

KAMAL ABDULLA



*Ədəbi
görüşlər*

V cild

Bakı – 2025

Redaktor və ön sözün müəllifi:
Muxtar Kazımoğlu

Rəssam:
İlham Elxanoğlu

Kamal Abdulla. Ədəbi görüşlər. V cild

– Bakı: Sim-Sim, – 2025. – 320 s.

Kitabda Xalq yazıçısı, akademik Kamal Abdullanın bənzərsiz elmi və bədii yaradıcılığı, çağdaş Azərbaycan və dünya ədəbi prosesinin gedişatı, “Qorqudşünaslıq” elminin sirləri, mifoloji dünyagörüşü, dilçiliklə bağlı tədqiqatları, ədəbi-tənqidi məqalələri, esseləri yer alıb.

Zəngin elmi, fəlsəfi dünyagörüşü ilə Azərbaycan oxucusunun dərin rəğbətini qazanan Xalq yazıçısı, akademik Kamal Abdulla sözün mahiyyətini və dərinliklərini, ədəbi-bədii ideyaları, dünya ədəbiyyatının incəliklərini böyük ustalıqla təsvir edib.

ISBN: 978-9952-28-787-5

© Kamal Abdulla, 2025

QIRILMA NÖQTƏSİ

(ÖN SÖZ YERİNƏ)

Qədim Romada Rubikon çayını keçmək yasağı vardı – heç bir sərkərdə qoşunla bu kiçik çayı keçib Romaya daxil olmamalı idi. Hansısa sərkərdə bu yasağı pozsaydı, qiyamçı elan olunmalı və cəzalandırılmalıydı. Tarixdən o da məlumdur ki, Rubikon çayını Yuli Sezar keçir. Öz qoşunu ilə Romaya girən Yuli Sezar düşmən kəsildiyi Senata divan tutur və hakimiyyəti ələ alır. Yuli Sezarın siyasi görüşlərinə bəraət qazandırmaq fikrindən, əlbəttə, uzağam. “Rubikonu keçmək” yasağını xatırlatmaqda niyyətim ədəbi bəzələri aşmaq kimi mürəkkəb məsələyə işarə etmək, Kamal Abdullanın ədəbi görüşləri barədəki bu yazını həmin mətləbdən başlamaqdır.

Ədəbi yasağı pozmağın ən böyük nümunə-sini bizim ədəbiyyatda Mirzə Fətəli göstərib Füzuli tilsimini sındırmışdısa, görəsən, Mirzə Fətəli ilə başlayan və Molla Nəsrəddin ədəbi məktəbi ilə mühüm bir istiqamətə çevrilən realizmin də bizdə öz yasaqları yaranmışdı mı? Yəni Füzuli tilsiminə bənzər bir keçilməz səddi Mirzə Fətəli qələmi və Molla Nəsrəddin məktəbi yarada bilmişdimi? Bu cür suallara “Bəli” cavabını vermək ona görə çətindir ki, sovet ideologiyası bir çox başqa məsələlər kimi, sağlam realist ədəbi ənənə məsələsini də alt-üst elədi. Sovet ideologiyasının diktə etdiyi realizm Mirzə Fətəli və Mirzə Cəlil realizmindən uzaq bir realizm oldu. Ruhən Mirzə Fətəliyə, Mirzə Cəlilə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevə qayıtmaq, həyatı ideoloji sxemlərlə yox, təbii boyalarla qələmə almaq ötən əsrin 60-cı illərindən sonra hiss olunmağa başladı. Və çağdaş ədəbiyyatımız 60-cı illərdən üzübəri kifayət qədər səmərəli yol qət edib, “Təbii boya və həyatilik nədir?” sualına yenidən qayıtmalı, bu məsələyə fərqli yönəldən baxmalı oldu. Fərqli yönəldən baxmağın hansı kontekstdə baş verməsini aydın təsəvvür etməkdən ötrü “boya” sözünün

ətəyindən tutub rəssamlıqdan örnək gətirmək olar: Səttar Bəhlulzadə Kəpəz dağına hamının gördüyü biçimdə yox, özünün xəyalən canlandırıdığı bir şəkildə təsvir edib “Kəpəzin göz yaşları” adlı sənət əsəri yaradır. Yəni bu nadir sənət əsərinin yaranması heç də Kəpəzin surətini necə var – o cür kətana köçürmək prinsipinə əsaslanmır. Bəs belə olan halda biz “həyatı təbii boyalarla əks etdirmək” sözlərini əsərə (“Kəpəzin göz yaşları” tablosuna) aid edə bilirikmi? Əlbəttə, aid edə bilirik. Çünki bu tipli əsərlərdə təbii və həyatı olan nəsnə müəllifin bizlərə çatdırmaq istədiyi hiss-həyəcandır, duyğu-düşüncədir. Həyatın dərinliklərindən gələn hiss-həyəcanı, duyğu-düşüncəni müəllif başqalarından fərqli olaraq, Kəpəzin “kopyasını çıxarmaq”la ifadə etmək istəmirsə, irreal lövhəni real yaşantının təsvir vasitəsinə çevirirsə, demək, biz qırılma nöqtəsi ilə qarşılaşmış oluruq, sənətkarın stereotiplərdən uzaqlaşmış yeni yol tutmasının şahidlərinə çevrilirik. Görməmək, duymamaq çətin deyil ki, buxovları qırıb, yeni yol tutmaq istedadla birlikdə, sənətkardan böyük cəsarət də tələb edir. Cəsarət olmasa, yaşaqları pozub Rubikon çayını keçəndən sonra qınaq, mə-

zəmmət və təpkilərə duruş gətirmək və tutduğun yolu davam etdirmək, əlbəttə, mümkün olmaz.

Hərəkətə qırılma nöqtəsindən başlamaq və Rubikonu keçmək. Elə bilirəm bu anlayışlar Kamal Abdullanın ədəbi görüşləri barədəki söhbətə yön verəcək anlayışlardır. Məsələ burasındadır ki, kifayət qədər uzun çəkən qınaq, məzəmmət və təpkilərdən sonra bu gün artıq ədəbi tənqidin postmodernist bir yazıçı kimi qəbul etdiyi Kamal Abdulla əvvəl-əvvəl yenilikçi dilşünas və ədəbiyyatşünas kimi tanınıb. Odur ki, hərəkətə qırılma nöqtəsindən başlamaq və Rubikonu keçmək dedikdə Kamal Abdullanın ədəbi-tənqidi məqalələrini, “Dədə Qorqud” dastanı ilə bağlı araşdırmalarını da nəzərə almaq lazım gəlir.

Kamal Abdullanın “Kitabi-Dədə Qorqud”la bağlı araşdırmalarında “Yarımçıq əlyazma” kimi postmodernist romana qida vermiş yenilik, hər şeydən qabaq, dünya mədəniyyətinə, bu mədəniyyətin təməl prinsiplərinə bələd olmaqdan doğur. Dünya mədəniyyətinin qanunauyğunluqlarına dərinlən bələd olmağın nəticəsidir ki, Kamal Abdullanın “Kitabi-Dədə Qorqud” barədəki fikirlərinin bir çoxu qorqudşünaslıqdakı məlum fikir-

lərlə bir araya sığmır. Qorqudşünaslıqda bu gün xüsusi israrla irəli sürülən fikirlərdən biri belədir: Dədə Qorqud tarixi şəxsiyyətdir və o, “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunun müəllifidir. Yüksək elmi rütbə və böyük səlahiyyət sahibi olan bir ədəbiyyatşünasın dövrüyyəyə buraxdığı və anadilli yazılı ədəbiyyatımızın qədimliyi kimi cəlbedici bir ideyanın təbliğinə yönəltdiyi bu fikir Kamal Abdulla tədqiqatlarında qətiyyənlə öz təsdiqini tapmır. Ona görə ki, Kamal Abdulla antik mədəniyyətdəki Homer faktoruna və həmin faktor ətrafındakı çağdaş elmi konsepsiyalara dərinliklə bələddir. Kamal Abdulla çox yaxşı bilir ki, ciddi elm adamları yunan tarixində Homer adlı şəxsin olduğunu inkar edirlər və Homerdən bir prinsip kimi söhbət açırlar. Analoji yanaşmanın Dədə Qorquda münasibətdə özünü doğrultmağına əmin olan Kamal Abdulla yazır: “Dədə Qorqudu Dastan kontekstində real bir şəxs olaraq təsəvvür etmək çətindir, belə ki, Dastan öz formalaşma mənbəyini ən qədim mifoloji dövrdən götürür. Belə uzun bir tarixi dövr ərzində yaşama imkansızlığı onu real və unikal bir müəllif kimi qəbul etmək istəyini əngəlləyir. Bəs o zaman

Dədə Qorqud kimdir?.. Dədə Qorqud bir prinsipdir. Oğuz elini tarixən birləşdirən prinsip. Ta qədim mif dövründən bu günə qədər yaşayan, bəzən aşkar şəkildə, bəzən gizli şəkildə öz yaşamaına davam edən prinsip. Bu ideoloji prinsip əxlaqi, mənəvi, genetik xətlər vasitəsilə müxtəlif dövrlərə aid hadisələri bir-birinə birləşdirmiş bir durumdadır. Dədə Qorqudun bir prinsip kimi nəzərdən keçirilməsi Dastanın formalaşma tarixinin çox qədim zamanlara aid edilməsinə real kömək edir”. Dədə Qorqud dilemmasına bu cür yanaşma, Dastanda mifoloji dövrə aid elementlərin diqqət mərkəzinə çəkilməsi bəşər övladının keçib gəldiyi ibtidai mədəniyyət mərhələsinin kodlarını çıxış nöqtəsi kimi götürmək imkanlarını genişləndirir. Arxaik kodlara söykənməyin nəticəsidir ki, Kamal Abdulla Dastan mətnini söküb böyrü üstə qoymaqdan, “Yarımçıq əlyazma” romanını “Kitabi-Dədə Qorqud”un alt qatda gizlənən mifoloji elementləri üzərində qurmaqdan çəkinmir. Dərin laylarda gizlənmiş mətləblərə bələd olmadan qırxoynaşlı Boğazca Fatmanı romanda diqqət mərkəzinə çəkmək, Dədə Qorqudu – gələcəkdən dürlü xəbərlər verən bir kişini

belə bir qadının həmsöhbətinə çevirmək, əlbəttə, mümkün olmazdı. Demək, Boğazca Fatmanın mifdəki yeri bu obrazın postmodernist romanda əl-qol açmasına zəmin yaradır. Bəs Boğazca Fatmanın mifdə tutduğu mövqe və daşdığı funksiya nədən ibarətdir? Kamal Abdulla bu suala Promotey obrazını xatırlatmaqla cavab verir. Promotey obrazında Kamal Abdullanın vurğuladığı əsas cəhətlərdən biri görücülükdür – Zevs tərəfindən sonsuz məşəqqətə düşər olacağını qabaqcadan açıq-aydın gördüyü halda, insanlara odu verməkdən geri durmamasıdır. Prometeydəki bu əzmkarlığı yada salmaqla Kamal Abdulla xəttin əks tərəfinə işarə edir. Əks tərəfdə Prometeyin doğmaca qardaşı Epimetey dayanıb. “Promotey” – “qabaqcadan düşünən” deməkdirsə, Epimetey – “sonradan düşünən” deməkdir. Prometeydən fərqli olaraq Epimetey atdığı addımın mənfi nəticəsini düşünmək qabiliyyətindən uzaqdır. Prometeyi cəzalandırmaq üçün allahlar tərəfindən yaradılmış Pandora adlı ilk qadına suzulmaq və insanları fəlakətlərə düşər etmək Epimeteyin düşüncəsizliyi ucbatından baş verir. Fəlakətlərə səbəb – Epimeteyin düşüncəsizliyidirsə, Epime-

teyi mənfəi obraz saymaq olarmı? Əlbəttə, yox. Epimetei arxaik mifoloji təsəvvürdən gələn anti-qəhrəmandır, qəhrəmanın (Prometei) tam fərqli tərəfidir. Prometei və Epimetei paraleli ibtidai mədəniyyətdəki Tanrı və yalançı Tanrı, hökmdar və yalançı hökmdar, adaxlı və yalançı adaxlı silsiləsində bəhədar və yalançı bəhədar modelinə uyğun gələn bir paralellikdir. Mifoloji dövrün elementlərini əks etdirən “Kitabi-Dədə Qorqud” da bu cür obraz paralelliyindən kənarda qala bilməzdi və kənarda qalmır. Boğazca Fatmanın iştirak etdiyi “Bamsı Bəyrək” boyu yalançı qəhrəman baxımından xüsusiən seçilən boylardandır. Bu boyda baş qəhrəmanlardan hər ikisinin – həm Bəyrəyin, həm də Baniçiçəyin əvəzedicisi – “dvoynik”i var. Yalançı oğlu Yalancıq Bəyrəyin, Boğazca Fatma da Baniçiçəyin “dvoynik”idir. İbtidai mədəniyyətdəki bütün yalançı qəhrəmanlar kimi, Boğazca Fatmanın da başlıca funksiyası baş qəhrəmana (burada Baniçiçəyə) magik güc-qüvvət verməkdir. Arxaik düşüncə sistemindəki bu cür qanunauyğunluqların məğzinə varmaq Kamal Abdullaya imkan verir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”a münasibətdə başqalarının atmadığı

addımı ata bilsin. Fərqli addım, fərqli yanaşma “Dədə Qorqud” mətninin dekonstruksiyası – deşifrəsində daha qabarıq şəkildə ortaya çıxanda “Yarımçıq əlyazma”ya qarşı təpkiləri Kamal Abdulla məhz bu sözlərlə dəf edir: “Əvvəla, “Dədə Qorqud”u deşifrə etmək hələ tarixi deşifrə etmək deyil. İkinci, bu deşifrə söz-söz, cümlə-cümlə Dastanın içində, dərinində sayrışır... Mənim deşifrəmin inkarımümkünsüz bünövrəsi var: bu, “Gizli Dədə Qorqud” silsiləsini təşkil edən tədqiqatdır”. Bu tədqiqatda, eləcə də sonralar yazılıb ortaya qoyulan “Kitabi-Dədə Qorqud” poetikasına giriş” monoqrafiyasında “inkarımümkünsüz bünövrə”, ilk növbədə, dünya mifoloji kontekstini ciddi şəkildə nəzərə almaqdan, Dastanın mifoloji qatındakı gizlinləri, şüurun və təhtəlşüurun ağla-gəlməz nöqtələrini diqqət mərkəzinə çəkməkdən ibarətdir.

Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, dünya mifoloji kontekstini əsas götürüb invariantlara doğru hərəkət etmək Kamal Abdullanın yazılı ədəbiyyatdan bəhs edən bir çox məqalələrinin də cövherində dayanır. “Mahiyyətin forması və formanın mahiyyəti” adlı məqaləsindən bu söz-

lərə nəzər salaq: “Eyni adlı, eyni məzmunlu əsərlərin bir invariant – kökə gətirilib çıxarılması nisbətən asan olsa da, oxşar və bəzən də müxtəlif məzmun-formaların eyni invariant – kökə aidliyini müəyyənləşdirmək çox zaman o qədər də asan olmur. Halbuki əsl semiotik müqayisə təhlili məhz bu zaman başlayır... Sosial kontekstinə, coğrafi məkanına, bədii dəyərinə görə ən müxtəlif əsərlər bir yuvaya, bir sxemə salına bilər və əslində belə eyniliklərin müəyyənləşdirilməsi ictimai-ədəbi fikrin inkişafındakı təkrarları və yenilikləri ortalığa çıxarmaq üçün də çox faydalıdır”. Eyni adlı əsərlər dedikdə “Leyli və Məcnun”lar, “Don Juan”lar nəzərdə tutulur. Dünya ədəbiyyatının bu cür nümunələri ilə bərabər, məzmun-forma baxımından bir-birinə uyğun gəlməyən klassik əsərlərdə də anavərinatların – vahid köklərin olduğunu dönə-dönə vurğulamaqla Kamal Abdulla ədəbiyyatın dialoji əlaqə, intertekstuallıq kimi qanunauyğunluqları üzərində dayanır. Mixail Baxtinin üzə çıxardığı dialoji əlaqə təlimi ilə postmodernist estetikanın irəli sürdüyü intertekstuallıq təlimi əslində eyni hədəfi nişan verir. Hədəf zaman və məkanca bir-birindən

uzaq olan bədii əsərlərin də bir-biri ilə dialoqa girməsi, məzmun və formaca bir-biri ilə səsleşməsidir. Kamal Abdulla bu cür dialoq və səsleşməni o qədər köklü bir məsələ sayır ki, bədii əsərlərə münasibətdə həmin məsələni mühüm qiymətləndirmə meyarlarından biri kimi götürür. Məsələn, “İntellektual nəsr nə deməkdir?” sualına Kamal Abdulla belə cavab verir: “Əgər hansısa nəsr əsəri oxucunu labirintlərlə – gizli, ya açıq şəkildə – dünya ədəbiyyatının hansısa bir adına, məsələn, Bulqakova, Ekoya, Borxesə və digər görkəmli şəxslərin yaradıcılığına apara bilirsə, təbii ki, bu intellektual nəsrdir”. Ədəbi tənqid intellektual nəsrdə dünya ədəbiyyatının dərinliklərinə uzanıb gedən xətləri, dünya ədəbi prosesi ilə səsleşmə məqamlarını üzə çıxarmağa maraq göstərmirsə, bu ədəbi tənqid, Kamal Abdullanın nəzərində, dar bir dairədə fırlanmaqla məşğul olur.

Ədəbi tənqidi məqalələrində, xüsusən esselər silsiləsində Kamal Abdulla yeri gəldikcə öz oxucusunu suallar qarşısında da qoyur. Məsələn, belə bir sual: Hansısa nəsr əsəri Bulqakovu, Ekonu, Borxesi və digər görkəmli sənətkarları yada salırsa, həmin əsərdə qırılma nöqtəsinin ol-

masından danışmaq nə dərəcədə yerinə düşür? Suala cavab vermək üçün ədəbiyyatımızda qırılma nöqtəsinin ən səciyyəvi nümunəsinə yenidən qayıtmalı oluruq. Yadımıza salırıq ki, Mirzə Fətəli özündə güc tapıb Füzuli ənənəsindən qopmaq fikrinə düşəndə məhz dünya təcrübəsinə, konkret olaraq Avropa maarifçi realistlərinə arxalanırdı. Bu məntiqdən çıxış edib deyə bilərik ki, bu gün hansısa sənətkarın bədii yaradıcılıqda qırılma nöqtəsinə Bulqakov, Eko, Borxes və başqa novator sənətkarlara söykənilmə tapması da təbii bir haldır.

Nəsrdə fərqli yol tutmağın mühüm əlamətlərindən biri həyat hadisələrini olduğu kimi qələmə alıb-almamaq məsələsinə münasibətdə ortaya çıxır. “Hamının gördüyü və tanıdığı dünyanı bir də olduğu kimi yazmaq kimə və nəyə lazımdır?” XX əsrin nəhəng nasirlərindən biri olan Uilyam Folknerin bu fikrini nümunə gətirməklə Kamal Abdulla “Nədən yazmaq?” məsələsinə aktual və həlli vacib məsələlər sırasına çıxarır: “Mən kitabı açıb həyatda gördüklərimi, bildiklərimi bir də ordan oxuyacağamsa, mənim insan, zaman haqqında bildiklərimə heç nə əlavə olun-

mayacaqsa, belə realizm – istər sosialist realizmi olsun, istər “qeyri-sosialist” – mənim nəyimə gərəkdir?!”

Doğrudan da, həyatda gördüklərimizdən başqa bir də düşündüklərimiz var. Bizim düşündüklərimiz başqalarının bildiklərinə nəsə əlavə edirsə, başqalarının insan və zaman barədəki təsəvvürlərini genişləndirirsə, demək, bu nöqtədən yola çıxmağı məqsəd və mərama çevirmək nəinki mümkündür, hətta vacibdir – yenilik, hərəkət, dirçəliş naminə vacibdir. Bəs düşüncələrin real həyatla bağlılıq dərəcəsi hansı şəkildə bədii həllini tapır? Kamal Abdullanı dinləyək: “Bizə nələr barədə düşünmək imkanı verilibsə, demək, onların hamısı təbiətdə var... Nə düşünə biliriksə – mövcuddur. Vacib deyil ki, gözlərimizlə görək. Nə ki düşünə bilirik, onlar hardasa mövcud olan real varlıqların solğun və parlaq kölgəsi, güclü və gücsüz əks-sədasıdır”.

“Nədən yazmaq?” məsələsinə Kamal Abdullanın bu cür yanaşması və bədii yaradıcılığını belə bir estetika üzərində qurmağa çalışması, təbii ki, oxucu müqavimətinə rast gəlir. Gözlə gördüklərinin və qulaqla eşitdiklərinin təs-

virinə vərdiş eləmiş oxucuda tədricən yeni zövq formalaşdırmaq kimi çətin bir işlə Kamal Abdulla ardıcıl olaraq həm bədii əsərlər, həm də ədəbi-tənqidi məqalələr vasitəsilə məşğul olur. Ədəbi-tənqidi məqalələr bədii əsərlərin az-çox normal qarşılanmasında oxucunun əlindən tutur, ona yardımçı olur: K.A. yazır: “Klassik” boylu-biçimli əsər yaza bilmə bacarığını ortaya qoyandan sonra sənətkar hər hansı eksperimenti ortaya qoymaq kimi səlahiyyət qazanır. Ən abstraksionist rəssam belə, əvvəlcə adamı olduğu kimi, realist-cəsinə çəkə bilməlidir – ən abstrakt və romantik ştrixin arxasında min illərin sərt təcrübəsi və içdən gələn bir enerjiyə durmalıdır”.

“Yarımçıq əlyazma”, “Sehrbazlar dərəsi”, “Unutmağa kimsə yox” romanlarına Kamal Abdulla “ənənəvi” biçimdə bədii əsər yazmaq mərhələsindən keçib gəlib. Bu romanlarda müəllifin “abstraksionist” təsvirləri real əsaslı düşüncələrin məhsulu kimi ortaya çıxıb. Real əsaslı “abstraksionist” düşüncələrə meydan verərkən Kamal Abdulla belə bir qənaətə əsaslanıb: “Ədəbiyyat elə budur və başqa heç nə deyil. Səni olmayana inandırmaq qüdrəti”.

Qırılma nöqtəsinə gəlib çıxmaq və Rubikonu keçmək yazıçı Kamal Abdullaya nə verib, ona nə qazandırıb? Bu suala cavabı da ədəbiyyatşünas Kamal Abdullanın öz dilindən eşidək: “Hər bir adam nə vaxtsa öz Rubikonunu keçməlidir. Sənətkar – birinci növbədə. Rubikondan bu yandakı həyat – ənənələr, indiyədək keçilmiş yollar və tanış düşüncələrin tərz... Şlyapanı qaldırıb tanış ideyalarla salamlaşmaqdan yorulmaq olar. Rubikondan o yandakı (Rubikonu keçəndən sonrakı – M.K.) həyat – köhnəliyə meydan oxumaq, azadlığın təntənəsi, isti çörək kimi təptəzə düşüncə tərz və yeni mədəni təsəvvürlərin formalaşması, əvvəl-əvvəl asan qəbul edilməyən eksperimentlər...” Bu sözlərdən sonra əlavə şərhə elə bir ehtiyac qalmır. Bir o qalır xatırladarsan ki, 60-cı illər ədəbi nəslinin bu gün adı ehtiramla çəkilən nümayəndələri, heç şübhəsiz, sosializm baryerlərini aşmış sənətkarlardır. Sərkərdə, qoşun, sərhədi keçmək anlayışları üstündə köklənib Kamal Abdulladan hərbi leksikonla danışsaq, deyə bilərik ki, bu qələm sahibinin bir vaxt ədəbi mühitdə süngülərlə qarşılanmasının kökündə realizm yasaqlarını pozub postmoder-

nizmə məxsus silahlarla meydana atılması dururdu. Meydan elm və sənət meydanı idi. Və bu meydan savaşında, yeni ədəbi cərəyan mücadiləsində elmi əsərlərin kəsəri bədii əsərlərin kəsərindən heç də az deyildi.

Muxtar Kazımoğlu

I BÖLÜMƏ

QORQUDNAMƏ

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı bizə öz keçmişimizi, bu günümüzü, gələcəyimizi daha dəqiq anlamaq, düzgün nəticələr çıxarmaq, perspektivləri doğru-düzgün nəzərə almaq üçün geniş imkanlar verir. Dastanın həm dil qatında, həm məzmun-süjet qatında, həm də mədəni-mənəvi sistem çərçivəsində elmimizə, cəmiyyətimizə, dövlətimizə açıq və gizli mesajlar var. Xüsusilə, gənc nəsil üçün bu Dastanı öyrənmək öz daxili ilə və digər tərəfdən dünya ilə adekvat münasibətlər qura bilmək işində bəlkə də əvəzsiz mənbədir. Mifoloji tarixdən orta əsrlərə qədər olan bir zaman ərzində ictimai şüurumuzun mü-təmadi inkişafını və formalaşmasını yalnız bu dastan vasitəsilə öyrənə bilərik.

Bu günün vacib siyasi çağırışlarından biri də milli dəyərlərlə yanaşı, multikultural dəyərlərin ciddi şəkildə öyrənilməsi və təşviqidir. Azərbaycan bu istiqamətdə çox iş görüb. İlkin mərhələdə müxtəlif şifahi və yazılı abidələrimizdə bədii təfəkkürün refleksləri kimi qalmış milli və multikultural dəyərlər artıq müstəqillik illərində həm də ciddi siyasi platforma qazanmış, beləliklə, həm mənəvi, həm də siyasi müstəvidə ölkə daxilində və ölkə xaricində Azərbaycanın başucaldan simvollarından birinə çevrilmişlər. Ölkə prezidenti İlham Əliyev hətta multikulturalizmi ölkəmizin dövlət siyasəti kimi qiymətləndirmiş, həm ölkə daxilində, həm də beynəlxalq aləmdə bu istiqamətdə əvəzsiz işlər görmüşdür.

Dünya mədəniyyətinin ən dəyərli incilərindən olan bu qədim Dastanımız həm Azərbaycançılıq, həm də multikulturalizm dəyərlərinin bir-birilə qaynayıb-qarışdığı son dərəcə zəngin bir mənəvi xəzinədir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” öz daxili quruluşunun ölçülən və ölçülməsi mümkün olmayan zaman kəsiklərində Azərbaycançılıq (təbii ki, Dastanın qədimliyini nəzərə alsaq bu, yurdçuluq, elobaçılıq kimi anlayışların sonrakı proyeksiyası

kimi qəbul edilməlidir) və multikulturalçılıq ideyalarının rüşeymini, özəyini qoruyub saxlayır, onları potensial qata ötürür, daha da formalaşmaları üçün münbit münasibətlər kələfi və süjet dolambacları ortaya qoyur. Sanki Azərbaycançılıq və multikulturalizm ideyaları ilk baxışda birbirinə zidd qütblərdir – bir qütbə özününkünü sevməyi, özünün olana xidmət etməyi tövsiyə və tərbiyə edirlər, o biri qütbə özünün olmayanı, dünyada olanları təqdim və təqdir edirlər. Dədə Qorqud dastanı bu iki qütbün üzvi surətdə birləşməsidir. Bu qütblərin hər ikisinə bu Dastandan kifayət qədər geniş yollar açılır. El-oba, ata-ana, yaxın əqrəbə, icma təəssübünü çəkməklə yanaşı, biz buradakı qəhrəmanlarda başqa millət və dinlərin nümayəndələrinə tolerant, sevgi dolu münasibəti açıq-aşkar hiss edirik. Qədim zamanların son dərəcə ilginclik əlamətlərini özündə saxlayan Dastanımızda, eləcə də, ondan sonra yaranmış çeşidli poeziya və nəşr nümunələrimizdə (Nizamidə, Nəsimidə, Xətəidə, Füzulidə, Axundovda, Mirzə Cəlildə, Haqverdiyevdə, Cavidə, Qurban Səiddə...) Azərbaycançılıq və multikulturalizm ideyalarının bəzən açıq-aşkar, bəzən isə gizli şəkildə özünə yer tapması bütövlükdə milli

mədəniyyətimizin eyni zamanda həm genişliyin-
dən, həm də dərinliyindən xəbər verir.

Son dərəcə gözəl haldır ki, Azərbaycan cə-
miyyətində mövcud olan multikulturalizm bir
model kimi artıq beynəlxalq ictimaiyyətin diqqə-
tini cəlb etmiş, təqdirini qazanmışdır. Multikultu-
ralizmin Azərbaycan modeli bütün dünyaya
onun bu məkanda necə münbit bir şəraitdə
yaşadığını və inkişaf etdiyini bir daha sübut edir.
Artıq təkcə ədəbi-bədii səviyyədə deyil, həm də
ciddi dövlət siyasəti kimi bu gün ölkəmizdə mul-
tikultural ideyalar və institutlar daha da güclənir.
Buna həm xalq və cəmiyyət, həm də dövlət tərə-
findən böyük dəstək verilməkdədir. Cəmiyyətin
həmrəylik və bütövlüyünə, mənəvi birliyinə nail
olmaq üçün, dövlətin özgüveninin artması, digər
dövlətlər arasında özünü rahat hiss etməsi üçün
bu dəyərlərin təbliği zəruridir. Cəsarətlə demək
olar ki, Multikultural təhlükəsizlik bu gün Azər-
baycanda tam şəkildə öz həllini tapmış bir ideo-
loji doktrinadır.

Bir məsələni xüsusi qeyd etmək istərdim.
Haqqında danışdığımız bu iki qütb bir-birinə o
qədər bağlıdır ki, onlardan birinin inkişafı istər-
istəməz o birinin inkişafına gətirir. Birinin öyrə-

nilməsi, faktiki olaraq o birinin öyrənilməsini şərtləndirir. Elə buna görə də bu dərs vəsaitini, "Kitabi-Dədə Qorqud"da təkcə Azərbaycançılığın öyrənilməsilə məhdudlaşdırmaq yox, onu həm də, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında multikulturalizmin öyrənilməsi istiqamətində atılmış bir addım, bir cəhd kimi qəbul etmək daha doğru olardı.

Azərbaycan mədəniyyətinin, tarixinin, mədəni irsinin, insanların həyat tərzinin, düşüncəsinin araşdırılmasında və bu barədə etibarlı məlumat alınmasına köməkçi olmaqda oxucuya təqdim olunan bu kitab son dərəcə vacib mənbə rolunu oynaya bilər.

***Kamal Abdulla. Seçilmiş əsərləri.
Qorqudnamə. IV cild.***

Qədim insanın ilkin, ibtidai təsəvvürlərinin invariant şəklində daşılaşaraq zaman-zaman nəsil-dən-nəslə ötürülməsi *arxetip* olaraq qiymətləndirilir. Arxetip həmçinin ibtidai cəmiyyətdə kollektiv təhtəşüurun forması kimi özünü gös-

tərir. Arxetiplər nəzəriyyəsinin müəllifi K.Q.Yunqa görə arxetip nəsildən-nəslə ötürüldükcə bilavasitə şüura da təsir göstərir, davranışı tənzimləyir. K.Q.Yunqa görə arxetipin 4 tipi müəyyənləşdirilə bilər.

1) "*Anima*" arxetipi davranışda qadın başlanğıcının, həlimliyin səviyyə göstəricisi olaraq "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında "yumşaqıq", "zəriflik" kimi variantlarda özünü göstərir. Bu halı KDQ-nin bir sıra qadın personajlarında, eyni zamanda Sarı donlu Selcan xatun və Qanturalı münasibətlərində müşahidə etmək olar. Selcan xatunun onunla bir düşməyə qarşı vuruşmasından qəzəblənən Qanturalı Selcan xatunla döyüşmək istəyir, amma qızın real gücü qarşısında "tərkislah" edildikdən sonra "yumşalır", hətta açıq-aşkar yalana keçir. Qanturalı Selcan xatunu öldürmək yox, sınamaq istədiyini bildirir. Bu yalan vasitəsilə, əslində, Qanturalı öz həyatını xilas etmiş sayıla bilər.

Başqa bir misal kimi Banuçiçəyi göstərə bilərik. Onun Beyrəklə tanışlığının başlanğıcında bir qadın yox, bir qəhrəman döyüşçü özünü göstərir.

2) Davranışda kişi, kişilik başlanğıcının səviyyə göstəricisi kimi "*animus*" arxetipi dastan-

dakı bir çox kişi və qadın personajların davranışında özünü göstərir. “Animus” arxetipinin dastanda ən bariz təmsilçisi düşmən qarşısında sarsılmayan Burla xatundur. Bu funksiyada gənc qadın personajlarından Selcan xatunu da göstərmək olar. O, nişanlısı Qanturalı ilə birlikdə öz doğma atasının ordusuna qarşı vuruşur, qəhrəmanlıq göstərir. Qazan xana sonsuz sədaqəti ilə seçilən Beyrək bu invariantın başqa bir şaxəsini canlandırır. O, ölməyi, kişiliyi, satqınlıqdan üstün tutur. Kişi personajların əksəriyyəti – Salur Qazan, Beyrək, Basat, Dəli Domrul, Qaraca Çoban və b. Oğuz cəmiyyətinin kişilik və qeyrət səviyyəsinin yüksək göstəriciyə malik olmasını, yəni, “*animus*” arxetipinin təzahürünü bədii formada nümayiş etdirirlər.

3) “*Şədo*” (kölgə) adlanan və nəsildən-nəslə insanın öz vəhşi ehtirasına münasibətini bildirən arxetip dastanda Sarı Çoban və Pəri qızı münasibətində eyni zamanda Təpəgözün öz törətdiyi əməllərə münasibətdə variantlaşır. “*Şədo*” arxetipi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında təsvir edilən cəmiyyətin inkişafı nöqtəyi-nəzərindən nadir hal kimi diqqəti cəlb edir. Belə ki, Sarı Çobanın və Pəri qızının məlum hərəkəti cəzasız

qalmır. Oğuz cəmiyyətinin başına Təpəgöz timsalında böyük bir bəla gəlir. Bu arxetipin qeyrikəskin bir variantı da çox dumanlı şəkildə Dirsə xan və 40 namərd münasibətində, namərdlərin Dirsə xana oğlu Buğacdən yalan xəbər – guya anasına əl uzatması xəbərini gətirmələrində özünü göstərir.

“Kölgə” arxetipi sayrışmanın qaranlıq (gizli) tərəfinin simvolu kimi də diqqəti cəlb edir. Qaranlıq tərəf işıqlı tərəfin üzərindən çəkilənə qədər (ışıqlı tərəf aydınlanana qədər) “Şədo” arxetipi sayrışmanın informativ məqamı ola bilər.

4) “*Persona*” arxetipi ətraf sosial mühitə münasibətdən formalaşır və dastandakı davranış formaları bu baxımdan çoxlu variantlar verir. Dastanda cəmiyyətdaxili yasaqların müəyyənləşməsi, cəmiyyət üzvünün öz sosisumunun əxlaq və etik dəyərlər sistemi ilə hesablaşması “*persona*” invariantının burada yüksək güc göstəricisinə malik olmasının əlamətidir. Qanturalı nişanlısı Selcan xatunun köməyilə düşməyə qalib gəlməsini Oğuzda bilsələr, “*başım qaxınc olar*” deyər düşündür. Oğuzda belə bir hal normal hal kimi qiymətləndirilmir. Və Selcan xatun özü də belə durumla razılaşmağa məcbur olur və “*öyünürsə*

ər öyünsün, aslandır, öyünməlik arvadlara böhtandır” deyir.

Öz toyuna gəlib çıxmış Beyrək qırx oynaşlı Boğazca Fatmanın, Qısırca Yengənin eyiblərini açmağa hazırdır və o bu qadınları az qala sosial qatda “biyabır” edir. Eyiblərini normal cəmiyyət qatında gizlətməyə çalışan bu qadınlar, nəhayət, Banuçiçəyə Beyrəyə “görünməsi” üçün, öz toyunda oynaması üçün təzyiq göstərirlər. Bu halın özü Dastanda gizlinə sığınmış oyun münasibətinin bədii modelidir. Beyrəyə qadınlar tərəfindən oyun qurulur, o, oyuna dəvət edilir, amma Beyrək bu oyuna “getmir”, onu oyuna salmaq istəyənləri paxırlarını açmaqla hədələyir, nəticədə, mətndə açıq, adekvat münasibətə – Banuçiçəyin ona görünməsinə nail olur.

Və nəhayət, Dədə Qorqudun bir dastan personajı kimi öz kultu “persona” arxetipinin dastanda real bir variantı kimi, cəmiyyətdaxili davranışın cəmiyyət qanun-qaydasına əsaslanan qoruyucusu kimi çıxış edir.

Arxetiplər səviyyəsində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının təhlili ibtidai cəmiyyətdən müasir cəmiyyətə qədər gəlib çıxan daşlaşmış, invariant davranış tərzinin müxtəlif variantlarda ən

qədim ədəbi mətndəki real yaşamını, üzdəki yox, dərinlərdəki tənzimləyici enerjiyini öyrənib üzə çıxarmağa imkan verir. Biz, beləliklə, mətnin dərin qatlarında gizlənmiş enerjiyanın təsvirinə yaxınlaşmış oluruq.

Dış Oğuzun iç Oğza qarşı üsyana qalxmasının əsas ilhamverici qüvvəsi Dış Oğuzun ağsaqqalı Aruz Qocadır. Üzdə olan səbəb (sayrışmanın görünən tərəfi) Salur Qazanın ildə bir dəfə evinin yağmalanması ritualına Dış Oğuz bəylərinin bu dəfə çağrılmamasıdır. Amma sayrışmanın o biri, gizli tərəfi də var və bu məqam Aruz Qocanın gizli arzusu ilə bağlıdır.

Salur Qazan ov tədarükü görərkən və bəyləri bu ov prosesinə qatarkən ayrı-ayrı bəylər ona müxtəlif suallar verir, hər biri bu ovda öz boynuna düşən funksiyaları dəqiqləşdirməyə çalışır. Hər halda mətnin ümumi ruhu belə deyir.

Yeganə Aruz Qoca Salur Qazana ikibaşlı (gizli) sual verir. O soruşur: *“Sası dinli Gürcüstan ağzına gedirsən. Ordun üstünə kimi qorsan?”*

Və gözləmədiyi (daha doğrusu, istəmədiyi) belə bir cavab alır. Qazan öz oğlu Uruzu ordusunun üzərinə başçı qoyduğunu cavab olaraq dilə gətirir.

Bu sualın gizli məramı Aruzun qaranlıq arzusundan xəbər verir. Əlbəttə ki, Salur Qazanın dayısı Dış Oğuzun ağsaqqalı Aruz Qoca heç bir başqasının yox, məhz özünün orduya başçı kimi təyin edilməsini istərdi. Lakin bu belə olmadıqda o, ürəyində Qazana qarşı ədavət bəsləyir. Və nəhayət olaraq, ortaya bəhanə çıxınca (Qazan öz evini ənənəvi olaraq yağmalatdığı zaman Dış Oğuzu çağırmayanda) Dış Oğuz bəylərini qızıışdıraraq Beyrəyi öldürür, Dış Oğuzu Qazana qarşı üsyana qaldırır. Bu məqamın özünü də ikili qəbul etmək olar. Başqa bir interpretasiyada Aruz Qoca Salur Qazan tərəfindən pozulmuş primitiv demokratik irsin – İç və Dış Oğuzun bərabər hüquqla yağmada iştirakının pozulmasına qarşı çıxış edir. Hər hansı səbəbdən olsa da hadisə qanla bitir. Nəticədə, Salur Qazan və qardaşı Qaragünə dayıları Aruz Qocanı öldürüb Beyrəyin intiqamını alırlar. Oğuz tarixinin ilk bədii üsyanı bu şəkildə yatırılır. Sayrışmanın hər iki tərəfi öz semantik dolumunu ortaya qoyur və mətnin bütöv anlaşılmasını təmin edir.

Başqa tərəfdən məsələyə baxsaq görərik ki, bununla qədim düşüncə tərz *avankulatdan* (dayı kultundan), daha dəqiq desək, anaxaqanlıqdan yaxa qurtarma prosesinin bədii modelini qurur.

Dayı kultunun adıdır. Dayı kultu anaxaqanlığın yumşaq təzahür formalarından biri kimi diqqəti cəlb edir. Dastanda gizli şəkildə bu, Aruz Qocanın Qazan xanın dayısı olmasına vurulan işarə ilə bəlli edilir. İşarənin olması öz-özlüyündə bu qədim kultun Qorqud dövrünə qədər gəlib çatmasının relikt əks-sədasıdır. Qədim dünyanın ibtidai cəmiyyətində matriarxatlıqla (anaxaqanlıqla) bağlı olan, onun bir şaxəsi kimi, ibtidai təsəvvürlərdə yaşayan bir sitayiş növüdür. Ana ilə birbaşa əlaqəsi olan qohumluq məqamıdır. Avankulat bu mənada birbaşa anaxaqanlıqdan doğan bir sitayiş formasıdır. Və Dastanda onun mövcud olması qədimliyə ən bariz işarələrdəndir. Avankulat qədim dünya dastanlarında öz əksini bu və ya digər şəkildə tapmışdır.

Ana tərəfdən olan qohumlara sitayiş, əslində, anaxaqanlığın gücünə işarədir. Artıq dastanın formalaşma mərhələləri üçün ölməkdə olan bu sitayiş formasına biz İç Oğuzla Dış Oğuzun münacişəsindən bəhs edən boyda rast gəlirik. Dış Oğuz bəylərini İç Oğuzla qarşı mübarizəyə təhrik edən Aruz qoca həm də bəylərbəyi Salur Qazanın dayısıdır. Oğuz cəmiyyətinin butövlüyünü qorumaq, onun sonrakı daha dərin parçalanmasının qarşısını almaq məqsədilə Salur Qazan dayısı Aruz qocanı cəzalandırır və qarşıdurmada onu qardaşı Qaragünəyə öldürtdürür. Dayıya sitayiş belə bir situasiyada kəskin şəkildə deformasiyaya məruz qalır. Dastandakı bu məqam cəmiyyətin hətta altşüurda belə anaxaqanlıq dəyərlərindən birdəfəlik ayrılmasına işarə edir. Və biz Dastanın formalaşmasının qədimliyinə, tarixəqədərki dövrə aidliyinə dəlalət edən daha bir dəlil kimi məhz avankulatı göstərə bilərik.

Dastan qəhrəmanları bir qayda olaraq psixoloji cəhətdən yekrəng, eynicinsli, bir növ, monumental şəkildə təsvir edilirlər. Amma mət-

nin içində yeni tipli, o birilərinə bədii-semantik cəhətdən bənzəməyən qəhrəmanlar da özünü göstərir. Beyrək yeni tipli Dastan qəhrəmanlarından biridir. Əksər qədim Dastan qəhrəmanlarına xas olmayan bir psixoloji tutuma malik qəhrəmandır. Özündə müxtəlif psixoloji cizgilər daşıyır. Beyrək həm qəhrəman, həm sədaqətli, həm cəmərd, həm də hiyləgər birisidir. O, içində olduğu süjet xətti ilə də, öz şəxsi xarakteri ilə də yunan miflərinin qəhrəmanı “hiyləgər” ləqəbli Odisseyi xatırladır. Beyrək Dastanda əsas personaj kimi iki boyda təsvir edilən hadisələrin iştirakçısıdır. Baybura bəyin oğlu, Salur Qazanın inəgıdır (sevimlişidir). Dədə Qorqud ona ad qoymazdan əvvəl, on altı yaşına qədər, yəni, cəmiyyətin əsas üzvləri sırasına qəbul olana qədər o, öncə Basam, Bamsı ləqəbi daşıyırdı. Atasının bazirganlarını qarət etmiş quldurlara hücum edib onların yağmalanmasının qarşısını alaraq quldurları basıb-kəsib qəhrəmanlıq göstərdikdən sonra Dədə Qorqud ona Beyrək adı verir və beləliklə, Beyrək Oğuz cəmiyyətinin (İç Oğuzun) üzvünə çevrilir.

Beyrək İç və Dış Oğuz bəyləri arasında baş verən münaqişənin ilk qurbanı olur. Qazan xana sədaqətinə görə o, Dış Oğuz bəylərindən Aruz

Qocanın qəzəbinə tuş gəlir və öldürülür. Bu ölümün başqa bir gizli mifoloji səbəbi də vardır. Bu səbəb Beyrəyin bir qədər əvvəlki boyda əsirlikdə olarkən kafir qızına verdiyi vədlə bağlıdır. Beyrək ondan xoşlanan kafir qızına vəd vermişdi ki, əgər qız Beyrəyin Bayburd qalasından qaçmasına kömək etsə və Beyrək elinə-obasına salamat dönsə, qayıdıb onu halallığa alacaq. Beyrəyin yeganə Oğuz cəngavəri kimi dastanda ölməsi onun belə bir vəd verməsi və vədini yerinə yetirməməsilə bağlıdır. Söz verilir, amma sözə əməl edilmir və sözün müəllifi (mətnin müəllifi) Beyrəkdən intiqamını alır.

Beyrək xətti qədim yunan mifologiyasındakı Odissey xəttindəki bəzi istiqamətlərin eynidir. Bu iki xəttin hansısa qədim bir invariantın (anavariantın) bərabərhüquqlu variantları olması şübhəsizdir. Öz nişanlısının toyunda iştirak etməsi dünya eposunun (xüsusilə, yunan miflərinin) səyyar süjeti kimi oğuz qəhrəmanı Beyrəyi də öz içinə ehtiva edir. Beyrək ictimai borc anlayışını şəxsi mənafedən üstün tutan, bunu əməli işdə sübut edən, şüurlu surətdə ölümünü qəbul edən, amma dövlətçiliyə, onun təmsilçisi Qazan xana dönük çıxmayan, bunun müqabilində qətlə

yetirilən faciəli bir obraz kimi “Kitabi-Dədə Qorqud” personajları arasında xüsusi, müstəsna yer tutur. O, Dastanın yeni tipli, psixoloji yük daşıyan, yaddaqalan qəhrəmanıdır.

Dastanda bir sıra həlledici məqamlarda Oğuzda baş verən hər hansı əlamətdar hadisəni, vacib situasiya dəyişməsinə kafirə – düşmən elinə xəbər verən naməlum personajdır. “Kafirin casusu” kimi şifrələnmiş ad altında Oğuzda kifayət qədər effektiv fəaliyyət göstərir. Casus elə bir gizli qatda fəaliyyət göstərir ki, onu ifşa etmək heç kimin ağına gəlmir.

Beyrəyin düşmən tərəfindən əsir edilib aparılması, Salur Qazanın evinin yağmalanması, Bəkilin ovda yıxılıb ayağını sındırması və başqa əhəmiyyətli hadisələr barədə məlumat məhz onun vasitəsilə düşməyə ötürülür. Nəticədə, Oğuz üçün düşər olduğu fəlakətli sonuclar casusun əməli işinin nəticəsi kimi özünü göstərir. Bu mənada, casusu Oğuzun düşməni kimi qəbul etmək mümkündür.

Casusun kimliyi, necəliyi bilinməsə də o, Dastanda “*yarımasın, yarçımasın*” qarğıışı ilə anı-

lır. Onun ifşa edilməsi ilə bağlı Oğuz dövlət qurumlarının bəylər tərəfindən hansısa bir axtarış aparması Dastan mətnində öz əksini tapmır. Burada belə bir nəticə hasil ola bilər ki, casusun fəaliyyəti Oğuzda yarıleqal bir şəraitdə baş verir. Belə bir durum “oğuz – kafir” qarşılaşdırmasının kifayət qədər yumşaq rejimdə cərəyan etməsinə bir işarə kimi nəzərdən keçirilə bilər.

Casusun varlığı tamam başqa, əks rəkursdan da qiymətləndirilə bilər. “*Kafirin casusu*” adlandırılan bu şəxs vacib deyildir ki, Oğuzda yaşasın və Oğuz əhlindən biri olsun. Mətn deyir ki, Bəkilin də kafirlər arasında öz casusu var imiş. “Kafirin casusu” diskurs kimi iki üst və dərin struktura gətirir:

1. Kafirin Oğuzda yaşayan casusu (üzdəki struktur);
2. Oğuzun kafir elində yaşayan casusu (dərindeki struktur).

Ciddi yanaşsaq, Dastanda xalq hakimiyyətinin izinə belə rast gəlmək niyə mümkün deyil. Feodal adət-ənənələrinin tərənnümündən ibarət olan Dastanı zadəganlar və cəngavərlər haqda

dastan kimi qəbul etmək daha düzgündür. Bu faktın özü dastanın repressiya olunmasına səbəb olan amillərdəndir. Dastanda “yüksək təbəqələr”in tərənnümünü qəbul edə bilməyənlərdən biri repressiyaya çağırış edənlərin rəhbəri Azərbaycan bolşeviklərinin başçısı M.Bağırov olmuşdu. Belə ki, Dastan represiyaya uğrayanda elə M.Bağırov tərəfindən ona qarşı irəli sürülən ən kəskin ittihamlardan biri yüksək təbəqəyə məxsus insanları tərənnüm etməsi idi.

Amma ədalət naminə onu da deməliyik ki, Dastanda primitiv demokratik elementlər də özünü sıx-sıx göstərir. Bu istiqamətdə diqqəti ən çox “ədalət” anlayışı ilə bağlı məqamlar çəkir. Burada, demək olar ki, ilkin demokratik prinsiplər özünün qədim bərabərlik, ədalət mahiyyətində yaşayır. Ümumiyyətlə, Dastanda demokratik prinsiplərdən daha çox demokratik əhvaldan danışmaq daha doğru olar. Məsələn, Beyrəklə naibləri arasında baş verə biləcək münaqişə belə bir “demokratik” üsulla yoluna qoyulur. Beyrək nişanlısı Banuçiçəyin ona göndərdiyi qızıl qaftanı geyməsinin naiblərinin heysiyyətinə toxunduğunu duyaraq belə deyir: *“Bu gün mən geydim, yarın naibim geysin, qırx günə təkin sıravardi ge-*

yəyin". Sonralar Beyrək həbsdə olarkən Beyrək-dən aldığı başqa bir köynəyi qana bulayıb Beyrəkdən qalmış yadigar kimi Banuçiçəyə Yalançı oğlu göstərir. "Demokratik" yanaşma Beyrəyə beləliklə baha başa gəlir.

Və yaxud Təpəgözə kəsim kəsərək gündə yeməyə iki kişi və onlarla qoyun verirlər. Kimliyindən asılı olmayaraq üç oğlu olan birini verir, ikisi qalır, ikisi olan birini verir, biri qalır. Bərabərlik və ədalət ibtidai cəmiyyətdə özünü bu şəkildə göstərir. Bəylə çoban arasında fərq qoyulmur. Ədalət prinsipi demokratiyanın əsas özül prinsipi kimi və onu da qeyd edək ki, hələlik yeganə təmsilçisi kimi çıxış edir.

Bir çox hallarda Salur Qazanın, yaxud Bayındır xanın hər hansı ciddi qərar qəbul etdikləri zaman bəylərə "*bəylər*" deyə müraciətini də bu qəbildən olan element kimi qiymətləndirmək olar. Qəbilə başçısının "*bəylər!*" müraciəti qərarın hamılıqla qəbul edilməsinin simvolik işarəsidir. Birgə ov təşkili, birgə akına çıxmaq çağırışı düşmənin üzərinə yürümək və ya darda qalan yoldaşa kömək etmək məqamında dərinədə olsa da demokratik yanaşmanın rüşeymini görmək mümkündür. Orası da var ki, say-seçmə bəylər bir-bir irəli atılan təklifə münasibət bildirir.

Eyni zamanda Salur Qazanın ildə bir dəfə evini öz qəbilədaşlarına yağmalatması – malının, dövlətinin hamıya paylanması da qədim Oğuz cəmiyyətində mövcud olan primitiv demokratik əhvaldan xəbər verir. Məhz belə bir əhvalın pozulması Aruz Qocanı və digər Dış Oğuz bəylərini üsyana qaldıra bilərdi.

Ətrafa demokratik baxışın ifadəsi kimi düşüncədə gedən prosesləri də unutmaq olmaz. Dastan qeyri-səlis məntiqlə düşünməyin fərqli tərzini ortaya qoyur. Aristotelin “üçüncünü istisna” qanunu Dastan mətnində öz istisnasını tapır. Məsələn, “bu adam ya ölüdür, ya diri” hökmündə üçüncü halın da ola bilməsi Dastan mətnində özünü göstərir. Otuz yigitlərinin “kiçik ölüm” (koma!) dedikləri hal nə diriliyə, nə də ölülüyə aid edilə bilər. Bu üçüncü bir haldır. Qeyri-səlis məntiqin özü ilə gətirdiyi üçüncü hal isə artıq seçimin genişlənməsi və təbii ki, demokratik əhvalın daha möhkəm şəkildə bərqərar olması deməkdir.

Dastanın təsəvvür edilən müəllifi. Doğum tarixi Rəsul Əleyhissəlamın zamanına yaxındır.

Müqəddimənin ilk cümləsinə diqqət edək: *Rəsul əleyhussalam dövrünə yaxın Bayat boyundan Qorqud ata derlər bir ər qopdu.*

Dədə Qorqud eyni zamanda Dastan mətnində bir personaj kimi iştirak edir. O, Oğuz aləminin şamanı, ozanıdır. Eyni zamanda o, bir elçidir. Ritulları (adqoymanı, bağlanan sazişləri) məhz Dədə Qorqud həyata keçirir. Adət-ənənələrin, mənəvi yasaqların qoruyucusu (məs., Basatın geri, təbiətə qayıdışını ona yasaq edən) odur. Müqəddimə deyir ki, onun sözü olmasa Oğuzun heç bir müşkil işi həll olunmur. Dədə Qorqud Oğuzun mənəvi rəhbəridir. “Şaman – müəllim – ozan” xəttini öz timsalında birləşdirən odur.

Bütün bunlara baxmayaraq onu Dastan kontekstində real bir şəxs olaraq təsəvvür etmək çətinidir, belə ki, Dastan öz formalaşma mənbəyini ən qədim mifoloji dövrdən götürür. Belə uzun bir tarixi dövr ərzində yaşama imkansızlığı onu real və unikal bir müəllif kimi qəbul etmək istəyini əngəlləyir. Bəs o zaman evi-eşiyi bilinməyən, laməkan, Oğuz igidlərinin başına gələcək bütün bəlaları qaibdən dürlü xəbərlər söyləyə bildiyi üçün bilən və bunun qarşısını almayan, beləliklə, Dastanın yaranmasını saxlayan Dədə Qorqud kimdir?!

İtalyan mədəniyyətşünası Viko, alman filosofu Şelling Homeri qədim Yunanıstanda bir şəxs kimi yox, bir prinsip kimi qəbul edirdilər. Biz də Qorquda bu cür yanaşa bilərik. Dədə Qorqud bir prinsipdir. Oğuz elini tarixən birləşdirən prinsip. Ta qədim mif dövründən bu günə qədər yaşayan, bəzən aşkar şəkildə, bəzən gizli şəkildə öz yaşamına davam edən prinsip. Bu ideoloji prinsip əxlaqi, mənəvi, genetik xətlər vasitəsilə müxtəlif dövrlərə aid hadisələri bir-birinə birləşdirmiş bir durumdadır. Dədə Qorqudun bir prinsip kimi nəzərdən keçirilməsi Dastanın formalaşma tarixinin çox qədim zamanlara aid edilməsinə real kömək edir.

Çox hallarda Dədə Qorqud bu əsəri (on iki hekayəti) yazan müəllif, reallıqda yazıb yaradan bir yazar kimi qələmə verilir. Bu fikir, əlbəttə ki, reallıqdan uzaq deyil. Hər hekayənin sonunda o gəlib bu dastanı qoşan müəllif funksiyasında özünü oxucuya, yaxud dinləyiciyə "görükdürür". O zaman belə bir sual çıxır. Dədə Qorqud özü özü haqqındamı yazır?! Və biz bu günün modernist tələblərinə uyğun bir ədəbiyyat nümunəsi ilə qarşı-qarşıya durmuş deyilikmi?!

Dastana zaman-zaman bir çox əlavələr edilmişdir. İlk növbədə dinlə bağlı əlavələr nə-

zərdə tutulur. Eyni zamanda bu əlavələr dastanın müəllifi ilə əlaqədar olaraq edilmişdir. Hətta bu əlavələr kateqorik şəkildə, heç bir etiraza dözməyəcək şəkildə özünü göstərir. Əsərin müqəddiməsinin birinci cümləsi belə səslənir: *“Rəsul Əleyhüssəlam zamanına yaxın Bayat boyundan Qorqud ata derlər bir ər qopdu”*. Bu o deməkdir ki, Qorqud ata peyğəmbərimizin müasiri olmuşdur. Bundan ciddi dəlil ola bilməz. Yenə də ortaya sual çıxır. Belə olarkən bir sıra təsvirlərin 7-ci əsrdən sonrakı dövrlə səsləşməsini necə izah etmək olar?! Onların müəllifi kimdir?!

Digər tərəfdən, Dədə Qorqudun real, konkret bir şəxsiyyət olması fikrini təkzib edən ən güclü argument kimi bunu göstərmək olar. On iki boyu təsvir edən hadisələr ən müxtəlif zaman kəsiklərini, dövrləri əhatə edir. Bunların içərisində mifoloji dövrə xas olan təsvirlər var, hətta ondan daha qədim tarixdən əvvəlki dövrlə səsləşən, relikt olaraq o dövrün əks-sədası kimi yazıya gəlib çatan motivlər (nüvələr) var. “Onları da Dədə Qorqud qələmə alıb” deyə bilmək üçün biz gərək Dədə Qorqudu lazəman və laməkan bir sirli məxluq kimi qəbul edək.

Boyların tarixən gərilməsini nəzərə alsaq, eralardan əvvəl ilə eralardan sonraların bu boy-

larda bədii şəkildə ifadə olunmasını əldə əsas tutaraq belə deyə bilərik. Biz Dədə Qorqud adlı, əslində, real, canlı şəxsiyyətdən yox, **Dədə Qorqud adlı bir prinsipdən** bəhs edə bilərik. Oğuz cəmiyyətinin aparıcı şah damarı olan prinsipdən söhbət gedir. Onun əxlaqını, dünyagörüşünü, identiklik ruhunu özündə qoruyub saxlayan bu prinsip müxtəlif zamanları, müxtəlif ideyaları, müxtəlif amalları birləşdirir. “Dədə Qorqud” prinsipi bəzən aşkar, bəzən gizli şəkildə bu cəmiyyətin həyatında var olmuş, onun təbiətdən mədəniyyətə keçidini təmin etmiş, tarixin dolanbaclarından keçməsinə kömək etmiş, öz işığını oğuz cəmiyyətinin qaranlıq yolunun üstündən əsirgəməmişdir.

Dünya tarixində buna bənzər başqa bir məqamı da qeyd etmək olar. Alimlərin (məsələn, Canbatisto Viko, Şelling) fikrinə görə, yunan tarixində Homer adlı şəxs olmamışdır. Yunan ictimai-siyasi fikir tarixində Homer adlı prinsip olmuşdur. Homer prinsipi müxtəlif yunan şəhərlərini, fəlsəfi fikir müxtəlifliklərini tarixi uzantıda birləşdirən bir mənəvi ruh kimidir.

Ümumiyyətlə, bu cür prinsiplərin yaşaması müxtəlif cəmiyyətlərin güclü xalqlara çevrilməsi işinə öz köməkliyini göstərmişdir. Prinsipə, özü

də sağlam yaşama prinsipinə malik olmayan bir xalqın tarix səhnəsində bərkiyib qalma ehtimalı böyük ola bilməz. Dədə Qorqudun bir prinsip kimi qəbul edilməsi, əslində, bu dastanın qədimliyi ideyasını dolayısı ilə dəstəkləyən çox produktiv bir ideyadır. Onun şəxs kimi qəbul edilməsinin heç bir xüsusi mənası yoxdur. Dastan onsuz da ortalıqdadır. Ədəbi akkumulyasiya onsuz da – var! Onun müəllifi bir şəxs kimi varmı, yoxmu – bu, o qədər də önəmli deyil. Önəmli olan dastandan öz çıxışını götürən ideyalar, kodekslər, həyatı əhəmiyyətə malik özünüqoruma enerjisiyadır. Dədə Qorqud prinsipi, yaşam tərz, münasibətlər koordinatı bu gün də yaşayır, bizim bir millət kimi hansı qədimlikdən, hansı dəyərlər sisteminə gəldiyimizi aşkar şəkildə göstərir.

***“Gizli Dədə Qorqud” yeni mənalara
axtarışında” kitabından***

KDQ onunla eyni taleyi paylaşan bir çox qədim dünya dastanları kimi **anaxronik** mətnidir – bu mətnləri müəyyən bir tarixi dövrə, yaxud mərhələyə pərçim etmək mümkün deyil və heç gərək də deyil. Belə mətnləri konkret zaman kəsiyinə bağlayıb onlarda müəyyən bir dövrün ədəbi-bədii xüsusiyyətlərini, səciyyəsinə armaq göydə ulduzları bir-bir sayıb miqdarını müəyyənləşdirmək qədər bəhədar zəhmətdir.

KDQ mətni qədimlik baxımından yekrəng deyil. Onun quruluşunda həm ilkin, ibtidai, bizə tanış olmayan, yaxud az tanış olan bədiipoetik elementlər və imkanlar, həm də bununla yanaşı, daha müasir, artıq ədəbi-bədii şüurumuza tanış olan klassik poetik nümunələr özünü göstərir. Bu hal ilə ayrı-ayrı boylarda, eləcə də bir boy daxilində müxtəlif kəsiklərdə qarşılaşa bilərik. Bunun özü də haqqında danışdığımız anaxronikliyin təzahürü kimi diqqəti cəlb edir.

Eyni boy daxilində ibtidai bədiipoetik ünsürlər və klassik poetik elementlər – üz-üzə, qarşı-qarşıya, bir-birinin yanında yer alır. Hər biri də tədqiqatçını öz məxsusi sferası ilə cəlb edir.

Deməli, belə fikir söyləmək üçün ciddi əsas yaranır ki, həm kosmoloji dövr, həm ilkin, ibtidai antik dövr, həm klassik antik dövr və həm də təbii ki, ortaçağların klassik dövrü hər biri öz bədiipoetik, bədii və poetik damğasını KĐQ mətninə vurmuş kimidir. Şübhəsiz ki, hər dövrün əlamətləri içində bədiipoetikliyin, bədiiliyin, poetikliyin öz payı və öz siması var, amma bu, təbii ki, özünü immanent dərəcədə və ölçülərdə, xüsusi keyfiyyətdə göstərir.

Anaxronik mətn kimi nəzərdən keçirilən KĐQ, onu da qeyd etmək vacibdir ki, öz canına müxtəlif dövrlərin semantik kodlarla zəngin şirəsini yığmaqla yanaşı, bu günümüdə sistemli, bütöv bir quruluş kimi gəlib çıxıb bilmişdir. Deyə bilərik ki, anaxroniklik və sistemlilik KĐQ-də bir-birini inkar etmir, bir-birini tamamlayır. Bu şəkildə KĐQ-də daha böyük və bir-birindən daha çox məsafə ilə ayrılan zaman kəsikləri bir sistemin içinə yığılır.

Vurğulayaraq deməliyik ki, Azərbaycan ədəbiyyatında mif dövrü ilə yazı dövrünü bir-birindən, ayıran yox, onları öz təmsalında birləşdirən vahid mənəvi məkan mövcuddur. Bu vahid, ümumi mənəvi məkan haqqında danışdığımız KĐQ mətnidir.

Azərbaycan ədəbiyyatı ilə bağlı onu deyə bilərik ki, buradakı keçid xətti və hər iki növə aid mənəvi-estetik, struktur-semantik dəyərlər eyni bir mətn daxilindədir və o mətn KDQ-dir. Müxtəlif ədəbiyyat növləri – həm mif dövrünə aid özəlliklər, həm də yazı mədəniyyətinə dair xüsusiyyətlər bir mətnin quruluşunda, bir mətnin semantikasında və daxili ruhunda, bir-birinin yanında. KDQ-dəki anaxronikliyin daha bir bariz təzahürü özünü bunda göstərir.

Beləliklə, bir daha təkrar etmək istərdik. KDQ iki ədəbiyyat növünü – qədim və yeni növləri özündə birləşdirən nadir anaxronik nümunələrdəndir. Əgər elə ədəbi məkanlar var ki, orada bir növdən o birinə keçid müəyyən zaman tələb edir və bu zaman kəsiyi müxtəlif əsərlər vasitəsilə doldurulur, elə ədəbi məkan da var ki, orada keçid (sərhəd) və onun özü ilə gətirdiyi mənəvi, estetik, tarixi, fəlsəfi, ədəbi, bədii özəlliklər bir, vahid tarixi – psixoloji-fəlsəfi-filoloji mətnin daxilindədir, başqa sözlə desək, KDQ-nin bir mətn kimi quruluş çərçivəsindədir.

Bütövlükdə, KDQ-nin quruluşu iki möhtəşəm dövrü özündə birləşdirir. Bu dövrlərdən biri, yəni, mif dövrü ona xas olan ünsür və vasitə-

lərlə zəngindir. O biri dövrün isə əsasını klassik yazı mədəniyyətinin əlamətləri təşkil edir. Bu müxtəlif dövrlərə aid qatlar artıq kəskin və dəqiq sərhədlərlə bir- birindən ayrılmır, elə ona görə də elə nümunələr var ki, onlar eyni əsasla hər iki qata aid edilə bilər. Artıq mətnin dərinliklərinə hopmuş mifoloji təfəkkür öz məhsulunu harmonik şəkildə yazı mədəniyyətinin içinə yeridir. Bu bəzi xüsusi hallarda baş verir. Bu zaman yazı o mifoloji elementin hətta bu günə qədər gəlib çıxmasını da təmin etmiş olur. Və biz onu bu gün qədim bədiipoetik element kimi yox, yazı dövrünün təmiz poetik ünsürü kimi qəbul edirik. Bu məqam özünü bizim gözümüzdən üzünə vual tutaraq yayındırır.

Digər tərəfdən, anaxronik quruluş boyu dövrlərarası sərhəd bir düz xətt boyunca keçmir. Sərhəd əyri-üyrü xətt ilə laydan-laya, qatdan-qata keçməklə özünü biruzə verir. Elə buna görə də bu günə qədər KDQ poetikasıdan danışanların ancaq klassik dövr elementlərindən bəhs etməsini hardasa başa düşmək məcburiyyətinə deyik. Belə olmamalı idi, ancaq belə olmuşdur.

Bu iki dövrə aid mənəvi məkanı müxtəlif sözlərlə adlandırmaq olar. Əvvəlinci məkanı mif

dövrünün mətni, autentik mif, ibtidai bədiipoetik və kvazibədiipoetik elementli mətn, islama-qədərki bədiipoetik arsenal (bu, bir qədər qeyri-dəqiqdir) və başqa adlarla adlandırmaq olar. Digər tərəfdən, o biri məkan klassik poetik mətn, yazı mədəniyyətinin mətni, islamdan sonrakı poetik arsenal mətni (bu da qeyri-dəqiq yanaşmadır) kimi adlarla təqdim edilə bilər. Biz bu tədqiqat boyu 1-ci ibtidai dövrü (və məkanı) **Dəşti-Müstəqimiyyə**, 2-ci klassik dövrü (və məkanı) isə **Dəşti-Məcəziyyə** adlandıracağıq.

Dəşti-müstəqimiyyəyə mifoloji bədiipoetiklik ünsür və vasitələri, dansökülən mərhələdə müstəqim deyimlərin bədiipoetiklik, iddiasında olan ünsürləri daxil edilir. Bu məkan, əslində, tarixəqədərki mifoloji təsəvvürlər dövrünə və tarixi mif yaradıcılığı dövrünə məxsus bədiipoetik elementləri öz içinə yığır.

Dəşti-Məcəziyyə isə tarixi dövrün mif yaradıcılığından sonrakı təsviretmə dönamindəki bütün və hər cür məcazlaşmaları və klassik poetik örnəkləri ehtiva edir. Beləliklə, deyə bilərik ki, KDQ-də tarixəqədərki mif yaradıcılığı dövrünü təmsil edən Dəşti-Müstəqimiyyə ilə tarixi mif təsviri dövrünü təmsil edən Dəşti-Məcəziyyə üzbəüz dayanmışdır.

Dəşti-Müstəqimiyyə dövrünə, yaxud qatına təmiz mifoloji elementlərdən ibarət olan mif mətninin dövrü kimi baxmaq olar. Bu elementlər ibtidai bədiipoetik və kvazibədiipoetik (özünün hətta, "klassik" formasında!) elementləridir. Onlar autentik mif düşüncəsinin məhsulu və autentik mif dövrünün (miflə reallığın üst-üstə düşdüyü dövrün!) əlamətləridir. Autentik mifin belə deyək, ibtidai nüvəsi, özəyidir. Lotmanın istifadə etdiyimiz bu ifadələri (ibtidai mif nüvəsi, mifin özəyi...) və onlardan doğan mənalara bu kitabın 1-ci hissəsinin 1-ci fəslində geniş şərh və təhlil ediləcək. Və onu da qeyd edək ki, autentik mifin özəlikləri barədə də bir qədər irəlidə daha ətraflı söhbət aparılacaq.

Dəşti-Məcəziyyə dövrünə, yaxud qatına sonralar yaranacaq Yazı mədəniyyətinin məhsulu olan klassik poetizmlər daxil edilir. Dərindən nəzər salınsa görünər ki, burada da kvazibədiipoetik elementlər yox deyil və onlar sonrakı Yazı dövründə naqis poetizmlər kimi qiymətləndiriləcək. Bu dövrün də ünsür və vasitələri özünəməxsusdur. Eyni zamanda bu dövrün güclü daxili enerjiyasını şərtləndirən bəzi dil (leksik-qrammatik) əlamətləri də meydana çıxır. Onların için-

də öz mövcudluğu ilə geniş və dərin müqayisələrə meydan açan və şərait yaradan poetik genişliyin əvəzolunmaz **kimi** qoşmasını xüsusi qeyd eləmək lazımdır.

Beləliklə, aydın olur ki, Dəşti-Müstəqimiyə və Dəşti-Məcəziyyəyə aid olan bu iki dövrün (məkanın) hər biri Dastanda müstəqil qat olaraq öz zəngin əvvəlcə bədiipoetik, daha sonra bədii və poetik potensialı ilə çıxış edir. Autentik mif dövrünə aid bədiipoetik arsenal daha çox səssiz, “sükunət” halındadır. Amma orası da var ki, bu sükunət mənalı, “danışan” sükunətdir. Ən vacibi odur ki, Dəşti-Müstəqimiyəyə, bu qatdakı mə-nəvi, “arxeoloji” qədimliyə qədəm qoymadan, bu potensialı işarələmədən, öyrənmədən son-rakı yazı mədəniyyətinin verdiyi süslü-bəzəkli, “qədd-qamətli”, rəngbərəng, donu gözqamaş-dıran bədii dəyərlərin , “qədrini bilək” və onların Dastan quruluşundakı rolunu, funksiyasını bütün dərinliyi və incəliyi ilə müəyyənləşdirmək müm-kün deyil. Belə ki, onlar öz qədim “əcdadların-dan” – bədiipoetik eyni məqamlıqdan ayrılıqda, düzdür, daha müstəqil təsir bağışlayırlar, amma eyni zamanda onu da demək lazımdır ki, tama-milə yad, dəyərsiz (belə bir sözdən də çəkin-məyək, “yetim”) ünsürlər kimi görünürlər.

Aydındır ki, bu iki möhtəşəm dövrə aid mə-nəvi məkanları bir yerdə (birnəfəsə) təhlilə cəlb etmək xeyli çətinliklərlə və eyni zamanda meto-doloji kəşflərlə bağlıdır. Qədim autentik mifo-loji qatda daha çox Qərb və dünya təcrübəsi (qə-dimə getdikcə, ən müxtəlif dünya dastanlarının müştərək cəhətləri artır!), yeni yazı qatında isə daha çox Şərq təcrübəsi gizləni-b. Aydın olan həm də odur ki, biz indi ardıcıl və bir-birini tamam-layan, bir-birinin içindən bəzən çıxan, bəzən isə çıxmayan, bir-birini inkar edən və bəzən də etmə-yən iki antaqonist dəyərlər sistemi ilə qarşı-qar-şıya durmuşuq. Bunların hər birini **ayrı-ayrılıqda (!!)** öyrənməkdə fayda var, düşüncəsindəyik.

KDQ mətninin immanent təhlili, başqa söz-lə, digər, daha dərinlə, daha gizli, tarixəqədər-ki, kosmoloji qatına aparan yol, istəsək də, istə-məsək də, mifoloji yanaşmalardan, müəyyən özü-nəməxsus struktur-semantik və semiotik prinsip-lərin tətbiqindən, Mağara mədəniyyətindən, makrokosm hadisələri ilə mikrokosm hadisələri arasındakı izomorfizmin üzə çıxarılmasından, ikili dixatomoyalardan (xüsusilə, Kosmos-Xaos qarşı-durmasının bədii mətndəki təzahüründən) keçib gedir. Ona görə də biz bu qənaətdəyik ki, **KDQ**

poetikasını öyrənmək ancaq KDQ poetikasını öyrənmək demək deyil. Hər iki dövrü (qatı) ayrı-ayrılıqda öyrənmək deməkdir. Bunların birindən danışanda hökmən o birini azından nəzərə almaq lazımdır. Çünki bu iki dövr arasındakı əlaqələri öyrənmək, əslində, həm də kosmoloji dövr-dən tarixi dövrə keçidin mahiyyətini üzə çıxarmaqdır. Amma bu ikisinin bir-birindən təcrid olunmuş şəkildə öyrənilməsi “zərurəti”, hətta öyrənilməsinin diqqəti cəlb etməyi ən azından qəribədir. Dəşti-Məcaziyyəni Dəşti-Müstəqimiyədən kənarda, bunların da bir-birindən əlaqəsiz şəkildə öyrənilməsi KDQ poetikasının ciddi və sistemli tədqiq perspektivklərinin qeyri-müəyyən gələcəyə atılmasıdır. Başqa sözlə desək, KDQ quruluşunda bu iki dövrün və qatın, onlara məxsus bədiipoetik, poetik arsenalın bir-birindən ayrılmış, özü də dərk edilmiş şəkildə ayrılmış vəziyyətinə əsaslanmadan aparılan hər hansı araşdırma kifayət qədər obyektiv və metodoloji baxımdan məqsədə uyğun sayıla bilməz. Bu, bizim qəti inancımızdır. Və bu, həqiqətən, belədir.

Autentik mif dövründə bədiipoetik enerjinin izinə düşmək, əslində, immanent təhlil alqoritmının axtarışı deməkdir. Bədiipoetik ener-

giya, bədiipoetik təzahür və nümunə, ibtidai bədiipoetik vasitə və demək olar ki, bütün digər ilkin bədiipoetik ünsürlər, əslində, KDQ-də bir vahid məqsəd naminə birləşirlər. Bu məqsəd KDQ mətninin immanent bədiipoetikasının öyrənilməsi ideyasıdır. İmmanent bədiipoetika immanent təhlil tələb edir, belə təhlil olmazsa, autentik mif özəlliklərindən yox, klassik poetik elementlərin zəif, kvazimifoloji “kölgələrindən” danışmalar, təhlil yox, məhz danışmalar özünə yer alacaq.

İmmanent təhlil təcrübəsi bizi kənar dövr və qatın təsirinə düşmədən yalnız nəzərdə tutulan tədqiq obyektinə doğru aparır. Bu təhlil obyektinin (KDQ mətninin) xüsusi ideyasının ortaya çıxarılmasıdır. Bu ideya KDQ-nin bütün ibtidai qatının hər bir şaxəsindən keçən əsas aparıcı fəlsəfi-estetik ideyadır. Bütün KDQ-nin ümumi pafosudur. O ideya-pafos bundan ibarətdir: özünün hər bir təzahürü ilə, hər bir potensial, yaxud real mövcudiyyəti ilə, mətnin hər bir səviyyəsində **Xaosdan Kosmosa** keçidin var olmasını göstərmək, bu keçidin bərqərar olmasına xidmət etmək! İstər Dəşti-Müstəqimiyyənin dil “xəstəliyi” ilə bağlı problemi olsun, istər ilkin hilezoistik deyimlər olsun, istərsədə “sadələvh suallar”, yaxud

təkrarların hər hansı növü olsun, biz KDQ mətninin hər bir struktur-semantik halında (təbii ki, mifoloji, damğa daşıyan halında) Xaosdan Kosmosa keçid uğrunda mifoloji düşüncənin həyəcanlı mübarizəsinin şahidi oluruq. Həm də ona şahid oluruq və bir daha inanırıq ki, ümumiyyətlə, mədəniyyətlər üçün nizam və sahman ideyasının bərqərar olması əsas şərtlərdəndir.

Kosmosun, başqa sözlə nizamın təntənəsi üçün ilkin bədiipoetik qatda KDQ müəllifi bütün ehtiras və gücünü nümayiş etdirməkdədir. Eynən KDQ-nin bütün digər qatlarında olan kimi. Buna görə də KDQ mətninə əsaslanaraq bizdə belə bir inam formalaşmışdır ki, bu mətnin hər bir qatında və səviyyəsində əsas, aparıcı ideya olan Xaosdan Kosmosa keçid özünün ən müxtəlif variasiyalarında modelləşir.

“Xaos – Kosmos” qarşıdurması təkcə ən dərindeki mifoloji qatda özünü göstərmir. İlkin ibtidai qatda gedən bu ideoloji “mübarizə” digər qatlarda da eyni həyəcan və eyni ruhla davam edir. Bütün bunların – KDQ mətninin müxtəlif qatlarının və ünsürlərinin bir ideya ətrafında birləşməsinə bir bütöv struktur olaraq izləmək, əslində, KDQ-nin bütün qat və səviyyələrindən

keçən universal immanent təhlilinin ortaya çıxarılması demək olardı. Bu isə artıq tamam yeni (əhatə dairəsinə görə) və başqa, eyni zamanda xeyli ağır və möhtəşəm bir mövzunun yükü altına girməkdir. İndiki halda biz o möhtəşəmliyə doğru ilk addımı atmağa çalışırıq – KDQ-nin dərin və müəyyən bir qatındakı (autentik mifin bədii-poetik qatındakı) ideya birliyindən danışırıq.

Bütün KDQ boyu Xaosdan Kosmosa keçidin ümumi pafos və mahiyyətini, daxili ruhunu müəyyənləşdirmək, öz növbəsində, KDQ mətninin dərin bədiipoetiklik qatını sistemli və ciddi şəkildə anlamaq yolunda etibarlı bir açıqdır. Amma o da var ki, hər şey sonradan özünü ibtidai bədiipoetik nümunə kimi göstərəcək ünsür və vasitələrin nədən və necə yarandığını öyrənməkdən başlayır. Məsələnin canı da elə bundadır. Biz bu fikirdəyik ki, ilkin bədiipoetik təzahürün daxilində, onun dərin qatında **bədiipoetik enerjiya** mövcuddur və həmən bədiipoetik ünsür və vasitələr bu enerjiyadan yaranır.

Əlbəttə ki, bədiipoetik nümunə öz təzahürünə birdən-birə, hazır şəkildə gəlib qovuşmur. Bu zühuretmə “mərasimi” Afina atası Zevsin başından dəbilqəli-qalxanlı, əynində zirehli paltar

çıxan kimi baş vermir. Əslində, belə bir təzahür üçün ciddi hazırlıq işi görülür. Amma bəri başdan onu da deyək ki, bu məqam indi bizə hansısa bir hazırlıq işi kimi görünə bilər, ya da görünür. Yarandıqları zaman isə hər şey spontan şəkildə baş verirdi. Bədiipoetik nümunənin öz təzahürü ilə qovuşmasının sirli anı (Təzahürün özü və nümunə və bir az sonra görəcəyimiz kimi nümunənin potensialı – bunlar, əlbəttəki, həm **bir** idilər, həm də **üç** ayrı-ayrı zühur formaları idilər) dolambaqlı mifoloji təsəvvür qatlarından keçib gəlir. Mifoloji təsəvvür lərin reallıq təsəvvürlərini əvəz etdiyi dövrdə (autentik mif dövründə), bədiipoetikliyin üzdə əsər-əlamətinin olmadığı bir dövərdə bu bədiipoetikliyi potensial enerjiyə şəkildə mətnin daha dərin qatlarından axtarılıb üzə çıxarmaq lazımdır. Özü də hazır nümunə, sxemindən əvvəl bu nümunənin ruhunu, enerjiasını axtarmaq vacibdir. Bizə görə, Mifdə çox şey tərsinədir – **gerçəklikdə əvvəl cisim, sonra ruh olur, mifdə isə əvvəl ruh, sonra bu ruhun cismi meydana çıxır**. Biz KDQ-nin mif dövrünə aid dərin qatında əvvəlcə bədiipoetik nümunənin enerjiasını, başqa sözlə desək, ruhunu hiss edirik, daha sonra onun özünü görürük. Enerji,

özü də potensial enerji bizə ilkin bədiipoetik nümunənin – Təzahürün məxəzini göstərir.

Autentik mif mətni müstəvisində bədiipoetik təzahür verməyə qadir olan (qadir olmaya da bilər, çünki zəif enerjiyə bədiipoetik nümunənin təzahürü üçün yetərli olmaya bilər, amma bunlar artıq “biruzə” prosesinin problemləridir!) enerjiyə müxtəlif məqamlara səpələnir. Biz mifoloji müstəvidə gedən prosesləri – bədiipoetik enerjiden bədiipoetik təzahürə aparən yolda (“biruzə” prosesində) baş verənləri autentik mif müstəvisində müxtəlif mərhələlərə bölə bilərik. Mərhələlərdən biri, daha doğrusu, birincisi, ibtidai və ən dərinədə olanı bütün müstəvi boyu bədiipoetilikdən məhrum bir səthin mənzərəsinin təsviri olacaq. Biz bu mərhələnin adını **“ştil” mərhələsi**, mərhələyə aid səthi isə “ştil” səthi adlandıracağıq. Bu, ən ibtidai mətn səthi kimi diqqətimizi cəlb edəcək. Qeyd edək ki, ştil səthində sanki mifoloji mətnin heç bir elementində bədiipoetik əhvalın işarəti görünmür və nə də hiss edilmir. Bədiipoetiklikdən sanki əsər-əlamət yoxdur. Amma bu, ilk görünüşdə belədir. Əslində, bədiipoetiklik mətn boyu müxtəlif elementlərin (hər bir elementin) dərinində ruh kimi, enerjiyə kimi yaşayır və nəfəs alır.

Ricət. Orası da var ki, bu nəfəsalma get-gedə çətinləşməkdədir. Çünki bu dərin qatın üstündəki digər daha cavan qat – klassik poetik qat öz təbii və qeyri-təbii ağırlığı ilə get-gedədəndəki, ilkin, ibtidai qatı daha bərk sıxır. Autentik mif qatının görüntüləri daha çox zəifləyir, onları “tanımaq” daha çox çətinləşir. Bu zaman klassik poetik ünsürlər özlərini daha “asanlıqla” qədim nümunələrin əvəzi kimi göstərə bilirlər. Getdikcə bizlərin də genetik yaddaşı korşalır və biz dərinədə qalmış o munis keçmişimizə qovuşmağa aparan ciğirlərin üstünü qar almış kimi görürük. Bu qarları kürüyüb kənara atmağın üsullarını axtarmağa bəzən səbrimiz çatmır, bəzən dəbizim buna gücümüz yetmir. Zaman isə geriyyə baxmadan keçib gedir və köhnə qarşıdurmanın biruzəsi kimi Tarixin Mifdən bu şəkildə “hayıf çıxması” gənc, klassik poetik formaların xeyrinə “işləməyə başlayır”. **Ricətin sonu.**

Ricət. Nöqtədən yaranmış Möhtəşəm Partlayışın həqiqətən baş verməsinə ən möhkəm dəlillərdən biri odur ki, mütəxəssislərin fikrinə görə, biz heç bir sübutla Möhtəşəm Partlayışdan əvvəl mövcud olmuş hər hansı bir obyekt göstərə bilmirik.

Möhtəşəm Partlayışın nə zamansa baş verməsinə bir də o dəlalət edir ki, bu gün Kainatda milyard illər bundan əvvəl baş vermiş Möhtəşəm Partlayışın əks-sədalarını “eşitmək” mümkündür. Bu əks-səda bütün Kainata dağılıb və indi fiziklər onu dəqiq cihazlarla ölçə bilirlər. Bu əks-sədanı tapan amerikalı alimlərə – Arno Penziasa və Robert Uilsona 1978-ci ildə Nobel mükafatı verilmişdir. Ricətin sonu.

İzomorfizm prinsipinə uyğun olaraq deyə bilərik ki, mif yaradıcılığı dövrünə məxsus mətn-də də bədiipoetikliyin yaranmasına təkan verən əsas səbəb məhz Partlayış olmuşdur. Onu da deyək ki, bu partlayışın əks-sədaları, əlbəttəki, Kainata deyil, **ibtidai mif dövründə Kainat “rolunu oynayan” Mətnə** dağılmış sayıla bilər. Məhz ibtidai mətn səthində qabarmadan sonra baş verən Partlayış bədiipoetik nümunənin zühuruna təkan vermişdir. Bunu söylərkən biz belə bir metodoloji bazaya istinad edirik ki, mütəxəssislər deyən kimi “əgər kainat həqiqətən fantastik enerjiyə daşıyan hissəciyin (*sinqulyar nöqtənin* – K.A.) partlaması nəticəsində yaranıbsa, ehtimal etmək olar ki, bu kosmik hadisəinsan təcrübəsinin bü-

tün formalarına aid olan hansısa vahid universal metodoloji yaradıcı prinsipdir”.

Və bu əgər həqiqətən belədirsə, o zaman Möhtəşəm Partlayışın bədii yaradıcılıqda, hətta ondan əvvəl mif yaradıcılığında izlərini, yenədə izomorfizm prinsipindən çıxış edərək müəyyən-ləşdirməyə çalışsaq, bu heç də bihudə zəhmət sayılmamalıdır.

Mifioloji mətndə Partlayışdan sonrakı bədiipoetiklik təzahürləri həm elementlər (ün-sürlər), həm də vasitələr şəklində ortaya çıxır. Onları təhlil edərkən (söhbət, əlbəttəki, imma-nent təhlildən gedir) bizim əsas vəzifəmiz o ol-malıdır ki, KDQ mətninin nəzərdən keçirdiyimiz qatına başqa dövr və başqa kontekstlərin ruhu-nu, əlamətlərini gətirməyək. Nə varsa ondan da-nışaq və bunun öz “dilini”, öz “terminologiya-sını” tapaq. O dövrün autentik mifi ilə onun dilin-də danışaq. Sonrakı cilalanmış, püxtələşmiş, inki-şaf etmiş poetizmlərin (məhz poetizmlərin!) öy-rənilmə “taktika” və “strategiyasını”, mexaniz-mini ora daşımaaq.

***Ricət.** Borxesin bir hekayəsini bu məqamla bağlı xatırlamamaq olmur. Pyer Menar – Don Kixotun müəllifi adlanan bu hekayənin*

*qəhrəmanı dahi Servantesin “Don Kixot” romanını yenidən yazmaq qərarına gəlir. Qəribə arzudur, deyilmi?! Bu arzusunu həyata keçirmək üçün o, əlbəttəki, ilk növbədə, nə qədər inanılmaz olsa, nə qədər absurd səslənsə və nə qədər fantastik görünsə də doğru bir metodologiya seçir. Bu adam 16-cı əsrdən (“Don Kixot” romanı yazıldığı dövrdən) bu günə qədər dünyada nə baş veribsə hamısını beynindən, qəlbindən, yaddaşından silməyə çalışır. Baş verənlər isə saysız-hesabsızdır: bu, buxar gəmilərinin, sualtı gəmilərin, təyyarə və raketlərin kəşfindən tutmuş, dəhşətli inqilablardan, yazılan və qeydə alınan cürbəcür əsərlərdən, elmi, texnoloji və iqtisadi icadlardan, cinayətlərdən və mərhəmət aktlarından... üzü bu yana sonsuz sayda yeniliklərdən ibarətdir. Təkrar edirik, əsl fantastikadır, amma nəzəri-metodoloji baxımdan Borxesin qəhrəmanının ilk addımını doğru atılmış addım saymaq olar. **Ricətin sonu.***

İmmanent təhlil eynən Borxesin bu gözəl hekayəsində olan kimi autentik mifə aid olmayan hər hansı bir məqamı Okkam ülgücü ilə kəsib atmağı şərt kimi qarşıya qoyur. Və biz beləbir

immanent təhlildən bəhs edərkən autentik mifə, onun ibtidai bədiipoetizmlərinə onların daxili ruh və quruluşundan çıxış edərək yanaşmağı önə çəkirik. Bununla bərabər, belə təhlil hər şeydən əlavə sonrakı klassik poetik dövrə xas xüsusiyyətlərin kənar müdaxilələrdən təcrid şəkildə öyrənilməsinə də şərtləndirər, qənaətinəyik.

*B*ədiipoetiklik rüşeymləri, əlbəttəki, bizi ibtidai insanın ilkin yaşam məkanına – meşəyə aparmır. Meşədə, ibtidai insanın Təbiətlə qayna-yıb-qarışdığı məkan və zamanda olsa-olsa təsəvvürlərin ümumiləşdirilməsi prosesi başlaya bilərdi. Olsa-olsa dil şüurunda ən ilkin çağırış-müraciətlər formalaşa bilərdi. Bu çağırış-müraciətlər bir verbal nöqtədə böyük informasiya yükü (tutumu) saxlamaq imkanına malik idi. Meşə əhli bir-birinə böyük informasiyaları kiçik verbal formatlarda (məsələn, sadə, amma dolğun səs vasitəsilə) ötürməyin yolunu artıq tapmışdı. Bir səs vasitəsilə ibtidai, qədim adam böyük informativ parçaları ötürəbilirdi.

Ricət. Biz burada özünəməxsus “**çevrə prinsipi**” ilə qarşılaşırıq. Qədim, ibtidai insanın çıxardığı sadə, amma dolğun səs böyük bir informasiyaya bərabər tutulursa, qədim primitiv dövrdə, deməli, hələ ayrıca cümləyə ehtiyac duyulmurdu. Bir “sinqulyar” səs bir cümlə, hətta bir neçə cümlə bildirmək iqtidarında idi. Beləcə, müasir dilçiliyin tədqiq obyektlərindən biri olan mətn, başqa sözlə desək, cümlələr birliyi – mürəkkəb sintaktik bütöv **dil fəaliyyəti** adlandırılan müstəvinin (görməli dilçi-semiotik F. de Sössür, dil fəaliyyətini dil ilə nitqin məcmuyu kimi götürür. Dil, Sössürə görə, “nitq fəaliyyəti minus nitqdir”.) ən yüksək vahidi olaraq qədim dövrdəki “sinqulyar” səs ilə eynilik təşkil edir. Məhz bu sinqulyar səs “partlayandan sonra dil kainatında müxtəlif “obyektlər” – vahidlər yaranır. Aralarında sonradan yaranan bu müxtəlif leksik və sintaktik vahid komplekslər (sözlər, söz birləşmələri, cümlələr, mürəkkəb cümlələr vəs.) çevrənin qapanmasına mane ola bilmir və gözəgörməz çevrə qapandıqda ən yüksək vahid ən kiçik vahidlə bu cür birləşir. Birləşmə, əlbəttəki, kimyəvi şəkildə baş vermir, sadəcə, onlar bir-birinin yanında gəlib dura bilirlər. Bir-birinin içində ərimirlər. Çünki, Kainatı

*yenidən sinqulyar nöqtənin içinə yığmaq nə deməkdirsə, mürəkkəb sintaktik bütövü də bir səsin içinə yığmaq o deməkdir. **Ricətin sonu.***

O zaman ki, inkişafın növbəti mərhələsi insanabənzər məxluqu həqiqi insana (Homo Sapiensə) çevirmə perspektivi üzərində quruldu və o zaman ki, bu perspektiv gerçəkləşməyə başladı və həyat bu məxluqu meşədən çıxmağa məcbur etdi, o zaman onun özünü qoruması üçün üstü, yan-yörəsi, yəni, aşağısı – yuxarısı, sağ – solu bağlı, qapalı bir məkana sığınma ehtiyacı yarandı. Meşədən Mağaraya keçid – biz bunu belə adlandırırıq – bu cür və bu səbəbdən baş verdi.

Beləliklə, ibtidai bədiipoetik prosesin ilkin şərtləri məhz Mağara dövründə özünü göstərməyə başlayır. Mağara dövrünü necə anlaya bilərik?! Bizcə, Mağara dövrü üç möhtəşəm dönməyə aid olub bu dövnlərdəki insan yaşamını təsbit edən ümumi bir ad kimi keçərli sayıla bilər. Bu dövnlər **paleolit, mezolit və neolit** dövrləridir. Hər bir dövrün öz konkret mağarası var və eyni zamanda bütün dövrlərin bir vahid, ümumi Mağarası var. Belə deyək: **ümumi Mağara ruhu, Mağara mədəniyyəti** var.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, Mağarada o dövrün əsl mədəni intibahı yaşanırdı. Şelling qeyd edir ki, hətta Hindistandakı lüt qottentotlar belə öz mağaralarında şəkillər çəkirdilər. Ən müxtəlif regionlarda yerləşən mağaralardakı qayaüstü təsviri nümunələrin oxşarlığı, təkrarı (ən uzaq zaman kəsiklərinə və bir-birindən ən uzaq coğrafi məkanlara aid olsalar belə) ümumi Mağara ruhunun və ümumi Mağara mədəniyyətinin mövcudluğunu təsdiq edir. Mifoloji təsəvvürlər primitiv, ibtidai formasından, nüvə variantlarından başlayaraq ilkin narrativ süjet xətti daxil olmaqla məhz Mağarada formalaşırdı. Məhz Mağara bu mifoloji “ştrixlərin” mifoloji obrazlara, mifoloji süjetlərə keçidini şərtləndirən “intellektual” məkan olmuşdur. Hər üç dönəmi (paleoliti, mezoliti və neoliti) birləşdirən Mağara ruhu mağaradaşları qapalı məkanda bir-birinin yanında olmağa, onların həyata – Mağaradan çıxışa hazırlıq mərhələsindən keçməyə hazırlayır. Bunun üçün mağaradaşlar içindən Kahin-Müəllim ayrılır. Başçı-Ata müəyyənləşir. Yavaş-yavaş Mağara əsl həyat dərsləri aparılan bir məkana çevrilir. Bu həyat dərsləri Müəllim tərəfindən aparılır. **Müəllim keçmiş Kahin, sabahı Müəllif**

olan seçilmiş bir mağaradaşdır. Bəlkədəbu üçü bir simada birləşmiş şəkildədir. Şərti olaraq onu Dədə Qorqud, onun dərslərini isəDədəQorqud dərsləri kimi ümumiləşdirilmiş ad altında verə bilərik.

Dədə Qorqud dərsləri böyük fayda və əhəmiyyət kəsb edən məsələlərin şərhinə, izahına yönəli Müəllim və mağaradaş arasında yaranan ikitərəfli ünsiyyət formasıdır. Bu dərslər həyatda qarşıya çıxan bilən hər hansı problemi anlamaq və çözübmək məharətinə yiyələnməyi bir məqsəd kimi qarşıya qoyur. Dədə Qorqud dərsləri mağaradaşı mənəvi cəhətdən möhkəmlətməyə, onun həyat təcrübəsini yüksəltməyə xidmət edir. Bu dərslər mağaradaşa müəyyən həyatı təlim verməkləyənəsi, onu həm dətərbiyədir. Bu dərslər əsl didaktika məktəbinin həyat sınaqlarından keçmiş örnəkləridir. “Nəyi etmək olar” sonucundan, “Nəyi etmək olmaz” sonucuna qədər açılan bu böyük didaktik yelpazə qədim insanı təbiətin qorxunc qüvvələrinə sinəgərməyi, həyatın hər cür gözlənilməzliyinə qarşı hazır vəziyyətdə olmağı öyrədir. Dədə Qorqud dərslərinin ilkin, əsas funksiyası bundan ibarətdir.

Dədə Qorqud dərsləri Müəllifin mağaradaşlarla həyat haqqında, onları hər addımda

gözləyən təhlükələr haqqında, bu təhlükələrin necə dəf edilməsilə bağlı apardığı təlimverici, öyrədici söhbətlərdir. Mağaradaşın gözünün açılmasına yönəli, “maarifpərvər” fəaliyyətdir. İbtidai bədiipoetik müstəviyə gətirən yoldur. Bu dərslər nəticəsində Dədə Qorqud dövrünün mağaradaşları yaşama immunitetini qazanmış olurlar. Dədə Qorqud onların içindən ayrılmış və seçilmiş bir fərd kimi öz missiyasını – həm Kahin (şaman), həm Müəllim, həm də Müəllif missiyasını uğurla həyata keçirir. Bir mərhələdə o, şaman olur, başqa mərhələdə o, müəllimdir, bir başqa mərhələ onu müəllifi kimi təqdim edir. Dədə Qorqud bu baxımdan Vikonun və Şellingin Homer haqqında qeyd etdikləri kimi konkret bir şəxsiyyət deyil, **Dədə Qorqud daha çox bir prinsipdir.**

İbtidai bədiipoetizmin maddi əsası kimi **psixopraqmatik faktor** adlandırdığımız psixoloji və praqmatik xarakterli məqamları qeyd etmək mümkündür. İbtidai bədiipoetik nümunə və vasitələr psixoloji faktorların yaranmasından sonra formalaşmağa başladılar. İnsanın daxili aləmi, hissləri yarandı və inkişaf yoluna qədəm qoydu ki, o, mifoloji mətnin ayrı-ayrı hissələrini qurma-

ğa başladı. Başqasına sevgi, nifrət, şəfqət hissləri yarandı ki, bu hisslərin modelləşməsi başladı. Eyni zamanda mifoloji mətnin təmiz informasiyası ilə müqayisədə “küylü”, yəni, bədiipoetik süsləmələri olan informativ axın diqqəti cəlb etməyə başladı. Bütün bunlarla yanaşı, ilkin bədiipoetik nümunələr qədim insanı faydalılıq, lazımlılıq baxımından maraqlandırır, pragmatik yön onların yaranmaları üçün əsas olurdu. Bir tərəfdən psixoloji faktorlar, digər tərəfdən pragmatik şərtlər, daha doğrusu, bu iki amil bir yerdə – psixopragmatik faktor kimi qədim, ibtidai bədiipoetik enerji potensialını, nəhayətdə, bədiipoetik təzahürə çevirə bildi.

İbtidai mifoloji mətn Müəllif tərəfindən informasiya kanalına daxil edilərkən istisna olunmur ki, bəzi dəyişikliklərə uğrayır. Müəllif ən son anda belə informasiya qəbul edənin potensial imkanını düşünüb hazır parçada müəyyən məqamları yenidən yerbəyer edə bilər, yerdəyişmələrə, əlavələrə yol verər, hansısa məqamı, yaxud məqamları xüsusi olaraq qurar, onlara bəzi “süsləmə”lər əlavə edə bilər. Xüsusi olaraq qurulan məqamlar bu şəkildə ilkin informasiya axınına müəyyən yeniliklər gətirir. Bizim fikrimizcə,

xüsusi olaraq qurulan hər hansı məqam varsa, deməli, orada ilkin, ibtidai bədiipoetiklikdən danışmaq olar. Xüsusi qurulan məqamlar ilk olaraq mağaradaşın diqqətini, onun psixoloji əhvalını ələ almaqdan ötrü həyata keçirilir. Müəllifə görə belə olarkən, mifoloji mətn vasitəsilə mağaradaşın pragmatik həyat tərzinə daha effektiv şəkildə müdaxilə etmək mümkün olar, nəticədə, onu həyatın çətinliklərinə qarşı daha səbatlı mövqe tutmasına nail olmaq olar. Zaman keçdikcə sırf psixopragmatik faktorlar və “ümidlər” öz yerini yavaş-yavaş və dönməz şəkildə bədiipoetik məqamlara verir və artıq Müəllif qurmaları mifoloji mətnin süsləmələri və digər estetik “oyunları” üçün əsas enerjiyə mənbəyinə dönür. İlk olaraq isə – bunu unutmayaq – qurmalar ibtidai bədiipoetiklik ünsürləri və vasitələri kimi ortaya çıxmışdı və autentik mifoloji mətnin arxitektonikasında onlar “yad” elementlər kimi görünürdü.

Bu qurmalar içərisində mifoloji mətndə yer-yer özünü göstərən sadələvh sualları, təkrarları, sahmanlayıcı ünsürləri, bədiipoetik yasaqları qeyd eləmək olar. Onları qətiyyətlə ibtidai bədiipoetiklik nümunələri kimi qəbul etmək olar, beləki, onların hər biri xüsusi olaraq Müəllif tərə-

findən qurulur və autentik mif mətninə daxil edilir. Onlar informasiya kanalına autentik mifin özü ilə gətirdiyi **“küylər”** kimi daxil olur və mifoloji mətnin kanalda sərbəst yol getməsinə mane olur. Əgər yol sərbəst şəkildə, büdrəmədən gedilirsə, deməli, bədiipoetiklikdən danışmaq hələ tezdir. Və əksinə, informasiya kanalında küylər varsa və bu hala görə **“büdrəmələr”** baş verirsə, deməli, bədiipoetiklik məqamı da artıq orada olmalıdır.

Autentik mif orbitindən çıxsaq, ilk qədəm qoyduğumuz yol klassik dövrün nəhəngləri olan Füzulinin **“Şəbi-hicran”**ına və Hüseyn Cavidin **“Gülbahar”**ına doğru aparan yol olacaq. İbtidai mətndə onun immanent xüsusiyyətlərindən çıxış edib bədiipoetik ünsür və ya vasitə axtarmaq səhrayı-kəbirdə iynəə xtarmaq qədər müşkül işdir. Amma yenə də imkansız iş deyil. Əslində, axtarışına çıxdığımız elementlər xətti narrativ hissələr deyil (onların axtarışına çıxmağa hacət də yoxdur), aşkarda görünməyən, narrasiyaların canına hopmuş və onlarda ərimiş ibtidai mifoloji nüvələrdir. Onlar primitiv təsəvvürlərin ünsürləri kimi ilk əvvəl tarixə qədərki (kosmoloji) mifoloji yaradıcılıq dövrü ilə mifin klassik dövrü arasında

bir körpü rolunu oynayırlar. Mifin klassik dövrü özündən əvvəlki, daha qədim yaradıcılıq dövrünə məxsus arxaik bədiipoetik vasitə və ünsürləri “tanımağa”, seçməyə başlayır, yalnız bundan sonra onları xətti narrativ quruluşlara daxil edir. Beləcə, **autentik mifoloji mətn** dediyimiz quruluş yaranır. Əlbəttəki, burada hər şey immanent bədiipoetik libasa bürünmüş kimi görünür. Burada autentik mifoloji vasitə və ünsürlər mifoloji yük fiksasiyası olmayan əhatə- lərlə bir yerdə özünü göstərir.

***“Kitabi-Dədə Qorqud” poetikasına giriş”
kitabından***

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı bizə öz keçmişimizi, bu günümüzü, gələcəyimizi daha dəqiq anlamaq, düzgün nəticələr çıxarmaq, perspektivləri doğru-düzgün nəzərə almaq üçün geniş imkanlar verir. Dastanın həm dil qatında, həm məzmun-süjet qatında, həm də mədəni-mənəvi sistem çərçivəsində elmimizə, cəmiyyətimizə, dövlətimizə açıq və gizli mesajlar var. Xüsu-

silə, gənc nəsil üçün bu Dastanı öyrənmək öz daxili iləvədigər tərəfdən dünya ilə adekvat münasibətlər qura bilmək işində bəlkə də əvəzsiz mənbədir. Mifoloji tarixdən orta əsrlərə qədər olan bir zaman ərzində ictimai şüurumuzun mütləq inkişafını və formalaşmasını yalnız bu dastan vasitəsilə öyrənə bilərik.

Bu günün vacib siyasi çağırışlarından biri də milli dəyərlərlə yanaşı, multikultural dəyərlərin ciddi şəkildə öyrənilməsi və təşviqidir. Azərbaycan bu istiqamətdə çox iş görüb. İlk mərhələdə müxtəlif şifahi və yazılı abidələrimizdə bədii təfəkkürün refleksləri kimi qalmış milli və multikultural dəyərlər artıq müstəqillik illərində həm də ciddi siyasi platforma qazanmış, beləliklə, həm mədəni, həm də siyasi müstəvidə ölkədaxilində və ölkəxaricində Azərbaycanın başucaldan simvollarından birinə çevrilmişlər. Ölkə prezidenti İlham Əliyev hətta multikulturalizmi ölkəmizin dövlət siyasəti kimi qiymətləndirmiş, həm ölkədaxilində, həm də beynəlxalq aləmdə bu istiqamətdə əvəzsiz işlər görmüşdür.

Dünya mədəniyyətinin ən dəyərli incilərindən olan bu qədim Dastanımız həm Azərbaycançılıq, həm də multikulturalizm dəyərlərinin bir-

birilə qaynayıb-qarışdığı son dərəcə zəngin bir mənəvi xəzinədir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” öz daxili quruluşunun ölçülən və ölçülməsi mümkün olmayan zaman kəsiklərində Azərbaycançılıq (təbii ki, Dastanın qədimliyini nəzərə alsaq bu, yurdçuluq, el-obaçılıq kimi anlayışların sonrakı proyeksiyası kimi qəbul edilməlidir) və multikulturalçılıq ideyalarının rüşeymini, özəyini qoruyub saxlayır, onları potensial qata ötürür, daha da formalaşmaları üçün münbit münasibətlər kələfi və süjet dolambacları ortaya qoyur. Sanki Azərbaycançılıq və multikulturalizm ideyaları ilk baxışda birbirinəzidd qütblərdir – bir qütbdə özününkünü sevməyi, özünün olana xidmət etməyi tövsiyə və tərbiyə edirlər, o biri qütbdə özünün olmayanı, dünyada olanları təqdim və təqdir edirlər. Dədə Qorqud dastanı bu iki qütbün üzvi surətdə birləşməsidir. Bu qütblərin hər ikisinə bu Dastandan kifayət qədər geniş yollar açılır. El-oba, ata-ana, yaxın əqrəba, icma təəssübünü çəkməklə yanaşı, biz buradakı qəhrəmanlarda başqa millət və dinlərin nümayəndələrinə tolerant, sevgi dolu münasibəti açıq-aşkar hiss edirik. Qədim zamanların son dərəcə ilginclik əlamətlərini özündə saxla-

yan Dastanımızda, eləcədə, ondan sonra yaranmış çeşidli poeziya və nəşr nümunələrimizdə (Nizamidə, Nəsimidə, Xətaidə, Füzulidə, Axundovda, Mirzə Cəlildə, Haqverdiyevdə, Cavidə, Qurban Səiddə...) Azərbaycançılıq və multikulturalizm ideyalarının bəzən açıq-aşkar, bəzən isə gizli şəkildə özünəyər tapması bütövlükdə milli mədəniyyətimizin eyni zamanda həm genişliyindən, həm də dərinliyindən xəbər verir.

Son dərəcə gözəl haldır ki, Azərbaycan cəmiyyətində mövcud olan multikulturalizm bir model kimi artıq beynəlxalq ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmiş, təqdirini qazanmışdır. Multikulturalizmin Azərbaycan modeli bütün dünyaya onun bu məkanda necə münbit bir şəraitdə yaşadığını və inkişaf etdiyini bir daha sübut edir. Artıq təkcə ədəbi-bədii səviyyədə deyil, həm də ciddi dövlət siyasəti kimi bu gün ölkəmizdə multikultural ideyalar və institutlar daha da güclənir. Buna həm xalq və cəmiyyət, həm də dövlət tərəfindən böyük dəstək verilməkdədir. Cəmiyyətin həmrəylik və bütövlüyünə, mənəvi birliyinə nail olmaq üçün, dövlətin özgüvəninə artması, digər dövlətlər arasında özünü rahat hiss etməsi üçün bu dəyərlərin təbliği zəruridir. Cəsa-

rətlə demək olar ki, Multikultural təhlükəsizlik bu gün Azərbaycanda tam şəkildə öz həllini tapmış bir ideoloji doktrinadır.

Bir məsələni xüsusi qeyd etmək istərdim. Haqqında danışdığımız bu iki qütb bir-birinə o qədər bağlıdır ki, onlardan birinin inkişafı istə-istəməz o birinin inkişafına gətirir. Birinin öyrənilməsi, faktiki olaraq o birinin öyrənilməsini şərtləndirir. Elə buna görə də bu dərs vəsaitini “Kitabi-Dədə Qorqud”da təkcə Azərbaycançılığın öyrənilməsilə məhdudlaşdırmaq yox, onu həm də, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında multikulturalizmin öyrənilməsi istiqamətində atılmış bir addım, bir cəhd kimi qəbul etmək daha doğru olardı.

Azərbaycan mədəniyyətinin, tarixinin, mədəni irsinin, insanların həyat tərzinin, düşüncəsinin araşdırılmasında və bu barədə etibarlı məlumat alınmasına köməkçi olmaqda oxucuya təqdim olunan bu kitab son dərəcə vacib mənbə rolunu oynaya bilər.

“Kitabi-Dədə Qorqud” deyəndə bizim ağılımıza ilk olaraq nə gəlir? Şəxsən mənim ağılıma bütöv Azərbaycan gəlir. Bu gün Azərbaycan nədirsə və o, V, XV, XVI əsrlərdə, hətta eramızdan

əvvəl V əsrdən, daha qədim dövrlərdən etibarən üzü bu yana inkişaf edə-edə bugünkü coğrafi mədəni-mənəvi sərhədlərinin içinə nə cür yığılıbsa, qətiyyətlə demək olar ki, bu dinamikanın əsasında “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı durur. Sual oluna bilər ki, niyə belə olmalıdır? Bu axı, sadəcə, bir dastandır. 12 hekayədən, bir müqəddimədən ibarət olan bir dastan. Burada cəngavərlər vurub-yıxır, sevib-sevilir, düşməyə məğlub olur, əsir düşür, qalib gəlir. Ana-ata ehtiramına, mənəvi böyüklük məqamına sitayiş tərənnüm edən Dastan nəyə görə bizim mənəviyyatımızın əsasında, bütövlükdə azərbaycançılığın əsasında, bugünkü azərbaycanlının dünya görüşünün formalaşmasının əsasında dayanıb və başlıca rol oynayır? Bu, necə ola bilər?

İnkarçılar deyə bilər ki, ata-analarımız məktəblərdə oxuyanda, yaxud babalarımız, əcdadlarımız mədrəsələrə gedəndə onlara “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı haqqında heç bir məlumat verməyiblər. Bəli, Dastanın tədqiqi və yayılması ilə bağlı, həqiqətən də, belə bir məhdudlaşdırıcı dövr olmuşdur. Sadəcə, bunu Dastanın unudulmuş dövrü dəadlandırıla bilərik. Bəs nə cür olub ki, o, xatırlanmağa başlanıb?! Nə cür olub

ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” və onun kimi digər dastanlar bir xalqın həyatında bu dərəcədə önəmli yer tuta biliblər?!

Əslində, vacib deyil ki, biz bu dastanların hamısını dönə-dönə oxuyaq, vacib o da deyil ki, biz bu dastanları dönə-dönə təhlil edək və canımıza yedirək. Vacib olan odur ki, bəlkədə çox zaman bizdən xəbərsiz bizim qanımızla, ana sü-dümüzlə bizim varlığımıza, bizim mənəviyyətimizə artıq bu dastanlar hopub. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında bu məqamla bağlı çox maraqlı bir ifadə var və o ifadə, ümumiyyətlə, folklor nümunələri olan əsərlərdə tez-tez işlənir. “Ol zamanlar” ifadəsini nəzərdə tuturuq. Bu ifadəni yadımızda saxlayaq.

Dastandan oxuyuruq: *“Ol zamanlar oğullar ata sözünü iki etməzlərdi. Edərdilərsə, ol oğulu qəbul etməzdilər”*. “Dədə Qorqud” mətnindəki “ol zamanlar” ifadəsi mətnin aid olduğu zamana deyil, ondan daha qədim zamana aiddir. Deməli, Dədə Qorqud dövründə də gənclərdən narazılıq var imiş. Yəni, Dədə Qorqud zamanında da atalar və oğullar münasibəti, onların bir-birinə qarşı durması bu cümlə vasitəsilə özünü göstərir. Əgər göstərməsəydi, belə bir cümlə öz-özünə, heç

nədən üzə çıxmazdı. Dastanın mətni belə bir vasitə ilə müasir gəncə təsir göstərməyə çalışmazdı.

Diqqətə çatdırmaq istədiyimiz odur ki, Dastandan keçən bu və bu kimi ifadələr bir tərəfdən qədimliyə işarə edirsə, digər tərəfdən gələcək perspektivləri özündə saxlayır və bugünkü həyatımızın psixoloji, sosioloji, əxlaqi münasibətlərinin rüşeymini göstərir. Bu mənada “Dastan qədim azərbaycanlı üçün əsl həyat dərsləridir” deyə bilərik.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında dövlətçilik prinsiplərinin rüşeymləri özünü açıq-aşkar şəkildə göstərir. Məsələn Dastanda Xanlar xanı statusu var. Xanlar xanı deyərkən, burada piramidalaşmış, cəmiyyətin onurğa sütunu olan monumental hakimiyyətin başçısından söhbət gedir. Düzdür, Xanlar xanı Bayındır xan bir obraz kimi bir az statik obrazdır. Hərəkətsizdir. Bu, güncü siyasi müstəviyə çevirsək, o, qanunverici orqanın başında durub. Qərarlar qəbul edir, qiymət verir, strateji yaşam xətləri müəyyənləşdirir. İcraedicilik funksiyasını isə onun kürəkəni Salur Qazan yerinə yetirir. O, bəylərbəyidir. Baş sərkərdədir. Hər hekayətin sonunda Oğuz bəyləri mərkəzi qüvvə ətrafında, yəni, onun ətrafında

birləşərək düşmən üzərinə vuruşa gedirlər. Dastanda bəylər həm də məşvərətçi qüvvə kimi iştirak edir, onlar Xanlar xanının məclisində “sağda oturan sağ bəylər” və “solda oturan sol bəylər” kimi düzən saxlayırlar. Onların söz demək, qərar qəbulunda iştirak eləmək səlahiyyətləri var. Oğuz cəmiyyəti o dövrün demokratik prinsiplərini reallaşdıran bir cəmiyyət olmuşdur. Bu, artıq mərkəzləşdirilmiş bir idarəçilik sistemidir. Deyildiyi kimi hər hekayətin sonunda bütün bəylər bir yerə yığılıb başı qeylü-qalda olan hansısa personajın köməyinə gedirlər. Bunu məhz Salur Qazan təşkil edir. Salur Qazan özü də tək-tənha Qaraca Çobanla düşmən üzərinə gedərkən arxasınca ona kömək üçün bütün oğuz eli – oğuz cəngavərləri gəlir.

Bir qədər yuxarıda qeyd edildi ki, Bayındır xanın məclislərində belə bir dəqiq “protokol” cizgisi var: **Sağda oturan sağ bəylər, solda oturan sol bəylər.** Bunun dərininə getsək, yenə də hərbi situasiyanın cəmiyyətdə modelləşdirilmiş variantını görərik. Çox güman ki, sağda oturan sağ bəylər hücum zamanı sağ cinahda yer tutan sağ cinah bəyləri, solda oturan bəylər isəbəmin hücum zamanı sol cinahda döyüşən sol cinah

bəyləridir. Beləliklə, biz “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında cəmiyyətin o dövr üçün idarəciliyinin modelləşdirilmiş bədii əksini görürük.

Başqa bir məqama diqqət yetirək. Dastanda ov səhnələri tez-tez təkrar olunur. Ən müxtəlif səhnələrdə bəylərin ov etməsinin şahidi oluruq və bir çox hallarda elə ovda olarkən onların başına müxtəlif bəlalar gəlir. Bu ova çıxma məqamı şifrələnmiş bədii informasiya xarakteri daşıyır. Bəlkədə bu, şifrələnmiş şəkildə hansısa bir akına, basqına, başqa məkana hücum etmək kimi də qeyd edilə bilər. O dövr talançılıq ideologiyası vəhəsrəti ilə yaşayanların dövrü idi. Bunun ən bariz nümunəsini qədim Yunan məkanında görürük. Troya müharibəsinin Gözəl Yelena üzündən başlamasını düşünənlər ədəbi-mifoloji təxəyyülün əsirliyindən yaxa qurtara bilməyənlərdir. Troya müharibəsi, əslində, talançılıq ehtirası üzündən baş vermişdi. Gözəl Yelenanın qaçırılması bədii bəhanədən başqa bir şey deyildi. Adını nə qoydular?! Guya qədim yunanlar Troyaya getdilər ki, Menelayın Paris tərəfindən qaçırılmış sevimli arvadını geri qaytarsınlar. Bunların heç bir başqa niyyətləri yox imiş. Arvad, əslində, özü qaçıb gedib. Menelayı Parisə dəyişib. Evinə,

yurduna xain çıxıb. Cəzaya layiqdir. Qədim yunanlar onu geri qaytarıb islahımı edəcəkdilər?! Amma başqa bir yozum da ola bilər. Bəlkə Menelay və onun ordusundakı digər yunanlar öz mifoloji aqlları ilə düşünürdülər ki, Gözəl Yelenanı Paris oğurlayıb zorla Troyaya qaçırıb və indi o, əsirlikdə zülm və əzab içindədir. Bəlkə belə düşünənlər də, yaxud özünü aldananlar da olmuşdu. İstənilən halda real tarix və mifoloji tarix yenə üz-üzə, qarşı qarşıyadır. Əsl səbəb isə, yəqin ki, real tarix deyildir – yunanlar Troya üzərinə heç bir başqa məqsədlə yox, məhz talan eşqi ilə getmişdilər. Bizim “Dədə Qorqud” dastanında da bir yerdən başqa yerə talançılıq marağı ilə gedən oğuzlar və onların üzərinə talançılıq ehtirası ilə gələn düşmənlər təsvir edilib. Yəni, belə bir dövrdə bəlkədə həmin o ov səhnələri öz-özlüyündə şifrələnmiş hərbi müdaxilələrin bir növ, bədiiləşdirilmiş təsvirindən başqa bir şey deyil. Hərbi müdaxilə – ov və yaxud hərbi müdaxilə – bəhanə. Hər iki hal qədim və düşündürücüdür.

Bir məqam xüsusi vurğulanmalıdır. Bu, Dastanda öz əksini tapan və Oğuz cəmiyyətinə, yəni, qədim Azərbaycan cəmiyyətinə xas olan

*ədalət prinsipidir. Ədalət prinsipi, əslində, demokratiyanın bünövrəsində duran prinsiplərdən biridir. Eyni zamanda bu prinsip azərbaycançılığın da formalaşmasına öz təsirini göstərmişdir. “Basat Təpəgözü öldürdüyü boy” da Təpəgöz Dədə Qorqudla anlaşıb, yeməyə gündə iki adam, 500 qoyun istəyir. Bu razılaşmadan sonra bizi düşündürən bir məqam ortaya çıxır. Cəmiyyətdə bu məqam nə cür qəbul edilir və problem nəcür həll edilir? Dastan deyir **“4 oğlu olan birin verdi, 3-ü qaldı. 3 oğlu olan birin verdi, 2-si qaldı. 2 oğlu olan birin verdi, biri qaldı. Məgər xanım, Oğuzda bir qoca arvad vardı, oğlu-qızı qalmamışdı. Dedi ki, gedim Uruzun yanına, bəlkə, bir əsir verə. Çünki akından təzə gəlib”**.*

Qarı Uruzun yanına getməmişdən əvvəl mətndə belə **bir** cümlə oxuyuruq. **“Məgər yenə növbə fırlanıb ona çatdı”**. Deməli, Təpəgözə yemək üçün verilənlərin növbəsi var idi. Bu məsələnin həlli üçün növbə yaranmışdı və cəmiyyətdə tutduğu yerdən asılı olmadan – kimin sağda, kimin solda oturmasından, kimin bəylərbəyi, kiminsə sıradan biri olmasının fərqi yox idi. Hamı növbəsi çatanda öz payını verməli idi. Əslində,

bu növbə prinsipi cəmiyyətdə ədalət prinsipinin təzahürüdür. Növbə gəlib konkret adama çatdığında o, yenə də kimisə öz evi tərəfindən, öz evinin adından qurban verməlidir. Qədim cəmiyyət üçün bu, əsl ədalət prinsipidir “Mən Salur Qazanam, mən adam verməyəcəyəm”, yaxud mən Şir Şəmsəddinəm, Yeynəyəm, Aruzam, filankəsəm və bu növbə mənə aid deyil – Dastanda bu cür ideoloji yanaşma yoxdur. Ədalət prinsipi ilə həmin növbə saat əqrəbi kimi fırlanırdı və yenə də əqrəb həmin ailənin üzərinə gələndə o, öz sözünü deməli, öz borcunu verməli idi. Bu son dərəcə ciddi və demokratik rüşeym kimi diqqəti cəlbəkilən bir məqamdır.

***“Azərbaycançılıq və “Kitabi-Dədə Qorqud”
dastanı” kitabından***

Qeyri-səlis məntiq hər şeydən əvvəl şübhələrin, tərəddüdlərin, bəlkələrin məntiqidir. Axtarışların məntiqidir. Cəhdlərin və can atımların məntiqidir. Yeni üfüqlərin aranmasının və kəşf edilməsinin məntiqidir. Kvantlara doğru yü-

rüşün məntiqidir. Bu məntiq elə-belə ortaya çıxmır. O, həm də öz dərinində gizlənən və bütün bu “bəlkələr” üçün özündə seçim imkanı saxlayan dərindəki, gizləndəki ideologisi ilə üzə çıxır (sanki atası Zevsin başından tam hərbi əlbisəsini əyninə geyinmiş Afina Pallada doğulur) və beləliklə, binar qarşıdurmalar hakimiyyətinə, invariantların mütləqiyyətinə bu şəkildə son qoyulur.

İlk olaraq qeyri-səlis məntiqin elmi konsepsiyasını təqdim edək. Bu konsepsiyada söykənilən dörd sütun (faset) var:

- 1) ümumi məntiq sütunu;
- 2) qeyri-səlis çoxluqlar sütunu;
- 3) epistemik (epistemoloji) sütun;
- 4) münasibətlər sütunu.

Bu sütunlar qeyri-səlis düşüncə tərzini müxtəlif münasibətlər sistemindən çıxış edərək formalaşdırır. Bu sütunlara ayrı-ayrılıqda ümumi bir nəzər yetirək.

1-ci sütun. “Məntiq sütunu” adlanan bu sütun çoxmənəli məntiqin ümumiləşdirilmiş formasıdır. O, “doğru” ilə “yalan” arasında, “yer” ilə “göy” arasında bir körpü kimidir. Bu körpünün həm ucları (qütbləri), həm də bu uclar arasında

sonsuz və kəsilməz yolu vardır. Yada salaq ki, bunun əksi olaraq klassik (formal) Aristotel məntiqində yalnız əks uclar (qütblər) özünü göstərirdi. Var idi ancaq “ya ... ya ...” sxemi və ondan doğan iki qütb!

Qeyri-səlis məntiqin bu sütununda klassik məntiqdə əsas baza rolunu oynayan “*üçüncünü istisna*” qanunu işləmir, ona burda yer yoxdur. Aristotelə məxsus bu qanun deyirdi ki, üçüncü istisna olduğuna görə iki əks qüt- bün arasında heç bir orta hal ola bilməz. Bütün çalarlar, variantlar, nüanslar Aristotel tərəfindən inkar edilirdi. Daha doğrusu, belə deyək, imperativ düşüncə tərzı bu dahi insana bunları görmək və ya xəyal etmək imkanı vermirdi.

Amma zaman göstərdi ki, “*ya ... ya ...*” sxeminin arasında ancaq boşluq var deyən formal Aristotel məntiqi heç də həmişə doğru olmur. Əslində, “*üçüncünün istisnası*”nın özünü hətta istisna etmək mümkündür. L.Zadə də elə bunu sübut etdi. Bu halı belə adlandırmaq olar. Üçüncünün istisnasının istisnası!

Qütblər arasında üçüncünün, dördüncünün (...) olması L.Zadənin bu yeni nəzəriyyəsinin əsasına çevrildi. Bunun sübutunu qədim dastanı-

mız “Kitabi-Dədə Qorqud”da əyani şəkildə görürük. Və biz tədqiqatımız boyu bu halı bir qədər yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi “*üçüncünün istisnasının istisnası*” adlandıracağıq.

Qədim mətnlərdə bu hal ilə mətndən keçən cümlələrin diskursunda, sətiraltılarda, mətnin gizli qatında rastlaşırıq. “*Üçüncünün istisnasının istisnası*” bizi böyük və gur bir çayın “*ya ... ya ...*” çərçivəsi ilə şüurumuzda yol gələn məcrasından “*nə ... nə ...*” sxemi ilə formalaşan nəhayətsizlik dənizinə atır. Biz invariantların çiçəklənməsini, budaqlanmasını, doğub-törəməsini görürük. Variantlar doğulur. Biz bu variantların dərinliyini ən azından təsəvvür edirik, çünki onu görmək insan övladına qismət deyil. Dərinliyin miqyası bizi sarsıtmaya bilmir. O sonsuzdur. Sonsuz çoxluq! Görkəmli riyaziyyatçı Kantorun sözləri olmadan belə bir sonsuzluğu təsəvvür etmək bəlkə də mümkün olmazdı. Kantor deyirdi, sonsuz çoxluqdan sonsuz çoxluğu çıxsaq, yerində yenə də sonsuz çoxluq qalacaq.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında üçüncünün istisnasının istisnası halı ilə ən müxtəlif məqamlarda rastlaşırıq. Burada qəhrəmanlar iki əks qütbün arasında mövcud olan başqa nyuanslar

axtarışına çıxırlar, nəticədə, faktiki olaraq onlar dünyadakı sonsuzluq okeanının sahillərində ən azından ayaqlarını o sulara batıra bilirlər. Bizim dastanımızda üçüncü də var, dördüncü, hətta beşinci də yox deyil.

2-ci sütun. Qeyri-səlis məntiqin “qeyri-səlis çoxluqlar” adlı sütununun əsas qayəsi odur ki, dünyada Tanrıdan başqa hər bir şeyin, hər bir hadisənin dərəcəsi var. Əgər biz hər hansı qeyri-səlis çoxluğu nəzərdən keçiririksə, deməli, universumda olan bütün elementlərin bu çoxluğa aidiyyəti, mənsubluq dərəcəsini qəbul edirik.

Qeyri-səlis çoxluqlar bədii mətnlərin təhlilində lingvistik informasiyanın üzərinə qoyulmuş məhdudiyyətləri ehtiva edən tutarlı bir vasitədir.

Belə bir qeyd edək. Mətndə təsvir edilən hərəkət və ya hadisə ilə bağlı natamam məlumat verildikdə bu ona olan inamı azaldır. Məsələn, “*yəqin ki*” ifadəsi “*ehtimal ki*” ifadəsindən mənaca daha güclüdür. “*Yəqin ki ...*”dən daha güclü olması üçün “*ehtimal ki ...*” ifadəsinin əvvəlinə “*böyük bir*” sözlərini əlavə etmək və “*böyük bir ehtimalla*” ifadəsini ortaya qoymaq lazım gəlir. Bu məqamla bağlı “*az*”, “*çox*”, “*daha çox*” kimi

təyinediciləri də nəzərə almaq lazımdır. Onların da mətnə münasibəti daxili mənalарının gücü ilə müəyyənлəşir. Eyni zamanda burada kontekstin də rolunu unutmаq olmaz. Kontеkst həmin təyinedicilərin missiyasını bir qədər də cilalayır.

Qeyd etmək vacibdir ki, bu sütun qeyri-müəyyənliklərin mətndə qiymətləndirilməsinə imkan yaradır. Bir qədər əvvəl dedik ki, mətndə hər hansı hərəkət və ya hadisə ilə bağlı natamam məlumat verildikdə bu, mətnə olan inamı azaldır. Beləliklə, lingvistik informasiyanın təhlili zamanı biz hərəkətin və ya hadisənin necə baş verdiyini və ya necə olacağını göstərən modallıq amilinə xüsusi diqqət yetirməliyik. Modallığа xidmət edən vasitələr deyilənə deyən tərəfindən inamın dərəcəsini ifadə edirlər və modallıq bildiriciləri deyilənin mütləq “həqiqətini” yumşaltmaq missiyasını da həyata keçirir, deyə bilərik. Bu isə, aydındır ki, ekzistensial mahiyyətin “işbaşına” keçməsinə dəlalət edir. “Mütləqiyyət”dən “demokratik”liyə keçidin bir işarəti kimi qəbul edilə bilər. Mətnin yumşaldıcı (və ya kəskinləşdirici) vasitələri barədə biz bir qədər irəlidə ayrıca danışacağıq.

3-cü sütun. Qeyri-səlis məntiqin epistemoloji sütunu mətnlərdə təqdim edilən biliklərin təsviri, təbii dilin semantikasi, mətnlərdəki informasiyanın təhlili ilə əlaqədardır. Bu aspektdə təbii dil perseptiv informasiyanın, yəni bilavasitə ölçülə bilməyən informasiyanın təsvir sistemi kimi qəbul olunur. Bu sütunun özülündə ehtimal nəzəriyyəsi yox, mümkünlük nəzəriyyəsi durur. Epistemoloji yanaşma dedikdə əsas məqsəd o olur ki, müəllifin demək istəmədiyi, gizlətdiyi (və yaxud deyə bilmədiyi, aşkara çıxara bilmədiyi) informasiyanı mətnin gizlinindən çıxarmaq və onu dəyərləndirmək mümkün olsun. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında müəllifin aşkar şəkil-də demək istəmədiyi, gizlətmək istədiyi məqamlar az deyil. Onları müəyyən etməklə biz mətnin dərinliklərinə, gizli qatlarına enməyə məcburuq. Məsələn, Dastanda Beyrəklə bağlı gizlədilən bir məqam məhz dərin qata, dastanın gizli qatına enməklə açıla bilər və bu gizli qatdakı informasiya bizə aşkar qatdakı bir sıra anlaşılmaz məqamları anlamağa kömək edir. Buradaca onu da qeyd edək ki, müəllifin tam gizlətmək istəyi ilə natamam gizlətmək cəhdini bir-birindən fərqləndirmək lazımdır. Bizə belə gəlir ki, müəllifin tam

gizlətmək istədiyi məqamı biz həmişə axtarıb tapa bilmərik. Müəllif bizə ipucu verməsə onun yaratdığından gizli qatına enmək də mümkün olmaz. Beyrəklə bağlı epistemoloji məqamda belə bir ipucu var. Bunu mətn bizə üstüörtülü şəkildə verir.

Beyrəyin əsirlikdəki həyatının təsvirində maraqlı bir məqamla rastlaşırıq. Mətn deyir:

“Məgər kafir bəğinin bir bıkır (bakirə) qızı vardı. Hər gün Beyrəyi görməyə gəlürdi. Ol gün yenə görmege geldi. Baxdı, gördi Beyrek səxt olmuş. Qız aydır: “Neçin səxtsən, xanım yigit?! Gəldigimcə səni şən görərdim. Gülərdin, oynardın. Şimdi noldun?!” dedi”.

Beyrəyin pərişanlığının (səxt olmasının) səbəbi var. Nişanlısı Banuçiçəyin başqasına ərə verilməsi xəbəri ona gəlib çatmışdır. Bu xəbəri ona atasının bəzirganları çatdırmışlar. Və əsirlikdə ikən hər gün “şən olan, gülən, oynayan” Beyrəyin xarakterinin bizə tanış olmayan bu tamam başqa yönü ilə bağlı mətn belə bir ipucu verir. Uzun zaman tədqiqatçılar bu ipucundan yan keçiblər, onu “görməyiblər” və ondan istifadə

etməyiblər. Halbuki, əgər bu ipucu vasitəsilə biz dastanın aşkar qatındakı çox önəmli məqamların üzərindən pərdəni çəkməsə idik, dastan boylarının sistemli xarakterini üzə çıxara və ayrı-ayrı boylardakı bir-birilə səsləşən məqamların əlaqəsini görə bilməzdik. Bu Beyrək bizə o biri Beyrəyi tanımaqda kömək etməzdi. Eyni zamanda ipuculardan istifadə etməsə idik, dastanın yaranma bətnində formalaşan yeni tipli (psixoloji yükləmələrə malik) qəhrəmanlar diqqətdən kənarda qalardı.

Əslində, geniş mənada epistomoji yanaşma bütün metaforik məkanın üzərindən yüksəlir. Hər hansı metafora dilin obyektiv aləmdəki daha dərin və obyektiv həqiqəti başqa cür (bir qədər başqa cür, tamam başqa cür, 100 faizə yaxın başqa cür və s. və i.a.) ifadə etməsi deməkdir. Başqa cür ifadə isə tam və bütöv ola bilmir, o hökmən təhriflərə yol verir. Və dahi şairimiz Füzuli nahaqdan buna işarə etmirdi. Onun böyük fəlsəfi dərinliyə malik olan misrasını bir daha xatırlayaq: “Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır.” Yalandır, yəni təhrifdir, obyektiv aləmdəkinin yüzdə yüz əksi deyil. Çünki dilimiz şüurumuzdan daim geridə qalır.

Epistemoloji hər hansı bir şey kövrək statusa malik olur, bu isə o demək deyil ki, o, yalnız gizli olaraq qalır və yalnız mükəmməl manipulyasiyalarla tamamilə üzə çıxarıla bilər. Bir obyekt kimi o hazır şəkildə mövcud deyil, yalnız obyektin konseptual tərəfi kimi (beyindəki obraz kimi) mövcud ola bilər.

Beyrəyi tam və bütöv olaraq görə bilməmiş üçün onun tək-cə Salur Qazanın inəgi (sevimsisi) kimi bəylərbəyinə sədaqətli olmasını Dastanın üst qatından təhkiyə vasitəsilə öyrənməmiş kifayət deyil. Beyrəyin mahiyyətinin bu məlum tərəfi ilə onun həbsdəki şəh, deyib-güldüyü gizli həyatının (oxucu üçün gizli olan həyatının!) birliyini qurmaq lazımdır. Tam və bütöv Beyrək bu iki qütbün bir-birilə birləşməsindən doğulur. Həbsdəki Beyrək də öz-özlüyündə natamamdır (qeyri-səlisdir), Qazana sədaqəti üzündən məhv edilən Beyrək də. Bu “iki” Beyrəyi təsəvvürdə birləşdirmək lazımdır. Beləliklə, gördüyümüz kimi qeyri-səlis epistemologiya məndəki qeyri-müəyyənliyi müəyyən etməyə, mürəkkəblik dumanını qovmağa, boşluğu doldurmağa kömək edir.

4-cü sütun. Qeyri-səlis məntiqin 4-cü sütunu (faseti) qeyri-səlis münasibətlər sütünüdür. Bu sütun qeyri-səlis münasibətləri, daha doğrusu, qeyri-səlis səbəb-nəticə asılılıqlarını ehtiva edir. Bu sütunun əsasında qeyri-səlis ifadələr (dəyişənlər), və onların bazasında qurulan “*əgər...sa/sə... o zaman...*” sxeminə dayanan münasibətlər durur. Sıx şəkildə bu düşüncə tərzilə qurulan cümlələri biz daha çox dastanın Müqəddimə hissəsində qeyd edə bilirik.

Mətn deyir:

“Əzəldən yazılmasa, qul başına qəza gəlməz;

– Ulaşıban sular daşsa, dəniz tolma;

– Qara eşşək başına üyən ursan, qatır olmaz;

– Hecəsindən düz oxunsa, yasin görklü...

– Yapa-yapa qarlar yağsa yaza qalmaz;

– Qaravaşa don geyirsən, qadın olmaz”.

Bu real misallar asanlıqla “*əgər...sa/sə... o zaman...*” sxeminin leksik-morfoloji törəmələri kimi nəzərdən keçirilə bilər.

Qeyri-səlis münasibət sütunu dedikdə müxtəlif situasiyalarda nəzərdən keçirilən çoxluqların müəyyən elementlərinin hansısa şəkildə bir-birilə necə sıx bağlı olduqları nəzərdə tutulur.

Qeyri-səlis nəzəriyyədə qeyri-səlis münasibətlər çox mühim anlayışdır və onlardan bir çox sahələrdə geniş istifadə olunur. Bu bağlılıq qeyd etdiyimiz kimi *“əgər... onda (o zaman...)”* sxemində reallaşır.

Qeyri-səlis münasibətləri təsvir etmək üçün əvvəlcə diskret qeyri-səlis çoxluqlardan istifadə etməklə gündəlik həyatda üzləşdiyimiz sadə bir nümunəni nəzərdən keçirək.

X – meyvənin rəngi, Z – onun yetişmə dərəcəsi olarsa, onlar arasında

əlaqə belə təsvir oluna bilər.

Tutaq ki, rəng qeyri-səlis çoxluğun $X =$ (yaşıl, sarı, qırmızı) kimi verilir. Digər Z qeyri-səlis çoxluğu üçün yetişmə dərəcəsi $Z =$ (meyvə yetişməyib, kəldir, yaxud yarı yetişmişdir, yaxud tam yetişmişdir) kimi verilir.

Bu zaman iki qeyri-səlis çoxluq arasındakı münasibət *“əgər... onda (o zaman...)”* sxeminə salınaraq belə təsvir edilə bilər:

1. Əgər meyvənin rəngi yaşıldırsa, o zaman meyvə yetişməyib (kaldır);

2. Əgər meyvənin rəngi sarıdırsa, meyvə o zaman yarı yetişmişdir;

3. Əgər meyvənin rəngi qırmızıdırsa, o zaman meyvə tam yetişmişdir;

4. Bizim dastanın mətni çox gözəl şəkildə “Bəkil oğlu İmran” boyunda Bəkil ilə İmranın düşmən gözündə əvəzlənmələri timsalında bu fasetlə bağlı maraqlı məqamlar sərgiləyir. Bu barədə fəsildə ətraflı söz açılacaq.

Altını cızaraq bir daha qeyd edək ki, qeyri-səlis məntiqin formal Aristotel məntiqindən əsas üstünlüyü ondadır ki, o, iki əks qütb arasında üçüncünü, dördüncünü... istisna etmir. İnsan düşüncəsini məhdudlaşdırmır. Beləliklə, qədim əcdadımızın düşüncə tərzinin demokratik yanaşma üzərində qurulmuş olduğu üzə çıxır. Belə ki, əcdadımız kateqorial (mütləq) yanaşma ilə kifayətlənmir, o, dünyanı onun rəngarəngliyində görmək və təsvir etmək istəyir. Tərəddüdlərə baş vurur, şübhələr onu rahat buraxmır. Məhz bu şübhə faktoru və onun əsas komponenti olan “*bəlkə*” vahidi ilə silahlanaraq o, hətta *ölü* ilə *diri* arasında da keçid mərhələsini görə bilir. Aris-

totel insan mövcudiyyətini **“ya ... ya ...”** sxeminin içinə salmaqla işi bitmiş sayır. Təcrübəsindən çıxış edərək antik dövrün bu dahi filosofu belə düşünür: *“Bu insan ya ölüdür, ya diridir. Üçüncü hal istisna edilir”*. Bu misal klassik formal məntiq nümunəsi kimi bu günə qədər məntiq dərsliklərindən düşmür. Amma biz *“Kitabi-Dədə Qorqud”* dastanının onun gizli qatından baxarkən görürük ki, bizim dastanımızda rast gəldiyimiz düşüncə təzi bunun əleyhinə çıxmaq üçün yeni imkanlar verə bilir. Bir məqam diqqət yetirək. Mətn deyir:

“Ol zamanlar Oğuz yigidləri yatanda yeddi gün, yeddi gecə yatardılar. Adına küçücük ölüm derlərdi”.

“Küçücük ölüm”, əslində, insanın *nə ölü, nə də diri* halıdır. Dastanda qəhrəmanların bəzən belə hala düşdüklerini müşahidə etmək olur. Qanturalını və Salur Qazanı misal gətirmək olar. Onları belə küçücük ölümdən *“oyatmaq”* mümkün olmur.

Qanturalı sevib sınaqlardan keçərək qazandığı və Trabzon bəyi Selcan Xatunun atası tərə-

findən ona halallığa verilən Sarı donlu Selcan xatunu Oğuz elinə alıb gedərkən onlar yolda istirahət etmək üçün dayanırlar. Selcan Xatunun isə atası artıq peşiman olmuşdur və qızını geri qaytarmaq üçün sevgililərin arxasınca cəza dəstəsi göndərib. Kafir qoşunu artıq onların başının üstünü alıb. Qanturalı isə bir qədər əvvəl yuxuya getmişdir. Selcan Xatun onu bu “küçücük ölüm” adlı yuxudan heç cür oyandıra bilmir. Və məcbur olur ki, atasının cəza dəstəsinə qarşı özü təkbaşına döyüşsün.

Qanturalının, başqa bir hekayətdə Salur Qazanın belə bir “küçücük ölüm” halına düşməsi qədim insan üçün son dərəcə izahedilməz bir məqamdır. Müasir insana isə bu hal artıq tanışdır. Müasir tibdə belə bir vəziyyətə **“koma”** (ölü ili diri olmanın arasındakı hal) deyilir. Deməli, qədim əcdadımız bu halın adını ifadə etməklə “ya ... ya ...” formal məntiq sxemindən uzaqlaşaraq, ona zidd olaraq bu sxemin əsas dayaq nöqtəsi olan “üçüncünü istisna qanunu”nun özünü də istisna çərçivəsinə sala bilib.

“Ya ... ya ...” sxemli düşüncə tərzinə qarşı yeni bir düşüncə təzi – həyata, insana daha yaxın, dünyadakı rəngarəngliyi daha dolğun təsvir

edən **“nə ... nə ...”** sxemli düşüncə tərzini özünü təqdim edir. Bizim nümunəyə əsasən deyə bilərik ki, **koma** halı Aristotelin deyə biləcəyi **“ölü”** və **“diri”** qütbləri arasında **“üçüncü”** kimi yer tutur və beləliklə, **“nə ölüdür, nə diridir (fon Neymanın *“bəlkə”sini də yada salsaq), bəlkə koma dadır?*”** kimi bir məntiqi zəncir yaranır. Beləliklə, **“bəlkə”**nin düşüncəmizdəki yeri qeyri-səlis məntiqi qin təsbiti ilə bir qədər də möhkəmlənir. Gördüyümüz kimi **“nə ... nə ...”** sxemi **“bəlkə”**yə yer qoyur. **“Ya ... ya ...”** sxemi isə belə bir imkanı vermir. Bir qədər metaforik şəkildə desək, **“ya ... ya ...”** mütləqiyyətin, **“nə ... nə ...”** isə demokratiyanın ilkin cüvartısidir.

Bəzən isə biz dastanda **“nə ölü, nə diri”** halının arasındakı ilə (üçüncü ilə) tamamilə başqa bir təqdimatda qarşılaşırıq. Bu təqdimat bilgisizliyin üzərindən yüksəlir. 50 faiz **“ölü”**, 50 faiz **“diri”** bilgisi oxucuya qeyri-müəyyən şəkildə bildirilir. Və bu qeyri-müəyyənlik sxeminin qütblərinin arasına biz üçüncünü daxil edə bilirik. Əslində, bu hal kvant fizikasıdan məlum olan məşhur eksperimenti – görkəmli fizik Şredin gerin pişiklə bağlı məşhur təcrübəsini xatırladır. Bizim halda dastanda özünü göstərən bir süjet

xətti bu təcrübənin alqoritmini bədii şəkildə ortaya qoyur. Şredingerin pişiyi rolunda bizim Dastanda Beyrək çıxış edir.

Mətn deyir:

Beyrək boyunda Beyrək düşmən tərəfindən əsir aparılmışdır. O, on altı il Bayburd hasarında saxlanır. Kimsənin bundan xəbəri yoxdur. Dastan deyir.

“Bunun üzərinə on altı yıl keçdi. Bəgrəgin ölisin-dirisin bilmədilər”.

Beləliklə, Beyrək oğuz eli üçün 50 faiz ölü, 50 faiz diridir. Şredingerin təcrübəsindəki pişik də elə idi. Onun da yerləşdiyi qutu içindəki partlayışdan sonra kənardan baxanlar üçün diri, yaxud ölü qalacağı bilinmirdi.

Dastanda, nəhayət, “partlayış” baş verir. Bu vaxta qədər “ölüsü, dirisi” bilinməyən Beyrək sağ-salamat Oğuzə geri dönür, onun diri xəbərini hamı eşidib bilir. Amma dastandakı partlayışa qədər Beyrəyin “ölü-diri” sxeminin qütbləri arasına çox məqamları əlavə etmək olardı. Adamlar bu 50 faizin ya “ölü” tərəfində, ya da “diri” tərəfində durmuşdular. Elə Yalançı oğlunun da Beyrəyin qana batmış köynəyini onun öldüyünə

sübut kimi gətirib Xana təqdim etməsinin özü Yalançının Beyrəyin ölümünə olan inamı sayəsində mümkün idi. İnanmasaydı, o bu yalanı belə asanlıqla söyləməzdi.

Beyrəyin atası Baybura bəy isə 50 faizin “diri” qütbündə qərar tutub. Onun Beyrəyin “ölüm” xəbərinə inanmaması, bu xəbərə şübhə ilə yanaşması, hətta son dəfə bəzirganları Beyrəyin axtarışına göndərməsində özünü göstərir. Həbsdə Oğuzdan gizli şəkildə saxlanması Beyrəyin həyatda olmasına inamla ölümdə olmasına inam arasındakı münasibət üçün imkan yaradır. Şredinger öz pişiyini də kənar gözdən belə gizlətməmişdi.

Beləliklə, “ölüsü, dirisi” bilinməyən Beyrək şübhələrə, tərəddüdlərə, axtarırlara yol açır, onun axtarışı əslində, qeyri-səlis məntiq düşüncəsinin ifadəsi kimi özünü göstərir.

Şübhə, ümumiyyətlə, qeyri-səlis məntiqin daimisi kimi nəzərdən keçirilə bilər. Şübhə olan yerdə qeyri-səlis məntiqin izini axtarmağa dəyər. Elə buna görə də biz bu tədqiqatın birinci fəslində qeyri-səlis məntiqin “şübhə daimisi”ndən söz açacağıq. Biz ümumiyyətlə, belə fikirdəyik ki, qeyri-səlis məntiqin hər hansı sütununda (fasetində) özünü göstərən təbii dil materialında “şübhə”

məqamının ya gizli, ya aşkar büruzəsindən danışmaq mümkündür. Və hətta vacibdir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında qeyri-səlis məntiq prinsiplərindən çıxış edərək formalaşan və “*üçüncünün istisnasının istisnası*” düsturunun “*əgər ... sa/sə... o zaman*” sxemilə qurulan cümlələr az deyil. Belə cümlələrin varlığı göstərir ki, dastan müəlliflərinin yaratma imkanları qeyri-səlis məntiq hesabına kifayət qədər böyükdür. Qeyri-səlis məntiqin dastanın dil toxumasına sirayət dərəcəsi həm böyükdür, həm də bu, bəzən ayrıca cümlə çərçivələrini vurub dağdır, daha geniş təsvir müstəvisində özünü göstərir.

Cümlədən böyük narrativ müstəvidə “*üçüncünü istisnanın istisnası*” Dirsə Xan oğlu Buğaca həsr olunmuş hekayədə diqqəti cəlb edir. Dastan mətninin toxumasının canı olan belə bir məqama diqqət yetirək. Türkoloqlar bu məqama, amma digər rakursdan, dəfələrlə diqqət yetirmişlər. Məsələn, bu məqama əsasən biz deyə bilərik ki, Dastanın adını çəkdiyimiz bu he-

kayəsində (“Dirsə xan oğlu Buğac” hekayəsində) qədim ritualla bağlı olan situasiya məhz qeyri-səlis məntiq prinsiplərinin tətbiq edilməsi nəticəsində sonadək doğru-dürüst yozula bilir. Bu misal sanki qədim əcdadımızın düşüncəsində Aristotel məntiqi ilə Zadə məntiqinin qarşı-qarşıya durub döyüşməsinin canlı ifadəsidir. Sadəcə, onu qeyd etmək olar ki, bu döyüş xeyli gizli bir dərinlikdə baş verir.

Oğlu-qızı olmayan Dirsə xanın Xanlar xanı Bayındır Xanın məclisində aşağılanması (qara çadıra yerləşdirilməsini) türkoloqlar qədim ritual kimi qeyd etsələr də, başqa bir məqama – Dirsə xanın iztirablarına, onun düçar olduğu bu halın səbəbkarını axtarmaq çabalarına biganə qalmışlar. Bayındır xanın məclisini tərk etdikdən sonra Dirsə xan nədən oğlu-qızı olmadığına səbəbini, yaxud səbəbkarını axtarır və sarsıntılı düşüncələrdən sonra belə bir nəticəyə gəlir: *“Bu qara eyib bana ya bəndəndir, ya xatundandır”*.

Dirsə xan burada formal məntiqin (Aristotel məntiqinin) tipik tərəfdarı kimi çıxış edir. Dirsə xana görə məntiqi zəncir iki qütbdən ibarətdir – *“mən və xatun”* qütblərindən. *“Ya ... ya ...”* sxemi

göz qabağındadır. İki qütbün – “*mən*” və “*xatun*” qütblərinin arasında isə yalnız boşluq var.

Məhz bu formal məntiqə əsasən Dirsə xanın düşüncəsində “*mən – xatun*” qütbləri formalaşır. Dirsə xanın səlis (!) məntiqində başqa bir səbəb yoxdur. Amma Dirsə xanın xatununun təsəvvüründə – var. Bu formal qütblər arasına rəngarəngliyi, həyata daha yaxın olma ehtirasını məhz Dirsə xanın xatunu gətirir. Onun fikrinə görə, övladsızlığın səbəbi bu iki qütbün arasında düşünülüb axtarıla bilər. Dirsə xanın xatunu istisnalara toxunur. O, Dirsə xan tərəfindən övladsızlıqda təqşirləndiriləndən sonra belə bir tale yaşamasının səbəbi kimi bir neçə variant göstərir:

1. Atdan, dəvədən, qoyundan, qoçdan öldürmüşənmi ki, ac görsən doyuzdurasan. Doyuzdurmamısan.

2. Yalın görsən, geyindirmisənmi, geyindirməmişən.

3. Borclunu borcundan qurtarmısanmı, qurtarmamısan.

Bunları etməyi Dirsə xana məsləhət görən xatun övladsızlığın səbəbini bu addımların atılmamasında görür. Xatunun göstərdiyi səbəblər məhz iki qütb arasında istisnalar kimi özünü gös-

tərir. Beləliklə, Dirsə xanın günahkar aramasına formal məntiqin iki qütbü (*mən – xatun*) əsas olmuşdusa, onun xatununun iki qütb arasına başqa-başqa, rəngarəng səbəblər gətirməsi qeyri-səlisliyin əsasında duran daha geniş seçim imkanını üzə çıxarır. Beləcə, mətndə “*ya mən, ya xatun*” rəngsizliyindən (ağ və qaradan) uzaqlaşma halı baş verir. İstisnalar ortaya çıxır. Bu istisnalara acların doyuzdurulmaması, yalınların geyindirilməməsi, borclunun borcdan qurtarılması daxildir.

“Üçüncünün” (...) məntiqi silsiləyə daxil edilməsi və beləliklə, qeyri-səlisliyin məkanına daxilolma halı hamı boyun başqa hissəsində də özünü göstərir.

Ov zamanı Dirsə xan öz oğlu Buğacı yalan xəbər gətirən xəyanətkarların sözüne uyaraq yaralamışdır və Buğac ov yerində yaralı qalmışdır. Anası onun axtarışına çıxır. O, Qazlıq dağının ətəyinə gəlir. Mətn deyir.

“Dirsə xanın xatunu... qatlanmadı, qırq incə qızı boyına aldı. Bədəvi ata binüb oğlan-cuğun istəyi getdi. Qışda, yazda qarı-buzı ərinməyən Qazılıq tağına gəldi, çıxdı. Alçaqdan yuca

yerlərə çapub çıqdı. Barsa görsə bir dərənin içinə qarğa-quzğun enər-çıqar, qonar-qalqar. Bədəvi atın öncələdi, ol tərəfə yürüdi”.

Bu minvalla ana oğlunu yaralı halda da olsa, nəhayət ki, tapır.

Anaya görə oğlunun yaralanmasının günahkarı ya Qazlıq dağının arslanıdır, ya da Qazlıq dağının qaplanıdır. Onun təsəvvüründə “*ya arslan, ya qaplan*” sxemi var. Əslində isə daha bir səbəb, özü də doğru olan səbəb var və o səbəbi istisna kimi məntiq zəncirinə yaralı Buğac gətirir. O, anasına deyir:

*– Arslanla qaplanına qarğamağıl.
Qazlıq dağının suçu yoxdur.
Qarğarsan babama qarğa,
Bu suç, bu günah babamdandır.*

Buğac formal (səlis) məntiq zəncirinə vacib bir istisna gətirir və o istisna həqiqəti əks etdirir. Üçüncünün iştirakı ilə (günahkar baba ilə) qeyri-səlis məntiq zənciri qurulur və beləliklə, biz düşüncədə daha geniş seçim imkanı yarandığının şahidi oluruq.

Bariz şəkildə məntiqi zəncirdəki qütblər arasında “üçüncünün istisnasının istisnası” Dastanın başqa bir hekayətində – “Dəli Domrul” boyunda da nümayiş etdirilir. Allah-taaladan asiliyinə görə peşiman olub üzr istəyən Dəli Domrula acıyan Allah-taala Əzrayıla göstəriş verir ki, Dəli Domrul canı yerinə can tapsın, onun canı bu şəkildə xilas olsun.

Belə bir problem (canı yerinə can tapmaq) qarşısında qalan Dəli Domrulun beynində ilk olaraq “*ya ata – ya ana*” formal sxemi qurulur. Dəli Domrula görə bu iki qütbə aid olan şəxslərdən biri öz canını onun əvəzinə hökmən qurban verməlidir. Qəribə məntiqdir, deyilmi?!

Formal məntiqi zəncir olan “*ya baba – ya ana*” qütblərinin arasına formal məntiqəsiğmaz istisnanın istisnası özünü yerləşdirir. Dəli Domrulun yad qızı halalı öz həyatını Dəli Domrulun əvəzinə qurban verməyə hazırdır. Beləliklə, “*Ya ... ya ...*” sxemi öz yerini “*nə ... nə ...*” sxeminə verir. Nə baba, nə ana. Hər ikisi bu ağır imtahanı yaxasını kənara çəkir. Bəs kim? Dəli Domrulun yad qızı halalı öz razılığı ilə bu qütblərin arasına yerləşir.

Bu məqam dastanda qeyri-səlis düşüncənin daha bir əyani görüntüsünün ifadəsi, özü də parlaq ifadəsidir. Bir qədər irəlidə bu barədə daha konkret təhlil olacaq.

Qeyri-səlis məntiqin əcdadımızın beynində daha geniş seçim imkanını yaratması hər şeydən əvvəl ondan xəbər verir ki, daha geniş seçimlə gələn demokratik durum əcdadımızın təfəkküründə ətrafa və özününkülərə ilkin münasibət zəminidir. Əcdadımız dünyanı və yaxın ətrafını daha rəngarəng, daha çox sayılı incəliklərilə görmək istəyir. **“Səbəb-nəticə”** münasibətində məhz səbəblərin sayını artırıb doğru seçim etmək istəyir. Daha dəqiq desək, əslində, bu, əcdadımızın beynində demokrasi ruzgarlarının əsməsindən xəbər verir. Bu günün özündə belə demokratik prinsiplərin içərisində ən başlıcası insanın seçim imkanının geniş olması ilə müəyyənləşir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı bu demokratik rüşeymlərin əcdadımızın düşüncə tərzində təsadüfdən uzaq, ilkin olaraq mövcud olmasını öz dilində, ifadələrində bu günümüze qədər qoruyub saxlayır.

Тədqiqatın sonunu gözləmədən ilkin (!) nəticə kimi bunu qeyd etmək istərdik. Bu ilkin nəticənin ayrı-ayrı təzahürləri ilə oxucu kitabı oxuduqca onun müxtəlif yerlərində qarşılaşacaq.

İlk olaraq onu deyək ki, Dastanın mətni aşkar şəkildə göstərir ki, qeyri-səlis məntiqin bütövlükdə aparıcı ideoloji prinsipi olan daha geniş seçim imkanı və demokratik yanaşım tərzı, başqa sözlə desək, tolerantlıq ruhu xalqımıza qədim zamanlardan bəri xas olmuşdur və bu, təsadüfilikdən uzaq əbədi bir dəyərdır. Əcdadımız demokratik tərzdə düşünməyi məhz qeyri-səlis məntiq prinsiplərindən yararlanaraq öyrənmişdir. Onların bu prinsiplərdən bəhrələnməyi dünyagörüşlərindəki genişliyə olan meyl, məsələnin dərinliklərinə, incəliklərinə canatım marağı sayəsində mümkün olmuşdur. Nəticədə, beyində cürbəcür sxemlər formalaşmış, ikili qarşıdurmaların arasındakı incəliklər ortaya çıxarılmış, invariantların mütləqiyyətinə son qoyulmuş, əvəzinə variantların demokratiyası başlamış, təbiətdə mövcud olan vəziyyətlə bu vəziyyətin beyindəki və dil-

dəki təsviri arasında olan fərq daha (qismən) minimum bir vəziyyətə gətirilmişdir.

Əlbəttə, onu deyə bilmərik ki, bir gün bu fərq tamamilə yox olacaqdır. Bunu fərz eləmək belə qorxuludur. Çünki belə bir vəziyyət dünyanı sona gətirən mütləq bir tarazlığın nişanəsi ola bilərdi. Mütləq tarazlıq isə son deməkdir. Fərq (ən minimal vəziyyətdə belə) hökmən özünü göstərməlidir. Ən azı ona görə ki, bu fərqi aradan götürülməsi bir məqsəd kimi həmişə qarşıda durmalıdır. Bu rakursdan yanaşdıqda qeyri-səlis məntiq sanki üfüq kimidir, deyə bilərik. Onun sayəsində insanlıq iki qütb arasındakı incəlikləri bir-bir “kəşf” etdikcə qütblər sanki özləri bir az daha bir-birindən uzaqlaşır, amma bu, bir fantomdur, arada yenə də yeni-yeni incəliklər sayrışmağa başlayır.

Və bir qədər yuxarıda vəd etdiyimiz vacib ilkin ümumiləşdirməni biz hələlik belə qura bilərik.

Oğuz türklərinin qədim xalq dastanı olan “Kitabi-Dədə Qorqud” qeyri-səlis məntiq prinsiplərinə öz dil məkanında bol-bol yer verir.

Bu qədim dastanın dərinində gizlənən düşüncə tərzini qeyri-səlis məntiqin dörd sütununun

(fasetinin) hər birinə aid olan spesifik məntiqi sxemlərin formalaşmasına gətirir. Və məlum olur ki, Dastanımızda qeyri-səlis məntiqə dair kifayət qədər geniş dil materialı var. Bu isə öz növbəsində ondan xəbər verir ki, qədim əcdadımız dünyaya baxışında daha geniş və daha dərin yanaşmanı üstün tutur. Məhz daha geniş seçim imkanı olan yanaşma onun tərcihinə dönür. Daha geniş seçim imkanı isə məhz qeyri-səlis məntiq prinsiplərinin “işə düşməsi” nəticəsində mümkün olur.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında əcdadımızın beynində bəlkə də özündən xəbərsiz şəkildə təzahürünü tapan və qeyri-səlis məntiqin dərin mənəvi-ideoloji özülü sayıla bilən demokratik düşüncə tərzini öz əksini tapmışdır. Bu düşüncə tərzini təsadüfi deyil, o, əcdadımızın ən qədim dövrdən ona xas olan davranışını, özünə və ətrafa münasibətini tənzim edir, bütövlükdə isə müasir millətimizi tolerant, loyal, multikultural və canında, qanında, şüurunda özündən ətrafda nə varsa hər şeyə sevgi yaşadan bir millət kimi formalaşmasını aşkar şəkildə nümayiş etdirir.

***““Kitabi-Dədə Qorqud” və qeyri-səlis məntiq”
(R.Əliyevlə birlikdə) kitabından***

II BÖLMƏ

ƏDƏBİYYAT QAYÇILARI

Salvador Dali – anadangəlmə sinergetika filosofu (Y.Solodov). “Nar və Mələk” – narın inkişafının bütün mərhələləri – toxumdan yarpağa, çiçəyə və meyvəyə qədər – təsvir olunmuşdur. Holistik bir təsvir. Xoş olan odur ki, xristianlıqda nar ruhun ölümsüzlüyünün, dirilmənin rəmzidir. Bu, yaradanın əzəli səsidir, mələklərin və atomların nitqidir, həmin o mahiyyətdir ki, ondan lap qədimdə gerçəklik və arzular, ruhlar və ulduzlar biçilmişdir.

Azərbaycan rəssamı Toğrul Nərimanbəyov da nar mövzusuna biganə deyil. Nərimanbəyovun narı – meyvə, eyni zamanda da həyatın, bolluğun, sevinc və ilhamın rəmzidir. Dinamik dayanıqsızlığın, faza keçidlərinin və nizamlanmamış strukturlardan spontan olaraq nizamlanmış

strukturların əmələ gəlməsinin öyrənilməsi (sinergetika baxımından) zamanı fizikada, kimyada, biologiyada və sosiologiyada İ.Priqojinin işləyib hazırladığı tarazlıqda olmayan proseslərin termodinamikası üsulları da tətbiq olunur.

Adi təsadüfi küy prosesini sistemin sonsuz ölçülü attraktorda hərəkəti kimi nəzərdən keçirmək olar. Sonlu ölçülülük verilmiş siqnalın dinamik sistemin köməyi ilə yenidən yaradılmasının mümkünlüyünü bildirir. Texnoloji proseslərin idarə olunması məsələləri həll edilərkən, determine olunmuş xaosu adi “küy”lərdən və maneələrdən fərqləndirmək vacibdir. Məsələ ondadır ki, determine olunmuş xaosda daxili nizamın mövcud olması prinsip etibarı ilə onu idarə etməyə imkan verir, küy xaosu isə idarəolunmazdır. Obrazlı müqayisə üzrə xaosun bu iki növü arasındakı fərq adamlarla dolu zaldakı küylə, çıxışa hazırlaşan orkestr musiqiçilərinin yaratdığı küy arasındakı fərq kimidir. Dirijorun bir əl işarəsi kifayətdir ki, orkestr çaləsindəki küy sakitləşsin. Kütlənin diqqətinə hakim kəsilmək isə praktik olaraq mümkün deyil.

Xaotiklik və təsadüfilik arasındakı fərqi sadələşdirilmiş şəkildə insanların özlərini pik

saatlarında ağzına kimi adamla dolu dəmiryolu stansiyasında və nəhəng, qorxmuş kütlə arasında necə aparmaları misalında göstərmək olar. Dəmiryolu stansiyasının nə olduğu haqda anlayışı olmayan müşahidəçinin təsəvvüründə sərnişinlər stansiyada özlərini xaotik aparırlar, buna görə də həmin müşahidəçi fikirləşir ki, hər kəs öz yolu ilə, tamamilə mənasız bir tərzdə hərəkət edir. Əslində isə bu xaos kimi görünən hərəkətin kökündə bir nizam durur: hər kəs öz qatarına tələsir.

Stansiyada insanların hərəkəti sadəcə qatarın hərəkət yollarının dəyişməsi haqqında elanla tez bir zamanda dəyişdirilə bilər. Bundan fərqli olaraq, insanların kütlə arasında, vahimə vəziyyətində davranışları həqiqətən də təsadüfidir – sadə bir elan onları uzlaşdırılmış şəkildə hərəkətə məcbur edə bilməz.

Dildə olan ayrı-ayrılıqda, bir növ “xaotik” şəkildə, götürülmüş sözlər də eynilə. Lakin mətndə – cümlədə, daha mürəkkəb sintaktik quruluşlarda – bu sözlər müəyyən intensionallıq qazanır. Bu sözlərin potensial imkanlarının hərəkətə gətirilməsinin gizli mexanizmi işləməyə başlayır və s., və i. Məqsəd meydana gəlir. Deməli – həm də nizam.

Ayrı-ayrı yazıçıların üslubunu statistik baxımdan səciyyələndirmək olar. Məlumdur ki, yazıçıların üslubu ayrı-ayrı nitq hissələrindən, cümlə tiplərindən və s. istifadə yolu ilə müəyyən ehtimali qanunauyğunluğa tabe olur.

Beləcə, məsələn, Kuprində 500 müstəqil mənalı sözə 77 feil düşür, Puşkində bu göstərici – 110, Çexovda – 120-dir, Simonovun nəsrində 500 sözə 170 isim, 49 sifət, 73 əvəzlik düşür, Şoloxovda hər 500 sözə 216 isim, 77 sifət, 39 əvəzlik, 77 feil düşür. Müxtəlif müəlliflərdə nitq hissələri arasındakı qarşılıqlı nisbət maraqlıdır.

Məsələn, bəzi müəlliflər dünyanı, gerçəkliyi keyfiyyət göstəricilərinin böyük müxtəlifliyində görür və təsvir edir (Eşbi prinsipi üzrə – müxtəlifliklər müxtəlifliklə tənzimlənir).

Puşkində orta hesabla hər 100 əlamətdən 25-i sifət əlamətləridir, 100 feilə isə 26 zərf düşür. Lermontovda isə bu göstəricilər müvafiq olaraq 39 və 42-dir.

Deməli, Lermontovun nitqi və təfəkkürü daha konkret, daha “keyfiyyət”lidir və qavranılan proseslərə daha fəal rəng verir.

Lakin qeyd edilməlidir ki, bu əlamətlərə görə müxtəlif müəlliflərin dünya duyumu, dün-

yanı dərk etmələri ilə bağlı qəti nəticələr çıxarmaq, yəqin ki, tələskən addım olardı. Əlbəttə, demək olmaz ki, Puşkin Lermontovdan daha az konkretdir və ya Lermontovda dünyanın qavranması onun əşyalarının keyfiyyət parametrlərinin dərk yolu ilə getmir.

Xaosdan – yaradıcılığa: caz, samba və improvizasiya musiqisi. Caz xaosa daxil olur və xaosdan nizam yaradır. Kulter hesab edir ki, Mayls Devisin, Con Koltreynin və avanqard bəstəkar Con Keycin musiqisi dinləyicini teta-şüur sahəsinə – beynin bədii və mənəvi oyanma ilə bağlı olan yüksək yaradıcılıq dalğaları sahəsinə gətirib çıxara bilər.

Və əksinə, rok, rep və ritmə əsaslanan, zaman anlayışının intensiv əksi olan başqa musiqi janrları bu anlayışa qarşı xüsusi hissiyatlı uşaqların qabiliyyətlərinin bərpası üçün faydalı ola bilər. “Bizim bölgələrimizdən bəziləri müharibə zonasıdır. Belə şəraitdə sağ qalmaq üçün yeniyetmələrə ləyaqət və mənlilik şüuru lazımdır. Bu musiqi onlara diqqətlərini cəmləməyə kömək edir. O, yeniyetmələrin özünü təşkil qabiliyyətini daha iti edir”. “Yeni əsr” musiqisi və fon musiqisi məkan ətrafında təşkilatlanmışdır.

Cazın rok və replə ümumi köklərinin olmasına baxmayaraq, o, sağ qalma vasitəsi deyildir. Caz ritmlərlə idarə olunmur və sakitləşdirici deyil. Həyatımız cazı xatırladır. Əgər bu həyatı ləyaqətlə yaşamaq istəyiriksə, caz öncədən bilinməzliyi ilə bizi cəzb etməlidir.

Azərbaycan ədəbiyyatında, misal üçün, demək olar ki, “açıq mətn”lər yoxdur.

İstənilən halda mətnin öz “lətifə”si olmalı, mətn semantik olaraq qapanmalıdır. Bu prinsipi ədəbiyyatşünaslar adətən süjetin qurulması, onun möhkəmliyi ilə əlaqələndirirlər. Böyük M.F.Axundovun qələmindən çıxmış Şərqdə ilk dramatik əsərlərdən başlayaraq, XX əsrin 50-ci illərinə qədər yazılmış pyesin öz bitkinliyi olmalı idi. Axundov, Mirzə Cəlil, daha sonra Cəfər Cəbarlı pyes miqyasında olan iri mətni hansısa bir bitkin “lətifə” kimi qavramağa imkan verən həmin o komponenti böyük məharətlə tapırdılar. Burada möhkəm süjet xətti ön plana çıxırdı.

Lakin ədəbiyyatın, xüsusən də dramaturgiyanın, inkişafının müəyyən bir mərhələsində sanki süjetsiz, konfliktsiz əsərlər yaranmağa başladı. Təxminən 50-ci illərdə konfliktsizlik prinsipi tərəfdarlarının mövqelərinə əsl həmlələr başladı.

Mahiyyətinə varmış olsaq, əsərin konfliktsizliyi son nəticədə elə mətnin açıq olması deməkdir. Sonda belə bir vəziyyət yaranır: ədəbiyyatda, özəl olaraq isə dramaturgiyada, sistemlilik, ritm-lilik, bitkinlik mətnin açıqlığından, ən müxtəlif səviyyələrdə ritmsizlikdən fərqli olaraq, həmişə hörmətdə olmuşdur. Bu cür mətnlərin informativliyi – bilindiyi kimi – hədsizdir.

Ədəbi əsərlərdə, o cümlədən N.V.Qoqolun əsərlərində, şaquli güzgü müstəvisində “gözəllik xətti” formasında ifadə olunan əks perspektiv prinsipindən geniş istifadə edilir. “Dəhşətli qisas” povestində klassik “gözəllik xətti” olan təsvir tapmaq mümkündür: “Dneprin ortasından hündür dağlara, geniş çəmənliklərə, yaşıl meşələrə baxmaq adamın ruhunu oxşayır! Dağlar da ki, heç dağlar deyil: onların yaylaları yoxdur, aşağı hissələrində də, yuxarılarda olduğu kimi, şiş zirvə görünür, altda da, üstə də uca səma durur. Təpələrin üstündə bitən meşələr meşə deyil: bunlar meşələr babasının pırtdaşq başında bitmiş tüklərdir. Onun altındakı saqqal suda yuyunur, saqqalın altında da, saçlarının üstündə də uca səma durur. O çəmənliklər də heç çəmənlik deyil: dairəvi səmanı ortadan qurşaqlamış yaşıl

kəmərdir, həm üst yarısında, həm alt yarısında ay gəzişir”.

Müəllif dünyanı, ətraf təbiəti adekvat şəkildə təsvir etməyə nə qədər çalışsa da, demək lazımdır ki, bütün bunlar son nəticədə oxucunun diqqətini əsərin informativ strukturundan kənara “aparır”. Böyük söz ustaları hətta bu cür təbiət təsvirlərində də əsərin əsas informativ xətti ilə müəyyən assosiasiya yarada bilirlər, və ya da bunu etməyə çalışırlar.

Hansısa bir vəziyyətin dayanıqsızlığı özünü onda göstərir ki, həmin vəziyyəti oyunçulardan birinin strategiyasını birtərəfli qaydada seçməklə özü üçün daha yaxşı nəticə qazana bilmək imkanı ilə şərtlənən dağılma təhlükəsi gözləyir. Niyə, məsələn, dovşanla qurdun eyni bir məkanda yaşaması vəziyyəti dayanıqsızdır. Gördüyümüz kimi, oyunlar nəzəriyyəsində və mexanikada dayanıqsızlığın mahiyyəti eynidir: dayanıqsız hallar təbiətlərinə görə olduqca qısamüddətli və tez də parçalanır. Bu qısamüddətliliyin səbəbləri isə, aydındır ki, tamamilə müxtəlifdir.

Detektivdə cinayət törədilmiş olduqda cinayətkar dərhal, Neşə görə, dayanıqsız vəziyyətə düşür, bu andan sonra onun azadlıqdakı hə-

yatı cinayət məcəlləsi ilə bir araya sığmır. Bu dayanıqsızlığın qalma müddəti həm cinayətkarın, həm də ədalət məhkəməsi orqanlarının nə dərəcədə çevik və fərasətli olmalarından asılıdır.

Uşaq ədəbiyyatında rast gəlinən dayanıqsızlıq nümunələrinə fikir verək. Coel Harrisin “Rimus dayının nağılları”nda Ev dovşanı ilə Tülkünün birgə səyahəti, əlbəttə, dayanıqsızdır, lakin bu hal Ev dovşanının hiyləgərliyi və fərasətliyi nəticəsində qorunub saxlanılır. Bundan əlavə, epizodların birində Ev dovşanı daha dayanıqsız vəziyyətdə də sabitləşə bilir – o, uzun müddət Tülkünün belində gedir.

Robinson Kruzonun kimsəsiz adadakı həyatı da dayanıqsızdır, lakin qəhrəman sağ qalır, yəni zəhmətsevərliyi və xarakteri sayəsində bu dayanıqsız vəziyyətdə sabitləşə bilir.

Ümumilikdə, əyləncəli janr ədəbiyyatında dayanıqsızlıq aşağıdakı kimi təsvir oluna bilər: varlığını hansısa bir təhlükənin təhdid etdiyi bir dəyər (həyat, ləyaqət, var-dövlət, hakimiyyət və s.) vardır, lakin əsər qəhrəmanlarının şəxsi keyfiyyətləri sayəsində, bəzən isə hadisələrin əlverişli axarı nəticəsində bu dəyər qorunub saxlanmış olur.

Dayanıqsızlığa təkcə belletristikada deyil, həm də klassik ədəbiyyatda rast gəlinir. U.Şekspirin “Hamlet”ində baş qəhrəman artıq birinci pərdənin sonunda atasının qatilinin adını öyrənir, lakin onun qisası yalnız faciənin sonunda baş verir və, beləliklə, dayanıqsız vəziyyət – kral Klavdinin həyatı – bütün pyes boyu davam edir. Bu əsərdə şəxsiyyətlərarası münasibətlər baxımından da dayanıqsızlıqlar mövcuddur. Pyesin mərkəzi personajlarını götürək: kral Klavdi, kraliça Hertruda və prins Hamlet.

Şərq rəvayətlərinin qəhrəmanı Məcnun üçün də dayanıqsız vəziyyət təbiidir. Leyli və Məcnunun faciəvi məhəbbətinə həsr olunmuş böyük əsərlərdən biri XVI əsr böyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin eyni adlı poemasıdır. M.Füzulinin Məcnunu məhz dayanıqsız vəziyyətdədir. O, Leylini sevir, eyni zamanda da ondan qaçır. Məcnuna cavan və cəsur sərkərdə Nofəl kömək etməyə başlayır. Öz ordusu ilə o, Leylinin atasını qərarını dəyişməyə və qızını Məcnuna verməyə məcbur etmək istəyir. Məcnun döyüşü müşahidə edir və onun tərəfdarları, yəni xeyirxahı Nofəlin qoşunları, qalib gəlməyə başlayarkən, məğlublara – Leylinin atasının qoşununa kö-

məyə gedir. Digər bir tərəfdən, Leylinin dayanıqsız vəziyyəti Məcnunun ruhi vəziyyətindən bir-başa asılıdır. Məcnunun özünün dayanıqsız vəziyyəti – ilk baxışdan onun divanəliyidir. Dərində isə şərq-sufi anlamında məhəbbətin ən yüksək dərəcəsi durur.

A.Moruaya görə, “heyvanlarda inamsızlıq onların zəifliyi ilə düz mütənəsibdir”.

İ.A.Krlovun təmsillərinin təhlilini verərkən, onların məzmununa Darvinin etologiyası, ö cümlədən, ən yaxın qohumlar arasında rəqabət mövqeyindən də baxmaq olar.

*“İnsan mələk deyil
və heyvan da deyil,
onun bəlası
ondadır ki, nə qədər
mələyə oxşamağa çalışarsa,
bir o qədər heyvana çevrilir”*

(Blez Paskal)

Başqa bir misal – A.P.Çexovun “Albalı bağı” pyesini götürək. Bu bağla əsərin qəhrəmanı olan xanımlardan birinin ən əziz xatirələri bağlıdır, bağ onun üçün keçmiş həyatın dəyərlərinin rəm-

zidir. Və bağın başının üstünü ağacların kəsilməsi təhlükəsi alanda, biz yenə də bütün tamaşa boyu davam edən dayanıqsız vəziyyətin şahidi oluruq.

Bu tapmacanı adətən belə ifadə edirlər: Kralı kölgə ilə söhbətdən dərhal sonra öldürməli olan Hamlet niyə bunu heç cür edə bilmir və bütün faciə onun hərəkətsizlik tarixinə çevrilir. Şekspir Hamletin bu ləngiməsinin birbaşa və aydın izahını vermir. Bəzi tənqidçilər bunun səbəbini Hamletin iradəsizliyində və gücsüzlüyündə, digərləri isə guya qisasın alınmasına mane olan obyektiv şəraitdə görürlər. L.S.Vıqotski inandırıcı şəkildə göstərmişdir ki, nə bu, nə də digər yanaşma ədalətli deyil, sualın özünü isə belə qoymaq lazımdır: niyə Hamlet ləngidir yox, niyə Şekspir Hamleti ləngiməyə məcbur edir. Şekspirin məqsədi Hamletin xarakterini açmaq yox, süjeti izləyən tamaşaçıda müəyyən hiss və yaşantılar yaratmaq idi.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da on iki boydan biri oğuzların daxili qarşıdurmasına həsr olunub. Burada bədəməllərin hamısı lap əvvəldən məlumdur, bütün qəhrəmanların (personajların) öz yarlıqları vardır, lakin bütün hekayət boyu gərginlik səngimir. Belə modeldən bu gün, yəqin, heç bir

detektiv yazan romançı istifadə etməzdi. Müasir ədəbiyyatın strukturu üçün (əlbəttə, bu sıraya XIX əsr əsərlərini də aid etmək lazımdır) xarakterik olan psixoloji yükün yoxluğu qədim mətnləri tamamilə açıq səciyyələndirir. Ola bilsin ki, burada qədim insanın – həm müəllifin, həm də oxucunun (bədi informasiya alanın) ədəbi zövqü həlledici rola malikdir? Lap əvvəldən auditoriya ilə açıq, vicdanlı dialoq aparmaq – bəlkə dövrün sonradan (bəlkə də paralel olaraq) rıtsarlığın əsaslarını qoymuş dəbi belə idi?!

Təmsillərdə və macəra janrında biz emosional reaksiya yaradılmasının iki üsulu ilə rastlaşdıq: kəskin sıçrayışlı keçidlər və dayanıqsız vəziyyətin sabitləşdirilməsi. “Hamlet”də Şekspir sanki iki süjet xətti əmələ gətirən bu üsulların ikisindən də istifadə edir. Onlardan biri – Hamletin qisas almağa çalışması, o birisi isə – bu xətdən kəskin yayınmalar, sıçrayışlar. Göstərilən iki xətt arasında özünəməxsus qarşılıqlı əlaqə mövcuddur: kəskin sıçrayışlar Hamletin qisasını uzaqlaşdırır və, beləliklə, mövcud dayanıqsız vəziyyətin sabitləşdirilməsi vasitəsinə çevrilir, bu uzadılmış dayanıqsızlığın özü isə süjetin inkişafında kəskin sıçrayışların səbəbi kimi çıxış edir.

Göstərilən iki xətt faciənin finalında tam üzə çıxır. Kralın ölümü əvvəlcədən düşünülmüş plan üzrə deyil, gözlənilməz, təsadüfi hadisələr nəticəsində, tamaşaçı qisasın nə vaxtsa alınacağına olan ümidini itirdikdən sonra, baş verir. Faciənin sonundakı çoxsaylı ölümlər sırasında kralın ölümü onunla seçilir ki, Hamlet onu iki dəfə öldürür: zəhərlənmiş rapira ilə və zəhər içməyə məcbur etməklə. Göstərilən haçalanmış qətl süjetin inkişafında bu və başqa xətləri bir növ tamamlayır.

Ahıl adam əsas, ikinci dərəcəli, yoxsa təsadüfi personajdır? Onun yaşı nə qədərdir, hansı cinsdəndir, ailə vəziyyəti, peşəsi, sosial statusu necədir, hansı irqə mənsubdur? Onun səhhəti necədir, hansı xəstəlikləri var, xəstəliyə və ölümə münasibəti necədir? Əqli vəziyyəti – sağlam düşüncəlidir, ruhi xəstədir, eksentrikdir və i.a.? İşləyir, yoxsa təqaüdəcüdür, dincəli? Boş vaxtını nəyə həsr etməyə üstünlük verir – özünətəhsilə, kilsəyə, bekarçılığa və i.a.? Siyasi, ictimai həyatda, kilsə həyatında iştirak edirmi? Ailə başçısıdır mı? Gənclərə məsləhətlər verirmi? Sonuncular böyüklərin məsləhətlərinə qulaq asırlarmı, buna ehtiyacları varmı, bu məsləhətləri axtarırlarmı?

Gənclər qocalara tabe olurlarmı, bunu həvəslə edirlər, ya da məcburiyyət qarşısında? Cavanlar yaşlılara necə münasibət bəsləyirlər (hörmət edirlər, düşmən kimi baxırlar, onlardan qorxurlar və s.)? Hər bir hekayəyə, belə demək mümkündürsə, 82 sualın hamısı verilir. Sonra da variantlar üzrə bölünmüş cavablar hesablanırdı. Deməli, verilmiş halda suallar sayı 82 olan məna vahidləri rolunda çıxış edirdi. Məna vahidlərinin indikatorları kimi anketin sualına cavab almaq imkanı verən sözlər və deyimlər çıxış edirdi. Hesablama vahidi suallara cavab variantlarının yaranması tezliyi idi.

Tədqiqatın keçirildiyi bütün müddət ərzində ahıl adamlar yetərinə sağlam, ayıq düşüncəli, övladlarından və cəmiyyətdən iqtisadi asılılığı olmayan insanlar kimi təsvir olunurdu. Cavanlar onlara sevgi, hörmət və ehtiramla yanaşırdılar. Lakin əksər hallarda qocalar heç də müsbət nümunə ola bilmir, gənclərin məsləhətçiləri və nəsihət verənləri kimi çıxış etmirdilər. Ən maraqlısı və təəccüblüsü odur ki, hekayələrin yaratdığı mənzərə həqiqətdən uzaq olurdu. Əslində isə, belletristikadan daha az subyektiv mənbələrin göstərdiyi kimi, qocalara qarşı neqativ münasi-

bət hələ XIX əsrin ortalarında geniş yayılmışdı. Lakin bədii ədəbiyyat ətalət gücünə, ənənəyə sadıq qalaraq, bu dəyişikliklərin təsvirində gecikirdi, həqiqətdə prosesin xeyli dərinlərə gedib çıxdığı bir halda o, yəni ədəbiyyat, qocaların gözdən düşməsinin ilkin mərhələsinin təsvirini verirdi. Oxuculara müəyyən təsir göstərərək, belletristika ahıl insanlara münasibəti bir qədər əngəlləyirdi. Gördüyümüz kimi, kontent-təhlilin nəticələri gözlənilməz və belletristikanın kontent-təhlilinə müraciət edəcək hər kəs üçün ibrətamiz alındı.

Azərbaycan ədəbiyyatında bu problem bir növ özlüyündə aydın bir şey kimi qəbul edilirdi. Yaşlı nəsle münasibət artıq bizə yaxın dövrdə süjetə çevrilməyə başlamışdır. Anar, Elçin, İsi Məlikzadə kimi yazıçılarımız bu münasibətin problemə çevrildiyini göstərir və həyəcan təbili çalırlar. Nizaminin didaktik nəsihətlərindən Anarın olduqca maraqlı “Ötən ilin son gecəsi” hekayəsinə kimi yaşlı nəsle münasibət problemdən problemə doğru yol keçir. Bəzən, yəqin, şərq mentallığının ətalətliliyi səbəbindən, problem özünü mövzu kimi aşkarlayır.

Məzmunun forması və formanın məzmunu ilə bağlı semiotik təhlil üzrə bəzi mülahizələrimizi bildirək.

Yazılı ədəbiyyatımızın və ədəbi dilimizin bizə gəlib çatmış erkən klassik nümunələrindən biri deyilənlərin ümumi ruhu ilə yaxşı uzlaşır. Söhbət XII əsr şairi İ.Həsənoğlunun oxuculara bir daha xatırlatmaq istədiyimiz beytindən gedir.

...Əzəldə canım içində yazıldı surəti məni

Nə məni, məniyi-surət, nə surət, surəti-dəftər...

Həsənoğlu deyir ki, forma və məzmun anadan olduğu gündən onun cisminə və canına, varlığına nüfuz etmişdir. Özü də təkcə məzmun yox, formanın məzmunu, sadəcə forma yox, yaradıcı sənətin forması!

Əgər söhbət hər şeyin və hamının – insanı əhatə edən maddi aləmdən başlamış, onun daxili aləminə, mənəvi dünyasına qədər – quruluşundan gedərsə, onda addımbaşı və bütün ümumiləşdirmələrdə biz forma və məzmun kimi tərkib hissələri ilə qarşılaşacağıq. Əslində bu tərkib hissələri dialektik vəhdətdədirlər, bir-birindən çox qısa müddətə və yalnız təhlilin obyektini kimi çıxış edən materialı təhlil etmək istəyən tədqiqatçının müdaxiləsi nəticəsində “ayrılırlar”.

Əgər mahiyyət mövcuddursa, o, özünü bu və ya başqa formada mütləq təzahür etdirəcək.

Hətta sıfır qiymətləri və miqdarları da analoji və ya bir-birinə yaxın hallarla qarşılıqlı təsirdə öz “forma”larını tapır. Digər tərəfdən – forma özü məzmunun bələdçisi və ya elçisi kimi çıxış edir. Əgər forma məzmunun elçisidirsə, onda bu məzmunun maddi və ya sosial-ictimai kontekstinə daxil olan dəyərləri, necəliklərindən asılı olmayaraq, şübhə və etiraz doğurmur.

Əgər forma məzmunun bələdçisidirsə, onda sonuncunun “dünyaya gəlişi” uğurluluq baxımından şübhə altına düşür. Bu isə o demək olacaq ki, məzmun hələ özünü təsdiqləyə bilməyib, forma isə ona yol açmaqla məşğuldur. Bu halda məzmunun işarəsi kimi formanın üzərinə daha mürəkkəb vəzifələr düşür.

Ümumiləşdirmənin ən yüksək səviyyəsində bədii material özünü forma kimi təqdim edir. Belə formanın mahiyyəti həyatdır. Həyat, əgər başqa sözlərlə deyilərsə, mahiyyətlər dünyası, bədii təqdimatı şərtləndirir, onu özünə işarə olaraq seçir.

Sonda – postmodern haqqında.

Dalana dirənəndən sonra yol axtarmağa başlarkən bütün landşafta yuxarıdan baxılması təbiidir. XX əsrdə cəmiyyət fundamental elmdən,

muncuq oyunu oyunçularından nə gözləyirdi? Bu əsr tədqiqatçıların qarşısına hansı vəzifələr qoyurdu? Göründüyü kimi, əsas vəzifələr üç idi.

Birincisi, qılıncın və, müvafiq olaraq da, qalxanın yaradılması. Bunun üçün teoremlər sübut edilir, nəfis nəzəriyyələr qurulur, hesablamalar aparılır və təcrübələr qoyulurdu. Lakin, ehtimal ki, bu fəvqəlvəzifə böyük dərəcədə tükənmişdir. Sürətlə silahlanmanı dünyamızda sürətlə tərkisilah əvəzləyir. Müxtəlif növ silahların ixtisar edilməsi, bir çox hərbi texnologiyaların sınaqlarının qadağan edilməsi və onların yayılmaması haqqında müqavilələr bağlanır. “Xüsusi texnika”nın olduqca mükəmməl və heç vaxt istifadə olunmamış nümunələri silahlanmadan çıxarılır. Onları əvəzləməirlər. Mütəxəssislərin hesablamalarına görə, “Səhrada tufan” əməliyyatı zamanı bir insanın öldürülməsi asayışı bərpa etmək missiyasını üzərilərinə götürmüş koalisiya ölkələrinə bir milyon dollardan da baha başa gəlib. Bəşəriyyət hiss etdi ki, müharibəni özünə rəva biləcək dərəcədə varlı deyil.

İkinci vəzifə – yeni əmtəələrin yaradılması. Lakin burda da hədd görünməyə başladı. Unversamda rəfə on növ də pivə də qoymaq olar, min

növ də, milyon növ qoymaq isə, artıq mümkün deyil. Ehtiyatlar bəs etməz. Rəqəmlər belədir. İnkişaf etməkdə olan ölkələrin inkişaf etmiş ölkələrin standartları ilə yaşamaları üçün onlara bərpa olunmayan ehtiyatların çıxarılmasını 70-250 dəfə (xammalın müxtəlif növləri üzrə bu göstərici müxtəlifdir) artırmaq lazım gələcək, belə olduqda isə bütün bunlar çox az müddətə bəs edəcək. Həmin səbəbdən də getdikcə daha çox yeni əmtəələrdən və texnologiyalardan, eyni bir şeyin daha tez və daha ucuz hazırlanmasından danışılır. Bu isə artıq fəvqəlvəzifə deyil.

Üçüncü problem – dünyanın elmi mənzərəsinin qurulması. Burda işlər heç də yaxşı deyil. Antik elm təkcə teoremlər və sübutlarla deyil, həm də mənalar və dəyərlərlə işləyirdi. XX əsr tədqiqatçıları iki qrupa böldü. Onlardan bəzilərini “Gördüyüm işlə məşğul olmağa dəyərmimi?” sualı üzərində düşünmədən çox şey edə biləcək əsnaflara, başqalarını isə bu həqiqətlərin aid olduğu özəllikləri fərqləndirməyən ümumi həqiqətlər üzrə mütəxəssislərə çevirdi. Yazıçı və fizik Çarlz Snounun qırx il əvvəl həyəcanla haqqında danışdığı iki mədəniyyət – təbiyyat elmləri və humanitar elmlər – arasındakı uçurumu dəf etmək mümkün olmadı.

Bəlkə də kvant mexanikasının atalarından biri Y.Viqnerin bədbin peyğəmbərliyi gerçəkləşir: elmin başlanğıcı olmuşdur və sonu da olacaqdır? Özü də tezliklə gəlib çatacaq bir sonu. Birincisi, ona görə ki, fundamental nəzəriyyələrin növbəti nəsli getdikcə daha az sayda insana maraqlı olacaq. İkincisi, ona görə ki, möhtəşəm, bütün mərtəbələrinin, dolanbaclarının, zirzəmi və çardaqlarının hansı yollasa bir-biri ilə əlaqəli olduğu elm binasının tikilməsinə olan ümidlər dağılıb gedir.

Albert Şveytserin vəfatı günündən otuz ildən çox vaxt keçir. Mənəvi oriyentir axtarışında olan hər kəsin bu heyrətamiz insana marağını gücləndirmək üçün əlavə 10-da A.Şveytserin “Mədəniyyət və etika” kitabından bir fraqment verilir.

Xose Orteqi-i-Qassetin “Kütlələrin qiyamı” (Moskva, 2002, rus dilində) kitabından “İncəsənətin humanistsizləşdirilməsi”nə aid parçalar gətirək.

... Bethovendən Vaqnerə kimi musiqinin əsas mövzusu şəxsi hisslərin ifadəsi olub. Lirik sənətkar böyük musiqi imarətləri ucaldırdı ki, onları öz həyatının təsviri ilə məskunlaşdırsın. İncəsənət daha çox və ya az dərəcədə açıq etiraf idi. Ona görə də estetik həzz təmizlənməmiş idi.

Musiqidə, hələ Nitşe deyirdi, ehtiraslar özləri özlərindən həzz alırlar. Vaqner “Tristan”a özü-nün Vezendonkla adyulterini daxil edir, və, əgər, biz onun yaratdığı əsərdən həzz almaq istəyirik-sə, bir neçə saatlığa məşuqa çevrilməkdən başqa bir vasitəmiz yoxdur. Bu musiqi bizi sarsıdır, və ondan zövq almaq üçün biz ağlamalı, həzz işrə xiffət etməli, əriyib getməliyik. Bethovendən Vaqnerə kimi bütün musiqi – melodramdır...

... Qıdıqdan gülməyi həqiqətən də şən əhvalla qarışıq salmaq olmaz. Gözəlliyin ifadəsi təbəssüm və qüssə sərhədlərini aşmamalıdır. Ondən da yaxşısı – bu sərhədlərə gəlib çatma-malıdır. Estetik həzz ağıllı həzz olmalıdır. Həm də kor və görmək iqtidarına malik həzlər olur. Sər-xoş insanın sevinci kordur; baxmayaraq ki, dün-yada hər şeyin olduğu kimi, onun da öz səbəbi var – alkohol – lakin bunun üçün əsas yoxdur...

Vaqnerdə melodram hədsiz ekzaltasiya, vəcd səviyyəsinə gəlib çatır. Artıq Vaqnerdə insa-nın səsi diqqət mərkəzində olmur və kosmik səs-də əriyib gedir. Lakin bu yolda daha çox radikal bir forma qaçılmaz idi. Musiqidən şəxsi yaşantı-ları qovmaq, onu təmizləmək, nümunəvi obyek-tivliyə kimi gətirib çıxarmaq vacib idi. Bu hünəri

Debüsi göstərdi. Yalnız ondan sonra musiqini soyuqqanlıqla, vəcdə gəlmədən və hönkürmədən dinləmək mümkün oldu. Son on ildə musiqidə baş vermiş bütün proqram dəyişiklikləri yeni, Debüsinin dahiyənə tərzdə fəth etdiyi fəvqəldünya kainatında ərsəyə gəldi. Subyektiv olanın obyektiv olana bu çevrilişi o qədər mühümdür ki, onun qarşısında sonrakı bütün diferensiasiyalar solğunlaşır (Debüsinin romantik musiqi fonunda əhəmiyyətinin daha diqqətli təhlili ilə mənim “Musicalia” adlı essemdə tanış ola bilərsiniz). Debüsi musiqini humanistsizləşdirdi, və buna görə də onunla səs sənətinin yeni bir erası başladı.

Eyni şey lirikada da baş verdi. Burada xilas-kar Mallarme oldu. O, poeziyaya uçmaq iqtidarını və yüksəliş qüvvəsini qaytardı. O, həlledici manevr əmrini verdi – ballastı tullamalı...

Şeylər arasında sərhədlərin ciddi şəkildə müəyyən edilməsini arzulamaq təfəkkür səliqəliyi əlamətidir. Həyat bir şeydir. Poeziya isə başqa bir şey – indi belə düşünür, ən azından, belə duyurlar. Bu iki şeyi qarışdırmayaq. Şair insanın qurtardığı yerdən başlayır. Birinin qisməti öz “insan” yolu ilə getməkdir; başqasının missiyası – mövcud olmayan bir şeyi yaratmaqdır. Şair,

artıq özlüyündə mövcud olan gerçəkliyə yeni, irreal materik əlavə etməklə, dünyanı böyüdür, genişləndirir. “Müəllif” (rusca – avtor) sözü “auctor” – genişləndirən sözündən yaranıb. Romalılar vətən üçün yeni ərazilər qazanan sərkərdəni belə adlandırırdılar...

... Mallarmenin şeirləri həyatla istənilən səsləşməni aradan götürür və bizə xariqüladə surətlər təqdim edir ki, onların da sadəcə seyri, artıq ən böyük həzdir. Bu təmiz, adsız səs, şeirin həqiqi akustik substratı, “insan” materiyasından azad olmağı bacaran şairin səsidir.

Bütün müasir musiqi Debüsidən başlayan kimi, bütün yeni poeziya da Mallarmenin göstərdiyi istiqamətdə inkişaf edir. Həm bu, həm də o biri ad, əgər özəlliklərdən yayınaraq, yeni üslubun əsas xəttini müəyyən etməyə çalışılırsa, mənə çox vacib görünür...

... Poeziya bu gün – məcazların ali cəbridir...

... Humanistsizləşdirməyə olan ehtiraslı istəyi təmin etmək üçün şeylərin ilkin formalarını təhrif etmək heç də mütləq deyil. İyerarxik nizamı devirmək və elə incəsənət yaratmaq lazımdır ki, ön planda möhtəşəmlik qazanmış ən xırda həyati detallar olsun.

Həmin o gerçəklikdən qaçma, yayınma instinkti məcazın “superrealizmi”ndə və bir də “infrarealizm” adlandıra biləcəyimiz nəsnədə məmnunluq tapır. Realizmi dəf etməyin ən yaxşı üsulu – onu son həddə çatdırmaq, məsələn, zər-rəbini götürmək və onun vasitəsi ilə həyata, Prustun, Ramon Qomes de la Sernanın, Coysun etdikləri kimi, mikroskopik planda baxmaqdır.

... Höte yaxşı deyib: hər yeni anlayış sanki qazandığımız yeni bir orqandır. Biz şeyləri həmin şeylər haqqında ideyaların köməyi ilə görürük, baxmayaraq ki, təbii təfəkkür fəaliyyəti prosesində biz, görmə prosesində gözün özü-özünü görmədiyi kimi, bunun fərqinə varmırıq. Başqa sözlə, düşünmək – gerçəkliyin ideyalar vasitəsi əhatə edilməsinə can atmaqdır; fikrin kortəbii hərəkəti anlayışlardan xarici dünyaya doğru baş verir...

Bədən kultu – həmişə cavanlıq əlamətidir, çünki, bədən yalnız gənclik dövründə gözəl və çevik olur, ruh kultu isə qocalmaq iradəsinə də-lalət edir, belə ki, ruh öz inkişafının zirvəsinə yalnız o vaxt çatır ki, həmin vaxt bədən tənəzzül dövrünə qədəm qoymuş olur.

Mənim dövrümdə ahıl insanların zabitəli ədaləri hələ də böyük hörmətdə idi. Gənc insan

tezliklə gənc olmağı arzulayır və pirani qocanın taqətsiz yerişini yamsılamağa çalışırdı. Bu gün qızlar və oğlanlar uşaqlıqlarını uzatmaq istəyir, yeniyetmələr isə öz gəncliklərini qorumağa və onu vurğulamağa çalışırlar. Bir şey şəksizdir: Avropa uşaqlıq dövrünə qədəm qoyur.

... Doğrudan da, asanlıqla görmək olar ki, tarix saat kəfkiri kimi bir qütbdən digərinə doğru ritmik şəkildə yellənir, bəzi dövrlərdə kişilərə məxsus xassələrin, başqa dövrlərdə isə qadın xüsusiyyətlərinin (bax, K.Yunqda: “anima” “animus” psixoloji tipləri) üstünlüyünü mümkün edir, bəzən gənclik ruhunu oyadır, bəzən isə yetkinlik və qocalıq ruhunu...

***“Bakı Slavyan Universitetində mühazirələr”
(akademik Azad Mirzəcanzadə ilə birlikdə)
kitabından***

*Yolla gedən olmasa bilinməz,
Bilinməz gəlir bu yol, ya gedir...*

⚡ Hər bir Yoldu tutub gedir. Heç kim bilmir ki, Yol onu hara gətirib çıxaracaq. Bəlkə heç biz

getmirik? Bəlkə elə gedən Yolun özüdür?! Bil-mirik və yaqin ki, bilməyəcəyik də. Guya ki, çox mətləbdən xəbərimiz var, guya ki, min-bir dərdin dərmanını tapırıq. Amma Yolun sirri özündə qalır. Gündüzlər və axşamlar havanın işıqlı vaxtında, dörd tərəfində adamlar olanda, adamlar da olmayanda, radionun, televizorun əhatəsində hələ dərd yarıdır – bütün bunlar barədə düşün-mürsən. Elə ki, gecənin o vaxtı gəlib çatır ki, özün özünlə təkbətək qalırsan, qulaqların cingildəyir və sən birdən sükutun səsinə eşitməyə başlayırsan, o zaman gözüünü yumsan, gözüünün qabağından çox şey gəlib keçəcək – vaqon pəncərəsindən baxanda yanından sürətlə ötüb keçən adamlar, ağaclar, evlər kimi. O zaman beynin başlayır içəriyə işləməyə. Sən yalnız özün üçün qalırsan. O zaman açıq-aşkar hiss edirsən ki, bəli, həqiqətən də, Yol səni aparıb gedir. O, sanki ayağının altında həyəcanla tərpəndikcə, sən də dö-nümsüzlüyün hərərətli və möhtəşəm nəfəsini duyursan. Sən yaşadığın bu vaxtdan qaçmağa çalışırsan, çalışırsan ki, özündən, öz içindən bayıra çıxasan, həyatın boyu gündüzlər özünü aldatdığın şeylər barədə düşünəsən. Bəzən alınır, bəzən yox. Bəlkə elə bu yazılar da belə uzun və

ağır gecələrdə narahat bir beynin – Yolun hərəkətinə inanmaq istəməyən həyat eşqinin səhərə, işığa uzanan niskilidir?! Həqiqətən də, Yolla gədən olmasa, bu yolun sənə doğru gəldiyini, yaxud səndən uzaqlaşdığını biləmməzsən.

Əlbəttə ki, Yol mənim üçün xüsusi isimdir!

“Dolğun an” ümidlə yaşamağa çalışan adamın kövrək təsəvvüründən doğur.

“Dünən” olub, ya olmayıb – kim bunu sübut edə bilər?! “Sabah” olacaq, ya olmayacaq – kim bu barədə qəti hökm verə bilər?! Ümidlə yaşayan adam belə düşünür ki, yalnız və yalnız bir an, bir nöqtənin içində cəmləşən an real məhiyyətə malikdir. Və o anın içində sənin həm keçmişin, həm indin, həm də sabahın var. Biz həqiqətdə bundan başqa heç nə bilə bilmərik. Keçmiş, indini, sabahı öz içinə yığmış anın adı yalnız və yalnız “dolğun an” ola bilər. Mən bir dolğun anın içindəyəmsə, onun içində tək deyiləm, onun içində mənim keçmişim də, gələcəyim də mənimlədir. Başqa dolğun anın içindəyəmsə, orda da başqa keçmiş və başqa gələcək var. Əvvəlki an

olmamışdır və gələcək an da olmayacaq. Haman dolğun anın içində mənim yaddaşımda əvvəlki anlar, xəyallarımda isə sonrakı anlar sayrışacaq. Bundan kənarda nə əvvəl var, nə sonra. Yalnız “indi” var. Bir dolğun anın içindəki “İndi”.

Reallığı axtarırsan, həqiqəti dərk etməyə çalışırsan, o indi, lap indicə yaşadığımız, həqiqətən duya bildiyimiz dolğun anın içindədir. Öz dünyanı ilə, öz sabahı ilə bir yerdə.

Füzuli yazırdı:

*“Gər dersə Füzuli ki, gözəllərdə vəfa var,
Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır”.*

Şair sözü – özü də yalan?!

Bu fikrin poetik ifadəsi əslində, bizimlə, yəni, real aləmlə mahiyyətlər, harmoniyalar dünyası arasında bir maneənin olmasına, özü də bu maneənin məhz Söz olmasına işarədir. Füzuliyə görə, mahiyyətlər dünyası ilə üzdəki görümlü, yaşanan həyat arasında “yalan olan şair sözü” durur. Niyə bu söz yalan kimi təqdim edilir?

Bir qədər bizə tərəf və bir qədər yana – Rusiyaya gələk və XIX əsrin böyük şairlərindən biri Tütçevi xatırlayaq. Bu böyük estetik şair “И мысль

изреченнае есть ложь” deyirdi. Füzuli ilə açıq-aydın fikir, məntiq əlaqəsi göz qabağındadır.

Bizim ətrafımızdakı reallığa, yəni, həqiqətə, beyin energetikası, beyində gedən proseslər çox yaxındır, bəlkə də onun birbaşa inikasıdır, eynidir. Bizim fikrimiz, düşüncəmiz təmiz halda, yəni, hələ beynimizdə ikən mahiyyətlər dünyasının adekvat, başqa sözlə, həqiqi əksidir. Nə zaman ki, beynimizdəkilər söz halına düşür, ağızdan çıxıb deyilir, o zaman artıq düşüncədən sözə çevrilən enerjiyə öz həqiqilik, reallığa, mahiyyətə uyğunluq ölçüsünü itirir – sözə dönmək artıq nəyinsə itkisi deməkdir. Heç bir söz bizi öz fikrimizin, yəni, beynimizdəkinin tam adekvat ifadəsinə gətirib çıxarmır. Sözlər bizimlə dünya arasında labüd bir maneəyə çevrilir, sərhədə dönür.

Bu məqamda musiqi ilə analogiya aparmaq olar. Musiqiçi olmayanlar, yəqin ki, hər hansı bir melodiyanı öz içlərində (beyinlərində) təmiz şəkildə “çala bilirlər”. Amma səslə çalmağa gələndə məsələ qat-qat çətinləşir, çox vaxt bu heç mümkün olmur – melodiyanı “xatırlaya” bilmirsən. Harmoniyanı içindən buraxanda o dağılır.

Söz sənətində də, təxminən, belə olur. Harmoniyanın, mahiyyətin tapılması “sözləşən”

zaman dağılırsa bu, şair şişirtməsində “yalan” kimi təqdim edilir. Füzuli də, ondan bizə tərəf və bir qədər yanda yaşayıb-yaradan Tütçev də, neçə-neçə həqiqəti sözlər arasında axtarmağa çalışıb həqiqətin – mahiyyətin üzünə hopmuş təsadüfi cizgiləri silməyə çalışanlar da (Blokun xatırlayaq: “Сотри случайные черты, И ты удивишь: мир прекрасен!”), əslində, bütün yaradıcılıqlarını daxili əzabla yaşayıblar. Bu əzab möhtəşəm bir sonluq kimi amerikalı Folknerin sözlərində öz məntiqi təbii nəticəsini tapıb. Folkner deyirdi: Ən böyük və ən gözəl məğlubiyyət nəyi isə həyata keçirmək cəhdi və bu cəhd üçün əlində olan imkanın uyğunsuzluğundan yaranır.

Əlbəttə ki, əgər “yalan olan şair sözü” bizimlə mahiyyətlər dünyası arasında sədd çəkir və onu olduğu kimi görməyə qoymursa, “beynindəkilər həyata gəlsə, yalanlaşır” deyən şairə də o qalır ki, mahiyyətlər dünyasının bağlı qapısına gücsüz zərbələr vursun. Və bütün bunları görüb dərk edən başqa bir sənətkar onların hamısının əvəzinə bu böyük və gözəl məğlubiyyəti boynuna alır. Hansısa daha bir gözəgörünməz çevrə beləcə qapanmış olur.

Ən böyük və ən gözəl məğlubiyyət. Bu nə zaman baş verir? Qəribə sualdır, həm də maraqlıdır.

Nə cavab vermək olar bu suala? Məğlubiyyət var ki, gücsüzlükdən doğur, iradəsizlikdən də doğan məğlubiyyət ola bilər, müvəffəqiyyətdən baş gicəllənməsindən də məğlubiyyətə uğramaq olar, rəqibini qiymətləndirməzsən, bəxtin gətirməz...

Səbəblər çox və müxtəlif. Amma bu çoxluğa və müxtəlifliyə baxmaya-raq, bütün məğlubiyyətlərin bir dadı, bir acısı olub. İztirab və məyusluq dadı. Peşmançılıq və özünə dərd eləmək acısı. Və məğlubiyyətdən sonrakı yol da müxtəlif tərəflərə aparıb – ruh düşkünlüyünə aparıb salan yol bir yoldur, inadı gücə qoşub gecəni gündüzə calayan yol tamam başqa bir yoldur.

Sənətkar məğlubiyyəti! Bu məğlubiyyət baş verən zaman hamı ududur – böyük mənada ədəbiyyatdan tutmuş oxucuya qədər hamı. Amma kim bu məğlubiyyət anını məğlubiyyət kimi tuta bilər?! Kim deyə bilər ki, bu məğlubiyyət elə doğrudan da məğlubiyyətdir?! Çox az adam! Əgər məğlubiyyəti bu cür “tanımaq” mümkün olsaydı, əslində o, məğlubiyyət yox, qələbə olardı...

Belə qələbələrdən biri, heç şübhəsiz ki, böyük Amerika yazıçısı Uilyam Folknerin qələbəsidir. Yapon tələbələri universitetdə onlarla görüşə gəlmiş Folknerdən soruşanda ki, özünün

hansı əsərini daha çox sevir, daha çox qiymətləndirir, o bu suala belə cavab verir:

“– Hay-küy və hiddət”.

– Niyə? – tələbələr təəccüblə soruşur. Folkner cavab verir:

– Çünki bu əsər mənim ən böyük və ən gözəl məğlubiyyətimdir!

Folkner böyük sənətkar idi. Və o hər hansı bir əsərini yazarkən qarşısına həm də konkret bədii-estetik məqsədlər qoyurdu. Hər bir əsər ilk növbədə onun özünün özü ilə apardığı mübarizənin “döyüş” meydanına çevrilirdi. Folkner özü öz daxilindəki materialın müqavimətini qırmaq üçün əlləşib vuruşurdu. Yazdığı hər bir əsərində o, qarşısına qoyduğu hansısa bədii-estetik məqsədi həyata keçirmək istəyir, o məqsədə çatmaq uğrunda özü özü ilə (öz dili ilə, dünyagörüşü ilə, bəyəndikləri ilə...) amansız ölüm-dirim savaşına çıxırdı.

Folkner haqlı olaraq belə düşünürdü ki, məqsədin böyüklüyü və ona çatma dərəcəsi arasında həmişə fərq olmalıdır. Düşünülmüşlə əldə edilmiş arasındakı fərqi dərkə – Folknerin dediyi məğlubiyyət bu idi. Məqsədə tam şəkildə çatmırsansa, məğlubiyyətə uğrayırsansa, məqsədin

böyüklüyü, əlçatmazlığı daha aydın görünür, xeyli qabarıqlaşır. Və əslində məqsəd, məram aydınlığı bu məqsədə, bu mərama əluzatma, əlçatma dərəcəsi ilə müəyyənləşir. Məğlubıyyəyə uğramaq bu mənada, məncə, məramın böyüklüyünü dərk etmək və müəyyənləşdirməkdir, bir qədər əvvəldə yazdığım kimi sənətkar qələbəsidir.

Ən böyük, ən gözəl məğlubıyyəət gözə görünməz məntiqi çevrə qapanarkən bu şəkildə qələbəyə çevrilir.

*Сотри случайные черты
И ты увидишь: мир прекрасен!*

A.Блок

*/Təsadüfi cizgiləri sil ondan,
Sən görərsən: dünya gözəl dünyadı./*

A.Blok

*B*u misraların dərinliyində çox böyük və çox dərin bir fəlsəfi məzmun durur. Poeziya, doğrudan da, dünyanı dərk etmək üçün insana verilən ən kamil silahdır.

Bu misralar bizim qəlbimizin içinə baxıb belə deyir: dünya əzəl binadan düzgün qurulub.

Harmoniya və qanunauyğunluqlar onun mahiyyətindədir. Mahiyyətlər dünyasında hər bir detal, hər bir amil bir-birilə ahəngdar, yumşaq şəkildə birləşir. Mahiyyətlər dünyası bütün təsadüflərdən, bütün qeyri-təbii əlavələrdən kənar, gözəl və harmonik bir bütövlüyə malikdir. Bu dünyadan bütün sonrakı təsadüfləri və əlavə olunmuş yamaqları sil, o zaman bu dünya öz ilkin işığında bərq vurur, öz sadə və gözəl təbiiliyində canlanır. Adi misraların dərin hikməti. Görməyə, dərinə nüfuz etməyə çağıran hikmət. Təkcə baxmaq, yalnız oxuyub ləzzət almaq kifayət deyil. Blok baxmaqdan o tərəfə – görməyə dəvət edir.

*Şair gərək Allah qədər gözəl olsun
bu dünyada.*

Oljas Süleymenov

Yadıma Oljas Süleymenov ilə Bakıda keçirdiyimiz o əziz günlər düşür. Boylu-buxunlu qazax qardaşımızı götürüb Əli Bayramlı tərəfə – Kür qırağına, meşəyə getdik. Yazın əvvəli idi. Ov eləmək istəyirdik guya ki.

Dostlarımız tufəng, barıt təşkil etdilər. Amma yedik-içdik, tonqal ətrafında söhbət başımızı qatdı. Tufəng də yaddan çıxdı, ov da. O məşənin içi ilə saatlarla o yan-bu yana gəzdik. Xalqlarımızın taleyindən, ümumi dostlarımızdan, tanışlarımızdan, keçmişimizdən, gələcəyimizdən, bir sözlə, nə bilirdiksə, hər şeydən doyunca söhbət elədik, ürəyimizi boşaltdıq. Onunla danışmaq, onunla mübahisə etmək, onu dinləmək, doğrudan da, əsl ləzzət idi. Mənəvi ləzzət. Tarix və dilçilik, sözlərin mənşəyi və xalqların keçdiyi həyat yolu, köçəri mədəniyyəti və ən müasir ədəbi cərəyənlər, sənətkarlar və mövzular – bir sözlə, Oljas ağa bizi, onunla razılaşıb razılaşmasaq da, sözün həqiqi mənasında öz ziyalı sözü ilə, geniş qıpçaq çölləri qədər nəhayətsiz və məzmunlu söhbətilə əməlli-başlı ovsunladı.

Tonqal ətrafında yeyib-içmək zamanı kimsə sağlıq deyirdi, ya elə-belə söhbət idi – indi yadımda deyil – kimsə ondan xahiş elədi ki, bir şerini oxusun. Oxumadı. İnciməkdən çox təəccüb elədik. Bizə belə gəldi ki, əsl şeir oxumalı vaxtdır. Biz axı “dədə-babadan” belə görmüşük – daha şair belə bir məclisdə də şerini oxumayıb nə zaman oxuyacaq – hamı onun başına toplaşmış,

onun söhbətinə-sözünə diqqət kəsilib. Amma oxumadı. Birtəhər boyun qaçırdı, səbəbini də demədi, xahiş edənlər də daha dərinə getmədilər.

Artıq gecə düşürdü. Ev sahibləri könülsüz, istəməyə-istəməyə bizi Bakıya yola saldılar. Saxlamaqçün çox dil tökdülər. Amma qalmaq imkanımız yox idi. Mənim maşınım Oljas ağa, Aydın Məmmədov, Kamil Vəliyev oturdular. Bərk yorğun idik. Səhər alaqaranlıqdan başlanan günümüzün dolumu, gördüklərimiz-eşitdiklərimiz hamımızı maşına elə yıxmışdı ki, güclə bir-birimizə “hə-yox” deyə bilirdik. Yol getdikcə bir azdan maşından ancaq motorun səsi gəlməyə başladı. Özümüz də bilmədik ki, nə zaman susduq. Xumarlana-xumarlana hərə öz beynindəkilərlə məşğul oldu. Mənim də diqqətim yola pərçimləndi. Amma öyrəncəliydim – maşın sürə-sürə başladım nəsə fikirləşməyə, nəyisə götür-qoy eləməyə. Gecənin zil qaranlığından keçə-keçə bir xeyli bu cür yol getdik.

Birdən bu qaranlığın və bu sükutun içindən Oljasın səsi gəldi. O, şeir söyləməyə başladı. Şeir nə şeir idi – indi yadımda qalmayıb. Yadımda qalan onun səsidir. Şeir üçün qəribsəmişdi bu səs. Səs, elə bil ki, Oljasdan ayrılıb özü-özlüyündə

yaşamağa başlamışdı. Və özü də buralardan yox, çox-çox uzaqdan – gözlə görünməyən, fikirlə qət edilməyən bir yerdən – Qədim Oğuz dünyasından, Orxon və Yeniseyin sahillərindən gəlirdi. Səs həm də hər birimizin içindən gəlirdi.

Şeir deməyi heç kim ondan xahiş eləməmişdi. Bizim bir neçə saat əvvəlki xahişimizi də “yaxşı düşmədi” deyə fikirləşib indi ürəyimizi almırdı. Səs özü başlamışdı şeir deməyə. Səsin öz vaxtı, susa bilmədiyi məqamı gəlmişdi.

Maşınımız sürətlə gecənin içindən keçib gedirdi, yol uzandıqca uzanır, biz böyüdükcə böyüyürdük – nəyəsə qovuşurduq, özümüzdən də xəbərsiz dəyişirdik. Bəlkə o səs özü gözəl idi deyən, bizi də özü kimi gözəlləşdirirdi. Bəlkə allahların yanından gəlirdi o səs?! Ucaboylu, ölümsüz, xoşniyyətli, gözəl allahların yanından. Şair özü də öz səsinin dalınca düşmüşdü. Səs onu harasa aparırdı – o da elə gedirdi ki, heç arxasına da baxmırdı.

Bizi bəlkə də unutmuşdu, bəlkə də arxayındı ki, dalınca düşüb biz də gəlirik. Şair allahların yanına – o ulu həqiqətin yanına yol almışdı. Şair indi allahlar qədər gözəl idi.

Maşın Bakıya çatmaq bilmirdi ki, bilmirdi.

Klassik sovet dövründə və eləcə də bir çox sonrakı illərdə yazılan Azərbaycan romanlarının saysız-hesabsız qəhrəmanlarının, bir dəstə “epizodik” surətlərinin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri bəlkə də odur ki, onların heç birinin təbiətində orta hal yoxdur.

Onlar ya müsbətdirlər, ya mənfi. Ya ağdırlar, ya qara.

Beləcə günəş şüası düşən yerdən kölgəyə tədrici keçid olmur – kölgə birdən başlayır.

Şair, hökmdarın hüzurundasən!

S.Vurğun

Şəməd Vurğunun “Vaqif” pyesindən ya-
dımda nə zamansa bir misra qalacaqsa, o da bu olacaq. Çünki bu bir misranın həqiqəti də, sirri də böyükdür. Və bu həqiqət, bu sirr bu kiçik misraya sığmır. Misra nədir, bütün əsərə sığmır. Azərbaycan ədəbiyyatını, eləcə də bütün digər ədəbiyyatları da öz içinə yığıb yerləşdirə bilən bir

qüdrətə malikdir bu tək misra: Şair, hökmdarın
hüzurundasən!

Görəsən bunlar bir-birindən ayrı olublar-mı? Elə bir zamanə, elə bir vaxt olubmu ki, şair hökmdardan ayrılıb, uzaq düşüb?

Olmayıb! Heç zaman onlar bir-birindən ayrı düşməyiblər! Həmişə bir yerdə! Həmişə hökmdar hüzurunda olub şairlər! Həmişə, hər yerdə – yaxında, ya uzaqda, sarayda, ya kənddə, amma həmişə hüzurda! Başqa cür olmayıb. Başqa cürü biz yalandan, öz-özümüzü aldatmaq üçün uydurmuşuq.

Şairlər hökmdarsız, sadəcə olaraq, bütün böyüklüklərilə görünə bilməyiblər. Çünki belə görünmək heç mümkün də olmazdı. Elə buna görə də, təbiidir ki, Vaqif də Qacarsız görünmür. Vaqif bütün şeirlərilə, bütün sənəti ilə bir yerdə Qacarı öz içinə elə yığıb ki, onlar böyük Yolun qoşa, ayrılmaz əbədi yol yoldaşına çevriliblər. Bəlkə Qacar Vaqifi yığıb öz içinə?!

Şair və Hökmdar! Kimdir haqlı və kimdir haqsız? Şair və Hökmdar! Kimdir güclü və kimdir zəif?

Şair və Hökmdar! Kimdir şair və kimdir hökmdar?.. Konkret bir adamdımı hökmdar, bü-

töv bir zəmanəmidi, bəlkə elə bizim bu günümüz olan bu gərgin mühitdir? Sənin öz vicdanın, əxlaqın və ya vıcdansızlığın, əxlaqsızlığındır? Bəlkə atandır, anandır, bəlkə balandır, bəlkə qadıdır hökmdar? Bəlkə rəisindir, bəlkə müavinindir, bəlkə sevgilindir, bəlkə...

Onu kim görüb tanıya bilər? Kim dərk edir ki, hökmdarın hüvurundadır, özü də bu hüvurdan kənarda, sadəcə olaraq, mövcudiyyət mümkün deyil? Kim dərk edir ki, hökmdarı, əslində, uzaqda, kənarda yox, özümüzdə, öz içimizdə axtarmaq lazımdır?! Bu hökmdarı – öz içimizdəki hökmdarı bizim özümüzdən başqa bir kimsə görürmü?! Görmür! Görə də bilməz!

Çexovun sözüdür, deyir ki, mən bütün həyatım boyu öz içimdə yaşayan qulu öldürməyə çalışmışam. Kim idi Çexovun içindəki o qul? Yazıq qul. Görəsən, kimlərdən qorxub əsim-əsim əsirdi? Bəlkə heç əsib eləməirdi? Bəlkə hər birimizin hökmdarı öz içimizdəki o quldur? Kiminsə quludur, bizim isə hökmdarımız...

Bəlkə o qul deyilən məxluqun iki üzü var – biri qul üzüdür, o biri hökmdar?!

Və nəhayət: Çexov da, biz də kiminlə mübarizə etmişik və mübarizə edirik – qulla, ya hökmdarla?..

Pıçıltı. Ürkək nəfəs. Bülbülün səsi.

Gümüş seli.

Yuxulu bulaq nəğməsi...

A.Fet

Son dəfə yazırmış kimi.

Hər əsər nədi, hətta hər bir cümləni son dəfə yazırmış kimi yazmalı.

Hər udum hava elə bilək, son dəfə udduğumuz qismətimizdir.

Bir az da yaşaya bilsəydik, bəlkə ölümsüzlüyə çatdırardıq özümüzü. Əvvəl-axır o ölümsüzlüyə – işıqlı və gözəl, saf və təmiz ölümsüzlüyə çatırıq yəqin. Və yəqin ki, bizi yaşadan həm də belə bir sərxoş inamdır.

Nə zamansa gözəl və zərif hissləri tərənnüm edən bir şair vardı. Şeirləri şəffaf və kövrək, büllur çilçıraq qədər gözəl idi. Heç vaxt düşünməzsən ki, inamla bağlı belə bir “ağır” söz deyə bilər: “O adam lirik deyil ki, havada qanad açacağına ürəyində sarsılmaz inam olmadan özünü yeddinci mərtəbədən başaşağı atmasın” – Afanasi Fet.

Böyük Cavid yazırdı:

*...şübhədir hər həqiqətin anası, şübhədir
əhli-hikmətin babası, şübhə etməkdə
həqlidir insan...*

Əlbəttə ki, şübhədən həqiqətə – əsl yol budur! Cavidin şübhə etməyə mənəvi haqqı vardı.

Şübhə edənin gərək özünün bir prinsipi, ideali olsun. İndi elə deyil, indi hamı şübhə edir.

Amma xalq musiqisinin partiturasını dəqiq bilmədən birdən-birə improvizasiya eləmək, variasiyalar axtarmaq olmaz.

Heca vəznində, qafiyələri yerli-yerində çağ-bacağ şeir yazmağı bacarmadan verlibrə girişəndə aləm qarışar bir-birinə.

Ən abstrakt şəklin də, ən modernist tablounun da müəllifi əvvəl-əvvəl gərəkdir ki, adamı göründüyü kimi çəkməyi bacarsın.

Bütün şübhələr sonraya, torpaq üstündə möhkəm dayanmağı öyrənəndən sonraya!

Şübhə eləməyə gərək haqq qazanasan. Şübhə etmək əlbəttə ki, səbatlıların işidir.

Rəqəmlər danışır.

Əlbəttə, danışır. Məşhur fransız etnoqrafı Levi Bryul öz “İbtidai təfəkkür” adlı klassik əsə-

rində yazırdı ki, rəqəmlər mifoloji, mistik mahiyyət daşıyır.

Bir, üç, beş, yeddi... Tək rəqəmlər, elə bil, nəsə natamamlıq, qırıqlıq təsəvvürü yaradır, elə bil, kim isə heç zaman sonuna çatmayacağı bir Yol gedir. Tək rəqəmlər, elə bil, hərəkətin kəsiklik niskilini canında saxlayıb.

İki, dörd, on altı, qırx... Cüt rəqəmlərdə isə, əksinə, bir bitkinlik, sona yetişmə, tamlıq “təhərtövrü” var.

Bəlkə qəribə görünə bilər rəqəmlərin bu aləmi, amma bu qəribəliyin özü hardasa daha dərinə gizlənmiş məntiqi bir mənaya malikdir. Onlar bizə qədim nağıllarımızı, əfsanələrimizi xatırladır.

Qəhrəmanlar yol gedəndə ya üç gün, üç gecə, ya da yeddi gün, yeddi gecə gedərdilər.

Nağılın sonu gəlməyəndə onu min bir gecə söyləyərdilər. Kimi isə gözləyəndə otuz doqquz gün gözləyərdilər.

Bir yerə toplaşanda nə az, nə çox “düz” yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi nəfər olardılar.

Belə olduğu zaman heç nə bitmir, heç bir şey donuq şəkildə qalmır. Hər şeyin davamı, inkişafı, artım perspektivi var.

Yol da nə vaxtsa sonuna çatan yoldur, mənzil başı da əvvəl-axır qət edilir, amma bu tək rəqəmlər yol boyu hərəkət anının göstəricilərinə dönürlər və son dərəcə dinamik, gərgin bir mənzərə yarada bilirlər.

Üç, beş, yeddi... Tək rəqəmlərin içindən bir natamamlıq və qırıqlıq, rahatsızlıq və tənhalıq, niskil və həsrət boylanır.

Amma... tutalım ki – toy... Bütün nağıllarımızda toylar düz qırx gün, qırx gecə davam edir. Cüt rəqəm deyir ki, artıq məqsədə nail olunub, yol gəlib tamamlanıb, çevrə də qapanıb, hamı da asudə nəfəs alıb. Kama çatmaq zamanıdır – hər yerdə təhlükə, əmin-amanlıq, bütövlük hökm sürür – statiklik, donuqluq, bitkinlik...

Bəli, rəqəmlər danışır – həm tək danışır, həm cütü. Nəsə deyirlər. Bəzən səsləri bizə çatır, bəzən biz özümüz onları eşitmək istəmirik, bəzən də eşidirik, dərk eləmirik – bağlı qapıya dəyən bu səslər özlərinə qayıdır. Həmin yolla qayıdır. Niskilli uzun yolla. Bitmək istəməyən tək rəqəm yolu ilə...

Belə deyirlər ki, doğru çoxdur, həqiqət isə təkdir. Biri deyir: tərcümə imkanı hüdudsuzdur.

O biri etiraz edir: tərcümə imkanı hüdudsuz deyil.

Həqiqət ikidir, ya bir? Bu fikirlərin hansı düzdür?.. Əksəriyyət, bəlkə də hamı tərəfindən qəbul edilmiş belə bir müddəa var ki, hər hansı bir dilə, tutaım ki, Azərbaycan dilinə dünya dillərində nə varsa, hər şeyi tərcümə eləmək mümkündür. Mənə belə gəlir ki, bu fikir mütləq həqiqət kimi qəbul edilə bilməz. Elə şeylər var ki, Azərbaycan dilinə tərcüməsi, prinsip etibarilə, mümkün deyil. Amma buna dilimizin imkansızlıq göstəricisi demək də doğru olmaz. Bu, müxtəlif duyum və müxtəlif dünyagörüşü səthlərinin, müxtəlif bədii-estetik potensial və arsenalların bir-birinə uyğun gəlməməyinin nəticəsidir.

Biz Andrey Platonovu rus ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi kimi son zamanlar tanımağa başladıq. Aydınır ki, Platonov özündən əvvəl, özü ilə bərabər, özündən sonra yaradan bütün digər sənətkarlardan kəskin şəkildə fərqlənir. Ən əsas fərqlərdən biri də təhkiyə üsulu, dil, intonasiya, yazı manerası, lap dəqiq desək, Platonov bədii mətninin son dərəcə özünəməxsus, təkraredilməz sintaktik təqdimatıdır. Bax, bu Platonovu Azərbaycan dilinə tərcümə eləmək mümkün deyil. Söhbət dilin gücündən və ya gücsüzlüyündən getmir. Məsələ burasındadır

ki, Platonovun rus dilində qaldırdığı bədii- emosional qat Azərbaycan dilində hələ oyadılmayıb. Məhz oyadılmayıb! Çünki “xammal” kimi o qat Azərbaycan dilində də və yaqın ki, bir çox digər dillərdə də var. Amma hər şeydən əvvəl, o qat oyadılmalıdır, sonra Platonov ora köçürülməlidir.

Etirazı bəri başdan duyuram. Böyük Mirzə Cəlil dilin o səthində deyil, başqa səthindədir. Mirzə Cəlil dilin başqa potensialını qaldırır və rus dili də yaqın ki, bu səth üzrə Mirzə Cəlili, Sabiri qəbul etməyə hazır deyil. Gözəl rus şairi Vasilyevin Sabirdən tərcümələri bu fikri bir daha təsdiqlədi. Və əlbəttə, bütün bu “imkansızlıqlar” çox təbiidir. Dillərin hər biri öz gözəgörünməz həyatını yaşayır. Bizdən asılı olmayan və ya çox az asılı olan həyatını.

Platonov həm də ona görə dahi sənətkardır ki, öz cümləsinin sintaksisi ilə gülə bilir, qəmlənə bilir. Rus sintaksisini ona qədər heç kəs danışdırmamışdı. Adətən, cümlənin məzmunu danışar və danışır da. Platonov sübut etdi ki, cümlənin mübtədası, xəbəri də danışarmış, gülmüş... Özü də rus dilində, rus ab-havasını udu- da, rus təbiətini içindən böyük ürək genişliylə buraxa-buraxa. Məgər bütün bunları olduğu kimi Azərbaycan dilinə çevirmək mümkündürmü?

Sabiri rusca təsəvvür etmək mümkün olmadığı kimi bu da mümkün deyil...

Kim nə deyir desin – Platonov səthi Azərbaycan dilində, Sabir səthi rus dilində hələ tərpədilməyib...

Hər yerdə olan kimi sənətdə də, konkret desək, ədəbiyyatda da həmişə mühafizəkarlar olub və olacaq. Yeganə zümrədir ki, öz ahəngini və rəngini həmişəlik itirə bilmir. Öz qınının içində də, başqalarını aldadıb özünü sevdirəndə də düzdür, bir müddət əsl simasını gizlədə bilir. Amma bu, çox tez açılır və iç üzü çox tez hamıya məlum olur.

Adətən, bütün cavanlar bütün yaşlı sənətkarlara mühafizəkar kimi baxırlar. Bu hal təbiidir. Çünki ən normal mühafizəkarlıq yaşla gələndir. Bu gün Mirzə İbrahimovdan, Süleyman Rüstəmdən, İlyas Əfəndiyevdən, Bayram Bayramovdan, Bəxtiyar Vahabzadədən, Nəbi Xəzridən mühafizəkar olmamağı tələb etmək heç düzgün də olmazdı. Əslində, onların mühafizəkarlığı özlərinin özlərinə sədaqətidir. Əgər bu zaman hansısa bir cavanın ədəbi “mənafeyinə” toxunmaq lazım gələrsə, bunu

asanlıqla etmək olar, niyə də yox?! Yaşlı nəslin mühafizəkarlığını hansısa məntiqlə (cəngəlliklər məntiqi olsa da) başa düşmək mümkündür.

Ən dəhşətli mühafizəkarlıq isə daxildə yaşayan, içdən gələn mühafizəkarlıqdır. Yaşa baxmır – cavanda da olur, qocada da. Üzdə ənənələrin qorunmasını bayraq edən bu qəbil mühafizəkarlar dərinə və altda öz şəxsi kultlarını təsdiq edib qorumaqla məşğul olurlar.

Daxili mühafizəkarlıq yaşla gələn təbii mühafizəkarlıqla saziş bağlayanda ədəbiyyatda əvvəlcə bir müddət tufanqabağı sükut hökm sürür. Amma bu sükut aldadıcıdır. Bir az sonra əsl müharibə başlayır. Vaqif Səmədoğlu, Ramiz Rövşən, Vaqif Bayatlı, Mövlud Süleymanlı... bu mühafizəkarlarla əsl mübarizələrdən keçib ədəbi müstəvidə bərqərar ola bildilər. Yaxşı ki, onları əyə bilmədilər, sındıra bilmədilər.

Vaxt keçəcək, çox şey dəyişəcək bu dünyada və bəlkə də bu dünyada heç nə dəyişməyəcək. Mühafizəkarlarla mübarizələrdən keçib gəlmiş bu cavanların da yaşı yavaş-yavaş ötməyə başlayacaq və onların timsalında Azərbaycan ədəbiyyatında yeni və istedadlı mühafizəkarlar nəsli yaranacaq. Buna həyat deyərlər!

Fransız yazıçısı Qustav Flober deyərmiş: hər hansı bir cümləni əvvəlcə ayrılıqda yazmaq lazımdır, əgər o cümlə görünüşcə də gözəldirsə, o zaman onu nəsrə daxil etmək və işlətmək olar. Məlumdur ki, “Madam Bovari”nin müəllifi məşhur stilist idi və öz yaradıcılığına da bu baxımdan hədsiz bir ciddiyyətlə yanaşırdı.

Biz isə elə hey məzmun deyə-deyə tam yalançı, qondarma və süni bir mənasızlığa gəlib çıxmışıq. Bu gün artıq “Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır!” misrası sərbəst düşüncənin dünənki durğunluğa üz çevirib dediyi kəskin bir ittiham kimi səslənir, özü də haqlı ittiham kimi. “Yazıçı sözünə inanma” ittihamı kimi.

Formaya, yəni rəngarəngliyə meyli olanları həmişə doğma kökə, qaynağa etinasızlıqda, nankorluqda təqsirləndiriblər. Bunları çox oxumuşuq, çox eşitmişik və çox görmüşük. Görkəmli tənqidçi, ədəbiyyatşünas Məmməd Arifin yaxşı bir bənzətməsi var – bədii əsərin forma və məzmunu ilə əlaqədar deyir ki, biz əvvəlcə tufəngin səsinə eşidirik, sonra güllənin hədəfə dəyməsindən xəbər tuturuq. Məmməd Arif tufəngin səsi deyəndə

formanı, güllənin hədəfə dəyməsini deyəndə məzmunu nəzərdə tuturdu. Doğrudan da belədir.

Və kim nə deyir desin – forma ilkindir və bundan hürkmək lazım deyil. Amma orası da var ki, formanın ilkin olması hələ o demək deyil ki, o həm də əvəzedilməz əsasdır.

Və digər tərəfdən – vacibdirmi ki, “əsas olan nədir – forma və ya məzmun” üzərində baş sındıraq? Adamın yadına “yumurta-toyuq” məsələsi düşür. Deməyə sözü olan adam məgər oturub əvvəlcədən düşünür ki, bu formaya hansı məzmunu doldurum və ya əvvəlcədən baş çatladır ki, bu məzmunu nə forma geydirim?..

Qırxayaqdan soruşublar ki, necə olur sən çaşmırsan – əvvəlcə ayaqlarından hansını irəli atırsan, sonra hansını? Qırxayaq xeyli fikirləşib-fikirləşib, yazıq heç yeriyə bilməyib, qalıb öz yerində.

Formanın içində azıb-qalanlar məzmun genişliyinə çıxı bəldilərmə?

İngilis filosofu Qobbs hələ XVII əsrdə yazırdı ki, “dil (forma – Müəllif) hörümçək toru kimidir – zəif beyinlər sözlərə ilişib onlarda itibətir, daha güclülər isə onların içindən asanlıqla keçib gedirlər”.

Bütün bunlar artıq aydın məsələlərdir, əsərdə məzmun da, ideya da əhəmiyyətlidir, ədə-

biyyatın nə öyrədəcəyi, nə cür tərbiyə edəcəyi də vacib şərtidir. Amma onu da danmaq olmaz ki, Flober zalım da yaman deyib. Başını kağızdan aralayıb baxanda cümlə gərək doğrudan da gözəl, hətta gözəl-göyçək, qədd-qamətli, şıq görünə.

Özünə qayıdır hər şey, özünə.

Ramiz Rövşən

Nəyə isə, kimə isə qayıdırıq...

Bütün Azərbaycan ədəbiyyatını öz içinə yığa bilən bir əsas ideya var: qayıtmaq ideyası. Bütün yaxşı şeirlərimizin də mayasında qayıtmaq durur, bütün ciddi nəsrimizin də.

Hara, necə qayıtmaq? Hardan qayıtmaq?

Qayıtmağın ən primitiv ifadə forması doğulduğun, boya-başa çatdığın məkana, yerə qayıtmaqdır. Külli miqdarda əsər qəhrəmanları kənddən çıxıb şəhərlərə gəlir, bu şəhərlərdə ziyalılara – həkimlərə, şairlərə, alimlərə dönürlər. Günlərin bir günü torpaq çəkir və onlar doğma məkana qayıtmaq ehtirası ilə çırpınırlar.

Doğma məkana?..

Deməli, Bakı doğma məkana dönə bilmir. Belə çıxır ki, Bakıdan yalnız istifadə eləmək olar –

onu istismar etmək, ondan bütün verə biləcəklərini almaq olar və yenə də könlünü özündə, məhəbbətini içində saxlayarsan.

Bir qədər gizli və daha ağıllı şəkildə həmin qayıtmaq ideyası kökə, məxəzə qayıtmaq, hansısa bakirə başlanğıca, nəhayət, mağaraya qayıtmaq kimi təqdim edilir. Uşaqlıq aləminin təmizliyinə, elin-obanın ilkin təmiz uzaqlığına, xasiyyətin korlanmamış, munis çağına qayıdış canatımı – budur Əkrəm Əylisli, Ramiz Rövşən, Mövlud Süleymanlı, İsi Məlikzadə...

İsi Məlikzadə və Əkrəm Əylisli bir ara istədilər öz qəhrəmanlarını həyatda da davam eləsinlər – şəhərlə üzlüşüb kəndə yaşamağa getdilər. Və bu zaman bədii təxəyyüllə həyat həqiqəti sözün əsl mənasında üz-üzə, nəfəs-nəfəsə durdu. Hansı qalib gəldi? Kəndə gediş nə ilə nəticələndi?

Bir müddət sonra onların ikisi də Bakıya qayıtdı. Hamı harasa, nəyəsə qayıdır. Arzuya, ilk sevgiyə, ata qəbrinə, ayaq açdığı torpağa...

Əkrəm Əylislinin ən uğurlu əsəri, mənim fikrimcə, “Kür qırağının meşələri” povestidir.

...Qədir uzaq illərdən, uzaq yerlərdən dö-nüb doğma kəndinə gəlir, necə böyük həsrətlə gəlir, məbədə gələn kimi gəlir, etiraf etməyə gə-

lir. Və gələndən sonra bütün illüziyalar dağılır, bütün gözləntilər itir, məlum olur ki, Qədiri bu doğma məkanda heç kim gözləməmiş.

Qayıtmaq istədiyimiz o yerdə bizim qoyub getdiklərimiz qalmır. Kürün axıb gedən suları kimi adamlar da dəyişir. Və əsl həqiqət bəlkə də budur ki, heç bir yerdə heç kim heç kimi gözləmir.

Natiq Səfərovun xatirəsinə

Dahilərin tarixi, əslində, eksperimentlərin tarixidir.

İnsan bütün ömrü boyu eyni mədəni potensialın daşıyıcısı olaraq qala bilmir. Hər bir adam nə vaxtsa öz “Rubikon”unu keçməlidir. Sənətkar – birinci növbədə.

Rubikondan bu yandakı həyat – ənənələr, indiyədək keçilmiş yollar və tanış düşüncələr tərz... Şlyapanı qaldırıb tanış ideyalarla salamlamaqdan yorulmaq olar.

Rubikondan o yandakı həyat – köhnəyə meydan oxumaq azadlığının təntənəsi, isti çörək kimi təptəzə, yeni düşüncə tərz və yeni mədəni

təsəvvürlərin formalaşması, əvvəl-əvvəl asan qəbul edilməyən eksperimentlər...

Ənənəni dağıtmadan heç zaman dahi sənətkar ola bilməzsən. Amma hər şey o balaca çayı – Rubikonu keçməkdən başlayır.

Folknerin məşhur sözüdür, deyir ki, yazıçı gördüyü, tanıdığı adamların surətini yaradırsa, bu, ədəbiyyatın böhranıdır.

İlk baxışda bizim üçün qəribə görünsə də, bu fikirdə böyük bir həqiqət var. Sənətkar üçün əsas olan ideyadır. Tanıdığın adamlar, şahidi olduğun hadisələr yox, məhz ideya. Məhz ideya olandan sonra o ideyanı obrazlara paylamaq, onların arasında bölüşdürmək, obrazlar vasitəsilə onun həllinə çalışmaq mümkündür.

Obrazlardan ideyaya yox, ideyadan obrazlara – əsl ədəbiyyatın yolu budur.

Üslub və üslubçuluq sənətdə bir-birindən fərqli, amma bir-birinə keçmək təhlükəsi olan

açıq sərhədli yaşama formalarıdır. Əslində, üslub elə bir şəffaf ipək pərdə olmalıdır ki, onun arxasından hər şeyi görmək mümkün olsun və məhz belə olduqda üslub müəlliflə oxucu arasında biz adət etdiyimiz Çin səddi kimi ucalmır.

Üslub üslubçuluğa keçəndə, üslub başlayanda özü özü üçün yaşamağa və özü özünü gözə soxmağa, o zaman bədii əsər də başlayır o biri nöqtələrdə itirməyə. Məzmun da, forma da bütövlükdə zəifləyir. Elə bil, təyyarə “ştopor”a düşür. Faciə! Bir an sonra faciə olacaq – biz əsəri daha oxumaq istəməyib bir tərəfə atacağıq.

Üslubu balaca uşaq kimi atıb-tutmaq, oynatmaq, nəhayət onu fetişləşdirmək sənət üçün qorxuludur.

Fransız yazıçısı Stendal öz “Qırmızı və qara” romanının qəhrəmanı Jülyen Soreli təsvir edərkən yazırdı ki, Jülyen əyninə geydiyi bahalı paltarın üstünlüyünü o dəqiqə unudur və paltarın ona yaraşib-yaraşmadığı ilə qətiyyənlə maraqlanmırdı. O, digər kübar həmyaşları kimi hər hansı bir məclisdə diqqətini daim öz əyin-başında saxlamır və bununla da ətrafdakıları daha çox özünə cəzb edirdi.

Üslub Jülyen Sorelin paltarı kimidir. Yazıçı onu xüsusi olaraq gözə soxmaq, nəzərə çatdır-

maq istəyəndə, yəni, üslubçuluqla məşğul olanda, əyninə geydiyi paltarı əzilib-büzülərək bütün tərəflərindən nümayiş etdirməyə çalışan kübar ədəbazlara oxşayır.

Bir ömürdür – yaşayırıq. Kim bilir, bəlkə başqa cür də yaşaya bilərdik onu. Yaşamadığımız həyatın ilğımı bizi çaşdırmaqla məşğuldur.

Yaşadığımız həyat və yaşaya biləcəyimiz həyat. Onların sərhəddi hardan keçir və hansı zamandan başlayıb üzə bəri gəlir?..

İmkanlarımız və bacarığımız. Biz onları əvvəlcədən dəqiq ölçüb hesablaya bildikmi?

Arzularımız və nail olduqlarımız. Bütün romantiklərimi Yolun sonuna çatır-çatmaz bezikib realistlərə dönürlər və yaxud gözəl və işıqlı romantizmdən nəsə sonadək qalır?

Ən ağırı odur ki, gəlib Yolun sonuna çatanda bu sualları açıq-aydın şəkildə görəsən. Görməsəydin, bəlkə də bundan min qat yaxşı olardı. Asan olardı.

Bizim gözəl yazıçımız Mövlud Süleymanlının povest və romanlarında ən müxtəlif təbiətli qəhrəmanlar yaşadıkları həyatla yaşaya biləcək-

ləri həyat arasındakı güclü fərqi, oxşarsızlığı görürlər. Bu da onların həyatına əzablı bir kədər, acı bir izzətləndirir.

Bu qəhrəmanlar, elə bil, dəmir bir torun içinə düşüb çırpınırlar. Yaşanmamış həyatın, hansı səbəbdənsə yaşaya bilmədikləri həyatın ilıq ilgimi sanki ucsuz-bucaqsız, yad bir səhrada vurnuxan bu adamlara rahatlıq vermir, əksinə, sanki onlara acıq verir, onları cırnadır.

“Şanapipik” əsərindəki Pinni, “Şeytan” əsərindəki Bəkir, “Çoban İbrahim və velosiped” hekayəsindəki İbrahim və Fatma “yaşanmamış həyat hansı həyatdır?” sualına Mövludun cavabıdır. Bəlkə də əslində, cavabı deyil, Mövludun qoyduğu sualın özüdür.

Başqa bir cavab – və ya bu da eyni dərəcədə sual sayıla bilər – ədəbiyyat Arazının o biri tayından – poeziyadan gəlir:

*O bulaq içində bir qonur daş var taleyimdi
mənim.*

*Biz qardaş şəklində doğulasıydıq, o, bulaq
gözündə doğuldu ancaq.*

*Mən insan gözündə, insan şəkildə.
O daşın qonuru o gündən bəri qardaş rəngi
tək gözümdə qalıb...*

Bir qonur daş ömrünü yaşaya bilməməsi
Vaqif Cəbrayılzadənin gözündə qonur rəngə dö-
nüb qalır – bir həsrət, bir niskil kimi. Bulaq gö-
zündə doğulan o qonur daşın niskilindən kim
xəbər verə bilər?..

Yaşadığımız və yaşaya biləcəyimiz həyat.
Nə zaman yaşaya biləcəyimiz həyat özümüzdən
də xəbərsiz yavaş-yavaş arxada qalır və biz ta-
mam başqa, əvvəlcədən alnımıza yazılmamış,
bizim üçün doğma olmayan bir yola düşürük...
Və əgər bu Yola düşürüksə, o bizim üçün doğma-
laşmırmı?..

*Во всем хочу дойти до самой сути.
Hər şeyin özəyinə yetişmək istəyirəm.*

B.Pasternak

Bizsə nə zamandır ki, qulağımızı açıb
bunu eşidirik: Bənd olma! Bir də eşidirik: Əşi, nə
vecinə?! Nə borcuna?!

Dərinə getmə! Ürəyinə salma! İşində ol!..

Və bütün bu ifadələr bizim indiki həyat tərzimizi yaradır, ətimizə-qanımıza girib davranışımızı müəyyənləşdirir.

Nə vaxt yaranıb, necə yaranıb bu ölgünlüyə aparan ifadələr? Kim onları yaradıb və nə üçün yaradıb? Nə zaman biz onlardan, daha doğrusu, onlar bizdən əl çəkəcəklər?..

Ədəbiyyatımızın da içinə giriblər, mədəniyyətimizin də, mənəviyyatımızın da.

Sağlam dişi içəridən yeyib laxladan qurd kimi.

Dərinə baş vurmaqdan qorxuruq. Bizə elə gəlir ki, qayıdıb suyun üzünə çıxma bilməyəcəyik.

Beynimizi işə salmağa, düşünməyə, təhlil etməyə tənbellik edirik – hardansa, uzaqdan, yox, elə öz içimizdən Çexovun qulunun səsi gəlir: bənd olma!

Nə qədər müşahidə eləmişəm. Hər hansı ciddi suala tələbələrin ilk “bioloji” reaksiyası bir çox halda “yox, bilmirəm” olur.

Biz əvvəlcədən yalnız bir şeyi bilirik. Bilirik ki, bizə verilən sualın cavabını bilmirik. Bunu bildiyimizdən artıq cavabı da axtarmırıq. Düşünməyə məcbur eləsəydik özümüzü, bəlkə də bu cavabı tapardıq.

Düşünmək də, axtarmaq da böyük bir mədəniyyətdir. Qoy tapa bilməyək. Amma tapmağa can atırıqsa, bu canatım ehtirası özü qiymətlidir.

Mahiyyətə, dərinə, məğzə nüfuz eləmək cəhdi, əslində, tapmaq üçün deyil. Məqsədə çatılırsa, Məqsədin, o böyük və ali Məqsədin qiyməti itir.

Mahiyyətə hücum bu hücum prosesinin özündən alınan ləzzətlə qiymətlidir.

Mənəvi ləzzət hissi ilə. Deyə bilməkdən və anlaşılaçağından aldığı mənəvi ləzzət hissi ilə.

Hər şeyin mahiyyətinə can atan şair necə də haqlı idi!..

Azad Mirzəcanzadənin xatirəsinə

Üca dağların başı qarla örtülü idi.

Sanki hansısa sakit və ulu bir qədimlikdən Yerin içindən doğulub yavaş-yavaş Göyə dikəlmişdilər.

Dikəlib qurtarandan sonra da bütün boybuxunları ilə təbiətə "mən də varam!" demişdilər. Və bu sözləri deyib o gündən susmuşdular.

Niyə susmuşdular? Hansı sirri içlərinə sıxıb buraxmaq istəmirdilər?..

Susmaqları, elə bil, nəyəsə lal bir etirazdır. Bu lal etiraz onların ətrafında dəcəl uşaq kimi atılıb-düşən təbiətin səs-küyündən daha səsli idi.

Çox zaman müəllif təsvir etdiyi reallıqda özünü bütün səbəb və nəticələri bilən adam kimi aparmır.

O özünü elə bil, oxucunun yanına qoyur, özünü elə aparır ki, guya təsvir etdiyi hadisələrə oxucu ilə bir yerdə daxil olur.

Markesin “Yüz ilin tənhalığı” romanında oğul Xose Arkadianın ölümünün səbəbi axıracan gizli qalır. Markes hətta oxucu üçün də heç bir proqnoz eləmək imkanı qoymur.

Yenə də Markesin “Patriarxın payızı” romanında gözəllər gözəli Manuela Sançes göz görə-görə, qəflətən yoxa çıxır. Oxucu onu əsər boyu sonra da tapmır.

Anarın “Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi” romanında Təhminənin sirri açılmamış qalır – nə Təhminə bu sirri Zaura deyir, nə də Zaur

başqa bir yolla bu sirri öyrənə bilir. Sirr Təhminəylə qəbrə gedir.

Bu ədəbi sirlərin sayını, əlbəttə ki, artırmaq olar. Umberto Eko deyir ki, bu məqamda yazıçı oxucusuna fantaziyasını işə salmaq üçün imkan verir.

Yazıçılar belə bir üsulla təsvir etdikləri hadisənin reallıq gücünü artırmağa çalışırlar: yəni, reallıq o qədər güclüdür ki, mən müəllif ola-ola özüm belə onun içinə tam şəkildə girə bilmirəm. Mən də oxucu kimi bunun səbəbini, sirrini bilməyə bilərəm.

Oxucuya “nə isə bir şey” uydurub verməkdənsə, yəqin ki, bu müəlliflər daha vicdanlı hərəkət edirlər – oxucunu onun fantaziyasına tapşıırırlar. Oxucunu məcbur edirlər ki, özünə qayıtsın, öz həyat təcrübəsini xatırlasın, öz dünəninə bir də baş vursun.

Oxucu güman edir ki, müəllif özü də onun kimi naməlumdan məluma doğru gedən yolun yolçusudur.

Və belə olanda oxucu psixologiyasının təbii şəkildə əvvəlcədən hazır vəziyyətdə duran şübhə proyektoru öz gücünü yavaş-yavaş itirməyə başlayır. Və oxucu müəllifə inanır. Ədəbiyyat da, əslində, bu zaman yaranır.

Onun doğuluşundan sonrakı həyatı belə başlayır. İnamdan sonra.

Ədəbiyyat həmişə nəyinsə qırıldığı, sındığı yerdən başlayır. Düz yerdən ədəbiyyat heç zaman başlaya bilməz.

Şair dünyanı olduğu kimi görmür. Görsəydi o, sənətkar olmazdı.

Hamının gördüyü və tanıdığı dünyanı bir də olduğu kimi yazmaq kimə və nəyə lazımdır? Folkner haqlıdır. Mən həyatda tanıdığım adamları, şahidi olduğum hadisələri bir daha kitab səhifələrindən oxumaq istəməzdim.

Şairin bizimkinə oxşamayan öz dünyası olur. İstəyirsən, o dünyaya daxil olursan, istəmirsən, o dünyanın yanından ötüb keçirsən. Yan keçsən, əsl şair heç zaman səndən inciməz.

Səməd Vurğun yazanda ki:

– *Göylərə ucalır Göyəzən dağı* – bu, onun dünyasının Göyəzən dağı idi. Göyəzənin dağ olub

göylərə ucalmasını metafora kimi izah etmək çox azdır. Bu sənətkar dünyasının ümumi cizgilərini tapmaq, bu dünyanın digər dağları, dərələri, gölləri, çayları, şəhərləri, adamları ilə Göyüzən dağının (!) əlaqəsini, münasibətini müəyyənləşdirmək – bax, çətin olan budur.

“Çox az quş tapılar ki, Dnepr çayının ortasına qədər uça bilsin”. Dneprə, ana torpağa məhəbbəti idimi Qoqola bu sözləri yazdırırdı?

Təkcə bu deyildi. Ən əsas olan o idi ki, Qoqolun öz dünyası vardı və o dünyadan sakit-sakit axan Dnepr adlı çayın eni o boyda idi ki, quşlar o çayın ortasınadək uçub çata bilmirdilər.

Bizim dünyamız bir başqa, sənətkar dünyası bir başqa...

Əgər oxuyursansa və görürsənsə ki, hər şey sənə tanışdır, adidir, deməli, oxuduğunu sənətkar yazmayıb. Ağıllı adamlar belə deyir: Yüz faiz anlaşılan mətn yüz faiz gərəksiz məndir.

Sənətkarın daxilində həmişə böyük bir qorxu hissi yaşayır. Bu böyük qorxu sənətkarı heç zaman rahat buraxmır. Əksəriyyəti bunu

açıq şəkildə etiraf eləmir. Bəzisinin isə öz içindəki bu hissdən sadəcə xəbəri olmur.

Qorxunu açıq yazmağın özü qorxusuzluqdur. Sabir açıq yazmışdı. Mirzə Cəlil, Əbdürrəhimbəy açıq-aşkar qorxu içindəydilər və bunu elə belə də yazdılar. Onların yazılarından kiçik qorxu da (bu nigarançılıqdır), böyük qorxu da (bu isə fəlakətdir) aşkar göründü.

Səməd Vurğun, Süleyman Rüstəm, Məmməd Rahim... qorxu içində yaşadılar, amma yazanda qorxusuzluqdan, cəsarətdən, cəsurluqdan yazdılar.

Qorxu yüz cilddə görünür. Aldatmağa çalışır ki, guya yoxdur. Amma var! Sən özünü elə göstəirsən ki, guya qorxmursan, guya hörmət edirsən.

Əslində, qorxursan...

Səsinin gur yerinə salıb qışqırırsan. Əslində, qorxursan!..

Cəsarətlə, dikbaş-dikbaş kiminsə yanından ötürsən. Əslində, qorxursan!..

Səsinə, cıqırını çıxarmırsan – qorxursan. Ürəyini şübhələr qurd kimi gəmirir – qorxursan.

İtirməyə və əldə eləməyə!.. Yaxınlaşmağa və uzaqlaşmağa!.. Sevməyə və lənətləməyə!..

Ölməyə və yaşamağa!..

İnsan olan nədənsə qorxmalıdır. Kiçik adamların kiçik qorxusu, böyük adamların böyük qorxusu olur.

Qorxu bəşəriyyətin ən ilkin, ən başa düşülən hisslərindən biri, bəlkə də birincisidir. Ondan utanmaq ən məhrəm adamından utanmaq kimidir.

Ən azı heç kimdən və heç nədən qorxmayan adamların özündən qorxmaq lazımdır.

*A*zərbaycanı dünya mədəniyyətinə qovuşduran işıqlı simalardan biri olan Abasqulu ağa Bakıxanov “Kitabi-nəsihət” əsərində yazır ki, yaxşı əməldən iki dəfə ləzzət alırsan: birini o işi edən vaxtda, birini də o işin səmərəsi sənə yetişən zaman.

Doğrudan da, hər bir adam həyatı boyu çalışıb bir başqasının həyatını azacıq da olsa yaxşılaşdırmalıdır. Kiməsə işiq verməlidir. Öz həyatındakı işığın hesabına olsa da.

Yaxşı sürücü o deyil ki, maşını necə gəldi sürsün, özündən kənarda nə olur-olsun, lap aləm dağılsın amma tək o, mənzil başına çatsın. Yaxşı

sürücü o sürücüdür ki, ətrafında onunla yanaşı, yanbayan yol gedən digər maşınların sürücülərinə normal maşın sürmələri üçün imkan yaratsın.

Ədəbiyyatda da belədir. Bəlkə də əsl yazıçı odur ki, öz əsərlərilə digər yazıçıların dünyasına girə bilməyimiz üçün bizə yol açır, ipucu verir.

Şairlər bir-birindən həm məsafəcə, həm də zamanca nə qədər uzaq olurlar-olsunlar, yenə də bir-birini səsləyə bilirlər. Onlar üçün zaman və məkan sərhədləri yoxdur. Bir-birlərinə uzaq olduqları qədər də yaxındırlar.

“– Darıxma, heç bir zaman dövlət şairə əl qaldırmaz”. Hüseyn Cavidə tutub evindən aparmağa gələndə o bu sözlərlə Müşgünaz xanıma və ev-dəkilərə ürək-dirək vermək istəmişdi. Gö-rə-sən, özü öz sözlərinə inanmışdı?! “Gözəllik və sevgi namına” yaradan və yaşayan şair dörd ətrafında adamların olmasına baxmayaraq, bu boyda dünyada tənha qalmışdı. Və bu tənhalığı ilə şair nəhəng dəniz quşu albatrosa bənzəyirdi.

...Başqa böyük şair, “Şər gülləri” kitabının müəllifi Şarl Bodler uzaq Fransada hər gecə

olduğu kimi öz evində darısqal otağın bir güncünə çəkilib şeir yazırdı. Şeirin adını əvvəlcədən ağ kağıza yazmışdı: “Albatros”. Bu ad Bodlerin təxəyyülünü çoxdan qıcıqlandırır və o, sanki uzaq dənizlərdə üzən böyük bir gəmini və o gəminin ətrafında uçuşan, onu müşayiət edən nəhəng albatrosları apaydın şəkildə görürdü. Gördüklərini necə görürdüsə, elə də yazmağa başladı.

...Uzun dəniz səfərində kədər və xiffət dənizçiləri yoranda onlar hətta tufanlara qarşı asanlıqla uça bilən bu nəhəng albatros quşlarını tutub göyərtəyə buraxırlar. Albatroslar da iri qanadlarını iki böyük avar kimi yanlarınca sürüyə-sürüyə göyərtədə çətinliklə, narahatlıqla yeriməyə başlayırlar. Tufanlara qarşı sürətlə uçan bu quşların göyərtədə yanlarını basa-basa, ağır-ağır yerimələri çox gülməli olur. Dənizçilərdən bəzisi onların uzun dimdiklərinin arasına çəkdiyi çubuğun tüstüsünü üfləyir, kimi də onların yerişini təqlid edərək yanını basa-basa gəzir və ətrafındakıları əyləndirir. Hamı uğunub gedir.

Bodler bütün bunları albatrosların yanındaymış kimi açıq-aydın görürdü. Şair gəmidəki iki albatrosdan birinə baxdı – özü yadına düşdü və sonra Bodler albatros quşunun o birinə baxdı.

Şairin ürəyini nəşə titrətdi, nəşə ildırım kimi ürəyini sancdı.

Kimə bənzətmişdi şair o biri quşu?! Kimi xatırlamaq istəyir, amma xatırlaya bilmirdi?! Axı o adamın üzünü belə görməyib, səsinə belə eşitməyib, varlığından belə xəbəri yoxdur. Bəlkə yuxuda nə vaxtsa görüb onu? Bəlkə yanından ötüb? Yox, xatırlaya bilmir. Amma nəşə keçir içindən və keçən kimi də bu misralara dönür. Bodler, elə bil, qışqırır, elə bil, pıçıldayır:

– Şair! Sən busan. Sənin obrazın budur! İldırımların, şimşəklərin və tufanların arasıyla göylərdə qorxmadan pərvaz edib uçursan. Elə ki, yerə, adamların arasına düşürsən, o nəhəng qanadların sənə mane olub yeriməyə imkan vermir! Və hamı sənə tənə edir.

...O biri dəniz quşunda Şər güllərinin tərənnümçüsü Şarl Bodler uzaq bir diyarda biçarə qalmış gözəllik və sevgi şairi Hüseyn Cavidə görmüşdü.

Rus fəlsəfi fikrinin görkəmli nümayəndələrindən Pyotr Çadayevin sözləridir: “Xalqını sevənə eşq olsun. Amma həqiqəti sevənə ikiqat eşq olsun!”

Ola bilər ki, nə zamansa xalqın yolu ilə həqiqətin yolu bir-birindən ayrılırsın, bir müddət üst-üstə düşməsin. Adam bu zaman hansı yolu tutmalı, hansı yolla getməlidir?

Xalqın getdiyi yola düşsə, bu yolda onu ani, ötəri sevgilər, hörmətlər gözləyir.

Həqiqət yolu ilə getsə, əvvəlcə söyüşdən, nifrətdən keçəcək, amma sonra bu yolla əsl, əbədi məhəbbətə qədər gəlib çıxacaq.

Həqiqətə göz yumub kor-koranə xalqın dalınca getmək yolunu seçən adam gec-tez o yolun əvvəlinə qayıdıb onu təzədən getməlidir. Edip də beləcə öz həqiqətini axtara-axtara öz taleyini yenidən yazmışdı.

Bəzən ədəbiyyatı, bu və ya digər şəkildə qiymətləndirmək lazım gələndə onun xalqa yaxın olub-olmamağından danışib məhz bu xüsusiyyətini meyar kimi irəli sürürlər.

Ədəbiyyat isə, əslində, xalqa yaxın olmalıdır. Ədəbiyyat ən azı bir qədər irəlidə getməlidir. Kimisə arxasınca aparmağı bacarmalıdır.

Mən kitabı açıb həyatda gördüklərimi, bildiklərimi bir də ordan oxuyucağamsa, mənim insan, həyat, zaman haqqında bildiklərimə heç nə əlavə olunmayacaqsə, belə realizm – istər so-

sialist realizmi olsun, istər “qeyri-sosialist” mənim nəyimə gərəkdir?!

Elçinə

Troya müharibələri baş verməsəydi, qədim yunan qəbilələri bir-birilə ölüm-dirim savaşına çıxmasaydılar, dünya ədəbiyyatı Homeri qazana bilərdimi?!

Oğuz qəbilələri talan və müharibə əhvalı ilə yaşamasaydılar, saysız-hesabsız savaşlara girib çıxmasaydılar, “baş kəsib, qan tökməsəydilər” Dədə Qorqud onlara lazım olardımı və bu günə “Dədə Qorqud dastanı” gəlib çıxardımı?

1812-ci ildə Napoleon Rusiyaya hücum etməsəydi, rus xalqı bu müharibədə itirdikləri ilə yanaşı, həm də külli miqdarda mənəvi dəyərlər əldə eləməsəydi, dünya ədəbiyyatının möhtəşəm əsərlərindən biri – “Hərb və sülh” yaranardımı?!

Raskolnikov qoca qarını öldürməliydi ki, Dostoyevski bunu əldə əsas götürüb ruslara mənəvi əxlaq dərsi verəydi.

Erməni-azərbaycanlı qırğını olmalıydı ki, “Kamança” kimi şedevr yaranaydı.

Və sairə və ilaxır... və nə qədər desən...

Zamanla yaşayan hər bir sənət əsərini açıq, ya gizli şəkildə bu və ya başqa qırğınla, davayla, müharibə ilə əlaqələndirmək və onun nəticəsi kimi ortaya çıxdığını sübut eləmək mümkündür.

O zaman ədəbiyyatın mayasında qanmı durur??? Ədəbiyyatın mayasında qan durur!!!

Ədəbiyyat qan bahasına yaranır və yaqın ki, yaranmalıdır və onun möhtəşəm sarayının bünövrəsi insan cəsədlərilə doludur. Bunu oxuyub...

...Şər mələkləri necə də sevindilər. Ətrafa qan ləkələri saça-saça dünyanın üstündən uçub getdilər.

Xeyir mələkləri əllərindən gələnə etdilər. Müharibələrdən sağ çıxan insanları bir yerə topladılar, onları bir az daha insanlaşdırmaq, qan tökməkdən uzaqlaşdırmaq üçün sevə-sevə böyük ədəbiyyatı yaratmağa başladılar.

*A*dətən, deyirlər ki, ölüm həyatın içindədir, ölüm həyatın davamıdır, əslində, bəlkə də belə deyil, əksinədir, bəlkə də həyat ölümün içində və həyat ölümün davamıdır.

Bizə nələr barədə düşünmək imkanı verilibsə, demək, onların hamısı təbiətdə var.

Uçan qab barədə düşünə biliriksə, o gəlib ağlımıza girirsə, deməli, var! Cənnət və cəhənnəm beynimizdə özünə yer tapırsa – var!

Allah? – Var!!! Mələklər və şeytanlar! İsa-lar və Musalar!

Keçmiş və gələcək!

Hamısı var! Hamısı olub!

Nə düşünə biliriksə – mövcuddur. Vacib deyil ki, gözlərimizlə görək.

Nə ki düşünə bilirik, onlar hardasa mövcud olan real varlıqların solğun və parlaq kölgəsi, güclü və gücsüz əks-sədasıdır. Elə məqamlar var ki, bizə əvvəlcədən onları dərk etmək xassəsi verilməyib. Biz o məqamlara yalnız ad qoyub onları ifadə edə bilərik. Bizə bu verilib. Biz yalnız ifaçlarıq. Yalnız ifa və ifadə edirik.

“Mənim xalqım” deyə tez-tez xalq ilə özünü birləşdirən adamları iki qismə ayırmaq olar.

Bunların hər biri “Mənim xalqım” ifadəsini özünəməxsus vurğu ilə deyir: “**Mənim** xalqım” deyənlər “Mənim **xalqım**” deyənlərdən fərqlənir. Biri özünü xalqın içində görür, o biri xalqı öz içində.

Bəzi avropalılar, rusiyalılar elə bilirlər ki, göylərdə iki Yaradan var: birinin adı “Allah”dır, o birinin adı “Boq”dur. Və onlar bir-birilə amansız mübarizə aparırlar. Bu, cəfəngiyyatdır!!!

Bu cəfəngiyyatı bilə-bilə, həm də dil sahəsində, daha doğrusu, tərcümə məkanında yaradıblar. Çünki avropalılar bütün sözləri istər bədii müstəvidə, istər şifahi müstəvidə tərcümə etdikləri halda “Allah” sözünü tərcümə etmirlər. Və bu söz insanların, xüsusilə, xristianların təsəvvüründə onların “Boq”larına (başqa dillərdəki qarşılıqları da xatırlamaq olar) qarşı duran bir ilahi varlıq kimi formalaşır.

Niyə xristianlar öz dillərinə “Allah” sözünü tərcümə etmirlər?! Bu sualın arxasınca gedib mürəkkəb ideoloji-siyasi labirintlərə enmək olar. “Allah” sözünə münasibət, əslində, ümumiyyətlə, müsəlman aləminə münasibətə çevrilir.

Onu xüsusi demək artıqdır ki, “Allah” da, “Boq” da eyni ilahi qüvvənin başqa-başqa adla-

rıdır. Bu şəkildə adların qarşıdurmasından cameələrin (müsəlman və xristian cameələrinin) qarşıdurması məsələsində istifadə edilməsi xüsusi siyasi niyyətdən xəbər verir. Adi dilçilik problemi, daha doğrusu, tərcümə anlaşılmazlığı çox ciddi dini qarşıdurmalara gətirib çıxara bilər.

Nə olursa olsun, tərcümə sonadək, bütün sözlər daxil edilməklə həyata keçirilməlidir. "Allah" sözünün də hökmən tərcüməsinə nail olmaq lazımdır. Bir çox sosial, ideoloji məsələlər bunun işığında öz rahat həllini tapa bilər.

Hefsiman bağında İsa peyğəmbəri tutmağa gələnlər üçün onu tanımaq və tutub həbs etmək, yəqin ki, elə bir çətin məsələ deyildi. Və bunun üçün heç də vacib deyildi ki, onun tələbələrindən biri olan İuda hamının arasında yalnız ona yaxınlaşsın, onu öpsün, bununla da öpdüyü adamın İsa olduğunu onu axtaran romalı əsgərlərə bəyan eləsin.

İsanı tanımağın bu mürəkkəbləşdirilmiş üsulu İncil yaradıcılarına nə üçün lazım idi?!

Bu məqamda onları ən az düşündürən adam, qəribə də olsa, elə İsanın özü idi. Onlar, əslində, bu zaman İudanı yaradırdılar. Bütün gələcək nəsillər üçün, gələcək insanların mənə-

viyyatı üçün, bütün ədəbiyyatlar və mədəniyyətlər üçün bir ölməz satqın obrazı quraşdırırdılar. İlk dəfə yaradılan satqın obrazı.

İuda ilə İsa peyğəmbər xəttində bir boşluq hiss edirəm. İuda İsaya təkcə tələbə ola bilməzdi. O boyda satqınlığın əsasını yalnız tələbə ilə doldurmaq çox azdır. Burda hökmən daha nəşə vardır, yox deyil.

İsa peyğəmbəri həbs edib, sonra da çarmıxa çəkmək üçün mü İudanı ortaya atdılar?! Yoxsa İudanın ortaya çıxması üçün peyğəmbər çarmıxa qədərki öz əzablı yolunu hökmən keçib getməli idi?!

Deyilənlərə görə, Viktor Hüqo ölərkən bu sözləri deyib ölür: – Mən qara işıq görürəm.

Qara işıq görmək səlahiyyəti hamıda olur. Onu hamı görə bilməz, çünki o qara işıq hər adama özünü göstərməz.

Mütləq işıq qaranlığa bərabərdir. Bu belədir, belə deyil – hər halda Platon belə deyərdi.

Bu hesabla mütləq hərəkət də sükunətdir, hərəkətsizlikdir. Bu hesabla mütləq xeyir də şər,

mütləq gözəllik də çirkinlikdir. Və bu hesabla bütün cızılmağa başlayan çevrələr qapanacaq. Həyatla başlayan xətt ölümə çatarkən bəlkə də yeni bir həyata çevriləcək.

“Qara işıq” da bəlkə bütün zamanların ən böyük romantikinin gözlərini bu həyata yumarkən gördüyü, məhz gördüyü yeni və başqa həyatdır?!

Hüqo bu sözləri deyə bildi:

“Mən qara işıq görürəm”.

Ədəbi ədəbiyyatda böyüklük və kiçiklik, ülvilik və eybəcərlik, dərinlik və dayazlıq yanaşı olur. Ona görə yanaşı olur ki, onların bir-birinə münasibətindən çıxış edib hər birinin əsl dərkinə nail olmaq mümkün olsun. Nədən danışırıqsa danışaq, onun əksini unutmaq düzgün deyil. Bu əks tərəfi heç olmasa nəzərə almaq lazımdır. Məzmun və ideya dolumu məzmunusuzluq və ideyasızlığın fonunda, obrazlılıq obraz kasadlığının yanında, texniki cilalama kobudluqla yanaşı safçürük edilməli və öz qiymətini tapmalıdır.

Çox zaman nəsrimizin ritmindən danışırıq. Onun xüsusi ahəngə malik olmasından bəhs edirik. Hər yazıçının öz ritmi var – deyirik.

Nəsrimizin ritmi özünü ən müxtəlif səviyələrdə – həm məzmun və həm də forma ilə bağlı büruzə verir. Ritmin maddi əsası təkrardır. Sözü, söz daxilindəki müxtəlif elementlərin təkrarından tutmuş, ifadələrin, cümlələrin, cümlə birləşmələrinin, təsvir və məqamların, vəziyyətlərin (situasiyaların) təkrarına qədər hər şey mətndə ritm yaratmağa xidmət edir. Ritm, beləliklə, təkrar vasitəsilə yaradılır, amma bu yaradılmış ritmi hələ ritm kimi qavramaq, qiymətləndirmək mümkün deyil. Bu, hələ ritmin külçəsi olan təkrardır. Daha doğrusu, təkrarlar zənciridir. Ritm, belə deyək, təkrarlar zəncirinin potensialında gizlənmişdir. Ritmi üzə çıxarmaq, yəni, yaratmaq, onun varlığını ortaya qoymaq, qabartmaq üçün haman təkrarlar zəncirinin ahəngini pozmaq, dağıtmaq lazımdır.

Deməli, buradan belə çıxır ki, ritmin qabardılıb üzə çıxarılması, qəbul edilməsi, qiymətləndirilməsi, ilk növbədə, yuxarıda dediklərimizin işığında yanaşsaq, ritmin əksinə olan bir vasitə (antiritm) ilə mümkün ola bilər. Belə bir vasitəni, daha doğrusu, belə antiritm vasitəsini **aritmia** adlandıraraq.

Ürəyin, nəbzin ritmi və aritmiyası olan kimi bədii əsərin də maddi canı ondakı ritm və aritmiyanın müxtəlif kəmiyyətdəki qarışığıdır.

Təkrar əsərin canına ətraf mühitin özüylə, onun nəfəsiylə bir yerdə daxil olur. Müəllifin rolu burda minimumdur. Həyat əsərə öz təkrar məqamını müəllifdən asılı olmayaraq gətirir. Müəllifin fəaliyyəti bir az sonra başlayır. Onun rolu həyatın gətirdiyi təkrarı qabartmaq, görümlü etməkdən ibarət olur. Bəs necə olur ki, müəllif təkrarı ritmə çevirir?! Ən böyük paradoks da elə bu zaman özünü göstərir. Əsərdəki təkrarlar zəncirinin canındakı potensial ritmi ritm kimi görümlü etmək, onu adi təkrar statusundan çıxarmaq üçün bir qədər əvvəl deyildiyi kimi, bu təkrarlar zəncirini qırmaq, dağıtmaq lazımdır. Və buna görə də təkrarın müəyyən məqamında onun növbəti gəlişinin qarşısını alaraq müəllif haman nöqtədə aritmiya yaradır, yəni, təkrarın gəlməli olan, gözlənilən üzvü bu dəfə öz yerində olmur. Və bu şəkildə, müəllif aritmiya hadisəsinə “yaşıl işıq” yandırmaqla, əslində, ritmi yaratmış olur. Ritmin görünməsi, üzə çıxması təkrarın qırılması ilə mümkün olur. Əslində, məhz belə bir aritmiyanın hesabına (həyatdan gələnə müdaxilə etməklə) həyatın nəfəsini mətndə ritmə çevirərək müəllif oxucunun əsərdən həyatın qoxusunu almaq imkanını dolayısı ilə gücləndirir.

...Azərbaycan nəsrinin ritmi və aritmiyası – ikisi bir yerdə – həyatın və müəllifin (yenə də ikisinin bir yerdə) bizə, oxucuya ünvanlandığı ən ciddi mesajdır. Devin canı bir göyərçində olan kimi, nəsrimizin canı onun ritmində və aritmiyasındadır.

İnsanın ən təmiz anı, yəqin ki, yaratdığı andır. Bu zaman bir kəsi aldatmaq, hansısa yalan düşüncələrə dalmaq, şər barədə düşünmək mümkün deyil. Və bu zaman bəlkə ona görə təmizləşirsən ki, hər şeyi unudursan, hər şeydən təcrid olursan.

Yalnız özün-özün üçün qalırsan. Heç kim və heç nə səni maraqlandırmır. Gözlərin və nəzərin ətrafı seçmir, sən ətrafa yox, öz içinə baxırsan: elə bil, burda hər şeyi ilk dəfə görürsən və bu ilk dəfə gördüyün yerdə nə isə axtarırsan. Bu zaman sən əsər yaratmırsan, bu zaman sən özün özünü yaradırsan.

Yəqin ki, insanı yaradarkən bu məqamı, onun özünün özünü bir zaman yarada biləcəyini nəzərdə tutmayıblar, güman etməyiblər. Nəzərdə tutmayıblar ki, o, özü-özünü dəfən-dəfən yarada bilər və yaradacaq. Güman etməyiblər ki, o, hər şeydən gizlənə bilər və özünə sığınacaq, etibarlı bir sığınacaq tapa bilər – öz qəlbinin içini.

Onun öz “təkcənəlik vaxtı” ola bilər. Başqası üçün mərhəmət vaxtı.

İnsanın gücü də, ucalığı da, təmizliyi də, möhtəşəmliyi də elə bundadır – özünün özünü hər dəfə yenidən yarada bilməyində.

Hər bir yazıcının ilk növbədə öz eksperiment səlahiyyəti olmalıdır. Bədii əsər ilk yazılma məramında öz həyat yolunu dəqiq müəyyənləşdirməlidir. Əsər ya hamı üçün yazılır, – buna, adətən, xalq üçün yazılıb deyirlər – ya da ki, əsər öz xiridarı üçün yazılır.

Sənətkarın eksperimentinə xalq yox, sənətkarlar qiymət verməli, “saf-çürük edilən dəyərlərdən sabah necə istifadə edilməlidir?” mexanizmini məhz sənətkarlar müəyyənləşdirməlidirlər.

Velimir Xlebnikovun yaradıcılığı başdan-başa eksperiment idi. Andrey Voznesenskinin bir sıra şeirləri eksperimentdir.

Şair özünü yoxlayır, özünə rahatlıq verməyən bir məsələni çözləyir, eninə-uzununa gözdən keçirir və onun bütün şübhələri bu zaman üzə çıxır. Bütün şübhələr həqiqət statusu alır. Amma bu həqiqət onun tam həqiqəti deyil. Bu həqiqət hamı tərəfindən, elə birinci növbədə sə-

nətkarın özü tərəfindən müvəqqəti həqiqət kimi dərk edilir. Hamı bu “oyuna” inanmalı, onun şərtlərini qəbul etməlidir. Yalnız belə olarsa, böyük ədəbiyyat dövrünün özülü qoyula bilər. Belə özül olmadan çox zaman əsl həqiqətlərin özü yarımhəqiqətlər və şübhələr donuna girir və ədəbiyyatda qəribə dəyişmələr baş verir. Ehkamlar yaranır və əsası olmadan yaşayır, yaşayarkən aldadır, yalançı miflərə geniş-geniş meydanlar açılır və bir gün ayılıb görürsən ki, sən belə bir dünyada heç yaşamaq da istəmirsən. “Kainat mənim qəlbimdədir” və buna bənzər söz deyənlər çox gülməli görünür.

Aldadılmış şairlər...

Kim idi onları aldadan və bəlkə heç aldadan-filan yoxdu, onlar özləri bütün bu yalanları özləri üçün həqiqət kimi uydurublar?!

Adamlar var ki, ədəbiyyatı yaradırlar, qururlar.

Adamlar da var ki, bu qurulmuş yerdə rahatcasına məskən salıb sakit-sakit yaşayırlar.

Birincilərlə ikincilərin qiyməti müasirləri tərəfindən, adətən, dəyişik verilir. Buna ən gözəl sübut dərsliklərimizdir. Rahat-rahat, dinməz-söyləməz dərslik və müntəxəbat səhifələrində köç salmış ədəbiyyat xadimlərimiz onlarsız qurulmuş bu “laləzarda” pulsuz kirayənişin kimi zavallı və kimsəsiz görünürlər. Elə bil, ürəkləri səksəkə-dədir: bu saat əsl ev sahibləri gələcək və haqq-hesab tələb edəcəklər.

Onun əsərlərinin qəhrəmanları akvariumda xoşbəxt-xoşbəxt üzən və üzdükcə səni saymayan, səni adam yerinə qoymayan balıqlar kimidir.

Götür bu balıqları at dənizə – elə bil, onlara od vurarsan, qıvrılıb-qıvrılıb adam kimi dil açaraq sənə yalvarmağa başlayarlar ki, əfv et bizi, günahımız varsa, bağışla bizi, nə edirsən et, amma qaytar bizi o gözəl, o geniş, o işıqlı dünyamıza.

Məndən tez-tez soruşurlar ki, “Unutmağa kimsə yox” adı ilə nə demək istəmişən?! Bu mənim həm şeirim, həm pyesimin, həm də o pyesin daxil olduğu kitabımın adıdır. Sonra romanın da adı oldu. Qəribədir, mənə elə gəlirdi ki, bu ad öz-özlüyündə hər şeyi açıb deyir. Kim nə istəyirsə, bu adda tapa bilər. Amma bəlkə də görünür, hamı üçün belə deyilmiş. Yaxşı, o zaman nə de-

məkdir mənim üçün – “unutmağa kimsə yox?!”
Həmə o kiçik, amma mənim üçün son dərəcə
böyük dörd misra yadıma düşür. Elə bil, onları
yuxuda özüm-özümə pıçıldamışam:

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

Bəli, unutmağa kimsə yoxdur. Unutmağa
heç bir adam yoxdur. Əvvəla, ona görə bu, belə-
dir ki, hamı ürəyimdədir, ürəyimdə özünə yer
alıb, ürəyimdə məskən salıb yaşayır, heç kimi
unutmamışam. Bu, birinci yozum.

İkinci yozum da var. İstərsənsə, sən bu
ikinci yozumu al, götür: “unutmağa heç kim
yox”, yəni, xatırlanası bir adam olmayanda,
unutmağa da bir kimsə qalmaz.

Bu ad, yəni, “Unutmağa kimsə yox” adı
paradokslar yaradan adlardandır. İki müxtəlif,
əks-qütblü məzmunu bir formal, üzdəki quruluş-
da qoruyan, onları altdüzəndə bəlkə də “dalaş-
mağa” qoymayan, çətinliklə də olsa, aralarında
sülh yaradan, sakitliyi təmin edən üstdüzəndəki

addır. Mənim ən çox sevdiyim addır. İki müxtəlif yozumdan kim nəyi istəyir, onu da götürsün.

Atalar və oğullarla bağlı. Rüstəm Zal və oğlu münasibəti çox orqanik şəkildə Lay – Edip, Odissey – Teleqon, Qazan – Uruz, Dirsə xan – Buğac münasibətlərini davam etdirir. Atanı axtaran oğul bilmədən atası ilə döyüşür, onun qatilinə dönür, ya da dönmək ərəfəsindədir. Başqa bir halda isə ata və oğul arasında döyüş zamanı sirlər açılıb dağılır, anlaşıma baş verir və hər şey barışla nəticələnir.

Atalar və oğullar: qarşı-qarşıya, əldə silah.

Atalar və oğullar: əsli, ucu dərin mifoloji qatlara gedən münasibətlər kələfinin yaradıcıları.

Öldürmək istəməyən, amma öldürən oğullar və ölmək istəməyən, amma öldürülən atalar. Və yaxud əksinə.

Axan qan və süjet. Axan qan və faciə. Axan qan və ədəbiyyat.

Kim dedi ki, ədəbiyyatın mayasında qan durmur?

Nəsrdə cümlələr müharibələr zamanı qazılan səngərlər kimidir. Bir-birinin ardınca qazılmış bu uzun və qısa, əyri və düz səngərlər, əslində, onları keçənlərə müqavimət göstərməkdən baş-

qa bir şey deyil. Hər birinin də öz müqavimət dərəcəsi olur. Çətini birinci səngəri vurub keçməkdir. Materialın müqaviməti olan kimi cümlənin də müqaviməti olur. Bu bizi çox maraqlı nəticələrə gətirə bilər.

Məncə, mənim üçün paralel olan dünyalarda yaşayanların özləri üçün də başqa paralel dünyalar vardır.

Mənim paralel dünyalarım ilə oralardakı hər hansı “mən” üçün mövcud olan paralel dünyalar eyni deyil. Bu, həqiqətən, bitməyən, əsl sonsuz çoxluqdur: hər bir başqa paralel dünyanın öz paralel dünyaları var.

Deməli, paralel dünyalar bir müstəvidə deyil, bütün kəsişən xətlərdədir. Evklid həndəsəsindən Lobaçevski həndəsəsinə keçid də elə bu mahiyyətin dərkindən başlamırmı?!

Hansı daha çox postmodernistdir: Servantes, yoxsa Borxes. Servantes ənənəyə qarşı çıxdı, hər yanı bürümüş cəngavər romanlarına parodiya yazdı, onları daxilindən laxlatdı, onların ayağı altından kətli çəkdi...

Borxes – müasir dövrün bu ideal postmodernisti nə etdi?! O, “Don Kixot” əsərini sözbə-söz yenidən yazan bir yazıçı obrazı yaratdı. Bu

adam XVI əsrlə XX əsr arasında nə baş vermişdisə, hər şeydən – dilin dəyişməsindən tutmuş koka-kolaya qədər hər şeydən təcrid olmalı idi. Adı Pyer Menar olan yazıçı bunu etdi. Və Borxes bu gözəl hekayəsində oxucusu qarşısına həm Servantesin, həm də Menarın “Don Kixot”larından eyni parçaları yanaşı qoymaqla nümayiş etdirdi.

And içə bilərəm ki, mən bu parçaları dəfələrlə oxudum, çox çalışdım cüzi, kiçik bir fərq, heç olmasa söz də olmasa, vergül fərqi tapım – alınmadı. İki tamamilə eyni mətn idi. Onları iki ayrı müəllif yazə bilərdimi?! Formal məntiq deyir ki, yox.

Borxes isə öz hekayəsində son dərəcə təmkinlə və ciddi şəkildə bu mətn parçalarındakı “fərqlərdən” danışır. Heç bir fərqlin olmadığı halda oxucusuna deyir ki, baxın, görün bu mətnlər bir-birindən necə fərqlənir. İşə bax ki, bir müddətdən sonra mən özüm də o eyni olan mətn parçalarında “fərqlər” görməyə başladım. O fərqlər orada olmasa da.

Ədəbiyyat elə budur və başqa heç nə deyil. Səni, olmayana inandırmaq qüdrəti!

Kamal Abdullaya

Ғәлҗәһдә олаһ һәһәтәндә олмаһа биләр.

Etiraflara doğru: “Yarımçıq Əlyazma” ən böyük abstraksiyada mifoloji tarixlə real tarixin üzbəüz, qarşı-qarşıya qoyulmasıdır. Kitabı-Dədə Qorqud müstəvisi mifoloji tarix, Şah İsmayıl müstəvisi real tarixdir.

Tənqid ona görə ictimai şüurun aparıcı xətlərindən birinə çevrilə bilmir ki, o, sanki qapalı bir rejimdə çalışır. Bir əsəri, yaxud bir yazıçını işıq altına alıb bütün diqqətini ona yönəldir. Ədəbi kontekst (qorxuram, bura *mədəni* sözünü də əlavə eləməyə, halbuki vacibdir və məsələ ədəbi-mədəni kontekstdə nəzərdən keçirilməlidir!) nəzərə alınmır. Təəssüf. Mənə elə gəlir ki, yazarkən ancaq bir əsərdən danışan tənqidçi korridada ancaq qırmızı rəngə reaksiya verən öküz kimidir. Əlbəttə ki, bu bənzətməni yaxşı mənada qəbul etmək lazımdır. Vaxt olub ki, Baş allah Zevs də öküz cildinə girib.

Müqayisələr, assosiasiyalar, digər mədəni xətlərə keçidlər tənqiddə, təəssüf ki, yoxdur. Hansısa bədii əsər hansısa musiqi parçası ilə mü-

qayisə olunubmu? Olunmayıb. Hansısa rəsm nümunəsi ilə müqayisə olunubmu? Olunmayıb. Bütöv mədəni hadisəni tənqidçilərimiz görə bilmir. Bir əsərin içinə girib ondan o tərəfdə baş verənləri öz yanına yığa bilmir. Mən hələ digər ölkə ədəbiyyatlarındakı oxşar kontekstləri demirəm.

Kim kimi xatırladır? Kim kimdən təsirlənib?

Ədəbi şəcərələr nəyin əsasında müəyyənləşir?

Bunlar olmasa ədəbi tənqid yenə də “qırmızı” rəngin əsarətindən canını qurtara bilməyəcək.

Boşluq davam edəcək. Səhra isə, Niçşe deyən kimi, böyüyəcək.

Eldar Baxış yanımızda olanda qədrini elə də bilmədik. Zaman keçdi. Bizmi belə ağıllandıq və daha həssas, daha mülayim, daha mərhəmətli olduq, yoxsa o, bir daha heç nə yazmaya-yazmaya hansısa gözəgörünməz enerjiyə ilə dolmağa başladı?!

Ədəbiyyat da həyat kimi təsadüflərin üzərində qurulur. Kortasın bir hekayəsi heç cür yadımdan çıxmır. Parisə gedən maşın yolunu tıxac

bərk bağlayıb. Hərəkət donub qalıb. Cərgə-cərgə bir-birinin yanında dayanmış maşın sürücüləri bir-birilə ünsiyyət qurur, söhbət edirlər. Maşınlar yanaşı cərgələrdə yer alıb. Bu qarışıqlığın içində iki nəfər – kişi və qadın bir-birini “tapır”. Hər şey ilk baxışdan başlayır. Kişi və qadın hiss edirlər ki, bir-birini sevə bilirlər, həyatlarını bir-birinə həsr edə bilirlər. Və onlar talelərində bir-biri üçün var imişlər. Talelərindəki bu mövcudluq həyatlarında da qarşılarına çıxır. Bu həmişə belə olmur. Maşın tıxacında isə bu baş verir.

Amma bir müddətdən sonra tıxac açılır, sürücülər cəld öz yerlərini tutur, maşınlar tez-tələsik hərəkətə gəlir, müxtəlif cərgələrin düzəni pozulur, hansısa daha tez, hansısa daha gec Parisə doğru şütüməyə başlayır.

Əlbəttə ki, onlar bir-biri üçün itirlər. Acı bir sonluq. Taleyində olan həyatında yenə də olmur.

Okean fırtınasından sonra ayrı-ayrı yolçu gəmilərinin hərəsi bir adacığa çırpıldığı kimi vaxtilə dost olmuş adamlar da indi pərən-pərən-dilər.

Ədəbiyyatı sevmək – ədəbiyyatla məşğul olmaq üçün çox azdır. Bundan əlavə də nələrisə etmək lazımdır. Məsələn, ən vacib şərtlərdən biri budur: ən qatı bədxahını bağışlamağı bacarmalısan. Bu, əslində, “sim-sim” sözü kimi bir işarədir. Bacardınsa, o zaman ədəbiyyat qapıları üzünə laybalay açılacaq. Və sən içəri keçə biləcəksən. Arxanda gözləri ehtirasdan qıpqırmızı qızarmış bədxahının dodağına ilişib qalan acı, istehzal və “qalib” bir təbəssüm, irəlidə cavabı olmayan suallar və suala dönə bilməyən cavablar... Nə üçün gəldin, sən burada nə axtarırsan? Səni burada gözləyən yox idi: sənin gedən yerin “sim-sim”i söyləməzdən əvvəlki məkandır. Acı və istehzal, “qalib” və qəzəbli təbəssümlərin yanında. Duruxma. Duruxdunsa, deməli, sən heç nə anlamamısan. Çünki hər şeyi anlayandan ancaq sonra bağışlaya bilərsən. Səndə isə belə olmadı. Sən anlamadan əvvəl bağışladın.

“*Mirzə Səfər*” fenomeni Azərbaycan ziyalılığının məhək daşındır. Gənclik illərindən ölümünə qədər namus və ləyaqətlə yaşadığı həyatı ona

başqalarının yanında başını dik tutub gəzmək imtiyazı verdi. Hələ gənclik illərində yazdığı və yazmağa çalışdığı şeirlər... Mən ilk dəfə məhz Mirzə Səfərin təcrü- bəsində belə bir fikrə gəldim ki, Azərbaycan xalqı heç də “şair xalq” deyil, o, sadəcə, harmoniyaya can atan xalqdır. Və onu da deyim ki, bu həqiqət çox mətləblərin üzərinə işıq salır.

Mirzə Səfər ziyalılığı Əbdürrəhimbəy işığından pay alıb. O, tək-cə ədəbi qəhrəman deyil, Mirzə Səfər – prinsipdir. Biz bu prinsipi “Mirzə-səfərizm” də adlandırıla bilərik.

Sözündəndönməzlik, sədaqət, dəyanət, nəhayət, heç nə ilə ölçülməyən və uca tutulan ləyaqət bu prinsipin əsas meyarlarıdır.

“Mirzəsəfərizm” Azərbaycan xarakterinin əsl ziyalı damarıdır. Mirzəlik bu gün dəbdə olmasa da, onun ideyaları sualtı çaylar kimi yaşamağa davam edir. Mirzəliyin özü ilə gətirdiyi mənəvi komponentlər, əslində, bu gündən daha çox gələcəyə tuşlanmışdır. Mirzəsəfərizmin əsl tən-tənəsi və qələbəsi hələ irəlilədi.

Ədəbiyyatın həyata verə biləcəyi bundan artıq daha nə ola bilər?!

Yazarkən hökmən hansısa maneəni dəf eləməlisən. Burda da eynən “sopromat” prinsipləri işləyir. Ən azından sən bu maneələri vurub keçməyə çalışmalısən. Bu maneə kiminsə laübalı, kiminsə qısqanc, kiminsə qəzəbli, kiminsə xəbis baxışı ola bilər. Bu baxış sevgi dolu ola bilər. Amma orası da var ki, sevgi ilə də adamı öldürmək mümkündür.

Ədəbiyyata belə də demək olar: gizli baxışların dəf edilməsi üsulu. Və yaxud: gizli baxışlarla mübarizə meydanı.

Nağıl və mövcudluq. Yəni, nağıl və həyat. Bunların fərqi. Məgər bütün ədəbiyyat bu fərqi müxtəlif nisbətləri üzərində qurulmayıb? Amma əgər adi dillə desək, başqa sözlə, adi məxrəcə gətirsək, nağıl odur ki, bir qız əcayib məxluqa ərə gedir və o gözəl prinsə çevrilir. Həyatda isə bunun əksi baş verir. Qız prinsə ərə gedir, o isə, sən demə, əcayib məxluq imiş...

Romanda başlanğıc çox önəmlidir. “Şaxta da “zərgərdir”... Fərman Kərimzadənin “Qarlı aşırım” əsəri belə başlayır. Bu cümlənin əsas

ağırlığı “*da*” bağlayıcısının üzərindədir. “*Da*” bağlayıcısı diqqəti bu cümlədən əvvəlki situasiyaya yönəldir. Adətən ilk cümlə özündən sonraya tuşlanır, özündən sonrakı təsvirin özül daşına dönmür, burada isə əksinədir. Romanın ilk cümləsi müəllifin bilavasitə yazmadığı və romandan əvvəl guya ki, olmuş böyük bir müstəvini əhatə edir, ən azından buna iddialıdır. Daha nələr zərgərdir, daha haralarda şaxta ilə bərabər qışın əlamətləri olur?! Uzun-uzadı təsvirlərin əvəzinə bu cür suqquestiv, sıxılmış variantların işlənməsi yeni dövr nəsrinin ən bariz əlamətləridir. Möhtəşəm yazıçı qələmi ilə yazılmış “Qarlı aşırım” romanı bənzərsiz təsvir dilini məhz öz ilk cümləsilə yaradır.

Niqab nəyisə, kimisə gizlətmək cəhdi və vasitəsidir. Bu prosesin üç “tərəfi-müqabili” var: gizlənən (gizlədilən) tərəf – niqab – təqdim edilən ətraf. Niqabın gizlətdiyi söz və ya ifadə ola bilər. Situasiya ola bilər. Situasiyanın niqabı – maraqlı və perspektivli nüansdır.

Adam da niqab arxasında gizlənə bilər: “Kitabi-dədə Qorqud”da deyilir ki, Oğuzda dörd nəfər niqabla gəzərdi...

Niqabın arxasında olan ifadə ilə niqabın özü arasında münasibət müxtəlif üslubi mexanizmləri hərəkətə gətirir.

Niqab olan yerdə artıq müəllif var – qurma var, üslub var... Niqabın özü öz gizlətdiyindən daha gözəgəlimli, qəşəng ola bilməz.

Niqab insanlar, sözlər arasında sərhəd üçündür – qaynayıb qarışmağın, bir-birinin içində həll olmağın qarşısını alır.

Qədim teatrlarda söz tamaşaçını özünü dəqiq qəbuletmə pozisiyasına həmişə uğurla gətirə bilmirdi, buna görə də oyunçuya niqab taxmaq lazım gəlirdi; xəbisi xəbis kimi, pisi pis kimi, yaxşını yaxşı kimi tanıتماqda niqab sözə kömək edirdi.

Yavaş-yavaş ona ehtiyac qalmadı. Mətn dərinləşdi. Sevənlər və nifrət edənlər bir-birini daha yaxşı tanımağa başladı. Eyni zamanda tamaşaçı da səhnədəkiləri yaxşı tanıdı. Söz daha çevik və daha qətiyyətli oldu. Niqab əyani təcəssüm rejimindən çıxdı və yavaş-yavaş gözəgörməzlik rejiminə keçdi.

“Mətn bətn kimi!”

Bu qədər bir-birinə yaraşan və bir-birinin içindən çıxan başqa cift tapmaq mümkün deyil. Hələ bir dil də onları qafiyə şəklində yaradıb.

İnkarçılıq təkamülün bir mexanizmidir. İnkər etmək o deməkdir ki, sən axtarırsan, hətta tapmısan. Amma inkarçılıq infantillik demək deyil. Bəli, dünya tarixində elə olub ki, böyük mədəni, hətta, dövrləri inkar ediblər, onlara əməlli-başlı qadağalar qoyublar. Yeni yaranan və dünyanı kökündən dəyişən, təkəllahlıq üzərində qurulan cavan və aqressiv xristian ideologiyası antik büt-pərəstləri (qocaları? – daha doğrusu, heydən düşmüş enerjiyanı!) beləcə inkar etdi. İstər dram əsərləri, istər poemalar olsun, istər fəlsəfi, tarixi traktatlar... İstər Homer, Sofokl, Evripid olsun, istər Sokrat, Platon, Aristotel... Əvvəl-əvvəl onların üstündən qara xətt çəkən xristianlar taleyin qəddar və acı iradəsiylə zaman keçdikcə bu möhtəşəmliyin əsirinə çevrildilər. Zaman öz intiqamını beləcə alır. Amma hələ XIII əsrdə Dante onların hamısını cəhənnəmdə yerləşdirirdi (Vergilidən başqa. Niyə məhz Vergili?! Bunun öz

səbəbi var). Bütpərəst kim olursa olsun, lap elə Platon olsun – inkara layıqdır. Renessans bu mübarizəyə son qoymasaydı, sivilisasiyanın taleyi necə olacaqdı – bunu təsəvvür etmək çətinidir.

İnkarçılıq ruhu başqa-başqa “libaslarda”, amma nifrətdən uzaq, sonralar da tez-tez “öz yuxusundan ayıldı”. XVIII əsrdə (“ol zamanlarda”?) “Şturm und drang” adlı fəlsəfi-ədəbi cərəyan da məhz inkarçılıq üzərində yarandı. Bu hücum çağırışlı, gurultu və ehtirasdan yoğrulmuş “qorxunc” adın hətta özündə bir əlahiddəlik iddiası var idi. Bu iddianın heç də əsassız olmadığını gənc Şiller və Höte sonralar öz yaradıcılıqları ilə təsdiq etdilər. Amma onlar da bunu klassik irsə dərin sevgi və hörmət hisslərini qoruyaraq etdilər.

Bir qədər keçdi, Fransada romantizmin yaranması və intişarı gənc Hüqonun “Ernani” pyesinə yazdığı girişdən, əslində, manifestdən sonra daha böyük vüsətlə gerçəkləşməyə başladı. Bu gün bizə bakirə və məsum, hətta utancaq görünən romantizm özü də yarandığı zaman özündən əvvəlki hər şeyi, az qala, həyasızlıqla inkar edir, özündən olmayanı amansızlıqla kəsib atırdı. Amma yenə də nifrətdən kənar şəkildə. Beləcə, “ol zamanlar”ın müharibələrində ayağa bir qəl-

pədən-zaddan dəyəndə, süngü yarası alanda bütün ayağı kəsib atırdılar. Müalicənin incə və rəngarəng üsulları yox idi. İndi isə başqa cürdür. Müalicə, sağaltma (oxu: barışma) üsulları bəşər övladının ən böyük nailiyyətidir və ona da xidmət edir. Bəs sivilizasiya nə üçünmüş?!

Hər bir ədəbi cərəyanın canında bir forma iddiası var. Romantizmin də, realizmin də, sentimentalizmin də öz forma iddiaları olub. Amma onu son dərəcə qabardanda, çılpaq hala salanda bəzən gülünc və bəzən də qəribə nümunələrə gəlib çıxıblar.

A.Voznesenskinin “Xoruzların döyüşü” adlı bir şeirini xatırlayıram. O şeir başdan-başa bir-birilə döyüşən xoruzların çıxardığı müxtəlif səsləri təqlid edir, mətn büsbütün mənasız səs yığımından ibarətdir. Şair buradakı səsləri ətraf aləmdən çıxararaq hamımıza az çox tanış bir mənzərəni kitab səhifəsində canlandıra bilib. Ultraformalizmin ideal təzahürü! Sadəlövh adamda “hamı bunu yaza bilər” təsəvvürü yaranır. Amma “belə yaza bilər” Voznesenskinin də, Rembonun da, Xlebnikovun da başqa şeirləri var. Onlar bütün ölçüləri, vəzn və qafiyələri son dərəcə cilalanmış bir hala sala bilirlər. Başqa

sözlə, əvvəlcə “klassik” boylu-biçimli əsər yazma bilmə bacarığını ortaya qoyandan sonra sənətkar hər hansı eksperimenti ortaya qoymaq kimi səlahiyyət qazanır. Ən abstraksionist rəssam belə əvvəlcə adamı olduğu kimi, realistsəsinə çəkə bilməlidir – ən abstrakt və romantik ştrixin arxasında min illərin sərt təcrübəsi və içdən gələn ilahi bir enerjiyə durmalıdır. Bir sözlə, oxucu və seyirci “Xoruzların döyüşü” zamanı olan kimi çaşmamalıdır. O, əvvəlcə Rembrandtın “Gecə qarovulu” tablosunun qarşısında heyrlənməlidir.

Mona Lizanı bəyənməyən və bunu yüksək səslə bildirən birisinə belə deyirlər: Bilirsinizmi, bu qadın uzun illər və əsrlər o qədər adama və elə adamlara özünü bəyəndirib ki, indi artıq o özü seçir, kim onu bəyənsin, kim isə bəyənməsin.

Əsl mətn də belədir. O öz həqiqi oxucusunu özü seçir.

Mənim bir sıra şeirlərim, esselərim, hekayələrim, hətta pyeslərim romanlarımı yazmaq üçün eksperiment funksiyasını yerinə yetirdilər. Amma maraqlısı odur ki, mən bunu indi, roman-

ları yazandan sonra anladım. Yəni, mən onları yazanda düşünməmişdim: bax, bu eksperimentdir, bu isə yox. Yazı zamanı bunlar səni məşğul edə bilməz. Eksperimentlə bağlı bu qədər. Mən eksperimentdən danışmağı çox da sevmirəm. Eksperiment Səma söhbəti deyil. Səma söhbətlərini yerüstü söhbətlərdən ayırmaq lazımdır.

Həyatda görmədiklərimiz qaldımı?! Satqın dostlardan kişi düşmənlərə qədər hər kəsi gördük. İnternet arxasında gizlənib kirini, pasını tökənlər milçək kimi zəhlətökənlər idi. Amma sonadək dəyişməyənlər də oldu. Bir etiraf etməyim gəlir: bu sonuncular etibarlı və faydalı olduqları qədər də maraqsız idilər. Və bu, onları ömürlük sevməyimə hətta, mane ola bilmədi.

“Oxucu” məsələsi Səma söhbəti deyil. Əslində, bunlar son dərəcə vacib, amma yenə də ədəbiyyatətrafı söhbətlərdir. Sənə nə lazımdır? Sənə Yol lazımdır!!! Hər kəs öz yolunu, öz şeirini,

öz nəfəsini tapır, nərdivan kimi dirəyir üzü Dərgaha. Kimi hoppanır, hoppanır sonra yenə qayıdıb dəyir guppultuyla yerə (Sizif kimi), kimi də görükən buludlara qədər ucalır, kimi bir az da ondan yuxarı... Sən bütün bu vurhavurda “oxucu” adlı o məxluqu görə bilirsənmi?!

Kiçik hərflə yazılan “oxucu” və böyük hərflə yazılan “Oxucu”nun fərqi barədə isə uzun-uzadı danışmaq olar. Bunların arasında hələ bir “oxuyucu” da var.

O başqa məsələ ki, niyə O – göydəki, bu hoppanıb-düşənlərin birinə işıq göndərir, başqasına hüsur verir. Qiymətləndirmə məqamı (meyarı), əslində, insan oğlunun icadı deyil və onun istəyilə olmur. Bulqakovun “Sənətkar və Marqarita” əsərində Sənətkar haqqında belə deyilir: “O, işığa layiq deyil, o hüzura layiqdir”.

Həqiqətən, sənətkar üçün ən önəmli olan hüzurdur, başqa şey deyil.

*M*ətn həmişə iddialıdır. Ən azından onun oxunmaq və bəyənilmək iddiası var. Bu, iddianın görünən, sezilən tərəfidir.

İddianın görünməyən tərəfi mətnin başqa – özünəbənzər və ya özünə-bənzəmər mətnlərlə səsləşməsidir. Bu ikinci cəhət mətnin yaşaması üçün son dərəcə vacib amildir. Əslində, mətn özü imkan verir ki, biz onu başqa mətnlərlə müqayisə edək. Rəsmi müqayisə adətən özünəbənzərlərlə, qeyri-rəsmi, kulisarxası müqayisə isə özünəbənzəməzlərlə aparılır.

Borxesin məşhur “ədəbiyyat idarə edilən yuxudur” tərifinə qayıdaq. Demişdik ki, bəzi yazıçılar bu yuxu məsələsini ədəbiyyatda çox zaman primitiv şəkildə başa düşür və personajları yeri gəldi-gəlmədi, aylar-ayılmaz yenidən yatmağa göndərir və onların gördükləri (!) yuxuları uzun-uzadı təsvir edirlər. Bu yuxular isə Borxes deyən yuxu deyil. Borxes deyən yuxu əsərin əvvəlindən axırınadək davam edir. Borxes deyən yuxu Borxesin (müəllifin) özünün yuxusudur, personajın yuxusu deyil.

Ədəbiyyatın universal tərifə “gəlməməsinin”, mənəcə, bir səbəbi də budur ki, ədəbiyyat həyatın bütün sferalarının, bütün şaxələrinin fəv-

qündə dayanır. Yəni, təxminən belə: “Ədəbiyyat hər şeydir”. Havanın, suyun mənəvi tərifini vermək nə cür mümkündürsə, ədəbiyyatın da tərifini vermək o cür mümkündür. Yəni, mümkün deyil.

“Mühakimə etmə, mühakimə edilərsən!”

Nə qədər ki, cavanlar şəxsiyyətlə mətni birbirinə qarışdıracaq, barrikadalar aradan götürülməyəcək. Nə qədər ki, cavanların, elə bizim hamımızın, bu sözləri deməyə mənəvi qabiliyyətimiz çatmayacaq, “qan davası” davam edəcək. O “sehrli” sözlər budur. “Bu əsər əsərdir, amma bu əsər mənim əsərim deyil”. Bunu demək təkcə tərbiyə yox, həm də intellektual səviyyə tələb edir. Bunu deyərkən sən mənə sübut edə bilərsən ki, infantillikdən uzaqsan.

Bu gün “ədəbiyyat ancaq mən deyəndir və başqa cür deyil” düşüncəsi isə xəstə təsəvvürün məhsulu kimi ancaq və ancaq barrikadalara gətirən aqressiv isterikadır. Oyundan yox, oyun yaxşı şeydir, əslində, hər şey oyundur, oyundan demirəm, oyuncaqdan ayrılı bilməyənlərin doktrina və manifestləri məhz belə inkarçılıq təməli üzə-

rində qurulur. Yaşlı vaxtında oyuncaqla oynayanların isə əsl oyunun ləzzətindən xəbəri olmaz. Onların yeri Çexovun “6-cı palatası”ndadır.

Qarşımızda mətn var. Onu oxumağa tələsmirik, amma unuda da bilmirik. Əməliyyat masasına uzanmış xəstə kimi mətn də ürkək-ürkek öz cərrahına – tənqidçiyə baxır. Tənqidçi məhz belə məqamda dönüb şirü-pələng olur.

İntellektual nəsr nə deməkdir? Əslində, hər bir yazıçını intellektual nəsrin nümayəndəsi saymaq olar. Əlbəttə ki, söhbət oxucunu düşündürən nəsrdən gedir. Əgər oxucu hansısa yazıçının əsərindəki cümləni ancaq işləndiyi kontekstdə deyil, başqa bir müstəvidə də araşdırırsa, yəni həmin cümləni, deyimi, sözü, metaforanı başqa yerdə də axtarırsa, o əsər intellektual əsərdir. Əgər hansısa nəsr əsəri oxucunu labirintlərlə – gizli, ya açıq şəkildə – dünya ədəbiyyatının hansısa bir adına, məsələn, Bulqakova, Ekoya, Borxesə və digər görkəmli şəxslərin yaradıcılığına apara bilirsə, təbii ki, bu, intellektual nəsrdir. Nəsr yalnız öz cümləsindən ibarət olmayıb, digər müstəvilərə də tuşlanan istiqamət verirsə, dediyimiz kateqoriyaya aiddir. Bir yazıçı kimin üçünsə intellektual nəsrin nümayəndəsi ola

bilər, digəri üçün yox. Hər bir nəsrin öz intellektuallıq çəkisi var. O, diletant söhbətidir ki, filankəsin nəsrə bütövlükdə intellektualdır, digərinin nəsrə yox. Belə deyil. Birində az ola bilər, o birində çox. Əgər belə düşüncə tərzinə sənə yaddırsa, istəyirsən, yüz il ingilis, yaxud fransız ədəbiyyatı ilə məşğul ol, yenə də provinsial diletantlığının içində qalacaqsan.

Bu dolaşq dünyada hələ bir dolaşq əsər yazmaq, nə qədər qərribə olsa da, sadəliyə gətirən kəsə yollardan biridir.

“Əvvəl-axır yazılanlar” kitabından

Bir vaxtlar, evlərimizdə bir-birindən kəskin sərhədlə ayrılan iki qisim var idi. Bunlardan birinin adı Birun, o birinin adı Əndərun idi. Klassik ədəbiyyatımızda bu duruma dair kifayət qədər açıq və gizli işarələr var.

Bunların münasibəti, sadəcə, “gizlin-aşkar” münasibətləri deyil. Bəs o zaman daha nədir? İlk əvvəl bunların hər birinin ayrı-ayrılıqda funksiyasına nəzər salaq.

Birun hamı üçün idi. Qonaqlar, yaxınlar, uzaqlar ancaq birun qisminin içində hərlənə bilərdilər, onlar birundan o tərəfə, yəni, əndəruna keçə bilməzdilər. İnamsızlığın bu həddi haracan desən uzana bilərdi.

Əndərun isə sırf ailə üçün idi. Arvad-uşaq burda biruna həsrət bir halda eynən küçədə çadra örtükləri kimi əndəruna “örtülüb” ömür sürərdi. Evin birunu, yaxud küçənin ancaq gözləri açıq qalmış çadralısı – bunlar, təxminən, eyni şeydilər. Yenə eyni inamsızlıq...

Doğrudur, bu gün Birun da, Əndərun da zahirən yox kimidir. Bu gün həyatımızda bu məqamları birləşdirən bir vahid məkan var. Amma zəhnimizdə, dərin düşüncəmizdə onların yeri yenə də ayrı-ayrıdır. Biz hələ də evimizə ailəyə yaxın olmayan bir kəs, hətta qohum gələndə belə evdəki arvad-uşağı iç otağa, ya da mətbəxə, bir söz, gözlə görükməyən yerə yollayırıq. Bunu bəzən açıq şəkildə, bəzən də gözümüzün işarəsi, qaşımızın qalxması ilə edirik. Qıraq baxışdan kənar yer (məsələn, bağ yerində bu, arvad-uşağın adətən görünmədiyi, hətta səsi belə eşidilmədiyi bir həyət guşəsi ola bilər) bugünkü ailənin əndərunu sayıla bilər. Belə bir yumşamış

şəkildə olsa da əndərun və onunla bağlı mahiyyət, aydın məsələdir ki, bu gün də yaşayır.

Hansısa mətndə əsl milli kişi obrazını axtarılanda bu adamın öz əzizlərinə bəslədiyi son dərəcə dərin məhəbbət hissinin quru, hətta bəzən qaba şəkildə ifadəsi, məhəbbətin dərin bir qatda gizlədilməsi bizi bihuş və məftun edir və biz ədəbiyyatımızın kişi obrazlarından söhbət düşəndə ilk əvvəl belə xüsusiyyətlərin sahibindən böyük bir pərəstişlə danışırıq. Mən indi anlamıram. Nə üçün hislərin belə gizli saxlanması, bu cür kənar gözdən gizlədilməsi müsbət ədəbi priyom kimi təqdir edilməliydi?! Cahandar ağalar, Gəray bəylər öz codluqları ilə hansı məhrəmlik boşluğunu doldururdu?! Yadıma Vaqif Bayatlının həmişəyaşar misraları düşür: “Çox nahaq deyiblər ağlamaz kişi. Kişi də insandı, könlü-gözü var...”.

Dərin məhəbbət və bağlantı üzərində qurulan hislərimizin hətta ən yaxınlarımızdan belə gizlin tutulması Birun-Əndərun oyunlarının bu gün üzə çıxan əlaməti deyilmi?! Deyəsən, elədir. Cahandar ağanın qəzəbi tutsa da, elədir.

“Birun-Əndərun” oyunları bizim şəxsiyyətimizi də iki yerə bölür. Biz öz içimizdə saxlayıb hamıdan gizlədiklərimizi hamıya deyə biləcəklərimizdən qoruya-qoruya qalmışıq. Niyə? Nə

üçün? Gizlədilən sözlər və deyilən sözlər axı eyni Sonsuz lüğətin içindən çıxırlar. Bəlkə də çox zaman eyni işarələrdən ibarətdirlər. Birunda görünmə “əmri” verilmiş sözlə, əndərunda qapalı, gizli qalmış söz arasında hansı münaqişələr yaranabilir və bu münaqişəni kim həll edə bilər?

Dərindən baxsaq, söz əgər şəxsiyyətin bölünməsindən düşdüsə, “mən”lə “mənsizlik” arasında da Birun-Əndərun münasibətləri var. “Otaqda heç nə yoxdur” əvəzinə “otaqda heç nə var” deyə biliriksə, “məndən o tərəfdə bir mənsizlik var” dəxi deyə bilərik. Niyə də “məni” Birun, “mənsizliyi” Əndərun kimi nəzərdə tutmayıb mənə “mən”, mənsizliyə “mənsizlik” mahiyyətini verən altşüurumuzun yollarına düşməsək də ona başqa maraqlı bir kontekstdən nəzər salmayaq?!

Belə bir cümləyə diqqət edək. “Taleyində olan həyatında olmaya bilər”. Bu cümləni mən “Vakxanaliya mövsümündə Çalığışu” adlı hekayəmdə işlətmişəm. Bu cümlənin dərindəki mənası uzun zamandan bəri danışığımızda, yazımızda sinonim kimi işlədilən “tale” və “həyat” sözlərini, nəhayət ki, bir-birindən ayırır. Şeirimizdə, nəsrimizdə, ümumiyyətlə, bədii mətnlərimizdə “həya-

tım” dedinsə, ardınca “taleyim”, “taleyim” dedinsə, ardınca “həyatım” gəlir. Fərq isə təkcə fəlsəfi dərkətmə məqamında deyilmiş. Fərq həm də bədii dərkətmə məqamında özünü göstərə bilirmiş. Tale ilə həyat arasına bu cümlə vasitəsilə sanki bir pərdə çəkilir. Onların, əslində, bir-birinin eyni olmadıqları üzə çıxır. Həyatın öz yolu var, taleyin isə öz yolu. Və onlar yenə də Əndərunla Birunu bizə xatırladır. Yenə də Əndərun və Birun hissələri qarşı-qarşıya durmuş kimidir. Tale yad gözdən kənar bir Əndərundusa, həyat hamının gözü qabağında baş alıb gedən bir Birundur. Əndərununda olan Birunda görünməz, Birunda olmaz, ən azından Birunda əl-ayağa dolaşmaz.

Rus dilində belə bir ifadə var: “Правд много, истина – одна!”

Azərbaycancaya tərcüməsi mütəqəllqəldir, müşkil işdir, əzabdır. Amma bəlkə həqiqət birdirsə, o zaman onun doğruçu və yalançı çalarlarına və bənzərlərinə də təfəkkürümüzdə yer olmamalıdı?!

Həqiqətən də, həqiqət birdir, yerdə qalan təfərrüatdır.

Bir dildən başqa bir dilə rahat vargəllər eləmək həmişə alınmır. Tərcüməçilər elə bir illüziya

yaradıblar ki, guya bütün istənilən mətnləri istənilən dilə tərcümə etmək mümkündür. Mümkün deyil.

Təsəvvür edirsinizmi: Platonov – azərbaycanca, Sabir – rusca? Mən təsəvvür etmirəm.

Başa düşməməyin bircə əsas səbəbi var. Kontekst sənə yaddır. Mənəvi, psixoloji, tarixi, intellektual kontekst yaddısa, bunun əlacı yoxdu. Əvvəlcə gərək konteksti addım-addım özününkü edəsən. Başa düşmək lazımdır ki, kontekstdən çıxarılmış Tostoy – Tolstoy deyil, Kafka – Kafka deyil. Dostoyevski – Dostoyevski deyil. Niçse – Niçse deyil.

Bəzən elə olur ki, anlamadığımız məqamların, parçaların, hətta mətnin günahını müəllifdə axtarıq. Məhz onu hər bəlanın bəisi kimi görürük. Amma!

Mətn içində (istər bədii, istərsə də elmi mətn olsun) başa düşmədiyiniz məqamı o dəqiqə müəllifin başanlıq olmamasının üstünə yıxmaq yaxşı ton əlaməti deyil. Buna elementar zövqsüzlük və nandanlıqdan başqa bir şey demək olmaz. Bir düşünün, bəlkə məsələ həmişə kontekst məsələsidir?!

Sən əlinə qələm alıb yazmağa başlayırsansa, artıq tənhasan. Misran tənhadı, cümlən tən-

hadı. Bu, qıraqdan elə görünür ki, misralar bir-birinin yanındadırlar. Bir-birilə əlaqəlidirlər. Tənqidçilər bunu belə görür. Əslində, biz bilirik ki, hər misra, hər cümlə ayrı-ayrılıqda tənhadır. Mənə elə gəlir ki, bu, hətta misraların qafiyyə vasitəsilə boyunduruğa qoşulmuş vəziyyətinə də aiddir. Qafiyyə boyunduruğunda olsalar belə, əsl misralar ən azından boyunduruqdakı öküzlər kimi yenə də başqa-başqa tərəflərə baxırlar...

Özü-özünü məhv edən Azərbaycan yazarları var. Təəssüf ki, bu artıq bir ənənəyə çevrilir. Əli Kərim, Məsud Əlioğlu, Aydın Məmmədov var idi. Vədadi Məmmədov, Natiq Səfərov var idi, Mehdi Bəyazid, Elçin Səlcuq, Əlləzoğlu var idi...

Aydın və Vədadi, əslində, avtomobil qəzasında ölmədilər. Onlar öz-özlərini məhvə doğru aparırdılar və bu, nəhayət, baş verdi. Vaxtilə bu yolu Əli Kərim keçmişdi, Məsud Əlioğlu keçmişdi. İndi də belələri var. Təəssüf ki, onlar fəxrlə məhvlərinə doğru addımlayırlar. Vaxtı qabaqlayıb tez-tələsik göylərə qalxmaq istəyirlər. Elə bilirlər, göylərdə maraqlı nəşə var. Göylərdə isə onlar üçün maraqlı heç nə yoxdur.

Göylərdə, ümumiyyətlə, maraqlı heç nə yoxdur.

Qeyri-ciddi ədəbiyyat nə zaman başını qaldırır və adamın üstünə elə gəlir ki, elə bilirsən, alçaq dağları bu yaradıb?! Bu, nə zaman baş verir?! O zaman ki, ciddi ədəbiyyat susur. Buna görə də ciddi ədəbiyyatın təqdiri, səviyyəli mətnin lap elə göylərə qaldırılması çox doğru bir addımdır. Bu, əslində, ölçü meyarının (plankanın) qeyri-ciddi mətnlər üçün əlçatmaz yüksəkliyə qaldırılmasıdır. Pisə pis deməklə biz effektiv olaraq heç nə etmirik. Yaxşıya yaxşı və əla deyəndə isə bununla həm də pisin pis olduğu barədə dolayı yolla ədəbi cameəyə işarət göndərmiş oluruq.

Misrasının içində olmağı bacaran nadir şairlərdən biri Vaqif Səmədoğludur. O da bir axşam bir daha geri dönməmək əzmi ilə öz misrasının içinə qayıtdı və öz taksisindən öz payızına düşdü. Və adamlara qarışaraq gözdən itib yox oldu. Onun qədər daxilən azad adam tapmaq çətinidir. Füzuli deyib, özü də gözəl deyib: “Yəni ki, vücut dami-qəmdir, Azadələrin yeri ədəmdir”.

Vaqif Səmədoğlu – Azərbaycan ədəbiyyatının tək-tük azadələrindən biri...

Mən Hacı Mir Həsən ağa Səyyahı düşünürəm. O, 1457-ci ildə yazdığı və Hüngür mağarasında gizlətdiyi “Ölümün niqabı” adlı məşhur əsərinin girişində sevgili peyğəmbərimizə həsr etdiyi sözlərdən sonra o girişi belə tamamlayır: “Ətrafda olan hər şey ölümün min bir təzahürüdür. Sadəcə, üzünə niqab tutubdur və bizdən guya ki, gizlənidir. Amma qətiyyən belə deyildir. Bizim hər birimiz sənədə bir dəfə (gələcəkdə öləcəyimiz günü və ayı nəzərdə tuturam) onunla görüşüb hətta hal-əhval tutanımız da olur. O isə bizə bir az hiylə ilə, bir az da kədər ilə nəzər salıb yoluna davam edir. O qədərinə istərdim ki, haman günü mən tanıyım. Ona bağır basım. Hələ ki, nəsib olmadı. Sağa baxıram, sola baxıram – darıxıram...”

Sağ tərəfdə yerləşən Əlyazmalar otağının iki addımlığında Eko qəflətən ayaq saxlayır və sağdakı əlçatan rəfdən əlini az qala gözüyümlü ataraq qara rəngli bir qalın kitabı çıxarır, nəvazişlə sıgallayıb mənə uzadır:

– Bu, Coysdur. O sizdən də qəliz yazır...

Bayaq salonda mənə dediği “Sizin romanı plyajda oxumaq olmaz” – sözlərini və bunu deyərkən üzünə yayılmış ilıq təbəssümünü xatırlayıram.

– Mən bilirəm, Siz Coysu çox sevirsiniz... – Kitabı əlimə alıb vərəqləyirəm.

– Mən onun haqqında kitab yazmışam. – Eko əllərini sinəsində çarpazlayıb təvazökarlıqla başını aşağı dikir və gizli bir fəxrlə deyir.

– Əlbəttə ki, xatırlayıram. İndi isə mənə agah olur ki, bu, əsl sevgidir. Və mənə elə gəlir ki, Eko bu dəhliz boyu nə qədər o başa, bu başa gedib-gəlibsə, sağdakı, soldakı saysız-hesabsız kitabların yanından bəzən onlara fikir vermədən ötüb keçə bilib, amma Coysun yanından heç zaman elə-belə ötüb keçməyib, həmişə Coysun yanında ayaq saxlayıb. Ən azından bu kitaba əlilə sığal vurub keçib.

– Biz hamımız nə zamansa mağaradan çıxmışıq – bu, bəlli. Amma heyhat, alaçıqdan bu günün özündə də bəzilərimiz çıxıb bilməyib.

Mağara bir xaos idi. “Xaosda heç nə yoxdur” deməyə nə var ki... Asandan asan. Əsas məsələ odur ki, “xaosda heç nə var” deyəsən. Belə

deyilə bilirsə, əslində, nə dəyişir? Heç nə. Ya “heç nə yoxdur” de, ya da “heç nə var” de. Fərq edərmi? Etməz. Amma necə də fərq edir. Nazim Hikmət demiş, “arıya bənzər yeri yox. Amma necə də bənzəyir arıya...”

Müşkünaz xanımın xatirəsinə

Cavidin yerə enməməkdə ısrarlı olduğunu o zaman da ona bağışlamamışdılar, bu gün də bəzi ağzı və ağılgöyçəklər bunu ona bağışlaya bilmir. Əlbəttə, Cavid bu adamların gözündə cinayətkardır, əlbəttə, Cavid günahkardır! Amma başqaları da belə düşünür: Cavid günahsızlığın günahkarıdır. Bu adamlara daha nə demək olar ki, onlar sakitləşsinlər?! Mən yalnız onu deyə bilərəm ki, Cavid öz “göylərdən enməmək” ısrarı və inadkarlığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatının semiotik bütövlüyünü qorudu. Burada “Aşağı” var idi, aşağı ilə “əlləşənlər” var idi, Cavid “Yuxarı”nı qurdu.

Hüseyn Cavid Azərbaycan ədəbiyyatının söz və fikir zadəganıdır. Daxili ləyaqəti sənət idealına son dərəcə uyğunlaşmışdı. Bəlkə də bu

sənət ideali onun daxili ləyaqətini illər, on illər boyu formalaşdırmışdı. “Gözəllik namına, sevgi namına” yazan böyük sənətkar neft buruqlarından və dəniz qəhrəmanlarından, tarlada səhərdən gecəyədək çalışan əmək qabaqcıllarından, çadrasız, boyasız el qızlarından yazılan tərənnüm dolu süni misraların sayını çoxaltmadı. Azərbaycan yaradıcı fikri bu süni misralar təlatümündə boğulduğu bir zamanda həyatı bahasına olsa da, Cavid öz sənət idealına xain çıxmadı, onu satmadı. Gözəllik və sevgi şairi idi, eləcə də qaldı. Azərbaycan Şekspiri dörd əsər gecikmişdi. Ona yazmaq, yazmaq, yazmaq lazım idi. Ağ vərəq, mürəkkəb və qələm. Vaxt onu qovurdu.

Səhvlərimizin qrammatikası bizə deyir ki, bizim bir sıra bəlalарımız çox zaman hansısa məsələləri bilməməyimizdən yox, əksinə, çox yaxşı bilməyimizi güman etməyimizdən qaynaqlanır. Bir də bizə bunu deyir ki, biz başqalarında çox günah axtarmışıq. Özümüzdə axtarmaq isə ağılımıza gəlməyib. Kiminsə mətnini bəyənməmişiksə, ona o saat “pis yazıb, bu, əsər deyil...” damğasını vurmuşuq. Düşünməmişik ki, bəlkə bizim pis bildiyimiz bu mətn kiminsə xoşuna gəlir, yaxud gələcək və bəlkə bu mətn, sadəcə, mənim

mətnim deyil?! Ehtiyac olmadan kateqorik hökmlərlə hərəkət eləmişik. Daha yumşaq formalar axtarmağa tənbelliyimiz gəlib.

Bu əsərdir, amma mənim əsərim deyil. Bu yazıçıdır, amma mənim yazıçım deyil. Məsələn belə qəbul eləmək, əslində, mədəniyyət göstəricisidir. Və təəssüf ki, bizdən yan keçib. Səhvlərimizin qrammatikasının sütun bünöv- rələrindən birini bu məqam təşkil edir.

*M*ən Rüstəm Behrudini düşünürəm.

Bütün yaradıcılığı ilə özünü ədəbiyyata salan – var. Bir şeiri ilə özünü ədəbiyyata salan – var. Misra ilə – var. Hətta adam var ki, sonsuz iddiası ilə buna cəhd edir...

Rüstəm, hələlik yeganə şairdi ki, 3 söz ilə ədəbiyyatın düz göbəyinə salıb özünü. “Salam, dar ağacı” ən müxtəlif yaş dövrlərinin, əhvallarının, pessimizm-optimizm qütblərinin hər birində cövlan edən şeiridir. Elə bil ki, bu üç söz paroldu, onu kimə desən ən bağlı ürəklərin də paslı-passız qıfılı açılıb öz-özünə ayaqlar altına düşəcək və sən istədiyin qəlb evinə girəcəksən. Azərbaycan

poyeziyasının bu sehirli 3 sözü nağılların “sim-sim”i kimi təhtəlşüurumuzda arzu və ümidlər aləminə keçidi rahlayır. Bu üç sözün sahibi yer üzündəki bütün sirlərin sahibi ola bilərdi. Olmayıb. Bir səbəb – insanlara acıyıbdır, yəqin. İkinci səbəb...

Məncə, Rüstəm Behrudi Azərbaycan ədəbiyyatının ən çox darıxan şairlərindəndir. Hətta dar ağacına qürurla “salam” verəndə belə həsrət və niskilini hiss eləməmək olmur. Rüstəm çoxlarına oxşamır, Rüstəm azlara, çox azlara, təktüklərə oxşayır.

Bizim çoxlar isə, elə bil ki, bir-biri ilə “kim daha qəşəng sevir?!” mücadiləsinə çıxıblar. Bu son dərəcə intim və ancaq sevən kəsə aid olan duyğu nə üçün əksər şeirlərimizdən qırmızı xətlə keçir?! Dilin, təfəkkürün ağlagəlməz qatlarına enə-enə “bu, daha yaxşı şairdir” adını qazanmaq üçün şairlər özlərindən xəbərsiz, sevdikləri qızın az qala alt paltarının tərənnümünə başlayıblar – hələ bədən üzvlərinin təsvirini demirəm.

Niyə bunun fərqində deyilik?! Bu yol, əslində, bizi mənəviyyatın digər, daha vacib arxeoloji qatlarına enməkdən uzaqlaşdıran bir yoldur. Bu yol ilə getdikcə o biri yollar, o biri ədəbi-ictimai

ünvanlar gedilməmiş qalır... Özünə tənqidçi deyənlər bu barədə düşünülərmə? Düşünməyiblər, əksinə, ancaq bu yolu təşviq edib, kim daha yaxşıdır “cıdırını” düzənləməklə məşğul olublar. Təəssüf... Əslində isə, bu iş haman adını tənqidçi qoyanların işidir. Ədəbi axarın yolunu düzəltmək, onu bədii cəhətdən sağlam məcraya salmaq daha kimin işi ola bilər ki?!

Qafiyə mənə gözəl bir qadının mini ətəyini xatırladır. Qafiyə var, qulaq qafiyəsidir. Qafiyə var, söz kökünün qafiyəsidir. Ətək yuxarıya doğru qalxdığı kimi qafiyə də kökə doğru dartınır. Amma sözün kökünə müdaxilə edə bilmir.

Romana gələk. Romanla bağlı təsəvvürlərimizi bir az genişləndirək. Və dar meyarlardan çıxmağa çalışaq. Siz “qaşqabaqlı” roman təsəvvür edə bilərsinizmi? Bəs “mülayim” roman necə? Hardasa “kədərli” roman deyə bilirik. “Nikbin” roman da leksikonumuza daxil olub. Amma “qəzəbli”, “arsız”, “sadədil”, “cırtqoz”, “sakit” və başqa bu kimi psixoloji durumlara dayanan nəsr nümunəsini təsəvvürümüzdə canlandırmaq çətin olur. Biz romanla bağlı belə psixoloji ümumiləşdirmə genişliyinə nail ola bilmirik. Məlum və çeynənmiş qəliblərdən o tərəfə keç-

məyə çətinlik çəkirik. Amma insan psixologiyasının yüz çaları olduğu kimi onun qələmindən çıxan mətn nümunəsinin də yüz çaları olur. Bu cür uyğunlaşdırmalar bizim romana bir daha başqa gözlə baxmağımızı və nəticədə, daha geniş nyuansları görməyimizi şərtləndirir.

Məncə, “Don Kixot” təəccüblü romandır. “Hərb və sülh” yorğun romandır.

“Qətl günü” qaşqabaqlı romandır. “Dəli Kür” qəzəbli romandır.

“Saçlı”nı mən təmkinli roman kimi təsəvvür edirəm. “Baş” qədd tutmuş romandır.

Mənə adı çəkilən romanlara aid etdiyim psixoloji məqamlara uymayan uzun-uzadı təsvirləri nümunə kimi gətirməyə ehtiyac yoxdur. Məzmun müstəvisində onlar ola bilər. Bu qiymətvermədə əsas olan isə psixoloji duyumun bəzən dilə gəlməyən və romanın sənə gizlicə özü haqda nəyisə etiraf edib pıçıldadığı məqamlardı. Son dərəcə subyektiv məqamlardı.

Sizcə, bir mətn başqa bir mətnə öz içindən radio dalğaları kimi gözəgörünməz siqnallar göndərə bilərmi?! Və mətnlər bir-birilə bu sayaq “danışa” bilərlermi?! Bəlkə onlar bizdən xəbərsiz bunu edirlər?!

U.Ekonun xatirəsinə

Don Kixotun romanın sonundakı ölüm səhnəsi yadınızdadı? Çox təsirli bir şəkildə qələmə alınıb. Servantesin ürək ağrısı ilə təsvir etdiyi bu səhnəni göz yaşı tökmədən oxumaq mümkün deyil. Qohumları, dostları ölüm ayağında ağlı başına gəlmiş sevimli senyor Kexona üçün son dəfə dualar edirlər. Onun bu halı ilə bircə sədaqətli Sançosu barışa bilmir. Bu vəfalı silahşor Sanço Pansa öz ağasına qəhrəmanlıq göstərmək xülyası ilə uzun yollar qət etdikləri əzab-əziyyət dolu, amma ecazkar keçmiş günləri xatırladır. O bilir ki, ağası, sadəcə, xəyalpərəst deyil. O, insanlara sevgisinin ucbatındandır ki, məhrumiyyətlərə və başqaları tərəfindən anlaşılmazlığa düçar olmuşdur. İnsanları sevmək belə cəzalandırılır.

Və Sanço Pansa ölüm yatağında təqətsiz düşüb qalmış ağasına ürək-dirək vermək istəyir. Yanıqlı-yanıqlı ona yalvarır ki, qalxın, senyor, cəngavər paltarınızı geyinin, yollar və yeni qələbələr bizi gözləyir... Bu sözlər, həqiqətən, ürək dağlayır. Sadiq silahşor əldən düşmüş, heysiz

ağasını ölüm yatağından qaldırmaq üçün nə dillər tökür... Servantes Sançonun diliylə belə deyir: “Dünyada ən böyük axmaqlıq göz görə-görə ölümə yol verməkdir. İnsanı kimsə öldürmədən özü nə üçün ölsün?! Tənbəl olmayın, qalxın, şərtləşdiyimiz kimi cəngavər paltarı geyib çölə gedək. Bəlkə kollardan birinin dibində tilsimi açılmış Dulsineyaya təsadüf etdik, kim bilir?!”

Hətta bu kədərli sözlər belə yataqda canı ilə əlləşən qocaya, təəssüf ki, təsir etmir. O artıq ağillanıb və bu cür nağıllara daha inanmır.

... Elə bil, Don Kixot deyil, Servantes ölmürdü. Elə bil, Servantes öz yaratdığı qəhrəmanı üçün deyil, özü üçün epitafiya yazırdı. Və əslində, Don Kixot ölmürdü, o yenidən dirilirdi. Portuqaliyalı Orta əsrlər və Renessans dövrü tarixçisi Paolo Suareşin bu son məqamla bağlı qeydləri düşündürücü və ağlabatandır. Bu məşhur servantesşünas hələ 19-cu əsrin sonlarında iddia edirdi ki, “Don Kixot” romanının dünyaya bəlli olmayan daha bir əlyazması var və o mətnə bu sonluq başqa cürdür.

...Sanço Pansa artıq ağı başına gəlmiş və yatağında sakitcə uzanıb ölümünü gözləyən senyor Kexanonu, nəhayət, inandırıb yenidən kənd-kənd,

oba-oba səyahət eləməyə razı sala bilir. Sançonun köməyi ilə yatağından zor-güc qalxan senyor Kexano cəngavər əlbisəsini birtəhər əyninə geyinib silahlarını götürəndən dərhal sonra əsl metamorfoza baş verir. Mifoloji dünyada olan kimi hadisələr ağlasığmaz bir məcraya düşür. İndicə çarpayıda can verən qoca yenidən əvvəlki usanmaz və coşub-daşan cəngavər Don Kixota çevrilir. O, gümrah və şən bir əhval-ruhiyyə içində hamını mat qoyaraq otaqdan balkona sıçrayır. Həyətdəki iydə ağacının ətrafı bürüyən qoxusunu ləzzətlə ciyərlərinə çəkir. İlk gözüinə dəyən atı Rosinant olur. Onun səhhəti ilə maraqlanmağa gələrək evinin ətrafına yığılmış qonşuları, tanışları da buradadırlar. Hamı heyran və həyəcan içində ona baxır.

Rosinantı bu dəfə tanımaq olmurdu, at ayaqları ilə aramsız yer eşir, başını göyə atır, kiş-nəyə-kişnəyə vüqarlı bir duruşla sahibini gözləyirdi. Sanço Pansa tez qaçıb atın yüyənindən bərk-bərk yapışır. Don Kixot Sanço Pansaya, öz vəfalı silahşoruna son dəfə minnətdarlıq dolu bir baxış atır, sonra isə yaşına və halətinə uyğun gəlməyən qıvrıqlıqla elə balkondanca Rosinantın belinə tullanır, cilovu tez-tələsik cəld bir hərəkətlə əlinə yığır. Sanço özünü zorla kənara ata bilir.

Rosinant əvvəlcə şahə qalxır. Bir müddət at da, süvari də sanki göyə uçacaqdılar – beləcə-nə donub qalırlar. Qapı ağzında tamaşaya yığışanların ürəkləri ayaqlarının altına düşür, sinələrindən yanıqlı bir “ah” çıxıb asimana bülənd olur. Hamı gözləyir ki, bu saat şahə qalxmış at qoca və ipə-sapa yatmayan bu xəyalpərəsti yerə yıxacaq, o da həmişəki kimi xurd-xəşil olacaq. Amma belə olmur. Bir az əvvəl bu qocanın ölümü əlləşməsinin xəbərini alan qohumlar və dostlar təəccüb içində bir də onu görürlər ki, Rosinant qəflətən dəlilər kimi yerindən qopub dördnala çapmağa başladı. At da, atın belində şəstlə oturub əlindəki payanı nizə kimi ucalara qaldırmış Don Kixot da bir neçə an sonra uzaqlarda kiçik bir nöqtəyə dönüb gözdən itirlər. Qapı ağzında isə hər kəs dərin sükut içində yerindəcə donub qalmışdır. Sanço Pansa yaşla dolmuş gözlərini hamıdan gizlin əlinin dalı ilə silir. Bundan sonra senyor Don Kixotu bir daha bu ətrafda görən olmur.

Paolo Suarez öz tədqiqatını belə bitirir:

“Evdə isə əldən və heydən düşmüş, amma yaxın ətrafının tələş və təkidiylə itirdiyi ağılı yenidən qaytarmış qoca bir kişi ölüm yatağında uzanıb son nəfəsini verməkdəydi və iri açılmış

gözlərini dörd ətrafa fırlada-fırlada bir az əvvəl dostlarla və qohumlarla dolu olan bu geniş otaqda indi, onun üçün belə vacib məqamda heç kimin olmadığına təəccüb edirdi”.

Hacı Mir Həsən ağa Səyyahın dediklərindən: “Ömrümün sonuna qədər yaşamaq niyyətim yoxdur” (“Sirlərin sərgüzəşti”, Əlyazma, Kataloq: CA/424, s. 735).

Bu sözlərlə, əslində, həmin əsəri bitmiş saymaq olar. Çünki Əlyazmanın içində bu fikirdən sonra verilmiş və Əlyazmaya əlavə sayılan hissə Hacı Mir Həsən ağanın on iki müridinin bu qiymətli zat barəsindəki xatirələrini ehtiva edir.

Sokrata ölüm cəzası kəsilərkən arvadı ah-nalə qoparır, acı fəryadı ilə afinalı hakimlərin qəlbini yumşaltmağa çalışır, elə hey “ərim günahsızdır” deyə ağlayıb-sısqayır.

Bunu eşidən Sokrat həmişəki kimi təmkinini pozmadan deyir:

– Ağılsız qadın... Bəs sən istərdin ki, ərin günahkar kimi ölümə məhkum edilsin?

Yenə də “istedadsız əsərdir” deyib saatlarla, səhifələrlə onu təhlil edən və oxucunun zəhləsini tökən tənqidçilər yada düşür.

“Günahkar” əsər və “günahsız” əsər...

Niyə axı tənqidçi onun öz fikrinə görə istedadından əsər-əlamət olmayan bir əsər haqqında geninə-boluna bu qədər həvəslə danışır? Deməli, kiməsə sübut etməyə ehtiyac var ki, sən özün günahkar deyilsən...

“Səhra böyüyür...” Yenə də Niçseni yada salaq. O, belə deyirdi.

Səhranı isə böyüməyə qoymaq olmaz. Onun böyüməsi bizim hamımızın yaddaş ilahəsi Mne-mozinaya xəyanətimizin nəticəsində baş verir.

Sözləri bir-birinin yanında kim necə istəyirsə elə də görür. Onları bir-birinin yanında

gözəl-gözəl ölkələrə uçan durna qatarı kimi də görmək olar, həbsxana divarında bir-birinə yapışmış qalmış daşlar kimi də... Birinci halda optimist deyirlər sənə, ikinci halda – pessimist.

Hind fəlsəfəsi deyir ki, hər şey birdir. İkincisizdir. İkinci yoxdur.

O zaman nə görürüksə bir olan vahidin içindədi. Bir-birindən uzaqdakıların da aralarında bəzən adi gözlə görünməyən keçidlər var.

Vahidin içində həm də əlaqələr, münasibətlər, bir sözlə, hər şey... Dünyanın vahidliyi elə bu deyilmi?!

Azərbaycan ədəbiyyatı adlı sakit bir üm-
manda iki ada. Biri Vəqif Səmədoğlunun yaşıl, tənha adası, o biri – Vəqif Bəyatlının sənin gözü-
nə görükən adası... Hansında yaşamaq istə-
din? Yaşıl, tənha ada və gözümüzə görükən, bəlkə də bizim onun gözü-
nə görükdüyümüz ada, əslində, eyni məkandır. Bizim nə zamansa uzaq
düşdüyümüz və nə zamansa qayıtmaq həsrətilə qovrulduğumuz məkandır. Birinci və təkrarsızdır. İkincisizdir. Özüm özümü təkrar edirəm: hər bir

insanın həyatında hökmən qayıtmaq istədiyi bir İtaka adası var. Bütün həyatın boyu sən də Odissey kimi öz İtaka adana qayıtmaq üçün çırpınırsan. Yolun səni haradan-haraya – reallıqdan irreallığa, yoxsa irreallıqdan reallığa apardığını heç kim bilmir.

Nikolay Berdyayev deyirdi ki, mədəniyyət təbiiliyin qandallanmasıdır, azadlığın məhdudlaşdırılmasıdır. Mədəniyyət dahini müstəqillikdən məhrum etməyə, onu vəhşi heyvandan ələbaxan ev heyvanına çevirməyə çalışır.

J.J.Russo mədəniyyəti, ümumiyyətlə, inkar edirdi və insanları geriye, təbiətə çağırırdı. Ona elə gəlirdi ki, saflıq, təmizlik, səmimiyyət məhz təbiətdə, özü də dondurulmuş şəkildə qalıb. Və çıxış yolu ona qayıtmaqdır.

“Dədə Qorqud” sonralar Təpəgözə qalib gələn Basatı atası Aruz Qocanın evindən bir neçə dəfə qaçırıb meşəyə, boya-başa çatdığı aslan yatağına qaytarır. Başqa sözlə o da təbiətə pənah aparır.

Azad və çərçivəsiz şəkildə, dağda, daşda, təbiətin qoynunda böyüyən Paris şəhərə, atası Priamın sarayına gələndən sonra ilk avantürası doğma şəhəri Troyaya baha başa gəlir. O, Gözəl

Yelenanı qaçırır və bunun nəticəsində Troya müharibəsi baş verir.

“Təbiət – Mədəniyyət” qarşıdurması bu gün də hər bir insanın daxilində davam edib getməkdədir. Kim özünü daha çox hansı tərəfin adamı sayır?! Hansı tərəfdə durmağımız, hansı tərəfin adamı olmağımız isə, sadəcə, bizim özümüzdən asılıdır.

Biz meşədən çıxmışıq, bəli, amma mağaradan və alaçıqdan da çıxma bilmişikmi?

Suareşin təsvir etdiyi Don Kixot meşədən, mağaradan və alaçıqdan çıxma bildi, özünə məkan kimi isə nəhayətsizliyi seçdi.

Sovet dövrünün sonlarına yaxın bəzi yazıçılar, xüsusilə, kənd mövzusunda yazanlar iki kəlmədən bir “Allah”, “Tanrı”, “İlahi”, “Pərvərdigara” qışqıra-qışqıra, guya ki, vicdan məhbusları rolunu oynadılar. Bu sözlərin, qışqırıq və iniltilərin arxasında nə qədər gizlənmək olardı?! Buna oxucunu aldatmaqdan başqa heç nə demək olmur.

Oxucunu öz səmimiyyətinə ciddi-cəhdlə inandırmağa (əslində, aldatmağa!) çalışdınsa, deməli, surroqatsan. Çalışdınsa, deməli, səhvsən. Eyni işi teatrda lirik-romantik pafos, əslində, süni, yalançı nəfəsi yaradanlar edirdi. Əzilib-bü-

zülən səsləri ilə edirdi. Ədəbiyyatda isə bu cür imitasiyalı sünilik xüsusi səriştə ilə tətbiq edilir, gizli, dərin xətlərlə öz ziyanlı təsirini həm müasir məkana, həm də yaxın gələcəyə buraxırdı. Çünki bunun üçün şərait və potensial var idi. Dəhşətli olan da elə bu idi. Rus ədəbiyyatından, dünya ədəbiyyatından xəbəri olmayan oxucu üçün, əlbəttə ki, belə surroqat mətn əsl sənət nümunəsi kimi görünə bilərdi. Ancaq görünə bilərdi.

Bu “incə” duyğuların ilhamlı tərənnümçüləri illərlə qələmə verildiyi kimi bir-birindən uzaqda deyildilər, hətta bir-birinə yaxında da deyildilər, əslində, onlar bir-birinin variantı idilər. “Kəndli” yazıçılar “şəhərli” yazıçıların daha hiyləgər variantı idi.

Yazıçılığın qayəsi budur. Bütün yazıçılar bütün oxucuları aldatmağa çalışır. Ən azından ona təqdim etdiyi mətnin həyat parçası olduğuna inandırmaq arzusu ilə. Füzuli nahaqdan demirdi: “Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır”. Homer də ondan əvvəl eyni fikirdə olduğunu Niçşe vasitəsilə təsdiq etmişdi.

Amma aldanmış oxucu ilə aldadılmış oxucunu fərqləndirmək lazımdır. Aldanmış oxucu ən sadıq oxucudur. O özü özünü yaradır.

Aldadılmış oxucu isə müəllifin məhsuludur.
Onun müəllifi müəllifin elə özüdür.

Yenə də amma. Bu, sonadək bu cür gedə bilməz. Bütün hallarda aldadanları eyni aqibət gözləyir. Günlərin bir günü aldadılmışlardan biri hamının deməyə cürət etmədiyi sözü Anderse-
nin balaca qəhrəmanı kimi dilinə gətirib deyəcəkdir: Bu müəllif axı lütdü...

*Dənizin ortasında bir ada ...
Ya sən onun gözüne görürsən, ya o sən.*

Vaqif Bayatlı

*V*aqif Bayatlının bu misraları imkan verir ki, deyək: Azərbaycan şeirinin fəlsəfi qaynaqları qurumayıb.

Şah Abbasın məliküşşüərası olan Saib Təbrizi isə bu gün də sübut edir ki, qəzələ yad baxışla baxmaq, onun imkanlarını müasir bədii təfəkkür üçün yetərli saymamaq ən azından naşılıqdır. Qəzələ sədaqəti ilə tanınmış yazar İlqar Fəhmi də illər boyu çalışıb-çalışıb elə bunu deyir. Şairlər şairi isə ikicə misra ilə bunu asanlıqla sübut edir.

Makrokosm ədəbiyyatının ən cilalı, ən cazibəli, ən qədd-qamətli misraları. Onlar budur:

*O hilal Saibə bənzər, necə əymiş belini,
Başını qoymuş üfüqdə bu səmanın dizinə.*

Füsunkar və qəmli, yorğun və məhrəm, gecə rənglərinin zərif xətləri, bir də oxucusuna bəslədiyi inam və etibar, “zaman gələcək, mənə anlayacaqlar” düşüncəsinin ürkək xoşbəxtliyi...

Azərbaycan ədəbiyyatında makrokosm motivləri Saib Təbrizinin ölməz beytində bu cür həkk olub qalıb.

...Ustad Umberto Eko ilə unudulmaz görüş zamanı söhbət əsnasında o, bədii mətndə adlandırma probleminə toxundu. Dedi ki, romandakı adlar sadə və birsözlü (!) olmalıdı. Xüsusilə, tərcümə edilən romanda. Mürəkkəb adlar oxucu ilə müəllif arasında lüzumsuz sərhədlər yaradır. İlk növbədə o, “Yarımçıq əlyazma”dakı bəzi adları nəzərdə tuturdu. Mən dedim:

– Başqa romanımda (“Sehrbazlar dərəsi”) bir uzun adlı adam var. Hacı Mir Həsən Ağsa Səy-

yah. O deyir ki, bu adı mən qışda paltar kimi geyinirəm ki, üşüməyim. Yayda isə soyunuram. Yayda adım ancaq Səyyah qalır.

Ustad qımıışdı:

– Elə həm də buna görə, mənəcə, sizin romanınızı plyajda oxumaq mümkün olmayacaq.

Bir qədər əvvəl o mənə “Yarımçıq əlyazma”nın plyajda oxunamayacağıının başqa səbəblərini demişdi.

Həqiqətən, ədəbiyyat plajda oxunan və oxunamayan kitablara bölünə bilərmiş. Əlbəttə ki, bu bölgünün arxasında başqa və daha ciddi kriterilər də durur və yəqin ki, onları indi bir-bir yada salmağa ehtiyac yoxdur.

Ədəbiyyat, nə qədər sevilməyindən asılı olmayaraq öz oxucusunu tərbiyə etməkdə acizdir. Bizdə kim və nə zaman özünü müsbət ədəbi qəhrəmana bənzədib onun həyat ideallarının sədaqətli davamçısına çevrilib?! Bu suala cavab tapmaq çətindir. Oxucular (“yaxşı” oxucular) daha çox onlara oxşamamağı tövsiyə edilən “mənfi” qəhrəmanlara – köntöy avaralara, zavmaqlara, reketlərə oxşamağa çalışıblar. Bu oxucu, öz aləmində, guya, müəllifə aldanmadı. Amma böyük hesabla onu qalib saymaq da düz-

gün olmaz. Böyük hesabla o, həyat müstəvisində yenə də aldanmış oxucudur.

Arif Acaloğluna

*A*zərbaycan ədəbiyyatının bir şah damarı var. Adını belə müəyyənləşdirmək olar: Yaşanmamış həyatın ilgimi.

Müəllif xəsisliklə, bəzən də səxavətlə öz qəhrəmanına onun yaşadığı yox, yaşaya biləcəyi həyatın bir qırığını, bəzən də bir kəsiyini, ya da bütövünü göstərir. Müqayisə edilən hissələr, yəni, yaşanan həyatla yaşana biləcək həyat arasındakı fərq mənəvi baxımdan o qədər böyük alınır ki, burada yerinə yetməmiş arzular, ümidlər və puç olmuş xəyallar xam torpaqlar kimi şumlanır, beləliklə, əsərin öz-özlüyündə, bəzən əsas süjetdən aralı duran məxsusi arxeoloji dərinliyi yaranır. Buradan katarsisə də, yenidən intibaha da, günah hissini yaşamağa da, əzabçəkmə çəllərlərinin yeni təsvirlərinə də əvvəlcədən tanış olmayan, elə onunçün də xüsusi maraq doğuran cığırılar, lağımalar açılır.

Əsər qəhrəmanlarının xəyal və arzuları, həyata keçirmək istədikləri niyyət və düşüncələri, əslində, yaşanmamış həyatın ilğımlarıdır. Qəhrəmanın təbii vəziyyəti onsuz da məngənə içində çabalamaqdır. Eynən Laokoon kimi. Yaşanmamış, amma yaşaya biləcəyi həyatın ilğımı isə onun üçün bir nəfəscikdir. Bu nəfəscik imkan verir ki, qəhrəman öz əzabını sonadək yaşaya bilsin, öz zülmü ömür yükünü sonadək çəkə bilsin. Məşəqqətini sonadək özü ilə apara bilsin. Bu da olmasa o məşəqqətin siqləti görünməz.

Əlçatmaz, yerinə yetməz istəyin Azərbaycan ədəbiyyatında ilk müəllifi, təəccüblü görünsə də, “Dədə Qorqud” dastanındakı Təpəgözdür. Mancanaq daşını başına atıb bu şəkildə həyatına son qoymaq istəyi, əslində, Təpəgözün yaşanmamış həyatının ilğımıdır. Beləliklə, günah hissini ədəbiyyatımızda ilk daşıyıcısı Təpəgöz olmuşdur desək, heç də səhv etmərik. Baş tutmayan intihar Təpəgöz obrazının üzərinə bizim üçün tamam yeni, alışmadığımız bir rakursdan işıq salır.

Bu gün artıq “iki Azərbaycan ədəbiyyatı var” deyə bilərik. Hamının alışdığı, tanıdığı və inandığı ədəbiyyat bir tərəfdədi, saytların və feysbukun (artıq nəşriyyatların da) təqdim etdiyi

ədəbiyyat isə bu biri tərəfdə. Hər biri öz qanun-qaydası, öz dahiləri, öz istedadsızları, öz tənqidçiləri, öz şair və yazarları ilə bir yerdə... Bir müğənninin etdiyi kimi onların hər biri öz ətrafındakılara adlar və titullar verir, özü üçün müvafiq oyun və davranış normaları tənzimləyir, eyni zamanda, o biri qarşı tərəfdəki ədəbi dünyaya ölüm-dirim mesajları göndərməyi də unutmur. Bəzi ədəbiyyat adamları bu iki dünyanın həndəvərində əməlli-başlı azıb qalıblar.

Bir sual çox maraqlıdır. Bu iki dünyanı birləşdirmək olmazmı? Hər iki dünyanın, əlbəttə ki, ləyaqətli nümayəndələri yox deyil. Onlar bir-birinin yanında durmağa hazırdılarmı?! Yoxsa onlar bu gün ermənilər və azərbaycanlılar qədər birbirindən uzaqdadılar?!

Hər səhər yuxudan ayılıb yuxu qatarının dayandığı müxtəlif dayanacaqlar var – onlardan birinə düşürəm. Günlər şəhərlər kimidi, kəndlər kimidi, hərdən də nə kənddi, nə şəhər, ha tərəfə baxırsan boşluqdu. Qatarlar bəzən çölün düzündə də dayanır.

Bu dayanacaqların birində mən, yəqin ki, ləngiyib qatardan qalacağam və yerindən zorla tərpənib yavaş-yavaş sürət yığıb gedən qatara

heç cür qaçıb çata bilməyəcəyəm. Qatar yavaş-yavaş məndən uzaqlaşacaq, mən isə həmən dayanacaqda onun arxasınca təngnəfəs, təəc-cüblə baxa-baxa...

Qatarın məndən apardığı yaşamayacağım həyatın bir parçası olacaq.

Qatarın o dayanacaqda qoyub getdiyi isə – yaşayacağım həyatın ilk nöqtəsi...

Ədəbiyyatda yaşanmamış həyatın ilğımı ədəbi qəhrəmanlardan kimlərin gözüne nə cür görükür soruşsaq, mənim ağıma ilk olaraq Leyli və İbn Salam cütlüyü gəlir.

Onlar Məcnunsuz bir dünyada yaşasaydılar, bir düşünün, başlarına nələr gələ bilərdi?!

Yazıçı hardadır? Onu harda axtarmaq lazımdır? Yaşadığı həyatdamı, yoxsa, yaşamadığı həyatın ilğimində?!

Sözdəmi, cümlədəmi, mətndəmi?

Onu sözarası, cümləarası, mətnarası sükutda axtarmaq heç ağılınıza gəldimi?

Nuhun gəmisinə imkan edib minə bilməyən o biri heyvanlar və həşəratlar var idi, onların taleyi bəs necə oldu?!

Minənlər canını qurtardı, minə bilməyənlər hamısını o dəhşətli tufanın qurbanı oldular?!

Prometey insanlara od gətirdi və buna görə də insanlar onu indiyənə qədər unutmayıblar. Bunu demək çox asandı. Əslində, Prometey insanlara Olimpdən od gətirməyinə görə unudulmur. Onun unudulmaması daha dərin və daha əsaslı səbəb üzündən baş verir.

Prometey yunan mifologiyasında, mənası adında həkk olunduğu kimi, “öncəgör” idi. O, irəlini görə bilirdi. Eynən bizim Dədə Qorqud kimi “haq-taala onun könlünə ilham edər, o da qaibdən dürlü xəbərlər söylərdi.” Qədim Elladada belələrinə orakul deyərtilər.

Onun qardaşı var idi. Prometeyin tam əksi idi. Adı Epimetey idi.

Epimetey keçmişə aydın şəkildə görə bilirdi.

Baxın, ipucu öz-özünə gəldi. Adın etimologiyası bizə Prometeyin insanların qəlbində və yaddaşında nə üçün tarix boyu yaşadığını aşkar şəkildə nümayiş edir.

Məhz insanlara acıyıb onlara od bəxş etməsi kimi bir əməli, niyyəti həyata keçirəndən sonra onu gələcəkdə nələr gözlədiyini öncəgör kimi bilib, amma yenə də niyyətindən əl çəkmə-

məsi Prometeyi əsl qəhrəman edir. Məhrumiyət və əziyyətlərə düşər olacağı onu qorxutmur. Zevsin qəzəblənəcəyini, özünün Qaf dağına zəncirlənəcəyini, bir qartalın uçaraq gəlib hər gün onun ciyərini parça-parça edəcəyini bilə-bilə Prometey yenə də bu yolu seçir. Bu yol isə, əslində, insanlığı təbiət müstəvisindən mədəniyyət müstəvisinə keçirən yol idi.

“Prometeyi niyə unuda bilmirik?” sualının cavabı onun odu sadəcə götürüb insanlara gətirməsi deyil. Bu yolda nələr çəkəcəyini bilən birinin hərəkətidir. Gələcəyindən qorxmayan birinin addımıdır. Məsələnin bu tərəfi eyni zamanda mifologiyadan ədəbiyyata yol açdı...

“Yarımçıq əlyazma”nın dili başqa meyarlar əsasında quruldu. Ruhu ilə bu dil “Dədə Qorqud” dastanlarının dilindən ilham aldı. Onun sərhədləri və imkanları içinə sığındı. Bu dil, əslində, çox sadə və bər-bəzəksiz dildir. Sonrakı dövrlərin təsviri və psixoloji (bədi) süsləmələrindən xalidir.

Əgər fikir vermisinizsə, “Yarımçıq əlyazma”da hətta “ona elə gəldi...” tipli və ruhlu cümlə də yoxdur. Mən nə bilim, ona necə gəldi?! Dədə Qorqud yazırsa, gördüyünü yazır, görüb ki, xan gözünü qıyıb baxır, elə də yazıb. Daha onun

“qəlbində baş verən tufandan, fırtınadan” yazmayıb. Bunu XX əsrdə başladılar yazmağa. Dədə Qorqud isə heç kimin qəlbinin içinə girməyi qarşısına məqsəd qoymayıb. Və deyəndə ki, “Dədə Qorqud” dili zəngin dildir, bu hökmü də son dərəcə ağıllı şəkildə anlamaq lazımdır. Bu, nadanların anladığı rəngarənglik “estetikası”nın zənginliyi deyil, bir başqa zənginlikdir. Sadəliyə, hətta bəsitliyə qədər gələn bir zənginlikdir. Bəli, bu dil həm zəngindir, həm də sadədir (bəsitdir). Eyni zamanda. Işıqın eyni zamanda həm diskret, həm də ardıcıl hərəkəti kimi.

Dastanda Beyrəyin bəzirganları qarətçilərdən xilas etməsi, qılınc çalıb baş kəsməsi üç dəfə bütün “nanə-turşusu” ilə verilir. Dastan poetikası deyilən nəsnə də elə budur. İndi bunu bilməyən və bunun estetikasından uzaq olan bir adam məni qınayır ki, nə bilim, romanda dil rəngarəngliyi yoxdur, nə bilim, ifadələrin, əhvalatların təkrarı baş alıb gedir və s. və i.ə. Beləsinə acımaya-san, neyləyəsən?! Həqiqətən və bir daha: “Dədə Qorqud” hər adam girən kol deyil!! “Kol” sözündən də batan adam saman çöpündən yapışan kimi yapışmaq və “ədəbi” deməqogiyə aparmaq lazım deyil.

Bilməyərkədən, yaxud bilərəkdən bu məsələni, mənim dil qüsurlarımı dönə-dönə qabar-danlara isə bir daha deyirəm. İstər ciddən qəbul etsinlər, istər iddia kimi. Mən Azərbaycan dilində yazmıram, mən Azərbaycan dilinin potensialında yazıram. Azərbaycan dilində, ütülü, sığallı (onların təsəvvüründə!), lap elə nahamvar yazmaq mənim üçün maraqlı deyil. Mənim üçün maraqlı odur ki, hiss edəsən ki, cümlə içində bir addım da kənara atsan, bu, artıq azərbaycanca olmayacaq. Və yaxud həmən cümlə olmayacaq. Dilin imkanının ən son, axıncı, üzüntü nöqtəsi! Mənim üçün maraqlı oradır, o sərhəd məkanıdır, periferiyadır. Kimsə mənim maraq istiqamətimi müəyyənləşdirmək həvəsinə düşməsin, rica edirəm. Mənim yazdığım dildə, lütfən, siz danışmayın. Ütülü dilinizə, xudanəkərdə, qırış düşər.

Adını tənqidçi qoyan kəs birinci olaraq əsərin əsas qayəsini müəyyənləşdirər və sonra buradan çıxış edərək digər sahələrə işıq saçmaq missiyasını yerinə yetirər. “Yarımçıq əlyazma” üçün əsas qayə isə, mən bunu dəfələrlə demişəm, budur: Özün üçün büt düzəltmə!

Dədə Qorqudun “şəxsən” özündən tutmuş, dastandakı sevimli qəhrəmanlarımızdan tutmuş cümlə qəliblərinə qədər!

Bəli, cümlənin də bütü, invariant modeli var və mən deyəndə ki, potensialda yazmaq mənə daha maraqlıdır, onu nəzərdə tuturam ki, bu büt modeli dağıtmaq üçün mən nə edə bilərəm?! Çünki təhtəlşüurumuzdakı büt model təkcə dil çərçivəsi ilə qapanıb qalmır, o mənəviyyatımızın digər üzdə olan qatlarından da vurub çıxır.

Mənə tez-tez belə bir sual verirlər:

“Siz postmodernistsinizmi? Bir çox tənqidçilər sizi postmodernist yazıçı sayır...”

İnanırsız, bilmirəm...

Bəzən adamlardakı bu termin aludəcəliyi məsələnin mahiyyətini dəqiq bilməməkdən irəli gəlir. Doğrudan da, mənim yazdıqlarımı postmodern müstəvidə qəbul etmək olarmı?

Postmodernizm, əslində, birrəngli, yeknəsək ifadə və yanaşma forması deyil. Onun müxtəlif istiqamətləri, şaxələri var. Bir istiqamət, belə deyək, mətnlə “oynamaq”dır. Mən bəzi mətnlərimlə bu istiqamətdə, bəli, varam. Daha hansı istiqamətləri qeyd eləmək olar?! Mövcud mətnlərin başqa, tanış olmayan interpretasiyası (kimi buna deşifrə deyir...), başqa məzmunun köhnə formada imitasiyası...

Axı niyə bəziləri elə bilir ki, “Yarımçıq əlyazma” bizim mifoloji qəhrəmanlara ancaq gülür? Bu, əgər gülüşdürsə, nəvazişli, sevgidolu gülüşdür.

Dastandan biz məgər bildirdik ki, Dədə Qorqud harda yaşayır, hardan gəlir, hara gedir? Necə yemək yeyir, necə düşünür, necə sevir, necə nifrət edir?! Bilmirdik.

Salur Qazan, Aruz Qoca, Beyrək, Basat birbirilə nə cür davranırlar?! Bilmirdik. Onlar monoton, içləri ağappaq, təmiz (yəni, yazılmamış kağız!) kimidirlər. Məgər Beyrək ölüm ayağında Salur Qazana xəbər göndərməmişdi ki, “Aruz oğlu Basat gəlib elimi-obamı talan etməyincə, özünü mənə yetir?!” Elə təkcə bu, onların arasındakı mürəkkəb münasibətlərdən xəbər vermir?! “Gizli Dədə Qorqud”da, sonra da “Yarımçıq əlyazma”da bu və başqa bu kimi münasibətləri ilkin bakirəliyində alıb göstərmək, əslində, oğuz cəmiyyətini mifologiyadan tarixə keçirmək demək idi. Mən, əslində, alaçıq söhbətinə qayıdıram, onları alaçıqdan çıxarmışam. Günortac, Xan qəsri, At meydanı, daxili iyerarxiya, subordinasiya və onun pozulması məqamları, Dastandakıların bəzən ağızlarını doldurub demək istədikləri və udqunub demədikləri, başqa sözlə, psixoloji

çoxşaxəlik... Romandakı Bayındır xanın reanimasiyası (Dastanda o paralit vurmuş durumda deyilmi?), Salur Qazanın normal bir canlıya dönməsi, Boğazcanın, Şirşəmsəddinin, Qılbaşın “ətəqana” dolması... Maraqlı deyil?! Bəziləri isə, tutublar ki, bu söz belə olmalı idi, belə olmadı. Yoxdu söz. Var – Söz. Və mahiyyətlər dünyası!

“Mağaradan çıxmış, alaçıqdan isə hələ də çoxumuz çıxa bilməyib.”

Mən bu deyimi provinsial təfəkkür daşıyıcılarına ünvanlamışam. Necə ki, vaxtilə Niçşenin bir öncəgör kimi dediyi “Səhra böyüyür” sözləri öz dərinində bütün və hər cür nadanlığı, yarımçıqlığı, savadsızlığı, qabiliyyətsizliyi, tərbiyəsizliyi nəzərdə tuturdu. Eləcə də “mağara” haqda (adamın yadına Platonun mağarası düşür) – bizim tarixi vətənimiz haqda demək olar. Biz ilkin mədəni dəyərləri qəbul etdikdən sonra, yəni, adam olduqdan sonra oradan çıxdıq. Bundan sonra alaçığa girdik və oradan artıq insan kimi çıxmalıydıq. Amma provinsiallıq bizim bəzimizi orada tutub hələ də saxlayır. Nəticədə, “səhra böyüyür”.

Bəzən düşünürəm ki, onları elə orda qoyub arxana baxmadan uzaqlara getmək daha düz olardı. Amma gedəndən sonra da düşünəcəyəm

ki, yox, gərək alaçıqda qalanları alaçıqdan çıxaraq və Platonda olan kimi, geri dönəcəyəm. İki yol arasında – belə deyək. Birində olanda o biri yaşanmamış həyatın ilğımına dönür.

Haqverdiyev və Borxes. İkisini də çox sevirəm. İkisini də dönə-dönə oxuyuram. Bizim ən mistik yazığımız Haqverdiyevdir. Borxesdəki kimi olmasa da, mistika onda kifayət qədər güclüdür. İkisi də roman yazmayıb. Amma ikisi də roman qədər dolumlu hekayələr müəllifidir.

İstedadlı nasir, həssas söz bilicisi Şərif Ağayar məndən soruşur ki, sizi Ekoya bənzədirlər, buna necə baxırsınız? Sonra davam edir: Amma Eko mədəni-ictimai fəaliyyətində daha çox etirazçı, yenilikçi kimi tanınır. Yeni təhsil sisteminə, ortadoksal xristianlığa, mühafizəkar İtaliyaya açıq-aşkar intellektual savaşı açır. “Gülün adı” və “Yarımçıq əlyazma”dakı “tədqiq olunan” əlyazmalar bu paralellik üçün kafidirmi?

Cavab verirəm: Mən kimlər tərəfindənsə aparılan bu cür paralel bənzətmələrlə, inandırımı sizi, fəxr eləmirəm. Kim məni oxuyarkən kimi

xatırlayırsa, bu onun öz intellektual çəkisinin məsələsidir. Bu müqayisəni vaxtilə türk yazarı İrfan Ülkü etmişdi. Allah ona rəhmət eləsin. Kimisə kiməsə oxşatmaq pis deyil. Bu şəkildə çoxlu Azərbaycan yazıçı, şairini də kimlərəsə, hətta başqa dahilərə oxşatmaq mümkündür. Ədəbi şəcərə, ədəbi arxeologiya elə belə də yaranır. Nə isə... Amma bir məsələ var – bu etirazçılıq əhvalı. Bunula bağlı belə deyə bilərəm. Vacib deyil, sən səsini başına atasan, yazan adam üçün daha vacibi – sözünü deməkdir. Oxuyan oxuyur, anlayan anlayır. Amma onu deyim ki, məni şəxsən yaxşı tanıyanlar bunu bilir – mən həmişə gücü çatmayanın yanında olmuşam. Zalımın yanında heç zaman olmamışam.

“Gülün adı” ilə “Yarımçıq əlyazma”dakı paralellər və oxşarlıq isə İtaliya ilə Azərbaycan arasında olan qədərdir. Elə bir mükəmməl roman qarşısında mənim mətnim “Sehrbazlar dərəsi”ndəki Görük-məz təpə kimidir. Görünmür, amma var!

Şərif Ağayar bir daha soruşur: “Yarımçıq əlyazma” romanını Dədə Qorqudun “Qara kita-

bi” hesab etmək olarmı? Bəzi mütəxəssislər düşünür ki, tarixi deşifrə etmək, daşlaşmış dəyərləri dekonstruksiya məruz qoymaq bizim kimi kiçik və özünü tam olaraq dünyaya tanıda bilməyən ölkələr üçün hələ ki tezdir... Bu barədə düşün-cələriniz maraqlı olardı.

Belə başa düşürəm ki, sualı bir az dəqiqləş-dirmək lazımdır. Yəni, “Dədə Qorqud”da özünü göstərən, amma gizli şəkildə göstərən, bir növ, giz-lənmiş nüansları bir az da gizlətmək lazımdır, eləmi? Mən məsələnin belə qoyuluşu ilə razı deyiləm.

Əvvəla, “Dədə Qorqud”u deşifrə etmək hələ tarixi deşifrə etmək deyil. İkinci, bu deşifrə söz-söz, cümlə-cümlə Dastanın içində, dərinində “sayrışır”. Şelling deyirdi ki, sözün dibində müx-təlif mənalar sayrışır. Eynən burda da elə. Mə-nim deşifrəmin inkarımümkünsüz bünövrəsi var – bu, “Gizli Dədə Qorqud” silsiləsini təşkil edən tədqiqatdır.

O ki qaldı “bizim kimi kiçik xalqlara”, bəs bu “boşluqları” bizim əvəzimizə kim doldurma-lıdır?! İnandırım sizi, biz bunu etməklə uduzmu-ruq, əksinə, uduruq. Bu şəkildə “Dədə Qorqud” mətnini oxumağa yeni həvəs və bu mətni dəyərləndirməyə yeni ehtiras yaranır. Mən bunun

şahidi olmuşam. Mənə bunu xaricdə də, özümündə də deyiblər. “Yarımçıq əlyazma” hətta “Dədə Qorqud”u vaxtilə oxumuş adamları bir daha Dastanı vərəqləməyə məcbur edib. “Görüm, bu “nankor” Kamal Abdulla Dastanın filan yeri ilə bağlı düz deyib, yoxsa yox?!”

Özünü tam olaraq dünyaya tanıتماğın bir yolu da öz əyər-əskiyimizi özümüzün düzəltməyimizdən asılıdır. İlk növbədə və ən azından düşüncəmizdə.

Mənim üçün vacib olan dilə çiynimi söykəyib ondan o tərəfə – mahiyyətlər dünyasına baxmaq, onun siluetini oxucu təsəvvürü üçün cızmaqdır. Dil bir körpüdür, oxucunu mahiyyətlər dünyasına keçirən körpü. Sən bəzən doğru, bəzən “səliqəsiz” dil ünsürlərinə ayaq basa-basa o tərəfə – uydurulmuş, bəli, bu sözdən çəkinməyə, uydurulmuş mahiyyətlər dünyasına qədəm qoya bilirsənsə, bu mənim nailiyyətimdir. Yox, əgər sən mahiyyətlər dünyasına keçə bilmirsənsə, ingilis filosofu Qobbs demiş, hörümçək toruna ilişən kimi dilə ilişib bu tayda qalırsansa, mən sənin timsalında bir oxucu itirmiş sayılıram.

Ortada “kon”a qoyulmuş mahiyyətlər dünyası varsa, dil nahamvarlıqları məni düşündürməz.

Natali Sarrotun “Şübhə erası” adlı essesindən təqdir etdiyi bir məqama diqqəti cəlb etmək istəyirəm. M.Prust özünün məktublarının birində yazırdı ki, mənim personajlarımdan heç biri bir dəfə də olsun, pəncərə bağlamır, əlini yumur, paltosunu əyninə geymir, tanışlıq zamanı ənənəvi formullardan istifadə etmir. Və mənim kitablarımda yeni olan nəşə varsa, məhz elə budur.

“Unutmağa kimsə yox...” artıq başqa əhval və intonasiyanın bətnindən çıxdı. Burda müstəqil mahiyyətlər dünyası vardı. Dil öz-özünə doğrulurdu. Doğulan kimi də ölməliydi. Dil oxucunu Xaron kimi Stiks çayından mahiyyətlər dünyasına keçirib gözəgörməz olmalıydı.

Fikir vermisinizsə, “Yarımçıq əlyazma”dakı məqbul sayılmayan dil ünsürlərinin tənqidi ancaq “Dədə Qorqud” hissəsiylə bağlı oldu. Şah İsmayıl hissəsindəki XVI əsr Azərbaycan diliylə bağlı heç bir etiraz olmadı. Bu məsələ mətnlə bağlı idi. Çünki “Kitabi-Dədə Qorqud” mətni var idi. Amma Şah İsmayıl mətni yox idi. “Sehrbazlar dərəsi”nin və “Unutmağa kimsə yox...”un da arxasında mətnlər dayanmamışdı. Bütün bunları dillə bağlı iradlarını qəribə və anlaşılmaz bir təkidlə irəli sürənlər nəzərə almalı idilər.

Xüsusi səliqə ilə isə heç bir mətnimə yanaşmamışam. Nəsr müstəvisində xüsusi səliqə göstərmək ənlik-kirşanının dərəcəsini tuta bilməyən zövqsüz qadınları yada salır.

Gözəl yazığımız, mərhum İsa Hüseynovun qızı bir dəfə intervü verərkən demişdi ki, atam son vaxtlarında “Yarımçıq əlyazma”nı mənə oxutdurub qulaq asırdı. Şərif Ağayar bununla bağlı maraqlandı ki, üslub və tarixə yanaşma baxımından elə də yaxın deyilsiniz. Sizcə, bu romanda İsa müəllimi çəkən nə olub?

Çətindi bu suala cavab vermək. Mən tarixi mövzuda yazmamışam. Mən hisslərin tarixindən yazmışam. Onun isə tarixi mövzuda yazdığı ssenarilər bədii mətnlərindən xeyli fərqlənir. Bəlkə onu sakrallığa baxış özünə çəkmişdi?! İki müxtəlif istiqamətdən baxış var ortada. O dahi üçün sakrallıq həqiqət idi. Mən binəva üçün həqiqət sakrallıqdı.

Şərif Ağayar bir daha soruşur: Bəhram kişi özü də bilmədən buddistdir.

Bunu düzmü müşahidə etdik?

Məsələ qəlizləşdi. Bu dəfə “Bilmirəm” deməklə də can qurtarmaq olmur.

Bəhram kişi buddist deyil. Ola bilər, mən buddistəm. Çünki, əslində, Bəhram kişi – Floberi xatırlasaq, – bu, mənəm. Bəzən mənə onu da irad tuturlar ki, Bəhram kişi romanda bir çobana görə çox ağıllı danışır və ağıllı görünür. Bu, belə deyənlərə də bir cavabdır.

Nə isə... “Əvvəl-axır yazılanlar...” çap olundu və aydın oldu ki, balaca hislər də qələmə alınıb esse şəklində bir-birilə əlaqədə təqdim edilə bilərmiş. Bundan əvvəl bu kimi esselər kitabı, deyəsən, yox idi. Əlbəttə ki, bu “deyəсэн” sözü təvazökarlığın əlamətidir. Və bir “gizli” məqamı da burda qeyd etmək istəyirəm. Ağıllı adamlar bu balaca kitabdan sonra “şübhlənmişdilər”. Esselərin arasından başqa “səslər” eşidilirdi. İlk esselər kitabıma Ramiz Rövşən gözəl bir ön söz yazmışdı və bu yazısında o təəssüf edirdi ki, nə zamansa bu esselər böyük əsərlərə çevrilməyə bilərlər. Sonralar özü də dedi ki, çevrildilər.

“Əvvəl-axır yazılanlar...” kitabına Ramizin yazdığı ön sözün adı belə idi: “Karvanbaşı, karvan hanı?!” Yəni, sənin haqqında danışdığın ədəbiyyat, sən demə, yox imiş, miraj imiş... Əsl ədəbi

dissidentlik bax, bu idi. Ramiz təkcə şeirləri ilə, onlardakı nəfəsilə deyil, düşüncəsi və ədəbi yazıları ilə də ümumi “ədəbi hay-küy”dən kənarda idi.

Sosrealizmin zahiri təntənəsi və daxili fəlakəti “ol zamanlardakı” dramatik bir dövrün bu gün bizə bəzən eybəcərlik kimi görükən mənzərəsini yaratmışdı. Bu eybəcərlik ilk növbədə “bütləşdirmə” adlandırı biləcəyimiz mexanizm ilə hərəkətə gətirilirdi. Mənim gənc beynim bu cür bütləşdirməni heç cür qəbul edə bilmirdi. Və bu hal nəyə gətirib çıxardı, az zaman keçəndən sonra “Yarımçıq əlyazma” bunu göstərdi.

Məncə, ədəbi mətn bütləşdirmənin hər hansı bir təzahüründən taundan qaçan kimi qaçmalıdır. Bu, obrazın bütləşdirilməsindən tutmuş hadisə və məqamın, hətta üslubi məqamın, hətta cümlə quruluşunun bütləşdirilməsinə qədər geniş intellektual məkanı ehtiva edir. Psixoloji inqilab lazımdır ki, buna son qoyasan.

Bəzən tənqid adına irəli sürülən ittihamların canında bu dayanır: sən niyə səndən əvvəl yazanlar kimi yazmırsan, səndən əvvəllkilərə oxşamırsan? Əslində, bu cür absurd düşünən ittihamçı sosrealizm cəbhəsindən danışır, amma özünün xəbəri yox.

Qarşı tərəfdəkilər isə, xüsusilə, gənclər özləri üçün başqa ideoloji bünövrə qururlar. Onlar da belə deyirlər. Səndən əvvəl yazan kimi yazma! Hətta bundan da o tərəfə – absurda qədər də gedirlər. Sənin özün də əvvəl yazdığın kimi yazma! Bu ideologiya, əslində, bütələşdirməkdən qaçma cəhdidir. İfratçılığa yuvarlansa da başadüşüləndir, çünki təsir əks-təsirə bərabər olur.

“Sosrealizm bizə nə verdi?” sualının isə cavablarından yüzdən birini, məsələnə əks tərəfdən yozaraq, mən belə verərdim. Bütələşdirməkdən bezənlərin yeni estetikasını verdi. Elə bir ədəbi dünyanın konturlarını cızdı ki, orada iki üstəgəl iki dörd eləmir, totalım, ən azından beş edir.

Nəsrədə kiməsə oxşamağı, yaxud oxşamağı heç zaman qarşıya məqsəd qoymaq olmaz. Birisi mənim mətnimi kiminsə mətninə oxşadır, başqası oxşatmır – oxucuya aid məsələdir, mənə aid deyil. Yenə deyirəm, mən özüm özümü kiməsə oxşatmıram. Bu müqayisəni başqaları lazım bilir. Mən mətnlə “oynaya” bilərəm, süjetlə, obrazla, dilin müxtəlif variantlarıyla “oynaya” bilərəm, amma oxucumla oynamınam. Bəzən mənim mətnimə intellektual mətn deyirlər və bunu kimsə bəyənir. Bəzən mətnimdə dil xəta-

ları tapırlar, kimsə bunu bəyənmir. Bəzən açıqca böhtan atırlar, bu isə artıq “ağıllılıq” pərdəsinə bürünmüş qeyri-peşəkarlıqdan irəli gəlir və daş qayadan nə aparırsa aparır. Füzulinin “tiflləri” yenə də və hələ də cövlan edir. Nüanslar çoxdur. Məni bütün bu qatma qarışıq situasiyalarda qane edən əsas məsələ odur ki, mənim mətnim hər bir halda maraqlıdır. Onu maraqlı edən komponentlərin biri də, belə deyək, mətnin dərin qatındakı dünya ədəbiyyatı təcrübəsinin oxucu diqqətini çəkməsidir. Mən istərsən, özümü öldürüm, bundan təcrid ola bilmənam. Heç bunu istəmirəm də. Xoşbəxtəm ki, kiminsə yadına Borxes düşür, kiminsə – Eko, Bulqakov... İngilis dilində ABŞ-da çap olunmuş “Yarımçıq əlyazma”ya amerikalı professor Maks Statkyeviç geniş bir önsöz yazıb. Məni şəxsən tanımaya-tanımaya yazıb. Onun öz məqaləsində müqayisə təriqi ilə hansı səviyyədə və kimləri (!) xatırlaması mənim üçün xüsusi şərəfdir. Bir yazıçı üçün bundan gözəl nə ola bilər?!

Borxes isə, əlbəttə ki, ustadır. Məndən tez-tez soruşurlar:

– Amma başqa ustadlar da var. Bəs nəyə görə siz məhz Borxesə ustad deyirsiniz?

Borxes heç kimə bənzəmir. O birilər bir-birinə bənzəyir. Borxes isə yox. O birilər bir-birinə ona görə bənzəmir ki, onlar oxşar süjetlər yazırlar. O birilər bir-birinə ona görə bənzəyir ki, ümumiyyətlə, süjet yazırlar. Borxes isə süjet yazmır.

*A*zərbaycanda “literaturşına” ilə çox qəribədir ki, ittiham edilən yazıçılar var. Nədir axı, bu termində qorxulu olan nə var, onun arxasında nə gizlənib?!

“Literaturşına” deyərkən, ilk növbədə, “ədəbiyyatdangəlmə” nəzərdə tutulur. Sanki ədəbiyyata hardansa başqa yerdən də gəlmək olarmış?! Ən “hissiyatlı”, kənd ədəbiyyatının ən duyğulu yazıçısının oxuduğu kitabları onun ədəbi təcrübəsindən sil, at, yerində nə qalacaq – bilmi-rəm. Sən axı Borxesin Pyer Menarı deyilsən ki, “Don Kixot”u yenidən yazmağı qarşına məqsəd qoyub 16-cı əsrlə 20-ci əsr arasında baş vermiş hər şeyi unutmağa özünü məcbur edəsən...

Bu və bu kimi süni anlayışlar sovet dövründə Litinstitut adlı ədəbi təhsil ocağı deyilən yerdə “istehsal” edilirdi, eynən şair və nasirlər kimi.

O institutdan “çıxmış” başqa oxşar anlayışlar da var idi: hər hansı bədii mətn ürəkdən, yoxsa ağıldan gəlir, yazıçı əziyyətlərin içindən çıxmaldır, səmimi, yaxud qeyri-səmimi və bu qəbildən bir sıra başqa qondarmalar... Əsl sosrealizm təfəkkürünün məhsulu...

“Literaturşına”nı həyatdangəlmə hal ilə qarşılaşdırırlar. Yəni, bir yazıçı həyatın içindən gəlir ədəbiyyata, başqa yazıçı isə həyatın içindən gəlmir, ədəbiyyatdan gəlir... ədəbiyyata. Qüsura baxmayın, cümlə kimə gülməli gəldisə, bu, onda ifadə olunan mənanın gülünclüyü ilə bağlıdır.

Kimlərinsə bu şəkildə yarlıq vurduğu yazıçılar guya kitab oxuya-oxuya gəlib yazıçı olublar. Onlar həyatı bilmirlər. Həyatı kitabdan öyrəniblər, həyatın özündən deyil. İttihamçılar bir az da səmimi olsalar, boyunlarına alarlar ki, təxminən, belə düşünürlər. Onların fikrincə, bu “miskin” adamlar, yəni, ədəbiyyatdan gələnlər yazmaq istəyirdilərsə, gərək hökmən kənddə doğulaydılar, çünki şəhərdə asfalt üstündə gəzə-gəzə onlar torpağın qədrini bilə bilməzlər. Qəraz, kənd barədə real təsəvvürü olmayan, həyatı əzab-əziyyətdən keçməyən birisi əsl ədəbiyyat yarada bilməz. Onun yaratdığı nə olacaq? Litera-

turşına olacaq! Yadınıza gəlirmi, belələri həтта sovet dövründə məcburi “məzuniyyətlərə” göndərilirdilər. “Fəhlədən yazırsansa, gərək məzuniyyət götürüb gedəsən zavoda, zavodda bir neçə ay fəhləni müşahidə edəsən və həтта özün də fəhlə kimi işləyəsən...” kimi sosrealizm ədəbliqləri bu gün də unudulmayıb.

Digər tərəfdən, bu adamlar belə deyirlər: Kənddən çıxmış bəzi istedad dağarcıqları, kəndi (oxu: torpağı) bilənlər, yaxud duyanlar, bax, əsl ədəbiyyatı bu yazıçılar yaradır, ancaq onların buna səlahiyyəti çatır. Çünki onlar sənin, məsələn, ancaq qoyun, uzaqbaşı quzu kimi tanıdığın heyvanın ən azından on beş, atların, çiçəklərin, qarın, yağışın cürbəcür çoxlu sayda adını bilir. Adamın yadına Amerika hindularının dilində tutuquşunun qırx adı düşür. Uzaq Şərq çukçiləri də bizdən fərqli olaraq qarın qırx adını bilirdilər: amma ümumi “qar” sözü dillərində yox idi. Kənddən çıxmış bu adamların yazdığı mətnlərdə Tanrıya yeri gəldi-gəlmədi sitatlar, müraciətlər, ah-nalələr, şivənlər də diqqətə alınır. Tanrıdan, Allahdan verilən vergi hökmən yada salınır və s. və i.a. Beləliklə, sən demə, Tanrı şəhərə heç tüpürmək belə istəməyib, onun yeganə işıq və

ilham bəxş etdiyi məkan kənd və onun sakinləridir. Bilərəkdən, yaxud bilməyərəkdən burada bir məsələ unudulur. Nolsun ki, bu “əsl” ədəbiyyatı yaradanlar kitab çox oxumayıblar, intellekt səviyyələri alayarımcıqdır, əvəzində onlar o birilərdən xeyli səmimidilər, duyğuludular, onlar ürəkləri ilə yazırlar, yenə də və s. və i. a.

Ədəbiyyatda səmimilik nədir, mən çox fikirləşmişəm, amma buna cavab tapmamışam. Mən bir nəfər belə səmimi ədəbiyyat adamı tanıyıram, o da, təəssüf ki, bədii obrazdır. Adı İvan Bezdomnıdır. Sənətkarın axtarışına çıxmış Bulqakovun məşhur şair obrazı. Səmimiliyi də o idi ki, bütün yazdıqlarının bir qəpiyə dəymədiyini sonunda anlayır və dəli olur.

Aydındır ki, “literaturşına” deyənlərin nifrəti ilk növbədə kitabadır. Onların bütün varlıqları ilə kitaba nifrətdən qaynaqlandıkları gün kimi aydındır. Mütaliədən qaçışın bu cür “zakona” mindirilməsi, intellekt yoxluğunun bu şəkildə ört-basdır edilməsi zərrəbinsiz də açıq-aşkar görünür.

Elə buna görə də bizim kənddən şəhərə, şəhəri aldatmaq üçün (!) gəlmiş bu qələm əhli, gəlib həyatının sonuna qədər kəndin mənəvi bu-

xovlarından (torpaqla əlaqədən söhbət getmir, o bir başqa zaddır!) qurtula bilməyən, höccələyib oxuduğu, əslində, oxuyub-oxumadığı (!), amma sadalamağı sevdiyi məşhur adların heç birini əxz etməyən bəzi yazarlarımız literaturşinanı az qala söyüş kimi, xüsusi həvəs və ağız ləzzəti ilə dilə gətirirlər. Təxminən, belə. Əşi, o da yazıçıdır?! O, literaturşınadır. Ədəbiyyata dəxli yoxdur. Həyatdan gəlmir, kitabdan gəlir. Yenə də qoyun və onun “saysız-hesabsız” adları yada düşür.

İndi mən belə bir sual edirəm. Kitabsız, kitaba söykənmədən ədəbiyyata gəlmək və ədəbiyyatın içində olmaq mümkünmüdür? Ağıllı adamlar, əlbəttə ki, deyəcək: mümkün deyil. Hardan baxırsan, bax, ədəbiyyatın yolu kitab yoludur. Mal-qara ilə, məişətlə bağlı ən gizli, dialektin ən dərin boğçasında gizlənmiş cürbəcür adlara qədər incəlikləri qürur hissilə bilənlər elə güman edirlər ki, əllərinə qələm alıb yazmağı, yuxarıda deyilən kimi, nə az, nə çox, Tanrının özü bunlara həvalə edib.

Literaturşinanı həvəs və ləzzətlə və məsələnin mahiyyətinə varmadan yarlıq kimi daim kitabın yanında olanlara yapışdıranlar özlərinə idol etdikləri (yenə də dərinə girmədən, üz-

dən...), oxuyub-oxumadıqları (!) bir nəhəngin adını tez-tez çəkirlər. Bu, Borxesdir! Nəinki Argentinanın, dünyanın yazıçısı olan Borxes. Onun sözləridir, deyir ki, mən ədəbiyyata kitabdan gəlmişəm və bununla fəxr edirəm.

Folkner təxminən, belə bir fikir söyləyib: əgər yazıçı gördüyü, bildiyi şeylərdən yazırsa, bu, ədəbiyyatın krizisidir.

İstedadlılarla yanaşı, ədəbiyyatda nə çox istedadsız var ki, gördüklərini qələmə alıb bununla fəxr edir, beləliklə xalqın yanında olduqlarını sanırlar. Əslində isə belə deyil. Böyük mənada sənin gördüklərini oxucu da görür, bir daha onun bu bildiyini “bədiiləşdirilmiş” mətn şəklində ona qaytarmağa lüzum varmı? Sən oxucuya onun gördüyündən, görə biləcəyindən əlavə nəşə verməlisən, sən onun üçün maraqlı olmalısən. Yox, əgər bunu edə bilmirsənsə, Folknerin taziyanəsi sənin üçündür.

Q.Flober inadçı stilist idi. Onun bir deyimi var və bu deyim bunu gözəl şəkildə sübut edir. O, deyirmiş ki, yazıçı mətnə işlətmək istədiyi cümləni əvvəlcə ayrıca yazmalıdır. Əgər cümlə həm də kənardan gözəl görünürsə, o zaman onu mətnə daxil etmək olar. İfratın ifratı!

Yazar üçün forma yox kimidir. Stendalin qəhrəmanı Jülyen Sorel paltarını geyindikdən sonra o dəqiqə unudan kimi yazar da mətn içində müəyyən

ahəngə düşəndən sonra üslubu unutmalıdır. Mən hadisənin özünü, çılpəqlığını yazmağa çalışıram. Mənim üslubuma, cümlələrimin gözlənilməz düzümünə, bəzən sintaktik xarakterini xatırladan daxili partlayışına fikir vermək lazım deyil. Cümlənin düzümünü, sözləri unudub, onları qapı kimi açıb içəri, onlardan o tərəfə – həyatın içinə girməyi bacarmaq lazımdır. Mənim çox zaman cilalamağa vaxtım, daha doğrusu, həvəsim olmur, mən əhvalatı deyil, “olmuş”u təsvir etməyə, xeyr, təsvir etməyə yox, göstərməyə (!) tələsirəm, “cila” işə düşsə, o baş vermiş nəşə itəcək, artıq özünün ilkin bəkirəliyində olmayacaq. Sən əgər mənim cümləmin, yaxud cümlələr birliyimin (sənin üçün hələ yad, yeni, tanış olmayan biçimdə olsa belə) arxasındakı “olmuş”u görmürsənsə, bax, o zaman, məhz o zaman tənqidçi olan bəndənin deməyə haqqı var ki, dil ilə bağlı burada qüsurlar var. Əgər dil səni hadisənin içinə birbaşa aparmırsa, apara bilmirsə, daha doğrusu, dil səni özünün içindən asanlıqla hadisənin içinə burax-

mırsa, bax, mən o zaman narahat olmalıyam. Üslub “olmuş”la oxucu arasında bir maneədir. İnformasiya nəzəriyyəsində belə bir anlayış var: küy. Ünsiyyət kanalında müəyyən küylər (rusca – “şum”) olur. İnformasiyanı ötürənlə informasiyanı qəbul edən arasında adekvat anlaşılmaya qarşı. Üslub həmən küydür. Onun dərəcəsini ancaq intuisiya ilə tənzim etmək mümkündür.

Beləcə, küylərdən az, ya çox dərəcədə təmizləmə-təmizləmə, bir də görürsən, özündən də xəbərsiz, hansısa bir üslubu Jülyen Sorelin paltarı kimi əyninə geyinmisən. Və Jülyen Soreli geyindi-yi paltar maraqlandırmadığı kimi səni də içində olduğu üslub maraqlandırmır. Ətrafı Jülyen Sorelə valeh olur, oxucu mətnə.

Məndən bəzən soruşurlar:

– Ədəbi mühitdə yaşlı və gənc nəsil arasındakı gərginliyin səbəbini nədə görürsünüz?

Maraqlı və diqqətcindən sualdır. Cavab isə belə verilə bilər: onların bir-birini yaxşı tanımasında. Nə gənclər yaşlıları kifayət qədər tanıyır, nə də yaşlılar gəncləri. Onlara elə gəlir ki, bir-birini tanıyırlar. Tanımırırlar! Və təbii ki, burdan da faciəvi qiymətləndirmə məqamı baş qaldırır. Bunların hər ikisinə “likbez” lazımdır. Bunu isə

özləri etməməlidir. Özləri etsələr, belə bir təhlükə var ki, ədəbiyyatımızın mürgüyə getmiş (yatmamış!) mədhiyyə növü ayılsın. Bu, böyük bir vulkanın ayılmasına bənzəyər və heç kimə, özəlliklə də ədəbiyyata fayda gətirməz. Bəs o zaman kim və ya kimlər bunu etməlidir?! Bunu özünü tənqidçi adlandıran, amma ayrı-ayrı ədəbi simalar barədə, ayrı-ayrı mətnlər barədə portret yazılar çərçivəsindən kənara çıxıb bilməyən tənqidçilər etməlidirlər. Edə bilirlərmidi? Edə bilmirlər.

Ədəbi proses canlanmalıdır. Dediym kimi portretlər, ayrıca adamlar, kitablar haqda “tənqidi” məqalələr, ya da esselər yazmaqla ədəbi prosesi “saxlamaq” olmaz, mümkün deyil. Bu, yatmış gözəli diriltmək üçün atılan lüzumsuz addımlardır – hər şey var, bircə ən vacib olan son öpüşdən başqa. Nağıllardan bilirik: qəhrəman yüz oyundan çıxsada nəticəsi olmur. Qəhrəmanın məhz son öpüşü yatmış gözəli ölüm yuxusundan “oyandırır”.

Təəssüf ki, ədəbi proses tək-cə “müqayisə” adlanan möhtəşəm priyomun üzərində qurulmayıb. Müqayisə (ən azından bizim ədəbiyyat çərçivəsində) gərək təhlilin canında olsun. Ayrı-ayrı romanlar barədə müzakirələr açmaq... Bu da

lazımdır, amma son məqsəd olmamalıdır. Tənqidçi unutmalıdır ki, o HÖKMƏN əsərdə mənfi bir məqam axtarıb tapmalıdır. Təhlil özü ilə nəyi gətirir, onu da gətirməlidir. Yoxsa ki, istedadı ilə istedadsızlığı bilinməyənlər, bir də görürsən, az qala özləri icad etdikləri zərrəbinlə tərif, təqdir və inkar larının dərəcəsini və faizini hətta ölçə bilirlər və bunu elə belə də bəyan edirlər. Əlbəttə ki, bu, gülməli idi. Ciddiyə qalsa, özünü tənqidçi mis-siyasında görənlər (duyanlar!) müxtəlif yaş və es-tetikaların nümayəndələrini bir kontekstdə alıb, belə bir termin işlətmək istəyirəm, komparativist təhlil aparmaq cəhdini nümayiş etməlidirlər.

Komparativist təhlil nə deməkdir? Təkcə müqayisə ilə kifayətlənmədən müqayisə edə-edə həm də tarixə, qədim ilkin dövrə getmək, bədii əsərin və əsərlərin, qədim geneoloji anava-riantlarını (invariantlarını) müəyyənləşdirmək cəhdi. Dilçilikdə bunu XIX əsrdə alman dilçiləri etdilər və dil ailələrini müəyyənləşdirib onların tarixi invariant (anavariant!) formalarını bərpa etmək kimi ağır, amma produktiv yolla getdilər. Nəticədə, tarixi-müqayisəli metod cilalandı və tarixi-müqayisəli dilçilik yarandı. İlk komparati-vistlər Şlegel qardaşları, Bopp, Rask, Şleyxer,

Humboldt və başqaları az qala ən qədim dili – ulu dili bərpa etdilər...

Tənqid sahəsində bu metodun ayrı-ayrı hissələrindən istifadə etmək olar. Cavanları ayrı-ayrılıqda, özü də əlahiddə şəkildə deyil, “qocalarla” bir yerdə təhlil “qazanı”na salmaq və oxucunu hara, hansı dünya dəyərlərinə, milli dəyərlərə gedib dirənəcəyini açmaq üsulu! Kimsə deyəcək: hər şey Dədə Qorqud kitabına gedib dirənəcək ən yaxşı halda. Olsun. Bunu, bu gedişi, onun əzablı, əzabsız yolunu mən öz gözlərimlə görməliyəm, görmək istəyirəm. Belədə ədəbi proses də canlanır, nəsillər arasındakı anlaşılmazlıq da aradan qalxar. Bu adamlar görürlər ki, sən demə, onlar ruhən bir-birinə necə də yaxındırlar. Yoxsa ki, ayrı-ayrılıqda hərə öz qazanının içində... Bir-birindən xəbərsiz...

“Yarımçıq əlyazma”nın qəhrəmanlarından biri o birindən soruşur: “Tək əldən səs çıxarmı?” Cavab gəlir: “Çıxar, tək əldən sükutun səsi çıxar.”

Tək əsərlə, yaxud tək yazıçı ilə “əlləşmək” sükutun səsinə çıxarmaq deməkdir. Məncə, hal-hazırda ədəbi prosesdən gələn səs sükutun səsidir.

Bu gün ciddi və qeyri-ciddi ədəbiyyat problemi var. Bu bir həqiqətdir. Qeyri-ciddi ədəbiyyat nə zaman başını qaldırır və adamın üstünə elə gəlir ki, elə bil, alçaq dağları bu yaradıb?! O zaman ki, ciddi ədəbiyyat susur. Ona görə də ciddi ədəbiyyatın təqdiri, ciddi ədəbiyyatın dəstəklənməsi eyni zamanda ölçü meyarını (“planka”nı) başqası üçün əlçatmaz yüksəkliyə qaldırmaq deməkdir. Elnarə Akimovanın bir yazısında bu barədə söhbət açılır. Qeyd edilir ki, vaxtilə gözəl ədəbiyyatşünas alim, akademik Kamal Talıbzadə zəif və boz əsərlərin qarşısını almaq üçün tutarlı yollardan biri kimi belə bir variant təklif etmişdi: “ən yaxşı əsərləri seçmək, fərqləndirmək, yüksək nəzəri şəkildə təhlil etmək, tənqidin diqqətini bu əsərlər ətrafında cəmləşdirmək, ədəbi-ictimai fikri bu əsərlərə doğru yönəltmək!”

E.Akimova buna onu da əlavə edir ki, “pisin pis olduğunu sübut etməyə ehtiyac yoxdur və onlarla mübarizə aparmamaq mübarizənin ən yaxşı yoludur”.

Bu fikirlə razılaşmamaq mümkün deyil. Mən vaxtilə özüm də yazmışdım ki, pisə pis deməklə biz, əslində, heç nə etmirik. Yaxşıya yaxşı deməklə isə pisin pis olduğu işarətini də ədəbi

cameəyə göndərmiş oluruq. Bu, bir qiymət- ləndirmə meyarıdır, bəlkə yüz meyardan biridir, hər halda işlək ola bilər.

Sevdiyim əsər dönə-dönə oxumaq istədiyim və oxuduğum əsərdir. Bu mənada bütün zamanların kitabı olan “Don Kixot”un adını çəkə bilərəm. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını qeyd edə bilərəm. Amma bu o demək deyil ki, bütün zamanların başqa möhtəşəm kitabları yoxdur. Mən demişəm və deyəcəyəm. Ədəbi diletantı (onlar isə zamanəmizdə baş alıb və baş aparıb gedirlər) başqasından, belə deyək, diletant olmayaından fərqləndirən ən vacib məqam budur. Bunun yaxşı, bunun isə pis olmasını təkidlə, ağzı köpüklənə-köpüklənə (hətta yazıda belə bu köpüyü görməmək mümkün deyil) israr etməsidir. “Bu, mənim romanımdır, ona görə də mən bunu yaxşı hesab edirəm” deyə bilməməsidir. Başqası da bir başqa romanı ən yaxşı hesab edə bilər, çünki bu da onun romanıdır. Və haqqıdır. Diletant bu cür düşünməyi ağılına belə gətirə bilmir. Çünki o bilmir, ya da bilmək istəmir ki, insan başqasına da seçim yeri qoymalıdır. Öz sevdiyi yeməyi hökmən başqasının boğazına dürtüşdürməyin mədəniyyətdən kənar hərəkət olmasından onun xəbəri yoxdur.

Sevdiyin kitab sənin üçün o deməkdir ki, sən onu oxumağa dönə-dönə qayıdırsan, hər sonrakı cümləni bilsən də yenə də oxumaqdan doymursan. Bu mənada mənim, əlbəttə ki, sevdiyim yazıçılar var. Haqverdiyev, Mirzə Cəlil, Bulqakov, Platonov, Borxes, Eko, Trifonov... Sabir, Cavid, adekvat qiymətini hələ də almayan Hadi, qiymətini həddindən çox alan Nazim Hikmət (hətta bu belə mənə onu sevməyə mane ola bilmir), İsa Hüseynov, Anar, Elçin, Əkrəm, Əli Kərim, Ramiz Rövşən, Qüdsi Özçiraq...

Nə oxuyuram?

Fiziklər haqqında, fizikanın qızıl dövrü haqqında, atom nəzəriyyəsi, kvant psixologiyası barədə oxumağı, təbii ki, qavraya biləcəyim dərəcədə və səviyyədə oxumağı sevirəm. Gibbonu oxuyuram. Roma imperiyasının tənəzzülü, bu zaman çərçivəsində tarix arenasında görünməyə başlayan tayfaların taleyi, xalqların böyük köçü, ilk xristianlıq mühiti, merovinglərin aqibəti, karolinqlərin taleyi, rəsmi kitablardan görünməyən gizli və həqiqi dünya tarixi və bu günün o uzaq

zamanlardakı ürkək siluetini göstərən əsərləri sevirəm. Mütaliənin elə bir mərhələsinə çatmaq lazımdır ki, oxuduğun kitabın nəyə və hara aidliyinin onu qavramağa dəxli olmasın. Hər şey – bir-birindən uzaq və yaxın mətləblər gərəkdir ki, adamın beynində uyğun hücrələrə girsin, yebə-yer olsun. Bu hücrələr isə asanlıqla yaranmır. Bu hücrələri sən yavaş-yavaş yaradırsan.

Mən xoşbəxtəm ki, mütaliəmin müəyyən (fərqli) mətləblər üzrə ardıcıl qurulması zərurətini artıq keçib arxada buraxmışam.

Hələ də bəzi qələmdaşlarımı “necə olub ki, elmdən bədii yaradıcılığa gəlmişəm?” sualı maraqlandırır. Əslində, bu belə olmayıb, əksinə olub.

Mirzə Cəlilə həsr etdiyim şeirim ilk dəfə “Bakı” qəzetində (o zamanların məşhur qəzeti idi) çap olunanda on beş yaşında idim və mən orta məktəbin 8- ci sinfində oxuyurdum. Bundan əvvəl də “sandıq ədəbiyyatım” var idi. Müəllimim və ilk ustadım rəhmətlik Zərbəli Səmədov təkcə pedaqoq deyildi, həm də alim idi, ədəbiy-

yatsevər idi və 6-cı sinifdən başlayaraq məni səbirlə şeir yazmağın sirlərindən agah edirdi. 8, 9, 10-cu siniflərdə mən yeganə televiziya kanalı olan AzTV-də öz şeirlərimi oxumuşdum. O zaman, əlbəttə ki, alimlik yolu çox dumanlı idi, amma görkəmli alim və pedaqoq Əli Sultanlının yunan miflərilə bağlı əsərlərini 10 yaşından etibarən evdə artıq höccələyirdim". Onlar bizim evdə var idilər, çünki müəllif dayım idi. İndi mən hardan-hara gəlmişəm? Kim bunu deyə bilər?!

Məndən soruşurlar: "Gizli Dədə Qorqud" monoqrafiyanızda Dədə Qorqudu ilahiləşdirmisiniz. Amma "Yarımçıq əlyazma" romanında bu statusu onun əlindən almısınız. Bu fikir dəyişkənliyini nə ilə izah edirsiniz?

– Bu sualı mənə həm aşkar, həm gizli şəkildə çox veriblər. Heç bir yerdə "ilahiləşdirmə" olmayıb. Heç bir yerdə "aşağılamaq" da olmayıb. Sadəcə, mən məsələni mifoloji registrdən tarixi (insani) registrə keçirməyə cəhd eləmişəm. Kiminsə nəzərinə bu, alınıb, kimsə bunu anlamayıb və qəbul etmə-yib. Bu qədər.

Bu dəfə Kəramət soruşur: "Yarımçıq əlyazma" romanınıza reaksiyalara gəlincə, onlar yaxşı oldu, yoxsa gözlədiyinizdən lap yaxşı oldu?

Əslində nə bunu, nə də onu gözləyirdim. Amma reaksiya çox oldu – bunu etiraf etmək lazımdır. Hətta bu dərəcədə olması bəzilərini qıcıqlandırdı, bəziləri isə öz “təskinliklərini” həd-yan yazmaqda tapdılar.

Kiməsə elə gəlir ki, sonrakı romanlarımda mən postmodernist mövqe- dən geri çəkildim. Elə düşünə bilərlər ki, məni buna birinci romana yönəli bəzi adamların mənfi reaksiyası vadar etdi. Qətiyyənlər!

Mən dəfələrlə demişəm. Postmodernizmin müxtəlif istiqamətləri var. O, birmənalı bir proses, yaxud dəyər deyil. Bir istiqaməti hər hansı mətnlə öz münasibətini qurmaq, o mətni tamam başqa “dildə” danışdırmaq. Mənim fikrimcə, ən “salamat” məqam budur. Mən bu istiqamətdə, belə deyək, göründüm. Sakrallığa, mistikaya, fantastik qurmalara meyil hələ postmodernist olmaq deyil. Postmodernizmin ən kəsə, “riyazi”, dərin tərifli, mənə, budur: Zorən də olsa, heç kimə oxşamamaq. Herostrat da heç kimə oxşamamaq üçün məbədi yaxmışdı. Postmodernistlər bir bucaqdan baxanda Herostratın nəvələridilər.

Pyes yazmaq yaşanmamış həyatın ilğımına dönməkdədir. Dramatik situasiyalar artıq məni

cəlb eləmir. Bir də ki, mən bir şeyi dəqiq bilirəm. Mən səhnə üçün yazan dramaturq deyiləm. Mənim pyeslərimi oxumaq, bəyənmək, yaxud bəyənməmək olar. Səhnə isə bir az başqa aləmdir. Məni bu işə üç rəhmətlik və unudulmaz dostum həvəsləndirmişdi. Biri böyük teatr xadimimiz Həsən Turabov idi, o biri böyük rejissor və mədəniyyətşünasımız Vaqif İbrahimov, üçüncüsü böyük filoloq, tərcüməçi unudulmaz Natiq Səfərov. Zaman keçdi, onlar artıq yanımda deyillər. Beləcə, teatr da məndən yavaş-yavaş uzaqlaşmış oldu.

Mən kənddə böyüməmişəm, bu, belədi. Amma mən Bakıda, məhlədə böyümüşəm. Səhər, axşam küçədə olmuşam. Mənim ilk vətənim küçədi. Bu yerlər koloritli yerlər idi. Təzəpir ətrafı, Nərimanov prospekti, Dağlı məhləsi... Orda həyatı yox idi, münasibətmi başqa idi, ya nəydi?! O dövrün dostları – məhlə və məktəb uşaqları indi də mənimlədilər. Onlar üçün vəzifənin, adın-sanın əhəmiyyəti yoxdur. Onların kişi münasibətləri var. Əsas olan kişilikdir, yerdə qalan təfərrüatdır. Bax, mən həmin o kişiliyin ətə-qana dolduğu məkandan – küçədən, məhlədən gəldim. Bir nəfər kənddən gələn çıxıb desin ki, yox, səninki əsl həyat olmayıb, səninki əsl sevgi, əsl nifrət, əsl qəzəb

olmayıb, sən bunları kitab oxuya-oxuya öyrənmisən... Deyə bilərmisən? Deyə bilməz! Ola bilər, bəziləri qədər hiyləgər ola bilməmişəm. Ola bilər, bəziləri qədər amansız ola bilməmişəm. Ola bilər, kinli ola bilməmişəm, ürəyimdə nifrət yaşaya bilməmişəm... Bunlar kənd həyatından gəldiklərini güman edənlərin manifesti ola bilər, həyat tərzini ola bilər, mənim isə tərzim olmadı.

Azərbaycan ədəbiyyatının bu günə qədər hövlnak (oxu: qorxaqcasına) qaçmağa çalışdığı ən birinci mövzu, ideya elə budur: o biri dünyanı görməzliyə vurmaq. Guya o yoxdu və cavab vermək vaxtı heç vədə gəlməyəcək. Amma orası var ki, Allah qarşısında, sonsuzluq qarşısında cavabsızlıq adamı bu dünyada haqsızlıqlar törətməyə gətirib çıxarır. Onun ürəyini əzib-əzib bir parça ətə çevirir. Artıq könül və qəlbdən bu adamda əsər-əlamət qalmır. Könüldə, qəlbdə bu adamdan təəssüflə uzaqlaşırırlar. O biri, başqa dünyanın ilğımı kimi.

Ruhunda Yol məzmunu daşımayan mətn yoxdur. Məncə, belə bir mətn ola bilməz. Ən azından hər mətn özü boyda öz yoludur. Məzmunu yol barədə olsa da, olmasa da. Yolçuluqdan bəhs və nəql etsə də, etməsə də. Mətn də adam kimi

yol gedir, yaxud yol ilə gedir. Sən mətni anlamaq üçün ilk öncə onun getdiyi yolu anlamalısan. Ya mətn səni yola gətirir, ya da yol səni mətnə.

Nəriman Əbdürrəhmanlının “Yolçu” adlı romanı məni Yolun başlanğıcına gətirdi, sonra da Yolun içinə saldı. Və mən gördüm ki, Yol özü mənə tərəf gəlir. Yol bu sayaq mənə tərəf gələ-gələ çox mətləbləri mənə əyan etdi və çox və-qələri mənə göstərdi. Yol məni ağuşuna aldı və bu romanın qəhrəmanı olan balaca, yeniyetmə, gənc, cavan, yaşlı, ahıl, qoca Yusifin arxasınca düşüb mən də 18-ci əsrin bir ucundan vurub o biri ucundan çıxdım.

Nəriman Əbdürrəhmanlının “Yolçu” romanı, məncə, Azərbaycan ədəbiyyatının fəxrediləsi romanıdır. Ağır romandır. Mətnlə işləyənlər (mətndən danışanlar yox, mətnlə işləyənlər!) bilir, mən nə demək istəyirəm.

Mən ikinci belə bir roman tanımıram ki, yol ilə yolçu bu qədərinə bir-birinə qaynayıb-qarışmış olsun. Bu roman kiçik miniatürlərin mozaik birləşməsindən qaynaqlanıb çağlayan möhtəşəm şalalə kimidir. Nəhəng həcminə baxmayaraq zərif bir kəpənəkdir. Amma bir qanadının tərpənişiyə Sakit okeanda təlatüm yarada bilən həməni kəpənəkdir.

Müəllifi nə qədər axtarsan bu romanın içində axtara bilərsən, sən onu tapmayacaqsan. Sən onu roman personajlarının genetik şəcərəsini özündə yaşadan uzun və dərin keçmişə aparən adlar labirintində itirəcək, Parisin Bulon meşəsində (bilmirəm, bu meşənin o zamankı adı Bulon meşəsi idi, ya başqa cür adlanırdı) tapdığını sanacaqsan, olmayacaq, İstanbulun dəniz limanının girəcəyindəki yelkənlərini qaldırmaq istəyən gəmiyə minən yerdə onu, elə bil ki, görəcəksən. Amma yenə də yox. O, artıq çayqovuşandadır, Nadir xanın Nadir şaha çevrildiyi əzəmətli alaşıqdadır, düşünəcəksən, bax, odu, müəllif şahın hüzurundakı bu şücaətli, əsilli-nəsəbli adamların arasındadı, bu dəfə də çifayda, hər biri tarixin az qala özü olanlar arasında sən onu yenə də ilğım kimi itirəcəksən. Müəllif yenə də yoxdur. O, ümumiyyətlə, yoxdur! Burada hamı var – dərvişlər, tacirlər, tarixçilər, saray əyanları, alimlər, salnaməçilər, avantüristlər, əxlaqlı və əxlaqsız qadınlar, yolkəsənlər, qatillər, qurbanlar, saray ağaları, əskərlər, nökərlər, keşikçilər, mollalar, hacılar, məliklər... burada kimlər yoxdu?! Burada hamı var. Burada müəllif yoxdur.

Amma Yolçu bəs kimdir?! Kim deyə bilər ki, bu yolçu həm də o müəllif deyil?! Baxtinin

arzuladığı, prinsiplərini ortaya qoyduğu polifonizm “Yolçu”da özünün pik həddinə çatıb.

Taleyində olan həyatında olmaya bilər...

Bu cümlə mənim üçün “həyat” və “tale” arasında bir sərhəd xətti cızır. Onların eyni məzmun daşımadıqlarını göstərir. Həyatı və taleyi biz sinonim cərgənin üzvləri kimi görməməliyik. Birində baş verən o biri üçün görünməz qala bilər. Birunda baş verənlər əndərun üçün qalın pərdəyə büründüyü kimi. Tale daha böyük, daha əlçatmaz, daha ünyetməzdir. O göylərdə yazılır. O, ruhiyyata aiddir.

Həyat isə sənin hər gün bir az yaşadığın ömür-gündür. Hərdən-birdən taleyində olanı sən həyatında yaşamaya bilirsən. Yaşasaydın nə böyük səadət... Yaşadığın və yaşamadığın həyatın gözqamaşdıran ilgimi... O qədər itirmişik ki, həyatımızı. Taleyimizi isə itirmək imkansız.

Odur, sənin həyatını ağır bir qonaqlıqdan sonra kimsə əyninə öz paltosu kimi geyib getdi.

Əlindəki qələmi artıq inamla tutan yazar bilməli ki, nəhayət, qrammatika kitablarının icazəsindən, ütüsündən çıxan klassik cümlə qəliblərini unutmaq lazımdır. Bəli, orası da var ki, bu zaman onlar dilçilərin və dilçi olmayanların, dili bilənlərin, dili duyanların və daha çox dili bilməyənlərin, duymayanların əsaslı, əsassız hücumlarıyla üzbəsurət qalacaq. Amma başqa çıxış yolu yoxdu. Dil inkişafı dediyimiz dirçəlişin yolu burdan başlayır. Adamların bütü olduğu kimi cümlələrin də büt variantı, yəni, klassik qəlibi var. Bir də var qəlibin cürbəcür variantları. Bu qəlibi dağıtmaq, ən azı buna cəhd eləmək lazımdır. Variantlara şans vermək lazımdır. Baxın, görün, Azərbaycan dilinin o gözəl potensialında var-gəl edib ləzzət ala bilərsinizmi?!

Elə adamlar var ki, onların tam xoşbəxt olmaları üçün bütün arzularının yerinə yetməsi kifayət deyil. Bu adamların tam xoşbəxt olmaları üçün lazımdır ki, onların ətrafında olan o biri adamlar da öz arzularına çatmasın, xoşbəxt olmasın. Hətta belə tənqidçilər var. Ən böyük arzuları zəif əsərlərin yazılmasıdır...

*M*ən Stendalı düşünürəm...

Stendalın “Qırmızı və qara” romanında Jülyen Sorel adlı bir qəhrəman var. Əyalətdən gəlib, aristokrat gənclərin əhatəsinə düşüb. Ədəbaz kübar gənclər hər məclisdə geyindikləri paltarın ora-burasını məclisdəkilərə göstərmək üçün əldən-ayaqdan gedir, əzilib büzülürlər. Jülyen Sorel isə əyninə geydiklərini anındaca unudur. Paltarı onun qətiyyəən vecinə deyil. O öz geyimini kiminsə “gözünə soxmaq” barədə düşünmür. Bununla o, yalnız udur. Bütün salonlardakılar və məclislərdəkilər heyranlıqla yalnız ona baxır.

Üslub Jülyen Sorelin paltarı kimidir.

Borxesin bir parlaq hekayəsində Pyer Menar adlı müasir bir müəllif inadkarlıqla “Don Kixot”u təzədən yazmağı qarşısına məqsəd qoyur. Bilirsinizmi, ilk əvvəl o nə edir?! 20-ci əsrlə 16-cı əsr arasındakı intellektual, mənəvi, mədəni, texniki, industrial irsdən imtina edib onu öz “zibillənmiş” beynindən çıxarmaq istəyir. Mümkün qədər 16-cı əsrin içində əriməyə çalışır və bunu bacarır. “Yarımçıq əlyazma”nın da belə bir iddiası yox deyil.

Trilogiyanın hər romanı bir düstur-ideya üzərində qurulub:

“Yarımçıq əlyazma”da bu, “Özün üçün büt düzəltmə!” ideyasıdır. “Sehrbazlar dərəsi”ndə – “İntiqam hissilə yaşama!”

“Unutmağa kimsə yox...”da – “Bir dünya ilə kifayətlənmə!”

“Bir çaya iki dəfə girmək mümkündürmü?” deyə Heraklit sual edirdi və özü də buna cavab verirdi: “Yox, mümkün deyil”.

Mən “Dədə Qorqud” çayına yenidən girə bildimmi?! – Bu sualı belə də çevirmək olar. Pedant üz-gözünü turşudub deyəcək: yox, girə bilmədin. Bu çay o çay deyil.

Rassel və ondan sonra bir çoxları isə bu suala belə cavab verdilər: Həm mümkündür, həm də mümkün deyil. Eyni zamanda!! Çünki çay həm həmən çaydır, həm də artıq həmən çay deyil. Fiziklər XX əsrin əvvəllərində (bu vaxt kəsiyini fizikanın “qızıl dövrü” adlandırırlar) müəyyən etdilər ki, işıq həm hissə-hissə, başqa sözlə desək, korpuskulyar şəkildə gəlib bizə çatır, həm də o öz yolunu sürəkli və fasiləsiz bir rejimdə gəlir. Işıq həm fasiləlidir, həm də fasiləsiz. Eyni zamanda!

Çay da elə. Biz ayağımızı onun sularına salıb çıxarandan sonra bir də bu hərəkətimizi təkrar

etsək, çay həmən çay kimi qalacaq, amma bu sular artıq bir an bundan əvvəlki sular olmayacaq. Bir an əvvəlki sular axıb getdi. Deməli, təbii ki, çay da artıq həmən çay deyil. Yenə də Rasseli yada salsaq, həm o çaydır, həm də o çay deyil. Həm o Dədə Qorquddur, həm də o Dədə Qorqud deyil.

Kim bu iki müxtəlif məqamı bir bütöv kimi, ən vacibi – eyni zamanda təsəvvür edə bilmirsə, o biçarə elmlə məşğul olmamalıdır.

Həyatım boyu rastladığım ən maraqlı cümlələrdən biri, bəlkə də birincisi dahi filosof Platona məxsusdur. Mən hətta bu xüsusda yazdığım hekayədə bu cümləni “məhzun” adlandırmışam. Cümlənin özünün ruhu, onun arxasındakı mənzərənin möhtəşəmliyi məni əməlli-başlı sarsıtmışdı. Cümlənin faciəsi vardı. Nə idi bu cümlənin faciəsi?!

Platonun “Kratil” adlı dialoqu var. Sokratın ölümündən qabaq məhbəsdə dostları ilə (əslində, tələbələri ilə) vida səhnəsinin təsvirinə həsr olunub. Platon bu dialoqda Sokratın tələbələri olmuş dostlarından danışır, bu tələbələrdən kimin son ayaqda müəllimin yanında olmasını sual edir və görüşə gələnlərin adlarını sadalayır. Məlum olur ki, Sokratın tələbələrindən biri olan

Platonun özü burada yoxdur. Platon özü bu son vida görüşünə gəlməyib. Və bunun səbəbini, nə üçün müəllimi ilə son görüşə gəlməməsini Platon “Kratil”də belə izah edir:

“Platon, deyəsən, xəstələnib...”

Məhbəsdə ölüm hökmü ilə yatan bir adamın görüşünə gəlmək, bəlkə, o uzaq zamanlarda da qorxulu imiş. İndi bunu demək çox çətinidir. Necə olursa, olsun, fakt bundan ibarətdir ki, Platon məhbəsə öz müəllimi ilə vidalaşmağa gəlməyib. Sonunda “Kratil” adlı bu dialoqu yazan da bir başqası deyil, elə haman “nankor” Platonun özüdür. Deməli, Platon, əslində, bu dialoqda özü öz barəsində yazır. Ən qərribə olan isə odur ki, özü özü haqda yazanda o, “deyəsən” sözünü işlədir. Bu “deyəsən” sözü Platonun vicdanı ilə ehtiyatlılığı arasındakı məsafədir.

Eyni zamanda “deyəsən” sözü bu cümlənin “farağat” duruşuna bədii cəhətdən bir plastika gətirir, cümlənin quluncunu sındırır. Nəticədə, cümlədəki hökmü, informasiyanın ağırlığını yumşaldır, mətndəki gərginliyi azaldır.

Özü boyda Bermud üçbucağı olan mətnlər var. Yazarlar var. Danışan “sokratiklər” var idi – Vaqif İbrahimov, Vidadi, Natiq, Mehdi...

Yazan müdriklər var idi – Məsud Əlioğlu, Yaşar Qarayev... Danışan və yazanlar da var idi – Aydın Məmmədov...

Bunlar ədəbiyyatımızın sirli şəxsləri idi. Demək istədikləri ilə demək istəmədikləri (deyə bilmədikləri – yox!) arasında bəlli məsafə vardı. O məsafə əyilib-düzəlib axırda Bermud üçbucağının vəziyyətini alır.

Bermud üçbucağının (bəlkə də üçbucaqlarının) öyrəniləsi və fayda götürüləsi o qədər məziyyəti var ki... O qədər ağırlı və düşündürücü məqamları, etirafedici, günahların bağışlanması ehtiyacı var ki...

Bermud üçbucaqları ədəbiyyatın sağlamlaşdırıcı məkanıdır. Bizim mədəniyyətimizi təmizləyən nəfəscikdir. Günahımız olsa da, olmasa da.

Amma həqiqətən, kim nə deyir, desin – Yol xüsusi isimdir!

Roma Beynəlxalq kitab sərgisi camaatın axın-axın gəldiyi möhtəşəm bir məkandır. Belə bir mənzərəni, əvvəllər Frankfurtda, İstanbulda, Varşavada, Vilnüsdə keçirilən kitab fuarlarında da müşahidə etmişdim. Deyirlər, Turin kitab fuarı Romadakından da vüsətlidir. Nə isə... bizə o qalır ki, doğma Bakıda belə bir bayramı özümüz üçün arzulayaq.

Romanın mərkəzindən kənarda yerləşməsinə baxmayaraq, fuar keçirilən məkanda insan axını axşamdan xeyli keçənə qədər səngimir. Vilnüsdə də şəhər kənarında təşkil edilmiş fuara gələn uşaqlı-böyükü ailələr görürdüm və açıq deyim, qibtə edirdim. Bura məbədə gələn kimi gəlirdilər. Bura ziyarətə gələn kimi gəlirdilər. “Bizdə belə bir yer haradır?” sualının cavabı mənə, ancaq qəbristanlıq ola bilər.

Romadakı fuar insanların qarışqa kimi qaynadığı yerə dönmüşdü. Onlar divarları kitab rəfləri ilə tavanadək hörülmüş dolaşq labirintlərdən o yana, bu yana keçir, bəzən də cürbəcür mövzulu irili-xırdalı sərgi pavilyonlarında aramsız dolaşırdılar. Kimi bir qırağa çəkilib – ya stula oturub, ya da eləcə yerdən “bardaş” qurub əlindəki kitabı oxumaqla məşğuldur. Bir balaca uşaq da əlindəki

kitabı rəngli qələmlə boyayır. Başqa birisi ona yaxın təqdimat salonlarının birində hansısa kitabın müzakirəsinə qatılıb... Kitab, kitab, kitab. Hara baxırsan – kitab! Sənə elə gəlir ki, pavilyonların sayı sonsuzdur. Bunların hər biri ya bir universiteti, ya da nəşr evini təmsil edir. Bəli, həqiqətən, bu məkanda Əlahəzrət Kitab hakimi-mütləqdir.

2014-cü il oktyabrın 5-də belə bir şöləndə 150 nəfərlik bir təqdimat salonunda “Yarımçıq əlyazma”nın çap edildiyi italyan nəşriyyatı tərəfindən təşkil edilmiş təqdimat baş verdi. Təqdimatda tanıdığım və daha çox tanıma dığım adamlar iştirak edirdi. Onlarla adam əlində fuaradakı “Sandro Teti yayım evi” pavilyonundan aldığı və üzərində Şah İsmayılın portreti olan “Yarımçıq əlyazma”nın nəfis italyan nəşri yaxınlayıb məndən imza xahiş edirdi. Qəribə hissidir. İmzaladıqca formal ritualdan çox, mənəvi üzüntü keçirirsən. Yəni, onlar bu kitabı oxuyacaq?! Amma şübhə əsassızdır. Üz-gözlərindən görürəm – oxuyacaq! Çünki bu adamlar heç nəyi “xala, xətrin qalmasın” deyə etmir, boşuna zəhmət çəkib kitab almır və onu imzalatmır...

Amma qayıdaq təqdimata. Nəşriyyat işçilərinin, alim və jurnalistlərin roman haqda çıxışla-

rından sonra salondakılar öz suallarını verməyə başladılar. Bu suallar “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı haqda, Şah İsmayılın şair və hökmdarlığı ilə bağlı, mənim başqa mətnlərimlə əlaqədar suallar idi. Bir nəfərin sualını isə həmişəlik yadda saxladım. Sualı verən ortayaşlı, üz-gözündən təmkin yağan eynəkli bir kişi idi. Təqdimatın sonuna yaxın ağır-ağır ayağa qalxıb məndən soruşdu: “Siz özünüzü bu romanda hansı personajla eyniləşdirə bilərsiniz?”

Bundan əvvəl təqdimatı aparan Sandro Teti (romanı çap edən nəşr evinin sahibi və müdiri), professor Bernardini (İtalyan tərcüməsinin elmi redaktoru, orta əsr Şərq mədəniyyətinin çox dərin bilicisi), tərcüməçi Daniyel Franzoni və başqaları romanla bağlı kifayət qədər geniş məlumat vermişdilər. Önsözün müəllifi, florensiyalı məşhur professor Franko Kardininin də yazılı salamını çatdırmışdılar. Dinləyicilərin də bəziləri ya kiçik çıxışlar edir, ya da mənə bir-birindən maraqlı suallar verirdilər.

Amma boynuma alım ki, həməm naməlum kişinin sualı məni əməlli-başlı silkələdi. Bu sual əvvəlki sualların heç birinə oxşamırdı. Çox dərin və çox şəxsi müstəvidə idi. Doğrudan da, “Yarımçıq əlyazma”nın içində mən kim idim? İndiyənə

qədər mən niyə bu barədə düşünməmişdim?! Burdakı Dədə Qorqud, Bayandır xan, Şah İsmayıl, Lələ, Salur Qazan, Xızr, Beyrək, Şirşəmsəddin, Aruz qoca, Basat, Təpəgöz, Vəzir... Yüzbaşılar, sərkərdələr, oğuz igidləri, nəhayət, casus... ildırım sürətilə gəlib beynimdən keçdilər. Yox! Yox! Yox! Bütün bu personajlar bir anın içində beynimdə canlandıqları kimi bir-birilə itələşib tezəcə də yox oldular. Bəlkə mən romanda əlyazmanı tədqiq edən tədqiqatçı idim?! Bu, ən təbii və ən asan yol deyildimi?! Yox! O da yox! Yenə də yox!

Qəfildən cavab öz-özünə gəldi. İçimi bir rahatlıq bürüdü! Mən tapdım, mən kim idim. Beynim işıqlandı və orada bir-birini birincilik üçün “qıran” bütün digər baş və epizodik personajlar bir andaca sakitləşib kənara çəkildilər. Mən yalnız bir nəfərlə baş-başa qaldım. Əslində ona heç “epizod” da demək olmazdı. O, bir ştrix kimi romanın sonunda özünü göstərmişdi. Efemer! Birgünlük kəpənək! Müəllif imzası...

Romanın sonunda Gəncə zəlzələsi ilə bağlı belə bir təsvir var. Zəlzələdə sağ qalan şəhər əhli ölənləri qədim Səbzivar qəbristanlığına aparıb basdırmaqla məşğuldur. Bu zaman adamlar göy-də topa-topa, dövrələmə uçuşan quşların sayının

qəflətən artdığını görürlər. Quşlar qəbristanlığın üstündən heç cür uçub getmək istəmir və elə hey bir ucdan, özü də çox alçaqdan, adamların az qala başı üstdən uçaraq dalbadal dövrə vururlar. Sözüənə artıq heç kimin inanmadığı bir qoca rəmmal var. Onun dişləri tökülüb, əlləri titrəyir, sulanmış gözlərinin dibindən zillənən baxışları artıq ürkəkdir, ağ saqqalı yüz bir tərəfə dalğalanır. O, yorğun bir halətdə bu qəmgin, ürəkdağlayan mənzərəyə baxıb-baxıb belə deyir: “bu quşlar günahsız ölüb gedən zavallı insanların ruhlarıdır. Uçub, uçub bir azdan yorulacaqlar və bizləri tərk edib buralardan əbədiyyən çıxıb gedəcəklər.”

Bu romanda mən kim idim sualından sonra birdən-birə anladım ki, mən o qoca rəmmalam.

Sualı verən və məndən səbrlə cavab gözləyən italyan oxucusuna elə belə də cavab verdim. Onun da öz növbəsində, nədənsə, gözləri bir anlıq alışdı və o mənə nəse pıçıldadı. Mən hiss elədim ki, o mənə, sadəcə sualına verdiyim cavab üçün təşəkkür etmədi.

Əlbəttə ki, taleyində olan həyatında olma-ya bilər. Və əgər milyon-milyon əsrlər bundan əvvəl zamanın və məkanın dansöküləndə baş

vermiş Möhtəşəm Partlayışın əks-sədası fəzadan-fəzaya fırlanıb bu gün bizə gəlib çata bilirsə, deməli, səslənən pıçıltının ömrü əbədidir.

“Düma ilə Coys arasında” kitabından

Mən addım-addım, misra-misra, qafiyə-qafiyə bu insana, onun mahiyyətinə, dünyabaxışına (dünyagörüşünə deyil – bu, bir başqa müstəvinin göstəricisidir), məhz dünyabaxışına, gündəlik, yer üzündəki gündəlik həyatına yaxınlaşmaq istəyirəm. İstəyirəm biləm ki, o, uşaqlığında, yeniyetməliyində, nəhayət, gəncliyində nə cür biri olub, yoldaşları, dostları, yaxınları ilə nə barədə söhbət edib, kiminləsə yumruq davasına çıxıb, ya çıxmayıb?! Hirsli vaxtında evdə arvadına nələr deyib, necə deyib və ondan nələr eşidib?! Kefinin kök vaxtında evdəkilərlə necə davranıb?! Arvadından başqa kimisə bir kişi kimi arzu edibmi?! Bütün cavanlar kimi, kiməsə gəndən baxa-baxa ağzının suyunu axıdıbmı?! Onun şeirlərinin harmonik bütövlüyü bizə deyir ki, bəli, bunlar olubdur. Amma o bunu elə gizlədə bilibdir ki, hey-

ranları bunun əlamətlərini yalnız platonik məhəbbət kimi qəbul ediblər. Yəni, sevgiyə sevgi kimi.

Göylə Yer arasında onun kimi var-gəl edən ikinci şəxs təsəvvür etmək çətinidir. Bizim ədəbiyyatımızda, bəlkə elə dünya ədəbiyyatında necə ola bilir ki, kimsə Göyə, göyün yeddinci qatına qalxır, elə oradaca da qalır və yeri, sanki unudur. Məsələn, Şekspiri Yerdə zənn edənlər aldanırlar, o, həmişə Göydədir. Bizim Cavid kimi.

Kimsə də Yerlə əlləşir, başını qaldırıb Göyə baxmağı belə yadına salmır, ya da buna, sadəcə, həvəsi olmur. Məsələn, Servantes kimi. Sabir kimi.

Füzuli isə Yerdən Göyə və Göydən Yerə gözəgörünməz sürətlə gedib qayıdan bir Səyyahdır. Onun səyahəti öz-özlüyündə bir aləmdir.

Niyə hamı onu qoca, pirani bir adam kimi təsəvvür edir?! Şeirlərindəki ağırlıqdanmı?! Amma bu ağırlıq ərəb-fars “əlfazının” ağırlığıdır axı... Füzulinin sintaksisi qədər saf, doğma sintaksis təsəvvür eləmək çox çətinidir.

Bəlkə göylərə əli çatmayanlar, lazım olduğunda kürəyindən qanad çıxara bilməyənlər belə edir?! “Qoca” təsəvvürü Yerlə bağlı daha aydın və daha başadüşüləndir.

Niyə gənc, cavan Füzulini heç kim axtarmır, heç kim buna cəhd etmir?! Niyə ilk şeirini kimə oxuduğu heç kəsi maraqlandırmır?! Bəs ilk müəllimi kim olmuşdu – ona ilk dəfə qafiyə, vəzn öyrədən ilk müəllimi?!

Niyə onun kiminlə dostluq etdiyinin, kimə səmimiyyətlə yanaşdığının və kimə nifrət etdiyinin izinə düşməmişik, yaxud düşmək istəməmişik?!

“Salam” verib cavabında “salam” almadığı adamlar barədə yazmaqdan əvvəl o bunu axı kiməsə danışmalı, pərtliyini bölüşməli idi. Kimə?! Ürəyini açdığı sirdaşı kim idi?!

Biz bu Füzulini niyə tanımırıq?! Tanımağa niyə cəhd göstərməmişik?! Bu gün hətta Şekspirin dramaturq kimi mövcudluğu şübhə altına alınır. Qraf Esseks kabusu onun ruhu üzərində dolaşmaqdadır. Bəs nə üçün Füzuli bizim üçün ancaq yazdıqlarında mövcuddur?! Bu yazı-ları yazan onun özü hardadır?!

Bu sualların bir sadə cavabı var. Biz dörd əsrdir ki, Füzulidən qorxuruq. O öz möhtəşəm misralarının istehkam kimi arxasından bizə baxır və səbrlə gülümsəyir. Biz isə bu “istehkamın” arxasındakı şairi görürük, amma insanı görmü-

rük. O özü-özünü bizdən məharətlə gizlədib. Bəs o, əslində, hardadır ? Göylərin yeddinci qatında, yoxsa yerlərin dərin dərinliyində?!

Füzuli yaxşı bilirdi ki, onun özünü axtarmayacaqlar, şairi axtaracaqlar, onu isə... Yox, bu adam heç kimə lazım deyil və lazım olmayacaq. Hətta O, göz qabağında olsaydı belə, onu məhv etmək lazım gələrdi. O, mane ola bilər. Şeirlərinə çatmaq yolunda maneəyə dönə bilər. O bizə lazım deyil. Bu insanı axtarmamağımızın dərinlikdəki, təhtəşüurdakı bir səbəbi də bu deyilmi?!

Amma, əslində, o bizə kömək etmək istərdi. Şairə çatmaq, onu aramaq və tapmaqda bu yeniyetmə, bu gənc, bu yaşlı, bu qoca adam (hamısı bir yerdə) bizim bələdçimiz ola bilərdi.

Amma belə olmadı. Bizə lazım olanla qənaətlənməyin səbəbi sənətin sənət tərəfi – şeirlər, misralar oldu. Biz insanı unutduq. Bizə lazım olan bizim hər birimizdəki harmoniya çatışmazlığı oldu. Eşqin yoxluğu, əzabsızlığı oldu. “Göylərdə nə işimiz var?!” sualı və onun əhəmiyyətsizliyi oldu. Nəticədə, adam heç kimə maraqlı olmadı, şair hamıya maraqlı oldu.

Füzuli xatırlayır...

Qədim ərəb diyarında, sən demə, azad könüllülər yaşarmış. Füzuli həsrətlə bu azad könül sahiblərindən birini xatırlayır. Bu, Məhəmməd adlı bir gənkdir. Şair yaşlı vaxtında üzünü xeyli zamandır görmədiyi bir “dustuna” tutur və onunla bahəm köhnə gözəl günləri yada salır. O bu “dustunu” təəccüblənməməyə dəvət edir. Özünün indiki halı ilə əvvəlki halını müqayisə edir. Dostuna (qəzəlin sonunda məlum olur ki, bu dost elə Füzulinin özüdür) könlündə gedən psixoloji-mənəvi təbəddülatdan bəhs edir. Bütün söhbət Füzuli, “dustu” və Məhəmməd adlı o gənc arasında gedir. Söhbətin baş tutması üçün nə etmək lazımdır?! Bunun üçün, sadəcə, əvvəli xatırlamaq kifayətdir. Və Füzuli xatırlayır:

*Tutuşdu qəm oduna şad gördüyün könlüm,
Müqəyyəd oldu ol azad gördüyün könlüm...*

Deməli, indi tar-mar olmuş, qəm odunda yanan könül bir zamanlar şad-xürrəm, azad yaşamışdır. Həmə azadlıqdan indiyə isə yalnız naləsi göylərə uçan azad könül həsrəti qalmışdır. Azad könül həsrəti deyilmi şairin qəlbini olama-yacaqların izinə salan?!

...Bu həsrət bu azadlığı itirənlərdə olar. Əsirliyə düşmüş könüllər, daşa dəymiş arzular, puç olmuş ümidlər, əlbəttə ki, azad könül həsrətinin nə olduğunu yaxşı bilər. Bunu Məhəmməd yaxşı bilirdi. Bunu Hamlet yaxşı bilirdi. Bunu Raskolnikov yaxşı bilirdi. Bunu Jülyen Sorel yaxşı bilirdi. Bunu biçarə Fəxrəddin yaxşı bilirdi. Bunu şər çiçəklərdən canını qurtarmaq istəyən Şarl Bodler yaxşı bilirdi. Bunu “azad bir quşdum” deyə gizlicə ürəyində oxuyan Cəfər Cabbarlı yaxşı bilirdi. Nəhayət, bunun acısını öz şəxsi həyatın da yaşayan Cavid əfəndi yaxşı bilirdi. Onların hamısının azad könül həsrətilə burunlarının ucu göynədi. Məhz belə olduğuna görə azad könül həsrəti, onun sızlayan acısı bu möhtəşəm qəzəlin hər sətirində, daha doğrusu, sətiraltında duyulmaqdadır.

“Tifl həm cövlan edər...”

Cövlan edən tifflərin zamanı nə uzun olurmuş... Azadkönüllülər məskəni necə geniş olurmuş... Amma “şəbi-hicran” zamanı gəldi, “qəmi-möhnət” vəqti gəldi. Bunun tədbirini qılmaq, əvvəlcədən yerbəyer etmək isə mümkünsüz oldu. Geriyə yol qapandı. “Hadisələrin üfqü” rəhmsiz: *“Gəldim, geri getmək olmaz oldu”*.

Geri getməyin olumsuzluğu. Yara yetişmək – yox! Vüsal – yox! Eşq şərbəti – yox! Məcnun da eynən belə bir durumda idi.

Sadəcə, hadisələrin üfükünü aşıb geri qayıtmaq! Gəldiyin yerə! Azad könüllülər məskəninə! Amma imkansız! Çünki buna istək yoxdur. Ancaq təəssüf var. *“Məndə əql olsaydı, tərki-eşqi-yar etməzmidim?!”*.

Əql olmayanda könül həsrət, hicran və eşq ilə dolu olur. Əql olanda bütün bunlar olmur. Hansını seçməli?! Bütün İntibah əhli əqli eşqə qurban verdi. Füzuli də həmçinin. Çünki o, artıq gəlmişdi. Özündən xəbərsiz. Özündən rizasız. Qarşıda onu gözləyən qəmi, dərdi, möhnəti tədbirlə yığıb yığışdırmağın mümkünsüzlüyü onu qorxutmurdu. O bilirdi ki, artıq geriye yol yoxdur.

*“Tədbiri-qəm etmək olmaz oldu,
Gəldim, geri getmək olmaz oldu...”*

Füzuli xatırlayır...

Füzuli Füzuliyə müraciət edirdi. Onu bu gen aləmdə ondan yaxşı duyan biri var idimi?! Yox idi.

*Ey Füzuli, kimə suzi-dilimi şərh qılım
Yox mənim kimi yanan atəşi-hicran içrə.*

Kim kimə müraciət edir?! Kim kimə ürəyini açmağa çalışır?! Və kim kimi axtarır?! Ürək yangısını kimə “şərh qılmaq” istirlər?!

Füzulinin də öz Füzulisi var imiş...

İçində hamıdan gizlənən və bu şairin ondan nə istədiyini başa düşə bilməyən, bəlkə də başa düşmək istəməyən öz qəribə məxluqu.

Bu ikiləşmə həm də gözəgörünməyən daxili mübarizənin nəticəsi kimidir. Dünya ilə, ətrafın ilə, tanıdığın, bildiyin nə varsa, onunla mübarizədən sonra sən qələmi götürüb yaza bilirsən: “Ey Füzuli!” Və bunu yazanda sən xatırlayırsan. Ancaq özündən özünə müraciət xatırlama prosesinin mayasında dura bilər. Füzuli isə hər şəirində özü ilə didişir, özü ilə düşmən olur, barışır, özünə nifrət edir, özünü sevir, özü ilə mübahisə edir, özünə sübut edir, özünü qınayır, özünə acıyır, özünü mühakimə edir, özünə qəsd edir, özünü bağışlayır. Bütün bunlarla bir yerdə Füzuli xatırlayır...

“Ey Füzuli” xitabı xatırlamağın ilk addımıdır. İkiləşmə Füzulidə olan qədər heç bir qəzəl ustasında olmayıb. Adı çəkmək, özünə xitab elə-

mək janrın tələbi kimi başqa qəzəl yazanlarda, hətta ustadlarda belə estetik-bədii müstəvidə qaldı. Füzulidə isə bu, həm də şəxsi müstəvi oldu. Döyüş meydanına çevrildi. *“Pəhləvanlar, badpalər səyridəndə dörd yana”* başqa yerdə deyil, atlarını burada səyridirdilər.

Onun böyüklüyü “Sizif zəhmətinin” böyüklüyüdür. Heç kimə və hamıdan əvvəl onun özünə lazım olmayan “vüsal” adlı dünya “malının” aydından aydın görünməyi və yalnız ona görünməyidir.

Bir Allah bəndəsi özü özünə müraciət edirsə, deməli, bu dünyada daha heç bir ümidi, pənah aparacağı yeri qalmayıb. Sən özün özünün son umacaq, son sığınacaq nöqtənsən. Səndən o yana heç nə yoxdur. Yazmağa başlayanda üzünü bütün dünyaya tutursansa və yazdığının sonunda bu dünya kiçilib-kiçilib yalnız tək-cə səndə məhdudlaşırsa, deməli, hər şeyin axırıdır.

Füzuli göstərdi ki, bu, həm də hər şeyin əvvəlidir!

Onun hər gecə ölən ümidi səhər yenə dirilirdi və hər şey təzədən! Və hər səhər onun üçün

“bir təsəlli” kimi yenidən açılarda o bilirdimi ki, bu gecə də, bu qəzəlin sonunda da gəlib çıxacağı o son nöqtə yenə də özü olacaq?! Yenə də həsrətlə bir təsəlli kimi sübhü gözləyəcək?! *“Bir təsəllidir sənə ol söz ki, derlər var sübh”*.

Dünya ilə savaşa çıxanların, Möhtəşəm Mahiyyəti dərk etmək uğrunda mübarizə aparanların, onun sirrini əlindən almaq istəyənlərin hamısı əvvəl-axır böyük məğlubiyyətlərini anlayıb özləri özündə sığınacaq axtardılar.

Füzulini başdan-başa məhəbbət aşiqi, “şəbi-hicran” tərənnümçüsü kimi qələmə verənlər təmiz gecə ulduzlu asimana baxıb oradakı ulduzların sayını dəqiq saymaq istəyənlər qədər sadələvhdürlər.

Füzuli başdan-başa *“Mən kiməm?”* sualıdır.

Mən kiməm?

Bir bəkəsü biçarəvü bixaniman...

Bu sualı o özünə nahaqdan vermir. Bu beytin içindəki konkret cavaba görə də vermir:

*Taleyim aşüftə, iqbalım nigun,
bəxtim yaman...*

Cavab, əlbəttə ki, bu deyil. Cavab, əslində, onun bütün yaradıcılığıdır. Xatırladıqları və xatırlamadıqlarıdır. O, sanki bu sualın içində gizlənib. Elə gizlənib ki, hamının gözündən qaçıb, şairi yaxşı tanıyan heç kim bu adamı xatırlamır və indi artıq o özü özünü xatırlamaqdadır...

“Bir dərdli macərə imiş eşq...”

...*B*u misra elə təkcə öz-özlüyündə qəlb-lərdə yaşayan xatirəyə işarədir. “Macərə”, əgər o varsa, bu, bir konstataciya. Amma macərə həm də dərddirsə, bu artıq tarixdir, keçmişin var olması deməkdir, formalaşma prosesinin nəticəsidir. Və əgər bir nəsnə “olmuş”dursa, deməli, xatırlanası nəsnə də var. Və onu xatırlayırlar: *“Bir dərdli macərə imiş eşq...”*. Burada keçmiş yoxmudur?! Burada xatırlanası məqam yoxmudur?! Var!! Və Füzuli dərdli eşqi bu cür xatırlayır. Macərə kimi.

Bu qəmli misranın sıyrılib çıxdığı “Leyli və Məcnun” poemasında qəribə bir roman ab-havası, nəsr ahəngi var. Hissələrin klassik nəzm

ruhuna xas olmayan qəfil birləşməsindən tutmuş, mətn içərisində mətn təcəllasına qədər (qəzəllərin mətnə daxil edilməsilə) mövcud olan bütün qəribəliklər bunu israrla deyir. Füzuli, hətta özünü də bir personaj kimi bu “romanın” iç quruluşuna daxil edir. Eynən Dədə Qorqud kimi. Dədə Qorqud da öz Dastanında özünü elçi kimi, məsləhətçi kimi mətnə daxil etmişdi.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da müəllif Dədə Qorqud həm də bir personajdır. Eynilə “Leyli və Məcnun” poemasının qəhrəmanları arasında da bir şair obrazı var. Bu, bir başqa Füzulidir. Poemanın müəllifi yox, başqa şair Füzuli. Amma yenə də bu başqası onun özüdür. Həm özüdür, həm də başqasıdır. Yenə də işığın hərəkəti yada düşür: həm fasiləli, həm də fasiləsiz. Eyni zamanda! Həm başqa Füzuli, həm də həməni Füzuli – eyni zamanda! Və onlardan biri hökmən o birini xatırlayır. Xatırlamasaydı başqalaşmanın mənası olmazdı. Bu olsun daxili, semantik xatırlama.

Müəllif Füzuli öz poemasında şair Füzulini təqdim edir, onun qəzəlini gah Məcnunun, gah

Leylinin, gah da elə həməən başqa Füzulinin adından təqdim edir. Servantes özünü “Don Kixot”da təqdim etdiyi kimi. Pasternak “Doktor Jivaqo”da özünü təqdim etdiyi kimi. Borxesin “Mən və Borxes” hekayəsində olan kimi. Bu “priyom”un özü də xatırlamanın bir üsuludur. Yenə də Füzuli xatırlayır.

O, nəzm içrə nəsr ruhunu xatırlayır... Eşqin dərdli macəra olduğunu xatırlayır...

Tiflin taxta at minib cövlan etməsini xatırlayır. Azad könül sahibini xatırlayır...

Və daha nələri, daha nələri... Bu da olsun intertekstual, struktur xatırlama. Füzulinin semantik-struktur xatırlamalar sistemi – şairin bizlərə qoyub getdiyi möhtəşəm mənəvi mirasdır.

Şekspir iki gəncin – Romeo və Cülyettanın dərdli eşq macərasını pyes şəklində yazdı. Füzuli isə Leyli və Məcnunun dərdli macərasını roman ruhlu poemada təqdim edir. Çox sonralar eyni üsuldən Puşkin istifadə etdi. Tatyana və Oneginin timsalında poetik çərçivələri qırıb nəsr-roman ruhunu içində yaşadan poeması ilə.

Puşkin özü öz əsərini “roman” adlandırmışdı. Şekspir də, Füzuli də bunu ETDİLƏR. Amma nə etdiklərinin fərqinə varmadılar. Puşkin isə ETDİ və fərqinə vardı. Poemasını özünün “roman” adlandırması ilə o bunu etdi. Amma Puşkin bu “yarışmada” qalib deyildi. Qalib – bilməyib edənlər idi.

“Bir xabü xəyal imiş bu aləm...” (yenə də “*miş*”) deyən şair bu yuxuya aldanmamağa çağırır. Belə “ucuz” xoşbəxtliyə uymamağa (*“Bu xabü xəyal olma xürrəm”*) səsləyir. Amma Məcnun və Məcnun timsali tifllər ona inanırlarmı?! Onlar yenə cövlan etməklərində, öz oyunlarında. Yuxu və oyun. Yuxudan oyuna və oyundan yuxuya. Birindən o birinə. Səyyah hardadır?! O yenə xatırlaya-xatırlaya yol ölçür. Sən getdiyin istiqaməti bilməsən, tanımasan, beynində tutmasan, başqa sözlə, xatırlamasan, hərəkət baş verərmimi?! Eynşteyn axı deyirdi: hərəkət olmasa, zaman olmaz. Zaman varsa, deməli, artıq Tarix var. Və bu zaman “Allahın yer üzündən keçdiyi zəfər marşı”nı (Hegel) hansısa orkestr bütün gücü ilə çalmağa başlayır. Və əgər Tarix varsa, bu möhtəşəm musiqinin sədaları

altında məhz unutmaq üçün kimsə qalmayacaq,
xatırlamağa isə həmişə kimsə, nəşə olacaq.

Füzuli xatırlayır...

Füzuli səsləyir...

Füzuli başdan-başa Səsdır. Başdan-başa köks dolusu nəfəs və bu nəfəsin son iqamətgahı olan səs!.. Nəfəsin səsə çevrilməsi, yaxud səsin arxasındakı nəfəs Füzuli sənətinin canı, mayası, hətta bəlkə də iddiasıdır.

Füzuli ahənrüba kimi səni özünə çəkir. Sözlərindən əlavə bunu səsi ilə edir. Öz səsilə yox, sözünün səsilə edir. Onun sözünün səsi qədər cazibədar, bu səs qədər eyni zamanda mülayim və müqtədir bir səs yoxdur.

Başqaları çağırır.

Füzuli səsləyir.

... Leyli ölüm yatağındadır. Belə bir məqamda onun üçün ən böyük məşəqqət sevgilisi ilə görüşüb demək istədiyini, son arzusunu ona çatdırma bilməməsidir. Amma Leyli usanmır. O bilir: o biri, sevgi dolu aləm var. Heç olmazsa, bu aləmdə könül sirdaşı ilə bir yerdə olmaq ümidi

Leylinin Məcnuna göndərdiyi son vida sözlərində öz əksini tapır. Anası vasitəsilə o Məcnuna belə bir xəbərmə, xəbər deyil, arzum, arzu deyil, xahişmi, xahiş də deyil, bəs o zaman Leylinin ölüm qabağı Məcnuna göndərdiyi dəvət nədir?! Bu, əhli-kamildən əhli qafilə ünvanlanan bir səsləyiş deyilmi?! Odur. Füzuli səsləyir:

*Sən həm gələ gör, təəllül etmə
Mən müntəziram, təğfül etmə.
Gər sadıq isən bu yolda sən həm
Səbr eyləmə, eylə tərki-ələm.*

Başqaları bəlkə də hiylə qurub dəvət edərdi. Füzuli açıq-aşkar səsləyir. Leyli uzaqdan-uzağa anası vasitəsilə Məcnuna xitabən belə deyir:

*... Ey vəfalı dildar!
Can verdi yolunda Leyliyi-zar.
... Key eşqdə laf edən vəfadən!
Xəlvətgəhi ünsə məhrəm oldum.
Azadəvü şadü xürrəm oldum.*

Öz ölümünü özü görmüş kimi qələmə alan, ölümün “şad və xürrəm olanların” məskəninə çevrilməsini duyan Leyli əhli-kamil mərtəbəsinə ucalır. Amma bu, artıq gənc və eşq alovunun yandırıb-yaxdığı Leyli deyil, bu, dünyanın möhnətindən əzab çəkən və eyni zamanda bundan sonsuz dərəcədə yorulmuş, “qəm oduna tutuşmuş” könlünə heç bir əlac tapa bilməyən Füzulinin özüdür. Və Füzuli artıq bu dünyada yox, “şad və xürrəmlər” dünyasında və özü qədər yorğun Məcnunu da öz yanına səsləyir. “Sən həm gələ gör”, deyir. “Mən müntəzirəm”, deyir. Və bir də deyir ki, əgər sən mənə sadıqsənsə, bir an belə səbr etmə, dərhal tərki-ələm et.

Füzuli öz fikrində qətidir. Amma bu qətilik nəcib və nazik qətilikdir, Leyli zərifliyindən keçirilmiş qətilikdir.

Başqaları tələb edərdi, Füzuli səsləyir.

Füzuli inanır...

Füzuli başdan-başa bir böyük paradoksun içindədir. Bunun adına “Füzuli paradoksu” deyə bilərik. Füzuli paradoksu kəmiyyət baxımından

qeyri-mütənasibdir. Paradoksun bir tərəfində şairin bütün yaradıcılığı, digər tərəfində isə cəmi bir misrası durur. O misra budur: *Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır.*

İki tərəf – biri bütün yazılanlar, o biri – tək-cə bir misra! Bütün yazılanlardan bir ümumiləşdirici misra seçib onların vahid “nümayəndəsi” kimi qəbul etsək, o zaman qarşı-qarşıya bu misralar duracaq:

(1)*Daş dələr ahım oxu şəhdi-ləbin şöv-qindən...*

Və:

(2)*Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır.*

Paradoksun mahiyyəti “yalan” və “doğru” üzərindədir.

Əgər biz 2-ci misranın doğru olduğuna inanırıqsa, o zaman bütün 1-ci tərəf yalan olacaq. Doğrudan da, “ahın oxu ilə daş dəlinməz”.

Yox, əgər biz birinci tərəfin bütünlükdə **doğru** olduğuna (ahın oxunun daş dəldiyinə) inanırıqsa, o zaman ikinci tərəf **yalan** olacaq. Yəni,

şairin öz sözünə yalan deməsi, faktiki olaraq, özünü yalançı elan etməsi yalan olacaq. Biz bu tərəflərdən ancaq birinə inana bilərik. Füzuli isə onların hər ikisinə inanır. “Füzuli paradoksu” Füzulinin sarsılmaz inamının hər iki qütbünü ehtiva edir.

“Mənim Füzulim” kitabından

İÇİNDƏKİLƏR

QIRILMA NÖQTƏSİ (ÖN SÖZ YERİNƏ).....	3
I BÖLMƏ. QORQUDNAMƏ.....	19
II BÖLMƏ. ƏDƏBİYYAT QAYĞILARI	111

Çapa imzalanıb: 17.10.2025
Format: 70x100 1/32. Qarnitur: Calibri.
Həcmi: 20 ç.v. Tiraj: 300.



Hüquqi ünvan: AZ1005, Bakı şəhəri, Səbail rayonu,
Nigar Rəfibəyli, ev 4/52