir. Axı o bizə bənzəmir, bizdən seçilir, ayrılır. Biz özümüzü onda tanıya bilmirik: ya o, defektlidir, ya biz. Məgər təsadüfdür ki, bədii ədəbiyyat nadir istedadları və "dahi" caniləri həmişə solaxay təsvir edir? Nə çox görk var buna. Elə isə insan qavrayışında formalaşmış bu təsəvvürlərin kökü haradan gəlir? Təbii ki, gerçəkliyin özündən, gündəlik həyat problemlərindən, yaşam müəmmalarını anlamaq, dərk etmək tələbatından... Mən biləni, məsələni bir balaca sadələşdirib xırdalasa yaxşı olar.

İnsanın psixoloji məkanının koordinatları sistemində, yeni bədəne görə tərəflərin müəyyənləşdirilməsi cədvəlində HUL (vertikal) yuxarı və aşağıdır, SAGİTTAL ön və arxadır, HORIZONTAL (üfqi) sağ və soldur. Hul və sagittal məkan içrə hərəkət istiqamətlərini nişan verirlər: hər ikisi dinamikdir, aktivdir. Yeni yuxarı qalxıb aşağı düşmək, önə və ya arxaya getmək hər iki vektorda mümkün olur. Horizontal isə əksinə: statikdir, sükunəti panoramlaşdırır, mediativdir, hərəkət vektoru deyil. Onu statikadan qurtarmaq üçün gərəkdir ki, adamlar yan-yanı gəzsinlər. Busa absurd bir şey. Real məkanda sağa və sola hərəkət yoxdur: insan sağa və sola burulub, faktiki surətdə, həmişə önə gedir. Lakin buna baxmayaraq horizontal sıra vektorudur, insanın başlıca yaşam vektorudur, simmetriya və asimmetriyalar vektorudur, sosial-ictimai vektordur. Cəmiyyət məhz bu vektor üzrə düzülmüş adamlardan ibarətdir. SAĞ və SOL düzülmək üçün, toplanmaq üçündür. Horizontal

istiqlamətə "paylanmış", "yayımış" toplumsal həyat, əslində, beynin sağ və sol yarımkürəciklərinin insandan ötrü dışarı dünyaya tulladığı oyun-tapmacadır. Amma bu barədə azacıq sonra...

Ondan başlayım ki, insanın bədənini praktiki olaraq simmetrikdir. Bundan o yana bezi məqamlarda mən psixoloq A.Brodetskinin tədqiqatından bəhrələnəcəyəm. İnsanın üz və kürək görkəmi, başqa sözlə, önü və arxası simmetriya bildiricisidir; görüş və ayrılıq kimi mənalandırılır: qənşərimizə gələn adamlarla görüşürük, arxasını çevirib gedən adamdan ayrılırıq. Bizim psixikamızda simmetrik insan fiqurunun oyatdığı təəssüratdı bu: assosativ təfəkkürdə özünə yer eləmiş rəmz kimi, bildirici kimi də yozula bilər. Bəs asimmetriya? Asimmetriya insanın yandan, böyürdən görünüşüdür, yeni siluyetdir; nə görüşməkdir, nə ayrılıq: hədə, bica, əbəs kimi qiymətləndirilir. Cərgədə mini var, siluyet isə həmişə birincinindir və həmişə birdənədir. Məlumdur ki, simmetriya həm də bərabərlikdir (müsavatdır), eynilikdir, oxşarlıqdır, harmoniyadır. Asimmetriya isə həm də qaydanın, bərabərliyin, hüququn pozulması deməkdir; apriori topaldır. Problemin düynü bu ki, ilk asimmetriya örneyi sağ və soldur. SAĞ və SOL nə qədər bir-birinə bənzəsə də, heç vədə eyni olmur. Məhz bu da insanı məcbur edir ki, o, horizontal üzrə daima simmetriya axtarsın. Məhz sağ və sol arasındakı asimmetriya bizi fərqləndirməyə, araşdırmağa, saf-çürük eləməyə, təhlilə çəkməyə, doğma və yad cizgilər axtarıb tapmağa meylləndirir. Sağ və solun əmələ gətirdiyi horizontal insanın analitik fəaliyyətinin vektorudur. Bu isə insan üçün bəyənək, sonalamaq və seçmək imkanı yaradır. Uşaq erkən çağlıq dövründə, o vaxt ki, beynin yarımkürəciklərinə xas asimmetriya hələ tam formalaşmayıb, horizontal üzrə düzölmüş predmetlər

sirasından ən vacibini rahatcana seçib götürə bilir. Və... get-gedə onda belə bir təəssürat, fikir, rəy təsdiqlənir ki, iş görmək, fəaliyyət göstərmək üçün xüsusilə yararlı vektor horizontaldır. Digər tərəfdən horizontal simmetriya, yeni horizontal münasiblik cərgə, dəstə, komanda ünsiyyətinin təminatçısıdır, onun məkan formasıdır. Simmetriya gözlənilməzsə, kollektiv iş alınmaz. Əkin, məhsul yığıcı, taxıl biçini, torla balıq ovu buna əyani misal. Ölçü, tərəzi həmişə assosativ simmetriyadır.

Əgər horizontal fəaliyyət vektorudursa və bu vektor özündə intellekti, zövqü, etik qanunları ehtiva edirsə, onda nədəndir ki, bütün müsbət işarəli bildiricilər sağda cəmlənib, mənfilər solda? Hər dən müşkülləri bir sadə cavab o qədər aydınlaşdırır ki... Məsələnin kökü bu ki, sağ əl işlək əldir, orağ, çəkic, balta tutan əldir, sülh əlidir, salam əlidir. Amma bununla yanaşı sağ əl həm də hər b əlidir, qılınc, nize, dəyənək, toppuz götürən əldir, oxu yaydan buraxan əldir, vuran, zərbə endirən əldir. Kollektiv fəaliyyət məqamında işlək, aparıcı əl permanent olaraq sağdadır. Döyüşdə isə hər şey tərsinə çevrilir. Axı rəqib də sağ əllə vuruşur! Deməli, zərbələr (sağ əlin gücü) davamlı şəkildə sola endirilir. Ürək solda olduğu üçün qalxan (müdafiə siperi) da ilk növbədə solu qoruyur. Üz-üzə dayanmış rəqiblərin hədəfi soldur. Onda belə çıxır ki, hər b meydanında, döyüş meydanında, mübarizə meydanında ölüm soldan gəlir. Qədim zamanlardan insan bunu aşkar görüb, duyub, yaşayıb və özü üçün əbədilik qan yaddaşına köçürüb. Odur ki, SOL insan qavrayışında təhlükə, hədə, ağırı səmti kimi formalaşmış. Çoxsaylı müşahidələrin, psixoloji testlərin nəticəsində aşkarlanıb ki, insan harasa baxanda birinci sola baxır, solu görür, solu qiymətləndirir. Çünki hücumu, təcavüzü

bir qayda kimi soldan gözləyir. Bax, elə solun məşumluğunun səbəbi də buradadır. Ona görə sağ hər zaman məqbuldur, qolaydır, rahatdır, sol isə yox: naqolaydır, narahatdır. Doğrudanmı, bu həmişə belədir?

Əsla. İctimai-siyasi platformada SAĞ və SOL öz mənə tutumunu aktivcəsinə dəyişməyə çalışır. Səthi yanaşmada aydın görünür ki, toplumsal ilişkilər şəbəkəsində sol pozitiv mənə çalarları qazanır, sağ isə, əksinə, "mənfi"ləşir. Hərçənd bu yalnız zahiri effektdir. Bəs həqiqətdə nə baş verir? Məsələ ondan ibarət ki, siyasi aləmdə "sağ" və "sol" bu və ya digər partiyanın ictimai mövqeyinin, əqidə mənsubluğunun, ideya yönünün rəmzi bildircisinə çevrilir. Özündə siyasi mübarizənin qütblərini, portretini və atmosferini ehtiva edən "sağ" və "sol"un ictimai hərəkatın əsas qütbləri kimi tarixən formalaşması birbaşa burjuaziyanın adı və iddiaları ilə bağlıdır. "SAĞ" və "SOL" anlayışlarının siyasi çekişmələr dünyasına sızdırdığı mənalar XVIII əsrin ikinci yarısından üzü bəri gəlməkdədir. Bu kontekstdə SOL inqilabın, üsyanın, tərəqqinin, progressiv düşüncənin, mübarizənin rəmzidir, təmsilçisidir; bilmərrə demokratlardır, reformatorluq iddiasında bulunanlardır, cəmiyyətdə yeni koordinat dəyişiklikləri dəstəkləyənlərdir. SAĞ isə ictimai-siyasi proseslərin mühafizəkar (konservator, türbədar) qanadını eyhamlaşdırır. Bu mövqedə dayananlar sosial balans, cəmiyyətdəki qüvvələr nisbətini, ənənəvi yaşam qaydalarını, əxlaq normalarının stabilliyini, milli mənəvi dəyərləri qoruyub saxlamağa can atırlar. SOL təmsilçilərisə permanent inkişaf naminə bütün vasitələri yararlı sayırlar. Hətta üsyan onlara mənəvi ədəbsizlik kimi görünür. Hərçənd ki, hər bir lokal götürülmüş məkanda və ictimai-sosial durumda sağ və solun

bildirdiyi mənalar şəraitə, milli xarakterə, temperamentə, mentalitetə, xalqın adət-ənənələrinə, inanc və vərdişlərinə uyğun şəkildə yozulur. Burada bir qayda yox. Onsuz da hakimiyyətə gəldikdə onlar arasındakı fərqlər minimuma qədər azalır. Siyasətdə "sağ" və "sol", sadəcə, mübarizə imicidir.

Lakin... və bir də lakin... ictimai-siyasi arenaya proyeksiya olunan "sağ" və "sol" burada da qavrayış stereotiplərini dağıda bilmir. Hökumət həmişə "sol"dan, solluqdan qorxur, çəkinir, ehtiyatlanır və tədricən "sağ"a, "sağ"ların tənzimləyici ideyalarına doğru "əyilir". Axı hökumətlə xalq da bir-birində güzgülənən oppozisiyalardır! Məhz elə burada "özünü soldan qoru" imperativi bilincsizlik səviyyəsində yenidən aktuallaşır.

Beləliklə, gəlib çatdım finala. SAĞ və SOL insanın psixoloji məkanının faktı, onun qavrayışının özəlliyi, ictimai-sosial fəaliyyətinin əsas manipulyativ vasitəsi, seçmək qabiliyyətinin gerçəkliyi, yaşam vektorunun başlıca oriyentirləri.

Ədəbiyyat:

¹ Bax: Rezvan Y.A. Etiçeskie predstavleniya i etiket v Korane // Etiket u narodov peredney Azii. - M, 1988. - s.49.

M E Y X A N A

(meyin kulturoloji mədhiyyəsi)

"Mey ağızda qürub eleyir:
zühuru yanaqlardadır".

Dəqiqi

"Fəthi-meyxanə üçün oxuyalım fatihələr,
Ola kim, üzümzə açıla bir bağlı qapu".

Füzuli

Bugün Azərbaycanın tele və radio məkanına intensiv şəkildə meyxana "əkilir". Sabah kim nə biçəcək, heç kəs deyə bilməz. Amma fakt bu ki, çoxluq meyxanaya aludə. Çağdaş Azərbaycanda meyxanaçı olmaq gəlirli və prestijli bir şey. Hərçənd efirdən eşidilən meyxanaların böyük əksəriyyəti söz palçığı: dadsız-duzsuz gəvəzəlik, çərəncilik, çənə-boğaz döymək və yorucu, bezdirici təkrarlar. Millət meyxana və estrada ulduzlarının zövqü ilə böyüyür. Odur ki, mən bezi mətləbləri meyxana ilə bağlı aydınlaşdırmaq istədim.

Yaxın və Orta Şərq mədəniyyətinin dövrəsinə hərləndiyi mərkəzlərdən biri də meydir. MEY şərəbdən, çaxırdan daha lətif olub əyan süfrələrinin, şeir, musiqi və kef məclislərinin bəzəyi sayılan məstedici içkidir, farsların Ortaçağ islam mədəniyyətinə "bağışladığı" bədii obrazdır, eyhamdır, çoxsaylı simvolik mənalar bildiricisidir. Şərqin mistik-intellektual oyunları şəbəkəsində mey birbaşa günəş şüalarından törənəndir, günəş enerjisinin daşıyıcısıdır, Yer (torpağın) və Göyün (günəşin və yağışın) cövhərini özündə birləşdirəndir, kosmik harmoniya əlamətidir. Ortaçağ islam mədəniyyətində yandırılmış kofedən (qəhvədən) hazırlanmış xüsusi dumanlandırıcı içkiyə

də mey deyirdilər: sufilər isə ondan vəcdə gəlmək üçün yararlanırdılar.

Bundan əlavə: Şərq mədəniyyəti kontekstində mey ruhun içkisidir, eşqi görükdürəndir, təzahürlər dünyasında onun təbiətinin rəmzidir. Füzuli meyın insana gətirdiyi işıq və hərarəti eşqdən bilir; daha doğrusu, meyə xas energetika günəşdəndir, Allah eşqindəndir:

**"Eşqdir ol nəşeyi kamil, kim ondandır müdam,
Meydə tənvirü-hərarət, neydə təsirü-səda".**

Nədən ki, mütləq gözəlliyə və ilahi kamilliyə doğru aparan sufi yolunun bir üzü zöhdür, digər üzü - nəşə. **Eşqin kef səltənətində ruha mey bələdçilik eləyir.** Orta əsrlər Şərq poeziyasında mey dirilik suyudur, Şeyx Cüneydə görə isə qocaların südüdür, ruhun müqəddəs iksiridir.

Xaçpərəstlikdə şərab İsa Məsihin qanına işarədir. Müqəddəs həvari Markın "İncil"ində əbəsdən yazılmayıb ki, "Və bir kasa götürdü, şükr edib onlara verdi və hamı ondan içdi. Onlara dedi: "Bu, mənim qanımdır, bir çoxları uğrunda tökülən Əhdi-Cədidin qanıdır. Doğrusunu sizə deyirəm ki, Allahın padşahlığında təzə şərab içəcəyim günə qədər üzüm məhsulundan bir daha içməyəcəyəm". Xristianlarda Allahın padşahlığı da şərabsız ötüşmür.

Qurani-Kərim şərabı birbaşa yasaq buyurmur. Hətta mey cənnətdə paylanacaq içkidir. Lakin... Quran mey içənlərə heç vaxt dəstək verməz, onları qorxudar, hədələr söylər: "Ey iman gətirənlər. Şərab da (içki də), qumar da, bütələr də, fal oxları da şeytan əməlindən olan bir şeydir. Bunlardan çəkinin ki, bəlkə nicat tapasınız" (5:90). "Ən-Nəhl" surəsində Quran şərabdan adi həyat faktı kimi, pafosa uymadan, tam sakit bir tərzdə danışır: "Siz xurma ağaclarınının meyvəsindən və üzümdən şərab

(yaxud sirkə) və gözəl ruzi (kişmiş, mövüc, bəhməz, quru xurma və s.) düzəldirsiniz. Şübhəsiz ki, düşünənlər üçün bunda da bir ibrət vardır" (16:67). Bu ayələrdən belə aydınlaşır ki, mey islam aləmində təkəcə neqativlər cərgəsində deyil, həm də pozitivdə özünə yer alır və konkret vəziyyətə uyğun qiymətləndirilir.

Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinə **MEY** qədim yunanların adət və şakərlərinin, məişətinin ekspressiv bir elementi kimi daxil olur və tez bir zamanda "sufiləşir", mistik yozumlar cədvəlinə "dürtülüb" simvollaşır. Qədim yunan mədəniyyəti kontekstində **MEY** müqəddəs nektar, yeni müşki-ənber (ambroziya), yeni Olimp tanrılarının şərabı (dirildici iksiri) sayılıb.

Düyüden çəkilmiş araq, - sake, - yaponların sakral mənşəli içkisidir. Onlar sake ilə həтта... qüsl eləyirlər. İndusların da dini mərasim şərabı var - soma. Sözümün canı bu ki, **MEY** müxtəlif mədəniyyətlərdə özünə qutsal bir hücrə bula bilir və haradasa eyni cür semantikleşir. Burada MEY, SOMA, SAKE vahid mənənin fərqli mədəniyyətlərdə ifadə müxtəlifliyini şəkilləndirir, invariantlar çoxluğunu aktuallaşdırır.

Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində yandırılmış kofe dənələrindən hazırlanmış xüsusi içkiyə də MEY deyirdilər. Bunu şərab saymırdılar. Lakin həmən bu meyin də məstedici və gözəgörünmələri aktivləşdirəcək keyfiyyətləri vardı və ruhun içkisi sayılırdı ki, sufilər də ondan tez-tez yararlanırdılar.

Piyalə, qədəh şərab içilən qabdır, günəş, yağış, torpaq, tənək və üzümle insan arasında unikal bir ötürücüdür. Bədən isə ruh üçün süzülən meyin bədəsidir. Bu keyfiyyət dısında əyyaşlıq dayanır. Çünki mey ruhun istəyilə içilir, bədən

bura dəlaləti yox. Əks təqdirdə, insan öz ruhunun düşməni olur.

"Ver badə, mürüvvət eylə, saqi". Klassik Şərq poeziyası az qalır ki, badəni bütə çevirsin, onu ilahiləşdirsin: **"Nə gördü badədə bilməm ki, oldu badəperəst"**. Bunun da kökü, şəcərəsi uzaq-uzaq mədəniyyətlərdən gəlir, sadəcə, şərh etmək gerek. İş bu ki, badə (piyalə, kasa, masqura, qədəh, bardaq, cam) arxaik təfəkkürdə qadın başlanğıcını bildiren vizual obrazdır. Heç kəs inkar etmər ki, piyalə və ya kasa öz forması etibarı ilə qadın döşünü, qadın bətnini xatırladır. Torpaq yaş (nəm, şəhli, şirəli) olmazsa, əbədi Yaranış silsiləsinə nöqtə qoyular. Qadın da torpaq kimidir, Yaranışın qabıdır, piyalasıdır, badəsidir; "islanmasa", "dolmasa" həyat tükənər. İçinə mey (su, şərbət, doşab, şərab) damızdırılan BADƏ (dulusçuluq nümunəsi) və ya CAM (misgərlik örnəyi) "vəhdət əlvücad"un, "in" və "yan" birgəliyinin, Yaranış aktının məkani formalar müstəvisində rəmzi görkəmidir. Arxaik mədəniyyətlərdə badədən "içmək", "dadmaq" qadına sahib olmaq, qadının dişli varlığını "kəşf etmək", ali idraka çatmaq kimi mənalandırılır. Badə (bardaq, qədəh, piyalə, kasa, masqura, kuzə, dolça, küp) və ya cam (parç, abgərdən, çömçə, çuxur, qazan) təbiətin dörd ünsürünün, - torpaq, su, od, hava, - sintezindən törənəndir. Dörd ünsürün tanrısı dulusçudur, bir də misgər. Mifoloji təfəkkür onları doğma əkiz qardaş, təmiz, pak enerjinin daşıyıcısı, soyu ilahi dünyaya bağlı qutlu sənətkar eləyib. Bir sıra xalqların miflərində, nağıllarında insanla badənin "qohumluğu" (kuzənin bir zamanlar cavan bir insan olduğunu söyləməsi) dənə-dənə vurğulanır və islam mədəniyyəti kontekstində sufilərin fəlsəfi paradigmasının son dərəcə ifadəli bir obrazına çevrilir. Onda təsadüfdürmü ki, klassik Şərq

poeziyası badəni insanla büt arasında qərarlaşmış bir mərtəbəyə yüksəlmişdir? Əsla. Yoxsa Nəsimi dilinə gətirməzdi ki, **"gəl ənəlhəqq sirrini meyxanədə meydən eşit"**. Odur ki, mey "vəhdət əl-vücut"un təzahürlər dünyasında simvolik obrazıdır, onun vizual plastik konkretliyidir.

Şərq dünyasında mey və insan münasibətləri çoxsaylı əxlaqi qaydalar, normalar, şərhlər, göstərişlər və teatral təmtərağı olan məclislər (mərasimlər) yolu ilə tənzimlənir. Mərasimlər və ya məclislər içrə yaşayıb xoşhallanmaq müsəlmanın həyat tərzinin qayəsidir. Şərqli üçün mey içmək də mərasim kimi bir şeydir, məclisdir. Əsrlər boyunca Şərq aləmində içki kultunun, mey məclislərinin mövcudluğunun təminatçısı şəhər meyxanələri olub...

MEYXANƏ (meyxana) fars dilindən tərcümədə "mey evi" anlamına gəlir. Şərab dükənina, qəlyanaltıya da "meyxanə" deyirlər. Burada gözəl şərablardan dadıb ləziz xörəklər yemək, dincəlmək, musiqi dinləmək, mütrib rəqslərinə tamaşa etmək, nağılçıya qulaq asmaq, xor-xor qəlyanın tütüsünə uymaq, fəlsəfi söhbətlərdə bulunmaq mümkündür. Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində kef, nəşə simvolu meyxanədir. Məhz həməni bu meyxanə, yeni mey evi islam mədəniyyəti kontekstində məscidin yeganə qarşısıdurumudur. Eynən Nəsiminin buyurduğu kimi:

**"Çünki bir şəhrin içində məscidü meyxanə var,
Əhli həq fərq eyləməz məscidləri meyxanədən".**

Füzuli məsələni bir az da zilə çəkər:

**"Möhtəsib, tanrı üçün gəl mənə vermə əzab,
Meyli-məscidmi edər meykədələr övbaşını."**

Və ya:

**"Ey əsiri-dami-ğəm, bir guşeyi meyxanə tut,
Tutma zöhhadın müxalif pəndini, peymanə tut".**

Meyxanə məscid və fərdin şəxsi mülkündən fərqli olaraq tam azad bir zonadır. Burada heç bir qanun, yasaq, qadağa (mənəvi imperativin zəif impulslarından başqa) "işləmir"; pul verib dad alırlar, kef alırlar, əyləncə alırlar. Ona görə yalan, riya asanlıqla aradan götürülür, həqiqətin yolu təmizlənir. Meyxanə güzgüdür; qısa bir vaxt ərzində, daha doğrusu, elə ki dodağa mey dəyər, insanın batini zahirə çıxıb aşkar olar, necə varsa, o cür də görünər. Yeni mey insanın mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinin, düşüncələrinin katalizatorudur meyxanə içində. Heç bundan da sufi şairləri imtina edərdilərmidi?

XIX yüzilin son rübündən etibarən iqtisadi proseslərin nəticəsində müsəlman şəhərlərində meyxanələr şəbəkəsi meydana gəlir, yeni mey evlərinin sayı artır. Bu mey evləri müsəlman məmləkətlərində haradasa karvansara əvəzidir, onun mikromodelidir. Azərbaycan da bu siyahıdan istisna edilmir.

Meyxanə (meyxana) müsəlmandan ötrü maqnit cazibəsinə malik bir məkandır. Müsəlman meyxanə böyründən heç vaxt laqeyd ötüb keçə bilmir. o Bununla belə onun meyxanəyə münasibəti həmişə ikili olub. Səbəb də bu ki, şəriət meyxanəni şəhərin urvatsız, haram, məkrə, şərə ürcah bölgəsi hesab edir. Digər tərəfdən isə meyxanə müsəlman üçün ənənəvi kef, əyləncə dünyasıdır. İslam aləmində meyxanəyə getmək mənəvi qadağanı pozmaq deməkdir.

**"Meyi-gülgüni, dedin, əqlə ziyandır, zahid,
Bumudur əql ki, tərki-meyi-gülgün etdin?"**

Təbii ki, heç bir dini yasaq bu fəlsəfi məntiqə tablamır. Nəticə isə bütün vəziyyətlərdə

cəmiyyətin həyatına birmənəli şəkildə mənfi təsir göstərir. Çünki bu hal müsəlmanı birbaşa "arzu və qadağa" konfliktinə gətirib çıxarır, onun ruhi-psixi tarazlığını, rahatlığını pozur.

XX yüzil Azərbaycan mühitində bu psixi diskomfort aradan götürülür. Bu işdə Avropa mədəniyyətinin və rus-sovet məişət etiketinin rolu heç də az deyil. Belə ki, XX əsrdə (xüsusilə də sovet dönməndə) meyxanə kandarından içəri girən müsəlman artıq tərəddüd hissi keçirmir. "Məscid və meyxanə" qarşıdurumunda kütlə ikinciyyə daha çox üstünlük verir: qələbə meyxanəndir. Di gəl ki, Şərq mədəniyyətinin mistik-fəlsəfi süsləmələri kontekstindən təcridən çıxarılan meyxanalar (meyxanələr) XX yüzil Azərbaycanında adi, rusbabı qəlyanaltılara çevrilir. Sonucda meyxanə zamanın gərdisinə, tələbinə güzəştə gedib dönür sadə, ucuz qida məntəqəsinə. yeməxana, cızbızxana və ya xaşxana kimi "ixtisalasıb" enir beşmərtəbəli evlərin zirzəmisinə. MEY arağa dəyişdirilir. Meyxanənin yaraşığı sayılan xalça-palaz müşəmbə süfrəli dördkunc düşərgə stolları ilə, mütəkkələr isə dəmirayaqlı taxta kətillərlə əvəzlənir. Bahalı restoranlar dəbə düşür: amma bura getməyə hər adamın cibi imkan vermir. Hərçənd toplum içrə öz müsbət imicinə xələl gətirmək istəməyən sovet adamları meyxanə qapılarının kandarını adlayıb keçmirlər.

Meyxanələrin, - qida məntəqələrinin, - müştərilərisə adətən yeyib-icməyi xoşlayan ustalardır, alverçilərdir, peşəkar əyyaşlardır, kasıb ziyalılardır, məhəllə təəssübü çəkən başıkepkalı cayıllardır, teatr sənətçiləridir, bir də qeybət qırmağa həris taksi şoferləri. Elita meyxanəni özünə yaraşdırmır və əksinə.

XX yüzilin meyxanəsi, yeni qəlyanaltısı, uğuldayan arı pətəyindən yalnız radionun mütəmədi

dəyişən verilişlərinin səs ahəngiylə fərqlənirdi. Keçən əsrin 20-ci illərindən bəri günboyu "mızıldayan" balaca radiolar Bakı meyxanələrinin vacib bir atributu olur. Dünyanı özünəxas bir şəkildə anlamaq, çözmək, strukturlaşdırmaq və dekonstruksiya etmək üçün radio meyxanələrə lazımdır. Belə ki, meyxanə (meyxana) şəhərin aktiv ünsiyyət bölgəsidir. Hər hansı bir yeni informasiya xalq arasına məhz meyxanədən "sızır"dı, yayılırdı. Meyxanə XX əsr Bakısında açıq söhbətlər və diskussiya klubu idi, qədəşlərin, taksi şoferlərinin, ustaların apardığı siyasi icmal klubu idi. Burada heç bir mövzu senzuraya məruz qalmırdı. Çünki kefli meyxanə əhlini sovet gerçəkliyində rəsmi dövlət orqanları və hökumət təşkilatları ciddi qəbul eləmirdilər.

Meyxanə XX əsr Azərbaycan gerçəkliyində xalqın meydan həyatının kiçik modelidir. Burada bol-bol yeyib-içməklə yanaşı ağızına gələn danışa bilərsən; söyüş söyməyə də icazə verilir, and içməyə də, şeir deməyə də, hər cür qəbildən olan lətifələr söyləməyə də. XX yüzildə meyxanə darısqal otağa sığışmış meydandır. Bu əsrdə meyxanələr şəbəkəsində nağılçının, xanəndənin yerini MEYXANA ustası tutur.

Qadınları meyxanələrə buraxmazdılar. Çünki Azərbaycanda mövcud meyxanələrin hamısı kişilərə məxsus idi. Ona görə meyxanə küncündə bədahətən deyilən şeir (hazırlıqsız, düşünülmədən, improvizə şəklində söylənilən hər şeir bədihədir və ya bədyədir) yalnız və yalnız kişilərdən ötrü olub. Odur ki, meyxana müəllifləri də həmişə kişilərdir. **MEYXANA söz xiridarlarının meyxanə kontekstində araqla "ünsiyyət"indən yaranan şifahi ədəbiyyat nümunəsidir. MEYXANA ağız ədəbiyyatıdır, yazıya köçdümü, çap olundumu, ucuclaşır, miskinləşir, mənasını tamam itirmiş olur.** Nədən ki, bədihe (bədyə) bir nəfərin solo improvizəsidir. Meyxana

isə iki şəxsin bədihəsinin nəticəsi kimi meydana gəlir. Bədihə meyxana deyil: meyxanada bədihə elementi var. Ağ vərəqlər üzərində isə meyxana yoxdur: çünki meyxanayı yaradan atmosfer yazıda öz əksini tapa bilmir. Bədihə ədəbi janr yox, daha çox xarakterdir, şəxsi keyfiyyətdir və neqativdə anlaşılır. Bədihəxan çərənçi, uzundanışan mənalarını özündə qapsayır. Meyxanada bədihənin rudimentləri, şübhəsiz ki, mövcuddur. Lakin bədihə ilə meyxananın arasına bərabərlik işarəsi atmaq olmaz. Bədihəni meyxananın kökləri (lokusu) kimi tanıtmmaq mümkündür. Nədən ki, meyxananın bir janr kimi tarixi bir o qədər də uzağa getmir. Orta əsr meyxanələrində heç vaxt meyxana deyilməyib: bura sufilerin və şairlərin fəlsəfi söhbətlərinin məkanı olub. Yalnız zaman keçdikcə siyasi, ideoloji, dini, kulturoloji məsələlər ucbatından meyxanələr ucuzlaşıb, urvatsızlaşıb, sadəcə, mey evlərinə çevriliblər. O da ola bilər ki, meyxana bir janr kimi bilincsizlik qatında meyxanələrin sufi yaddaşına bir qayıdıdır, bir dönüşdür.

Amma bütün yozum və şərhlərdə bir şey danılmazdır ki, əsl **MEYXANA** bir janr kimi **XX yüzil Bakı meyxanələrinin folklorudur, meyxanə məclislərinin improvizə şəklində düzənlənən folklorudur, Abşeyron kəndlərinin toyxana folklorudur, kefli kişilərin, şəhər qədəslərinin məhəllə folklorudur. Bu folklorlarda XX əsrə kasıblar, məhbuslar, cayıllar, ustalar, quşbazlar, əyyaşlar güzgü tutur, "vedrə bağlayır".** Meyxana tarixə, gerçəkliyə, gündəlik olaylara, mədəniyyət faktlarına, ictimai-siyasi hadisələrə, tribunadan, səhnədən, ekrandan görünən şəxsiyyətlərə və hətta ənənəvi şeir məclislərinə xüsusi lotuyana baxım bucağıdır, xalqın meydan həyatına xas qavrayış tərzinin qafiyəli şeir formasında ifadəsidir. Şerq bazarlarının poeziyasıdır meyxana.

Mən biləni yer üzünün heç bir xalqı meyxana söyləmir. Onun vətəni Abşeyrondur. Bugünse meyxana tamam yeni bir halətdədir, az qala rəsmi statusdadır və müasir güzəranə tam adekvatdır. Azərbaycan ədəbiyyatının meyxana irsinə gəldikdə isə deyilməlidir ki, bu, XX əsr Bakısının portretinə, Bakı əhlinin portretinə, dövrün, zamanənin rəsmi portretinə və tarixinə əlavə akvarel ştrixlər, öteri cizgilər, gözlənilməz yozmalar kimi, Bakı haqqında rəsmi mədəniyyətdə fiksə edilmiş şeirlərə, mahnılara özünəməxsus bir kontrapunkt kimi qiymətlidir.

Meyxana Orta çağlardan XX yüzilə əprimiş, sozalmış, fağırlaşmış bir görkəmdə gəlib çıxan meyxanələrin (qəlyanaltıların) qoca dünya ilə kişiyana zarafatıdır.

MEYXANA qəzəlin astar üzüdür, başqa yöndən yanaşsaq, qəzələ karikaturadır, onun nisbətən cavanyana, asan, lakin kobud, köntey və aqressiv, "dalaşqan" variantıdır; bir çox təzahürlərində isə həcvdir, hədyandır; kimə istəsən öcəşər, nəyi desən lağa qoyar, qorxmaz, çəkinməz, boynunu büküb dayanmaz. Çünki meyxana ustad sənətkarlardan savayı avtoritet tanımır. Odur ki, Azərbaycanda meyxana təkcə ədəbi deyil, həm də sosial hadisədir.

Qəzəl muğamata söykənir, meyxana diringəyə. Biri janrın zadəganıdır, digəri - cüvəllaşısı.

Sonucda isə sual yenə əvvəlkidir: **MEYXANA** Azərbaycanda nə idi? Sosial və mənəvi basqılara qarşı yönəlmiş sərxoş etirazın hap-gopu, qədəşyana ədəbazlığı; meyi evəzləmiş arağın məzəli hikkəsi; keflənib yumşalmış qəzəbin lotuyana romantikası; avaz, çırtma və nağara diringəsiylə "rəndələnən" əruz; toyxanaların bir torba pulla vəznələnmiş zarafatı; dünyanın və həyat olaylarının seksual-fantasmaqorik təsviri; qafiyələnmiş söyüş və təhqir çələngi; ideal primitivliyin sevinci; içkidən

"dumanlanıb" valaylanan mübarizə, höcət; müştüklü "Kazbek" in tüstüsü arasından görükən padşahlıq iddiası; bekar və qədəş məhəllə uşaqlarının "misralanmış" cığallığı, müasirliyin Kosa və Keçəl deyişməsi; Çənbərəkənd cayıllarının qeyri-rəsmi himni; meydanın söz pəhləvanlarının spirt qoxuyan sadələvh fəlsəfəsi və təkəbbürlü istehzası; qəzəlin total qardaşı; şəhər teatrının atmaca dialoqlar üzərində qurulmuş ucuz variantı; Ortaçağ Şərq poeziyasının XX əsr gerçəkliyində yaşamaq cəhdi.

Bəs indi meyxana kimindi və nəmənedi? Meyxana məşq edənindir; çünki əvvəldən axıracan qəlpdi, qəlibdi. Kim daha çox əzbərlədi, meyxana onundur: yeni çevir tatı, vur tatı. Meyxana bugün ekrana möhtacdır; ona görə dili qısadır. Nədən ki, rəsmiləşmək istəyir, şou-biznesə qatılmaq istəyir, varlanmaq istəyir, gündəmdə qalmaq istəyir. Belə getsə, çox az bir müddətdə hər üç azərbaycanlıdan ikisi meyxana ustadı kimi tanınacaq. İndi Azərbaycanda o qədər meyxanaçı var ki, rahatcana bir meyxana kolleci açmaq mümkündür... Mən bir çox məqamlarda görürəm ki, bugün camaatın özünüidentifikasiyası, yeni özünütanıması, özünübilməsi teatrda yox, meyxanada (və ya aşığı məclislərində) baş verir. Meyxana kütləviləşir (milli mədəniyyətdə isə klassik musiqinin, təsvir sənətinin, operanın, baletin, teatrın mövcudluq çərçivəsi daralır): və hətta belə də demək olar ki, kütləviləşib müasir Azərbaycan ədəbiyyatını "yeyir". Niyətini xırdalamaqdan ötrü mən gerek başqa bir məqalə yazım. Bəlkə meyxana muğama və qəzələ (milli sənət genotipinə) bir refleksiya olduğu üçün bu belədir? Və bəlkə də ona görə ki, meyxana susqun çoxluğun qan yaddaşındadır? Və bəlkə də ol səbəbdəndir ki, birinci: meyxana xalqın anladığı dildə danışır; ikincisi: meyxanada xalq danışır. XXI əsrin əvvəlində meyxananın "intibahı"

dövrün, zəmanənin ən təzadlı paradokslarından biridir. Bu barədə düşünməyinə dəyər, cənablar! Çoxluq yazıçını, şairi, ziyalını yox, meyxanaçını tanıyır, meyxanaçını seçir və deməli, ona inanır... Ola bilərmə ki, bu, Azərbaycanda gedən urbanizasiya prosesinə passionarlığın bir reaksiyası kimi qeydə alınsın? Ola bilərmə ki, meyxana dünyanı məhəlli aspektdə qavramaq tərzini, öz məhəlləndə xoşbəxt olmaq tərzini kimi yozulsun? Hər halda qərribə və təəccüblüdür: bir yanda İnternet, bir yanda meyxana; bir yanda rəqəmsal sənət, bir yanda... yənə meyxana; bir yanda super bulvar, super fontanlar, bir yanda... yənə meyxana... Bu milli özünüdərkini, milli təfəkkürünü, milli ruhunu, milli mədəniyyətin XXI əsrdə pozitividir, yoxsa neqativi? Birmənalı cavabım yoxdur. Fakt bu ki, meyxana artıq ictimai sosial, ruhsal və kulturoloji hadisə statusunda bütün Azərbaycanı iri addımlarla dolaşır.

2000-2010-cu illər

**EROTİKA VƏ HƏYA,
yaxud
ŞƏHƏRDƏ AVANQARD
(elmi-kulturoloji partitura)**

Erotika məkrdir; məkrli olan nə varsa, hamısı erotikdir. Bu fikrin müəllifinin kim olduğunu, şübhəsiz ki, həmin adam avropalıdır, artıq unutmuşam. Ancaq bir məsələni dəqiq bilirəm ki, mənim sərbəst tərcüməmdə orijinalın ruhu, mənası bütün dolğunluğu və ekspressivliyi saxlanılıb.

Mənəviyyat və əxlaq sanır ki, erotika İblisdir; İblis isə erotikliyin ideal obyektidir. Mefistofel dünya ədəbiyyatının ən erotik obrazıdır. Apokalipsisi şərtləndirən səbəblərdən biri, və bəlkə də birincisi, erotikadır. Elə məhz erotika əxlaqı diz üstə çökdürür. Erotika neqativ enerjinin təzahürüdür. Sevgi erotika zamanı mənfi işarəli olur.

Mədəniyyətin içi isə həmişə erotika ilə doludur: çünki mədəniyyət basqıların modifikasiya olunmuş gerçəkliyidir, şəklidir, obrazıdır.

Xaos... Apokalipsis... erotika... mən onları bir-birinə bərabər görürəm. Onların hər üçü kosmosun sona yetdiyinə bir işarə... Xaos qorxu və təhlükə səhmansızlığıdır. Erotika isə qorxu və təhlükə ilə qapıbir qonşudur. **Seksin teatral "qurğu"suna o zaman ehtiyac yaranır ki, sevgi adiləşib, sevgi ölüb və obyektə pozitiv təsir enerjisini itirib.** O yerdə ki, toplumun yaşamaq enerjisi tükənir, həyat daha intensiv şəkildə mərasimləşir, teatrallaşır.

Mədəniyyət yenidən kosmosa dönmək, kosmosu bərpa etmək uğrunda son cəhddir.

Uyqarlıq ölüm ayağında iken erotikanı şəhər meydanına kütlə üçün bir yal kimi tullayır. Elə məhz bu məqamda həya toplumun əxlaq "gündəliyində"

aparıcı mövqedə qərarlaşdırılır. Toplumun mənəvi dəyərləri erotikla ilə həyanı qarşıdurumlar kimi götürür, gerçəklikdə isə onlar əl-ələ verib yanaşı gəzirler.

Mədəniyyət həya ilə erotikanı bir arabaya qoşub özünə bazar düzəldir.

Şəhər kübarlarının seksual oyunbazlığı erotikanı mədəniyyətdən ötrü aktuallaşdırır.

Kənddə erotikla yaşamır.

O zaman ki ş(s)into məbədgahının kahinəsi Okuni şəhər küçələrinə çıxıb erotik rəqslər göstərməyə başladı, yapon Kabuku teatrının təşəkkülü üçün zəmin hazırlandı.

Erotikla əyninə həmişə həya paltarını geyinir.

Onun akkumulyativ nüvəsi həyadır. Həya permanent olaraq maneədir. İnsan bu maneəni daim adlamağa çalışır ki, özünü tam rahat və sərbəst hiss eləsin. Lakin həyanın sərhədindən o yana **tanrısızlıq və ruhun depressiyası** başlayır.

Eros ruhu divanələşdirir. Bunu qədim yunanlar belə yazıblar. Onlar onu da yazıblar ki, eros dağıdıcı stixik qüvvədir, qasırğa kimi bir şeydir, ilan xislətli. Bunun ardınca əski romalılar da yazıblar ki, eros sevgini yox, təbiətin ölümünü, əziyyəti, qışı, soyuğu, qürubu, ayrılığı, harmoniyanın pozulduğunu bildirir.

Di gəl ki, bununla yanaşı...

... qədim yunanların mifoloji təfəkküründə Eros və ya Erot tanrıdır. Anası məhəbbət ilahəsi Afroditadır. Bəs atası kim olsa yaxşı? Heç inanılası deyil ki, bu, müharibə tanrısı Aresdir. Əbəsdən "Ares" və "Eros" sözləri az qala eyni cür səslənmir ki? Ona görə də savaş tanrısının oğlu Eros dəcəldir, şələşurdur: hərçənd həmişə anası Afroditanın yanında qanadlı oxatan oğlan, mələksimalı uşaq kimi təsvir olunur. Lap öncələr Eros xaosdan sahmanlı dünya yaradan idi, öz-özünü

törədən kosmoqonik qüvvə idi. Çox-çox sonralar isə qədim yunanlar ona tanrı valideynlər tapdılar və Erosun funksiyasını müəyyənləşdirdilər: **iki nəfər arasında sevgi, seksual coşqu oyatmaq.**

Deməli, Eros hələ qədim yunan mədəniyyəti müstəvisində ziddiyyətli fiqur, kontrastlı xarakter və mübahisəli personaj kimi qavranılırdı. Hamı başa düşürdü ki, Afrodita kimdir. Bəs sevgi tanrısı olan yerdə Eros nə iş görür? Bax, bu məqamda onunla bağlı konkretlik və aydınlıq buxarlanıb yox olurdu. Düzdür, Erosu tanrı Afroditanın köməkçisi kimi də yozmaq mümkün idi. Amma bununla iş tamamlanmırdı. Eros müstəqillik nişanələri görükdürdü.

Gələsinə tarixdə onun müşkülləri daha da artdı. Nədən ki, erotika rüsvayçılığa tay tutuldu. Beləliklə, əxlaq erotikanın düşməni oldu, təxəyyül isə şeriki. **Seksual basqılar düşüncə ilə sazişə gələndə erotika üçün yaşıl işıq yandırılır.**

Erotika nədir? **Seks üzərində qurulmuş tamaşa, oyun;** intim əlaqələri primitivlikdən uzaqlaşdırmaq cəhdi, düşüncəyə ünvanlanmış mesaj.

Sokratla Platon Erosu **ruh dünyasının əlaməti** bilirdilər. Platon elə hesab edirdi ki, Eros **gözəllik ideyasının dərkinə olan vurğunluq**dur, sevgidir. Burası xalis fəlsəfə.

Erotika orgiyanı şərtləndirəndə toplumun harmoniyası üçün, insanların əxlaqı üçün qorxu və təhlükə aşkarlanır. Çünki **orgiya kordur və xəstə cəmiyyətin, xəstə uyqarlığın simptomudur, qızdırmasıdır.** Orgiya sayıqlayır və heç kimi tanımaq istəmir. Bu qədim Yunanıstanda da belə olub, indi də belədir. Tanrı Dionisin şərab perizadəsi Aqava orgiya yaşantılarından coşub, özündən çıxıb, affektə uyub, kefdən başı dumanlanıb öz doğma oğlu Penfeyi parça-tikə eləyir. Erotikanın sonucu gəlib orgiya ilə yekunlaşır. Orgiya

çərçivəsində isə artıq erotikə özünə yer tapa bilmir. Səbəb də bu ki, orgiya dəliliyin və cəhənnəmin sərhədidir.

Orgiyada erotizm minimal həddə enir. Belə ki, burada **həya fenomeni** aradan götürülür. Orgiya zamanı heç kim bir-birindən yaşınmır. Bu vaxt insan yenidən sürüyə qayıdır. Erotizm bədənə yox, fikrin xassəsidir. Erotika psixoloji faktordur: təbiətini təxəyyül müəyyənləşdirir.

Orgiya həya üzərində qalibiyyəti simvollaşdırır. Bununla isə uyqarlıq öz ölümünə imza atır.

Həya həqiqətlə birlikdə vətəndaşlığın dirəyidir.

Amma əslində... elə **həyanın özü erotikdir.** Həyasızlıq isə pornoqrafiyadır, və əksinə.

Bu sözləmlər qədərincə cəlbedici olub da diqqəti həmencə özünə çəkməyə qadir.

Həya itirilən kimi erotikə da itir. Bundan o yanası əzələ çalışqanlığıdır.

Azərbaycan ənənəvi mədəniyyəti şəbəkəsində həya pozitiv işarəli bir təzahür kimi daim qiymətdədir.

Həya nədir? Təbiətdə buna bir görk bulmaq imkanı sıfır. Fəlsəfə də bu suala birbaşa cavab verməyib ki, biz də bilək, görək, həyanı nə cür qavramaq caiz. Heç "erotika" anlayışının da yüzfaizli aydın izahı yox. S.İ.Ojeqovun "Rus dili lüğəti"ində bu söz hissiyyat, cinsi əlaqəyə və onun təsvirinə meyl, həvəs kimi mənalandırılır.

Həya ailənin keyfiyyətidir. Burada o nizamlayıcı, qoruyucu funksiya daşıyır, instinktləri cilovlayır, onları geyindirir. **Mədəniyyəti yaradan da elə həyadır.** Bəlkə bu fikri belə də ifadə etmək olar: mədəniyyət ona görə mövcuddur ki, həya var. Mədəniyyət nəyisə ört-basdır etmək deməkdir, instinktləri göstərmədən onlar haqqında danışmaq, onları nəzarətdə saxlamaq,

onların xislətini anlamaq, onların sosial "mən"ə qarşı təcavüzündən qurtulmaq cəhdidir, həyasızlığı, abırsızlığı həyalı etmək cəhdidir. Həya ambivalentdir: həm müsbət işarəlidir, həm mənfi; həm pozitividir, həm neqativ. **Həya psixoloji fenomendir:** şəxsiyyətin mühit içrə özünə reaksiyasıdır. İnsan həyanın köləsinə çevriləndə nevrozlar astanasına gəlib çıxır. Bu nöqtədən isə qapılar açılır klinikalara və türmələrə. Aşırı həya da, aşırı həyasızlıq da xəstəlik əlamətidir. Həya insan qavrayışında gizli düşüncələri, yaşantıları bürüzə verməmək, tərif və tənqidləri özünəxas bir şəkildə analiz etmək, onlara reflektor olmaq istəyindən formalaşır. Həya "mən"i məxfiləşdirir: "mən" məxfiləşəndə içi aqressiya ilə dolur.

Adətən, biz kimi həyalı sayırıq? O adamı həyalı sayırıq ki, ayıb bir söhbət, ya söyüş eşidəndə utanıb-qızarsın, leksikonunda pis sözlər işlətməsin, öz seksual istəklərini reklam eləməsin, özündən yaşlıların yanında ağzına gələni danışmasın, böyüyün-kiçiyin hörmətini gətirsin, halal pul qazansın, şər işlərə qurşanmasın, danlananda cavab qaytarmasın, başını aşağı salsın. Gələnəksəl Azərbaycan mədəniyyəti müstəvisində belə davranış tərzini həyalı, urvatlı davranış tərzidir və deməli, bizim müsəlman toplumunun əxlaqına bir görkdür. Amma elə oradaca xalqın məntiqi bu həyanı, bu pozitiv əxlaq sxemini reviziya eləyir və deyir ki, utananın oğlu-qızı olmaz. Yeni törəyib çoxalmaq üçün sıpcınıb həya paltarından çıxmaq gerek.

Təbiətdə nə varsa, hamısı çılpaq. Orada həya və erotikaya heç təsadüf edilməz.

Hərçənd həya ilə erotika daimi rabitədə. Utanmaq haradasa özünü özgələr əhatəsində sirrə, müəmmaya çevirmək cəhdinin bir variantıdır. Bu baxımdan həya etmək nəyisə gizlətmək, məxfiləşdirmək, özünkülərin və yadların tənəsindən

yayınmaq istəyi kimi də yozula bilər. Həyanın bir ucu hörmətdir. Hörmət insana həya saxlamağı, həyalı olmağı dikte eləyir. Bu, toplumda sahman yaratmağın ən urvatlı yoludur. Həya insanın mənəvi paltarıdır, "mən" in mərifətinin təzahürüdür. Ancaq bununla belə onu da qeyd etmək gərəkir ki, məhz **paltar (don) bədəni erotikləşdirir**. Əbəs deyilmir ki, gözəllik ondur, doqquzu dondur.

Lakin **geyim** çılpaqlığı örtməklə bərabər **insanı daha çox "soyundurur"**. Aborijen tayfalarda bir kimsə paltar geyinməz, çılpaqlığından da utanmaz. Belə ki, onlar bütün bədənlərini öz üzləri qismində qavrayarlar, yeni bədəndə urvatlı olanla urvatsızı fərqləndirməzlər. Həya öz hissindən, öz istəyindən, öz içindən, öz bədənindən utanmaqdır. Elə ona görə də **erotikanın əynində həmişə həya paltarı olur**.

Qədim Yunanıstan əhlisə Erosu yalnız çılpaq təsəvvür edirdi. Platonun danışdığı mif versiyasında bu tanrının ata-anası tamam başqa kimsələr göstərilir. Həmin mifə görə Erosun atası Porosdur, anası Peniya. Poros **loqosdur**, Peniya isə **loqosun maddiliyi**. Mifdə o da qeyd olunur ki, Eros Peniyanın bətninə Zevsin bağında düşmüşdü. Bu da onu eyhamlaşdırır ki, qədim yunan mədəniyyəti kontekstində Erosun nəcibliyi şübhə doğurmur. Elladanın digər filosofu Plotinə görə isə **Eros qəlbin affektidir, tanrıdır, dahidir**.

Yazıb-yazıb biz belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, çılpaq Eros həyanın nə olduğunu bilmir, özünü təbiətdən ayırmır. Deməli, Erosda erotika yoxdur. Çünki Eros, qədim yunanların fəlsəfi və estetik süsləmələrinin əla araşdırıcısı A.F.Losevin yozumunda, pak, saf bir enerjidir.¹

Eros-tanrı...

Eros-dahi...

Fərqləri universal ruhun fərdi ruha münasibəti kimidir. Bu, Platondan yox, Plotindən qalma bir izahatdır. Buradan belə aydınlaşır ki, Eros "erotika" anlamının aşkarladığı mənaları özündə qapsamır.

Bəs nə vaxt Eros erotikadan ötrü mövcudluq platforması hazırlayır, daha doğrusu, saf enerjiden imitasion xarakterli **seksual tamaşa-mərasimə** çevrilir? Yox, mən yanılmıram, erotika mərasim xislətlidir: o, teatrallığı sevir, o, şəhər təmtərağını, şəhər dəbdəbəsini sevir, şəhərin boğanaqlılığını, şəhərin ədəbazlığını sevir. Yunanlar üçün erotikanın müəllifi də nahaqdan deyil ki, ellinizmdir. Skopasın "Menada"sı Rodenin "Öpüş"ü kimidir. Məhz ellinizm çılpəqlığı gizlətməklə erotikaya meydan açır.

Buradan isə artıq Orta əsrlərə, Ortaçağ mədəniyyətinə bir addımlıq yol var.

Hər bir dövr, hər bir toplum insanlara öz erotik standartlarını sırıyır.

Ellinizm şəhərlilərin yaşam, düşüncə tərzinin avanqardı qisminə yozulmaq üçün də əsas verir. **Şəhərdə insanların sıxlığı ruhları xəstələndirir. Ruh xəstələnəndə şəhər kabusların ixtiyarında qalır.**

Əxlaqın repressivliyi erotikanı coşdurur.

Odur ki, Orta əsrlər mədəniyyəti başdan-başa erotika ilə aşılınb. Burada hər bir jest, hər bir kəlmə çoxmənalıdır, erotikdir, çünki nəyisə bəliitməkdən daha çox gizlədir. Digər tərəfdən isə Ortaçağ mədəniyyətində bədən yox, ruh aktuallaşır. Erotika isə bədənin deyil, ruhun oyunudur.

Orta əsrlərdə məkr, küfr erotikləşir. Məkrin, küfrün böyründə isə mütləq iltirab, işgəncə, əzab dayanır.

İyeronim Bosx: "Kapriçcios"; yeni **ağlın yuxusundan qorxunc əjdəhalar doğulur.**

Ortaçağ xristian qarabasmalarından bir erotika püskürür. Əksərən onların iştirakçıları şəhər kabuslarıdır. Xristianlığın bütün vampirləri (quyruqlu şeytanlar, əcinə və ifritələr) erotizmin simptomatik təzahürüdür, seksual basqıların törətdiyi fantaziyalardır.

Bokaççonun "Dekameron"u xristian qarabasmalarının xalqın gülüş mədəniyyətində davamıdır. Ən qəribəsi də budur ki, "Dekameron"dan sonra qapılar birbaşa Dantenin cəhənnəminə açılır; bu fikrin əksinə oxunması da etiraz doğurmur. Yeni "Dekameron" gülüşün köməyi ilə cəhənnəmdən qurtulmaq vasitəsidir.

Xristianlıqda mənəvi təmizlik bədəne verilən əzabdan başlayır. Bədən bürünəndə erotikanın obyektinə çevrilir. **Həya bizim geyindiğimiz virtual paltardır.**

İsa Məsih antik yunanların gözəl bədənlərinə qarşıdır. İsa Məsihin cəfaları onun həyasıdır. **İşgəncə, ağrı həzz kimi qavranılarda erotika müstəvisinə keçir.** Burada cəfa erotikliyin motivi kimi götürülə bilər. İsa Məsih həyanı, başqa sözlə, virtual pal-tarı dini toplumlar üçün qanuniləşdirdi.

Cəfa İsa Məsihin həyasıdır.

Dünyanı instinktlər idarə edir... Toplumu - qanunlar, instinktlərin fəaliyyət çevrəmini müəyyənləşdirən qanunlar... Ədəbiyyat və incəsənəti isə - erotika: qarşıtların, qütblərin, əksliklərin münasibət sehri, münasibət müəmması...

Qərbin xristian mədəniyyətinin kontekstində İsa Məsihlə Markiz de Sad bir-birilə üzbeüz dayanmış ikilik kimi "oxuna" bilər. Markiz de Sad romantizmin **işgəncələr "bəstəkarı"** idi. İsa Məsihin **introvertliyi** Markiz de Sadın **ekstrovertliyi**lə tarazlaşır: bunu Qərb mədəniyyətinin özü tarazlaşdırır.

Yalnız cəmiyyət soyunmağa həyasızlığın, abırsızlığın ekvivalenti kimi baxır. Paltarlı olmaq həyalı olmağın əlaməti. Bəlkə də əksinə... Paltar olmasa, kim nəyi soyunacaq ki? Əslində, paltarı yox, məhz həyanı "soyunmaq" erotikdir.

Rəqs həmişə erotikdir: çünki intim seksual yaşantıları məkanda obrazlaşdırır, işarələyir. Biz rəqsə baxanda isə həmin eyhamları bir növ "soyundururuq" və görürük ki, rəqsin əsas ideyası özünün seksual hazırlığını, seksual imkanlarını toplum (ailə, tayfa, qəbilə) içrə bəyan etməkdir.

Kristianlıq dünya mədəniyyətinin avanqardı kimi səhnəyə atılır. Sənətdə avanqard özündə həmişə erotika cizgileri görükdürür. O, bir qayda olaraq bəşəri harmoniyanın pozulmasından "ilhamlanır", kütlənin düşüncə tərzinə, yaşam üslubuna və ictimai psixoza qarşı təcavüzdə bulunur, alternativ mövqedə qərarlaşır. Hər bir təcavüzdə isə müəyyən qədər erotika gizlənilib. Avanqard kütləviləşəndə, yeni hamıdan ötrü dəbə minəndə ölür. Avanqard potensial müəmmadır. Müəmma isə erotikdir.

Avanqard küncə qısılmışların istiqlal dinidir.

Din həmişə erotikdir: çünki yasaqların arxasında nələrin gizləndiyindən xəbərdardır. Din ideoloji, mənəvi-əxlaqi çarşabdır. Din heyadır.

Memarlığın özü erotikdir; memarlıqda mövcud bütün üslublar (və formalar, formaların dinamizmə gətirilmə şəkilləri) erotikdir. Çünki intim-seksual əlaqələri, "in" və "yan" başlanğıclarını məkan içrə daşların köməyilə obrazlaşdırır.

Qərblə müqayisədə Şərq həmişə pal-paltar, zər-ziba, zinet içində əriyib-itməyi sevib. Bütün Şərq mədəniyyəti erotika ilə həyanın ecazkar sintezi üzərində qurulur. Yaxın və Orta Şərq məmləkətlərinin Ortaçağ mədəniyyətində bu sintezin qeribə, paradoksal təzahürləri mövcud.

İslam mədəniyyəti həya mədəniyyətidir. Ona görə də bu mədəniyyətdə pərdə (hicab, çarşab, rübəndi, cilbab, pərəcə, yaşmaq, niqab PƏRDƏ invariantları kimi) permanent şəkildə aktualdır. **Pərdənin mövcudluğunu həya labüdləşdirir.** Mədəniyyət instinktlər və basqılar üzərinə çəkilmiş pərdədir. Müsəlman kişisi üçün çarşabın içindən görünən topuq, və ya çarşabı çənənin altında bürməlemiş ağ əl son dərəcə erotik ola bilər. Pərdə hər zaman marağı gücləndirən faktordur. Deməli, örtük (həya) burada erotikanı, ehtirası, kişi aqressivliyini ("axı, görəsən, pərdənin arxasında nə var?" sorusu ən ilginç sorudur) aşkar provokasiya edir. Elə bu mənada mədəniyyətlə həya arasında bir bərabərlik işarəsi qoymaq mümkündür. Pərdə müəmmarı, sirri eyhamlaşdırır. Erotika isə elə sirrin poeziyasıdır:

**"Dəhənin dərdinə dərman dedilər cananın,
Bildilər dərdimi, yoxdur, dedilər dərmanın".**

Ezoterik mənalar dışında Füzulinin bu beyti cılxa erotika kimi qavranılır. Erotik yaşantılar ədəbiyyatda obraz, işarə, eyham kimi öz bədii gerçəkliyini tapır. P.Uspenski belə bir tezislə çıxış eləyirdi: "Mədəniyyət tarixi elə eşq tarixidir". Eşq qurtaranda ədəbiyyat da, sənət də qurtarır. Verbal və ya vizual mədəniyyətdə eşqin təsviri həmişə erotik xislətə malik olur. Çünki bu məqamda "üçüncü" faktoru həlledici mövqeyə varır. Təbii ki, burada söhbət məxfi vuoyarizmdən, yeni qadını xəlvəti güdməkdən, izləməkdən duyulan həzzdən gedir. Yazar, sənətçi sənə heç vaxt heç kimin görmədiyini göstərir, səni gizlinlərin şahidinə çevirir. Füzuli də haradansa, hansı bir dəlikdənsə hamama baxır, yarını görür və gördüyü mənzərəni həməncə bizə danışır, bizə görükdürür:

"Qıldı ol sərv səhər nazilə həmmamə xüram,
Şəm'i rüxsarı ilə oldu münəvvər həmmam.

Görünürdü bədeni çaki-giribanından,
Camədən çıxdı, yeni ayını göstərdi tamam.

Nilgun futaya sardı bədeni-üryanın,
San bənövşə içine düşdü müqəşşər badam".

Gözəlin hamamda paltarlarını soyunub üryan olması və yenidən al fitəyə bürünməsi üzərində Füzulinin qurduğu erotik oyun son dərəcə suggestivdir. Bu erotikanı şərtləndirən bir də şairin həyasıdır ki, onu pornoqrafiya (qədim Yunanıstanda ən ucuz fahişələrə "pornay" deyirdilər. "Pornoqrafiya" kəlməsi də məhz bu sözdən düzəldilmədir) səviyyəsinə enməyə qoymur. Füzuli seksual həvəsi bacardıqca daha çox məxfiləşdirmək, eyhamlaşdırmaq, öz həyası, xəfif bir xəcalətilə pərdələmək istəyir. Bax, budur təsvirdə erotikanı gücləndirən. Burada qorxunun özü də həya invariantı kimi götürülə bilər, yəni "dedim və peşmanladım" situasiyası. Peşmanlamaq həmişə aşkar və latent qorxu ucbatından olur. Əslində, erotika ilə bədən yox, beyin, şüursuzluq yox, bilincaltı məşğul olur. Ona görə hedonizm (hedone - ləzzət, həzz) bədən üçün deyil, beyin üçündür.

Ol səbəbdən də mən deyirəm ki, erotika antireallıqdır, daha doğrusu, düşüncə parametrlərinin virtual reallığıdır, dünya içində dünyadır. **Erotika seksin teatral dil sistemidir.**

"Əlfiyyə və Şəlfiiyyə", "Həvəsname" (özünəməxsus "Kama-sutra" variantları) kimi risalələr Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin pornoqrafik lüğətidir və seksin metodologiyasının kataloqudur. Bu metodologiya insan tənəyyülü ilə interpretasiya edildikdə erotika hüsnündə təzahür eləyir. Folklor da bu prosesdə aktiv iştirakçı:

**"İksimiz bir köynəkdə
yaxası dar oleydi".**

Köynəksiz sevgililər pornoqrafik görüntü obyektı olurlar. Köynək burada xalqın abır-həyasıdır. Elə məhz bu həya obrazı erotikləşdirir; və eyni zamanda qəribəsi budur ki, onu legitimləşdirir. Şərq mədəniyyətində həya həm də seksual oyunların sərhədini cızır: bura başqaları gələ bilməz. İki sevgiliyə bir köynəkdə xoşdursa, deməli, bu "köynək" onların azadlıq hüdudlarını işarələyir:

"Gəlmişəm otağına oyadam səni"

və ya

**"Süpürmüşəm sarayı,
Həsri basma, dolan, gəl.
Gözlərim təzə ayı...
Həsri basma, dolan, gəl."**

Yaxud

**"Dur, gəl, sən bizə,
Duraq üz-üzə
Ay işığında"**.

ya da

**"O yana döndər məni,
bu yana döndər məni"**

kimi nümunələr mənim söylədiklərimi təsdiqləyir. Sevgililərin intim məkanı özgələrdən ötrü qapalıdır və toxunulmazdır (ya köynəkdir, ya otaqdır, ya da saraydakı həsirin üstüdür). Hər bir sənətçi (yazıçı, şair) isə məhz bu məkandan "reportaj aparmağa", bu məkanı və bu məkandakı yaşantını öz seyrçisinə (oxucusuna) görükdürməyə, onu

legitimləşdirməyə çalışır. Əgər biz bu məkana daxil oluruqsa, birmənalı şəkildə "üçüncüsü" oluruq. "Üçüncü"nin baxışı məqamı artıq apriori, yeni öncədən və şərtsiz-filansız erotikləşdirir. Bu baxımdan müsəlman aləmində hicab (çarşab, pərəncə) qadını "üçüncü"nin erotizmindən qorumaq məqsədi güdür. Hicab bildirir ki, başqasının bu sevgi məkanında yeri yoxdur. Digər tərəfdən isə sirr, müəmma duyğusunu çarşab bir az da gücləndirir.

Milli ədəbi-bədii təcrübə, islam ənənəsinin cızdığı sərhədləri vurub-dağıdaraq, Azərbaycan qadınını sanki həmişə çarşab dışında, çarşab içindən çıxarıb vəsf etməyə çalışıb. Professor Niyazi Mehdi, intellektual fikir müstəvisində milli düşüncə faktı kimi təqdim olunacaq qədər dəyərli, "Şərq mədəniyyətində "virtual hicab" və kişilərin seksual aqressivliyi" məqaləsində bu məsələnin inkişaf dinamikasını belə çözüür: "Əski türklərdə, Dədə Qorquddan görürük ki, "qaz yerişi"nin dikte etdiyi bədən silueti qadın erotikliyinin göstəricisi imiş. Sonrakı çağların poeziyası göstərir ki, mədəniyyət "çəkiliş kamerası"nı qadın yerindən çevirib qadın gözüne, zülfünə, dodaqlarına, yanaqlarına yönəldir. Azərbaycanda yalnız Vaqif poeziyasında "çəkiliş kamerası"nın görün dairəsi genişlənir, qadının döşləri (gərdəni, sinəsi, beli də həmçinin - A.T.) poeziyaya girir. Bütün bu axırıncılar da "bədənlərin tarixi" ideyasının elm üçün relevantlığını (məsələyə dəxli olan)"² aşkarlayır.

Konseptual planda yanaşsaq Qərbe nisbətən Şərqdə erotikanın semiozisi daha geniş və daha mürəkkəbdir. Şərq mədəniyyəti erotik saçmalardan qaynayıb daşır. Təsadüfi deyil ki, XX yüzilin hər bir mərhələsində özünü avanqard kimi tanıtmış sənət və ədəbiyyat təmayüllərinin şəcərəsi Şərq uyqarlığından gəlir.

İslam ölkələrinin klassik poeziyasında "gül və bülbül" sevgidən bir az artıq seksual-erotik münasibətləri eyhamlaşdırır. Bu poeziyaya "türkün sözü" ifadəsinin semiozisindən yanaşanda qutlu mətnlərdə ayıb mənalar aşkarlanır. "Türkün sözü"nün patoloji karnaval suggestiyası həmin mətnlərdəki yüksək ideya və idealları sürətlə aşağılayır, Teksti bir kontekstdən çıxardıb başqa kontekstə yükləyir və üzünü avara çevirib daşı daş üstə qoymur. Həqiqətən, poeziyada hər sözün öz erotik sızdırmaları var: ayrı cür desək, poeziyada hər söz erotikdir. Məsələn;

"Yenə qondu şax budağa";

və ya poetik nəsrədən bir nümunə:

**"Bülbül sinəsini qızıl gülün tikanına o qədər
sürtdü ki, bağı qan oldu";**

və yaxud:

**"Mail oldum sənə incə belinə,
Canım qurban olsun dadlı dilinə.
Aşiq olub sənə hüsünə bağına
Qırmızı güllərin dərməyə gəldim";**

ya da ki:

**"Əmərəm ləblərini ta nəfəsim var mənə,
Tutiyəm şəkərə, ey gül, həvəsim var mənə"**

Şerq erotikasının semiozisi şəhraşublarda qəşəngcə sərgilənir və bir daha erotikanın şəhər kulturu ilə bağlılığını eyhamlaşdırır. "Şəhraşub" sözü bir tərəfdən, professor Rəfael Hüseynovun yazdığı kimi, "hüsünü, cəmalı ilə şəhərə fitnə salan" gözəlləri, başqa cür desək, afətləri bildirir, digər tərəfdən isə şəhərdə səs-küyə, qarışıqlığa səbəb olan adamı. Bax, elə ona görə də

İslam poeziyasında erotik şeirə "şəhraşub" deyilir. Əgər müəyyən qədər epataja varsaq, onda belə çıxacaq ki, şəhraşublar şəhərə qarmaqarışıqlıq gətirən şeirlərdir, şəhər harmoniyasını pozan, şəhər kultüründə deqradasiyanı eyhamlaşdıran şeirlərdir. Şəhraşublara haradasa poeziyanın geşaları qismində baxmaq mümkün. Əlbəttə ki, misallar XII əsr Azərbaycan şairəsi Məhsətidəndir:

**"Məne töfhəsini çörəkçi dilbər
Cəhalətlə deyil, naz ilə verir.
Qəmiylə xəmirə döndərdi məni,
Qorxuram oda verə məni bu səhər"**

və ya;

**"Bənzər, dərzi oğlu, üzün qemərə,
Səne yüz Məhsəti döner çəkərə.
Əlindəki saptək əlim düşə kaş,
Şəkər dodağına gündə yüz kərə"**

Farsdilli ədəbiyyatda şəhraşublar intim-seksual münasibətlərin bədii-simvolik təsvirini verir. İslam mədəniyyəti kontekstində şəhraşublar erotik poeziya nümunələri olub şəhvani hisslərin qıcıqlandırıcıları kimi çıxış edirlər. Şəhraşublar seksual eyhamlar üzərində qurulan poeziyadır. Yəne Məhsətidən bir görk:

**"Mənim qəssabımsan, qəmində yanırım,
Bıçaq sümüyə yetişənə qədər çarpışaram.
Sənin adətindir ki, kəsdiyini satarsan,
Allah xatirinə, məni kəssən də satma"**

Hərçənd XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında da qədərincə erotik səhnələr mövcud. Hətta məşhur mahnılar belə erotik görüntülər, erotik təkliflərlə dolu. Onlardan birini təhlil obyektinə çevirək:

"Sahil sakit, çəkilibdir ayaqlar,
Coşan dalğa qayaları qucaqlar,
Deyəndə ki, gəl, qayıqla üzək, yar,
Çatıb qara qaşlarını nədən sən,
"Olmaz, olmaz" deyirsən..."

Mahnıda verilən situasiyanın özü erotikdir. Dəniz sahili sakitdir və orada bir kimse yoxdur. Elə bu an hansısa bir coşmuş dalğa sahilin sakitliyini pozub qayaları qucaqlayır. Şair "qucaqlamaq" kəlməsilə adi təbiət görüntüsünü erotikləşdirir və sonra sevdiyi qıza qayıqla üzməyi təklif edir. Qayıq qadın başlanğıcını simvollaşdırır, "üzmək" isə intim duyğularda qərçə olmaq anlamına gəlir. Bu yozumu aktuallaşdıran və şeirin özünü az qala şəhraşublar səviyyəsinə yüksəldən sonuncu iki misradır. Yeni qayıqda üzmək təklifini eşidəndə aşiqin sevdiyi qız niyə qaşlarını dartıb "olmaz, olmaz" deməliydi? Bax, erotikliyin düyünü elə bu həyanı (yasağı) eyhamlaşdıran "olmaz, olmaz" kəlmələrindədir.

Erotikanın soykökündə yasaq dayanır. Erotika yaradıcılıqdır, fantaziyanın məhsuludur. Fantaziya isə "yasaq, qadağa" adlı dopinqlərdən güc alır.

Simvol, işarə fikrin geyimidir. Biz simvolların, işarələrin mənasını, bildirdiklərini çözüdə, aydınlaşdıranda fikri "soyundururuq". Şəhər də simvoldur, mədəniyyətin və uyqarlığın simvoludur. Müasir şəhər simvol və işarələr şəhəridir. Bu şəhərdə yaşamaq işarələri "oxumaq" bacarığı deməkdir. Memarlıq insanın yaradıcı təcəyyülünün əsasında dayanan obrazları məkana köçürür. Məkanda gördüyümüz hər bir forma işarədir, simvoldur. İnsan beynisə yalnız iki forma tanıyır: "in" (qadın) və "yan" (kişi) başlanğıclarının formalarını. Fikri bir az da sadələşdirməkdən ötrü belə də demək mümkündür ki, bu formalardan biri yonidir, o birisi linqam. Bütün digər formalar bu

iki formanın variasiyalarından ibarətdir. Hərçənd "həya" deyilən bir nəsne imkan daxilində bu formaları tanınmaz edir, yeni işarəyə, simvola çevirir. Bu da onu bildirir ki, şəhərin məkanı apriori erotikdir. Erotikanın həqiqi məkanı isə fikirdir. Məkan və bədən fikrin gücü ilə erotikləşir. Fikir pırpızlığından erotika boylanır. Sənətdə avanqard fikir pırpızlığıdır. Avanqardı şəhər yaşadır. Şəhərin özü avanqarddır. Deməli, erotika şəhərlə birgə yaşayır, onun boğanağında, divarlarına hoppuş, parklarına çökmüş ehtiraslarda, gecə klublarının işıqlarında yaşayır.

Mən yavaş-yavaş qayıdıram məqalənin əvvəlinə.

Tarix boyu uyqarlıqların, şəhərlərin dağılması, viran qalması elə bu erotika üzündən olmadımı? Publisistik bir desant: heç gecə barına da "Möminə xatun" adını verərlərmi? Lut peyğəmbərin qövmünü xatırlatmaq bəs edərdi ki, müasirlərim öz səhvlərini başa düşsünlər? Tanrı torpağı alt-üst çevirmədimi, zəlzələlər göndərmədimi ki, insanlar dərs alıb erotikanı özlərinə yaxın buraxmasınlar? Nədən ki, məkr erotikdir, şər erotikdir, fantasmaqoriya erotikdir. Dünyanın bu durumundan sonra həmişə mütləq APOKALİPSİS gəlir. Apokalipsis dünyanı həmişə ehtiraslar dünyasının burulğanında haqlayır, haqlayır ki, şəri, məkri birdəfəlik təmizləsin, odda yandırsın, sulara qərç etsin. Ona görə ki məhz insan erotikanın müəllifidir: o, Allahın buyurduqları ilə kifayətlənməyib erotikanı seksual həzzin stimulyatoru kimi yaradır. Busa toplumda exlaq pozuntusuna gətirib çıxarır, cəmiyyətin enerji balansını pozur, xaosu küçələrə buraxır.

Digər tərəfdən isə Şərqdə erotika, musiqişünas Sevil Fərhadovanın yazdığı kimi, "ruhsal enerjiyə yiyələnmək vermişinin cilalanması"³ üçün bir vasitədir. Ona görə Şərqdə erotika ilə həya

əkizdir. Əbəs deyil ki, bəzi sufi təriqətlərində erotik ruhu bədənin əsarətindən xilas edəcək güclü enerji kimi, "vəhdət əl-vücut"a çatmaq, mütləq elmə yetmək vasitəsi kimi qavranılır. Deməli, mən erotikanı beyinlə əlaqələndirəndə tam haqlıymışam. Onda belə çıxır ki, erotik özündə, eyni ilə hindus tanrısı Şivanın rəqsləri kimi, özündə həm yaradıcı, qutsal, müqəddəs başlanğıc enerjisini, ağ enerjini, həm də dağıdıcı, məkrli başlanğıc enerjisini, qara enerjini özündə qapsayır. Yeni erotik kosmosla xaosun bir-birinə keçdiyi sərhədin enerji keyyfiyyətidir ki, buradan həm kosmosa, həm də xaosa qapılar açılır.

Ədəbiyyat siyahısı:

- ¹ Bax: Losev A.F. İstoriya antiçnoy estetiki: pozdny ellinizm. - M.: İskusstvo, 1980. - s.492-504.
- ² Mehdi N.M. Şərq mədəniyyətində virtual hicab və kişilərin seksual aqressivliyi // Çətin və dolaşq durumların kosmolojisi. - Bakı, 2001. - S.160.
- ³ Farxadova S.T. Muqa: monodiiya kak tip mışleniya. - B.: Elm, 2001. - s.129.

GÜZGÜ VƏ KÖLGƏ

"Yeddidir, dörd yeddindən bir yeddidir,
Yüz igirmi dörd yənə üç yeddidir,
Evi bir, bacası yeddi, babı üç,
Əhli beyt ilə özü on yeddidir".

Nəsimi

Gerçəklik güzgülərdə qurtarır. Güzgünün gənşərində mən artıq mən deyiləm, bir başqasıyam; ən azı, o, mənim əksimdir, kölgəmə oxşayır, cansızdır, nəfəssizdir. Amma mən öz nəfəsimlə onun üzünü örtə bilərəm. **Güzgülər dünyanın sonuncu divarıdır.** Hər bir şüşə, hər bir ekran potensial, məxfi güzgüdür və hətta... divar, interyer fraqmentidir. Güzgülərdən (şüşə ekranlardan, plazma monitorlardan) o yana, yeni güzgüdə özümüzü görüb güzgünü görə bilmədiyimiz, dərk edə bilmədiyimiz yerdə sehr, mistika, möcüzə başlayır. Ora virtual dünyadır: orada ruhlar, kölgələr və Allah yaşayır.

Bu, balaca bir fəlsəfi preambula. Qayıdaq insan qavrayışına, bu qavrayışda güzgü və kölgənin bulunduğu məqama. Biz təkəcə cəmiyyətə çıxmaqımı üçün güzgülənirik, saçımıza daraq çəkirik, üst-başımızı düzəldirik, yoxsa insan psixikasının özü aynada ehtiyac duyur? Təbii ki, rahat güzgülənməkdən ötrü insan özünə AYNA yaradıb. Ancaq güzgü olmamışdan öncə də insan özünü görmüşdü: suda, şəh damlasında və təsəvvür eləmişdi ki, bu, onun ruhunun (kölgəsinin) şəklidir, görüntüsüdür, ikinci özüdür. Mümkün ki, məhz bu düşüncəyə əsasən qədim vikinqlər ölümlərini sulara tapşırırdılar. Yaponlar isə O-bon bayramlarında ruhların ölüm seltənətindən öz evlərinə, qohumlarının yanına çaylar vasitəsilə dönəcəklərinə inanırdılar və bu münasibətlə hər bir şəxs öz əzizinin ruhu üçün kağızdan bir fanar-gemicik düzəldib suya buraxırdı ki, ruh evin yolunu səhv salmasın, yolu azmasın. Bu insanın sulara

güzgünlənməsilə nə dərəcədə əlaqəli ola bilər? Fikrimcə, birbaşa şəkildə. Güzgü (kölgə) bir məni iki ələyir, ruhuma və kölgəmə görkəm verir. Mənim güzgüdə gördüyüm əksim mənim səssiz klonumdur: yeni "mən" özünü güzgü vasitəsilə "klonlaşdırır", çoxaldır. Güzgüdəki sənin oğlun, sənin törəmə, sənin əcdadın deyil: bu, sən özünsən və əcdad - törəmə birgəliyini görükdürürsən. İnsanların güzgülərə aludə (heyran, vurğun) olmalarının və ona münasibətdə aşırı sayğılarının nədəni buradan gəlmirmi? Güzgü mənim lal dənizimdir. İnsan güzgüyə dənizə (suya) girən kimi girir (axı o özünü ilk dəfə su stixiyasında görüb tanıyıb) və müəyyən müddətə sanki balıq-adam olur. Çünki mənim güzgüdə şəkillənən klonum danışsa da, onun səsi balıq kimi çıxmır. Mən onu eşitmirəm və başa düşürəm. Mənim əksim mənim üçün həmişə qəfil sürpriz ola bilər. İnsanlar güzgüləri həm sevirilər, həm də onlardan qorxurlar. Avropanın "ənənəvi kəndli evində güzgüden çəkinirdilər, ona nəse ovsun predmeti kimi baxırdılar. Burjua evində isə güzgülərin sayı artır. Mebellərdə, divarlarda, server masalarında onların dürlü formaları səpələnir. Varlı evlərində güzgülər bolluq ideolojisini yayımlayırlar. Özünə sayğı göstərən burjua güzgülər sayəsində öz görkünü artırmaq imkanı qazanır və eləcə də öz mal-mülkü ilə "oynayır"... XIV Lüdovik çağında Versalın güzgülər qalereyasında öz bilintisini tapır".¹ Beləliklə, zaman və məkan içində insan güzgünün xassələrindən yararlanıb öz ruhu ilə müxtəlif intellektual və duyğusal oyunlar qurur. Bu, düz, amma tələsməyinə həcət yox.

Məsələ bu ki, mənim düşüncəm həddlərində güzgü və kölgə ruhların özlərini gerçək aləmdə görükdürmək aracıdır. Güzgü insan üçün deyil, ruh üçündür. Mən sirrin qapısındaam. Ora daxil olmaq isə bizlərdən ötrü yasaqdır. Bu sirrdən birçə

işığın doğru-dürüst xəbəri var. **Ruh, kölgə və güzgü real və virtual dünyanın, olum və ölüm səltənətlərinin sərhəd zolağında zühur edən həyatın plastik görkəmidir. Onları zühura gətirən İŞIQ və ZÜLMƏTİN oyunudur.** Güzgülər yalnız işıqda yaşayır. Zülmət güzgünün ölümüdür. Qaranlıqda güzgülər kor olur: heç nəyi görmür və göstərmir. **Güzgü sanki təəccüb və qorxudan bərəlib böyümüş, hər hansı bir cadudan daşa dönmüş, heykəlləşmiş bəbeksiz, kipriksiz və qaşsız insan gözüdür.** Bəlkə də üzlərində, qafalarında bir qırıq da olsun tük saxlamayan XIII əsr Qələndəriyyə təriqətinin fəqr və zöhd içində bulunan sufiləri belə ideal güzgü-göz həsrətini çəkmişlər. Bu o anlama gəlir ki, qələndərilər özlərini hər cür nişanədən məhrum Allah güzgüsü hesab eləyirdilər. Yuxu görməyən tanrı gözləri də elə güzgü kimi bir şeydir. Tanrı gözlərini qırpmır. O, mürgüləsə, dünya nizamı pozular. Qırpılmayan göz isə potensial güzgüdür. Onda belə çıxır ki, tanrı güzgüdür. Ola bilirmi, yahu? Güzgü dünyanı işıqla görür. İşıq tanrıdır. Güzgü, ilk növbədə, işığın güzgüsüdür.

Lakin... yaşamaq hüququnu işıq şöləsindən qazanan güzgünün heç vədə öz üzü olmur. O həmişə əksdir, qənşərində dayananın əkizidir, surətidir. **Güzgüdə heç vaxt xalis güzgü yoxdur.** Onda həmişə başqası var. Güzgü, bir qayda olaraq, özgəsinin güzgüsüdür. Güzgünün gözü görəni kimi onun içine həməncə bir özgəsi hopur. Güzgü işığın zülmətə, zülmətin işığa qarışdığı nöqtədə mövcuddur. Əgər güzgünün arxasına qara (zülmət bildircisi) boya vurulmasa, o, gördüyünü göstərməz. **Güzgü işıq və zülmət, isti və soyuq, bərk və yumşaq, zərif və cod, müsbət və mənfi enerjilərin tarazlığa gəlib əbədi bir sükunətdə "donduğu" gerçəklik məqamının predmetidir.** Güzgünün səthi işıqlıdır, istidir, müsbət enerjilidir, qutsaldır, arxası - qaranlıq,

soyuq, urvatsız, mənfi enerjili. "Çaşanlar qaranlıqdadırlar. Qaranlıq yalnız işığın yoxluğudur. Qorxu, xof, heybət, həyəcanlar qaranlığın zəruri xassələridir"² və neqativ enerjini bildirenlərdir. İşıq və qaranlıq güzgüdə görüşür. Güzgüdə elə bil ki gecə və gündüz Siam əkizi kimi əbədi olaraq bir-birinə pərçimlənir, bir-birinə bitişib yaşayır.

Güzdəki əksim mənə əks dayanandır və mənə qarşıdır. Qarşı tərəfse hər zaman dost və düşmən birgəliyini özündə qapsayır. Belə ki, absolyut dost olmadığı kimi absolyut düşmən də yoxdur. Bunun ona, onun buna çevrilməsi hər an baş verə bilər və bu çevrilmə sığortalananmayıb. Güzgü mənə əksdə, yeni inikasda, yeni məndən dışarıda, yeni virtuallığın qapısında mənə görmək imkanı bəxş edir. Əslində isə "əks" deyilən bir şey yalnız kölgənin işıqlandırılmış görkəmidir. O mənada ki mənim qənşərimdə dayanmış əksim mənim işıqda aydınlaşmış kölgəmdir. Kölgə bütün yozum variantlarında virtuallığın təmsilçisidir. Güzgüdə kölgə mənə artıq mənim yox, özünün virtual görünüşünü tanıtdırır. Qeribədir, fotoşekilləri də kölgələrin (neqativlərin) üzündən çıxarırlar. Neqativlər insanların kölgələrini "tutub" saxlayırlar. İnsan şəkilə dönməmişdən öncə obyektiv vasitəsilə kölgələşdirilib fotoapparatın içinə "salınır". XIX əsrin "ayaqlı" və "çadralı" fotoapparatları ilə ilk dəfə qarşılaşan eskimosların tayfa başçısı fotoapparatın əksətdirici qurğularına proyeksiya edilmiş adam kölgələrini görərkən qorxub şaşırmışdı. Qışqırmışdı ki, "qaçın, dağılışın, o, bizim ruqlarımızı qutuya yığıb".³ Çox simptomatikdir və ruhun, kölgənin, güzgünün qohumluğunu sanki bir daha xatırladır, gündəmə gətirir. Deməli, əslində, mənim şəklim mənimki deyil, mənim kölgənin surətidir. Mənim şəklim mənim neqative hopmuş kölgəmdən çıxarılır. "Əks", "kölgə", "ruh",

"surət"... onların hamısının cövhəri və təbiəti birdir, yalnız təzahür cildlərinin hüsnünə görə adları başqa-başqadır.

Güzdə (fotoapparatda, kinokamerada) görünən nə varsa, gerçəkdə mövcud olanın əslisi yox, surətidir. Güzdə mən heç vaxt mən olmuram. Yalnız işıq orada məndən bir əks, bir əkiz yaradır. Fikir vermisinizmi, bu əks bizə gah xoş görünür, gah da biz onu bəyənmirik. Halbuki bütün variantlarda güzgünün içindəki biz özümüzük. Amma bir məqamda var: güzdə görünən mən deyiləm, mənim kölgəmin üzüdür. Güzdəki surət mənim məhz kölgəmin əksi olduğu üçün onun heç bir duyğusu, hissi yoxdur. Mənsizlikdə mən... qərribə və eyməndirici...

Güzdəki əksim mənim bədən görkəmi almış kölgəmdir. Məsələ bu ki, əksin canı yoxdur. Kölgəyə də can verilməyib. Kölgə də heç nəyi hiss etmir. Kölgə mənim qara neqativdə olan əksim kimi bir şeydir. Kölgə işığın kor köləsidir; yəni işıq necə düşsə, o da eləcə oynayır və olsun ki, işıqla mənim ətrafımda "rəqs edir". Onun bütün iradəsi işığa tabedir. Bütün kölgələrin tanrısı işıqdır. Doğrudanmı? Təbii ki, kölgənin (və həmçinin əksin) görünməsindən ötrü gerek mütləq işıq ola, kölgə salan obyekt ola və bir də kölgənin düşdüyü yer. Bu bir aksiomdur, amma kölgə üçün kifayət deyil. Nədən ki, zülmət (qaranlıq) olmasa, kölgə bilinməz. Absolyut işıq kölgələri yox eləyir. Elə buradaca Ortaçağ islam mədəniyyətinin "dahi şeyxi"⁴ İbn Ərabiyyə əsaslısam, deyəcəyəm ki, kölgə "nə işıqdır, nə zülmət"... yalnız onların ikisi bir-birinə qarışanda kölgə yaranır. Kölgə işıqla zülmətin sərhədində peyda olur. Işığın gözəlliyi, alicənablığı nurdur, xiffəti, xəcaləti - kölgə. Kölgə "mən"in metafizikasıdır. Təkcə zülmət (absolyut qaranlıq) kölgələri "udur", yox edir, onların olmaq, görünmək şansını sifra endirir. Əgər

absolyut işıq və ya absolyut qaranlıq içində kölgəm məni buraxıb gedirsə, mənim onu özümünkü bilməyə ixtiyarım çatmır. Deməli, kölgə mənim iradəmə tabe deyil. Kölgə kosmosla (ışıqla) xaosun (zülmetin) temas zolağında mövcuddur. Böyük mənada o, xaosun, neqativin əlamətidir. İnsan qavrayışında da bu, belədir. Sosium da kölgəni pis (əskik) bir şey kimi səciyyələndirir. "Kölgə iqtisadiyyatı" iqtisadiyyatla cinayətkarcasına məşğul olan, dövlətə ziyan vuran qurumun fəaliyyətini eyhamlaşdırır. "Kiminsə kölgəsi olmaq" anlamı toplum içrə kiminsə kiməsə yaltaqlıq etdiyini, ləyaqətini itirdiyini, qürursuzlaşdığını, kiçildiyini bildirir. "Gözü kölgəli" ifadəsi cəmiyyətdə kiminsə xəcaətli, ayıblı, dili qısa, hörmətsiz olduğunu işarələyir. Azəri türkləri ifrat ehtiyatlı şəxsi ələ salıb ona "kölgəsindən qorxan Əhməd" deyirlər. Bir sözlə, toplum kölgə ilə ilişikli nə varsa, hamısına qarşı mənfi münasibətdədir. İnsanın psixi qavrayışı da kölgəni urvartsız, zərərli bir nəsne hesab edir. Buna səbəb nə? Bəlkə insan kölgəsini öz rəqibi bilir? Bəlkə insan kölgəni özünü müdafiə qabiliyyətindən məhrum aciz sayır? Bəlkə insan kölgədə potensial təhlükə görür? Cəhd eləyim, bir aydınlıq gətirim bu məsələyə. Kölgə işıqda görünür, amma özü qaradır deyə, qaranlığı təmsil edir. Bu baxımdan **kölgə xaosun xof və vahimə qarışıq vizual effektidir**. Güzgünün gördüyündə və göstərdiyində də gizli bir xof var. Bilirsiniz, bu xofun müəllifi nədir? Əlbəttə ki, **səssizlik**. Kölgələrin, ruhların, ekslərin səsi olmur. Səssizlikdə potensial qorxu, xof, vahimə uyuyur. Səssiz adam isə kölgə təmsalındadır. Qeribədir, lallar, korlar və karlar da kölgə kimi səssizdirlər. Elə buna görə də normal adamlar həmişə onlardan ehtiyatlanırlar. Səssizlikdə bir bilinçsizlik, bir xaos, azman bir güc, məxfilik yaşayır. Səssizlik qorxularla doludur. Hay-küy

içində şok yoxdur. Şok səssizlikdən gəlir. Kölgə "mən"lə yaşayan o biri dünyanın, səssiz dünyanın, ölüm dünyasının nümayəndəsidir. Bax, burada gizlənib xofun mənbəyi, kölgənin mistikası. Məkan içrə ən sakit yer qəbiristanlıqdır: insanlara həmişə ele gəlir ki, kölgələr qəbiristanlıqdan gəlir, və oradaca qeybə çəkilirlər. Amma bu, aldanışdır, nağıldır: nədən ki, kölgə həmişə mənimlədir. Kölgə mənim ruhumun kosmik şəklidir.

Bunu sufilerin dünya konsepsiyasından da duymaq mümkün. Ortaçağ islam mədəniyyəti kontekstində təsəvvüfə bənd olmuş dərvişlər güzgü və kölgəni Yaranışın sirrini açan rəmz, işarə, eyham bilirdilər. Sufilərə görə dünya Allahın kölgəsidir. Bu fikrin fərqli bir paraleli də var: Allahın güzgüsü dünyadır. Məqamı bir az daha gəlişdirək. XII-XIII əsrlərin hərəsində təqribən 40 il yaşamış Muhiddin İbn Ərabinin fəlsəfə "pəncərə"sində "Allah" anlayışı "ışığı" obrazından ayrı götürülür. Bu pəncərədə tanrı subyektdir və onun üzərinə aramsız işıq tökülür. Bax, ele bu zaman dünya mövcud olur, təbii ki, Allahın kölgəsi kimi. Bu kölgə "ayan əlmümkünat"dır: yeni kölgə düşür, düşdüyü yeri və özünü yaradır. Kölgə insana münasibətdə nədirsə, dünya da Allah qəşərində ele odur. Hərçənd Allahın özü işıqdır və bu işıq zülmətə heç vaxt qarışmır. Yaranış isə işıq və zülmət arasında keçidin (kölgənin) əlamətidir. Məhz bu paradıqma (ışığı - Allah - kölgə) İbn Ərabini "vəhdət əl-vücut" ideyasına gətirib çıxarır. Belə ki, işıq öz-özünün mənbəyidir, öz-özünün üstünə axıb tökülür və öz kölgəsini yaradır. Yeni varlığın vəhdəti işıq və kölgə birgəliyindədir.⁵

Bəs sufiliyin fəlsəfi cədvəllərində güzgü nəməndir? Təsəvvüf yolçularının fikirlərinə görə aləm Allahın əlamətidir, yeni öz-özlüyündə aləmin heç bir əlaməti yoxdur. Yalnız O, əlamətsizlikdən

aləm yaradır. Əlamətsizlikə güzgü əlamətidir. Sufilər deyirdilər ki, Allaha qovuşmaq üçün əsas şərt fənadır. Onların düşüncə sferasında "fəna" ölüm yox, "mən" in məndən qopması, ayrılması kimi çözülmür. "Mən" itdimi, deməli, mənim əlamətlərimi götürüb özünü ilə apardı. Dünənə qədər filan əlamətlərə görə filankəs kimi tanıdığımız adam filan əlamətlərdən azad olanda, deməli, daha filankəs olmur. Bu, güzgüleşmə, güzgüyə çevrilmə effektidir. "Mən" məndən qopdumu, məndə fərq nişanələri qalmır. Yeni filankəs filandan (fərq nişanələrindən) və kəsdən (kimlikdən) qurtulub əlamətsizləşir, güzgüyə dönür. Odur ki, sufi, yeni "mən" indən qopmuş insan özünü Allahın güzgüsü bilir. Mən "mən" dən qurtulanda Allah əlamətsizlikdə güzgülənir və mən artıq mən olmuram, Allahın güzgüsü oluram. Bu konseptual bəyanatın vizual obrazını sufilər kölgə teatrında görürdülər.

Orta yüzillər islam ölkələrində kölgə teatrının yaradıcıları sayıla biləcək xəyalçıların və ya löbətbazların (kuklaçıların) böyük əksəriyyətinin təsəvvüfə bağlı dərvişlər olduğu danılmaz bir faktır. Kölgə teatri oynanılan pərdəyə ayna (gülgü) deyilib.⁶ Bu (ağ bez parçadan hazırlanmış) pərdə-ayna əlamətsiz aləmə işarə idi, kölgələr isə insanları, onların öteri və müvəqqəti olduğunu bildirirdi. Sufilər insana Allahın kölgəsi kimi baxıblar. Qəribədir, bu baxışa "insan" sözünün etimolojisi də bəraət qazandırır. İslam dünyasında insan (mən artıq belli faktı təkrarlayıram) məxluqatın, yeni xəlv olunanların alisi, əşrəfi kimi qavranılır. Əslində bu söz türk, sonradan isə ərəb və fars dillərinə qədim çinlilərin leksikonundan azacıq modifikasiyaya uğrayıb keçmişdir. Məgər qədim hunlar və çinlilər daimi təmasda bulunmayıblar? Qədim çinlilər "insyən" (ərəbcə çoxmənalı "ənəsə" məsdərindən düzəldilmə "insənun" sözü ilə necə də həmahəngdir) dedikdə tanrının kölgə şəklində

təcəllasını, müvəqqəti Buddanı başa düşürdülər. "İnsyən" çinlilərə görə tanrı kölgəsidir, öləri balaca Buddadır. Deməli, insan elə insyendir ki, var. Fikirlərimin doğruluğunu təsdiqləyən ayrı bir məqam. Bütün Şərq, içi müsəlman ölkələri qarışıq, kölgə oyunlarını çinlilərə görə tanıyıb. Sufilərin yozumları da kölgə teatrı ilə bağlı Çindən gələn mənalarla səsləşir.⁷

Şərq mədəniyyətinin teatral möcüzələri sırasında kölgə teatrının yeri birincidir. Avropada uzun əsrlər bilməyiblər ki, kölgə oyunları nəmənədir. İslam dünyasında kölgə teatrının təşəkkülü ilə sufilərin kölgə ilə dini-kulturoloji, mistik-fəlsəfi improvizələri təqribən üst-üstə düşür. Bu, XI-XII əsrlərdir. Ən başlıcası isə bu idi ki, müsəlmanlar kölgələrin çıxardığı oyunları pərdə üzərində göstərməyi və onlara tamaşa etməyi küfr saymırdılar.

Əgər məcusilər və ya aborigen tayfalar kölgə teatrının aynasında danışan, gülən, ağlayan, sevin kölgələri görseydilər, yəqin ki qorxub qaçardılar; elə bilərdilər ki, kimse onlara, onların ruhuna xətər yetirmək istəyir. Löbatbaz və ya xəyalçı isə aborigenlərə cadugər kimi görsənərdi. Qədim inanclara görə insanın kölgəsi, güzgü və ya sudakı əksi onun varlığı, daha dəqiq ifadə eləsəm, bədən və ruhu ilə birbaşa virtual təmasdadır. Özlərinə çoxsaylı tanrı yapanlar belə güman edirdilər ki, kölgənin, əksin müdafiəsi olmadığından onlara zərər vurmaq asandır. Dünyanın bir çox xalqları inanırlar ki, gerçi kiminsə kölgəsi qılıncla doğransa, ya nizələnsə, ya oxlansa, ya da iynələnsə, ya da ki tapdalansa, həmin adama mütləq bir bəla yetişəcək. Öz əksinə suda baxmaq da bəzi inanclara görə qadağandır. Çünki qəzəbli ruh insanın əksi vasitəsilə onu öldürə bilər. Nərgiz haqqındakı mifin kökü burdadır. Məhz su stixiyasının ruhları Nərgizin

əksini oğurlayıb özləriylə apardılar. Öz əksinin, və ya onunla bərabər itmiş ruhunun xiffətindən (yaxud onlara qarşı olan sevgidən) Nərgiz azarladı və öldü. Nərgiz öz əksinə vurğunluq, sevgi ucbatından yox, yasağı pozduğuna görə məhv oldu. Xəstə adama da güzgüyə baxmağa izn verilmir; söyləyirlər ki, ruh güzgüdə görünən əksə qoşulub zəif bədəndən "qaça" bilər. Məgər bu kölgənin, əksin (eynilə ruh kimi) kosmik dünya ilə əlişkisinə bir işarə deyilmi?

Hər hansı bir kimsənin öldüyü evdə güzgülərin üstünü örtürlər və ya onların üzünü divara çevirirlər. Azərbaycanda da belə bir adət var. Lakin bu inancın şəcərəsi islamdan çox-çox əvvəllərə söykənir. Hesab olunur ki, ölü bədəndən çıxmış ruh başqasının güzgüdəki əksini özü ilə apara bilər və həmin şəxsin ölümünü provakasiya edir. Belə ki, meyit torpağa tapşırılana qədər ölünün ruhu evdə qalır. Ona görə də ölü ilə bir otaq da yatmaq da yasaq buyurulur. Mənim yadımdadır: bağda bizi quyuya baxmağa, quyuya boylanmağa qoymazdılar. Deyərdilər ki, quyunun anası var və səni çəkib öz yanına götürər. Təbii ki, burada uşağı quyuya (suya, gölməçəyə) yumbalanmaqdan qorumaq istəyinin gerçəkliyi hər cür mifdən önəmlidir. Amma o da danılmazdır ki, aborigen tayfalar müxtəlif zaman kəsimlərində quyuları, gölməçələri, çayları müqəddəs biliblər, onları öz inanc mərasimlərinin mərkəzinə qoyublar. Çünki dünya sularında güzgülənmə effekti var. Nağıllarda, miflərdə belə-belə inancların rudimentləri o qədərdir ki...

Hərçənd müsəlmanın kölgə və ya güzgü qarşısında xristian və ya məcusi qədər qorxusu yoxdur. Müsəlman üçün kölgə oyunu ilk növbədə əyləncədir, sonsuz həzzdir, şadyanalıqdır. Yaxın və Orta Şərqi islam əqidəsilə yaşayan məmləkətlərində saray əhli də bu oyuna böyük həvəslə baxıb, meydan əhli də. Hələ mən dünyanın seyrinə çıxmış əcnəbi elgəzləri

(səyyahları) demirəm. Həqiqətən, mömin müsəlman bəndə kölgəyə çox sakit və real münasibət bəsləyir. Niyə? İslam aləmində bütün sualların cavabını Qurandan, sünnədən və hədislərdən tapmaq mümkün. Quranın "ən-Nur", "Fatir", "əd-Dəhr" surələrində kölgə sözü cənnət lövhələrinin təsvirilə bağlı işlədilir və heç vaxt mistik məna bildiricisi kimi vurğulanmır. Burada kölgə cənnətin, cənnət ağaclarının ruha zövq, dad, ləzzət, verən əlamətidir (əgər Muhamməd peyğəmbər kölgəyə, bəzi islam üləmalarının dediği kimi, cinlərin, şeytanların yığışdığı, toplaşdığı yer kimi baxsaydı, Quran cənnətdə möminlərə kölgəni rəva bilərdimi?). Bu surələrdə kölgə işığın yox, istinin, alovun, qızmarın qarşılığını kimi anlaşılır. İşığın oppozisiyası kimi kölgə neqativdədir, istinin qarşılığını kimi isə pozitivdə. Axirət dünyasında müsəlmanlara pis əməllərə görə isti (odlu cəhənnəm), yaxşı əməllərə görə kölgə (sərin cənnət) vəd edilir. Onda belə çıxır ki, Qurana görə kölgə (sərin) mömin bəndələrə behişt hədiyyəsidir, cənnət mükafatıdır. Adları çəkilməmiş surələrin kontekstində kölgə sərinlik, dincəlmək üçün guşə, rahatlıq, asudəlik, əbədi həzz və kef anlamlarının semantik ardıcılıq cərgəsini özündə qapsayır. Bu baxımdan demək olar ki, Quranda kölgənin sırf məişət planında bildirdiyi real, konkret mənalar saxlanılır, daha doğrusu, həyatdakı kölgəlik effekti bütövlükdə cənnət situasiyasının üzərinə köçürülür. Bu məqamda hər cür yozum, şərh absurdlaşır. Həqiqətən, Quran gerçək həyat şəraiti əsasında ideal cənnət situasiyasını modelləşdirir. Məgər VII yüzildə bədəvi ərəb üçün səhranın qızmar günəşi altında kölgədən və sudan daha xoş, daha əziz, daha ləzzətli ayrı bir nəsə ola bilərdimi? Ona görə Quran ayələrində kölgə və su (axar çaylar) cənnətin əbədi kefinə bir işarə, bir eyham kimi qavranılır. Quranda kölgəyə pozitiv

münasibət belə: yeni orada mistika ilə bağlı heç nə yox.

Lakin bununla birlikdə Quranın "əl-Vaqiə", "əl-Mursəlat" kimi surələrində kölgə neqativ mənalar şəbəkəsində təqdim edilir. Burada kölgə cəhənnəmi səciyyələndirir artıq: o, nə rahatlıq bəxş edir, nə də sərinlik; bir kimsəyə də həzz vermir. Çünki cəhənnəmdə təsvirlənən kölgə duman, tüstü kölgəsidir, cəza komponentidir. Onu zülmət ekvivalenti kimi də qavramaq mümkündür, isti səhranın bürküsü kimi də: yeni Quran kontekstində kölgə cəhənnəm situasiyasında belə bədəvi ərəbin gerçək dünyası ilə öz ilişkilərini itirmir. Susuz səhrada bürkü ərəb üçün zülmüdür, cəhənnəm əzabıdır: ərəb ən çətin günlərini bürküdə yaşayır. Dediym odur ki, Quran kölgəni bəzi surələrdə cəhənnəm atributu kimi görükdürsə də, ona heç bir mistik mənalar qoşmur. Hətta mən belə deyərdim ki, Quran ayələrində xatırladılan kölgənin müəllifi "cənab" SƏHRADIR. Cənnət və cəhənnəm üçün kölgə obrazı səhranın fakturasından götürülüb, ərəbin səhra həyatından imitasiya edilib.

Elə bu məqamdaca bir həqiqəti üzləmək gərəkdir. Məsələ bu ki, Quranda təqdim olunan kölgə qavrayışı ilə müsəlman mentallığında mövcud kölgə qavrayışı üst-üstə düşür. Qurani-Kərimdə kölgə ilə əlaqədar heç bir fəlsəfi, dini-kulturoloji açıqlama verilmədiyi halda islamın fikir işçiləri kölgə ilə ilişikli intellektual oyunlarda bulunmağı sevirler, kölgəyə mistik don geydirirlər, onu Quranda olmayan əlavə əlamət və xassələrlə "mükafatlandırirlər". Müsəlman mentallığı kölgəni olum, yaşam nişanəsi bilir. Nədən mən bu nəticəyə gəlirəm? İslam mədəniyyəti çərçivəsində mü səvvirlərə, yeni rəssamlara canlı varlıqların şəklini çəkmək yasaq edilir və onlara ağac, yarpaq, gül təsvirləri (nəbati naxışlar) üzərində işləmək məsləhət görülür.

Səbəb də budur ki, müsəvvir şəklini çəkdiyi canlıni qiyamət günü dirildə bilməyəcək və Allahın qəzəbinə düşər olacaq. Hərçənd bununla da məsələ bitmir. Müsəlman müsəvvirliyi icazəli etmək üçün yeni yollar (priyomlar və üsullar) axtarıb tapır. İslam dünyasında rəssamın peşəsini əlindən almamaq, onu potensial günahdan qorumaq üçün müsəvvirə şəklini çəkmək istədiyi hər hansı bir canlıni (insan, quş, heyvan, balıq) ya birgözlü, yeni profildən, ya başsız, ya da kölgəsiz rəsm etmək tövsiyə olunur.⁸ Deməli, kölgəsi itmiş hər hansı bir canlı artıq ölüdür, potensial meyitdir. Kölgəsiz olan bütün nəsnelər maddilikdən məhrumdur. Şərq miniatürlərində bir dənə də olsun kölgə yoxdur. Bu, miniatürdən görünən dünyanın qeyri-maddiliyinə, virtuallığına, kitabvariliyinə bir işarədir. **Axı söz də kölgəsizdir!!!** Bu da belə bir anlama gəlir ki, müsəlman kölgəsizliyi cansızlıq əlaməti sayır. Quranda isə buna oxşar heç bir şey yoxdur: yalnız sufi yozumlarında kölgə mistik mənalar çənberində zühur edir.

Əgər xristian öz kölgəsinə ehtiramla "cənab kölgə" deyib müraciət edə bilirsə, müsəlman bundan çox-çox uzaq gəzir. Elə ona görə də müsəlman kölgə teatrının pərdəsi üzərinə proyeksiya edilən təsvir-kölgələrin hoqqabazlığına uğunub gülüb, onlarda özünü, qonşusunu, bazar meydanında gündəlik alverlə məşğul baqqalı, zərgəri, mirzəni, əttarı tanıyıb, bu tanışlıqdan xoşhallanıb, sevinib, şənlenib. Yeni mistik heç nə. Çünki müsəlman bir qayda olaraq kölgə teatrına adi seyrci marağı ilə yanaşıb, onu heç vaxt ciddi qəbul eləməyib kölgədən qorxmayıb, onu mistikləşdirməyib. Əgər müsəlmanın kölgəyə münasibətində, hətta bir anlığa belə, ciddilik meylləri özünü bürüzə vermiş olsaydı, gülüş həmin dəqiqə kəsilərdi. Müsəlman kölgəyə gülmək, onu lağa qoymaq, onunla zarafatlaşmaq iqridarındadır. Orta

yüzcillərdə mömin insanlar tam əmin olublar ki, kölgə teatrı din üçün, bəndə üçün, Allah üçün qorxusuzdur, zərərsizdir. Əks təqdirdə İslam mədəniyyəti kontekstində kölgə teatrı öz yaşamaq hüququnu itirərdi. Düzdür, seksual-şəhvani səhnəciklərin təsvirinə, açıq-saçıq ədəbsiz jestlərin pərdə üzərində göstərilməsinə, diskursun söyüşlərlə, yalan andiçmələrlə hörgülənməsinə görə əxlaq güdükçüləri kölgə teatrına müxtəlif vaxtlarda qadağa qoysalar da, onu bir mədəniyyət hadisəsi kimi məhv edə bilməmişlər. Bu da onu təsdiqləyir ki, müsəlman kölgənin xofundan, sehrindən azad idi, güzgüyə isə adi bir məişət əşyası kimi yanaşırdı. Elə buradaca yığcam bir qeyd: müsəlmanlar canamaza güzgü qoyurlar və namazı qurtardıqdan sonra Muhamməd peyğəmbərin gül camalına - güzgüyə salavat çevirirlər. Müsəlmana o da tövsiyyə olunur ki, hər səhər yerindən qalxıb güzgüyə baxanda da bir salavat çevirməyi unutmasın. Bəlkə də bu onunla bağlıdır ki, məşhur bir hədisdə Muhamməd peyğəmbər özünü güzgü, yeni hər şeyi olduğu kimi göstərən adlandırır. Ola bilsin ki, burada məcusiliyin də rudimentləri var. Mümkün ki, mən salavat çevirməklə güzgüdəki əksimlə (ruhumun görkəmi) özüm arasında canlı pozitiv bir rabitə (əlaqə) yaradıram. Axı güzgüdəki əksim mənim işıqlı kölgəmdir, mənim kölgəmin işıqda görünən görkəmidir.

O da bir əlavə faktdır ki, yumşaq, elastik sayıldığına görə dəvə dərisindən kəsilmiş yarpağa bənzər nazik, həcmsiz təsvirlərin kölgələri öz xarakterləri və davranışları etibarlı ilə seyrçiyə mistik heç nə sezdirmirdi. Birincisi: bu kölgələr səslə idilər, adam kimi danışdırlar. İkincisi: onlar həmişə profildən görürdü. Üçüncüsü: pərdə-ayna üzərində görsənən kölgələr rəngli olurdu və kitab səhifələrinə çəkilmiş zərif naxışları, gül-çiçəyi xatırladırdı. Dördüncüsü: təsvirlərin boğazlarında xəyalçının "Y" formalı xəyal ağacının

geydirilməsi üçün dəlik-çərtiklər saxlanılırdı ki, onlar da kölgələrin cansız oyuncaq olduğunu vurğulayırdı. Bu da heç səbəbsiz deyil. Məsələnin məğizi nədədir? Ortaçağ ərəb-mesopatamiya miniatur məktəbinin elə nümunələri var ki, orada personajlar profildən yox, anfasdan çəkilib. Bu yasağın pozulması deməkdir, islam qanunlarına ziddir. Rəsmdən seyrçiyə ikigözlə baxan varlıq artıq diriliyə iddialı sayılır. Busa yolverilməzdir. Ona görə də miniatur sənətinin ustaları həmin personajların boğazlarından çertik çəkməklə onları ölüyə çevirirdilər. Yeni ərəb-mesopatamiya miniatur məktəbinin rəsmlərində görünən çertiklər cansızlığı, ölülüyü eyhamlaşdırır. Kölgə teatrının təsvirlərinin boğazında görünən dəliklər də bu çertiklərin funksiyasını yerinə yetirir. Beləliklə, kölgə teatri islamın mədəniyyətlə bağlı yasaq proqramına, demək olar ki, tam şəkildə riayət edirdi. Yalnız bir istisnadan başqa. Müsəlman mədəniyyətində bərkdən gülmək, ədəbsiz-ədəbsiz zarafatlaşmaq, kimisə lağa qoymaq dəstəklənir. Amma kölgə teatrında bu cəhət məhz birinci yerdə dayanırdı. Hərçənd şəriət adamları bu məsələdə kölgə teatrına güzəştə gedirdilər, onun fəaliyyətinə qadağa qoymurdular.

Bütün bunları deməkdə məqsədim odur ki, müsəlman güzgü və kölgədə mistika, möcüzə, cadu, tilsim axtarmaqdan çox uzaq idi: baxmayaraq ki, sufilər kölgə teatrının pərdə-aynasını nəsihət lövhəsi, yoxdan var olmağın təsvir əyaniliyi, dünya faniliyinin rəmzi bilirdilər, xəyalçını Allaha, çıraqdan düşən işığı müqəddəs nura, təsvirləri adamlara bənzədirdilər. Lakin təsəvvüfdən gələn enerji də adi müsəlmanın kölgə teatrına qarşı bəslədiyi hedonistik münasibəti dəyişmirdi. Bica, yəni yersiz deyil ki, müsəlman üçün Ramazan ayının bir nömrəli əyləncəsi kölgə teatrının tamaşaları sayılırdı.

Ortaçağ islam mədəniyyətində kölgə teatrı müsəlmanın təqlid etməyə, yamsılamağa köklənmiş yeganə xalis teatrı idi, rəngli cizgi filmlərini yeddi əsr qabaqlamış əlvan kölgələrin teatrı idi, xalqın həyatından püskürən meydan mədəniyyətilə saray əhlinin bədii süsləmələrinin sintezindən vücuda gəlmiş teatrı idi, özünü hər cür ideoloji, sosioloji zərbələrdən qorumuş unikal teatrı idi. Kölgə teatrının köməyilə müsəlman mədəniyyəti qədim inancların kölgə və güzgü ilə bağlı təlqin etdiyi mistik xofdan qurtulur, təsviri rəngləyib pərdə-ayna səthinə əlvan kölgə çıxarır və onunla doyunca əylənir.

Ədəbiyyat:

- ¹Bodriyar J. Sistema vəşey. - M.: Rudomino, 2001. - s.26.
- ²Sühreverdi Ş.Y. İşıq hekayələri. - B.: Elm, 1989. - s.38.
- ³Frezer Dj.Dj. Zolotaya vetv: isledovaniye maqii i reliqii. - M.: Politlit, 1980. - s.221.
- ⁴Smirnov A.V. Velikiy şeyx sufizma. - M.: Nauka, 1993. - s.4
- ⁵Bax: yenə orada, s.64-68.
- ⁶Tiyatro terimleri sözlüğü / Hazırlayanlar: Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku. - Ankara: 1966. - s.8.
- ⁷Talıbzadə A.A. Şərq teatrı tarixi. - B.: Qanun, 2008. - s.199-202.
- ⁸Bax: Nəzərli M. Şərq miniatür sənətində "uzaqlaşdırma" metodu barədə // Qobustan. - № 3 (71), 1986. - s.19.

TƏNQİDİN FENOMENOLOGİYASI

(etioloji xəritə)

müəllimlər müəllimi Cəfər Cəfərovun
xatirəsinə

Tənqid instinktdir.

Tənqid sualdır.

Tənqid refleksiyaadır.

Tənqid həmişə kütlə ünvanlıdır.

Tənqid kütlədə özünə dayaq axtarır.

Tənqid bədii gerçəkliyin qnoseologiyasıdır.

Tənqid maskanı yırtıb üzü göstərmək vasitəsidir.

Tənqid dövrün neqativdə görünən portretidir.

Tənqid fərdlə susqun çoxluq arasında əlaqələndiricidir.

Tənqid müasirliyin fenomenoloji bəyanatıdır.

Tənqid ictimai staqnasiyaların ifadə patologiyasıdır.

Tənqid çözümdür.

Tənqid bilmədən bilmənin bilgisidir.

Tənqid çağdaş düşüncə paradokslarının təzahür legitimliyidir.

Tənqid demokratik fikrin mövcudluğunun təsdiqidir.

Tənqid psixolojinin və bilincsizliyin faktıdır.

Tənqid motivləşdirilməmiş reaksiyaadır.

Tənqid motivləşdirilmiş reaksiyaadır.

Tənqid affektiv münasibətdir.

Tənqid tolerantlığın ifadəçisidir.

Və daha nələr, nələr, nələr... Yazsam yazılasıdır.

Ancaq... aşığısayağı söyləmələrlə qurtaraq, mahiyyətə varaq, həyatın tarixindən, tarixin həyatından qazandıığımız təcrübəni aktuallaşdıraraq və

baxıb görək, bu "tənqid" deyilən bir şey axı nəmənedir?

I hissə

"Madam Bovari" romanının müəllifi fransız Flober hər yanda car çəkirdi ki, tənqid yaranışından xeyirxah olmayıb. Çox ağır bir ittiham!

Güman ki, kiminsə tənqidi onu bərk sancıb və ya nahaqdan incidib.

Soruşulur: bu fransız yazarını öz acı tənqidilə qıcıqlandırmış Allah bəndəsinin adı və soyadı nədir? Sualın cavabı müşküldür. Belə ki, bu faktı Flober irsini tədqiq edən şünaslardan savayı bir kimse bilə bilməz. Dünya isə yalnız və yalnız Güstav Floberi tanıyır...

Azərbaycan məşabında çoxmu adam Cəfər Xəndan adlı bir tənqidçidən xəbərdardır? Əlbəttə ki, yox. Amma Əlağa Vahid milli ədəbiyyatımızın dünənki əfsanəsidir. Vaxtilə vulqar sosioloji dalğaya köklənmiş Cəfər Xəndan Vahidin ən amansız tənqidçisi olub. Özü də elə bir ifşaedici tənqidlə çıxış edib ki, bundan sonra şairi tut, apar, güllələ. Hərçənd bu tənqid heç nə ilə sonuclanmayıb. Nədən ki, sovet ideologiyası şürbi şair Vahidi özünə ciddi rəqib saymırdı. Nəsə... sözümlün canı bu ki, əgər mən teatrşünasın da bu gün Cəfər Xəndanla ilişikli bir məlumatım varsa, Əlağa Vahidə görə var. Çünki məhz qəzəlخان Vahid tənqidçi Cəfər Xəndanı lətifə qəhrəmanına çevirib və folklor müstəvisində, urvatsız bir şəkildə olsa da, "yaşadıb"...

Hələ indiyə kimi heç bir uşaq deməyib ki, mən böyüyüb tənqidçi olacağam... Mədəniyyət peşələr cərgəsində beləsini görmür.

"Mən tənqidçiyəm" cümləsinin gizlətdiyi məxfi mənə budur ki, mən dahiyəm, hamıdan üstünəm, fikir mütləqliyinə iddialıyam. Busa psixi pozğunluq

əlamətidir, latent nərgizlikdir, klinik təzahürdür. Permanent tənqidçilik nonsensdir; şairliklə mümkündür. Ondan ötrü ki, obyektədən kənar tənqidçi yoxdur. Obyekt qurtaranda onun tənqidi də, tənqidçisi də qurtarır: amma nəzəriyyə, təbii ki, poetika statusunda qalıb öz ömrünü yaşaya bilər.

TƏNQİDİ fikir tarixinə FƏLSƏFƏ gətirir.

FƏLSƏFƏ tənqiddən yaranır.

Toplum sanır ki, **TƏNQİD** köhnənin süpürgəçisidir, yənin müjdəçisi. Deməli, tənqidin ictimai rolu pozitivdir. Bu, belə qəbul edilib.

Olsun.

Hərçənd bu məqalə kontekstində mən çalışmışam ki, tənqidin tarixi missiyasını və məğzini dekonstruksiya eləyim.

Birinci növbədə onu söyləyim ki, **TƏNQİD İNSTİNKTDİR!** Məhz tənqid insanı seçmək dilemması qarşısında qoyur. Tənqid bilincsizlikdə latent formada mütəmadi olaraq oyaqdır.

"Kritik" sözü nə deməkdir? Baxım, təhlil, fikir, rəy. Hər bir orqanizm buna instinktiv şəkildə proqramlaşdırılıb. Bədən "mən"dən öncə "baxır", "fikirləşir", "təhlil edir", "rəy çıxardır", "qərar verir". Nədən ki, təbii seçmə tənqid situasiyasıdır, tənqidin lokusudur. Sürüdə dişilərin güclü erkəyə üstünlük verib onu Öcülə çevirmələri təbii seçmədə mövcud tənqid rudimentidir. Tənqid instinkti düzgün seçimi və özünümüdafiəni aktuallaşdırır.

Bəs aşkar, xalis tənqidin meydana gəlməsi nə ilə əlaqələnir? Sənət, ədəbiyyat aləmində tənqidi hansı psixoloji səbəblər törədir?

Bu qəfil, kəskin və öyrəşmədiyimiz suallar, bildirmələr izaha möhtac.

Elə isə "tənqid", "kritika" yox ha, sözünün mənasına və açımına doğru.

Əvvəlcə "**etioloji xəritə**"nin mərkəzi iki tezi:

- a) tənqid toplumun (ictimai rəyin) bəşəri dəyərləri saf-çürük eləmək (seçmək) vasitəsidir, yoludur;
- b) tənqid insanın instinktiv müdafiə reaksiyasının mədəniyyət şəbəkəsinə köçürülmüş təzahürüdür.

Tənqid kanonları, streotipləri hiifz etmə amacıdır, tanış olmayandan, özgəsindən qorunma cəhdidir. Məntiqi nəticə budur ki, **tənqid həmişə yeninin tənqididir**. Siz əgər fikir vermişinizsə, ədəbiyyat və sənət tarixinin bütün mərhələlərində tənqid obyektləri ya yeni fikirdir, ya yeni sözdür, ya da yeni formadır. Və yeninin tənqidi, o öz estetik qanunlarını, poetikasını yaradana qədər, davam edir. Ta bundan o yana yenisi köhnəsidir.

Kontrversiya: **tənqid həmişə köhnənin tənqididir**. Məsələ bu ki, yenisi köhnənin tənqidi kimi formalaşır və bununla da özünü köhnənin tənqid obyektinə çevirir.

Bes tənqidçilər kimlərdir: əlbəttə ki, **köhnəsi və yenisi**. Bu, tənqidin əzəl mövcudluq şərti, prinsipi, sxemidir. Köhnə ilə yeninin mübarizəsi tənqid müstəvisində gerçəkləşir.

Fransız Madan Sarup poststrukturalizmin 4 tənqid yönümünü sayır: **tarixiliyin tənqidi, anlamın tənqidi, fəlsəfənin tənqidi, subyekt konsepsiyasının tənqidi**. Mən bura əlavə edərdim tənqidin tənqidini. Belə ki, tənqidin tənqidi digər 4 yönümü də özündə qapsıyır və mövcudluğunun tənqidi kimi zühura gəlir. Artıq bu məqamda tənqid labüdüldür, universal mütləqlikdir.

Çünki tənqid özünüyaşatma funksiyasının, insanın özünüqoruma reaksiyasının təzahürüdür. Əfsuslar ki, mədəniyyət tənqidin imici arxasında bunu görməyə "ərinib" və ya bunu özünə sərfəli bilmədiyindən nəzərində saxlamayıb.

Zamanın "tarixi bilincsizlik" kəsimində tənqidin instinkt olduğu aydın məsələ. Tənqid instinktli olmasa, tənqidi reaksiya da olmaz.

Elə ki "mən" yaranır, tənqid instinktli strukturlaşır, tənqidi reaksiya və tənqidi mühakimə ortaya çıxır. Tarix "mən" in gerçəkliyə refleksiyasıdır. Məhz bu "mən" tarix müstəvisində həm tənqidin obyektidir, həm də subyekti. Tənqid instinktinin mədəniyyətdə qəbul edilmiş primitiv forması **sual** (potensial inkar) və **cavabdır** (potensial təsdiq). Sual reflektiv olaraq meydana gələn inkardır və yalnız sonra tənqiddir. Özünün bütün təzahürlərində sual latent hücumdur, inkardır və təcavüzdür. Sual uşaqların məxfi aqressiyasının reallıq şəklidir. Uşaq sual vasitəsilə özünü təsdiqləyir və çox zaman sonsuz sorğularla (onun bir gün ərzində suallarının sayı 427-yə çatır) böyükləri bezdirir. "Mən" əgər sual verirsə, deməli, faktiki olaraq tənqid (təhlil) edir və nəticə etibarlı ilə özünü başqalarından ayırır: yeni müəyyən bir qarşıdurum, oppozisiya yaradır. Sual (bilincsizlik qatında həm inkar, həm tənqid), ilk öncə, "özüm" uğrunda mübarizədir və "mən"i bildirən, tanıdan, işarələyən əlamətdir.

Sual tənqid instinktinin uyqarlıq gerçəkliyidir. İnsan sual vasitəsilə uyqarlığa addımlayır. Lakin kimə suala təkçə bilmək amacı kimi baxırsa, yanılır. Bu, qətiyyə belə deyil. Sizə bir müşahidəmi danışım. Görürsən ki, hər hansı bir məclisdə (konfransda, simpoziumda) müəyyən problemə bağlı çıxış edən nətiqə yerli-yersiz çoxlu sual verənlər tapılır. Hətta elələri də olur ki, min bir sual onların daxilini gəmirsə də, bu adamlar şəraiti, vəziyyəti, etik qaydaları nəzərə alıb (və ya bəhanə gətirib) öz suallarından imtina edirlər. Yeni bu o deməkdir ki, praktiki surətdə nətiqi dinləyənlərin hamısının ona sualı (və ya sualları)

var. Olsun ki, bu prosesdə kimse aktiv iştirakçı, kimse aktiv müşahidəçi mövqeyini öz psixofizioloji portretinə daha uyğun bilsin. Lakin burada bir psixoloji məqam maraqlıdır. Sualı olub öz sualını verənlərin də, sualı olub öz sualını verməyənlərin də hamısı bilir ki, faktiki surətdə bu sualların heç bir konkret əhəmiyyəti yoxdur. Amma bir qayda olaraq bu dialoqda iştirak etmiş hər bir şəxs özündən razı qalır və əksərən o, cavab barəsində heç fikirləşmir də. Əslində, cavab ona heç lazım da deyil. Çünki bu cavab real zaman hədudlarında nəyisə dəyişməyə qabil olmayacaq. Bəs onda sualların hər hansı bir nətiq qarşısında belə püskürməsinin səbəbi nədir? Hamı danışanı tam şəkildə başa düşübmü? Əminəm ki, yox. Qəribəsi budur ki, nətiqə sualla müraciət edən şəxs heç də nəse öyrənməyə can atmır. Sual (görüşlər, xatirə gecələri və s. bu kimi yığıncaqlarda verilən teatral-dekorativ xarakterli suallar nəzərə alınmır) əsas etibararı ilə söz sahibini çaşdırmaqdan, onu yoxlamaqdan, sınağa çəkməkdən, özünü camaat arasında fərqləndirməkdən, xüsusiləşdirməkdən ötrüdür (yeni baxın, mən də danışdım ha).

Sual öz təbiətinə görə tapmacadır, başqası üçün hazırlanmış tələdir, operativ instinktiv reaksiyadır, yeni, görək, danışandan başçı (rəəhbər, öcül) olar, yoxsa yox.

Sual özgəsinə doğru yönəlmiş təcavüzün maskalanmış formasıdır.

Elə isə suala hər şeydən öncə özünütədiq vasitəsi kimi yanaşılmalıdır. Məhz ona görə də sual həmişə bilincsizlik səltənətində azğın bir istək kimi tüğyan edir və qəfildən peyda olur. Burada artıq anlamaq cəhdi ikinci plandadır: əsas məsələ özünütədiqdır. İndividualizm öz kimliyini ayırd etməkdən ötrü verilən sualdan başlanır. Sual (tapmaca) həmişə özgəsinin təkzibidir, özüm haqqında informasiyadır, elə bir informasiya ki burada

"mən" in özü barədə haray salmaq təbiəti hər şeyi üstələyir. Sual inkarın yumşaq (kompromis) variantıdır. İnkarsa hökmdür, başqası haqqında hökmdür. Ancaq bu hökm, eyni zamanda, "özüm" barəsində hökmdür: "mən" in mütləqləşməsi (hifz edilməsi) amacıdır. Əslində, inkarı meydana gətirən faktor "özüm" üçün qorxudur. O nəsəni ki, biz başa düşmürük, qavraya bilmirik, onu inkar edirik. Məntiqi nəticə isə budur: o nəsə ki bizə məlum deyil, bizdən ötrü qorxu obyektidir. Bu psixologiyanın faktıdır və mən təzə heç nə kəşf eləmirəm.

İnkarsa stress məqamının tənqididir, özgəsinə qarşı aşkar, barbaşa təcavüzdür.

Güman edirəm ki, sual və inkarın psixoloji motivləri ilə bağlı bezi məsələlər aydınlaşdı. İndi təzədən dönürəm tənqidin üstünə.

Mədəniyyət müstəvisində tənqid sual və inkarın ali təzahürüdür. Tənqid özünü yozum, metod kimi təsdiq etməmişdən öncə qarşıdurumdur. Belə ki, hər bir yozum, əgər o, həqiqətən yozumursa, oppozisiyadır. Çünki hər hansı bir faktın təbiətini yenidən strukturlaşdırmağa və onu da öz növbəsində yeni fakt kimi təqdim etməyə meyillidir.

Tənqidin arxaik strukturu tarixi bilincsizlik çağında "ATA-OĞUL" münasibətlərinin (konfrantasiyasının) nümunəsində mədəniyyət olayı kimi formalaşır. Bəşər tarixinin ilk tənqidi **atanın tənqididir**. Gerçi ata varsa, onun tənqidi də var. Bu tənqid həsəd və qorxudan yoğrulur, özünü təsdiq hissindən peyda olur.

Bəşər tarixinin ilk tənqidi **oğulun tənqididir**. Gerçi oğul varsa, onun tənqidi də var. Bu tənqid instinktiv şəkildə gerçəkləşən özünü müdafiənin təzahürüdür.

Ata köhnəsidir, oğul - yenisi. Yeni tənqid əbədi təkrarlanan situasiya olub inkarı inkar

üzərində qərarlaşır. Məhz bu müstəvidə tənqid eposdan, lirikadan, dramdan önə keçir, avanqard pozisiyonda yer tutur. Deməli, ədəbiyyat yaranmamışdan əvvəl də tənqid mövcud idi.

Tənqid mifin başlanğıc situasiyasıdır. Əgər başqa cür desək, mif tənqiddən başlayır.

İstərdim ki, bu məsələni bir az da gəlişdirim. Bunun üçün öncə Avstriya psixiatri Ziqmund Froydun "Totem və tabu" əsərinin əsas situasiyasını qısa şəkildə danışıcağam. Filoloji düşüncə tərzinə köklənmiş bu psixiatra görə qədim insanlar sürü halında yaşayarkən dişilər bir Ataya, - Öcülə, - məxsus olublar. Dişilərə yaxın düşmək digər erkəklərə, yeni oğullara, yasaq edilmişdi. Əslində, bu hələ yasaq deyildi, dişilərlə bölüşmək istəməyən Öcülün azman gücü qarşısında qorxu idi. Belə yaşamağın mümkün olmadığını görənlər oğullar (potensial qardaşlar) bir gün yığışıb Öcül atanı öldürdülər və onun ətini parçalayıb yedilər. Yedilər ki, Öcülün gücünün bir hissəsi onlara keçsin. Məqam onunla nəticələndi ki, hər oğul özünü bir **ATA** bildi. Sürü ailələrə bölünüb bir toplum halına gəldi. Froyd deyir ki, bu, bəşər tarixində misli görünməmiş bir bayramdır. Əlbəttə ki, qorxu və həsəddən törəmiş bir bayram.

Amma və lakin... sonradan oğullar anladılar ki, doğma atalarını öldürüblər; və bir gün ayıldılar ki, özləri də Ata olublar: deməli, onları da qarşıda "motivləşdirilmiş" qətl gözləyir. Odur ki, oğullar Ata, - Öcülü, - totemə çevirdilər. Dedilər ki, yox, bizim Atamız ölmədi, onun ruhu köçüb, - barmaqlarını tuşladılar hər hansı bir heyvanın üstünə, - bax, bu heyvanda yaşayır. Beləliklə, həmin heyvan oldu totem və onun ətinin yeyilməsi yasaq buyruldu. Totem müqəddəsləşdi, ona tapındılar. Bununla da Atanı öldürməyə əbədi qadağa qoyuldu. Nevrozların

təbiətini öyrənəndə Froydun fikirlərinin doğruluğu həmənəcə aydınlaşır...

Hərçənd bu məqalə kontekstində mənə maraqlandıran əsas məsələ qaşılıqlı inkar problemidir. Atanın inkarı atanın oğullar tərəfindən "tənqidi"dir ki, ölümle, qan töküləməsilə nəticələnir. Öcül-Ata da öz növbəsində oğulları inkar edir ki, bu da oğulların "tənqidi"dir: onların sürüdən qovulması ilə sonuclanar. Beləliklə, bəşər mədəniyyəti tarixində ilk tənqid faktı Atanın "tənqidi"dir. Oğulların "tənqidi" isə Atanın artıq gerçəkləşmiş olaya reaksiyasıdır. Bununla da qarşılıqlı tənqid (və ya inkarı inkar) inkişafın yeni yatabını provakasiya edir: totem meydana gəlir və Ata-Oğul münasibətlərini tamam başqa bir müstəviyə yönəldir ki, burada Öcül müqəddəslik nişanələri ilə "mükafatlandırılır". Məhz Ata-Öcülün tənqidi ailə və dinin yaranmasını şərtləndirir.

Hər bir ailə dinə möhtacdır.

Dinin qoruyucusu ailədir.

Ata olmayanda din olmur, din olmayanda Ata olmur.

Harada din qurtarır, oradan anarxiya, orgiya başlayır.

Orgiya sürünün (kütlənin) əlamətidir.

Öcül (rəhbər, başçı) həmişə latent orgiya təhrikçisidir. Diktatorların hamısı bu və ya digər şəkildə həmişə orgiya ilə bağlı olublar.

Atanın Öcülə çevrilməməsi üçün oğulların tənqidi mütləqdir.

Ailə və orgiya bir araya sığmayan anlayışlardır. Onlar heç vaxt bir-birilə görüşə bilməz. Əgər görüşərsə, onlardan biri həmənəcə məhv olub gedər.

Onda belə çıxır ki, ilk tənqid eyni zamanda orgiyaçılığın tənqididir, Öcülün (məxfi Atanın) orgiyaçılığa olan meylinin, həvəsinin tənqididir.

II hissə

"... və onlara dedi: "Eşitdiyinizi mənimsəyin. Hansı ölçü ilə ölçərsinizsə, sizə də həmin ölçü ilə yanaşılacaq". Bu, sitat Müqəddəs Markın nəql etdiyi İncildəndir. Bax, budur əsl tənqid parametri: ölçü. Məgər dünyada ən darıxdırıcı şey qanun və ölçü deyil? "Mühakimə etməyin, mühakimə olunmazzsınız". Tənqidin tənqidi yoxsa tənqid əleyhinə ilk üsyan? Xisləti nəsrənilikdən (xristianlıqdan) gəlir.

Öcülü (Atanı) öldürdülər və öldürülməkdən qorxdular.

Ancaq... məsələnin başqa bir çaları da məlum: atalıq iddiası mübarizə, qarşıdurum təhrikçisidir. ATA (ÖCÜL, BAŞCI, RƏHBƏR, AĞSAQQAL, DAHI) olmaqdan ötrü mütləq qalib olmalısan. Deməli, tənqid mübarizə vasitəsidir, mübarizə üsuludur. Belə ki, hər bir mübarizə nəyinsə inkarından (mütləq tənqid) başlayır. Bu mənada **TƏNQİD İNKAR FƏLSƏFƏSİDİR**. Inkar hər hansı bir mübarizədə yeni ideyanın aqressiya leytmotividir. İdeya öz xislətindəki inkar motivilə aqressivləşir. Və qəribəsi budur ki, inkar dışında ideya nonsensdir. Inkar ideyanın hərəkət və inkişaf dinamikasının təminatçısıdır. Amma həqiqət bu ki, mübarizə heç vədə heç bir kimsəyə xeyir gətirməyib: nədən ki, qutsal enerjini tükəndirir. Mübarizə (deməli, inkar, tənqid) inkişafın əsas atributudur. Lakin... heç kəs qətiyyətlə, birmənalı şəkildə deyə bilməz ki, bu "inkişaf" adlandırılmış bir təzahürün qarşısında müsbət işarəsi dayanır, yoxsa mənfi? Tənqid mübarizə avanqardıdır, mübarizə müjdəçisidir. O, mübarizə fəlsəfəsinin, inkar fəlsəfəsinin daşıyıcısıdır. Və yalnız daşıyıcısı... Elə ona görədir ki, tənqid heç vaxt tarixin əfsanəsinə dönüb "əbədləşmir", yalnız konkret zaman hüdudlarında "bulunmaq" hüququ qazanır və zamanla da birgə "məhv

olub unudulur". Hadisə (fərq eləməz ki, bu, sosial-ictimai hadisədir, yəni kulturoloji) həmişə öz tənqidindən uzun yaşayır. Tutalım, Flober və onun tənqidçiləri... İbsen və onun tənqidçiləri... Çexov və onun tənqidçiləri... O qədər misallarım var ki... Ancaq bir sübutum bunların hamısından daha üstündür ki, ona da biz **"DİL"** deyirik. Nədən ki, Dil fəlsəfədən, eposdan, poeziyadan, dramdan böyükdür; millətdən, xalqdan, toplumdan da böyükdür, tarixdən də böyükdür, mədəniyyətdən də. Ucalardan uca bir tanrıdır, bir də dil. Millət, etnos, xalq, tarix, mədəniyyət dildə yaşayıb gəlir. Ondan etibarlısı, salamətı, uzunömürlüsü yoxdur. Dil millətin, xalqın **PORTRETİDİR**, onun əqidəsinin, mənəviyyatının, düşüncə və həyat tərzinin, əxlaqının verbal obrazıdır. Bütün tarixi-kulturoloji müəmmaların, sirlərin, şifrələrin "açar"ını dil qatında "qurcalanıb" faş etmək mümkündür.

"Tənqid" ərəbin sözü. Kök əsası da "nun", "qaf", "dal" hərflərinin birləşməsi: oxunuşu "nəğadə" və ya "nəğdun". Ərəbcə bu kəlmə tənqid, tənqidi analiz, tənqid etmək və bir şeyin dəyərini, pulunu **NAĞD** ödəmək mənalarında anlaşılır. Qızıldan, gümüşdən kəsilmiş pul da "nəğdun" adlanır. Ərəblərdə digər bir söz də var ki, "nəğğad" kimi tələffüz edilər, saf pulu qəlp puldan, bir nəsənin yaxşısını pisindən fərqləndirən ekspert... və **TƏNQİDÇİNİ** bildirər. Amma biz azəri türkləri "tənqid"lə "nağd" arasında heç bir əlaqə-filan görmərik də, axtarmarıq da. Lap nahaq.

Əslində isə tənqid elə permanent şəkildə nağdın təzahürüdür, dövrün sosial-mənəvi sifarişidir, onun bədii-estetik cədvəllərinin güdükçüsüdür, mədəniyyət olaylarına zamanın çaparaq reaksiyasıdır. Bu reaksiya düz də ola bilər, səhv də; obyektiv də ola bilər, subyektiv də: müsbət də ola bilər, mənfi də. Çünki hər bir canlı reaksiya konkret emosional

təsirin nəticəsidir, təbii ki, elə ona görə də qəfildir, gözlənilməzdir və idarəolunmazdır.

Tənqid instinktiv reaksiyadır, nağd reaksiyadır.

Ən nağd tənqid isə Atanın tənqididir.

Qərinələr ötsə də tənqid öz arxaikasını unutmur.

Görəsən, bədii yaradıcılıqla bağlı tənqidin fəaliyyəti üçün bu arxaika realdırımı, işləkdirmi?

Hər bir sənətçi bilincsizlik qatında, yeni instinktiv şəkildə Ata funksiyasını yerinə yetirmək iddiasındadır. Onun şöhrətə, birinciliyə, tanınmış, sevimli olmağa meyli (dişilər uğrunda sürüdə gedən fiziki mübarizə başqa formada mədəniyyət şəbəkəsinə proyeksiya olunur) bu iddianın gerçekliyindən doğur. Tənqid isə məhz bu iddianı sənətçiyə bağlıslamır. Çünki potensial Ata rolunda tənqid özünü görür. Yeni Ata-Oğul situasiyası başqa bir tarixi dövəndə, uyqarlığın dəstəklədiyi bir formada və tərzdə təkrarlanır. Belə ki, tənqid də Ata mövqeyinə iddialıdır. Və praktika göstərir ki, tənqid həmişə özünü Ata kimi aparmağa həvəslidir. Hər halda tənqidin mütəmadi olaraq Ata pozasında dayanması şəksizdir. Tənqid elə hesab edir ki, sənətçiyə (şairə, yazıçıya) yol göstərmək, öyüd vermək onun missiyasıdır. Bu, isə xalis Ata roludur. Ata-Öcül də öz oğullarını sürüdə qovanda inanırdı ki, haqlıdır. Tənqidçi də elə həməən sayaq: sanır ki, estetik qanunlara, təsdiqlənmiş mənəvi-əxlaqi dəyərlərə söykəndiyi üçün həqiqət onunladır. Di gəl ki, bu platforma sənətçini razı salmır. Odur ki, sənətçi tənqidlə heç vədə barışmır, onu orqanik şəkildə qəbul eləmir. Nədən ki, tənqid onun Ata olmaq, birinci olmaq istəyinə qarşı aşkar bəyan edilməmiş təcavüzdür. Elə bu səbəbdən də həm sənətçilər (yazıçılar, şairlər, rejissorlar, aktyorlar, rəssamlar və s.), həm də rəhbər işçilər, yeni vəzifə

sahibləri (axı, onların hər biri kiçik bir atadır), xüsusilə də diktatorlar tənqidçiləri sevmirlər. Bunun digər bir səbəbi də mövcuddur: tənqid öz zəifliyini, gücsüzlüyünü gördükdə çuğulluğa, sivil satqınlığa, haradasa lap tənribata əl atır, yeni mübarizənin bütün üsullarından yararlanır.

Tənqidçi və sənətçi münasibətləri Ata-Oğul münasibətlərinin yeni zəminə köçürülməsi, hətta haradasa mübarizənin sivil yolu və bir qədər də transformasiya patologiyasıdır. Onlar bu münasibətlər kontekstində heç cür özlerine aydınlaşdırma bilmirlər ki, kim kimdir. Ancaq bu, təbiidir, instinktin mədəniyyət parametrlərində gerçəkləşməsi faktıdır.

ŞƏRQ VƏ QƏRB DİXOTOMİYASI
MAARİFÇİLİK KONTEKSTİNDƏ
(tək və cüt üçün çətir)

Tək birdir, bir ol-dur, bir olandır, bir ol-andır.

Cüt iki deyil: tək üstəgəl təkdir, bir və bir cütlüyüdür, iki dənə birdir.

Kim ki barmağını ayrı-ayrı detallara tuşlayıb, maarifçiliyin Dekart, Volter, Rasin, Kornel, Kant, Hegel kimi müəlliflərini və fikir işçilərini sitatlaşdırıb, "bu, belə deyil, elədir", söyləyəcəkse, onda, qoy, heç bu məqaləni oxumasın. Çünki mən zənn edirəm ki, maarifçiliyin "maskası"nı üzündən çıxarıb onun mahiyyətini, ideoloji tendensiyasının cövhərini aşkarlamışam: yeni o nəsəni ki, onun haqqında nə Volter, nə Kant, nə Hegel, nə də bizim Rəhman Bədəlov düşünüb və danışıb.

Öncə mənim üst-üstə çinlədiyim bilgiler hücrəsində problemin gündəm platforması: müasir dünya ki, necə var və biz onu necə görürük, necə qavrayırıq, necə başa düşürük, necə çözüürük, necə təhlilə çəkirik, maarifçiliyin yaratdığı, planlaşdırdığı və virtual bir şey kimi bizə miras saxladığı dünyadır, maarifçiliyin bizim qafamız içinə sığışdırdığı mobil dünyadır ("dünya" kəlməsini işlətdiyimiz zaman biz yumruca Yer kürəsini yox, adətən toplumların cəmini və insan yığnaqlarının taleyini göz önünə alırıq, dünyanı super böyük cəmiyyət kimi təsəvvür edirik: hər bir cəmiyyətsə bərabərdir insan münasibətləri üstəgəl qanunlar), maarifçiliyin xalqlara, millətlərə izah etdiyi, anlatdığı dünyadır və bu dünyanın toplumsal ziddiyyətləri maarifçiliyin ideyalarından, məramnamesindən, hadisələrə və nəsnelərə verdiyi

təyin şablonlarından törənən ziddiyyətlərdir; yeni ictimai-sosial dünyanın (super böyük cəmiyyətin) pozitivləri və neqativləri eyni dərəcədə maarifçilikdən qaynaqlanır. Sözün qıyası, biz bugün maarifçiliyin qurduğu ("qazıdığı") dünya tunelində, maarifçiliyin düzenlədiyi gerçəklik parametrlərində, maarifçilik dünyasında yaşayırıq. Burada mən professor Rəhman Bədəlovla bir müstəvini bölüşürəm. Lakin məsələ gəlib o yerə çatanda ki, maarifçi dünyanın və dünya maarifçiliyinin alternativini yoxdur və heç olmayıb da, mən bununla barışmıram: öz düşüncə özgürlüyümü itirmək üçün barışmıram. Barışmıram ona görə ki, Rəhman Bədəlovun bəyan etdiyi həqiqətlərdə bir çarəsizlik, bir fiasko, bir təslim sindromu görürəm. 150 il bundan əvvəl də Seyid Əzim elə oxşar bir şey demişdi... Və məsələ bu şəkildə, yeni mismar taxtaya yeridilən kimi beyinlərə yeridiləndə əlacsızlar yazıq olur. Nədən ki, əlacsız boyun əymək məcburiyyətində qalır. Hər bir məcburiyyət isə azadlığa təcavüzdür və zülm ("məcburiyyət" sözünün kökü cəbrdir) formasıdır.

Bundan o yana fikirlərim, olsun ki, kimlərisə şaşırtsın, kimlərisə şoka salsın: hərçənd əksi də ola bilər.

Artıq neçə əsrdir ki, maarifçilik dünyaya seytnot vəziyyətini yaşadır: ləngimə, tez ol, inkişaf elə; yubanmaq fəlakətdir, vaxt itkisidir, uduzmaqdır, ölümə bərabərdir. Və ya bu tezis başqa variantı: ara vermədən işdə ol, işlə ol, işlək ol ki, dişləyəsən. İnsan dünyaya işləmək və dişləmək üçün gəlib. Burada "iş" "ov"un əvəzləyicisi kimi götürülə bilər. Bir zamanlar bir türk mahnısında oxuyurdular: "insanıq biz, insanıq biz, ən ağıllı heyvanıq biz". Qəribəsi ondadır ki, iş maarifçilik üçün də məqsəddir. Belə ki, iş

maarifçilərin "qazdığı" dünya tunelində adamları "yedi".

İslam VII yüzildən başlayan maarifçilikdir, Şərqlə maarifçiliyinin özünəxas təzahür formasıdır: amma heç kim İslama maarifçilik kimi baxmır. İslam Avropa maarifçiliyini, yuvarlaq götürsək, on əsr qabaqlamış maarifçilikdir. Fransua-Mari de Aruenin, yeni Volterin Muəmməd peyğəmbəri öyrənmək, onun missiyasını təhlilə çəkmək, tənqid etmək azartı əbəs deyildi. Üstəgəl məxfiləşdirilmiş aqressiya və ateist pafos. Şübəhsiz ki, Volter İslamda maarifçi tendensiyasını, maarifçiliyin elementlərini və hətta yayılma tendensiyasını görürdü, amma onu maarifçilik adına yazmaqdan çəkinirdi. Hərçənd bunu elə-bele maraqlı bir fikir seqmenti kimi ortalığa atıram, məqsədimə tam am ayrıdır.

Əslində fakt bu ki, indən beləsinə mənim məqələmdə maarifçilik fəlsəfəsinin (ideologiyasının, qavrayış tərzinin, düşüncə modusunun!?) reviziyası start götürür. Amma bu məsələdə mən birinci deyiləm. Teodor Adorno, Maks Horkhaymer, Karl Yaspers, Karl Popper, Yurgen Habermas¹ kimi bir sıra Avropa filosofları məndən əvvəl maarifçiliyi əməllicə suçlayıblar, onu "repressiv ağıl" kimi qınaq obyektinə çeviriblər. Lakin maarifçiliyin tənqidi adətən Qərbdən, Avropadan olub, Şərqlə isə nədənsə bu tənqid heç vədə aktuallaşmayıb. Çünki şərqlilərə maarifçilik həmişə Şərqlin, Şərqlə adamının yeganə çıxış yolu, xilas yolu kimi təqdim və təlqin edilib, nişan verilib, tanıtılıb. Yeni maarifçilik nədi, bəyənmədiyin nədi? İslamı at, Şərqlə tulla bir kənara və marifçiliyə gəl. Professor Rəhman Bədəlov da "Azərbaycanın Avropa seçimi" deyəndə elə bunu deyir və filosof Niyazi Məhdilə az qala repressiv tonallıqda danışaraq başqa invariant mövcudluğu barədə, maarifçiliyi semantik bolluğa salmaq barədə

diskussiya aparmağı beləH lüzumsuz sayır.² Bu dəfə də dalğa həmin dalğadır; koordinat da əvvəlki kimi dəyişməzdir. Avropa, maarifçilik yenə podiumda bizlərə dəb göstərir. Məhz bu modern dəb, model, nümunə, etalon axtarışı o yere gətirib çıxarıb ki, şərqli qavrayışında maarifçilik (artıq maarifçilik bərabərdir Avropaya, və əksinə) gəlib dialektika ilə yan-yanaşı dayanıb, bir-birinə müsəvi götürülüb, hətta maarifçilik dialektikanın (sosial inkişaf mənasında) səbəbi kimi anlaşılib. Əgər biz Avropanın eteklərindən yapışırsıqsa, maarifçi oluruq, xoşbəxtliyə qovuşuruq; yox, uçuruma yuvarlanıb gedirik, "müsəlman" adlandırılıb döyülürük. Məsələyə bir qədər fərqli yanaşaq və professor Niyazi Mehdi demişkən, semantik bolluğa çıxaq. Doğrusu, maarifçiliyin tənqid və çözümünü permanent şəkildə avropalılar səsləndirdiyi üçün Şərqdə onun məğzinə, mahiyyətinə vara bilməyiblər, maarifçiliyə **ideologiya kimi, sosial proqram kimi, silahsız aqressiv basqın metodu, qarət, zəbt planı, səlib yürüşlərinin variantı kimi** yanaşmayıblar.

"Maarifçilik nədir?" sualına mən konkret cavab bula bilmədim. Mənbələrin³ hərəsi bir şey söylədi. Maarifçilik nə fəlsəfədir, nə ideologiyadır, nə siyasətdir, nə yaşam üslubudur, nə bədii cərəyandır, nə də təhlil metodologiyası. Hərçənd bunların hamısı bir yerdə olanda olur maarifçilik. Amorfdur, anlamsızdır. Bəlkə bir az xırdalayaq və təkrarən bir də soruşaq axı "nədir bu maarifçilik"? Ona ingilislər (təbii ki, fransızların definisiyasından sonra) "enlightment" (inlaytment), yeni "işıqlandırma", "aydınlatma" deyirlər. Ruslar da, maarifçiliyi almanlardan öyrənə-öyrənə, götürüb bu ifadəni öz dillərinə doğru-dürüst tərcümə eləyiblər; elə tərcümə eləyib, elə mənimsəyiblər ki, hadisənin özü praktiki surətdə bir rusluq qazanıb, ruslaşıb və rus

versiyasında Rusiya imperiyasının tərkibində yaşayan xalqlara eksport edilib. O xalqlar da aydınlatmanın, maarifçi işığının məhz qonşu Rusiyadan gəldiyinə inanıblar; "inanıblar" nədir, bu hadisəyə valeh olublar, aşiq olublar, onu özlərinə əlac bulublar. Ruslar ingilisin "ışıqlandırma"sına tam adekvat bir söz tapıblar: "просветительство" (prosvetitelstvo). İfade "svetit-sya" məsdərindən alınmadır, kökündə "svet" (ışığı) anlayışı dayanır. Ruslar orijinala, yeni qərbli məfkurəsinə, maksimal dərəcədə yaxınlaşıblar. Deməli, maarifçilik həm Qərb, həm rus versiyasında nəyisə işıqlandırıb aşkara çıxarmaq, qaranlıq, dərinliyi aydınlatmaq, görükdürmək mənasını özündə qapsayır. Sən əgər korsansa, sənə işıq lazım deyil. Yox, əgər görürsənsə, işıq özün tapacaqsan.

Şərq (Azərbaycan, İran, Asiya ölkələri) variantında isə maarifçilik anlamının içi bir qədər daha konkretdir. Maarifçi elmlilə və bilikli adamı, elmə, biliyə, mədəniyyətə xidmət edən adamı, savad, elm, təhsil təbliğçisini bildirir. Burada "arif" sözü "maarifçilik" ifadəsinin mənə planetidir, "ürfan", "maarif" sözlərisə onun peykləridir. Çağımızda maarifçi xalqı ağ günə çıxarmaq istəyən və bu yolda çabalar yapan bir ziyalı tipi kimi, demokrat ziyalı tipi kimi definisiya olunur və bu bizi bir daha "inlaytment" sözünün mahiyyətinə sarı çəkib aparır. Qısa bir haşiyə çıxıb onu da xatırlatmağı əhəmiyyətli sayıram ki, "ziyalı" sözünün də işıqla, aydınlatma ilə müstəqim ilişkisi var: farsca da "ziya" işıq deməkdir. Anadolu türkləri də ziyalıya "aydın" deyəndə "maarifçilik" adlı nişangahın mərkəzini yüzə yüz vururlar.

Lakin bu izahlar "maarifçilik (inlaytment, prosvetitelstvo) nədir" sualını birbaşa cavablandırmır, amma məsələnin həndəvərini qəşəngcə

ornamentləşdirir. **Maarifçilik bir nöqtə ətrafında çətirvari və ya spektral təsir dairəsi, enerji sahəsi yaratmış sosial-kulturoloji hadisədir.** Maarifçilik Avropa mədəniyyətinin toplumların başı üstündə açdığı **ağıl və borc** çətiridir. Bu çətirin cızdığı sfera dışında emosiyanın, ehtirasın, nəfsin və azadlığın xaos formasının toruna düşmək qorxusu mövcuddur. Onun (xəyali çətirin) mərkəzindəki (xəyali) yumru isə "borc" ideyasını işarələyir. Borc duyğudur, ağıl isə borca nəzarətdir. Ağıl borcdan yüksəkdə dayanıb və deyir ki, insanın öz bədəninə, əcdadlarına, xalqına, vətəninə, topluma borcu var: bu borcdan qaçmaq və ya bu borca qarşı etinasızlıq bütün variantlarda mənəviyyatsızlıq ayağına yozulur. Hərçənd ağılsızlığın borcu olmur: ağıl itəndə borc da itir. Dəlilər heç nəyə borclu deyillər. Dəlilərin dini və borcu yoxdur. Əgər belə isə, onda dinin tənqidi kimi tarix meydanına atılan maarifçilik **dindir, dinsizlik barəsində dinən dindir.** Daha doğrusu, borc maarifçiliyə dinin paltarını geyindirir, ağıl isə onu elmin mantiyasına bürüyür.

Borc maarifçi çətirin çənbəri hüdudlarında elmi aktivləşdirir və ağıldan xahiş edir ki, onunla eyni müstəvini bölüßsün və elmi (birbaşa maarifin özünü) idarə eləsin. Maarifçilik öyrətmədir, dərstdir, savadlandırmadır, başqasının başına ağıl qoymaqdır. Sən bilgi qazanmağa və öz bilgilərlə bölüşməyə borclusan, çünki toplumun vətəndaşısan. Əlbəttə ki, bu yöndən baxanda maarifçilik elmdir. Hətta demək də olar ki, maarifçilik fəlsəfədir (dünyanı izah etməyə çalışır), tarixdir (hadisələr determinizmini təhlilə çəkir), estetikadır (öz bədii qanunlar sistemini ortaya qoyur), dindir (bir mənəviyyat şəbəkəsi kimi insanları əxlaqa çağırır), əl-kimyadır (dünyanı və insanları xilas etmək missiyasını boynuna götürür).

Və bütün bunlarla yanaşı maarifçilik (inlaytment) nə odur, nə budur, nə də üçüncüsü. Maarifçilik **sistemdir** və bu sistemdə (bu çətinin altında) hər nə desən bulunur. O, XVII əsrin intellekt pandemiyası olub və davamlı şəkildə yayılaraq gəlib yalnız XX yüzilin sonuncu rübündə qismən "sönüb". Belə ki, dindən (kilsədən, xavradan və ya məsciddən) ayrılanlar maarifçiliyi özlərinə **din** biliblər. Maarifçiliyi mən sosial selə bənzərdim və bu selə öz içində həm dini, həm ateizmi, həm elmi yaxşıca bir-birinə qarışdırıb şəhərlərdən, kəndlərdən "axıdırdı". Bu gündən tarixə boylananda mənə belə bir təəssürat oyanır ki, maarifçilik geniş sosial proqram kimi ortaya atılıb, səlib **yürüşlərinin yeni versiyası və modifikasiyası** kimi ortaya atılıb. Qərb Şərqi maarifçiliklə tələsdirib və onu özünə oxşatmaq, oxşadıb yararlanmaq məqsədində bulunub. Səlib yürüşlərinin edə bilmədiyini maarifçilik bacardı. Maarifçilik Avropanın ən alicənab **agenti** idi, Avropanın darısqallıqdan genişliyə çıxardığı "interaktiv" desant idi. Rus mütəfəkkiri Nikolay Berdyayevin bir fikrini indi oxuculara heç də əbəsdən xatırlatmıram: "Batıda darısqallıqdır, hər nə varsa, cızığa salınıb, kateqoriyalaşdırılıb, düzümdədir (maarifçiliyin çabalaları nəticəsində - kursiv A.T.) və ona görə də uyqarlığın gəlişməsi üçün əlverişli təhsilə özül yaradıb. Rusiya isə azman məkandır və rus qutunda bu azmanlığın sınırsızlıq etgisi var. Rus qutunun görüntüsü rus torpaqlarının görüntüsünə uyğundur, orada da eyni sınırsızlıq var. Demək olar ki, rus ulusu rus torpaqlarının sınırsızlığının, təbii stixiyasının qurbanı olub. Düzümə salmaq, biçimləmək ruslara çox baha başa gəlir".³ Batı darısqallığı, yaşamın cızığa salınması, təhsilin (təhsil ən böyük borcdur, maarifçiliyin təməlidir) özül kimi götürülməsi elə

maarifçiliyin Avropa üçün açdığı çetiri işarələyir. Məhz çetirin altında məkan çevrələnir, darısqallaşır, dünya cızığa düşür. **Demokratiya həmişə maarifçiliyin çetiraltı demokratiyası olub.** Düzdür, Nikolay Berdyayev burada rus qutunun təhlilini verir: amma bu təhlildən maarifçilik və Rusiya görünür. Maarifçilik qədəm-qədəm Avropanı gəzib Rusiyanı və arxasınca bütün Şərqi yavaş-yavaş öz çetirinin altına gətirdi. Rusiya lokomotiv olub Şərqi Avropaya, maarifçiliyə sarı "sürüklədi". Beləliklə, Batı maarifçiliyi **dünyanı "darısqallaşdırdı"**, başqalarının özgür və özəl olmaq imkanını əlindən aldı. Maarifçilik hamının evvəlcə düşüncəsini, sonra yemək və geyimini, daha sonra isə görkəmini (I Pyotr rus boyarlarının etəklərini və saqqallarını tutub kəsdi) bir-birinə bənzətdi. Maarifçilik "sönse" də, bu proses hələ də davamlıdır.

Totalitar olmaq maarifçiliyin mayasındadır.⁵ Deməli, burada bir məcburiyyət gizlənilib. Maarifçilik total təhsilin müəllifidir. O, bütün mümkün rezervlərini işə salaraq, bütün imkanlarını aktivləşdirərək təhsili kütləviləşdirir, savadlandırılmış kütlə sindromu yaradır: təhsil şərəf və ləyaqət olmaq, imtiyaz olmaq statusunu itirib vətəndaşlıq borcuna çevrilir. Hamı təhsil ala bilər. Kütlələrə - savad, maarif! Kütlə azman energetik gücdür, instinktiv gücdür. O, savadlananda daha qorxulu və daha eybəcər olur. Kütləvi savadlanma küresəlləşməyə doğru maarifçi canatımıdır. Maarifçilik təhsili konveyer üsulu ilə "istehsal edir" və sonucda, təhsilin qiyyəfəsindən bir faşistlik yağmağa başlayır: çünki kütləviləşmiş təhsil dünyaya bədheybətlər doğur. Heç də şoka düşməyin! Bunu məndən öncə də söyləyiblər və ən müxtəlif variantlarda söyləyiblər. Hətta mənim fikrimin gerçəkliyini vizual şəkildə görmək üçün

İnternetdə İngiltərənin art-rok üslubunda işləmiş qruplarından biri "Pink Floyd"un saytına girin. Onların 1980-ci ildə buraxdıqları "Divar" rok-operasından (albom) "Divarda daha bir kərpic" adlı single qulaq asın və bu single çəkilmiş kliplərə baxın. Maarifçilik adamları çeynəyir, konveyerə düzüb onları cilalayır, ütüləyir, dezinfeksiya eləyir, ət çəkən maşından (yeni təhsil konveyerindən, partalar arxasından) buraxıb (faşizm) eyniləşdirir. Savadlanmaq, kitabxanalarda əyləşib bilgi toplamaq nə qədər darıxdırıcı, yorucu və bıkdırıcıdır. Maarifçi dünyanı seçdiyimizə görə heç kim bunu boynuna almayacaq. Tozlu, cansıxıcı kitabxanalarda, arxivlərdə keçən ömür, boşulan cavanlıq. Maarifçilər bədənlerini ağıllarına qurban verən missionerlərdir. Bilirsiniz şou-biznes niyə ölmür? Çünki orada heç kim savadlanmaq üçün yaşamır. Savad kütləni bezdirəndə onun ağılı pozulur və o, şou-biznesə tərəf qaçıb özünü unutmaq istəyir, ləngimədən cənnətə düşmək istəyir; o yere ki, orada təhsil, iş yoxdur. Elə isə bu situasiyadan necə qurtulmalı? Əlbəttə ki, inert İnternet: orada hər şey var; dünya isə fiksiyadır, aldanışdır, illyuziyadır. Biz İnternet şəbəkəsini dolayan cansız ağıllı kölgələrək.

Küresəlləşmə (qloballaşma) Avropa maarifçiliyinin keçdiyi yolun məntiqi nəticəsidir. Avropa maarifçiləri qloballaşmanın təməlini XVII-XVIII yüzillərdə hazırlamışdılar. Belə ki, maarifçiliyin çətiri altına gəlmək elə **qloballaşmağa doğru atılmış ilk addım** deməkdir. Əslində, küresəlləşmə super maarifçilikdir və **maarifçiliyin aqoniyasının əlamətidir**. Çünki qloballaşma maarifçiliyin tükəndiyi məqamdır. Başqa cür desək, qloballaşma total maarifçiliyin tənənesidir. Maarifçilik Qərb aləmində meydana gəlmiş **ən ideal zəbt, qarət, istila planı** olub,

yüzcilliklərə hesablanmış sosial proqram olub və Avropanın, yeni qoca sinyoranın, dünya ağalığını, dünya hakimliyini asanlaşdırıb, dünyanı günbəgün, məntəqə-məntəqə küresəlləşməyə doğru sürükləyib. Elə ona görə də burjuaziyanın təlim-tərbiyəsile, ideolojisile maarifçiliyin özü məşğul oldu və özünü onlara bir alət kimi, bir metodologiya kimi təslim etdi. **Sən savadlandır, və onlar məktəbi bitirən kimi özləri gəlib sənin çətirinin altına girecəklər, qlobal topluma çevriləcəklər.**

Maarifçilik ölkələri aydınlatdı (tanımaq, işarələmək mənasında), yeni onları xəritəyə saldı, insanları savadlandırdı, onları məktəbdə "yonda", "daradı", kim "yonulmadısa", onu türməyə və ya kazarmaya atdı. "Yonulmuşlar" isə gözlerini aşağı dikib sürü kimi "cuma-cuma" bir çətirin altına girdilər. Bununla da dünyada problemsizlik dövrü başlanmalıydı əslində. Əvəzində nə baş verdi? Əvəzində o baş verdi ki, mənəviyyat, ünsiyyət sferası şaqren dərisi kimi anbaan kiçilir, dünyanı intihar dalğası bürüyür, insan fobiyalar və sosial psixozlar, stresslər içində yaşayır, günün hər dəqiqəsində harasa, nə üçünsə tələsə-tələsə yaşayır, daim dolanmaq, qarnını doydurmaq, yeni pul qazanmaq qayğıları ilə yaşayır, əgər yaşamaq istəyirsə. İnsan belə ritmlərlə yaşaya-yaşaya, bilgisayarın içinə "dürtülüb" yaşaya-yaşaya adi düyməyə və ya mexanizmə çevrilir.

İndi də maarifçiliyin çətiri Yer kürəsi üzərində açılıb. Səni kosmosdan görürlər: sən permanent nəzarətdəsən. Azad insan "Yer" adlı çox nəhəng bir türmənin sakinidir. Salam olsun Şekspire! Maarifçiliyin dəstəklədiyi elmin kəşfləri Yer kürəsini kosmos içrə gedən təbii proseslərdən, ulduzlardan, meteoritlərdən, kometalardan, tozlardan qoruyur və hər bir insanın hər bir addımını izləyir. Sən daim gözəgörünməz kamera

qarşısındasan... yeni aktyorsan, və ya agentsən, ya da potensial əskərsən. Məhz müasir elmin müəllifi maarifçilik dünyanı bu cür qəddar, amansız və rəhmsiz eləyib. Heç kim insan haqqında düşünmür, hamı insanlığı fikirləşir. Elm Yeri klonlaşdırmağa, insanı Allah eləməyə çalışır. Amma heç nə alınmır. Dünyanın ən iri eksperimental qurğusu Böyük Hadron Kollaydəsi maarifçi elmin növbəti supercəhdi deyilmi? Mikrohissəciklər (protonlar və ağır ionlar) uzunluğu 26 km.-dən artıq ellepsvari sürətləndirici cihazın içində toqquşmalar nəticəsində partlayışlar yaradıb kainat barəsində daha nələrisə aydınlatacaqmı? İnsan bunu da bilib xoşbəxt olacaqmı?

Mən düşündüklərimin həqiqətə maksimal dərəcədə oxşadığını vurğulamaq üçün gündəmin mühüm və ağırlı məsələlərindən danışacağam. Belə ki, maarifçilik gətirib dünyanı (sənaye toplumunu, istehsal cəmiyyətini, yemək maşını) **enerji dalanına çıxarıb**, bir az daha kobud desək, dünyanı gətirib enerji dalanına soxub: elə bir dalana ki, oradan Yer küresi və insanlar nə geri dönə bilirlər, nə də labüd sonucdan (fəna olmaqdan, nihil olmaqdan, Axirəti yaşamaqdan) yaxa qurtarırlar. Və bu labüd sonuc yalnız irəlidədir. Necə inkişaf ediriksə, hara gediriksə, fırlanan dünya bizi yenə Ora (Axirətə) aparıb çıxarır. Dayanmaq isə mümkünsüzdür. Biz hamımız idarə olunmayan qatarla həmin sonuca yaxınlaşırıq. Soruşacaqsınız ki, burada maarifçiliyin günahı nə? Mən də deyəcəyəm ki, necə yeni nə: məgər maarifçilik resursların fərdi istismarını konveyer üsullu kütləvi istismar kimi təşkil etmədimi? Siz yenə maarifçiliyi müdafiə edib söyləyəcəksiniz ki, o ki tələbatı ödəmək məqsədini güdüdü və məramında humanizm tərkibi vardı. Mən də bəyan eləyəcəyəm ki, əslində bu, maarifçiliyin yanlış addımı idi. O,

çoxaltmaq, artırmaq, insanların tükənməyən tələbatına adekvat olmaq, adekvat iş tutmaq əvəzinə tənzimləmək prinsipini aktuallaşdırmalıydı.

Maarifçilik istəyi çoxaldır, ideyaların gerçəyə çevrilməsi üçün bütün maneələri aşmaq yollarını göstərir və bu məqamda mənəvi arınmanı aktuallaşdırmır: yeni qalibləri mühakimə etmirlər.

Dünya tarixində ilk dəfə məhz maarifçilik təbiətə münasibətdə zor tətbiq elədi, təbiəti insana xidmətçi statusunda gördü. İlk dəfə məhz maarifçilik insanlara təbiəti tarmar etmək üçün fəlsəfi şəkildə əsaslandırılmış anlam verdi. İlk dəfə məhz maarifçilik "kəşf" sindromunu həyatın mənası ilə eyni bir rəfə qoydu. İlk dəfə məhz maarifçilik kütlələrin aqlını hərəkətə gətirmək üçün savadlanmaq ideyasını ortaya atdı və bu ağılları Allah əleyhinə istiqamətləndirdi. Maarifçilik beyinlərin inqilabı oldu: mərkəzəndən dini kənarlaşdırmağa çalışdı, toplumda ateizmin gəlişməsi üçün baza qurdu, Şərqi və Qərbin bütün əsas ayrıntılarını üzləyib, gündəmə gətirib onları qütbləşdirdi və Avropaya Şərqi nişan verib dedi ki, bax, ora gedin, oranı alın, orada həyat və nağıl var, orada böyümək üçün, genişlənmək, artmaq üçün imkanlar var!!! Fikirlərimin təsdiqini German Hessenin "Şərqi ölkəsinə zəvvarlıq" romanının motivlərində görə bilərsiniz.

Fəlsəfi araşdırmanın əsas sualları da elə bunlardır: Qərb Şərqi niyə gəlib və ya Şərqi Qərbə niyə gedib? Şərqi Qərbdən nə istəyir? Və bu prosesdə maarifçiliyin rolu nədən ibarətdir?

Heraklitin sözünü Hegelin ardınca təkrarlayıb deyək ki, "Qərbə yol, Şərqi yol - eyni bir şeydir". Və ya, əgər belə demək caizsə, "hər bir nəsənin qərbi və şərqi var". Amma bunların hamısı gözəl söyləntilərdən başqa bir şey deyil. "Qərblə Şərqi vəhdəti" ideyası, bu ideyanı tək və

cüt, in və yan differensiallarında həll etmək cəhdi yalnız fəlsəfi və sosial blefdir. Qərb Şərqlə gedə-gedə eybəcərləşir, Şərq Qərbə gedə-gedə sısqalaşır, zəifləyir və günəşsizliyin içində kabusa çevrilir.

Qərb maarifçiliyi Şərq üçün ölümdür. Əslində, bu gün artıq ənənəvi Şərq pozulub və Avropa öz pozduğunun yerinə yeni bir "Şərq" sözü yazıb. Maarifçilik Şərqi tarixdən praktiki surətdə sildi. **İndi Şərq məhz Avropa maarifçiliyinin istədiyi, öyrəndiyi, tanıdığı və qəbul etdiyi hüdudlarda mövcuddur**, Şərq Qərbə lazım olduğu qədərincə mövcuddur. Gerçəklikdə isə Şərq daha yoxdur. Çünki hər yan, hətta Ərəbistan, Çin, Yaponiya, Hindistan və uzaq Avstraliya da daxil olmaq şərtilə, Avropadır. Şərq isə yalnız coğrafi oriyentirdir, coğrafi cəhətdir. **ŞƏRQ** Şərqlə avropalılar üçün ekzotik muzey kimi saxlanılır.

Lap əvvələ qayıdaq. Şərq ərəb dilində "işraq", yeni "doğma, partlama, nurlandırma" sözlərinin mənaları müstəvisində anlaşılır. "Qərb" sözünün semantik çənberinə isə "uzaqda, qərblilikdə olan adam", "qohum", "yaxında olan adam", "batma" kimi mənalar daxildir. Türklər bu baxımdan daha konkretirlər. Çünki Şərqlə birbaşa şəkildə "Doğu", Qərbə isə "Batı" deyirlər. "Doğu" sözü doğmaq, yaşamaq, həyat, Günəş, bolluq, və məntiqi olaraq, güc bildirir, "Batı" anlayışı isə batmağı, ölümü, zəifliyi, kasıblığı, tükənməyi eyhamlaşdırır. Qərblilikdir, "Avropa" sözünün semantik çənberinə də bu mənalar daxildir. Şərq Günəşin doğduğu, Qərb Günəşin "öldüyü" zonadır. İstər qədim misirlilər, istərsə də qədim yunanlar ölüm səltənətini və ya yeraltı dünyanı qərbdə (günbatanda) görürdülər. Qərblilik Günəş həmişə çatmır, şərqli isə həmişə Günəşin içində "üzür". Bununla da insan belə bir məntiqi nəticəyə gəlir ki, qərblilik daim Günəş defisiti, enerji defisiti şəraitində yaşayır.

Şərqliyə isə Günəş və enerji hər an qədərincədir, hər an yetərlidir. Bax, bu amil insan psixikasına çox mühüm təsir göstərən faktor qismində aşkarlanır. Günəş qıtlığı, enerji qıtlığı ölüm əlamətidir. Ona görə də məntiqi nəticə belədir ki, Qərb ölüm zonasıdır. Bu səbəbdən də avropalı hər zaman ölüm zonasından çıxmağa, qaçmağa çalışır. Qərbli üçün iş ölümdən qurtulmağın, yaşamaı uzatmağın ən birinci amacıdır. Bu çabanın, bu əməlin mahiyyətişə **qənaət etmək** məqsədilə müəyyənleşir. Yeni mən necə edim ki, enerji sərfəsi az olsun və necə edim ki, maksimal komfortla minimal enerji itirim və ömrümü uzadım. **Komfort rahatlıq üçün yox, minimal enerji itkisi üçündür.** Bu, avropalı həyatının əsas leytmotivi, onun ali məqsədidir. Qərbli öz "batmaq" zonasında həmişə resurs axtarışındadır və bu axtarış onu Şərqə doğru getmək, irəliləmək məcburiyyətilə qabaq-qənşər qoyur. Təbii ki, bu addımın təhrikçisi ölüm qorxusudur: çünki enerji tükənən yere ölüm gəlir.

Şərqli Qərbə komfort, texnosivilisasiyanın vəd etdiyi ideal rahatlıq ardınca gedir, modern ardınca, yenilik ardınca gedir, məişətini sahmanlamaq xatirinə avropalıya resurslarını satır və ya satmağa məcbur edilir. Şərqli enerji qıtlığı duymadığı üçün heç vədə ölümdən qorxmur, ölümlə yanaşı yaşayır və ona təbiətin özü kimi yaşayır və ölümü bir iç rahatlığı ilə qəbul edir; ölümdən qaçmağı absurd, cəfəng bir iş sayır. Çünki bilir ki, insanın ölümü onun doğumu ilə birgə gəlir dünyaya: əgər doğulmusansa, deməli, öləcəksən. Hinduizmin, Buddizmin və İslamın ölümə münasibət praktikasını xatırlayın. Ölüm qarşısında təlaş etməyinə dəyməz: bu bir alın yazısı, labüdlük. Avropalı isə bunu böyük bir ədalətsizlik kimi qavrayır: ölümdən qorxur, həyəcanlanır, təlaş keçirir. Nədən ki, özünü hər şeydən üstün və yuxarı

tutur, əbədiyyətə iddialı olur və bütün varlığı ilə çalışır ölümü özündən uzaqlaşdırsın, ölümü gecikdirsən, ölümü aldatsın. Qərībədir ki, Avropa fobiyalar istehsalçısıdır. Ona görə də Hegel yazanda ki, "Şərqdə faciə yoxdur", tamamilə haqlı idi. Qərbli ölümdən qaça-qaça hər şeyi modernləşdirir. Modernləşmək üçün isə fikir intensivliyi, fikir çabaları və ixtiralar lazımdır. Şərqli isə ölümdən qaçmır, ölümü samuray qılıncı kimi qoltuğuna vurub özüylə gəzdirir, kəfenini çalma eləyib başına qoyur. Sən zərrəsən və kainatsan: rahatlıq tap; çalış ki, səni qıcıqlandıran fikirləri (şeytanı) özündən qovasan. İnsan kainat kimi boş, sərbəst və sakit (fikirsiz, düşüncəsiz) olanda xoşbəxtdir. Avropada isə bunun tam əksidir. Beləliklə, təzədən gəlib çıxdıq Dekarta, yeni maarifçilərin fundamental fəlsəfi tezisinə: "Mən düşünürəmsə (və ya fikirləşirəmsə), deməli, yaşayıram". Ona görə modern həmişə Qərbdədir; Şərq isə həmişə klassikadır; Qərb şeytandır, vampirlərlə doludur; Şərq isə tanrıdır, mələklərlə doludur.

Maarifçilik Qərb yaşam tərzinin təzahürüdür, Qərb düşüncəsinin inkişaf metodologiyasıdır və razılaşa q ki, bugünkü texnosivilizasiyanın, Böyük Hadron Kollaydəsinin müəllifi maarifçilikdir.

Maarifçilik səlil yürüşlərinin fikir müstəvisində gerçəkləşən invariantıdır.

Faktiki olaraq maarifçilik Aristoteldən başlayır.

Düzü, gürcü M.Mamardaşvili iddia edirdi ki, məhz Platon Avropa mədəniyyətinin təməl prinsiplərini⁶ müəyyənləşdirib. Ancaq gürcü Mamardaşvili ya səhv eləyirdi, ya da, olsun ki, Platon öyrətisini yanlışla yozurdu. Platon öyrədirdi ki, "hər hansı bir dəyişiklik şərdir, dinclik isə

şahanədir".⁷ Maarifçilikse deyir ki, dəyişmək proqres əlamətidir, inkişafın stimuludur, xeyirdir. Platon mifləri də bir o qədər sevmirdi. Miflər isə maarifçiliyin rudimentləri ilə dolu idi. Ona görə də Avropa mədəniyyətinin və maarifçiliyinin atası Aristoteldir ki, var. Mən elə hesab edirəm ki, "Avropa mədəniyyəti" anlayışının müasir eksport versiyası ilə "maarifçilik" analminin içi bir-birinə müsavidir. Bu baxımdan fransız Bernar Anri Levi yazanda ki, "Avropa məkan deyil, ideyadır", yüzde yüz məsələnin mahiyyətini lakonik bir tərzdə bəlişirdi. Ona görə mən də deyəndə ki, Avropa mədəniyyətini mədəniyyət eləyən elə maarifçilikdir, tam haqlıyam. Aristotel isə maarifçilikdən öncə maarifçi idi və bilgi dünyasında bir nizam, bir sahman, bir bilgi bazası yaratmağa çalışırdı. Bilgilər toplamağın sonu yoxdur. Amma ruslar deyir, yüzil yaşa, yüzil öyrən, fərqi nədi, axırda axmaq kimi öləcəksən. O zaman ki, Aristotel bilgiləri bir-birinin üstünə çinləyirdi, qədim çinlilər söyləyirdilər ki, "dərk etmək iddiasından əl çək və sən xoşbəxt olarsan". Bu fikir necə də Platonun söyləntisi ilə baxışır.

Mən insanlar görəəm ki, onlar bilgi toplamaqdan şişib-şişib rezin şara dönüblər. Bu, maarifçiliyin formalaşdırdığı insanlardır, maarifçiliyin tötətdiyi toplumdur. Məhz maarifçilik, və onun ən bariz təzahürü elm və təhsil, insanları dəhşətli ölüm vasitələri ilə silahlandırır. Bugün məhz maarifçiliyin komfortla bağlı idealları ətraf mühiti o dərəcədə zibilləndirib ki, təbiət bizləri yaşada bilmir. Yediyimiz zəhərdir, udduğumuz hava - zəhər, içdiyimiz su - zəhər. İnsan da səhərdən axşama qədər işdə: ona görə ki, yaşayış komfortunu ideala çatdırmaq istəyir. Hər uçan təyyarənin, hər gedən maşının, mən hələ bomba və raketləri, süni peykləri

demirəm, təbiətə və bizə vurduğu ziyan ölçüyə gəlməzdir. Təbiətin enerji resursları isə bir əsrə çata, ya çatmaya. İnsanlar isə, və ələlxüsus da biz, bunu heç cür dərk edə bilmirik.

İnsanlığı bu ərəfəyə nə gətirdi? Əlbəttə ki, maarifçilik. Heç mən özüm də yazdığımıza inanmaq istəməzdim. Amma nə etməli ki, məntiq də, deduktiv metodla analiz də bunları dikte eləyir. Niyə mən maarifçiliyi suçlayıram? Gəlin, müəyyənləşdirək ki, nədir bu maarifçilik? Bir az əvvəl söyləmişdim ki, ingilislər buna "inlaytment" deyir, yeni aydınlatma. Nəyi aydınlatma? Prosesləri, dünyanı. Aydınlatmanın əsasını isə bilgi, bilgi sistemləri təşkil edir. Bilgi toplamasan, heç nəyə çata bilməyəcəksən, rahatlıq əldə etməyəcəksən, enerji itkisini minimal səviyyəyə endirməyəcəksən. Bilgi eyni zamanda insanın, təbiətin əleyhinə işləyən bir sistemdir. Maarifçilik insanı gətirib o yərə çıxarır ki, insan təbiəti ram etmək ideyası ilə yaşayır və bununla da özü öz əlilə öz məhvinə imza atır. Bax, absurd elə bu məqamda bir hörümçək kimi hər şeyin üstünə tor çəkir. Axilles heç vədə tısbağanı ötüb keçə bilməyəcək. Yaydan buraxılmış ox hər zaman statikadadır (Zenon). İnsan nə qədər çox komforta, bolluğa can atsa, bir o qədər öz işini çətinə salacaq, bir o qədər öz sağlamlığına zərbə vuracaq.

Ona görə Şərqdə bütün idrak modelləri konsentrikdir, Qərbdə isə - spiralvari. Bütün spiralların içindən isə mütləq şəkildə bir ox keçir və bu ox irəliyə doğru, inkişafa doğru istiqamətlənib. Bu ox maatifçiliyin oxudur, aydınlatmanın oxudur. Şərq isə aydınlatmaya, anlamağa, dərk etməyə yox, **qəfil nurlanmaya** meyllənir. Nurlanmaq üçünsə sən gerek bütün kitablardan, bilgilərdən, dərk etməkdən imtina edib dünyanı qəlbinlə, duyğularınla görsən, dünya

boşluğunu görsən və biləsən ik, Hüseyin Cavid demişkən, "heç təlaş etməyinə dəyməz. Əgər dünyanın zərrə qədər dəyəri olsaydı"... Nurlanma ruhsal kamillikdir. Nurlanma yoxdursa, təhsilin də qara qəpikcə qiyməti yoxdur. Nurlanma üçün ovqatıdır. Onsuz savad, təhsil insana gərəkmez. Kamil insana bilir ki, dünya ilə tam harmoniyada yaşamaq, Allahı bulub onunla bir olmaq, boş olmaq, istəklərdən, tanrı olmaq, əbədi olmaq arzularından əl çəkmək maksimal komfort və xoşbəxtlikdir. Nurlanmış insana dərk etmək önəmli görünür; bilgi toplamış, savadlanmış insan isə elə hey nəyisə anlamağın, dərk etməyin həşirindədir. Bilgi ona hər zaman azlıq edir. Nurlanma ilə hər şeyə çatmaq və dünyada "ərimək", dünya olmaq mümkündür. Əgər sən nurlanmışsansa, sənə heç nəyə ehtiyacın yoxdur və sənə nurun digər fərdlərə də işıq salacaq. Əslində, insanlığın şüarı belə olmalı idi: **yaşa və heç nəyi dəyişmə, başqalarına da yaşamağa imkan ver!** Çünki nəyisə dəyişmək sonucda insanın xeyrinə olmur. Təbiətə müdaxilə edilməyəndə, təbiət özü hər şeyi tənzimləyir. Belə ki, insanın ağılı nə "doğursa", yeni nə kəşf eləyirsə, sonucda onun öz əleyhinə yönəlir.

Hərçənd mənim bu söylədiklərimin bir zərrə qədərincə dəyəri və əhəmiyyəti yoxdur. Nədən ki, bəşər Şərqi **nurlanma** yolunu yox, Qərbin aydınlatma yolunu seçib, dərk etməni seçib, Avropanı, maarifçiliyi seçib. Elə isə yaşamaqda davam edin, cənablar! Onsuz da geriye qayıtmaq mümkünsüz! Mənim fikrimcə, insanlığın keçdiyi yol səhv olub... İnsanı geriye, "təbiətə tərcümə etməyin"⁸ vaxtı da ötüb. Biz artıq çox gecikmişik! Dünya, yeni mən, sən, o və biz hamımız boynumuza almaq istəmədiyimiz bir əlacsızlıq sindromu içində. Böyük Hadron Kollaydəsi də heç Allah deyil!

Ədəbiyyat:

¹ Yaspers K. Sımsl i naznaçenie istorii. - M.: Politizdat, 1991 (rusca); Horkxaymer M., Adorno T. Ponyatiye prosveşeniya / Dialektika prosveşeniya. Filosofskiye fraqmentı. - Medium. Yuventa, M., S-P 6, 1997. - s.16-60 (rusca); Xabermas Yu. Demokratiya. Razum. Nравstvennost. - M.: Nauka, 1992 (rusca). - ISBN 5-901574-43-5; Popper R.K.Otkritoye obşestvo i yeqo vraqi v 2-x tt. / T.2: Uçeniye ljeprorokov: Gegel, Marks i druqiye orakulı; per. s anql. V.N.Sadovskoqo. - M.: Feniks, 1992. - 528 s.

² Bu haqda daha ətraflı bax: Kultura.az portalında Rəhman Bədəlovla Niyazi Mehдинin məqalələrinə.

³ Kant İ. Soçineniya v 6-i tt. - M.: Hauka, 1963-1966 (Filosofskoye naslediye); Subbotin A.L. Frensis Bekon. - M.: Mısl, 1974. - 175 s.; Melejik İ.N. Ponyatiye, proisxojdeniye i priroda qosudarstva v političeskom uçenii T.Qobbsa // Aktualniye problemi istorii političeskih i pravovıx uçeniy. - M.: 1990. - S.104-122; Rikuperati Dj. Çelovek prosveşeniya // Mir prosveşeniya. İst. slovar. - M.: 2003. - S.15-29.

⁴ Berdyayev N.A. İstoki i sımsl russkoqo kommunizma. - M.: Nauka, 1990. - s.8. - sitatın tərcüməsi Niyazi Mehдинindir.

⁵ Bax: Horkxaymer M., Adorno T. Ponyatiye prosveşeniya / Dialektika prosveşeniya. Filosofskiye fraqmentı. - Medium. Yuventa, M., S-P 6, 1997. - s.19 (rusca);

⁶ Mamardaşvili M., Pyatiqorski A. Soznaniye i simvol. - Estetiçeskiye issledovaniya: metodi i kriterii.M.: Nauka, 1996. - s.348

⁷ Popper R.K. Otkritoye obşestvo i yeqo vraqi v 2 tt. / T.1: Çarı Platona. - M.: Feniks, 1992. - s.69.

⁸ Nitşe F. Po tu storonu dobra i zla // Soçineniya. T:2. - M., Mısl, 1990. - s.352.

**YER VƏ GÖY ENERJİSİNİN BİLDİRİCİLƏRİ:
"in" və "yan" başlanğıclarının türk variantı
(olumla ölüm arasında permanent gülüş torbası)**

Öncə məqalənin adı ilə bağlı müəyyən mesajlar.

Yeni ki... biz də haradasa bir Həllac olub sözləri didək, diddikcə onların cövhərinə, ilkin mənasına yaxınlaşaq.

Ayrı cür söyləyim fikrimi: gəlin, sözlərin qaranlığını işığa tutaq, onları yumurta kimi sındırıb görək ki, batində gizlənmiş o məna-arxetip bizə nələrədən danışır.

Sözün əslinə, həqiqətə qayıdaq, semantik çənberinə varaq. Çünki bir də baxırsan ki, sözdə məna itib-batıb və söz olub teyxa işarə, bildirici, eyham.

Mənim bu dəfəki yazımın predmeti, nə qədər gözlənilməz səslənsə belə, **qarındır**. Təbii ki, fizioloji aspekt hədəfdə deyil. Məni maraqlandırır: sözün arxaikası, semantikasını və mədəniyyət şəbəkəsində **"qarın"** anlayışı ilə ilişikli qurulan paradıqlar; məsələn, əməl və qarın, qavrayış və qarın, təcəssüm və qarın...

Zöhdü, sufiliyi, fəlsəfəni, ideoloji mesajları qoyuram bir kənara.

Qarın hər şeydən birincidir, hər şeydən əfzəldir və növbədə dayanmır, növbə tanımır, növbə gözləmir, vaxtı, saati və hətta ən ali qanunları, yasaqları istədiyi kimi poza bilir. Onun "hökmləri" növbəsiz icra edilir.

"Yox" qarın üçün yoxdur. Qarın yoxla üzleşəndə insan tələf olur.

"Qarın" deyəndə hamı bədənin əzalarından birini düşünür. Düşünür ki, qarın olmasa, heç-zad olmaz. Və sonra da heyfsilənib bir də təzədən düşünür ki, qarın olmasaydı, hər şey yaxşı olardı, dava-dalaş, vəhşilik, müharibə-filan olmazdı. Bu sayaq düşüncünün nəticəsi də gün kimi aydın: günahların hamısı qarındadır. Beləliklə, həyat bərabərdir qarın. Başqa sözlə, qarın elə həyatın özüdür və ya həyat qarın üstündə qurulub. Dünyada

(həyatda) mövcud bütün günahların mayasında o, durur.

İnsanın cəmi iki həqiqi problemi mövcud: yemək və çoxalmaq. Hər iki aktın məramı fani dünyada öz ömrünü, öz hüceyrələrinin ömrünü uzatmaqdır. Bunun yolu isə qarından keçir. Ağıl bu məqamda yetərli korrekte aparmağa acizdir.

Simvollar aləmində insan (aləm-i səğir) makrokosmun (aləm-i kəbir) xəritəsidir, kiçik modelidir, kainatın, kosmosun güzgüsüdür. Ezoterik bilgilərin təhlil cədvəllərində qarın Yer kürəsinə tay tutulur. Orta çağların sufi risaləsi "Afaqname" də birbaşa bəyan eləyir ki, qarın mikrokosmda şir bürcünün təmsilçisidir.¹

Şir də, təbii ki, sultan kimi qavranılır; şir-adam isə Sfinksdir: bədəni və quyruğu torpağa yaxındır, sarı, pırtlaşq yalı isə – Günəşə. Qarın Yer kürəsidir, torpaqdır və "günəş kələfi" qarın boşluğunun üstündə bədənin akkumulyativ əzələsi kimi çalışır. Bundan da belə nəticə çıxır ki, qarın Günəş və Yer birgəliyini bir sistem kimi özündə təcəssüm etdirir və qarın bədənin sultanıdır. Sultandırsa, biz onun əmrinə tabeyik.

"Mən" qarnı inkar eləyəndə, ideyanı müqəddəsləşdirib, ilahiləşdirib qarına yuxarıdan aşağı baxanda, onun tələbatları ilə hesablaşmayanda qəhrəman olur və... ölür. Çünki qarın ciddiliyi, qüruru, qəhrəmanlığı, üsyanı, təhqiri, təkəbbürü sevmir və ləngimədən urvatlını urvatsız eləyib qəhrəmandan öc alır.

Ondan ötrü ki, **qarın materiyanın permanent enerji və gübrə istehsalçısıdır**: materiyanı bir formadan başqa bir formaya salır, transformator funksiyasını yerinə yetirir, onun hərəkətinin təminatçısı olur. Qarın canlı materiyanın varlıq iksirini, varlıq cövhərini içinə topladığı yemək və mayelərdən hasil edir.

Vallah ki, **qarın əsl əl-kimyacıdır**.

Hələlik təzə heç nə söyləməmişəm, amma söyləyəcəyəm. Bunun üçün Azərbaycan türkcəsində "qarın" sözünün qapsadığı ilkin mənaya doğru yol alaıq, bu sözün semantik çənbərinə vararaq görək, totalım, elə Dədə Qorqudun özü, onun simasında isə

bütün türk elatı, niyə qarına torba, kisə və ya çuval deməyib, qarın deyib.

Qarın qapalıdır: topa bənzəyir, yumrudur; yarılmayınca içi görünməz.

Qarın **qarpız** kimidir.

Qarın pırpız forma alanda qarpız olur.

"Qarpız" sözünün mənasını əksəriyyət "qar" və "buz" anlamlarının birgəliyi müstəvisində aramağa meyillidir. Əgər elə isə onda "yarpız" "yar" və "buz" kimi çözülməlidir? Yox, məcə.. Hərçənd mən elə fikirleşirəm ki, qarpız **pırsımış, pırpızlaşmış, dəbərmiş, şişmiş qarın** obrazının semantikasında öz adını tapıb. Qarpız giləmeyvələrin pırpızıdır.

Bədəndə pırpızlaşan nəsne həmişə qarındır.

Kəndirdən yapışan kimi dildən yapışib söz quyusunun dərinliklərinə enək: o yerdə ki mifoloq Mirəli Seyidov dayanmışdı, bax, ondan da o yana gedək, arxaik düşüncə müstəvisində mənaların səslərə hopmasını, səslərdə kodlaşmasını, söz olmasını, sözə çevrilməsini izləyək.

Azərbaycan türkcəsində "**qarın**" kəlməsinin semantik çənberində "bədən üzvü" anlamından savayı daha nələr gizlənir? Bu söz necə peyda olub, necə dilə gəlib, necə dilə ilişib dildə qalıb?

"Qarın" sözünün küylü lokomotivi "**qa**"dır. Vurğu da həmin bu "qa" hecasının üstünə düşür. Təsadüf? Dilin qanunu? Yoxsa mənanı qabartmaq, aktuallaşdırmaq cəhdi? Məcə, üçüncü daha produktiv gümandır.

Nədir belə bu "**qa**"?! Haradan zühur eləmiş və nəyi açıqlamış ola, yahu? Bəlkə Süleymanın bildiyi quş dilidir bu?

Kiçik bir xatırlatma, anons: gündəmdə Azərbaycan folklorudur - "Məlikməmmədın nağılı". Həmin nağılın qısa bir fraqmentindən bilinənlər: Simurq quşu Məlikməmmədi xilas eləyib qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya apararkən ona tapşırır ki, havada mən sənə "**qa**" desəm, ət verərsən, "**qu**" desəm, su. Ət qurtaranda, Məlikməmməd nələc qalır, öz budundan bir tikə kəsib quşa atır, əvəzində xilas olur, işıqlı dünyaya çatır.

Nağıl kontekstində "qa" (torpaq başlanğıcı) əti, "qu" (su başlanğıcı) isə suyu bildirən nida

sözləridir. Amma onlara bir enerji kimi də yanaşmaq mümkün. "Qa" və "qu" olmasa, Simurq uçmur, Məlikməmməd qaranlıq dünyadan (xaosdan) qurtulmur və nağıl alınmır.

Azərbaycan mifologiyasında "qa" və "qu" enerji başlanğıclarını dil qatında simvollaşdırır. **"Qa" Yer enerjisini, "qu" Göy enerjisini rəmzləşdirir:** onların birgəliyi harmoniyanın atributudur.

Dadlı nə varsa həyatda, biz onları körpələrə "qaqa" (və ya "qaqqa") kimi tanıdıb anladırıq. Körpələrlə ünsiyyətdə nağıl dili, mif dili aktivləşir: biz körpələrlə təmas quranda, onları dindirəndə sözlərin ibtidasına dönürük, sözü konfet kimi soyub onun energetik cövhərini balaca cocuqlara təqdim edirik. Bu fikir bucağından məsələyə yanaşanda "qaqa" sanki xalis, saf enerjinin, "qa" enerjisinin iki misli kimi öz mahiyyətini bəyana gətirir.

"Qab" sözünün də əsasında yenə həmin "qa" dayanır: yeni "qa"nı tutan, "qa"nın bir yerdən başqa bir yerə aparılmasını təmin edən bir nəsnəni bildirir bu söz.

Qaşıq (tələffüzdə: "qaşığ" və ya "qaşix") enerji ötürücüsüdür: "qa" bədənə yaşadandır, bədənə işığı ilə, aurası ilə ilişiklidir: "qa"nı içəri ötürməyə yardımçı olur. Qaşıq bədənə "qa"nın enerjisini daşıyır.

Qayıq (tələffüzdə: "qayığ" və ya "qayıx") "qa" və "yığ" kimi oxunanda mənə həməncə aydınlaşır: yeni qayıq dənizdən, çaydan, göldən "qa" (balıq, dadlı, yeməli bir şey) toplamaq, enerji toplamaq üçün vasitəni nişan verir.

Qatıq (tələffüzdə "qatığ" və ya "qatıx"), əslində, "qa"nı tıx deməkdir. Nə üçün bu xüsusda "qa" aşağılanıb "tıx" felinin əmr formasına ürcah olmalıdır? Azərbaycan folklorunda biz belə bir fikir oynatması ilə üzləşirik: "Get bazara, can (ət) al, gətir, can (yəni et) olmasa, yarımcan (yumurta) al, gətir, yarımcan (yəni yumurta) olmasa, badımcan al, gətir, badımcan olmasa, zəhrimar (qatıq) al, gətir". Bu fraqmentdən bəlli olur ki, xalq arasında qatıq aşağılanmış nemətdir. Mümkündür ona görə ki, yeməli, doyduracaq bir "qa"

kimi, bir "qa" statusunda qatılığın kolorisi, enerjisi çox azdır.

"Qan" sözü axan enerjini, yeni "qa"nın mütəmadi dövr elədiyini eyhamlaşdırır. "Qan" qapalı "qa" sistemidir, "qa" dövriyyəsidir. Qan qarındaki "qa"nın cövhəridir.

"Qam"² (şaman) əski oğuzlarda "qa" müqəddəs enerjisinin sahibi mənasını gündəmə gətirir. Bayaq ərz etdiyim kimi "qa" enerjisi Yer mənşəlidir: şamanlar isə həmişə yeraltı dünya ilə kontakt yaradan adamlar sayılıblar.³

"Qağan - Xağan - Xan"⁴ sözü "qa" enerjisinə sahib başçını, rəhbəri tanıdır.

Qa-nad "qa" enerjisinin göylərə qaldırmaq, pərvazlandırmaq gücünün konkretliyi qismində qavranıla bilər.

Qa-nun tamamlanmış, bütöv "qa" sistemidir.

Qarın "qa" üçün qazandır: "qa"nı (yeməli nə mövcudsa, hamısını) material kimi üyüdüüb onu eyniadlı enerjiyə çevirir.

"Qaz", "qa-zan", "qa-zanc" sözləri də "qa" enerjisini müxtəlif mövcudluq modifikasiyalarında sərgiləyir.

Qar göyden tökülən nemətdir, ruzidir, bərəkətdir: insanların sabahını "qa" ilə təmin edir.

Qa-ra böyük enerji zonasıdır: azman enerji məkanını fikir selində kodlaşdırır.

Qa-la "qa"nı qoruyub saxlayan yer mənasında anlaşılır.

Qa-dın törəyən materiyadır, "qa" enerjisinin dövriyyə mərkəzidir. Bu sözü həmçinin "qa" tanrısı kimi də çözmək icazəli. Əjdər Fərzəlinin "Dədə Qorqud yurdu" kitabına müraciət edək: "Qatun", "Xatın" və "Qadın" sözlərindəki "tun", "tın" və "dın" komponentləri "Tanrı" sözünün baş komponenti "Tan"ı əks etdirir, ananın - qadının tanrı olduğunu göstərir".⁵

Qa-rı enerjisi tükənmiş qadındır.

"Qat" kəlməsi "qa"nın miqdar çoxluğuna bir işarə kimi çözüdür.

Qa-pı hər şeydən əvvəl ləzzətlər dünyasının qapısıdır: qapı evə açılır, rahatlığa, toxluğa,

əyləncəyə, cənnətə açılır. Qapı olan yerdə yaşayış var, enerji var, "qa" var.

Uçurumlar, ənginliklər qapısızdır və orada "qa" da yoxdur, **qapı** da.

Modern Azərbaycan folklorunun leksikonumuza yenidən "atdığı", əlavə etdiyi "**qaqaş**" (qaqa+ş) sözü "qaqa" və "qardaş" sözlərinin semantikasında bir şəkəvarilik əmələ gətirir.

Qa-rındaş (qardaş) ananın "qa" enerjisində, yeni yeməyə ortaq olan, şərik olan insandır, potensial rəqibdir.

Qa-rış ölçü vahididir, olsun ki, bir vaxtlar həmin bu kəlmə "qa"nın miqdarını bildirib. **Qarışmaq** isə bir-birində əriyib itmək deməkdir ki, bu da enerjinin xassəsidir. Yeni yalnız enerji elə qarışır, bir haldan o biri hala elə keçir ki, mövcud ola-ola görünməz olur.

Qav-rayış (qavramaq) "qa"nı almaq, "qa"nı mənimsəmək kimi düşünülür. "Qav" fars dilində inək kimi anlaşılır.

Qa-marlamaq "qa"nı ələ keçirməkdə xüsusi səy, cəhd, güc, cəldlik göstərmək kimi mənalanır.

Qa-rışqa mütəmadi şəkildə "qa" daşıyan həşəratdır.

Qa-sırğa "qa"nı yox edən, tükədən küləkdir. Diqqəti yönəldirəm "qısır" sözüne...

Qa-bırğa "qa"nın yerləşdiyi, "qa"nın qorunduğu səbət qismində yozulmaq ehtimalını özündə saxlayır.

Qarpız yer enerjisinin təzahür gerçəkliyidir, "qa" enerjisinin yumrulaşmış, pırpızlaşmış təzahür formasıdır.

"**Qarğa**" sözünün "ruzisiz, nemətsiz quş", "qa"dan məhrum quş", permanent "ac quş", "acgöz quş" mənalarının fonetik təcəssümü, fonetik şifrəsi kimi qavramaq mümkündür.

Qa-zımaq "qa" enerjisini axtarmaq, onu tapmaq, ona çatmaq əməlini dil qatında konkretləşdirən bir sözdür (məsdərdir).

Qa-zı "qa" enerjisini cəmiyyətdə tarazlığa gətirən, bu enerjinin paylanmasını nizamlayan hakim kimi anlaşıla bilməzmi, yahu?

"**Qa**" Azərbaycan xalqının etnik mədəniyyəti müstəvisində, onun folklorunda, mifologiyasında

varlığın enerji cövhəri, həyat cövhəri kimi çözüüb, yozulub götürülə bilər.

İndi də "qu" kəlməsini çək-çevir eləyək dilimizdə bulunan bir sıra sözlər arasında.

Haradan ki "qu" (su enerjisi) çəkib çıxarırlar, ora **quyu** deyirlər, harada ki "qu" qurtarır, ora **quru** sayılır.

Türk mifologiyasında "qut"⁶ (qu+t) bərakədir, ilahi, ruhsal, saf, pak enerjidir, yuxarı, sakral dünya enerjisidir. Əgər **qat** horizontalı bildirirsə, **qut** - vertikalı işarələyir. **Qat** üfqi istiqamətdə üst-üstə çinlənmiş təbəqələrdir, **qut** isə bu təbəqələrin hamısını dəlib keçə bilir, onların hamısı ilə təmasda bulunur, statik, ölü formaları yaşayış formalarına transformasiya eləyir. Bir sözlə, **qut qata can verir, həyat verir.**

"Qu" sözü Azərbaycan dilində yumşaqlığı, çəkisizliyi, hava kimiliyi rəmzləşdirir.

Quş (qu+ş) uçan "qu"dur.

Quşların ən gözəlinə azərbaycanlılar "Qu" deyirlər.

Qum hərəkətdə olan, "uçan", yerini dəyişə bilən, qu kimi yüngül, hətta barmaqlar arasından axıb süzülən, rahatca küləyə qovuşub küləyə dönə bilən dənəciklərdir.

"Qu-zu" kəlməsi "əzizlənən, sevilən qu" mənasında qavranıla bilər. Əslində, "quzu" sözü yeyiləcək əti dil müstəvisində fonetik işarəyə çevirir. Bu isə o deməkdir ki, quzunun "qa" enerjisinə, yeni yer enerjisinə yaxınlığı daha çoxdur. Amma həqiqət bu ki, heç kim quzuya qıymaq istəmir: hətta insanların böyük əksəriyyəti gördükləri, oxşatdıqları quzunun ətinə yeməkdən imtina edirlər. Çünki quzu qu kimi yumşaq, qu kimi zərifdir: haradasa **Qu** kimi olanı bildirir.

Yeməklərin ən zərifinə, tül pərdə kimi bir üzündən o biri üzünü görünənə azərbaycanlılar "**qutab**" deyirlər. "Qutab" həyat verən, can verən cövhər kimi anlaşımaq şansına malikdir. "**Quşt**" və ya "**quşt**" sözü isə fars dilində "ət" mənasında işlənilir və güman etmək mümkün ki, türkün "qut" sözündən törəmədir.

Qu-durmaq (eynilə də "quduz" kəlməsi) "qu"nun ifrat dərəcəsinin təzahür gerçəkliyini dil içində əyaniləşdirir.

Qul iş ("qu") enerjisinin yiyəsi kimi çözülmək şansına malikdir.

Qu-maş "qu" zənginliyinə, "qu" bolluğuna bir eyhamdır.

Qu-mar zəhərə dönmüş, havadan düşmüş, havayı düşmüş "qu" (yəqin ki "yüngül gəlir") mənasında anlaşılır. Fars və türk dillərinin qəribə bir simbiozu da görünür burada. Tamamən bilinçivistik situasiya: nədən ki, "mar" sözü farsca ilan deməkdir. İlan xtonik canlıdır, mistikdir, sehri böyükdür, ilğımvaridir, aldanişlar dünyasının rəmzidir. Bu mənada qumar "qu"nun ilanlaşması, zəhərə çevrilməsi prosesini eyhamlaşdıran bir sözdür.

Qusmaq (ya da qaytarmaq) geriye göndərilmiş, mənimsənilməmiş enerjiden qurtulmağı, yüngülləşməyi bildirir.

Qu-laq bədənin mikromodelidir, Göy enerjisinə açıqdır. Əbəsdən Ortaçağ risalələri demirdilər ki, "dərkətmə qulaqdadır". Farslarda "səməvi" adlanan fellər var ki, onların kökünü tapmaq üçün heç bir xüsusi qayda müəyyənləşdirilməyib. Həmin felləri, sadəcə, əzbərləmək gərəkdir: nədən ki, onların kökünü yalnız eşitməklə dəqiqləşdirmək olar. Məsələn, "qoftən" (demək) məsdərinin kökü "qu"dur və bu kökü tapmaq üçün bilgidən heç bir kar aşmır; yeni əzbərləməsən bilməyəcəksən ki, nə nədir: ondan ötrü ki, "qoftən" səməvi feldir, qaydalar dışında növbələşən feldir. O da maraqlıdır ki, fars dilində qulağa "quş" və ya "guş" deyirlər. Beləliklə, dairə əməllicə qapanır: "qu"nun səmə ilə əlaqəsinə, Göy enerjisi olmasına heç bir şübhə qalmır.

"Qu-ran" sözü müqəddəs kitabın birbaşa səmadan endiyinə işarədir. Düzdür, ərəbcə "Quran" avazla oxumaq, avazla qıraət etmək mənalarında başa düşülür. Lakin heç fərq eləməz: əvvəlcədən söylədiklərimiz bunun da izahını verir. O mənada ki, qu vasitəsilə, qulaq vasitəsilə, eşidilmə yolu ilə dərkətməni özündə qapsayır.

Qur-bağa mütəmadi şəkildə "qu" enerjisilə dolanan və yağışla müstəqim ilişkidə bulunan canlıdır: ayaqları torpaqda və ya suda olub başı ilə həmişə Göylərə istiqamətlənmiş məxluqdur.

"**Qurd**" sözü (diqqəti onun "quar" // "quər" kəlməsilə səsləşməsinə yönəldirəm) də türkün əcdadının Göylərdən endiyinə şahidlik edir. Qurd da yerlə gəzir, amma ki, ulayanda mütləq şəkildə başını Göylərə qovzayır, Günəşə sarı, quta sarı dönür.

"Biz "quar"⁷ söz-adının birinci hissəsinin hər iki variantını da "qu" // "ku" // "kü" // "küy" qəbul edirik, "qu" // "ku" // "kü" // "küy"ün bir çox türk dillərində əsasən "yanmaq", "səs", "bağırtdı", "gurultu", "mahni", "mahni oxumaq", "danışmaq", "şöhrət" mənalarına rast gəlirik... H.Zərnizadə "səs", "qışqırırq", "nərə" mənasını verən "**qu**" sözünü Səfəvi dövlətindən əvvəl fars dilinə keçmiş Azərbaycan sözü sayır"⁸. Burası, aydın. Şübhə yox ki, "**qu**" **səmadandır**, Göylərlə ilişiklidir. Odur ki, bu mənada **qu+laq** "**qu**"**ya köklənmiş və ya "qu"nu tutan lokator kimi mənalanır.**

Yenidən Azərbaycan mifik təfəkkürünün "atası" kimi şərəfləndirə biləcəyim Mirəli Seyidovun irsinə müraciət edək: "Quar" // "kuər" // "küər" söz-adının ikinci hissəsi "ar" // "ər"dir... "Ar" // "ər" həm də feldən isim düzəldən şəkildədir. Onda quar - "yanan", "bağırın" deməkdir. "Ər" in bir çox türk dillərində, o sıradan Azərbaycan dilində də əskidən tutmuş bugünə kimi kişi mənəsi və həmin sözlə əlaqədar "qoçaq", "igid", "qorxmaz" mənə çalarları vardır... Deməli, quar // kuər // küər səslə, hayqıran, yanan ər - kişi deməkdir... Deməli, Tanqrixan (Tanqrixan), Quar // kuər ad-sözlərində dörd Azərbaycan sözü işlənmişdir. *Tanqrixan* // *tanqrixanda* "*tanqri*" (göy, səma), "xan", "quar" // "kü" + "ər"lə "ku" // "kü" // "küy" (od, səs, ər, kişi, igid) sözləri işlənmişdir".⁹

Sitatdan birinci nəticə: **Quər səma kişisidir, tanrıdır, kişi başlanğıcının obrazıdır, yağışı**

təhrik edən göy gurultusudur, odu, səsi şərtləndirən sakral, kosmik substansiyadır.

Nəticə iki: **"Tanqrı"** (tenqri) sözü, yeni türkün ulu tanrısının adı özündə **"qarın"** sözünün bütün samitlərini qapsayır.

Nəticə üç: **hunlar // qunlar** qədim türk tayfaları oluban **"qu"** adamlarının, yeni Göy enerjisini, **"qu"** enerjisini daşıyan insanların tayfaları kimi yozulurlar.

Nəticə dörd: ərəblərin Allaha müraciətən işlətdikləri **"Hu"** (yeni "O" əvəzliyi) kəlməsi elə həmə **"qu"**dur ki var: nədən ki, *hu // qu // ku* keçid-transformasiyaları dildən dilə olan sıçrayışları asanlaşdırır. **"Hu"** **"O"**dur, səmada, kainatda, kosmosda, Göydə olandır, **"qu"** enerjisinin islamdakı dini konkretliyidir. Hunlar **hu // qu** adamlarıdır. "Müqəddəs **"HU"** səsi qırtlaqdan üfürülən külək kimidir və ŞUA ilə oxşarlılıq tapır". Musiqişünas Sevil Fərhadovanın bu fikri mənim **"qu"** səsinə Göy enerjisinin türk dilindəki işarəsi kimi götürməyimə bəraət qazandırır.

Bunu adi təsadüf sayıb üstündən adlamaq olarmı? Əsla, yox və mən bu sayaq düşünməkdən çox uzağam.

Bu elmi improvizə və gəzişmələr dil, folklor, mifik təfəkkür qatında belə bir qənaəti aktuallaşdırır ki, Azərbaycan mifik təfəkküründə, mifoloji qatda **"qa"** qadın başlanğıcıdır, **"qu"** - kişi başlanğıcı. Bu kontekstdə onları yapon mədəniyyətilə müqayisə etmək mümkün: nədən ki, bunlardan biri **"in"**dir, o birisi - **"yan"**; biri torpaqdır, digəri - su; biri qara enerjidir, biri - ağ. Yadıınıza salın, "Məlikməmmədin nağılı"nda ağ və qara qoçu. Onlar bu iki enerjinin vizuallaşmış, konkretləşmiş təzahürləri kimi oxunur. Ağ qoç işıqlı dünyaya, ağ enerjiyə, Göyə doğru aparır, qara qoç - qaranlıq dünyaya, yeraltı səltənətə. Bütün bunlar onu isbatlayır ki, **"Qa" Yer enerjisidir, "qu" - Göy enerjisi.** Onların birgəliyindən isə Azərbaycan mifologiyasında **kosmos** yaranır.

Məhz **"qa"** və **"qu"** Məlikməmmədin quyuda tapdığı enerji formaları idi ki, sonucda onun işıqlı

dünyaya yetişməsinə mümkünləşdirdi. Qaranlıqdan işığa, xaosdan kosmosa "qa" və "qu" enerjisiylə: "Məlikməmmədin nağılı" Azərbaycan xalqının mifik təfəkkürünə güzgü tutur.

Əslində, bu iki başlanğıc, yeni "qa" və "qu", bir-birinin içinə elə sirayət eləyir ki, onları ayırmaq, fərqləndirmək çətinləşir. Məsələn, quyu torpaqda olduğu üçün, dərin olduğu üçün, sulu olduğu üçün qadın kimi qavranılır, yağış isə göydən gəldiyi üçün kişi kimi obrazlaşdırılır. Halbuki o da, bu da su görkünün representasiyasıdır.

Qarın torpaq və su başlanğıclarını, yeni Azərbaycan etnik mədəniyyəti müstəvisində "qa" və "qu" kimi bildirilən xalis, saf enerjiləri bir araya gətirir, materiyanı, həyatı, yaşam enerjisini istehsal edib çoxaldır, nəsil artımının ardıcılıq silsiləsini sahmanlayır.

Bununla belə... və hər halda...

...burada ilişib yubanmayım, mən mesajlarımı göndərdim - linqvistlərə, etnoqraflara və hətta türkoloqlara: kimə lazımdısa, dəyərini o, bilər; mənse indi yol alıram düz məqalənin fəlsəfi-estetik mətləbinə və bir də kütləvi bilində "qarın" anlayışının törətdiyi saysız mənə cingiltilərində doğru, əlbəttə ki, yazdıqlarımdan bəhrələne-bəhrələne.

Əgər mən başlasam, izah etməyə ki, "twitter" və ya "tuitte" nədir, bütün İnternet istifadəçiləri mənə çəpəki baxarlar. Yeni hacət varmı bunu xırdalamağa? Bu sözün açıqlaması aydın: cikkildəmək, çərənlemek, laqqırtı vurmaq mənalarını özündə qapsayır. ("Quql"da axtarsanız, asanca tapacaqsınız. Elə bu "quql" sözünün strukturunda da "qu" lokomotivi çox güclü, çox küylüdür. Burada da onu Göy enerjisinə bir işarə kimi götürmək mümkün. Axı "Quql"da da bilgiler, xəbərlər sanki göyden yağış yağan kimi yağır bizim iç dünyamıza. Hər halda bu fərziyyədir, fantaziyadır və elmi sübutlardan məhrumdur.) Amma "twitter"ın çoxlarına məlum olmayan bir mənası da mövcud: bu termin "işə salan mexanizm", "dövriyyəyə buraxan mexanizm" anlamına uyğun gəlir. Yeni twitter hər hansı bir xəbəri və ya bilgini sitəyə atır və o, virus kimi

zəncirvari şəkildə, öz-özünü hər dəfə təzədən törədərək şaxələnir, aləmə yayılır. İndi mənim məqaləm üçün də "tvtitter" sözünün məhz bu konkret mənası önəmlidir.

Qarın təbiətdəki və cəmiyyətdəki zəncirvari proseslərin (kosmik, sosial-iqtisadi, siyasi, ideoloji) tvtitteridir: "torpaq - torpaq" sistemində çalışan mühüm mexanizmdir, sistemin həyatını nizamlayan, tənzimləyən mexanizmdir. "Qa" və "qu" qarından keçib yaşadıcı enerjiyə dönür və sonradan bir daha gübrə şəklində (qarın çürüntü zavodu kimi) təbiətə qayıdıb yeni həyat zəncirinin tvtitteri, dövriyyəyə rəvac verən mexanizmi olur, növbəti "Qa" və "qu" silsiləsi üçün xammal hazırlayır.

Mədəniyyət şəbəkəsində qarın düşüncə təhrikçisidir, vizual bədii obrazların təhrikçisidir, emosional rəngarəngliyin təhrikçisidir. Bu da asanca izah ediləsi bir məqamdır. İnsanın fikirlərinin bir ucu həmişə qarına bağlıdır. Doymaq gündəmə düşməyən, rəsmiləşdirilməmiş daimi aktualıqdır. Hamı, yeni canlı məxluqların hamısı, hər gün *doymaq həşirindədir, doymaq əziyyətindədir*. Elə ki doyur insanlar, həşir unudulur və təqribən bu mətndə xorla (mərasim rudimenti) oxu başlanır: "**hamı yeyir, biz də yeyirik**".¹⁰

"Hə, nə olsun: bu ki adi insan tələbatıdır", deyib problemi yavaşca qapatmaq mümkün.

Amma və lakin... sübuta ehtiyacı olmayan bir həqiqətdir ki,

... **yemək** gün ərzində *dəfələrlə təkrarlanan mini bayramdır*. Yemək göz qabağında olanda insanlar daha rahat olurlar, bolluğu görüb onun minimal yaxınlığından arxayınlaşırlar. Arxayınlaşırlar ki, ac qalmaq təhlükəsi yoxdur. Çünki insan bir yeyir, bir də sabahın fikrini çəkir.

Hər bir bayram mütələq şəkildə çoxlu yeyib-içməklə müşayət olunur.

Bazarlar... Marketlər... Qəlyanaltılar... Restoranlar... Toylar... Yaslar... Orda yemək, burda yemək...

"Gördün yemək, daha nə demək". Yemək önündə danışıq bitir, dialoqlar, monoloqlar qurtarır, fikirlər ovxalanıb sınır, süfrəyə düşüb uzaqlaşır.

Yeyib-içmək kultu bütün mədəniyyətlər üçün xarakterik bir təzahürdür, təqribən eynitipli bir təzahürdür. Qədim yunan mədəniyyətində ölüb-dirilən məhsuldarlıq tanrısı Dionisin (Zevs və Semelanın oğlu) şərəfinə düzənlənən bayramlarda insanlar trans vəziyyətinə, deliliyə düşəcək qədər yeyib-içib əylənirdilər, şərabçılıq tanrısının özünə oxşamağa çalışırdılar. Ona görə ki, miflərdə Dionis (divanə Vaxx) və onun əshabələrinin (satirlər, panlar) özləri də huşlarını itirənədək keif məclislərində bulunurdular.

Miflərdə və gerçəklikdə kiməsə qonaqlıq, yeni bolluca yeyib-içmək vermək son dərəcə pozitiv, təqdirediləsi əməl sayılır. İslamda Hatəm peyğəmbər variantı. Mif məntiqi yeyib-içməyi və ya qonaqlıq düzəltməyi bir sınaq, bir imtahan kimi də ortaya atır.¹¹

İndinin özündə də azərbaycanlılar (xüsusilə, kişilər xoşlayır bu sayaq epitetləri) el içində birini tərifləmək istəyəndə qürurla bəyan eləyirlər ki, bəs filankəs yaxşı yeyib-içən oğlandır. Dostluğun, tanışlığın, qohumluğun təməli qoyulanda yeyib-içmək hər zaman mərasim statusu qazanır.

Dastan qəhrəmanı da hər şeydən öncə öz yeyib-içmək vərdişi, yeyib-içmək mədəniyyətilə və qarnının çoxlu qida tutmaq imkanları ilə hamını heyretləndirir və təəccübləndirir. Onun yediklərinin miqdarı qəhrəmanlığı ilə daim düz mütənasibdir.

Epos parametrlərində qəhrəman və onun dostları üçün aşırı yeyib-içmək pozitivdə qavranılır: çünki qəhrəman xeyirxah işdən ötrü yediyi qədərincə də güc, enerji sərf edib qalibiyyət qazanır. Koroğlu buna bir görk: bir oturma Təpəgöz qədər yueyib durur. Və ya Oğuz bəyləri: hamısı yeməkdə usta.

Dünya xalqlarının əksər qəhrəmanlıq dastanları bu belədir: hesab edirəm ki, aşırı sadalanmasına bir gerek yox.

Elə ki mif, dastan, nağıl, hədis, hekayət sistemində personaj yeyib-içdiyinə layiq fəaliyyət

göstərə bilmir, enerji itirməkdən qorxur, qarınqulu, tənbel kimi tanıtılır. Bu halda personajın qidaya aşırı həvəsi neqativdə götürülür, onun yeyib-içmək həşirində bulunması, acgözlüyü lağa qoyulur.

Amma epos qəhrəmanı nə qədər basıb yesə də, yenə acgöz sayılmır. Çünki nəfsi, tamahı yoxdur, sərvət torplamağa iddiası yoxdur; əgər olsa, ondan qəhrəman olmaz.

Odur ki, adam, yəni hər hansı bir kimsə və ya hər hansı bir qəhrəman, igid, mərd, kişi öncə yeyib-içməyindən tanınır.

Yeyib-içmək, ilk baxışda, ən rahat, ən asan sınaqdır, yarışdır, sadə əzələ nümayişinə bərabər bir şeydir. Hərçənd bu "imtahan" həm də mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərin yoxlanılmasıdır.

Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində təsəvvüf adi qavrayışda həmənəcə zahidliklə bağlanır. Lakin sufilikdə zöhdün alternativini də olub. Məsələn, mövləvi qardaşlığının dərvişləri hər dəfə cümə axşamından cüməyə keçən gecə düzənlədikləri səma törenindən sonra yaxşıca yeyib-içmək məclisi də qurarlarmış.¹²

Bektaşiliyin mürşidi Hacı Vələd islam kontekstində orucu qadın və kişi orucu kimi bir-birindən ayırır. Bunun ondan, onun da bundan nə ilə fərqləndiyini beктаşi dərvişindən soruşanda deyir ki, qadın orucu 40 gün yeyib-içməyi yasaqlayır; kişi orucunda isə gerek sən hər gün bir öküzü yeyib durasan.¹³ Hacı Vələdin yanına məsləhətə gəlmiş adamların hamısı səhər qadın orucu tutur. Professor Niyazi Mehdi bunu qeyri-rəsmi mədəniyyətdə davranış tipologiyası ilə əlaqələndirir, mənə isə bu sufi hədisi Ortaçağ müsəlman aləmində bir yeyib-içmək görkü kimi lazımdır.

Müsəlmanlar da qədim yunanların, romalıların ardınca yeyib-içməyi estetik zövq hadisəsinə çevirmişdilər. Kef məclisləri islam mədəniyyəti şəbəkəsində permanent aktual idi. Burada kefi əhli olmaq sanki əlavə bir peşədir, əlavə bir statusdur.

Qafqazda yeyib-içmək həmişə igidin hünərlərindən biri sayılıb: burada yeyib-içmək hünər variantıdır.

Uyqarlıqlar yeyib-içməyi zövq hadisəsi kimi təqdim edir, etnik mədəniyyətlər çərçivəsində isə bu, adətən, qəhrəmanlıq, xeyirxahlıq nişanəsi kimi diqqətə çatdırılır.

Avropa mədəniyyətinin müxtəlif dövrlərində biz yeyib-içmək kultunun təzahürləri və ya rudimentlərilə təkrar-təkrar rastlaşırıq.

Harada və necə, və hətta kiminlə yeyib-içmək məsələsi ətraf mühitin, ekologiyanın, sonucda isə dünyanın xəritəsinin sürətlə dəyişməsinə gətirib çıxaran amillərdən biridir. Siz hesab eləyin ki, bütün canlı varlıqlar fasilə vermədən Yeri və Göyü yeyir. Sözümün kəsəri üçün hamıya tanış bir nümunəni ortaya atacağam: fillər aşırı çoxalanda Afrikanın savannaları səhraya dönür. Çünki fillər yemək üzrə mütləq rekordçudurlar.

Hərçənd fillərdən dəfələrlə balaca insanlar yemək aktivliyinə görə savanna nəhəglərinə heç də uduzmurlar.

Bu da axırı ona gətirib çıxarır ki, insanın qarnı özündən qabaqda gedir.

Nədən ki, yeyib-içən bir kimsə olmağın başlıca əlaməti, təbii ki, yekə qarındır.

Yaponiyada müdrik obrazı həmişə öz yekə qulağı və yekə qarnı ilə seçilir. Nədən ki, tabaq kimi girdə, böyük qarın əmin-amanlıq, firavanlıq, asudəlik, rahatlıq rəmzi kimi çözüldür. Bu, dzen fəlsəfəsinin yapon mədəniyyətində dəstəklədiyi bir görk, bir obrazdır. Onlar elə hesab edirdilər ki, əsl gülüş qarınla gülməkdir, qarından gülməkdir, qarına gülməkdir. Azərbaycanlılar da tez-tez deyirlər: "o qədər güldüm ki, qarnım ağradı"; və ya "o qədər güldüm ki, qarnım cırıldı"; "elə gülürdü ki, dişlərinin 32-si də görsənirdi" və sair. Yaponlarsa deyirlər: "elə gülürdü ki, bağırsaqları görsənirdi". Digər xalqların leksikonunda da belə ifadələrlə rastlaşmaq ehtimalı qədərincə. Bu, gülüş homerik gülüşdür; uğunub özündən getməyi, hər şeyi unudub gülməyi, bütün mənaların üstündən xətt çəkib gülməyi, mənaları mənasızlaşdırıb gülməyi eyhamlaşdırır. Yeni sən gülürsən, şaqqaq çəkib gülürsən, bütün varlığınla gülüşün içində olursan, gülüş olursan və bu an sən gülüşün sanki bütün

dünyanı bürüyüb dünya ilə təkbətək qala bilir. Bu gülüşü elə bil ki dünya eşidir; elə bil ki bu gülüş dünyada eşidilir.

Yenə... düşüncələrimin istiqamət düzlüyünü bir daha vurğulamaq niyyətilə... başqa bir bağlılığa, bir əlaqəyə fikrinizi yönəltmək istəyində bulunuram. Məqalənin əvvəlində söyləmişdim ki, "qarın" sözü "qa"nın, "qa" enerjisinin toplandığı məkanı bildirir. Qarın bədən enerjisinin cəmləşdiyi, fokuslaşdığı, bir harmoniya, vəhdətə gəlmiş bir nöqtədir, enerjinin yığıldığı mərkəzdir. Mən bunları özüm üçün aydınlaşdırdığım zaman birdən rastıma çıxdı ki, yaponca qarın "xara" adlanır. Təbii ki, sözün xara // hara // kara // qara kimi şəkildəyişmələri, transformasiyaları yolverilən bir haldır. Dediym bu ki, "xara" və "qarın" sözləri arasında aşkar fonetik bir oxşarlıq mövcud. Bu, qa // ka // ha // xa // ğa enerjisinin universallığının sübutumu? Fakt budur ki, "yapon ənənəsində, xüsusilə də, dzen təriqəti ənənəsində xara tarazlıq mərkəzidir ki, burada eyni zamanda ruhsal qüvvə qərarlaşır. Çin və Yaponiyanın dzen müdriklərinin çəkdiyi rəsmlərdə görükcən yekə qarın heç də antiestetik bir şey deyil, əksinə, enerji mərkəzi xaraya bir işarədir".¹⁴ Sumo pəhləvanlarının hədsiz yekə qarınları da tatami üzərində enerji bolluğunun, gücün dələləti kimi, nümayişi kimi qavranılır. Xarakiri, yəni qarnı yırtmaq, qarnı cırmaq məhz bədənə enerji mərkəzinə təcavüzdür, bədənə harmonik tarazlığının, enerji tarazlığının pozulmasıdır.

Heç kəs heç vədə Buddanın (Bodhidharma) iri qarnını müzakirə obyektinə kimi götürmür: əgər o, kamil insan kimi, sansaranı (dünyaya təkrar doğulmalar zəncirini) qurtarmış insan kimi yoqa təlimindən büsbütün keçmişdisə, niyə hindlilər onu belə bir qarınla təsəvvür edirlər? Düzdür, Budda qarnı yapon müdriklərinin qarnı kimi sallanmış qarın deyil, amma yetərincə böyük tutuma malik bir qarındır.

Şərqi müdrikləri və əlbəyaxa döyüş ustadları deyirlər ki, özünü düzgün idarə etmək istəyirsənsə, düzgün nəfəs al, **qarınla** nəfəs al!

Çünkü bu zaman bədən yağış torpağı yumşaldan kimi yumşaldır.

Təbriz, Herat, Ərəb-Mesopayamiya miniatür məktəblərində təsvir edilən əksər kişi personajları, yəqin ki birçə Məcnundan başqa, öz yumruca qarınları ilə fərqlənirlər.

Yemək olan yerdə şadlıq var.

"Çörək (yemək - kursiv müəllifindir) bol olarsa, basılmaz vətən" (Səməd Vurğun). Yemək bol olanda insanlar sürətlə çoxalır.

Dünya yemək üstündə qurulmuş bir xanimandır.¹⁵

Yemək (doymaq) məqsədilə qan tökülür. Qan tökülməyincə, yemək hasil olmur.

Körpə qarnı ilə qidalanır, qarnından böyüyüb qarından cahana gəlir. Biz ana bətnində qarnımızla yeyirik, kənarında isə qarnımıza yeyirik. Yeyib işləyirik, işləyib yeyirik və deyirik **"işləməyən dişləməz"**.

Bu, hökmdür, ancaq qorxulu bir hökmdür. Çünki əgər dişləmirsənsə, ayaqlarını uzadıb ölürsən. Ol səbəbdən ac qalmaq xofu heç vaxt beynimizdən çıxmır. Nəticə isə budur ki, Yer üzünün bütün canlıları, - infuzorlardan tutmuş meməlilərə qədər, - səhərdən axşamacan əlləşib, gövşeyib, çeynəyib, didib-dağıdıb, işləyib, dişləyib, daim mübarizədə bulunub yeməyə məhkum edilmiş (!) varlıqlardır... Yeməyi tələb eləyən, gözləyən isə qarındır, başqa sözlə, qarın yemək tuluğudur, yemək çəlləyidir və aclıq signalını beyinə göndərən sistemdir.

Qarın öz gündəlik normasını almayanda "mən"ə qarşı qiyağa qalxır.

Çətin və darıxdırıcı bir həyatdır qarnı düşünüb yaşamaq, qarın üçün gecə-gündüz əlləşib yaşamaq... Bunu bilmək və ömür boyu da bu bilgilə yaşamaq birincidən daha betər, daha məşum, daha fəciəvi, daha gülməli, daha absurd bir aqibət.

Kimdir azadlıqdan danışan? Qarnı olan adam da azad olurmu, yahu? Azadlığın dadını yalnız ruhlar bilə bilər... O şey ki, yoxdur, onun azadlığı mütləqdir. "Var" həmişə əsarətdədir, "yox" isə əbədi azadlığa qovuşub...

Getdikcə məsələ bir az daha qəlizləşir.

"Qarın qardaşdan irəlidir". Əsrlərdən bəri bu həqiqət dəyişmiş: onu dəyişməyə, həqiqəti yalan eləməyə çalışsalar belə...

Mədəniyyət mənəvi dəyərlər sistemində qardaşı, qan qohumluğunu, ananı, vətəni qarından öne çəkir və təbliğat maşınına işə salır. Amma bu, təkə təbliğat deyil, həm də qutsal bir dəyərdir. Sufiliyin çatmaq istədiyi kamillik məqamı da Allah sevgisini, ilahi gözəlliyi, qəlb genişliyini, batini zənginliyi, ürfan işığını qarından qat-qat üstün tutur. Amma bəlli bir həqiqətdir ki, "ac adamla tanrıdan danışmazlar"; və ya "ac adamın dini olmur"; və yaxud "su meymunun boğazına çıxanda balasını ayağının altına atır" kimi deyimlər insanlığın düşüncə müstəvisində permanent dolaşır.

Yeyib-içmək və aclıq eyni bir sınağın iki qütbüdür. Hərçənd mifoloji və dini tekstlərdə yeyib-içmək və aclıq bir cəza üslubu kimi də gündəmə gəlir.

Qədim yunan mifologiyasında kimlərisə bolluca yeyib-içməklə, kimlərisə aclıqla cəzalandırır tanrılar... Biri mütəmadi yeyir, doyamır və axırda qayıdıb özünü yeyir, o birisə yaxınlığındakı yeməklərə əl uzadıb onları ağızına apara bilmir. Hər iki cəzanın dəhşəti ondadır ki, əbədi davam edir.¹⁶

XX yüzildə rəsmi sovet ideolojisi hər gün qəzetdən, efirdən bəyan eləyirdi: insan yeyir ki, yaşasın: amma yemək üçün yaşamır. Cəfəngiyyatdır. İnsan yeyir ki, özünü çoxaltsın, artırsın, bacardıqca çox enerji toplayıb çox yaşasın. Yaşayır ki, yesin və yemək fürsətini əldən qaçırmasın. İnsan təbiətdən buna proqramlaşdırılıb. Ancaq məsələ bu ki, yeyib-içmək məqsədə dönəndə aktın özü neqativləşir.

Rəsmi mədəniyyət özünü həmişə elə aparır ki, guya qarnı görmür: onu pərpiləməyə, aşağılamağa çalışır, sakrallığa ünvanlanmış vizual və verbal mətnlərdən qarınla bağlı məqamları çıxdaş eləyir. Azərbaycanlılar da çox yeyən, fikri-zikri yemək yanında qalan adamı **"qarınqulu"** çağırır utandırırırlar və hətta kinayə ilə, məzəmmətlə ondan soruşurlar ki, **"qarın səndən aşağıdır, yoxsa yuxarı?"** Fundamental fəlsəfə sualıdır.

Qarın top kimi partlaya bilir: çoxlu yeməkdən, çoxlu içməkdən, kökəlib şişməkdən... Bu partlayışın gülüşlə də müşayət olunmaq ehtimalı qədərincədir, göz yaşları ilə də.

Qarın olumlu ölüm arasında gülüş torbasıdır: o, gülümsünür, ona isə gülürlər. Əsl gülüş obyektidir qarın; bədənin mərkəzidir: yuxarının aşağısıdır, aşağıının - yuxarısı; onu bununla əlaqələndirir, bunu - onunla. Bədənin enerji təminatçısı, bədənin enerji qazanı, enerji dəyirmanı odur. Bu elə bir anbardır ki, bütün digər orqanlara material paylayır, sakral (müqəddəs, yuxarı) və profan (urvatsız, aşağı) dünyalar arasında ötürücü olur.

Lakin qarnın aşağı meylliliyi artdıqca, bir az da bəsit ifadə eləsək, qarın aşağı sallandıqca o, daha çox gülüş doğurur. Çünki yekə qarın bədənin əziyyətidir, bədəne əlavə yüküdür ki, insan ömrü boyu onu hıqqana-hıqqana daşımalıdır.

Hərçənd aşağı sallanmış hamilə qarnı mübarəkdir, qayğı obyektidir. Ona görə ki, bu qarnın içində yeni həyat gizlənilir.

Bununla birgə mədəniyyət eybəcər hamilə qarılığın qırmızı gildən düzəldilmiş fiqurlarını da tanıyır və bu halətdə hətta qarılar gülümseyir¹⁷ də. Dünya fəlsəfi fikrində çevriliş etmiş yəhudi mənşəli rus Mixail Baxtin bu xüsusda yazır ki, gülən hamilə qarı təsviri Ortaçağ və İntibah mədəniyyəti üçün "çox xarakterik və ifadəli qroteskdir. O, ambivalentdir: burada ölüm özü hamilədir, ölümün özü doğur"¹⁸. Bu fiqurların fəlsəfəsi ona söykənir ki, həyat zəncirinin qırılmazlığı ölümlə şərtlənir. Başqa sözlə, ölüm həyatı doğur. Burada yekə qarın pozitivdədir, daha doğrusu, onun yükü pozitiv mənalarla doludur.

Əslində, qarnın pozitivini şərtləndirən faktor mərasim gülüşüdür. Mərasim (ritual) gülüşü qarnı aşağılanmaqdan qurtarır, onu əkinçilik və məhsuldarlıq ayinləri ilə əlaqələndirir. Bu, yaponların ana təriqəti, qədim inancı sayılan sindo ("sin" yaponca tanrı, "do" isə yol deməkdir) mifologiyasında xüsusilə qabardılır. Əgər qarın Yerdirsə, niyə də əkinçiliyin representasiyası onun

üzərinə köçürülməsin? Bir dəfə Günəş və məhsuldarlıq tanrıçası Amaterasu öz Susanoo adlı qardaşından küsüb Səma kahasında (Səma quyusu?) gizlənir və dünyanı, insanları, torpağı, ağacları, bitkiləri, heyvanları günəş işığından məhrum edir. Digər tanrılar qərara alırlar ki, onu çalışıb kahadan bayıra çıxarsınlar. Bu vaxt ilahə Udzume aşırılmış çən üzərində rəqsə başlayır və rəqs müddətində yavaş-yavaş soyunub tanrılara öz yekə, hamar, yumru **qarnını** göstərir. Nə vaxt ki, ilahə əynindəki tumanı bir az da aşağı sürürsür, tanrılar elə gülürlər ki, sanki Göylərdə ildırım saqqıldayır. Amaterasu dözəmmir, maraqlı onun küseyənliyinə üstün gəlir və tanrı Səma kahasından dışarı addımlayır: dünya işıqlanır, həyat öz axarına düşür.¹⁹ Təbii ki, bu, ritual rəqsdir, mahiyyətəcə şamançılığa söykənən rəqsdir və ayinin özündə qapsadığı dəyərlərlə bağlıdır. Yəni günəş olmasa, məhsul olmaz, məhsul olmasa, yeyib-ichmək olmaz və qarın boş qalar: qarın boş qalanda isə "qa" enerjisinin dövriyyəsi kəsilər, sistem dağılır.

Dediklərimizin paralelini Azərbaycan mifik təfəkküründə axtaraq. Novruz bayramında və müqəddəs çərşənbələrdə ifa edilən "Kosa-kosa" meydan tamaşasının iç mahiyyətindən faydalanaq. Bu tamaşanın birbaşa Günəş kultu ilə bağlılığı heç kimdə şübhə doğurmur. Tədqiqatçı Elçin Muxtar Elxan (Aslanov) "Kosa-kosa" oyununu qışgüntəni (21-22 dekabr) ilə əlaqədar keçirilən Çırağan bayramının motivlərinə kökləndiyini söyləyir və öz fikrini tutarlı faktlarla isbata yetirir.²⁰ "Kosa-kosa" tamaşasının mütləq atributlarından biri kəndirbaz oyunudur ki, tamaşanın ideyasını vizual şəkildə konkretləşdirir. Nədən ki, kəndirbazın kəndir üstündə hərəkəti astroloji xarakter daşıyır. Burada kəndir Kous // Qövs (ərəbcə "kaman" deməkdir) bürcünü, kəndirbaz isə Oğlaq bürcünü simvollaşdırır. Kəndirbaz yeridikcə kəndir qövs formasını alır. Onun məqsədi Günəşi kainatın ən qaranlıq, ən dərin nöqtəsindən (Günəş yaygüntənindən sonra 6 ay müddətində aramla kainat quyusunun dibinə, - zülmətinə, - yuvarlanır:

müqayisə elə Səma kahasında günəş tanrısı Amaterasunun gizlənməsi ilə) xilas etmək, başqa sözlə, dünya işığını dünyaya qaytarmaqdır. Bunun üçün kədirbaz Təkə // Keçi kimi guya ki buynuzları ilə qövsü yırtmalı və Günəşi azadlığa buraxmalıdır. Kədirbazın ağırlığı altında kədirin qövsvari şəkildə sallanması məhz Səma quyusunu, "zülmet quyusu"nu işarələyir.

Qövs həmişə potensial qarındır. Günəş kainatın qarından çıxır. Belə ki, Çırağan bayramında qışgüntəni kainatın hamiləliyinin sonuncu günüdür, Günəşin zülmet quyusunda qaldığı axırncı gündür. Çünki səhərişi Günəş yenidən doğur. Bayaq misal gətirdiyimiz hamilə qarılar məhz qışı rəmzləşdirib Günəşi bətnlərində gezdiren qarılardır. Təbii ki, qış yazı doğur, ölüm - həyatı.

"Məlikməmmədin nağılı" da mifik təfəkkürün bir parçasıdır, çünki birbaşa Günəş kultu ilə bağlıdır: təkrarlanan arxetiplər buna bir dəlil. Quyuyə, kəsilmiş kədir, ağ və qara qoç, div (əjdəha variantı), gözəl qız, Simurq quşu və möcüzəli xilasolma günəş kultunun rudimentləri kimi özünü tanıtdırır.

Di gəl ki, meydan mədəniyyəti müstəvisinə çıxarılmış yekə qarın grotesk bədənə atributudur. Bu kontekstdə ona münasibət birmənəli şəkildə neqativdir. Nədən ki, xalq gülüş mədəniyyətinin ictimai-sosial parametrlərində yekə qarın tənbelliyi, müftəxorluğu, bəkarlığı, dünya nemətlərinə uyub yalnız gödəniyi fikirləşən, tamahını, nəfsini üstələyə bilməyən acgöz birisini bildirir. Xan, bəy, padşah, paşa, sultan, rəcə, burjua dedikdə gözönünə hər şeydən öncə yekə qarın gəlir. Bu, mədəniyyətdə formalaşmış bir tendensiyadır, bir düşüncə streatipidir. Hərçənd əsası var, izahı var.

Məsələ ondan ibarət ki, yekə qarın xalqın gülüş mədəniyyəti tərəfindən ya istibdadın, zülmkarlığın, istismarın, zülmün və aşkar hədənin rəmzi kimi qavranılır, ya da tənbelliyin, kütlüyün, əfəlliyyənin, maymaqlığın. Səbəbi aydındır: yekə qarın birmənəli şəkildə qorxunc təzahürdür. **Qarının başa bəla olduğu məşhəri-cahandır.** Çünki onun

tələbatları çoxdur: hələm-hələm doymur; permanent yeyir, yenə doymur. Doymayanda vadar eləyir ki, qarın sahibi başqasının payını mənimsəsin. Bu isə aşkar şəkildə konflikt vəziyyətinə gətirib çıxaracaq bir faktdır.

Hər şey də elə buradan başlayır: çekişmələr, mənafelərin toqquşması, ziddiyyətlər, təcavüzlər, üsyanlar, inqilablar, davalar...

Qarnın həcmi böyüdükcə düşüncə intensivliyi azalır, passivlik artır, adam elə bil ki yerə mıxlanıb qalır.

Məgər inkişaf günbəgün çoxalan insanları bir təhər doyuzdurmaq, yeni məhsuldarlığı artırmaq məqsədini güdmür?

İnkişaf aclığa bir reaksiyadır: qida azlığını aradan götürməyi hədəfləyir.

Bütün üsyanların, inqilabların, davaların, müharibələrin primitiv və bəsit mündəricatı yemək və çoxalmaq, daha artıq yemək və daha artıq çoxalmaq ideyasını özündə qapsayır.

Odur ki, qarın və onun tələbləri ilə bağlı aktuallığı insanın beynindən kənarlaşdırmaq üçün, yaxud onun düşüncələrini qarından xilas etmək üçün mədəniyyət gülüşdən faydalanır, qarnı birbaşa xalqın meydan həyatının müstəvisinə çıxarıb lağa qoyur, ona şəbədə qoşur, ona gülür. Gülür ki, insan qarnın diqtəsindən, əsarətindən qurtulsun, oturub-durub yalnız yeməkdən danışmasın. Və mədəniyyət permanent olaraq buna çalışır. Ancaq nə etməli ki, qarın təbiətdir, torpaqdır, Dionis başlanğıcının rəmzidir, beyin (ağıl, bilinc) isə qanundur, sistemdir, mədəniyyətdir: Apollon başlanğıcını eyhamlaşdırır.

Beyin (ağıl, bilinc) qarnı mədəniyyətə dəvət etməyi bacarmayanda cəmiyyət faciələr yaşayır. Çünki doymaq və çoxalmaq instinkti aqlın əmrlərinə tabe olmur və şuluqluq salır. Ol səbəbdən ədəbiyyatda və mədəniyyətdə qarın həmişə eybəcərdir, karikaturadır, gülüş obyektidir. Fikir vermisinizmi, gombul, şişman adamlardan heç vədə faciə aktyorları olmur. Şekspirin Hamleti müəllif təqdimində kökdür. Amma heç bir kök (!) aktyor Hamlet rolunda uğur qazanmayıb və bir kimsə

tərəfindən də kök təsəvvür edilmir. Ona görə ki, fakturada permanent yekə qarın faktoru var. Yekə qarnın içində isə həmişə çoxlu gülüş gizlənir.

Başqa bir aspektdən isə cəmiyyətdə müəyyən bir düşüncə streotipi mövcuddur; bu, toplum içre formallaşmış qavrayış streotipidir: insan fikirləşir ki, ideya adamı, yeni maddiyyatdan uzaq birisi, arıq, sısqa, çelimsiz görkəmdə olmalıdır və yekə qarın onun imicini mütləq korlayır. Əslində, bu, xristianlığın yaratdığı ideya adamının obrazıdır və demək mümkündür ki, Avropanın əksər filosofları (maarifçiləri, yazıçıları, alimləri) bu standarta cavab veriblər.

Hərçənd... Platon, Sokrat, Ezop və Şərq filosoflarının böyük bir qismi qədərincə dolu bədəne malik idilər və qarınları onlara müdrik fikirlər söyləməyə əngəl törətmirdi.

Şərq filosofu qarınla barışıb yaşayır: Qərb filosofu (ideya adamı) isə qarına qarşı qiyamçı mövqeyini üstün tutur.

Lakin... bütün hallarda... qarın azğının birisi olaraq qalır: "mən ölüm, sən öləsən" bilmir, vaxt bilmir, saat bilmir, etika bilmir, həya bilmir, qanun bilmir, vicdan bilmir, namus bilmir: təbiətin buyurduğu kimi yaşayır, Dionis kimi öz kefinə yaşayır. Təbiətdə qarın üçün qadağa yoxdur. Toplum isə onu müəyyən ölçülər çərçivəsində məhdudlaşdırmağa can atır, qarnın hoqqalarını ədəbsizlik sayır, yasaqlayır. Digər tərəfdən isə cəmiyyət qarnın nazı ilə oynayır da: üzünə hər yerdə mətbəx verilişləri açır, dərgilərdə ləziz yeməklərin, pişintilərin parıltılı şəkillərini onun önünə vızıldadır...

Beləliklə, toplum qarnı təbiətdən ayıraraq onu öz qanunlarına tabe etdirməyə çalışır. Necə? Hansı yolla. Əlbəttə ki, psixoterapiyanın köməyilə. Konkret desək, gülüşün vasitəsilə. Gülüş tənqiddir, qınaqdır. İnsan başqasına gülməyi sevir, ancaq özünə ünvanlanan gülüşdən ehtiyatlanır, utanır, xəcalət çəkir, qaçıb hamıdan gizlənmək istəyir. Gülmək cəsəretdir, azadlıqdır, kompleksizlikdir. Qorxaq gülə bilmir. Toplum da bu və ya digər formada qarnı güləndə onun sahibinə sataşır, həmin

şəxsi (və eyni zamanda yemək kultunu) aşağılayır. Meydan tamaşalarını, kölgə və kukla oyunlarını, karikaturaları, çoxsaylı komediya personajlarını xatırlayın. Kök adamlarda arıqlamaq istəyi fiziki əziyyətdən daha çox gülünc görünmək qorxusundan irəli gəlir. Qarnın qulu, yeni **qarınqulu** olmaqdan qurtulmağın birçə yolu mövcuddur ki, o da gülüşdür. Qarnın iddiaları gülüşlə tənzimlənir. "Bizə gülərlər" deyib insanlar öz düşüncələrindən qarnı sanki silirlər, onun haqqında fikirləşməyi özlərinə yasaq eləyirlər. Özlərini elə aparırlar ki, guya qarın üçün işləmirlər.

Amma sonucda bütün günü onların əllərindən qaşığı və fincanları yenə də yerə düşür. "Qarnın səsi həqiqətin səsidir". Bunu mən söyləməmişəm, bunu Şerq müdrikləri belə buyurublar.

"Polkovniki heç kim xəbər almır"²¹ romanının sonu.

Unutmayaq ki, Hamletin əlində tutduğu qafa tası və ya kəllə məhz qarın üzərində qurulmuş dünyanın faniliyinə, ötərililiyinə gülür.

Hətta ölümün də gülüşü qarının mənasız çabalarına tuşlanıb: yeni qarın heç vaxt ölümə qalib gələ bilmir. Çünki bir gün mütləq enerji istehsalından dayanır.

Toplumda qarına qarşı münasibət ikilidir, ambivalentdir: bir yandan yemək kultu, o biri yandan qarnın karikaturası. Bir tərəfdə qarnın özü gülür, digər tərəfdə isə qarına gülürlər; yeni əbədi olaraq, yeni həmişəlik mənfi ilə müsbət arasında...

Ədəbiyyat

¹ Pyat filosofskix traktatov na temu "Afak va anfus". M.: 1970. - s.22.

² Ətraflı bax: Seyidov M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: 1983. - s. 99-101.

³ Basilov V.N. İzbranniki duxov. M.: 1984. - c. 30-96.

- ⁴ Ətraflı bax: Seyidov M.M. Göstərilən əsəri, s.98-99
- ⁵ Fərzəli Ə.Ə. Dədə Qorqud yurdu. Bakı, 1989. - s. 152.
- ⁶ Bax: Seyidov M.M. Göstərilən əsəri, s.143
- ⁷ Quar qədim hunlarda göy gurultusu, ildırım, şimşək tanrısının adı imiş.
- ⁸ Bax: Seyidov M.M. Göstərilən əsəri, s.212-214
- ⁹ Yənə orada, s.214-215
- ¹⁰ Azərbaycanın dəyərli kinorejissoru Əjdər İbrahimovun çəkdiyi "26-lar" filmində oxunan mahnının nəqarəti.
- ¹¹ Qolosoqker Y.E. Mifin məntiqi. Bakı, 2006. - s. 84-85.
- ¹² Talıbzadə A.A. Şərqlə teatrı tarixi. - Bakı, 2006. - s. 274.
- ¹³ Bax: Mehdiyev N.M. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. Bakı, 1986. - s. 90-91
- ¹⁴ Safronova Y.S. Dzenskiy smex kak otrajeniye arxaïçeskoqo zemledelçeskoqo prazdnika // Simvolika kultov i ritualov narodov zarubejnoj Azii. - M., 1980. - s.70-71.
- ¹⁵ "Dünya qan üstündə bir xanimandır". Səməd Vurğunun "Vaqif" pyesində söylədiyi fikrin modifikasiya edilmiş variantı.
- ¹⁶ Bax: Qolosoqker Y.E. Mifin məntiqi (tərcümə A.Talıbzadəninindir) Bakı, Kitab aləmi, 2006. - s.59-61.
- ¹⁷ Bax: Baxtin M.M. Literaturnıye-kritiçeskiye statyi. M.: 1986. - s.318.
- ¹⁸ Yənə orada.
- ¹⁹ Bax: Safronova Y.S. Dzenskiy smex kak otrajeniye arxaïçeskoqo zemledelçeskoqo prazdnika // Simvolika kultov i ritualov narodov zarubejnoj Azii. - M., 1980. - s.71.
- ²⁰ Daha ətraflı bax: Elçin M.E. Gün çıx, çıx, çıx. - Bakı, 2009, s.5-12.
- ²¹ Qabriel Qarsia Markesin əsərinin adı.

MƏQALƏLƏRİN DÜZÜMÜ

1. Min maska və bir mən.....
2. Kütlə: teatr və kino.....
3. Ər və arvad üçün intim teatr, yaxud Məşədi İbad necə varsa.....
4. Bədən və ruh kulturoloji problem kimi.....
5. Kəpənək və ya təfsiri-şərhi-hali Nəsimi.....
6. Üsyan və cəza: fikir "kəndirbazı"nın aqibəti.....
7. Mədəniyyətlərin qohumluq paradıqması.....
Kündə: varlığın simvolik obrazı.....
Süd: "idrak içkisi"nin metafizikası.....
Gil qab: tanrıya bənzəyən dulusçu.....
8. İslam mədəniyyətində səs: teatr və musiqi...
9. Müsəlmanların məscid və bazarı.....
10. Müsəlman və məhəllə.....
11. Müsəlman və məclis.....
12. Virtual merac teatrı.....
12. Yuxulu şəhərin sakinləri və mirzəsi.....
13. Bağ teatral məkan kimi.....
14. Psixoloji məkan fenomeni: yuxarı və aşağı..
15. Sağ və sol üçün fəlsəfi marş.....
16. Meyxana: meyın kulturoloji mədhiyyəsi.....
17. Erotika və həya.....
18. Güzgü və kölgə.....
19. Tənqidin fenomenologiyası.....
20. Şərq və Qərb dixotomiyası maarifçilik kontekstində.....
21. Yer və Göy enerjiisinin bildiriciləri: "in" və "yan" başlanğıclarının türk variantı.....

