

KAMRAN ƏLİYEV

FOLKLOR KİTABI

**Əsərləri, 10 cildə
VI cild**

**“Elm və təhsil”
BAKI – 2019**

Elmi redaktor: **Muxtar KAZIMOĞLU (İMANOV)**
akademik

**Tərtib edən və
nəşrinə məsul:** **Gülnar OSMANOVA**
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Kamran Əliyev. Folklor kitabı. (Əsərləri 10 cildə, VI cild).
Bakı, “Elm və təhsil”, 2019, 432 səh.

Kitabda AMEA Folklor İnstitutunun “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsinin müdiri, AMEA-nın müxbir üzvü, Əməkdar elm xadimi, filologiya elmləri doktoru, professor Kamran İmran oğlu Əliyevin folklorun tarixi, nəzəriyyəsi və poetikasına həsr olunmuş məqalələri toplanmışdır.

ISBN 978-9952-8305-2-1

© Kamran Əliyev, 2019.

DƏYANƏTLİ İNSAN

Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, Əməkdar elm xadimi Kamran Əliyev mənim ən yaxın dostlarımdan biridir. Mən onu 1972-ci ildən tanıyıram, heç vaxt aramızda inciklik olmayıb, həmişə bir-birimizi işarədən, eyhamdan anlamışıq. Onu hər zaman dəyanətli bir insan kimi görmüşəm, ətrafdakı ziyalılara münasibətdə etibarlılığı ilə seçilib.

Alimliyinə gəlincə, hər şeydən əvvəl, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantizmi ilə bağlı tədqiqatlarını qeyd etməliyəm. O, “XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantiklərinin ədəbi-nəzəri görüşləri” mövzusunda namizədlik dissertasiyası – fəlsəfə doktorluğu dissertasiyası müdafiə edib. İndi də yadımdadır, uzun müddət arxivlərdə gərgin araşdırmalar apardı. Hüseyn Cavidin, Məhəmməd Hadinin, Abbas Səhhətin, Abdulla Şaiqin işıq üzü görməyən əsərlərini o dövrə aid mətbuat səhifələrindən toplayıb bir araya gətirdi, nəticədə sanballı bir elmi əsər ortaya qoydu.

Kamran Əliyev “XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantizminin obrazlar sistemi” kimi son dərəcədə çətin bir mövzuda doktorluq dissertasiyası yazıb. Aydınlıq naminə deyim ki, bu mövzuda Kamran Əliyevlə yanaşı bir çox alimlər araşdırmalar aparıblar və həmin alimlərdən biri də akademik Məmmədcəfər Cəfərovdur. Məmmədcəfər müəllimin tədqiqatlarından sonra bu mövzuya toxunmaq son dərəcə çətin və məsuliyyətli idi. Kamran Əliyev o işin öhdəsindən böyük ləyaqətlə gəldi. XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantizminin obrazlar sistemini işləyib ortaya qoydu və həmin əsər haqqında ən gözəl rəylərdən birini də elə akademik Məmmədcəfər Cəfərov verdi. Romantizmin görkəmli tədqiqatçılarından biri olan professor Arif Hacıyev də bu tədqiqat işini çox yüksək dəyərləndirdi.

Kamran Əliyevin ədəbiyyatın müxtəlif mərhələləri, müxtəlif sahələri ilə bağlı çoxönlü tədqiqatları var. O həm ədəbiyyat tarixçisi, həm də ədəbiyyat nəzəriyyəçisidir, digər tərəfdən də ədəbi tənqidlə, ədəbi proseslə məşğul olan dəyərli həmkarla-

rımızdan biridir. Onun son dövrlərdə apardığı tədqiqatların bir istiqamətini də folklor və yazılı ədəbiyyat məsələləri təşkil edir. Kamran Əliyev Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Folklor İnstitutunda “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsinin müdürüdür. Neçə illərdir öz vəzifəsinin öhdəsindən ləyaqətlə gəlir və bu sahədə tədqiqatları da çox ciddi bəhrəsini verir. Xatırladım ki, bizdə folklor və yazılı ədəbiyyat münasibətləri daha çox “yazıçı və folklor” müstəvisində öyrənilib. Amma Kamran Əliyev özünün romantizmlə bağlı tədqiqatları zəminində yazılı ədəbiyyatın bir çox nəzəri məsələlərini folklorla paralel araşdırmağa başladı. Məsələn, “Qəhrəman – şifahi və yazılı ədəbiyyatda”, “Üslub – şifahi və yazılı ədəbiyyatda”, “Obrazlar sistemi – şifahi və yazılı ədəbiyyatda” və s. kimi paralellər əsasında Kamran Əliyev özünün çox ciddi elmi əsərlərini ortaya qoydu.

Bu gün – mart ayının 5-də görkəmli ədəbiyyatşünasımızın doğum günüdür. Mən ona möhkəm cansağlığı arzulayıram! Arzum budur ki, yorulmadan yazsın, yaratsın və yeni-yeni uğurlara imza atsın!

Muxtar Kazımoğlu (İmanov)
akademik

HEYDƏR ƏLİYEV VƏ XALQA MÜRACİƏT ETİKETİ

Dünyanın elə böyük şəxsiyyətləri vardır ki, həmin şəxsiyyətlər əbədi olaraq xalqın yaddaşında qalırlar və xalq onlara dönə-dönə müraciət edir, onlardan öyrənir və bu şəxsiyyətlərin ölməz irsini gələcək nəsillərə ötürür. Belə görkəmli simalar dünya tarixində yüzlərlə, minlərlədir. Həmin simaların içərisində elə şəxsiyyətlər də vardır ki, onların tərcümeyi-halı, bioqrafiyası mənsub olduğu xalqın keçib gəldiyi tarixdə müəyyən dövrə bərabər tutulur. Amma belə şəxsiyyətlər dünyada azdır. Yəqin hiss edirsiniz ki, söhbət ümummilli lider Heydər Əliyevdən gedir. Heydər Əliyevin tərcümeyi-halı Azərbaycan xalqının, Azərbaycan tarixinin müəyyən dövrünə bərabər tutulan bir tərcümeyi-haldır. Bu tarix 1969-cu il iyul ayının 14-dən başlayır. Həmin gün Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin plenumu oldu. Plenum Heydər Əliyevi Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi seçdi. Heydər Əliyev SSRİ məkanının, hətta dünyanın gözləmədiyi və heç bir siyasətçinin ağına gəlmədiyi qeyri-adi bir gediş etdi. Səhəri gün qəzetlərdə plenum haqqında məlumat dərc ediləndə Heydər Əliyev öz şəklinin çapına razılıq vermədi. O vaxta qədər sovet məkanında belə bir qayda hökm sürürdü ki, istər respublikalarda, istərsə də SSRİ məkanında birinci vəzifələrə seçilən adamların şəkli rəsmi qəzetlərdə çap edilirdi. Xatırladıram ki, 1964-cü ilin oktyabr ayında SSRİ rəhbəri N.S.Xruşşov hakimiyyətdən gedəndən sonra qəzetlərdə eyni vaxtda iki şəkil çap edildi: L.Brejnev və A.Kosıginin şəkilləri. Məhz elə o zaman SSRİ məkanında yaşayan bir çox insanlara tam aşkar oldu ki, həmin vaxta qədər N.S.Xruşşov iki vəzifə daşıyırmış.

Beləliklə, şübhələnməyə heç bir əsas yoxdur ki, siyasi arenada şəkil faktı SSRİ məkanında mühüm siyasi faktlardan biri idi və Heydər Əliyev ilk dəfə olaraq, bu faktdan nümayişkarana şəkildə imtina etdi. Respublikada yaşayan əhali Heydər Əliyevin şəkilləri ilə xeyli vaxt tanış ola bilmədi. Bu, qeyri-adi bir siyasi gediş idi.

Yalnız bu faktın özü təsdiq edir ki, Heydər Əliyev siyasi xadim kimi o dövrlük sovet rejiminin standartlarına sığışmırdı. Bu mənada onun davranış mədəniyyəti, siyasi görüşləri və eyni zamanda öz nitqində işlətdiyi müraciət etiketləri o zaman bütün SSRİ məkanında son dərəcə qeyri-adi görünürdü və diqqətdən yayınmırdı.

Sovet dönəmində öz çıxış və məruzələri zamanı rəhbər işçilərə xas olan bir çox sözlər, kəlmələr, şübhəsiz, Heydər Əliyevin də nitqində işlənirdi. Bunlar ən məşhur və dəbdə olan müraciət formaları idi: “yoldaşlar”, “əziz yoldaşlar”, “dostlar”, “əziz dostlar” və s. Yəni bütün sovet respublikalarında birinci katiblər, eyni zamanda digər rəhbər işçilər öz çıxışlarını həmin üslubda qururdular. Təəssüf doğuran bir məsələ də var ki, birinci katiblərin hamısı öz doğma dillərində deyil, rus dilində məruzə edirdilər və həmin sözlər onların nitqində rus dilində səslənirdi. Amma 1969-cu il noyabr ayının 1-də Heydər Əliyev Azərbaycan Dövlət Universitetinin 50 illiyinə həsr edilmiş təntənəli yığıncaqda qeyri-adi bir addım ataraq Azərbaycan dilində nitq söylədi və həmin kəlmələr ilk dəfə olaraq, yüksək tribunadan ana dilində səsləndi (Mən o vaxt Azərbaycan Dövlət Universiteti filologiya fakültəsinin birinci kursunda oxuyurdum və həmin tədbirdə iştirak edirdim). Çıxış belə başlayırdı:

“Əziz yoldaşlar, dostlar!

Hörmətli qonaqlar!

Bu gün Sergey Mironoviç Kirov adına Azərbaycan Dövlət Universitetinin 50 illiyi təntənə ilə qeyd edilir. Azərbaycan xalqının həyatında, onun sosialist mədəniyyətinin tərəqqisində, Azərbaycan elminin inkişafında, iqtisadiyyatının yüksəlişində yubilyarımız böyük və səmərəli rol oynamışdır.

Azərbaycan xalqının torpağında birinci ali məktəbin yubileyi elə bir hadisədir ki, onun ictimai əhəmiyyəti Azərbaycanın dövlət hüduqlarından çox-çox kənara çıxır. Moskvadan, Leninqraddan, qardaş sovet respublikalarının elm və təhsil mərkəzləri nümayəndələrinin, sosialist dövlətlərindən olan dostlarımızın yubiley şənliklərində iştirakı bu fikrimizə sübutdur” (“Kommunist” qəzeti, 1969, 2 noyabr, [http: files. preslib](http://files.preslib), s. 3).

Etiraf etmək lazımdır ki, müraciətdən də daha çox mühüm əhəmiyyət kəsb edən cəhət respublikaya rəhbərlik edən şəxsin öz doğma ana dilində danışması idi. Həmin müraciətlərə gəldikdə isə onlar Heydər Əliyevin respublikaya birinci dəfə (1969-1982) rəhbərlik etdiyi 13 il müddətində əksər nitqlərində öz varlığını qoruyub saxlamışdır.

Amma qeyri-adilik başqa bir yerdə və məqamda meydana çıxdı. 1981-ci ilin yanvar ayında Qarabağda – Şuşada M.P. Vaqifin məqbərəsinin açılışı oldu. Həmin gün narın-narın qar yağdı və ağ qar dənəciklərinə oxşar naxışlarla süslənmiş paltosu və aşağıdan yarıqatlanmış papağı olan Heydər Əliyev ziyalılarla birlikdə böyük Azərbaycan şairini yad etdi. Sonra isə Xankəndidə Dağlıq Qarabağda yaşayan partiya və təsərrüfat fəallarının yığınağı keçirildi və Heydər Əliyev nitq söylədi. Amma həmin nitqdə bütün əvvəlkilərdən son dərəcə fərqli olan xüsusi bir cəhət meydana çıxdı.

Təsəvvür edin ki, 13 il ardıcıl olaraq bütün çıxışlarını “yoldaşlar”, “əziz yoldaşlar”, “dostlar”, “əziz dostlar” müraciətləri ilə başlayan və həmin sözləri məruzədə yeni fikir başla-

yarkən yenidən işlədən Heydər Əliyev ehtiyac olduğu halda aşağıdakı mülahizədən əvvəl işlətmədi: “Bu gün ondan başladı ki, biz Şuşa şəhərində görkəmli Azərbaycan şairi Molla Pənah Vəqifin məzarı üzərində ucaldılmış əzəmətli məqbərənin açılışında iştirak etdik” (“Kommunist” qəzeti, 1982, 19 yanvar). Mühüm cəhət odur ki, məruzədə “dostlar” sözünü Heydər Əliyev dilinə belə gətirmədi. Bu, böyük bir rezonans doğuracaq çağırış idi. Artıq həmin fakt – sözün həqiqi mənasında yeni təfəkkür hadisəsi göstərir ki, o zaman Dağlıq Qarabağda separatizmin simptomları görünürdü. Heydər Əliyevin məruzədə nitqinin intonasiyasını dəyişdirməsi sübut edir ki, separatizmin yuvasında müəyyən məsələlər qaynaqlanmaq üzrə idi.

Heydər Əliyev Moskvaya gedəndən sonra daha bir maraqlı məqam ortaya çıxdı. Biz o zaman Moskvada Heydər Əliyevin əynində Şuşa şəhərində geydiyi palto və papağı gördük. O vaxtlar Siyasi Büronun üzvləri çox vaxt oxşar formada geyinir, oxşar paltoları olur, oxşar şlyapa qoyurdular. Məsələn, bayramlarda, tarixi günlərdə Qızıl Meydanda parad qəbul edilən zaman Büro üzvləri oxşar geyim formasında tribunada görünürdülər. Amma Heydər Əliyev Azərbaycandan apardığı və həmin geyim formalarından fərqlənən geyimini dəyişmədi. Və indi o zaman çəkilmiş Siyasi Büro üzvlərinin şəkillərinə baxsanız, ilk anda, birinci olaraq Heydər Əliyevi görə bilərsiniz. Əslində Heydər Əliyev o papaqla, o geyimlə Azərbaycan xalqına mesaj verirdi: mən sizinləyəm, mənim ürəyim sizinlə döyünür. Heydər Əliyev Moskvada vəzifədə olarkən xatırladığımız müraciət etiketləri olduğu kimi qalsa da, bu davranış etiketi qeyri-adi bir düşüncəyə malik şəxsiyyətdən xəbər verirdi.

Heydər Əliyev Moskvada vəzifədə olarkən başqa bir maraqlı məsələ də meydana çıxdı. Məlumat üçün bildirim ki, o zaman deputat seçkiləri ərafəsində, adətən, Moskvada yaşayan siyasi büro üzvləri Moskva şəhərinin müxtəlif seçki dairələrin-

dən öz namizədliklərinin irəli sürülməsinə razılıq verirdilər. Respublikalarda isə birinci katiblər respublikanın paytaxtındakı birinci seçki dairəsindən deputat seçilərdilər. Həmin vaxt Heydər Əliyev SSRİ Ali Sovetinə deputat seçilərkən öz namizədliyinin Bakı şəhərindən irəli sürülməsinə razılıq verdi. Bu, onun Vətən sevgisinin ifadəsi idi. Amma RSFSR Ali Sovetinə deputat seçilərkən qeyri-adi bir gediş etdi. Heydər Əliyev öz namizədliyinin Moskvadan deyil, Altay vilayətindən irəli sürülməsinə tərəfdar oldu. Artıq bu başqa bir siyasi gediş idi. Məsələ burasındadır ki, Altay vilayəti qədim türklərin beşiyi hesab edilirdi. Bu gedişi ilə Heydər Əliyev bütöv sovet məkanında böyük bir türkçü olduğunu gündəmə gətirdi. Eyni zamanda Heydər Əliyev öz davranış etiketləri ilə həmişə fərqli bir mövqeyə malik olduğunu tam şəkildə təsdiq etdi.

Azərbaycana ikinci dəfə hakimiyyətə gəldikdən sonra Heydər Əliyevin müraciət etiketlərində müəyyən dəyişikliklər baş verdi. İlk dəfə olaraq, “yoldaşlar” sözü, **“hörmətli həmvətənlər”** sözü ilə əvəz edildi. Ümumiyyətlə, sovet dönəmində Heydər Əliyev əsl Azərbaycan sözü olan “yoldaşlar” sözündən tez-tez istifadə etsə də, **“hörmətli yoldaşlar”** müraciətindən daha çox yazıçılar, şairlər, bəstəkarlar və s. sənət adamları ilə görüşlərində istifadə edib. Məsələn, Azərbaycan yazıçılarının qurultaylarında, yaxud da Mirzə İbrahimova, Süleyman Rüstəmə, Balas Azəroğluna, Qara Qarayevə ordenlər, medallar, fəxri adlar təqdim edərkən onlarla görüşlərində **“hörmətli”** sözünə daha böyük önəm verilib. Belə görünür ki, Heydər Əliyev ziyalı məclislərində, Azərbaycanın görkəmli elm xadimlərinin tədbirlərində “hörmətli” sözünə üstünlük vermişdir. Bu da, şübhəsiz, onun Azərbaycan ziyalılarına yüksək dəyər verməsi ilə əlaqədardır. Beləliklə, xüsusilə qeyd etmək olar ki, **“hörmətli həmvətənlər”** sözü sovet dönəmində deyil, Azərbaycanın müstəqilliyi dövründə ortaya gəldi.

Müstəqillik dövrü həyatın bütün sahələrində Azərbaycanı yeniliklər gətirdiyi kimi, müraciət etiketlərinin də müəyyən qədər yeniləşməsinin, bir növ müstəqilləşməsinin ciddi təkanı oldu. Səciyyəvidir ki, müraciət etiketləri ilə bağlı olan həmin sözlər və ifadələr hər hansı bir asılılığı qəti şəkildə rədd edirdi. Heydər Əliyev tərəfindən işlədilən yeni xarakterli etiketlər müstəqil dövlət başçısının və müstəqil düşüncə sahibinin işlətdiyi etiketlər idi. Hətta Heydər Əliyevin şəxsində bir çox qeyri-rəsmi etiketlər də rəsmi etiketlər səviyyəsinə qaldırıldı. Bunun ən bariz nümunəsi **“dostum, qardaşım”** müraciəti idi.

Daha əhəmiyyətli budur ki, Heydər Əliyev bu ifadələrdən yalnız şəxsi söhbətlərində deyil, bundan daha artıq dərəcədə rəsmi münasibətlər müstəvisində istifadə edirdi. Nümunə üçün qeyd edək ki, Heydər Əliyevin 7 dekabr 1995-ci ildə Azərbaycana rəsmi səfərə gələn Türkiyə Respublikasının prezidenti Süleyman Dəmirəlin Binə hava limanında qarşılanması mərasimində verdiyi bəyanat belə başlayırdı:

“Hörmətli prezident, əziz dostumuz, qardaşımız Süleyman Dəmirəl!

Hörmətli qonaqlar!

Qədim Azərbaycan torpağına – öz məmləkətinizə xoş gəlmisiniz. Mən sizi Azərbaycan xalqı adından, bütün Azərbaycan vətəndaşlarının adından ürəkdən salamlayıram və əmin olduğumu bildirmək istəyirəm ki, sizin bu səfəriniz Türkiyə ilə Azərbaycan arasında olan dostluq, qardaşlıq əlaqələrinin bundan sonra da inkişaf etdirilməsinə çox böyük xidmət edəcəkdir” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Beşinci kitab. Bakı, Azərnaşr, 1998, s. 136).

Yaxud məhz həmin vaxtda – 7 dekabr 1995-ci ildə Heydər Əliyevin “Gülüstan” sarayında Türkiyə Respublikasının prezidenti Süleyman Dəmirəlin şəərəfinə rəsmi ziyafətdəki nitqinə diqqət edək:

“Hörmətli prezident, əziz dostumuz, qardaşımız Süleyman Dəmirəl!

Hörmətli qonaqlar, hörmətli xanımlar və cənablar! Bu gün Azərbaycan dost Türkiyə Cümhuriyyətinin prezidenti, əziz qardaşımız Süleyman Dəmirəlin ölkəmizə rəsmi səfəri münasibətilə əlamətdar tarixi bir gün yaşayır” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Beşinci kitab. Bakı, Azər nəşr, 1998, s. 137)

Heydər Əliyevin nitqlərində işlənən “dostum, qardaşım” sözlərini, sadəcə, müraciət çərçivəsində məhdudlaşdırmaq düz olmaz. Bu sözlər müraciətdən çox, Heydər Əliyevin dəqiq düşünülmüş seçimi idi. Məsələn burasındadır ki, Süleyman Dəmirələ ünvanlanmaqla başlanan həmin ifadələr sonralar türkdilli respublikaların dövlət başçılarında da ünvanlandı. Heydər Əliyevin 18 mart 1996-cı ildə Azərbaycana rəsmi səfərə gələn Türkmənistan prezidenti Saparmurad Niyazov – Türkmənbaşının Binə hava limanında qarşılınması mərasimində verdiyi bəyanat belə başlayır:

“Hörmətli xanımlar və cənablar!

*Bu gün Türkmənistan prezidenti, bizim hörmətli **dostumuz, qardaşımız** cənab Saparmurad Niyazov – Türkmənbaşı mənim dəvətimlə Azərbaycan Respublikasına rəsmi səfərə gəlmişdir” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Beşinci kitab. Bakı, Azər nəşr, 1998, s. 460).*

Yaxud Heydər Əliyevin 27 may 1996-cı ildə Özbəkistan Respublikasının prezidenti İslam Kərimovun Binə hava limanında qarşılınması mərasimində verdiyi bəyanat belə başlayır:

*“Biz Özbəkistan Respublikasının prezidenti, **dostumuz və qardaşımız** cənab İslam Kərimovu Azərbaycanda, Bakı şəhərində salamlayırıq” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Altıncı kitab. Bakı, Azər nəşr, 1998, s. 321)*

Xatırladaq ki, digər dövlət başçılarna müraciətdə həmin ifadələr təkrar edilmir. Məsələn, Heydər Əliyevin 8 mart 1996-cı ildə Gürcüstan parlamentinin xüsusi iclasında söylədiyi nitqin ilk cümlələri belədir:

“Hörmətli Gürcüstan prezidenti cənab Eduard Şevardnadze, hörmətli sədr, hörmətli parlament üzvləri!” (Heydər Əliyev. *Müstəqilliyimiz əbədidir. Beşinci kitab. Bakı, Azərənəşr, 1998, s. 408*).

Və yaxud Heydər Əliyevin 27 mart 1996-cı ildə Rumıniya prezidenti İon İlyeskonun Binə hava limanında qarşılınması mərasimindəki bəyanatı belə başlayır:

“Hörmətli prezident! Hörmətli qonaqlar!

Bu gün Azərbaycan Respublikası ölkəmizə rəsmi səfərə gəlmiş Rumıniya prezidenti hörmətli cənab İon İlyeskonu qəbul edir. Bizim əziz qonağımız, Azərbaycana gəlməyiniz münasibətilə sizi salamlayıram” (Heydər Əliyev. *Müstəqilliyimiz əbədidir. Altıncı kitab. Bakı, Azərənəşr, 1998, s. 21*).

Müstəqillik zamanında Heydər Əliyevin nitqində son dərəcə gözlənilməz olan bir müraciət etiketi yarandı. Bu **analara, bacı və qardaşlara** olan müraciət idi. Bəs bu etiket harada və necə meydana çıxdı?

Heydər Əliyevin xalqa müraciət etiketləri içərisində analara və bacılara olan xitab ilk növbədə milli, dini bayramlar və tarixi günlərlə əlaqədardır. Heydər Əliyevin 20 mart 1994-cü ildə Novruz bayramı münasibətilə xalqa müraciəti belə başlayır:

“**Hörmətli həmvətənlər, bacılar və qardaşlar!**

Bu əziz bayram axşamı sizi, bütün Azərbaycan xalqını, respublikamızın bütün vətəndaşlarını milli bayramımız – Novruz bayramı münasibətilə təbrik edirəm! Novruz bayramı həm də təbiətin bayramı, Bahar bayramıdır. Bir neçə saatdan sonra il təhvil olacaq, yeni il başlanacaq, gecə ilə gündüz bərabərlə-

şacək, təbiətdə, dünya həyatında əlamətdar hadisələrin şahidi olacağıq.

Azərbaycan xalqı milli azadlığa nail olmuşdur. Azərbaycan müstəqil dövlətdir, dünya birliyi tərəfindən tanınmış və bu birlikdə layiqli yerini tutmuşdur. Qədimdən bəri qeyd etdiyimiz Novruz bayramı Azərbaycan Respublikasının dövlət bayramıdır” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Birinci kitab, Bakı, Azərənəşr, 1997, s. 482).

Heydər Əliyevin 1994-cü il may ayının 21-də Qurban bayramı münasibətilə Bakı zəhmətkeşləri ilə görüşündəki çıxışına da diqqət yetirək:

“Əziz qardaşlar, bacılar, hörmətli həmvətənlər!

Bu gün burada – Azərbaycan xalqının, müsəlman aləminin müqəddəs yerində, Bibiheybət pirində sizi müsəlmanların əziz bayramı olan Qurban bayramı münasibətilə təbrik edir, hamınıza cansağlığı, xoşbəxtlik arzu edirəm. Bu bayramı Azərbaycan xalqı ağır vəziyyətdə keçirir. Xalqımız təcavüzkarlar tərəfindən müharibəyə cəlb olunmuşdur. Qəhrəman oğullarımız torpaqlarımızı qorumaq uğrunda şəhid olurlar. Biz doğma torpaqlarımızı müdafiə edəcək, Azərbaycanın ərazi bütövlüyünü təmin edəcək, milli, dini ənənələrimizin hamısını bərpa edəcəyik. Xalqımız bundan sonra ulu babalarının yolu ilə, həzrəti Məhəmməd peyğəmbərin qoyduğu yol ilə gedəcək və xoşbəxt gələcəyə çatacaqdır” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Birinci kitab, Bakı, Azərənəşr, 1997, s. 577).

Yaxud 27 may 1994-cü il Respublika sarayında Azərbaycanın İstiqlal bayramı – Respublika gününə həsr olunmuş təntənəli yığıncaqdakı nitqinə diqqət edək:

“Əziz həmvətənlər, bacılar və qardaşlar!

Hörmətli xanımlar, cənablar!

Sizi Azərbaycanın Respublika günü, İstiqlal bayramı münasibətilə təbrik edirəm, sizə dözümlülük, nikbinlik, dövlət-

çiliyimizin möhkəmlənməsi yollarında dönməzlik və inam, Azərbaycanın işıqlı gələcəyi naminə xoşbəxtlik və səadət arzulayıram.

1918-ci il may ayının 28-də Azərbaycan torpağında ilk respublika – Azərbaycan Demokratik Respublikası yarandı. Azərbaycan xalqı əsrlər boyu azadlıq arzusu ilə yaşamış, milli azadlıq, istiqlal uğrunda mübarizə aparmışdır. Xalqımız çox minillik tarixində dəfələrlə öz milli azadlığına nail olmuş, milli dövlətini yaratmış, lakin sonralar müxtəlif səbəblər üzündən bunlardan məhrum olmuşdur. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda milli azadlıq hərəkatı gücləndi. Azərbaycanın demokratik qüvvələri, mütəfəkkir şəxsləri, siyasi xadimləri yurdumuzun müstəqilliyi uğrunda, xalqımızın azadlığı uğrunda mübarizəyə qoşuldular. Birinci dünya müharibəsinin bitməsi ilə əlaqədar olaraq dünyada baş vermiş dəyişikliklər, sosialist inqilabı nəticəsində Rusiya imperiyasının dağılması Azərbaycanda müstəqil dövlət yaratmaq üçün şərait meydana gətirdi. Belə bir şəraitdə Azərbaycanın demokratik qüvvələri, siyasi xadimləri 1918-ci il mayın 28-də ilk Azərbaycan Demokratik Respublikasını elan etdilər” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. İkinci kitab, Bakı, Azər nəşr, 1997, s. 5).

*Analara və bacılara müraciətin başqa bir istiqaməti isə gərgin tarixi şəraitlə bağlı olmuşdur. Belə ki, 1993-cü ilin yayında Azərbaycan son dərəcə ağır vəziyyətdə idi. Ölkəmizin cənubunda separatizm meyilləri baş qaldırmışdı. Azərbaycan parçalanmaq təhlükəsi qarşısında qalmışdı. O zaman – avqust ayının 23-də Heydər Əliyev televiziya vasitəsilə xalqa müraciət edərkən “**hörmətli bacılar və qardaşlar**” xitabı meydana çıxdı. Müraciətə diqqət yetirək:*

*“**Hörmətli həmvətənlər! Bacılar və qardaşlar!** Bu gün mən sizə müraciət etmək məqsədilə televiziya studiyasına gəl-*

mişəm və bəzi məsələlər haqqında mülahizələrimi, fikirlərimi sizə çatdırmaq istəyirəm.

Azərbaycan xalqı, Azərbaycan Respublikasının vətəndaşları ağır günlər keçirirlər, həyatımız son dərəcə gərgin vəziyyətdədir. Bu gərginlik iyul ayının əvvəlindən başlamış proseslərlə müəyyən qədər bağlıdır və ondan sonra həmin prosesləri normal hala salmaq üçün mühüm tədbirlər görülməsinə baxmayaraq, bu proseslər hələ də tamamilə ləğv olunmayıbdır və gərginlik davam edir” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Birinci kitab, Bakı, Azərnaşr, 1997, s. 90).

Bütün aydınlığı ilə görünür ki, “bacılar və qardaşlar” müraciəti ölkəmizin düşdüyü ağır vəziyyətin əks-sədası kimi meydana çıxıb.

*İkinci dəfə belə bir hal noyabr ayının 2-də baş verdi. Ermənistan ordusu Azərbaycan sərhədlərini keçərək sərhəd bölgələrindəki bir qisim torpaqlarımızı zəbt etdi. Bu, müstəqilliyimizə, ölkəmizin suverenliyinə böyük bir qəsd idi və belə bir təhlükəli məqamda Heydər Əliyev yenə radio və televiziya ilə xalqa müraciət edərək “**hörmətli bacılar və qardaşlar**” xitabını dilə gətirdi:*

*“Əziz həmvətənlər, **hörmətli bacılar və qardaşlar!***

Son vaxtlar erməni silahlı qüvvələrinin Azərbaycan Respublikasının ərazisinə yeni hücumları və təcavüzü nəticəsində respublikada yaranmış vəziyyətlə əlaqədar mən bu gün televiziya studiyasına gəlib, bəzi fikirlərim və mülahizələrim haqqında sizinlə söhbət aparmaq, öz rəyimi bildirmək istəyirəm.

Azərbaycan Respublikası, onun vətəndaşları beş ildən çoxdur ki, müharibə şəraitindədir. Bu müddətdə erməni silahlı qüvvələrinin Azərbaycana qarşı təcavüzü mütəmadi olaraq davam edib, respublikamızın ərazi bütövlüyü aybaay, ilbəlil pozularaq, onun torpaqları təcavüzkar tərəfindən işğal olunubdur, indi isə böyük bir qismi işğal altındadır. Son həftələr Azərbay-

canda, respublikanın Ermənistanla həmsərhəd bölgə və rayonlarında vəziyyət daha da gərginləşmiş, erməni silahlı qüvvələrinin təcavüzkar hücumları şiddətlənmiş və bunun nəticəsində Füzuli, Cəbrayıl rayonlarının cənub hissəsində olan yaşayış məntəqələri – kəndlər, qəsəbələr dağıdılıb viran edilmişdir. Bu rayonlar tamamilə erməni silahlı qüvvələrinin işğalı altına keçmişdir. Sonra Zəngilan rayonuna hücumlar olmuş və nəticədə bu rayon da işğal edilmişdir. Beləliklə, respublikamızın vətəndaşlarına, həyatına, Azərbaycanın ərazi bütövlüyünə yeni zərbələr endirilmiş, insanlar tələf olmuş, yaralanmış, on minlərlə vətəndaşımız yerindən didərgin düşüb qaçqına çevrilmişdir” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. Birinci kitab, Bakı, Azərnaşr, 1997, s. 227).

Beləliklə, sovet dönəmində səslənən müraciət etikətləri dəyişir, yeni tarixi şəraitə uyğun olan müraciət etikətləri meydana çıxırdı.

1994-cü il oktyabr ayının 4-də isə Xüsusi Təyinatlı Polis Dəstəsinin çevriliş etmək cəhdi ilə bağlı televiziyaçı çıxışı zamanı Heydər Əliyevin öz nitqində işlətdiyi xitabları onun xalqa müraciətinin zirvəsi hesab etmək olar. Belə ki, həmin dövrdə Azərbaycan dövlətçiliyinə ciddi bir təhlükə yaranmışdı. Hərbi qruplaşmalar hakimiyyət çevrilişi etmək niyyətində idilər. Azərbaycanın başı üzərində qara buludlar dolaşırdı, Azərbaycan ölümlə üz-üzə dayanmışdı. Məhz o zaman Heydər Əliyevin xalqa müraciət etiketi tam yeni bir məzmun çaları qazandı. Həmin müraciətin əvvəli belə başlayırdı:

“Hörmətli həmvətənlər, əziz bacılar, qardaşlar!

Azərbaycan vətəndaşları!

Bu axşam vaxtı mən yaranmış vəziyyətlə əlaqədar olaraq, televiziya vasitəsilə sizə birbaşa müraciət etmək məcburiyyətindəyəm. Dünən televiziya ilə xalqa müraciət edərək son günlər Azərbaycanda yaranmış gərgin vəziyyət haqqında məlumat

verdim, öz mülahizələrimi bildirdim və Azərbaycan xalqını bu vəziyyətdən çıxmaq üçün fəaliyyət göstərməyə dəvət etdim” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. İkinci kitab, Bakı, Azərnaşr, 1997, s. 355).

Çıxışın sonuna yaxın isə müraciət belə davam edir:

“Mən Azərbaycanın qadınlarına müraciət edirəm. Analar, bacılar cəmiyyətdə sülh yaranması üçün həmişə böyük vasitəçi olmuşlar. Ağbirçək analar həmişə öz övladlarına öyüdnəsihət verməklə onları düz yola dəvət etmiş, bu yolla getmələrinə çalışmışlar. **Hörmətli analar, bacılar! Hörmətli gəlinlər, qızlar!** Mən sizə müraciət edirəm. Bu ağır dəqiqələrdə ayağa qalxın, fəaliyyət göstərin, küçələrə çıxın, Prezident Aparatının qarşısına gəlin. Öz cəsarətinizlə, qadınlıq qeyrətinizlə bu vəziyyətdən çıxmağa kömək edin” (Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. İkinci kitab, Bakı, Azərnaşr, 1997, s. 359-360).

İlk dəfə olaraq Heydər Əliyevin xalqa müraciətində “**analar və bacılar**”la yanaşı “**gəlinlər və qızlar**” ifadəsi də işlənir. Bu, həmin vaxt Azərbaycan dövlətçiliyinin son dərəcə təhlükəli vəziyyət qarşısında qalmasının əyani sübutudur. Belə bir müraciətdən sonra Azərbaycan xalqının bütün təbəqələrdən olan nümayəndələri Prezident Aparatı qarşısında cəmləşdilər və Azərbaycan bu ölüm-dirim mübarizəsində qalib gəldi.

Heydər Əliyevin xalqa müraciət etikətləri həm də unudulmaz bir tarixdir. Müraciət etikətlərinin məzmunu və istiqaməti sübut edir ki, Heydər Əliyev dərin dövlət adamıdır. Heydər Əliyevin özü dərin bir dövlətdir.

ROMANTİZM VƏ FOLKLOR (Monoqrafiya)

GİRİŞ

Zəngin və qədim tarixə malik Azərbaycan ədəbiyyatının elə dövr və mərhələləri vardır ki, həmin zaman kəsiyində meydana çıxan sənət nümunələri özündən əvvəlki və özündən sonrakı ədəbi irsdən tamamilə fərqlənir. Bu fərq bir tərəfdən o dövrün ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni hadisələri ilə əlaqədar idisə, digər tərəfdən də həmin zaman kəsiyində yaşayıb-yaradan sənətkarlardan asılı idi. Bu baxımdan XX əsrin əvvəlləri ədəbiyyat tariximizin keçmiş və ondan sonrakı mərhələlərindən kifayət qədər seçilir və fərqlənir. Biz bu dövrü geniş xarakterizə etmədən belə bir məsələni qabartmaq istəyirik ki, XX əsrin əvvəllərində realizm və romantizm yanaşı yaşamışdır.

Şübhəsiz, romantizm və realizmin yanaşı yaşamasına təsadüf kimi baxmaq olmaz. Məsələ burasındadır ki, bir-birindən fərqli bu iki yaradıcılıq metodunun və iki ədəbi cərəyanın eyni dövrdə intişar tapması nə qədər mürəkkəb olsa da, bir o qədər realıqdır. Söhbət ondan gedir ki, XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaradan realist sənətkarlar – məsələn, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir və başqaları öz bədii əsərlərində həyat reallıqlarını daha kəskin formada əks etdirməklə, müxtəlif bədii üsullarla canlandırmaqla gördükləri eybəcərlikləri və çirkinlikləri daha cəsarətlə tənqid edir və bununla da xalq qarşısında öz müqəddəs vəzifələrini yerinə yetirmiş olurdular. Həmin dövrdə yaşayan və fəaliyyət göstərən romantiklər – məsələn, H.Cavid, M.Hadi, A.Səhhət, A.Şaiq və başqaları isə mövcud cəmiyyətin problemlərinə gələcəyə üz tutmaq formasında, yəni arzu və istəklərini ortaya qoymaq üsulu ilə qiymət verirdilər.

Təkcə bu yanaşma metodlarının özü də belə bir-birindən fərqli yaradıcılıq istiqamətlərinin yanaşı yaşamasındakı mürəkkəblik və çətinlikləri müəyyən qədər təsəvvürlərdə canlandırır. Bununla belə etiraf etmək lazımdır ki, nə yaxşı bu iki yaradıcılıq cərəyanına mənsub sənətkarlar bir-biri ilə dil tapıb ayrı-ayrı forma və üsullarda xalqa və millətə xidmət etməyi özlərinə şərəf bilmişdilər.

XX əsr Azərbaycan romantiklərinin həyat və yaradıcılığı barədə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında kifayət qədər tədqiqat işləri yazılmışdır. Həmin tədqiqat işlərinə ümumi nəzər yetirsək, belə bir qənaət hasil olur ki, bir çox tədqiqatlar Azərbaycan romantizminin ümumi məsələlərinə həsr edilmişdir (5; 18; 27; 28; 32; 33; 56). Bu tədqiqatlarda Azərbaycan romantizmi bədii metod, ədəbi cərəyan, bədii üslub baxımından öyrənilmiş və Azərbaycan romantizminin spesifik cəhətləri, realizmdən fərqli xüsusiyyətləri aşkarlanmışdır.

Digər tədqiqatlar isə ayrı-ayrı romantiklərin yaradıcılığına, onların ayrıca götürülmüş bir əsərinə həsr edilmişdir. Onu da qeyd edək ki, bu tədqiqatların sayı romantizmin ümumi nəzəri məsələlərinə həsr edilmiş tədqiqatların sayından xeyli çoxdur (23; 24; 29; 38; 40; 41; 49; 51; 52; 53; 63; 64). Bu da təbiidir, çünki romantizmə mənsub ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin həyat və yaradıcılığı, keçdikləri mürəkkəb və ziddiyyətli yol və bunun müqabilində qələmə aldıkları əsərlər fakt baxımından daha çoxdur və tədqiqat aparmağa əsas verir.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, XX əsr Azərbaycan romantizminin elmi-nəzəri məsələləri elə bu romantizm yaranandan, yəni həmin romantizmə mənsub sənətkarlar fəaliyyətə başlayandan öyrənilmiş və araşdırılmışdır. Ona görə ki, romantizmin Hüseyn Cavid və Məhəmməd Hadi kimi dahi şəxsiyyətlərinin və Abbas Səhhət, Abdulla Şaiq kimi həm realizmə, həm də romantizmə xas xüsusiyyətləri öz yaradıcılıqlarında yaşadan əvəzsiz sənət-

karların qələmə alıb mətbuat səhifələrində çap etdirdikləri nümunələr istər oxucuların, istərsə də tənqidçi və ədəbiyyatşünasların nəzərindən yayına bilməzdi. Bir cəhəti demək çox vacibdir ki, XX əsr Azərbaycan romantizmi yarandığı və formalaşdığı dövrdən başlayaraq mübahisələrlə qarşılanmış, lakin ədəbi prosesin sürətlə inkişafına xeyli təkan vermişdir.

Romantizmin aktual problemləri çoxdur. Bu problemlər içərisində kifayət qədər öyrənilməmiş məsələlərdən biri də romantiklərin folklorla əlaqəsidir. Həqiqət nəminə demək lazımdır ki, romantizm və folklor problemi ilə bağlı bu sətirlərin müəllifi bəzi məqalələr yazmış və bəzi tədqiqatlarında da həmin məsələyə toxunmuşdur (25; 26; 28; 31). Bununla yanaşı filologiya elmləri namizədi Solmaz Fərzəliyeva “Abdulla Şaiq və folklor” adlı namizədlik dissertasiyasında yazının folklorla əlaqələrindən bəhs etmişdir (31).

Bir cəhəti də demək vacibdir ki, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında və folklorşünaslığında ayrı-ayrı sənətkarların folklorla əlaqələri barədə kifayət qədər tədqiqatlar vardır. Bu tədqiqatlar Nizami Gəncəvi yaradıcılığından başlayaraq keçən əsrin son dövrlərinə qədərki sənətkarları əhatə edir. Belə araşdırmalar Nizami Gəncəviyə, Məhəmməd Füzuliyə, C.Məmmədquluzadəyə, M.Ə.Sabirə, Y.V.Çəmənzəminliyə, S.Vurğuna, O.Sarıvəlliyə və başqalarına həsr edilmişdir (6; 7; 73). Həmin tədqiqatlar həm yazıldığı dövrdə, həm də bizim zəmanəmizdə müəyyən elmi əhəmiyyətə malik araşdırmalardır.

Bununla yanaşı qeyd etmək yerinə düşər ki, hər hansı bir sənətkarın şifahi xalq ədəbiyyatı ilə bağlı yaradıcılıq əlaqələri öyrənilərkən əsas diqqət bilavasitə yazıçı və folklor münasibətlərinə yönəldilmişdir. Yəni tədqiqatçılar obyekt kimi götürdükləri yazıçı və yaxud şairin əsərləri ilə folklor nümunələri arasında paralellər aparmış və həmin sənətkarın folklor nümunələrindən necə qidalandığı təhlil edilmişdir. Başqa sözlə, yazıçı və

folklor problemi öyrənilərkən bir şəxsiyyət olaraq ayrıca götürülmüş yazıçının folklor janrlarından necə qidalandığı, folklor motivlərindən necə yararlandığı və folklor nümunələrinin yazıçı poetikasına necə təsir etməsi işıqlandırılmışdır.

Bu istiqamətlər hər hansı bir ayrıca götürülmüş romantik sənətkarın yaradıcılığı üçün də səciyyəvi ola bilər və belə tədqiqatlar da faydasız olmur. Lakin biz bu tədqiqatda bir yaradıcılıq metodu və bir ədəbi cərəyan kimi romantizmin folklorla əlaqələrini araşdırmağı qarşıya məqsəd qoymuşuq. Şübhəsiz, bu məqsəd də hər hansı romantik sənətkarın folklorla əlaqələrini təcrid etmir, çünki ayrıca götürülmüş bir romantik sənətkar da folklorlardan bəhrələnmişsə, onu da yazıçı və folklor problemi kimi düşünmək olar. Hər halda romantizm və folklor problemi bədii metod və folklor problemdir ki, bunun da özünəməxsus cəhətləri vardır.

ROMANTİKLƏRİN FOLKLORŞÜNASLIQ GÖRÜŞLƏRİ

XX əsr Azərbaycan romantikləri – Hüseyn Cavid, Məhəmməd Hadi, Abbas Səhhət, Abdulla Şaiq kimi görkəmli sənətkarların ədəbi-nəzəri görüşlər sistemi geniş, əhatəli və hərtərəflidir. Onların ədəbiyyata baxışları dövrün ictimai-siyasi hadisələrinin, həmin dövrdə baş verən ədəbi-mədəni fəaliyyətin təsiri altında olsa da, istiqamət baxımından bilavasitə romantizmin özü ilə, romantik metod və romantik üslubla əlaqədardır.

Bu fikrin aydınlığı üçün Abbas Səhhətin başqa dillərdən etdiyi tərcümələrə diqqət yetirək. O, XX əsrin əvvəllərində çap olunmuş “Məğrib günəşləri” kitabının müqəddiməsində yazmışdır: “Avropalılar fənn və sənayeyi-zahiridə tərəqqiləri nə isə, mənəvi cəhətdən ədəbiyyatları da o payədə tərəqqi etmişdir.

Qərbin tarixi-ədəbiyyatı bizə göstərir ki, onların ədəbiyyatda bu dərəcəyi-kəmalə yetişməsinin səbəbi qədim Roma və Yunan ədəbiyyatını öz dillərinə tərcümə etmələri olmuşdur. Hal-hazırda rusların bu qədər parlaq və geniş ədəbiyyatına aşina olanlar bilir ki, Puşkin və Lermontovun əsərlərində bayronizm deyə İngiltərə şairlərindən lord Bayron məktəbinin nə qədər nüfuz və təsiri olmuşdur” (60).

Hər şeydən qabaq qeyd etmək lazımdır ki, “bayronizm” termini Bayron yaradıcılığının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirməklə bərabər, geniş mənada romantizm ədəbi cərəyanını ehtiva edir. Bu onu göstərir ki, A.Səhhət dövrünün rus nəzəri fikri ilə yaxından tanış olmuş, “bayronizm”, “Bayron məktəbi” deyəndə də heç şübhəsiz romantizmlə bağlı məsələləri nəzərdə tutmuşdur. Məhz elə oradaca Puşkin və Lermontovun adını çəkməsi ilə də müəllif bu fikri sübut etməkdədir, ona görə ki, Puşkin və Lermontov rus ədəbiyyatının romantizmə mənsub klassik sənətkarlarıdır.

Bu baxımdan Abbas Səhhətin Lermontovun sırf romantik xarakterdə olan “Mıtsıri” əsərindən bir parça və “Çərkəslər” şeirini, eyni zamanda Puşkindən tamamilə romantik üslubda yazılmış “Qafqaz”, “Qaraçılar” kimi şeirlərini Azərbaycan dilinə tərcümə etməsinə təsadüf kimi baxmaq olmaz. Elə bu faktlar da göstərir ki, A.Səhhətin tərcümələri ilə orijinal şeirləri arasında, tərcümələrindəki romantizm çalarları ilə onun romantizmə meyli arasında üzvi yaxınlıq vardır.

Deməli, A.Səhhət tərcümələri əsasən romantizm və romantik dünyagörüşü ilə bağlı olmuş, bunlar həqiqi mənada onun ədəbi fəaliyyətinə təsirsiz qalmamışdır. Hətta A.Şaiqin öz həmkarı A.Səhhəti “İkinci Çukovski” (70) adlandırmasına da birtərəfli və təsadüf kimi baxmaq olmaz. İlk baxışda bu, A.Səhhəti peşəkar tərcüməçi Çukovski ilə müqayisə etmək meyli idisə, digər tərəfdən Çukovskinin digər xalqların ədəbiyyatından romantik əsərləri tərcümə etməsi faktını əsas götürüb Azərbaycan romantikinə aid etmək idi. Beləliklə, A.Səhhət hər hansı ixtiyari bir əsərin deyil, məhz romantizmin tərcüməçisi olmuşdur.

Yalnız bu faktdan aydınlaşır ki, Azərbaycan romantiklərinin hər hansı bir məsələyə öz baxışları vardır. Bu baxışlar sistemi heç şübhəsiz onların dünyagörüşündən və mənsub olduğu romantizm ədəbi cərəyanından irəli gəlirdi. Ona görə də romantiklərin folklorşünaslıq görüşlərinə ötəri bir görüşlər kimi səthi baxmaq kökündən səhv olardı. XX əsr Azərbaycan romantikləri folklorla münasibətdə də əsl romantiklər idilər.

Bəri başdan qeyd edək ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan mədəni həyatında folklorla güclü meyil yaranmışdır. Bu dövr həm də F.Köçərlinin “Balalara hədiyyə” və H.Zərdabının “Kəşküli-niğəm” kitablarının geniş əks-səda doğurduğu dövr idi.

Əgər ədəbiyyatımızın qədim dövründə folklorla daha çox poetik mənbə kimi müraciət edilirdisə, artıq maarifçi realizm mərhələsində xalq yaradıcılığı nümunələri haqqında mülahizələr

söyləmək, onları toplayıb nəşr etmək xüsusi vətəndaşlıq işinə çevrildi və “böyük bir haqq” (A.Şaiq) mənasını kəsb etdi. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, zəngin folklor irsi öz qaynaq funksiyasını itirmişdir. Əksinə, XX əsrin əvvəllərinə məxsus tənqidi realizm və eyni zamanda romantizm üçün şifahi xalq ədəbiyyatı qida mənbəyi olaraq qalmışdı (39).

XX əsr Azərbaycan romantikləri folklorla dair fikirlər söyləmiş, nəğmə və şərqlərin tərbiyəvi əhəmiyyətindən bəhs açmış, xalq ədəbiyyatını nəzəri cəhətdən təhlil etmişlər. Bu baxımdan A.Şaiqin “Dilimiz və ədəbiyyatımız”, A.Səhhətin “Nəğmə və musiqinin məktəblərdə əhəmiyyəti” məqalələri və H.Cavidlə A.Şaiqin birlikdə yazdıqları “Ədəbiyyat dərsləri” kitablarındakı el ədəbiyyatına dair mülahizələr maraqlıdır.

Abdulla Şaiqin “İqbal” qəzetinin 18, 21 oktyabr 1913-cü il 482 və 485-ci saylarında çap olunmuş “Dilimiz və ədəbiyyatımız” məqaləsi şifahi xalq ədəbiyyatı məsələlərinə münasibət baxımından son dərəcə səciyyəvidir. Əslində həmin məqalə ədəbi dil məsələsinin təhlilinə həsr edilmişdir. Öz dövrünün görkəmli pedaqoqu, maarifçisi və sənətkarı olan A.Şaiq həmin məqalə vasitəsi ilə ədəbi dil məsələlərini araşdırır, ədəbi dil və bədii yaradıcılıq məsələlərinə toxunurdu. Ədəbi dilin əhəmiyyətini izah edərkən o yazır: “Yaşamaq məramında olan hər bir qövüm yalnız mükəmməl ədəbi dilə malik olmaq sayəsində yaşaya bilər. Lisanı mükəmməl surətdə islah olmuş bir qövümün milliyətini, qövmiyyətini nə zaman və nə də heç bir silah məhv etməyə qadir olmaz! Zira ki, mükəmməl bir dil zəmanəmizdəki dəhşətli silahların ən qüvvətli və ən dəhşətlisidir” (70, 117).

A.Şaiq bu fikri sübut etməkdən ötrü ərəb qövümünün tarixinə müraciət edir və konkret faktlarla fikirlərini əsaslandırır. Sonra isə əsas diqqəti Türkünstan türklərinin tarixinə yönəldir. O, türklərin tarixən hansı dillərin təsirinə məruz qaldıqlarını, uzun

müddət ərəb və fars dilində yazıb-yaratdıqlarının səbəblərini izah edir.

A.Şaiq hər bir dilin iki qismə ayrıldığını qeyd edərək yazır: “Hər bir dil iki qismə ayrılır: Birinci təbii allah vergisi olan el dilidir; ikincisi, hər qövmün ədib və şairlərinin əsrlərcə hüsula gətirdikləri mükəmməl ədəbi bir lisanıdır. Birincisi lisan, ikincisi ədəbiyyatdır” (70,118). Beləliklə, A.Şaiq danışıq dili ilə ədəbi dili bir-birindən fərqləndirir. Onun fikrinə görə hər bir insan öz dilində danışmaq imkanına malikdir. Bu dil təbii şəkildə meydana çıxır və insanın düşdüyü mühitdən asılı olaraq, inkişaf edir, formalaşır, müəyyən bir mülahizəni söyləmək üçün daha da geniş imkanlar qazanır. Məsələ burasındadır ki, təbii danışıq dili heç bir sünilik götürmür və həmişə öz mühafizəkar gücünü saxlayır.

A.Şaiqın nəzərincə, ikinci dil ədəbi dildir, yəni ədəbi əsərlərin dili, yazıçı və şairlərin yaratdığı dildir. Əslində bu da o qədər asan başa gəlmir. Hər hansı bir ədəbi dilin formalaşması bir ilin, beş ilin deyil, uzun illərin, əsrlərin və hətta tarixi mərhələlərin işidir. Ədəbi dilin özü də sınaqlardan çıxır, inkişaf edir, mükəmməlləşir və yeni-yeni məzmun və çalarlar qazanır.

Romantik sənətkar el dilimizin məziyyətlərindən danışarkən yazır: “Təbii allah vergisi olan el dilimizə gəldikdə, dilimiz ən asan və olduqca gözəl bir lisanıdır. Bunu yalnız biz iddia etmirik. Baxınız, Avropa üləmasından Maks Müllər türk lisanı xüsusunda nə deyir: “Türk lisanı fəvqəladə, müəyyən və məntiqə müvafiq surətdə mükəmməl olmaqla bu dil bütün Asiya üçün bir lisani-ümumi yerinə keçə bilər” (70, 119).

Göründüyü kimi, A.Şaiq Avropa alimlərindən birinin fikrinə təsadüfən müraciət etmir. Birincisi, bu, onunla bağlı idi ki, həmin alimin bizim doğma dilimiz haqqında dedikləri kifayət qədər səmimi olmaqla bərabər, eyni zamanda cəhəşümül bir qiymət idi. Türk dilinin bütün Asiyada ümumi danışıq dili səviy-

yəsində nəzərdən keçirilməsi bu dilin nə qədər coğrafi genişliyə və zənginliyə malik olduğundan xəbər verir.

Digər tərəfdən yalnız A.Şaiq deyil, o dövrün bütün romantikləri fikir və mülahizələrini sübut etmək üçün Avropanı müqayisə tərəfi kimi götürürdülər. Onlar Avropanın inkişafını görür, Avropa alimlərinin vətəndaşlıq mövqeyini duyur və onlardan öyrənməyi mühüm bir vəzifə kimi irəli sürürdülər. Avropaya – Qərbə üz tutmaq ideyası bütün romantiklərin həm bədii, həm də elmi yaradıcılıqlarından bir xətt kimi keçirdi.

A.Şaiq ana dilimizin fəvqəladə gücə malik olmasını başqa bir faktla da əsaslandırır: “İnsaf edək: qonşularımızın əksəri azərbaycanca söyləməyə bu anadək həvəs etmələri, toylarında, bayramlarında öz sazəndələrinə Azərbaycan şərqi, Azərbaycan nəğmələri oxutması lisanımızın ahəngdar və gözəl olduğuna dəlil olmazmı? Əlavə, hansı bir lisanda Azərbaycan lisanında olan kimi el ədəbiyyatı vücuda gəlmişdir?” Romantik sənətkar bir tərəfdən Azərbaycan dilinin yayılma arealını, Qafqaz xalqları içərisində ikinci ana dilinə çevrilmə imkanlarını əyani faktla nəzərə çarpdırır, ikincisi isə bu dildə yaranan el ədəbiyyatının, yəni folklor nümunələrinin kifayət qədər bədii cəhətdən mükəmməl olmasını diqqətə yetirir.

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının klassik və ölməz nümunələri haqqında Azərbaycan ziyalıları, maarifçiləri, folklorşünasları saysız-hesabsız dəyərli fikirlər irəli sürmüşlər. Bu fikirlər kimin tərəfindən, nə vaxt və nə münasibətlə deyilməsindən asılı olmayaraq, çox vaxt obyektivliyi əks etdirmiş, xalqı öz folkloruna daha da yaxınlaşdırmaq vəzifəsi daşımışdır. Şübhəsiz, Azərbaycan folkloruna yazıçı, alim, maarifçi münasibətinin əsasında həmişə həmin şəxslərin vətəndaşlıq mövqeyi dayanmışdır.

Bu baxımdan A.Şaiqin aşağıdakı mülahizəsi öz sələflərinin və müasirlərinin fikirlərindən seçilir və fərqlənir: “Məişəti-

mizin birər aynası olan hədsiz-hesabsız bayatı və şikəstələrimiz, məsəllərimiz, tapmacalarımız, ürəkləri ən dərinəndən çırpındıran, ruhları səmadakı şəfəqlərə qədər yüksəldən mahnılarımız, nəğmələrimiz qibtə ediləcək səadətlərdir, deyilmi?” (70, 119).

Bu, sadəcə sual deyil, A.Şaiqin əminliklə dediyi və cavabı özündə olan klassik bir münasibətdir. O, birinci növbədə folklor janrlarını, yəni bayatı və şikəstələrimizi, məsəllərimizi, tapmacalarımızı, mahnılarımızı, nəğmələrimizi məişətimizin aynası hesab edir. Müəllifin fikrinə görə hər bir folklor nümunəsi xalq həyatını, onun yaşayış tərzini, arzu və istəklərini real formada əks etdirməlidir. Hərgah belə olmasa, onlar ağızdan-ağıza, nəsil-dən-nəsilə keçib yaşaya bilməz və illərin sınağına duruş gətirmək imkanını itirirlər.

Digər tərəfdən A.Şaiq folklor nümunələrini “qibtə ediləcək səadət” deyərək dəyərləndirir. Bizcə, bu, romantik təfəkkürün məhsuludur. Ona görə ki, səadət anlayışı insanlara məxsus olduğu kimi, A.Şaiq həmin anlayışı folklor janrlarına da aid edir və hər bir folklor janrını canlı varlıq kimi görür və yaxud da görmək istəyir.

XX əsr Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığı üçün xas olan cəhətlərdən biri ideallaşdırma ilə bağlıdır. Belə ki, onlar şəxsiyyəti ideallaşdırır, obrazları ideallaşdırır və hər bir həyat hadisəsində öz ideallarını axtarırlar. Hətta bu da ciddi faktlardan biridir ki, bəzi romantik sənətkarları ideallaşdırmaya görə həmişə tənqid etmiş, onlardan estetik qayədən əl çəkməyi tələb etmişlər. Lakin romantizmi idellaşdırmadan, ideal həyata canatmadan kənarda təsəvvür etmək mümkün deyildir.

Bu baxımdan A.Şaiq də folklor nümunələrinə qiymət verərkən onların dəyərinin yüksək olduğunu qeyd edir və eyni zamanda ideallaşdırır: “Hələ əsrlərdən bəri ağızdan-ağıza keçmiş aşıqlarımızın oxuduğu yanıqlı şeirlər, mahnılar, hekayələr, nağıllar heç bir millətdə görünməmiş qiymətli bir xəzinə oldu-

ğunu iddia edərsək, xəta deyil, zənn edirəm. Bu isə haqq-taala həzrətlərinin bizə bəxş etdiyi qiymətsiz, ən böyük bir nemətdir, Belə bir lisan ulu və böyük bir qövmə veriləcəyində şübhəm yox!” (70, 119).

Hətta burada yalnız şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin deyil, eyni zamanda mənsub olduğumuz qövmün ideallaşdırılması da romantizmin estetik prinsiplərinə və A.Şaiqin yaradıcılıq məramına tamamilə müvafiqdir. Müəllif öz fikirlərini sübut etmək üçün bir neçə bayatını nümunə gətirir:

*Qərənfiləm qalxaram,
Qanadımı çalxaram,
Eşitsəm sən gəlirsən,
Meyit olsam, qalxaram.*

*Əzizim neylim sənə,
Qonubdur meylim sənə,
Mən dönsəm üzüm dönsün,
Sən dönsən, neylim sənə?*

*Ay gedər batan yerə,
Pərilər yatan yerə,
Sinəmi nişanə qoydum,
Yar oxun atan yerə.*

A.Şaiq bu nümunələrdən sonra isə yazır: “İnsaf üçün bu sözlərdəki lətafət inkar olunacaq şeylərdənmi? Məşuqəsi uğrun-da nə qədər fədakar bir aşıq olursa-olsun, qəlbindəki hissiyatının tərcümanı olan bu sözlərdən artıq nə söyləyə bilər? Bu sözlər oxunduqda biixtiyar qəlbimizin ən dərin guşələrində gizli-gizli düşüncələr və incə hisslər oyanmağa başlar” (70, 120).

Hər şeydən qabaq A.Şaiqi bədii sözün lətafəti, incəliyi, səmimiyyəti cəlb edir. Bayatılardakı yüz illərin sınağından keçərək tapılmış hər bir söz, hər bir kəlmə kifayət qədər zövqlə seçil-

məlidir ki, illərin sınağına dözə bilsin. İkinci bayatının son mısraları (“Mən dönsəm üzüm dönsün, Sən dönsən, neylim sənə?”) son dərəcə səmimiyyətlə və lətafətlə cilalanmışdır. Həmin mısralar o qədər həzin, o qədər mənalı, o qədər təsirlidir ki, kimliyindən asılı olmayaraq hamıya təsir etmək imkanına malikdir.

A.Şaiq bayatılarda ifadə olunmuş aşiq fədakarlığına yüksək qiymət verir və bilir ki, insanlar bədii sözdə öz ifadəsini tapmış fədakarlıq motivlərini öz içlərində və əməllərində yaşadırlar. Son dərəcə qabarıq verilmiş fədakarlığın ifadəsi (“Sənəmi nişanə qoydum, Yar oxun atan yerə”) qeyri-adi bir həyat səhnəsini gözlərimiz qarşısında canlandırır.

Üçüncü tərəfdən həmin bayatılar insanların qəlbində bir rahatlıq kimi yaşayır və sakitlik yaradırlar. Onların ruhən sağlam olmalarına, həyat eşqi ilə yaşamalarına şərait yaradır və buna güclü təkan verir. Bu cəhəti A.Şaiq özü belə izah edir: “Sevda dediyimiz şey ürəyimizin içində bir para acı fəryadlar qopardığı kimi, bir tərəfdən dəxi sakit ruhumuzu oxşar. Hələ sonuncu: “Ay gedər batan yerə, Pərilər yatan yerə” – günəşin qürubu qədər həzin və həqiqətdir” (70, 120).

A.Şaiq bayatılarımızda zahiri və batini lətafətin olmasını sübut etməkdən ötrü digər nümunələr də gətirir və maraqlıdır ki, bu nümunələr A.Şaiq tərəfindən XX əsrin əvvəllərində qələmə alınsa da, bəziləri öz dil və üslub xüsusiyyətlərini bu günə qədər yaşatmışdır:

*“Bostanda tağım ağlar,
Basma, yarpağım ağlar,
Nə qədər sağam, ağlaram,
Ölsəm, torpağım ağlar.*

*Qızıl gül olmayaydı,
Sarılib solmayaydı.*

*Bir ayrılıq, bir ölüm –
Heç biri olmayaydı.*

*Həyətləri sarı gül,
Yarı qönçə, yarı gül,
Gec açıldın, tez soldun,
Olmayaydın barı gül.*

Bu sözlərin zahiri və batini lətafətinə diqqət buyurulsun! Az söz ilə təsvir olunmuş bu fikirdəki məziyyəti təhlil etmək, son baharın qürub zamanında matəmzədə bülbülün fəryadındakı həzin sərairi (sirləri) aramağa bənzər. Hətta müxatəbi olan qara torpaqlar altında yatan dilbər, qara saçlarını dağınıq bir halda dağıdaraq, uçuq və soluq rəngi ilə önümüzə mücəssəm olur və bizimlə bərabər acı-acı göz yaşları tökən kimi görünür” (70, 119-120).

Yuxarıdakı nümunələrdən görüldüyü kimi, Azərbaycan bayatıları ideya, mövzu baxımından zəngin olduğu qədər bədii-sənətkarlıq baxımından da yüksək zövqlə işlənmişdir. Bu bayatılarda ürəkdən gələn hisslər və duyğular ifadə olunduğuna görə son dərəcə təbii səslənirlər. A.Şaiq bayatılarımızda olan təbiiliyin başqa bir şərtini isə belə izah edir: “Millətimizin fikrinin ülvyyətdən naşidir ki, hər bir dəlili və təşbihi təbiidir. Təbiət ağuşunda pərvərişyab olduqları üçün heç bir zaman təbiətdən ayrılmır. Növhlərində, mərsiyələrində belə təbiəti özü ilə bərabər ağladır:

*Bu küçədən xan gedər,
Xan əylənər, xan gedər,
Yaxşı dost yaman gündə
Üzün tutar yan gedər.*

*Mən aşiq gözəl alma,
Yeməyə gözəl alma,*

*Əsil al, çirkin olsun,
Bədəsil gözəl alma.*

*Əzizinəm, baş əyər,
Barlı budaq baş əyər,
Qiyamət o gün qopar
Mərd namərdə baş əyər.*

*Keçmə namərd körpüsündən qoy aparsın sel səni,
Yatma tülkü kölgəsində qoy yesin aslan səni.*

Bir çox təcrübələr görmüş, acılıqlar dadmış camaatımızın sineyi-fitrətindən çıxan bu hikmətamiz sözlər göydən enən ilhamat qədər mətin və həqiqidir” (70, 121).

Müəllif bayatılarla yanaşı atalar sözlərindən də nümunə gətirərək onların gücünü təbii və həqiqi olmalarında görür. Əslində xalq ədəbiyyatı nümunələrinin uzunömürlü olmalarının əsas səbəblərindən biri də məhz elə budur.

A.Şaiq Azərbaycan xalqının tarixi keçmişinə və müasir həyatına yaxşı bələd olan sənətkarlarımızdandır. O, bir çox bədii əsərlərində də bu şanlı və zəngin keçmişə əks etdirməyə çalışmışdır. A.Şaiq “Köç” povesti ilə xalqımızın gün-güzəranında, tarixi taleyində əsas yer tutan milli keyfiyyətləri dərinləndirən inikas etdirmişdir. Bu baxımdan romantik sənətkar tarixən öz zəhməti və gərgin əməyi ilə xoş günlər arzusunda olan adamlarımızın içindən gələn bir çox əhvali-ruhiyyələri də təhlil edərək yazır: “İndi bir az da dağlarda, yamaclarda, təbiətin ağuşi-nazəninində böyümüş köçəri camaatımızın əhvali-ruhiyyəsini tədqiq edək: köçəri camaatın hər bir dolanacağı qoyun ilədir, başdan ayağacan qoyuna möhtacdır” (70, 121).

Yəqin bu sözləri yazarkən müəllif qədim dövrlərdən üzü bəri təsərrüfat qurması, təsərrüfatı idarə etməsi və öz tələbatla-

rını ödəməyi bacarması haqqında qənaətlərdən söhbət açır. Qədim azərbaycanlıların atçılıq, maldarlıq, qoyunçuluq təsərrüfatı ilə məşğul olmaları bunlara uyğun folklor janrlarının da yaranmasına, inkişafına və formalaşmasına tam şərait yaratmışdır. Bu baxımdan xalq təfəkkürünün məhsulu olan sayaqı sözlərdən bir neçəsini A.Şaiq nümunə kimi gətirmişdir:

*“Nənəm o şişək qoyun,
Yunu bir döşək qoyun,
Bulammanı tez yetir,
Qırıldı uşaq qoyun.*

*Nənəm o saçaq qoyun,
Birədən qaçaq qoyun,
Sənə yaman baxanın
Gözünə bıçaq qoyun.*

*Nənəm o narış qoyun,
Yunu bir qarış qoyun,
Çoban səndən küsübdür,
Südü ver, barış qoyun.*

*Nənəm o gəlin qoyun,
Quzuna telin qoyun,
Yeyən sənin ucundan
Gətirib gəlin qoyun.*

*Nənəm o qəmər qoyun,
Quzusu əmər qoyun,
Yeyən sənin ucundan
Bağlayıb kəmər qoyun.*

*Nənəm o qaşqa qoyun,
Minmisən eşqə qoyun,
Yeyən sənün ucundan
Çıxıbdır köşkə qoyun.*

*Nənəm qaraqaş qoyun,
Qarlı dağlar aş qoyun,
Ay qaranlıq gecədə
Çobana yoldaş qoyun” (70,121-122).*

Sayaçı sözlərdə ifadə olunan fikir və mülahizələr köçəri camaatın qoyunçuluqla bağlı duyğu və düşüncələridir. Həmin duyğu və düşüncələr bixətli və birtərəfli olmayıb köçəri həyat keçirən və öz gün-güzəranını zəhmətdə və əməkdə görən insanların həyatından süzülüb gəlir. Təsadüfi deyildir ki, nümunə gətirilmiş sayaçı sözlərdə qoyunlarla bağlı ən maraqlı məqamlar öz ifadəsini tapmışdır. Məsələn, qoyunun döşəyə çevrilən yunundan, bala verdikdən sonra ilk südündən hazırlanan bulamadan, saçaq-saçaq olan və ölçüsü bir qarış olan yunundan, qaşqasından və qaraqaşından danışılır, eyni zamanda bəd nəzərlərdən qorunmasını labüd hesab edir.

Bununla yanaşı A.Şaiq həmin sayaçı sözlərin bədii dilindən söhbət açır və bu dili yüksək qiymətləndirir: “Yeganə sərmayəsi və sərvəti olan qoyunu el, baxınız, nə qədər dadlı, şirin bir dil ilə oxşayır, gözümüzün önündə hər bir-iki fərd ilə öz məişətimizdən şairanə lövhə tərsim edir.

Sineyi-fitrətimizdən çıxan məişətə və təbiətə dair bu qisim şeirlər, camaatımızın sağlam bir fikir və ülvi hissə malik olduğunu göstərdiyi kimi, dilimizin dəxi nə qədər gözəl və lətif bir dil olduğunu sübut edir” (70, 122).

Göründüyü kimi, A.Şaiq qoyunu xalqın “yeganə sərmayəsi və sərvəti” hesab edir. Əslində həmin sayaçı sözlərin bədii dilinin axıcı, şirin, lətif olmasının bir səbəbi də elə məhz

qoyuna olan bu səviyyədəki maraqdır. Yəni insanlar özlərinin həyatı əhəmiyyət kəsb edən təsərrüfat sistemlərini və bu təsərrüfatda aparıcı olan real faktları qəlbinin bütün hərarəti və istisi ilə oxuculara çatdırır.

A.Şaiq “Dilimiz və ədəbiyyatımız” məqaləsində xalq ədəbiyyatı nümunələrinin qiymətini obyektivliklə verməkdən savayı onları ideallaşdırmaqdan da çəkinmir. Əslində bu da A.Şaiqın romantizm məsləkinə sadıq qalmasından doğurdu: “Bizim el ədəbiyyatımız o **qədər vüsətlidir ki**, (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) onu yazmaq qurtaracaq şeylər deyil. Millətimizin istedad və məharəti-fitrilərinə və əhvali-ruhiyyəsinə aşınmaqla istəyənlər möhtərəm bəradərim Firidun bəy Köçərli cənablarının təlif etdiyi “Balalara hədiyyə” nam kitabçasından istifadə edə bilərlər. Həqiqətdə bəradərim Firidun bəy camaatımızın arasındakı nağıl, məsəl, tapmaca və şeirləri bir yerə toplaqla Qafqaz müsəlmanlarının boynuna böyük bir haqq qoymuşlar. Söz yox ki, itmiş, batmış o qiymətli gövhərləri cəm etmək Firidun bəy cənablarına ağır zəhmət ilə müyəssər olmuşdur” (70, 122-123).

Digər tərəfdən aydın olur ki, A.Şaiq XX əsrin əvvəllərində folklor mətnlərinin toplanması, çap edilməsi, oxuculara çatdırılması işinin əhəmiyyətini də dərinlən başa düşür və bunu Firidun bəy Köçərlinin şəxsində dəyərləndirirdi. Həmçinin oxucuları çağırırdı ki, millətimizin istedad və məharəti ilə tanış olmaq istəyirlərsə, Firidun bəy Köçərlinin “Balalara hədiyyə” kitabını nəzərdən keçirsinlər. Doğrudan da, bu kitab öz dövründə folklor işində çox böyük rol oynamışdır və indi də oynamaqdadır.

A.Şaiq məqalədə folklor nümunələrini əsas götürərək, yəni şifahi xalq ədəbiyyatının ayrı-ayrı janrlarına istinad edərək ədəbi dil məsələsini kifayət qədər aydın və yüksək nəzəri səviyyədə təhlildən keçirir. Məqalənin sonunda isə qəti şəkildə yazır: “Bu sətirləri yazarkən sanki mütəəssüb qarelərimizdən birisi dəyə-

nəyi hiddətlə yerə çırparaq, gurlayan səsi ilə : “Siz bizə söyləyiniz, bəs neyləyək? Tərifini göylərə yüksəltdiyin haman sadə el dilindəmi donub qalaq? Heç irəliyə addım atmayanmı?” – deyə tərizə başlarsa, cavab olaraq kəməli-əhtiram ilə haman möhtərəm qareyə ərz edərəm ki: bəndəniz dilimizin heç də islah olunmamasına qane olanlardan deyiləm. Zəmani-tərəqqi və təməddün olduğu halda biz nə üçün tərəqqiyə çalışmıyıq? Biz nə üçün gözəl dilimizin islahı və mükəmməlliyəti uğrunda səy və güşş etməyək? Çalışaq, dilimizi ən fəsih və ən mükəmməl bir dil dərəcəsinə və **qibtə ediləcək** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) ədəbi dil halına gətirək!”

Burada da A.Şaiq ideala doğru can atmaqla yanaşı məsələyə mühafizəkar baxışdan çox uzaqdır. O, yaxşı anlayır ki, hər hansı bir dil yerində durub inkişaf etməyə bilməz. Ədəbi dilin vüsəti də əslində onun inkişafında və zəmanənin tələblərinə cavab verməsindədir.

Abdulla Şaiqin folklorşünaslıq görüşlərinin daha əhatəli, daha geniş və obyektiv dərk edilməsi üçün onun “Lirik el yaradıcılığının xüsusiyyəti” adlı məqaləsini də nəzərdən keçirmək faydalı olardı. Müəllif elə məqalənin əvvəlindəcə ədəbi növlərin ümumi mənzərəsini yaratmaqla bərabər, lirik yaradıcılığın əsas xüsusiyyətlərini də şərh edir: “Bədii yaradıcılıq, ümumiyyətlə, epik, lirik və dram tərzində inkişaf edir.

Epik və dram janrlarında yazılan bədii əsərlərdə obrazlar mühüm yer tutur. Burada əsas bədii məqsəd obrazları aydınlaşdırmaq, müəyyənləşdirmək, tipikləşdirmək və onları bir küll, bir vəhdət şəklində yaratmaqdan ibarətdir.

Lirik yaradıcılıq isə ideya və duyğular aləminə dalmaqdır. Lirizmin əsas xarakteri fərdi və ictimai duyğulara tərçüman olmaqdır. Lirika obyektiv varlığın subyektiv şəkildə ifadəsidir” (70, 339).

A.Şaiqin lirik yaradıcılıqla bağlı irəli sürdüyü bu mülahizələr kifayət qədər nəzəri səviyyə və ümumiləşmə qazandığı kimi, bugünkü elmi fikir baxımından da doğru və obyektivdir. Hər halda bu mülahizələrlə yanaşı digər mülahizələr də sübut edir ki, A.Şaiq yüksək ədəbi-nəzəri biliyə malik olmuş və eyni zamanda ədəbi məsələlərə elmi səviyyədən yanaşmağı bacarmışdır.

A.Şaiq lirikanın yaranması haqqında danışır və lirikaya aid müəyyən bir tərif də verir: “Lirik yaradıcılığın tarixi çox əskidir. O, ibtidai dövrdə kollektiv həyat yaşayan insanların kollektiv zəhmətindən doğan ritmin inkişafında meydana gəlmiş və get-gedə kamal dövrünə çatmışdır.

İnsanlardakı daxili və xarici ictimai duyğuların, təhəssüs (duyma) və ehtisasın (sezmə) özlərinə uyğun ritmlərlə birləşərək ifadə edilməsinə lirika deyilir. Ədəbi janrlardan musiqiyə ən yaxın olan lirikadır” (70, 339).

Göründüyü kimi, romantik sənətkar lirik yaradıcılığın tarixi barədə müasir ədəbi-elmi fikrin gəldiyi nəticələrlə eyni nəticəni irəli sürür. Yəni bir tərəfdən xalq yaradıcılıq nümunələrinin ümumxalq təfəkkürünün məhsulu olması qənaətini, digər tərəfdən də folklorun ən qədim janrının əmək nəğmələri olduğunu (“kollektiv həyat yaşayan insanların kollektiv zəhmətindən doğan ritm!”) irəli sürür. Müasir folklorşünaslıq fikri də xalq yaradıcılığı nümunələrinin janrından, həcmindən və poetika imkanlarından asılı olmayaraq, kollektiv yaradıcılıq məhsulu olduğunu və əmək nəğmələrinin şifahi xalq ədəbiyyatının ən qədim janrı olduğunu irəli sürür.

İkincisi, A.Şaiqin lirikanın özü və tərfi barədə dedikləri də elmi həqiqətə uyğundur. Çünki, doğrudan da, lirika insanın duyğularına və hisslərinə istinad edir və ondakı ahəngdarlıq, ritm bu tipli əsərlərin musiqiyə yaxınlığını təmin edir.

Bununla yanaşı lirik yaradıcılıq ədəbi dilə də təsirsiz qalmır: “Lirik şeirlər əski dövrlərdə, ümumiyyətlə, sazla çalınıb

oxunduğundan onlara “rübabi” şeirlər dəxi deyilir. Lirik şeirləri oxuyan, dinləyən hər şeydən əvvəl müəyyən bir halı ifadə edən sözlərdəki musiqinin təsirinə qapılır. Lirik yaradıcılıq ən incə və hissi mövzularla maraqlanır. Lisanın incəlmə və zənginləşməsində lirik yaradıcılıq böyük rol oynamışdır” (70, 340-341).

Buradan belə bəlli olur ki, A.Şaiq “Dilimiz və ədəbiyyatımız” məqaləsində ədəbi dil barədə söylədiyi mülahizələri burada davam etdirir və lirik yaradıcılığın ədəbi-bədii dilin formalaşmasında, cilalanmasında və nəhayət inkişafında xüsusi rolunu qeyd edir.

Bundan sonra A.Şaiq Füzuli qəzəllərindəki lirizmi M.Hadi yaradıcılığında lirizm ilə müqayisə edir. Onların dövrün və zamanın təsirindən bir-birindən fərqləndiklərini nəzərə çarpdırır. Hətta yeni dövr sənətkarlarının yaradıcılığında lirizmin də M.Hadi yaradıcılığında lirizmdən tamamilə seçildiyi fikrini də irəli sürür. Bu da təbiidir. Çünki lirizm, lirik yaradıcılıq nə qədər duyğuya və hissə əsaslınsa da, ayrı-ayrı sənətkarların yaşadıkları dövrün təsirindən və həmin mötəbər sənətkarların yaradıcılığında üslub fərqliliyindən asılı olaraq formalaşır.

Bütün bunlardan sonra A.Şaiq məqalədə xalqın lirik yaradıcılığı barədə sual qoyaraq davam edir:

“O halda xalqın lirik yaradıcılığında xüsusiyyət nədir?”

Geniş bir sahədə qol-budaq ataraq istədiyi kimi inkişaf edə bilməyən lirik xalq yaradıcılığında böyük sənət aramaq doğru deyildir. O, bizdə dağ çiçəklərindəki təbii rəng və qoxudan aldığımız hissə və təəssürü oyada bilir. Onun gözəlliyi təbiilik, sadəlik və səmimiyyətdən ibarətdir və bizə təmiz dağ havasını tənəffüs etdirdiyi üçün sevimlidir. Bununla bərabər köpüklü, daşqın çaylar kimi dərin həyəcan və çalxantıları ifadə edən canlı lirik parçalar da az deyildir” (70, 340).

A.Şaiq xalq yaradıcılığının gözəlliyini onun təbiilik, səmimiyyət və sadəliyində axtarır. Şübhəsiz, doğru mövqedir. Çünki

təbii, səmimi və sadə olmayan poetik nümunəni xalq heç vaxt qəbul etməmiş və etməməkdədir. Müəllif xalqın lirik yaradıcılığını təbii dağ çiçəkləri ilə müqayisə etməkdə də haqlıdır. Xalq yaratdığı zəngin irsin ruhunu da təbiətdən, onun gözəlliklərindən götürür.

Digər bir maraqlı cəhət ondadır ki, A.Şaiq lirik xalq yaradıcılığına münasibətini əsl romantik sənətkar kimi ifadə edir. Yəni onun elmi mülahizə və münasibətində müəyyən bir poetik ifadə tərzində açıq-aydın görünməkdədir. Bunun üçün digər bir nümunəyə də diqqət yetirək:

“Ucsuz-bucaqsız qırlarda (səhralarda), yaşıl yamaclı yaylalarda yaşamış, bir çox müxtəlif tarixi və ictimai inqilab və keşməkeşlərə şahid olan xalqın bədii yaradıcılığı da özü kimi daşqın, coşqun və yaşadığı coğrafi mühit kimi geniş və əngindir. O, xalq həyatını və onun daxili aləmini olduqca geniş və ətraflı olaraq əhatə edə bilmişdir. Əski tarixi vəsiqələrdə və əsərlərdə öyrənə bilmədiyimiz xalq yaşayışının, xüsusən ailə həyat və quruluşunun bir çox mühüm cəhətlərini ancaq el yaradıcılığında tapmaq mümkündür”.

Məqalədəki poetizm A.Şaiqın romantik təbiətindən və düşüncə tərzindən xəbər verir. Bəlkə, bu da romantik sənətkarlar üçün səciyyəvi cəhət olmuşdur ki, onlar ədəbiyyata olan baxışlarını daha çox bədii yaradıcılıq vasitəsi ilə ifadə etdikləri kimi, ədəbiyyata və sənətə dair bir çox elmi məqalələrində də bədii mətnlərə əsaslanmış və onlara üstünlük vermişlər.

Burada digər maraqlı cəhət lirik el yaradıcılığını formalaşdıran və onun parlaq nümunələrini yaradanların ucsuz-bucaqsız çöllərdə yaşamaları və yaşıl yamaclı yaylalarda həyat sürmələri olmuşdur. Bu məqamda maraqlı olar ki, Hüseyn Cavidin “Uçurum” pyesindən bir parçanı diqqətə çatdıraq. Həmin parça A.Şaiqın dediyi məkanla – türk xalqlarının yaşadığı və ilhamla-

naraq yaratdığı ucsuz-bucaqsız yerlərlə tam səsləşir. Pyesin əsas obrazlarından olan Yıldırım və Əkrəmin dialoqu belədir:

“Yıldırım

*Mən Firəngistanın şux həyatına
Yaxından aşına olmaq istərəm.
Bir qədər Parisdə qalmaq istərəm,
Cəlal isə çox maraqlı bir rəssam,
Əski, yeni lövhələri biltamam
Görüb bilmək, bir şey sezmək istəyir.*

Əkrəm

*Əvət, bu çox gözəl düşüncə, lakin
Səyahətdən zövq alan bir türk için
Kırım yalıları, İdil boyları,
Qafqaz dağları, şanlı türk soyları,
Birər sərgidir – seyrinə doyulmaz,
Gənc bir rəssam üçün dəyərsiz olmaz.
Həm nə həqiqi lövhələr, bilsəniz!
Hər zövqü, hər qəlbi oxşar şübhəsiz” (12, 182).*

Bu fakt da göstərir ki, XX əsr Azərbaycan romantikləri yalnız öz bədii yaradıcılıqlarında deyil, həmçinin xalq yaradıcılığının təhlilində də məkan genişliyinə üstünlük verir və bədii yaradıcılığın – istər xalq, istərsə də fərdi olsun hansı mövqelərdən intişar tapdığını müəyyənləşdirməyə səy göstərirlər. Düzgün və doğru tapılmış zəmin isə əldə olan bədii nümunələrin obyektivliklə təhlilinə geniş imkanlar açır.

A.Şaiq məqalədə mövzu və məzmun xüsusiyyətlərinə də diqqət yetirir. O, qadın həyatı, onun çətinlikləri barədə söhbət açarkən bu məsələlərdən bəhs edən bədii yaradıcılıq nümunələrinin kədərli və sıxıntılı olmasını da nəzərə çarpdırır:

“Qadın həyatına dair olan şərqi və bayatılarda bu kədər daha sıxıcı və əzicidir. Onu bir tərəfdən qaba mühit və müstəbid

üsuli-idarə sıxdığı kimi, digər tərəfdən də dini irtica onun yuvasını pozmuş, ailə həyatını zəhərləmiş, qadınla erkək arasındakı səmimi arkadaşlıq rəbitəsini qırmış və hüquq birliyini qaldırmışdı. Hələ feodalizm dövründə fəhərlərin, dərəbəylərin bitməz-tükənməz riyasət qovğaları zamanlarında can və mal tələfatı verən xalq:

*Şirvana qoşun getdi,
Bilmirəm nöşün getdi?
Aləmdən bir-bir getsə,
Bizdən bir qoşun getdi.*

*Əzizinəm, gülə naz,
Bülbül edər gülə naz,
Bu il hicran ilidir,
Ağlayan çox, gülən az, –*

deyə, qəlbində açılmış olan dərin yaraların sızıltılarını nə həzin anladır!..” (70, 341).

Beləliklə, A.Şaiq qadınların həyatda rast gəldikləri çətinliklərin bayatılarda necə ifadə edilməsini əyani faktlarla oxucuların diqqətinə çatdırır. Aydın olur ki, xalq yaradıcılığı xalqın həyatından da, insanların yaşayışından da kənar da deyil və əslində onların təsiri ilə formalaşır.

Müəllifin aşağıdakı bayatı barədə dediyi mülahizələr də maraqlıdır:

*“Qız idim – sultan idim,
Nişanlandım – xan oldum.
Ərə getdim – qul oldum,
Tazılara çul oldum.*

Bu mənzuməcikdə qadınlıq ocaqbaşı feodalların istibdadından qəlbinin dərinliklərinə gömmüş olduğu acı duyğu və təəssürlərini nə qədər həzin və dərin bir həyəcanla hayqırır! Ata evində nisbətən sərbəst yaşadığı qızlıq həyatı ona sultan həyatı

kimi görünür. İndi qaçırmiş olduğu o bəxtiyar qızlıq günlərini xatırlayaraq keçmişlərə qibtə edir. O, gecə-gündüz inləyir, sızlayır və bu əsarət zəncirindən qurtulmaq üçün çırpınır, nəhayət, üsyan dərəcəsinə qədər gəlir” (70, 341-342).

Hər halda müəllifin mülahizələri bayatıların ictimai məzmununa doğru yönəlmişdir. A.Şaiq bayatılardakı məzmun xüsusiyyətlərini də nəzərə çarpdırmaqla onların ideya məsələlərinə də toxunmağı son dərəcə vacib hesab edir.

Bundan sonra müəllif həyatı narazılıqlarla bağlı bir sıra bayatıları da nümunə gətirir:

*“Əzizim, başmaq olmaz,
Narıncı başmaq olmaz.
Qəza işini işlər,
Qəzadan qaçmaq olmaz.*

*Dağları aşan mənəm,
Əlində yovşan mənəm,
Ərim kasıb olsa da,
Yarımdı, boşanmanam.*

*Əzizinəm, baxtı kəm,
Fərmanı kəm, baxtı kəm,
Mən fəlakə neylədim,
Fəlak mənə baxdı kəm.*

*Bostanda tağım ağlar,
Basma, yarpağım ağlar,
Nə qədər sağam, ağlaram,
Ölsəm torpağım ağlar.*

*Əzizim ulu dağlar,
Çeşməli-sulu dağlar,*

*Burda bir qərib ölüb,
Göy kişnər, bulud ağlar.*

*Qızıl gül olmiyaydı,
Sarı solmiyaydı,
Bir payrılıq, bir ölüm,
Heç biri olmiyaydı.*

*Həyətləri sarı gül,
Yarı qonça, yarı gül,
Gec sevdik, tez ayrıldıq,
Olmıyaydı barı gül.*

*Mən aşiq ölkə səndən,
Qorxuram yol kəsəndən,
Dağlar quzeyli könlüm,
Heç getmir kölgə səndən” (70, 342-343).*

Bu bayatıları da müəyyən qədər təhlildən keçirən romantik sənətkar bayatı janrının mövzu və ideya məsələləri barədə kifayət qədər dəqiq təsəvvür yaradır və nəinki öz dövrünün oxucularının, eyni zamanda bugünkü oxucuların da diqqətini xalq yaradıcılığına cəlb edə bilər.

A.Şaiq xalq yaradıcılığı materiallarının dəyərini və tədqiqat əhəmiyyətini də belə dəyərləndirir:

“Xalqın lirik yaradıcılığı bu gün işlənməmiş bir materialdır ki, elmi cəhətdən böyük əhəmiyyəti vardır. Onun üzərində uzun sənələr işləyəcək gənclik xalqın, geniş kütlənin bədbin olmadığını görəcek və canlı dəlil və şahidlərlə isbata çalışacaqdır. Bədbinlik onda müvəqqəti və keçici bir haldır. O, yaşamaq üçün çırpınır, müdhiş fırtınaya hazırlanmaqda olan dəniz kimi içində çalxalanır, onun həyat və səadətinə mane olan əngəlləri ortadan qaldırmaq üçün qəti çarələr düşünür və bəzən başı üzərində sal-

lanmaqda olan hakim yumruq onda çarpışma fikrini qüvvətləndirdiyindən üsyana qədər varır” (70, 343).

Beləliklə, romantik sənətkar xalq yaradıcılığı nümunələrinin yalnız öz dövrü üçün deyil, bütün dövrlər üçün əhəmiyyətli və faydalı olduğunu qətiyyət və inamla yazır. Müəllifə görə el ədəbiyyatı nümunələri bütün tarixi keçmiş boyu xalqın dayağı olduğu kimi, gələcəkdə də həmin funksiyanı şərəflə yerinə yetirəcəkdir.

A.Şaiq məqalədə bəzi bayatıları da nümunə kimi gətirir. Həmin bayatıların səciyyəvi olduğunu nəzərə alaraq bir daha xatırlamağı zəruri hesab edirik:

*“Əzizim, mələr gələr,
Sel dağı dələr gələr.
Bir igid kasıb olsa,
Başına nələr gələr!*

*Əzizinəm, gülərlər,
Ağ biləklər, gül əllər,
Dəryaca aqlın olsa,
Yoxsul olsan, gülərlər.*

*Göy üzü damar-damar,
Göydən yerə nur damar.
Könlüm bir çini kasa,
Sən sındırsan, kim yamar?*

*Əzizim, göz yeri var,
Göz dikmə, göz yeri var.
Yara naməhrəm baxmış,
Üzündə göz yeri var.*

*Əzizim, gülə bənzər,
Saçın sünbülə bənzər.
Ağ üzdən öpüləndə,
Şeh düşmüş gülə bənzər.*

*Əzizim, gül üşüdü,
Şeh düşdü, gül üşüdü.
Güldün, ağlım apardın,
Bu necə gülüş idi!*

*Burdan bir atlı keçdi,
Atın oynatdı keçdi.
Günəş kimi parladı,
Ay kimi batdı keçdi.*

*Sel gələr axar gedər,
Dağ-daşı yıxar gedər.
Bu dünya bir pəncərədir,
Hər gələn baxar gedər.*

*Əzizim, sarayından,
Xan gəlir sarayından.
Hər gün bir kərpic düşər
Ömrümün sarayından” (70, 344-345).*

Məqalənin sonunda xalq yaradıcılığının insanlara ümid və nikbinlik verdiyini də müəllif böyük ilhamla yazır:

“El dünyaya pəncərə arxasından baxmaq istəməmişdir; nağıllarda, dastanlarda təsvir etdiyi ucu-bucağı olmayan bu dünyanın hər tərəfini sərbəstcəsinə dolaşmaq, hər guşəsini yaxından görüb tanımaq və onda daşqın və sərbəst həyat qurmaq üçün qəfəsdə dustaq bir aslan kimi çırpınır və bu arzusuna qovuşmaq üçün ömrün uzun olmasını arzu edir. Fəqət qaba mühit dünyanı

ona pəncərədən görünə biləcək dumanlı bir üfüq qədər kiçik göstərdiyi kimi, pəncərədən baxıla biləcək qədər də qısa bir zaman yaşamağa imkan verir. Qəlbinin işıq tellərinin tərcümanı olan lirik yaradıcılığın bu qismində xalq nikbin və həyatidir.

İgid odur atdan düşə atlana,

İgid odur hər yaraya qatlana, –

deyən xalq qırılmaz qüvvətinə, sarsılmaz iradəsinə olan kəskin bir inamla gələcəyə aydın və işıqlı nəzərlə baxmışdır” (70, 345-346).

Hər halda bütün bu deyilənlər Abdulla Şaiqin həm romantik sənətkar, həm maarifçi, həm də bir ədəbiyyat nəzəriyyəçisi kimi lirik xalq yaradıcılığına obyektiv mövqedən qiymət və dəyər verdiyinin sübutudur. Ən başlıca cəhət ondan ibarətdir ki, müəllif öz mülahizələrində inamlı və möhkəmdir. Bu mülahizələr həmin məqalənin yazıldığı dövrdə də, elə məhz bu gün də öz əhəmiyyətini qətiyyənlə itirməmişdir.

Abdulla Şaiq başqa bir məqaləsində türklərin dininin, əlifbasının və sənətə münasibətinin dəyişməsinə belə şərh edir: “İslamiyyətdən əvvəl türkdilli xalqların öz qövmi həyatlarını tərənnüm edən sağlam və səmimi yazı və ağız ədəbiyyatı var idi. Çöl həyatı yaşayan və içlərində bir neçə əsrdən bəri oturaq həyata girmiş olan bu xalqlar zəngin bir lisana malik idi. İslam dinini qəbul etdikdən sonra əski ictimai və iqtisadi həyatın dəyişməsi ilə onlarda hər şey dəyişdi, hər şey alt-üst oldu. “Şaman” məzhəbi yerinə islam dini keçdi, əski “Uyğur” əlifbası yerinə “ərəb əlifbası” qondu, heca vəznə yerinə ərəblərdən alınan ərəz vəznə oturdu” (70, 347).

A.Şaiq bütün aydınlığı ilə türk xalqlarının həyatında və mədəniyyətində tarixən hansı proseslərin getdiyini, nə kimi dəyişmələrin baş verdiyini bütün dəqiqliyi ilə oxuculara çatdırır. Eyni zamanda ağız ədəbiyyatının əsas simasını təşkil edən heca

vəzninin dəyişməsinə, yəni geri qalmasına, zəifləməsinə öz təəs-süfünü bildirir.

A.Şaiq “Yazıçılarımızın və dilçilərimizin şərəf işi” məqaləsində sanki həmin mülahizələrini davam etdirir: “Vidadi, Vaqif və Zakirlə başlayan mənzum ədəbiyyatımız (şübhəsiz, müəllif Azərbaycan dilli ədəbiyyatı nəzərdə tutur – Kamran Əliyev) sağlam və həqiqi bir istiqamət aldı. Ancaq sonra gələn bəzi şairlər yenə də ərəb və fars dillərinin təsiri altında olan köhnə ədəbi cərəyanı irəli sürərək, ədəbi dili canlı xalq dilindən ayırmağa çalışdılar. Halbuki hər bir dövrün ədəbiyyatı və ədəbi dili doğma xalq dili və zəngin xalq ədəbiyyatı üzərində qurulmalıdır” (70, 356).

Beləliklə, müəllif əvvəlki məqalələrində və əvvəlki illərdə irəli sürdüyü tezisini davam etdirir və ona sadıq qalır. Yəni romantik sənətkar ədəbiyyatın və ədəbi-bədii dilin xalq dili və xalq ədəbiyyatı üzərində formalaşmış yüksəldiyini qəti şəkildə bildirir, əslində bu yolu doğru yol hesab edir. A.Şaiqın bu tezis üzərinə dəfələrlə qayıtması və öz mülahizələrini yeni-yeni faktlarla, nümunələrlə sübut etməsi onun elmi yaradıcılıqda da ardıcıl və sistemli olmasına dəlalət edir.

A.Şaiqın xalq ədəbiyyatına münasibətinin bəzi tərəfləri də “Molla Pənah Vaqif” məqaləsində öz əksini tapmışdır. Ədəbiyyatşünaslara yaxşı bəllidir ki, M.P.Vaqif Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin əsasını qoymaqla yanaşı, xalq şeiri üslubunun daha da inkişafına böyük imkanlar açmış və xalq şeiri şəkillərinin, daha geniş mənada heca vəzninin yazılı ədəbiyyatda özünə mühüm yer tutmasına şərait yaratmışdır.

A.Şaiq M.P.Vaqifin hər iki üslubda – xalq şeiri üslubunda və klassik şeir üslubunda əsərlər yazmasının səbəblərini belə izah edir: “...Toylarda, məclislərdə saz aşığı, saz şairləri kimi, sinif şairləri də iştirak edir və əhali hər iki tərəfdən zövq alırdı. Xanın vəziri, müşaviri olan Vaqifdə hər iki tərəfin təsiri

açıq görünür. O, ilham və təəssürünü xalqdan alaraq mənzumələrinə onun dilini, vəznini, şəklini işlətdiyi kimi, sənətin ədəbiyyatının şəkillərini, vəznini, lisan və sənətini qəbul edərək hər iki sənətin zövqünü oxşayacaq mənzumələr yazmışdır” (70, 323).

A.Şaiq böyük sənətkar M.P.Vaqifin xalqdan və xalq ədəbiyyatından necə qidalanması və xalq şeiri üslubunda şeirlər yazması kimi məsələləri şərh edərkən onun bədii yaradıcılığına istinad edir ki, bu barədə gəldiyi qənaətlər də doğru və düzgündür. Beləliklə, A.Şaiqın Vaqif yaradıcılığında üslublar barədə irəli sürdüyü fikirlər müasir ədəbiyyatşünaslığın fikirləri ilə tam səsleşir.

A.Şaiq eyni zamanda yalnız Vaqifin deyil, onunla bir dövrdə və ondan sonra yaşayan bir çox sənətkarların məhz xalq dilindən qidalandıqlarını və xalq ədəbiyyatının əvəzsiz janrı olan heca vəznindən faydalandıqlarını da yazır: “Bu dövrün şairləri əsas olaraq xalq lisanını və onun ahəng ölçüsü olan heca vəznini və şəkillərini qəbul etmiş, ən səmimi və ən canlı əsərlərini də o vəzndə və şəkildə yazmışlar” (70, 224).

A.Şaiq öz tədqiqatında Vaqif dövrünə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin müstəqil bir mərhələsi kimi baxır. Bu dövr ədəbiyyatına xalq şeiri adı verməsinin səbəblərini isə həmin poetik nümunələrin xalqın zövqünü oxşaması, tamamilə yeni bir simaya malik olması və bir şair deyil, digər şairlər tərəfindən də qəbul edilməsi, nəhayət, həmin üslubun inkişaf edərək yeni ədəbi məktəbə çevrilməsində görür.

Müəllif Vaqif şeirlərinin bu qədər xəlqi olmasının da səbəblərini araşdırarkən daha çox həmin şeirlərin təbiətin gözəlliklərindən su içdiyini yada salır: “Vaqifin ədəbi fəaliyyəti mühitin canlı təsir ilə başlar. Onun yeni duyğular və düşüncələrlə tənəffüs edən şeiri dağ çeşmələri qədər saf və təmizdir. İncə, alaca tüllərə sarılmış zində (yaşayan) və şux duyğuları büllur köpüklərlə çağlayaraq işıqlı və münbir tablolarla tökülür.

Vaqif azərbaycanlıların yabançı təsirdən qurtulan, öz mühitini canlı və səmimi duyğularla tərənnüm edən şairidir. Xalqçılığı və gözəlliyi özünəməxsus bir tərz və səslə ifadəyə çalışmışdır. Mənzumələrində hər şey sadə, hər şey adi olmaqla bərabər gözəl, canlı və dağ çiçəkləri qədər təbii və səmimidir. O, rəng, qoxu və hərarətini yalnız öz mühitindən və Qarabağın zəngin təbiətindən alır. Bu vaxta qədər ən dəyərli saz aşuqlarının onu təqlid etməsi, oxucularda buraxdığı canlı təsir qüvvəsi bundan doğur:

*Kür qırağının əcəb seyrangahı var,
Yaşılbaş sonası, hayıf ki, yoxdur!
Ucu tər ciğalı siyah tellərin
Hərdəm tamaşası, hayıf ki, yoxdur!*

*Ucu əşrəfili bulud kimi saç,
Dal gərdəndə hər hörüyü bir qulac,
Kalağayı gülgəz, qəsabə qıyğac,
Altından cunası, hayıf ki, yoxdur.*

*Çünki yorğunuyam mən bu yolların,
Qaydasını billəm hər üsulların,
Gümüş biləklərin, bəyaz qolların
Sarı kəhrabası, hayıf ki, yoxdur!” (70, 225).*

A.Şaiq M.P.Vaqifin məşhur qoşmasından bu bəndləri təsadüfən nümunə gətirmir. O, konkret olaraq Vaqif haqqında dediklərini, yəni onun şeirlərinin səmimiliyini və xalq ənənələrindən qaynaqlanmasını sübut etmək üçün həmin şeirin bəndlərinə müraciət edir.

A.Şaiq həmin məqalədə Vaqifin “Eylərsən”, “Gərək”, Vidadiyə müraciətlə yazdığı “Ağlarsan” qoşmalarını təhlil edir, bu qoşmaların xalqdan gələn cəhətlərini və yüksək xalq şeiri üslubunda yazılmasını faktlarla sübut edir. Yəni belə bir nəticə ha-

sil olur ki, xalq ədəbiyyatının gücü yalnız onun nümunələrinin sayının çoxluğunda və yaxud da janr müxtəlifliyində deyil, həmçinin təsir imkanlarındadır. Bu mənada müəllif fikri belədir ki, Vaqif xalqla yaxından bağlı olduğu üçün yüksək qiymətə layiqdir və yaxud da onun yüksəlişinin səbəbi xalq həyat tərzinə yaxından bələdlilik və xalq ruhunda şeirlərin qələmə alınmasıdır:

“Vaqifin yaradıcılığı və istedadı ilə xalq yaradıcılığı və istedadı arasında böyük yaxınlıq var. Şeirlərində xalqın istedad və qüvvəsi, ölkənin sərbəstliyi, təbiətin zənginliyi duyulur.

Şairin mənzumələrində xalqın zəngin, canlı dili, ifadəsi, ruhu, hətta vəznə, şəkli bir araya toplanaraq canlı və təbii bir dəmət təşkil edər ki, ondan xalq qoxusu, xalq rəngi, xalq ehtirası sezilir. Hər kəsin onu mənimsəməsinin, hər kəsdə canlı bir təəsürat oyatmasının başlıca səbəbi də şeirlərinə aşılmaş olduğu bir əfsundur. Ondən sonra yetişmiş ədəbiyyatımız bu sağlam təməl, bu havadar iqlimdə qol-budaq ataraq tədrici surətdə inkişafə başlamış olsaydı, bu gün ən həqiqi və səmimi ədəbiyyata malik idi” (70, 229).

Beləliklə, Abdulla Şaiq yenə də xalq ədəbiyyatının gücünü onun səmimiliyində və həqiqəti əks etdirməsində görür. Eyni zamanda yazılı ədəbiyyata xalq ədəbiyyatı ənənələrinin gəlişinin səbəbi də həmin səmimilik və həqiqiliklə bağlı izah edilir.

Bütün bunlarla yanaşı A.Şaiq “Ədəbiyyatdan iş kitabı” əsərində Vaqif, Vidadi və Zakir yaradıcılığını təhlil edərək onların qoşma yaradıcılığına xüsusi diqqət yetirir və bəzi qoşmalarını xatırladıb təhlil edərək onların xalq ədəbiyyatından və xalq dilindən necə bəhrələndiklərini sübuta çalışır. Bu mənada Vaqifin “Qızlar”, “Bu yerdə”, “Hayıf ki, yoxdur!”, “Pəri”, Vidadinin “Durnalar”, “Könlümü”, “Düşübdür”, Zakirin “Durnalar” qoşması Azərbaycan ədəbiyyatında qoşma yaradıcılığının klassik nümunələri kimi təqdim olunurlar. Bu baxımdan yenə

M.P.Vaqif haqqında deyilmiş aşağıdakı sözləri xatırlamaq yerinə düşər:

“Hələ bu mənzumələrində Vaqif xalqa və təbiətə nə qədər səmimi yaxınlaşmışdır. İfadəsindəki oynaq, təsvirlərindəki təbiilik və məharət Azərbaycan şairlərindən çox az adama nəsim olmuş nemətlərdəndir. Bir də bu parçasındakı ifadəyə diqqət ediniz:

*Xumar-xumar baxmaq göz qaydasıdır,
Lalə tək qızarmaq üz qaydasıdır,
Pərişanlıq zülfün öz qaydasıdır,
Nə badi-səbadan, nə şanədəndir.*

Zülf haqqında süni məcazlarla söylənə-söylənə çeynənmiş, əskimiş olan və ruhumuza heç bir şey söyləməyən o adi sözlər Vaqifin bu parçasında nə qədər təbii və munis klişelərə girmişdir. Bu, bir yaradıcılıqdır. Vaqifin yaradıcılığı və istedadı ilə xalq yaradıcılığı və istedadı arasında çox yaxınlıq vardır. Şeirlərində xalq istedadı və qüvvəti, təbiətin zənginliyi duyulur” (70, 313).

Abdulla Şaiqin folklorla dair mülahizələri belə bir nəticəyə gəlmək üçün əsas verir ki, görkəmli romantik sənətkar bu sahədəki mülahizələrini iki istiqamətdə ümumiləşdirmişdir. Bunlardan biri bilavasitə el ədəbiyyatının özü barədə – janrları, ideya-bədii xüsusiyyətləri haqqında bəhs olunmasıdır. Digəri isə xalq ədəbiyyatının təsir ilə yazıb-yaradan sənətkarların yaradıcılığının təhlili və onların bədii irsinin folklorla sıx yaxınlıqlarının aşkara çıxarılmasıdır. Bizcə, görkəmli sənətkar hər iki məsələni öz məqalələrində kifayət qədər elmi araşdırmadan keçirmiş və bu gün üçün də maraqlı nəticələrə gəlmişdir. Başqa sözlə, A.Şaiqin həmin məqalələrinin aktuallığı bu gün də qorunub saxlanmaqdadır.

Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndələrindən olan Abbas Səhhətin də “Sovqat” qəzetinin 4 noyabr 1916-cı il

53-cü sayında çap edilmiş “Nəğmə və musiqinin məktəblərdə əhəmiyyəti” adlı məqaləsidir. Bəri başdan bir məsələni qeyd edək ki, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin hamısı müəllim vəzifəsində çalışmış və məktəblərdə tədris işi ilə məşğul olmuşlar. Bu imkan vermişdir ki, onlar yeri gəldikcə pedaqoji məsələlərdən söhbət açsın və həmin sahədə olan çatışmazlıqların aradan qaldırılması üçün səy etsinlər. A.Səhhətin yuxarıdakı məqaləsini də həmin vətəndaşlıq işinin davamı kimi dəyərləndirmək olar.

Müəllif məqalədə özü etiraf edir ki, bu məqalənin yazılmasında əsas səbəb Şamaxıda fəaliyyət göstərən “Russko-tatarskaya şkola”da nəğmə dərslərinin keçilməməsi məsələsidir. Sonra yazır: “Bizim məktəblərdə şagirdlərə şərqi və ya nəğmə dərsləri təlim edilmir. Halbuki, bu da bir qanunsuzluqdur. Şərqi öyrətmək qanun mucibincə lazım olduğunu bütün müəllimlər bilir. Hərçənd ki, qanunən şərqi müəllimi mütəxəssis bir zat olsa gərəkdir. Lakin bizdə mütəxəssis az isə də, fəqət onu təlim etməyə aşına müəllimlər az deyildir” (59, 46).

Doğrudur, müəllif nəğmə və musiqi dərslərinin tədrisində kadr çatışmazlığının olduğunu bilir və onu etiraf edir. Lakin bununla bərabər həmin dərslərin boş keçməsi və yaxud başqa dərslərlə əvəzlənməsi praktikasının da əleyhinədir.

A.Səhhət irəli sürdüyü ideyanın əleyhdarları olacağını da qabaqcadan bilir: “Ola bilər ki, mənim bu yazdıqlarımı oxuyan bəzi kimsələr, məni bülhəvəs adlandırıb boş, mənasız laqırtılardan zənn edərək desinlər: “Hərif qəzetin səhifəsini faydasız sözlər ilə doldurub uşaqlarımıza məktəbdə mahnı öyrətməyi təklif edir. A canım! Şərqi bizim hansı dərdimizə dərmandır? Bizim uşaqlarımız bir babat siyahı-sərriştə öyrəndi, bir balaca yazıpozu bildi, kifayətdir, daha nəğmə nəyə lazım imiş?” Belə bir töhməti rəf etmək üçün tərbiyəşünas olmadığım halda, bu elmdə

mütəxəssis olan ərbabi-danişdən üzr istəyib bir neçə söz söyləmədən vaz keçməm” (59, 47).

Bu fikirlərlə A.Səhhət oxucuların diqqətinə iki cəhəti çatdırır. Bunlardan biri budur ki, o, artıq cəmiyyət içərisində öz əleyhdarlarını görür. Bu əleyhdarlar ya bisavad insanlar, ya da təcrübəsiz məktəb işçiləri olacaqlar. Digər cəhət isə əvvəlkindən qat-qat əhəmiyyətli olan amildir və bu, ondan ibarətdir ki, A.Səhhət bütün təqib və təzyiqlərə sinə gərərək məktəblərdə şərqçi dərslərinin keçilməsində inadkardır və bu məsləkində axıra qədər duracağını, mövqeyindən geri çəkilməyəcəyini ustalıqla oxuculara bəyan edir.

A.Səhhət musiqi dərslərinin bütün ölkələrin məktəblərində tədrisi məsələsinə toxunur və buna qarşı olan ögeyliyi aradan qaldırmaq istəyir: “Dünyada olan böyük müəllimlərin xülaseyi-əfkarı budur ki, məktəblərdə musiqi təlimi ən zəruri bir ehtiyacdır. Çünki hərəkət etmək, bağırmaq uşaqların təbii ehtiyaclarından biridir. Hələ qundaqda olan uşaqlar bir yandan əllərini oynatdıqları kimi, bir yandan da dillərini, boğazlarını hərəkət etdirir, ağlayır yaxud vağ-vuğ edirlər. Bu halət onların ruhlarının təqazası olduğundan heç bir uşaq hərəkət etmədən, bağırıtı-çığırıtı salmadan sakit dura bilməz. İndi biz onları təskinə dəvət etmək üçün acıqlanmaq, vurmaq, qorxutmaq kimi vəsilələr arasaq, bir selin zərərindən özümüzü saxlamaq üçün o selin qabağına sədd bağlamaq kimi faydasız bir iş görmüş olarıq. Amma selin yolunu açıb axıb getdiyi yeri nizama saldıqdan sonra o selin zərərindən əmin olmaqla bərabər, hətta ondan dəyirman çarxlarını dolandırmaq kimi bir fayda da əxz etmək olar. Bunun kimi uşaqlara bağırmağı mən etməkdən isə şərqçi təlim etməklə daha artıq gözəl nəticələr əldə etmək olar. Nəğmə dərslərindən sonra uşaqlar dərslərdə daha sakit oturur, gurultu, bağırıtı salmazlar” (59, 47).

A.Səhhət bu mülahizələri ilə real həqiqətlərdən çıxış edir. O, uşaqlarda illərlə müşahidə etdiyi müəyyən cəhətlərin tərbiyəsi üçün tədrisdən istifadə etməyi daha faydalı və əhəmiyyətli hesab edir. Uşaqların psixologiyasına, bundan daha artıq dərəcədə isə onların yaş xüsusiyyətlərinə yaxından bələd olan maarifpərvər sənətkar nəğmə və musiqi dərsləri vasitəsilə onları pis əməllərdən çəkindirməyi düşünür və bu fikrində tam israrlıdır.

Digər tərəfdən A.Səhhət nəğmə və musiqi dərslərinin uşaqların sağlamlığı üçün əhəmiyyətli olduğunu izah edir: “Bundan əlavə musiqi təliminin hifzi-səhhət üçün də faydası az deyildir. Nəğmə dərslərində uşaqlar dərincə nəfəs alar və bununla ciyərləri qüvvətlənər və sinələri böyüyər, döş zəifliyindən törəyən xəstəliklərə tutulmağa az müstəid olarlar” (59, 47-48). Buradan da aydın görünür ki, A.Səhhət nəğmə dərslərinin tibbi baxımdan da dəyərləndirilməsinə xüsusi əhəmiyyət vermişdir. O, kifayət qədər tibbi biliklərə malik olduğu üçün bu məsələdə də yanılmaz və obyektiv mövqe tuturdu.

A.Səhhətin məqaləsində üçüncü cəhət nəğmə dərslərinin nizam-intizama təsiri məsələsidir. Müəllif bu barədə yazır: “Bundan əlavə hərəkətlərində də bir nizam vücuda gəlir. Görmürsünüz, əsgər musiqi arxasında gedər ikən intizamı saxlar, yorğunluğa daha çox davamlı olar. Onun üçündür ki, hammallar da ağır bir yükü qaldırmaq istədikdə və yainki cütçülər kotan sürdükləri vaxt hərəkətlərini nəğmələr, şərqilər vasitəsilə intizama salırlar” (59, 48).

Beləliklə, A.Səhhət musiqi dərslərinin nizam-intizam formalaşdırmaqda və əmək fəaliyyətində nə qədər əhəmiyyət daşıdığını oxucuların diqqətinə çatdırır. Müəllif ona qarşı olacaq hücumları gözlərinin qabağına gətirərək onlardan qorxmur və hər bir sözünü, fikrini əsaslandırmağa çalışır.

A.Səhhət aşağıdakı mülahizələrində də haqlıdır: “Nəğmə dərsləri uşaqlar üçün həm məsumanə bir əyləncədir, həm də

məktəbi onlara sevdilər, dərslərdən sonra zehinlərini dincəldər, sinirlərini təskin etməyə yarar. Musiqinin əsəblər üzərində böyük təsiri olduğunu hər kəs anlar zənn edirəm. Doktorlar musiqi ilə bir çox xəstəlikləri müalicə edirlər. Hamı bilir ki, nəğmələr, laylalar körpə uşaqları yatırırdı, hətta böyük kişilərin də dərini ovudar” (59, 48).

Abbas Səhhətin bu mülahizələri nəğmə və musiqi dərslərinə kifayət qədər geniş və hərtərəfli baxışdır. Əslində müəllif bu dərslərin yalnız məktəb çərçivəsindəki mənasından deyil, ondan kənarında, yəni cəmiyyətdə də mövcud və mümkün olan əhəmiyyətindən danışır.

A.Səhhət məqalədə mahnıların sözləri məsələsinə də toxunur. Romantik sənətkar digər məqalələrində, ədəbi-nəzəri fikirlərində yaşadıkları dövrün nəsihətçilik dövrü olmadığını dəfələrlə müdafiə etmiş və bu məqalədə də həmin müddəalarını mahnıların sözlərinə münasibət ifadə edərək bildirir: “Musiqinin ən böyük faydası ifadə etdiyi duyğular və tərənnüm etdiyi sözlərdə aranmalıdır. Mənzum sözlərin asanlıqla hiyf edilməsi hər kəsin məlumudur. Deməli ki, nəğmə, vəzn sözləri zehinlərdə kökləşdirir, ta ürəyə qədər nüfuz etdirir və bu vasitə ilə insanda əxlaqi və vətəni duyğular oyadır. Sırf nəsihət qaydasında söylənən sözlər uşaqlara o qədər təsir etməz ki, əxlaqi şeirlər və vətəni nəğmələr o qədər artıq təsir edər” (59, 48).

Müəllif öz fikirlərini yenə də konkret faktlarla sübuta çalışarkən Həsənbəy Zərdabinin irsinə müraciət edir: “Mərhum Həsənbəy cənablarının məşhur nəğmələri təlim edilərsə, qısa cümlələr içində böyük, uca fikirləri anladan o nəğmələr uşaqların ürəyində, dimağlarında nə qədər təsirli həyəcanlar törəder! Vətənpərvərlik kimi nə qədər böyük hiss oyadar!

Mədəni millətlərdə gördüyümüz böyük fədakarlıqlar bütün uşaqlıqda öyrədilmiş bu kimi nəğmələrin, şərqlərin nəticəsidir” (59, 49).

A.Səhhət öz məqaləsinə belə bir yekun vuraraq nəgmə və mahnıların vətənpərvərlik gücünü, həyatı əhəmiyyətini qabardır. Göründüyü kimi, el ədəbiyyatının müxtəlif janrları, o cümlədən də mahnılar və şərqlər ciddi vətəndaşlıq gücünə malikdir. Romantik sənətkarlar da məhz bu cəhətə üstünlük verir, xalq ədəbiyyatından danışarkən onların mahiyyəti ilə öz bədii yaradıcılıqları arasında oxşarlıqlar tapır və yaxud da tapmaq istəyirlər. Hər halda onlar müqəddəs bir işə girişməyi, müqəddəs bir işlə məşğul olmağı hər şeydən üstün tutmuş və bununla da yaratdıqları ədəbi irsə həmişəyaşarlıq bəxş etmişlər.

Hüseyn Cavid və Abdulla Şaiqin “Ədəbiyyat dərsləri” kitabı 1919-cu ildə çap olunmuş və bizim ədəbi-elmi fikrimizdə yeni tipli ilk ədəbiyyat nəzəriyyəsi kitabıdır. Müəlliflər həmin kitabda şifahi xalq ədəbiyyatının xüsusiyyətlərindən, yaranma yollarından, həmçinin el ədəbiyyatı ilə yazılı ədəbiyyatın əlaqəsindən bəhs etmişlər. Onlar yazırlar: “El ədəbiyyatının əksəri pək əski zamanlardan bəhs edər. Və bizə ulu babalarımızdan bir payan söylər. El ata-baba mirası kibi tanıdıqları bu ədəbiyyatı sevə-sevə hafizəsində saxlar və nəhayət, artıq ağızlarda az söylənməyə başladıqdan get-gedə zəifləyərək mövqeyini yazı ədəbiyyatına tərək edər” (15, 70).

Əslində bu mülahizə folklor nümunələrinin yaranması məsələsi barədədir. Göründüyü kimi, onlar bu məsələnin şərhində obyektiv mövqə nümayiş etdirmişlər. Yəni XX əsrin əvvəllərində bu mövzu ətrafında gedən mübahisələr, araşdırmalar onların da yaradıcılığına təsirsiz qalmamış və romantiklər bu məsələdə düzgün mövqə tutmuşlar.

Folklor nümunələrinin müəlliflik məsələsi barədə kitabda olan mülahizə də maraqlıdır. Ədiblər el ədəbiyyatı nümunələrinin ayrı-ayrı şəxslər tərəfindən yaradıldığını qeyd edir və göstərir ki, həmin müəlliflərin “get-gedə isimləri unudularaq, yalnız söylədikləri sözlər xalqın hafizəsində qaldığından ağızdan-

ağıza, nəsil-dən-nəslə keçərək, zəmin və zamana görə az-çox təğ-yir və təbdil ilə xalq içində əsrlərcə yaşamış və el onları mənim-səyərək kəndinə mal etmişdir” (15, 69-70)

Romantik sənətkarlar başqa məqalələrində olduğu kimi, bu kitabda da folklor nümunələrinin yaranması və formalaşması məsələlərini düzgün mövqedən işıqlandırır. Onlar hər hansı bir nümunənin yaranmasında həm fərdi, həm də ümumi amilin aparıcı olduğu qənaətini tərəddüd etmədən irəli sürür və müdafiə edirlər.

Göründüyü kimi, folklor nümunələrinin yaranması və yaşaması, eyni zamanda onların müəlliflik məsələsi barədə H.Cavid və A.Şaiqin söylədiyi fikirlər bu sahədə ilk elmi qənaətlər baxımından xeyli dərəcədə diqqət və maraq doğurur.

Təhlillər göstərir ki, digər realist sənətkarların folklorşünaslıq görüşləri ilə romantiklərin folklorşünaslıq görüşləri arasında hiss ediləcək qədər fərqlər vardır. Heç şübhəsiz, bu fərqlər onların izlədiyi ideya ilə bağlıdır. O da təbiidir, çünki öz əsərlərində həyat həqiqətlərini əks etdirən realist sənətkarlarla, bədii yaradıcılıqlarında arzu və istəyə üstünlük verən romantik sənətkarlar arasında bədii metod baxımından fərq olduğu kimi, folklorə münasibətdə də müəyyən fərqlərin olması qanunauyğundur. Hər halda Azərbaycan romantikləri folklor nümunələrini millilik məzmunu, xəlqilik mahiyyəti daşımalarına görə qiymətləndirir, onlara məhz bu cəhətdən üstünlük verirdilər. Vaxtilə slavyan xalqları romantizminin nəzəriyyəçiləri də, rus romantikləri də folkloru “xalqın mənəvi mədəniyyətinin mühüm hissəsi” (79, 276) hesab etmiş, onu “milli mədəniyyətin estetik komponenti” (83, 32) kimi səciyyələndirmişlər.

Beləliklə, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin, xüsusilə A.Şaiqin, A.Səhhətin, H.Cavidin ədəbi-nəzəri görüşlər sisteminə Azərbaycan folklorunun bir çox aktual problemləri öz təhlilini tapmışdır. Lirik el janrlarının yaranması, xalq şeiri üslubu-

nun formalaşması, ayrı-ayrı janrların ideya-poetik xüsusiyyətləri, yazıçı və folklor problemi, şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin yaranması və cilalanıb formalaşması, onların müəlliflik məsələsi kimi aktual problemlər romantiklərin əsas diqqət mərkəzlərində olmuşdur. Xüsusilə qeyd etmək zəruridir ki, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin folklorşünaslıq görüşləri son dərəcə ciddi xarakter daşıyır və müasir elmi əhəmiyyətə malikdir. Həmin düşüncələr bir tərəfdən Azərbaycan romantiklərinin izlədiyi problemlərin aydın mənzərəsini yaradır, digər tərəfdən də folklorşünaslıq tariximizin müəyyən səhifələri aydınlaşmış olur.

XX əsr Azərbaycan romantiklərinin yalnız məqalələrdə və elmi yazılarda deyil, həmçinin müəyyən qədər bədii əsərlərində ifadə olunan və aktualıq baxımından həmin dövrün digər maarifpərvər ziyalılarının, yazıçıların, pedaqoqların fikirlərindən heç də geri qalmır. Digər tərəfdən onlar folklorşünaslıq görüşlərində daha çox romantizm ədəbi cərəyanının, romantik bədii metodun tələblərindən çıxış edirdilər ki, bu cəhət də onların müləhizələrini və fikirlərini digər sənətkarların irəli sürdüyü müddəalardan ciddi şəkildə fərqləndirir.

ROMANTİZMİN FOLKLOR QAYNAQLARI

XX əsr Azərbaycan romantizminin folklor qaynaqları son dərəcə geniş və bu yaradıcılıq cərəyanının ayrı-ayrı nümunələrində parlaq şəkildə özünü göstərən cəhətlərdəndir. Bu mənada əsətir və əfsanələr Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bunun başlıca səbəbi isə romantizmin özündən, onun özünəməxsus “fantastika”sından irəli gəlirdi. Fikri daha zəngin boyalarla, daha çılğın, ehtiraslı formada, daha pafoslu və təmtəraqlı şəkildə vermək arzusu romantiklər üçün istər-istəməz əsətir və əfsanəyə qayıtmaq imkanı yaradırdı. İndinin özündə belə bir fikir müasir səslənir ki, M.Hadinin “romantik üslubu ilə, onun sənətinə gələn klassik ədəbiyyat ünsürləri ilə yanaşı, folklor sənətindən götürdüyü cəhətlər də haqqında danışılacaq qədər çoxdur” (61, 73).

Onun şeirlərində tez-tez əfsanəvi şəxsiyyətlərin adına rast gəlmək olar: Nəmrud, Gavə, Zöhhak, Şəddad və başqaları. Bütün bunlar təsadüfi səciyyə daşımır. Görkəmli sənətkar həmin şəxsiyyətlərin adları ilə ciddi və məzmunlu fikirlər ifadə edir. Bu baxımdan M.Hadinin müəyyən əfsanələri bilməsindən, öyrənməsindən çox, bu əfsanə qəhrəmanlarının Hadi şeirində hansı estetik funksiya daşmasından bəhs açmaq daha maraqlıdır.

M.Hadi 1908-ci ildə yazdığı “Təraneyi-vətənpərəstanə” şeirini İran inqilabına həsr etmişdir. Şair çox böyük qəzəblə inqilabı boğanlara qarşı üsyana qalxır, iranlıların rüyalar içində qalmalarına, bu ölkədə zülm və sitəmin artmasına acıyır. Şair öz hisslərini oxucuya daha qüvvətli şəkildə çatdırmaq üçün əfsanəvi xalq qəhrəmanının adından bir bədii vasitə kimi istifadə edir:

*“Vətəndə rəhmdil yox, qatili səffaklər çoxdur,
Tapılmaz gərçi Gavə, ah... kim, Zöhhaklər çoxdur!
Zəkidir gərçi millət, sahibi-idraklər çoxdur,
Nə hasil, Şeyx Fəzlullah tək napaklər çoxdur”* (36, 92).

Yeri gəlmişkən bu bəndlə əlaqədar verilmiş şərhə də xatırlamağı lazım bilirik: “**Gavə, Zöhhak** – Əsatirə görə, Zöhhak qədim İranda zalım padşahlardan biridir. Firdovsinin “Şahnamə”sində mənfi surətdir. Belə bir mif var ki, Zöhhakın hər çiyinə bir ilan yapışmış imiş; öz qanını sormasınlar deyər o, ilanlara gündə iki uşağın beynini yedizdirərmiş. Dəmirçi Gavənin başçılığı ilə üsyankarlar onu taxtdan salıb Firidunu hökmdar seçmişlər” (36, 440). Şair İranda ki şəraitin dəqiq ifadəsi üçün iki əfsanəvi şəxsiyyəti qarşı-qarşıya qoyur və gavələrin hələlik tapılmadığına, zöhhakların isə çoxluğuna təəssüf edir. O, sahibidrakların üzə çıxma bilmədiklərini göstərir və sənətkar qətiyyəti ilə “şeyx” sözü yananda “napak” kəlməsini yazır.

M.Hadi İranda ki inqilabi yüksəliş dövründə yazdığı “Bariqeyi-zəfər parlayır, istiqbal bizimdir” şeirində isə şah taxt-tacının məhv olma zərurətini əsatirə görə, Yəmən ölkəsində yaşamış zalım hökmdar Şəddadın qoşunlarının məğlubiyyəti kimi mənalandırır:

*“Mücahidlər, sizi alqışlar ərvahi-şəhidanın,
Mübarizlər, sizə dai lisanı əhli-viddanın,
Həqiqət etdiniz bala şükühun mülki-İranda,
Qülubu lərzədari-xöyfdür viddansız əlanın,
Düçari yəsdür ləşgərkeşi-Şəddadı Tehranın”* (36, 92).

Göründüyü kimi, hər iki halda əfsanəvi Gavə, Zöhhak və Şəddad obrazları fikri daha qüvvətli verməyin çıxış nöqtəsi olmuşdur. Sənətkar bütün bunlarla demək istəyir ki, zülmkarlar, qaniçənlər və eyni zamanda fədakar qəhrəmanlar yalnız tarixdə, yalnız əfsanələrdə deyil, onun yaşadığı dövrdə də vardır. Buna görə də xoş həyat, xoş gələcək üçün mübarizə ədalətsiz cəmiyyətlərdə həmişə mövcuddur. Digər tərəfdən bu faktlar M.Hadi şeirinin, Azərbaycan romantizminin mübarizə platformasını da açıqca göstərir və nümayiş etdirir.

Maraqlı cəhətlərdən biri də budur ki, M.Hadi qələmi müraciət məqamında öz romantik vüsəti ilə bütün insan nəsillərinin üzərindən çox sürətlə keçmişə doğru addımlayır və mifik obrazlardan biri olan Nuhun qarşısında dayanır:

*“Ey Nuh! Açıb da çeşmini pak et qübardən,
Sən qoyduğun kimi dururuz, bax məzardən!”* (36, 123).

Bu misralar şairin “Ədvari-təcəddüd, əsari-inqilab” şeirindəndir. Müəllif azadlıq əldə edə bilməyən xalqın həyatına çox böyük yangı ilə yanaşır və Nuha müraciətlə demək istəyir ki, biz elə onun zamanından bəri zülm və sitəm altında inləyirik.

H.Cavidin və M.Hadinin Adəmə müraciəti də məhz bu mənədadır.

H.Cavid:

*“Sən əvvəl xeyri-şərdən bixəbərdin,
Çocuq ruhilə bixərva gəzərdin;
Nə buldun qürbi-həqdən böylə sapdın?
Düşün! Naqis bəşər, bir bax nə yaptın!?
Bu gün qüdsiyyətli olmaqda bərhəm,
Yazıq! Aldandın, ey biçarə Adəm!”* (11, 24).

Yaxud M.Hadi:

*“Bu gün islamı görməkçin dur, ey Adəm, məzarından,
Qucaqla, bağına bas, naxələf bir pur lazımsa!”*
(36, 167).

Hər iki sənətkar Adəmə müraciət forması ilə öz dövrünə və həmin dövrün insanlarına münasibətlərini ifadə edirlər. Hər halda əfsanəvi və mifik obrazlar sənətkar fikrinin açılışında müəyyən köməkçi rolunu oynayır.

Beləliklə, romantik şeirin Şeyx Sənana, Nuha, Adəmə müraciəti keçmişə maraqlıdan çox, yeni həyat uğrunda mübarizənin çağırışlarıdır. Öz dövrlərinin gerilik və eybəcərliklərini göstərmək üçün romantiklərin çağırdıqları obrazlar – şahidlər əfsanə-

vidirlər, lakin onların adı ilə bağlı şeirlərdə həyata daha dərinləndən bağlı olan hiss və duyğular yaşayır.

Ümumiyyətlə, XX əsr Azərbaycan romantizmində, o cümlədən H.Cavid və M.Hadi yaradıcılığında “Adəm və Həvva” əfsanəsi, daha çox isə bu əfsanənin birinci qəhrəmanının taleyi xüsusi yer tutur. “Öz nəfsinə uyub cənnəti itirən insanın süqutu” (46, 112) H.Cavidin “Hübuti-Adəm” şeirinin baş qəhrəmanıdır.

Şeirdə əfsanənin nəql edilməsi oxucunu tanış süjetlə yenidən tanış etmək məqsədi daşımır. Bu, hər halda sadələşmə olardı. Məsələnin əsl mahiyyəti ondadır ki, romantik sənətkar Adəmlə Həvvanın yaşadığı cənnəti bu günə qarşı qoyur:

*“Diyorlar bir zaman Adəmlə Həvva
Yaşarmış rövzeyi-cənnətdə.
O bir məva ki, biganəyiz biz,
Bu torpaqdan uzaq, qəmsiz, kədərsiz.
O bir məva ki, ruhani, münəvvər,
Uçarmış orda pərrinpər mələklər.
O bir məva ki, nəşr eylər sərəsər
Əməllər, nəşələr, güllər, çiçəklər...
Fərəhdən ağlar insan bəlkə, bilməm!
Bulunmaz orda lakin hüznü matəm”* (11, 25).

Bu parçanın son beytindəki “hüznü matəm” təsadüfi işlənməmişdir. Əvvəlki beytlərin təsdiq formasında, ən sondakının isə inkarda (bulunmaz!) verilməsi də xüsusi məqsədin ifadəsi və işarəsidir: Cənnətdə “hüznü matəm” yoxdur, amma bu cəmiyyət hüzn və matəmdən ibarətdir. Əsərin son beytləri də həmin fikri tamamilə təsdiq edir:

*“Əzil, qəhr ol, keçənlər keçdi, heyhat!
Budur həqdən sənincin son mükəfat!
Qoşarsan bir zaman məhkumi-xüsrən.
Aparsın gülşəni-lahuti giryan.
Yaşarsın vadiyi-zillətdə məyus,*

*Fəqət dönməz! O günlər keçdi, əfsus!
Cahan durduqca hər nəslin bərabər
Bu müdhiş zərbədən qurtulmaz inlər” (11, 25).*

Bəlkə bunlar bir az da sərtidir. Hətta “qurtulmamaq” haqqındakı şair qənaətinə bədbinlik də demək olar. Lakin bu bədbinlik həyatdan əl üzmək yox, bəlkə şeirin strukturundan, qarşılaşmanın harmoniyasının – çəkisinin pozulmamasından irəli gəlmişdir. Çünki şeirdəki cənnətin təsvirinin əksi kimi yalnız belə nəticə və yekun bədii-estetik tələbə verilən doğru cavabdır. Bu mənada şeirin finalı öz fəlsəfi ümumiləşməsinə görə bədbinliyi xeyli dərəcədə yumşaltmış olur:

*“Əmin ol, nerdə nəfs olmuşsa hakim,
Həqiqi eşqi məhv etmiş məzalim.
Kimin ülvisə ruhu, söz onundur,
Əsiri-nəfs olan daim zəbundur” (11, 25).*

M.Hadinin “Qəmərə” (36, 328-329), “Hərərətli şeir və yaxud qızdırmalı halımdan saçmalarım” (36, 331-333) şeirlərində də Adəmdən söhbət gedir. Müəllif “Qəmərə” şeirdə yazır:

*“Niyə qan tökdü Adəm övladı?
Qabil imiş o qatilin adı.
İlk qatildə qabiliyyəti-qətl,
Əzəlidir əvət bəliyyəti-qətl”.*

M.Hadi H.Caviddə olduğu kimi, Adəm “müqəddəsliyini” bugünkü qatilliyə, İblisə və iblisliyə qarşı qoyur və müqayisə yolu ilə Birinci Dünya müharibəsinin dəhşətini, bəşəriyyətin ağrı və acılarını göstərir.

M.Hadinin ikinci şeirində də eyni ruh hakimdir:

*“Deyirlər zövcü-Həvvaya ki, məscudi-mələkdir,
Dedim şeytanə rəhmət Adəm övladı görən gündən.
Behiştə bir tәмəddün kəsib edərmi aləmin əhli?
Buna heyrdəyəm bu vəhşətabadi görən gündən.
Bu yer qansız olurmu? Əqldən sordum, cavab iştə;*

*Bunu dərk etmədinmi tiği-cəlladı görən gündən?
Yer oğlu xəstədir qandım, qan almaq lazım olmuşdur,
Qədimi adət ilə, hali-fəssadı görən gündən”* (36, 332).

Bu şeirin axırı da çox səciyyəvidir. Adətən, qəzəl-qəsidə ədəbiyyatında müəllifin adı axırınıcı beytdə çəkilir. Burada isə Hadinin adı sonuncudakından əvvəlki beytdə xatırlanır və son beytdəki “Adəm” də sanki müəllif olur. Beləliklə, M.Hadi öz şeirinin müəllifliyini də sanki Adəmə güzəştə gedir və insan zülmünün tarixini onun əfsanədə şahid kimi yaşadığı bütün əsrlərə bərabər tutur.

Məhəmməd Hadi yeri gəldikcə dini rəvayətlərdən də istifadə edirdi. “Dəqyanus dini rəvayətə görə, eramızdan əvvəl Misirdə zalım bir padşahdır və zülm etdiyi adamlardan biri guya ədalətli və xeyirli sözlər deyən Yəhya adlı peyğəmbər olmuşdur” (36, 445). Romantik şair həmin rəvayətdən 1908-ci ildə qələmə aldığı “Məhəmmədəli şahın qulağına azani-intibah” şeirində istifadə etmişdir. Burada göstərilir ki, şah İrani bəla səhrasına döndərmiş, xanimanlar söndürmüş, canlar yandırmış, mülki viran qoymuşdur. Məzlumlar isə zülm zənciri altında inləməkdədir. Bütün bu ağırları, əzab və işgəncələri daha qabarıq göstərmək üçün məhz belə yazır:

*“Fısqıran xuni-xuruşani-şahidandır bu gün,
Sən də Dəqyanussan hürriyyətin Yəhyasına”* (36, 153).

M.Hadi şeirində dini obraz öz örtüyündən çıxır, yəni reallaşır, adiləşir və Məhəmmədəli şaha çevrilir. Bu çevrilmədə onun – şahın azadlığa nə qədər qatı düşmən olduğu bir daha təsdiq edilir.

Abdulla Şaiq xalq əfsanəsi əsasında 1914-cü ildə yazdığı “Simurğ quşu” şeirində keçmişin ağrı və acısını verməyə səy göstərmişdir. Əsəri təhlil etmədən öncə görkəmli folklorşünas Məmmədhüseyn Təhmasibin “Vətən uğrunda” jurnalının 1945-ci il 5-ci sayında çap edilmiş (s. 93-101) “Əfsanəvi quşlar” adlı

məqaləsinə diqqət yetirək. Müəllif həmin məqalədə Azərbaycan folklorunun ayrılmaz obrazlarından olan əfsanəvi quşlara diqqət yetirir, onların tarixi-mifoloji köklərini araşdırır və əsasən Simurğ quşuna diqqət yönəldərək yazır: “Xalq ədəbiyyatımızda bu günə qədər tədqiq edilməmiş çox maraqlı məsələlər vardır. Bunlardan biri də nağıl və əfsanələrimizdə çox tez-tez təsadüf edilən məşhur Simurğ quşudur. Bu quş bizdə əsas xeyir qüvvələrindən biri olaraq məşhurdur. O, iştirak etdiyi hər bir əsərdə qəhrəmana kömək edən, qara qüvvələrlə apardığı mübarizədə ona yollar göstərən, məsləhətlər verən, onu ən çıxılmaz fəlakətlərdən xilas edən, mərhəmətli, vəfalı, sədaqətli, özü də xariqültəbii xüsusiyyətlərə malik xeyirxah bir qüvvə kimi təsvir edilir” (66, 7).

Göründüyü kimi, görkəmli folklorşünas alim Simurğ quşunun Azərbaycan folklorundakı statusunu son dərəcə dəqiq müəyyənləşdirmişdir. Məsələ burasındadır ki, ədəbiyyatşünas Əflatun Məmmədovun “azadlıq haqqında gözəl ballada” (49, 97) adlandırdığı A.Şaiqin “Simurğ quşu” şeirində də elə məhz Simurğ quşu həmin statusda çıxış edir.

A.Şaiqin əsəri, müəllifin özünün də qeyd etdiyi kimi, xalq əfsanəsi əsasında yazılmışdır. Əsər Ana və Oğulun söhbəti əsasında qurulmuşdur. Onların dialoqunun birinci hissəsi belədir:

*“Anacığım, bax, o uca, sarp dağa,
Qəm yurdudur sanki başdan ayağa.
Diqqətlə mən ora baxsam nə zaman,
Təpələri qış-yaz dumandır, duman.
Neçin duman əksilməyir o dağdan?
Ora günəş doğmayır mı, anacan?
-Oğlum, o dağ inləyən Qaf dağıdır,
Simurğ quşu daim orda yaşayır.
Yaşar bilməm, çox əsrlərdən bəri,
Nə izi var, nə tozu, nə əsəri.
Onu görən, yerin bilən yox, oğlum,*

*İnsanlar ki, qan tökər, eylər zülüm,
O quş qanadların acıqla çırpır,
Uşaq kimi bitməz-tükənməz ağlar.
Göz yaşları dönər göydə dumana,
Qatar-qatar yayılar hər bir yana” (68, 64).*

Beləliklə, ananın söylədiyindən bəlli olur ki, Simurğ quşu həmişə Qaf dağında məskən salıb yaşayır. Həmin əfsanənin özündən də bəllidir ki, “Simurğ Qaf dağında yaşayırdı” (3, 34). İnsanlar zülm eləyib qan tökəndə isə qanadlarını çırparaq öz narazılığını bildirir. Sonra isə Ana Simurğ quşunun sirrini belə söyləyir:

*“Eşitmişəm, oğlum, mərhum babandan:
Çox çəkməmiş yetişəcək bir zaman,
Sevinəcək o quş, şən-şən güləcək,
Qəlbimizdən dərdi-qəmi siləcək.
O gün sanki başqa günəş doğacaq,
Bu qaranlıq buludları boğacaq.
Enəcəkdir onda yerə səadət,
Yaşayacaq hamı asudə, rahat” (3, 64-65).*

Beləliklə, Ana öz oğluna çox böyük ümidlə yaşamaq ruhu bağışlayır. O, babalardan eşitdiyi bu hikməti öz övladına söyləməklə müəyyən bir əfsanəni yeni nəsillərə ötürmək işini də görmüş olur. Bununla yanaşı Ana mifik bir düşüncə ilə oğluna yenə təsəlli verərək deyir:

*“Söyləyirdi baban ki, Qaf dağında
Uçurumlu dərə var sol-sağında.
İgidlərin ruhu ora toplanır,
Qaranlıqda çıraqlar kimi hey yanır.
O dərələr bir gün ruh ilə daşar,
Qaf dağının təpələrindən aşar.*

*Onda, oğlum, günəş doğar, quş gülər,
Göydən yerə nur və səadət enər” (68, 65).*

Ananın göydən yerə nur və səadətənin enməsi barədə qənaəti oğulun ürəyincə olur. O, inanır ki, nə vaxtsa xoşbəxtlik və səadət hamının nəsibi olacaqdır. Beləliklə, əsərin əvvəlində Ana oğluna təsəlli verir və səadətə səsləyirsə, əsərin sonunda artıq bu mövqeni oğul nümayiş etdirir. Bununla da belə bir qənaət hasil olur ki, A.Şaiq Simurğ quşu əfsanəsini qələmə alarkən və daha doğrusu, nəzmə çəkərkən gələcəyə böyük bir ümid bəsləməyi öz oxucularına tövsiyə edir:

*“Səbr et, anam, Qaf dağında dərələr,
Dolub-daşar, xain əllər quruyar.
Simurğ quşu gülər, günəş də doğar.
Göydən yerə enər sevgi, səadət,
O gün atam yenə gələr salamət” (68, 67).*

Şeirdə Simurğ quşu, nağıllarda olduğu kimi, öz əfsanəvi funksiyasını saxlayır. Lakin A.Şaiq həmin obrazdan istifadə edərək, dövrə, həyata öz münasibətini bildirir. Burada folklor obrazı, yaxud motivi sənətkar qələmində müasir biçim qazanması ilə diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan romantiklərinin bədii əsərlərində əfsanəyə sənətkar diqqəti H.Cavid yaradıcılığında da özünə kifayət qədər yer tutmuşdur. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, H.Cavidin əfsanə ilə bağlı ən maraqlı əsərlərindən biri “Şeyx Sənan” faciəsidir. Lakin romantik sənətkar bu faciədən əvvəl Tiflisdəki Şeyx Sənan türbəsi önündə duraraq “Şeyx Sənan” şeirini yazmışdır. Müəllif həmin şeirdə Şeyx Sənana müraciət edərək onun oyanmasını istəyir:

*“Oyan, ey piri-xoşdil! Qalx, ayıl bir xabi-rahətdən!
Qiyamətdir, qiyamət!.. Qalx, oyan, zövq al bu fürsətdən.*

*Mələklər göydən enmiş, feyz alırlar xaki-pakindən,
Seçilməz imdi əsla məqbərin gülzari-cənnətdən”*

(11, 77).

H.Cavid bu şeiri vasitəsilə Şeyx Sənan obrazına və onun adı ilə bağlı əfsanəyə öz rəğbətini bildirir. Şeirdən məlum olur ki, romantik sənətkar Şeyx Sənanı ən böyük məhəbbət simvolu hesab edir. Onun yaxından və hərtərəfli dərki ilə insanlar daha böyük mənəvi dəyərlərə sahib ola bilər:

*“Nədir mənası eşqin?!” söyləyənlər nerdə? Bir gəlsin,
Görüb qüdsiyyəti-Sənanı, lal olsun xəcalətdən.*

*Məhəbbətsiz bütün mənanı-xilqət şübhəsiz heçdir;
Məhəbbətdir əvət, məqsəd bu pürəfsanə xilqətdən”*

(11, 77).

Beləliklə, romantik sənətkar “Şeyx Sənan” şeiri ilə bu mövzuda yeni bir əsər yazacağına imkan açmışdır. Onun nəzərincə, Şeyx Sənanın adı ilə bağlı əfsanə Leyli və Məcnunun adı ilə bağlı əfsanədən heç də əhəmiyyətsiz deyildir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan romantiklərinin bədii əsərlərində əfsanəyə sənətkar diqqəti H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə yeni zirvə qazanır. Bu barədə akademik Məmməd Cəfər çox düzgün olaraq yazır: “Cavid ... eyni əfsanənin mayasında olan reallığa yeni bir məzmun vermiş, əfsanəni təbliğ etmək istədiyi fikrə böyük insan məhəbbəti qarşısında milli və dini təəssübkeşlik heçdir, gücsüzdür ideyasına tabe etmişdir” (19, 185-186).

H.Cavidin bu əsəri ilə eyni adlı ərəb əfsanəsi arasındakı əlaqələr barədə ədəbiyyatşünas Zahid Əkbərov tədqiqat aparmış və bu yöndə irəli sürdüyü mülahizə və tezislər öz elmi gücünü indi də saxlamaqdadır (29, 3-32). Həqiqət nəminə demək lazımdır ki, H.Cavidin faciənin mövzusunu “Şeyx Sənan” əfsanəsindən, onun variantlarından götürmüşdür. Lakin başqa bir cəhəti də unutmaq olmaz. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavidin həmin fa-

ciəsinin süjeti və obrazları ilə “Əsli-Kərəm” dastanının süjet və obrazları arasında xeyli yaxınlıq vardır. Buna görə də, yalnız əsərin yazılmasında deyil, “Şeyx Sənan” əfsanəsinin seçilməsində belə “Əsli-Kərəm” dastanının müəyyən qədər rolu olmuşdur. Hətta yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “Əsli-Kərəm” dastanı da başdan-başa dini təəssübkeşlik əleyhinə yazılmamışdır mı? Dastanda məhz “dini təəssüb bu iki gəncin saf, təmiz məhəbbətini nakam məhəbbətə çevirir” (65, 278). H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanının müqayisəsi onlar arasındakı tam yaxınlığı təsdiq edir.

Hər iki nümunənin bir-birinə oxşarlığı ilk növbədə bədii təsvirlərdə özünü göstərir. Belə ki, hər iki qəhrəman – həm Kərəm, həm də Şeyx Sənan Tiflisə gəlib çıxırlar. “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəmin Tiflisə gəlməsi belə təsvir edilir: “Toplaşanlar Kərəmə afərin söylədilər, keşişin Tiflisdə olduğunu ona dedilər. Kərəmgil gəlib Kür çayının kənarına çıxdılar. Kərəm baxdı ki, iki gözəl Kür çayının kənarında seyr edir...Tiflis böyük, bunlar nabələd. Az gəzdilər, çox gəzdilər, deyə bilmərəm, axırda gəlib bir qəhvəxanaya çatdılar. Qəhvəxanada onlar Kərəmdən xahiş etdilər ki, Gürcüstanı tərif etləsin. Kərəm onların sözünü yerə salmadı, aldı görək nə dedi:

*Seyr elədim Gürcüstanın elini,
Elləri var – bizim elə bənzəməz.
Barlı bağçaları, qarlı dağları,
Gülləri var – bizim gülə bənzəməz.*

*Coşqun-coşqun çaylarını keçmişəm,
Sərin-sərin sularını içmişəm,
Kərəm deyər: dilbərlərin seçmişəm,
Halları var – bizim hala bənzəməz” (4, 95-96).*

“Şeyx Sənan” əsərinin ikinci pərdəsinin əvvəlinə diqqət edək:

“Qafqasiyada, imdiki Tiflis civarında kiçik bir dağ ətəyində mənzerəli bir yer... Bir tərəfdə Kür nəhri, digər tərəfdə dağa doğru ucu görünməz əyri bir cığır nəzərləri oxşar. Qarşıda iki-üç çadır görünür. Müridlərdən bir neçə kişi çadırlardan çıxaraq əllərində dəsti Kürdən su gətirir...

Şeyx Sənan

*İştə Qafqas!.. səfalı bir məva!
Allah-allah, nədir bu abü həva!?
Nə qədər şairanə bir xilqət!
Yerə enmişdir adətən cənnət.
Bu tamaşaya qarşı hər insan,
Məncə, biixtiyar olur heyran.
Nə qədər dilruba yaşıl təpələr!
Seyrə daldıqca ruhu cəzb eylər.
Gülüşiür pənbə, al, bəyaz güllər,
Ötüşiür hər tərəfdə bülbüllər.
Ninni söylər kiçik sular xəndan,
Görünüür hər tərəfdə bir orman.
Qarlı, qartallı bir yığın dağlar,
Ta uzaqlarda bəmbəyaz parlar... ” (12, 45).*

Açıq-aydın görünür ki, Kərəmin Tiflisi tərif etməyi ilə Şeyx Sənanın Tiflisə münasibəti arasında ciddi bir oxşarlıq vardır. Doğrudur, bu oxşarlığı, yəni hər iki obrazın müəyyən bir obyektə eyni münasibətini həmin obrazların əhvali-ruhiyyəsi ilə də izah etmək olar. Ona görə də Kərəm və Şeyx Sənanın təbiətə münasibətində kifayət qədər yaxınlıq vardır. Hətta onların deyimlərində bəzi təbiət obrazları da eyniyyət təşkil edir.

Kərəmlə Şeyx Sənanın – bu iki qeyri-adi aşiqin bir-birinə yaxınlığını və doğmalığını təsdiq edən faktlardan biri də onların öz sevgi və məhəbbətləri yolundan dönməzliyidir. Bu fikir, bu dönməzlik sadəcə olaraq, ümumi təsvirlərlə deyil, həmçinin onların öz dilləri ilə də oxuculara çatdırılır. Belə ki, Kərəm elə

dastanın əvvəlində söylədiyi “Ağlaram” rədifli qoşmada öz mövqeyini belə bildirir:

*“Hey ağalar budur sözün əzəli,
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,
Yarımın sevdası sərimdən getməz,
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram” (4, 81).*

Kərəmin Əsliyə münasibəti o qədər dəqiq və aydındır ki, onun Əsliyə olan məhəbbəti o qədər coşqun və tükənməzdir ki, oxucu bu aşiqin öz sevgisi yolunda öləcəyinə belə şübhə etmir. Kərəmin “Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz” inamı və məhəbbətdə dönməzliyi onu folklorumuzun möhtəşəm qəhrəmanlarından birinə çevirmişdir.

Məsələ burasındadır ki, eyni mövqeni Şeyx Sənanın münasibətində də görmək çətin deyil. Onun münasibəti uzaqdan eşidilən bir türkünün sözləri ilə reallığa çevrilir:

*“Uca dağlar aşdım, ormanlar keçdim,
Gözəllər içində bir gözəl seçdim,
Mən o gündən yaradana and içdim,
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan.*

*Mənim yarım al yanaqlı mələkdir,
Tazə açmış sevimli bir çiçəkdir,
Qəhr olsun o qəhrəman ki, dönəkdir,
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan” (12, 46).*

Şeyx Sənanın daxili duyğusunun nəticəsi kimi meydana çıxan və əslində Şeyx Sənanın öz münasibəti kimi başa düşülən həmin mülahizələr heç bir cəhətinə görə Kərəmin fikirlərindən

fərqlənmiş. Əslində Şeyx Sənan da öz məhəbbətinə axıra qədər sadıq qalacağını əvvəlcədən bəyan edir.

Şeyx Sənan başqa bir məqamda isə öz dili ilə deyir:

“Deyil əsla bir iştika, bu nida!

Çünki ülvi Xumarın uğrunda

Hər bəla mənə bir səadətdir,

Hər cəfa sanki bir məhəbbətdir” (12, 86).

Bütün bunlar aydın sübut edir ki, Kərəm və Şeyx Sənan öz məhəbbətləri yolunda mübarizəyə hazırdırlar, yəni onları heç kəs və heç nə öz yollarından döndərə bilməz. Hər iki nümunədə də belədir: onlar öz sevgiləri uğrunda axıra qədər gedirlər və məhəbbətin və sevgidə sədaqətin nümunəsini göstərirlər.

“Əsli-Kərəm” dastanının ən səciyyəvi yerlərindən biri Kərəmin haqq aşığı olub-olmadığının sınaqdan keçirilməsidir. Belə ki, dastanda Kərəmin Əslinin ardınca çox yerləri dolaşdığı bir-bir göstərilir. O, nəhayət, Qeysəriyyəyə gəlib çıxır və burada ona bəlli olur ki, keşiş Kərəm haqqında Süleyman paşaya yalan və hədyanlar danışmış və onu inandıraraq ki, Kərəm adlı aşiq naxələf bir adamdır. Süleyman paşa da keşişin dediklərinə inanaraq onunla dostlaşmışdı. Bu vəziyyəti Qeysəri də Əsli də Kərəmə belə söyləyir: “Kərəm, atam səni Süleyman paşaya bərk çuğullayıb. Əgər o indi sənə burada olduğunu bilsə, yəqindi ki, tutub zindana saldıracaq. Amma sən qorxma. Mən bir kağız yazım verim sənə, apar ver Süleyman paşaya. Öz dərdini aç, dilnən də ona de. Bəlkə, paşa rəhmətə gəlib, mənə atamdan alıb sənə verər” (4, 147).

Bundan sonra Kərəmin vəzirlə qarşılaşması olur. Vəzir Kərəmi və Sofini çox diqqətlə dinlədikdən sonra belə qərara gəlir ki, Kərəm haqq aşiqidir. O, bu barədə Süleyman paşaya da bildirir. Lakin buna keşiş etiraz edir. Belə olduqda Kərəmin haqq aşığı olub-olmaması məsələsinin yoxlanılması Süleyman

paşanın bacısı Hüsniyə xanıma tapşırılır. Hüsniyə xanım bir neçə mərhələdə onu yoxlayır.

Birinci sınaq belə olur ki, “Hüsniyə xanım bir dəstə qıza eyni paltar geyindirib yaz bağçasına gətirdi, Əslini də bu qızların içinə salıb, qardaşının hüzuruna qayıtdı. Hüsniyə Kərəmdən xəbər aldı:

–De görüm, Əsli bu saat haradadı?

Kərəmə bəyan oldu ki, Əsli bağdadı, özü də qızlardan xeyli aralı, məlul-məhzun dayanıb. Aldı Hüsniyə xanıma görək Kərəm nə cavab verdi:

*Xan Əslim baxça içində
Gəzər zavallı, zavallı...
Qarşımızda ala gözüün
Süzər zavallı, zavallı... ” (4, 152).*

Bundan sonra Hüsniyə xanım ikinci sınağı keçirir və Kərəmə üz tutaraq deyir ki, indi sənin gözlərini bağlayacağam, altı qız gətirib qabağından keçirəcəyəm. Hamısı bir boyda, bir libasda, üzləri də örtülü. Əgər onları da tanısan, doğrudan da, haqq aşığısan. Belə də olur. Kərəm sazı götürüb qızları bir-bir nişan verir:

*Altı qızın biri Bani,
Altı qızlar, altı qızlar!
Bizə məhəbbətin hanı?
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri İnci,
Gözəllikdə lap birinci,
Qoynunda iki turuncu,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Püstə,
Dərdinnən olmuşam xəstə,*

*Qoy qədəmin sinəm üstə,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Ceyran,
Olum gözlərinə heyran,
Sizlə kaş sürəydim dövrən,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Xədcə,
Qəddi əlif, beli incə,
Gözəl görməmişəm səncə,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Bəsdı,
Gözləri canımın qəsdı,
Bu dərdlər Kərəmə bəsdı,
Altı qızlar, altı qızlar” (4, 153-154).*

Göründüyü kimi, Kərəm həmin altı qızın adını da, gözəllik keyfiyyətlərini də bir-bir sadalayır. Bunu görən Hüsniyə xanım ona afərin deyir və yenidən sınağa çəkir. Üçüncü sınaq Əslinin üzündə olan nişanların sayılmasıdır. Kərəm bunu da tam və dürüst yerinə yetirir. Hüsniyə xanımın dördüncü sınağı isə daha çətindir: “Kərəm sözünü qurtardı, düz gəlib dayandı Əslinin qabağında. Hüsniyə xanım dedi:

– Aşıq, qız tanımaqda mahirsən. İndi bir işimiz qalıb. Bu gün səhər burada bir qərib ölüb. Yuyublar, kəfənləyiblər, qalıb basdırmağı. Gedək ona bir namaz qıl, torpağa tapşırıq, sonra sənəin toyunu eyləyək.

Kərəm dedi:

–Baş üstə!

Hüsniyə xanım fərraşlara əmr elədi ki, Kərəmi qəbiristanına aparsınlar. Elə ki, Kərəmi apardılar, Hüsniyə xanım paşaya dedi:

– Ölüb eləyən yoxdur. Bu mənim axırıncı sınağımdır. Bir diri adamı kəfənə tutdurub, tabuta qoydurmuşam. Durun, siz də gedək. Əgər bu bilsə ki, kəfəndəki ölü deyil, ta haqq aşığı olmağına heç kəsin sözü ola bilməz.

Hamı Hüsniyə xanımın bu tədbirinə afərin deyib, ayağa qalxdı, qəbiristana tərəf yola düşdü. Elə ki, gəlib çatdılar, Kərəm cənazəyə baxıb soruşdu:

– Deyirsiniz ki, mən namaz qılmalıyam. Ancaq bilmirəm ölü namazı qılım, ya diri namazı?

Paşa qəsdən özünü qəzəbli göstərüb dedi:

– Bu nə sözdü?

Kərəm dedi:

– Bu, o deyən sözdü ki, kəfəndəki hələ ölməyib, diridi.

Hüsniyə xanım yerindən dik qalxıb dedi:

– Afərin sənə, aşığı! Daha mənim sənə sözüüm yoxdu. Sən doğrudan da, haqq aşığı imişsən” (4, 154-155).

Məsələ burasındadır ki, Şeyx Sənan da sınaq qarşısında qalır və onun da keçdiyi sınaqların sayı da məhz dördüdür. Hələ sınaqlar başlamamış Papasla (Keşişlə!) Şeyx Sənan arasında belə bir dialoq olur:

“Papas

O həmail nə öylə?

Şeyx Sənan

Qurandır.

Papas

İmdi isbat edib də gəl qandır!

Heç bu mümkünmü isəvi bir qız,

Bir müsəlmana varsın? Anladınız...

Şeyx Sənan

Birsə həq, yümlə din də bir... naçar,

Xəlqi yalnız ayırmış azğınlar” (12, 67).

Şeyx Sənanla Papasın (Keşişin!) qarşılaşması və toqquşmasının səbəbi dini ayrı-seçkilikdir, xristianlığın və müsəlmanlığın qarşı-qarşıya gəlməsidir. Yəni Şeyx Sənanın xristian qızı Xumara vurulması gələcəkdə baş verəcək ciddi problemlərdən xəbər verir. Eynən “Əsli-Kərəm” dastanında da belə bir ziddiyət əvvəldən hiss edilir. Bu mənada Kərəm atasına deyir:

*“Dərdli Kərəm deyər fürqətim qatı,
Kəskindi qılınçı, yüyürəkdi atı,
O İsa vi, mən Məhəmməd hümməti,
Atəşi sərımdı qaldı, nə çarə?”* (4, 77).

Beləliklə, aydın olur ki, bu iki klassik bədii nümunəni ortaq mövqeyə gətirən ən əlamətdar cəhət elə məhz inikas etdirən məsələlərdən doğan ideya yaxınlığı və ideya qohumluğudur.

Papasın ilk sınağı aşağıdakı dialoqda ifadə edilmişdir:

“Şeyx Sənan

Hər kəs uymuş cahanda bir hissə...

(Papas şərab dolu qədəhi Platondan alıb Şeyxə verir)

Papas

İçiniz bu şərabı öylə isə.

Şeyx Sənan

Zatən onsuz da sərxoşam əlan...

Papas

Xayı, al iç, sözün deyilsə yalan”.

(Şeyx Sənan pərəstişkaranə baxışlarla Xumarı süzərək, həmə qədəhi alıb içmək istər, lakin bir dürlü cəsərət edəmz və bir taqım mütərəddidanə vəziyyətlərdə bulunur. Ən nəhayət, kəskin bir qərar ilə son damlasına varıncaya qədər içər.) (12, 67-68).

Beləliklə, Şeyx Sənan Papasın tələbi ilə şərab içir. Hətta onun tərəfdarlarının etirazlarına baxmayaraq, şərab içməkdə özündə cəsərət tapır və Papasa sübut etmək istəyir ki, Xumarın sevgisi qarşısında şərab içmək boş bir işdir.

Faciədəki ikinci sınaq isə belədir:

“Papas

(Cibindən kiçik bir xaç çıxarıb Şeyxə verir)

Çox gözəl, şeyxim, al bu xaçı da as.

Şeyx Sənan

(alıb asaraq, yarım qəhqəhə ilə)

İbn Məryəm asıldı darə, fəqət

Onu təkrarə varmıdır hacət?

Bumu İsanın ərşə meracı?

Mən nəyəm imdi?

Canlı dar ağacı!..

Şeyx Mərvan

Sənə layiqmidir bu iş, yahu?

Şeyx Sənan

İştə bir parçayıq gümüşdür bu,

Bunu asmaqla bir üzük taxmaq

Məncə, birdir, bir... anladınmı bunaq!” (12, 67).

Buradan aydın olur ki, Şeyx Sənan üçün xaç asmaq üzük taxmaq kimi bir şeydir. Yəni Şeyx Sənana görə bütün mətləblərin mahiyyəti formada deyil, məhz məzmunudur.

Üçüncü sınaqda isə Papas daha amansız hərəkət edərək Şeyx Sənanı Quranı yandırmağı tələb edir:

“Papas

Məqsədin anlaşıldı çox rəna.

İmdi Quranı al da yax...

Şeyx Sənan

Əcəba!

Onu yaxmaqda varmı bir məna?

(Hər kəsdə həyəcan və heyrət)

Papas

Fəzlədir həp bəhanə, üzr ancaq,

Yaxacaqsan...

Şeyx Sənan

(Quranı çıxarıb verər)

Al, iştə kəndin yax!

Ümum

Şeyx, Quran yaxılmaz!..

Şeyx Sənan

İllət var.

Şeyx Sədra

Susunuz, bəlkə başqa hikmət var!

Şeyx Sənan

Hökmi-Quran ilə ləbəd ucalır,

Yaxılan həp kağız, mürəkkəbdir” (12, 69-70).

Burada da Şeyx Sənanın fikri aydındır. O bildirir ki, Quranı yandırmaqla əslində mürəkkəb və kağızı yandırmış oluruq, Quran isə məhv olmazdır.

“Əsli-Kərəm” dastanında olduğu kimi, “Şeyx Sənan” faciəsində də Şeyx Sənanın axırıncı sınağı kifayət qədər gözlənilməzdir:

“Papas

(Platona)

Daha bir çarə yox, nə istərsən

O qaçırmaz boyun itaətdən.

Platon

Şeyxim, ancaq bir iş də yapmalısın,

İki il tam donuz otarmalısın.

(Hər kəsdə böyük bir həyəcan)

Şeyx Sədra

(Şeyx Sənanə)

Xayır, artıq bu pək fəna təhqir,

Səni ikrah üçün bu bir tədbir...

Şeyx Sənan

(Platona)

*Onun eşqiylə mən ki dərbədarəm,
Hər nə əmr etsəniz qəbul edərəm” (12, 71-72).*

Beləliklə, Şeyx Sənan bu şərti də qəbul edir və bütün sınaqlardan çıxır.

İndi tam aydınlaşır ki, Kərəmin Əsli yolunda dözdüyü bütün cəfalara Şeyx Sənan da Xumarın yolunda dözüür. Bu iki məhəbbət fədaisi arasındakı mənəvi yaxınlıqlar yuxarıdakı faktlarla sübut olunur və bunlar kifayət qədərdir. Lakin başqa bir mühüm cəhət də vardır ki, həmin cəhət iki bədii nümunənin ortaq cəhətlərini ortaya çıxarmaq üçün yuxarıda sadaladıqlarımızdan az əhəmiyyət kəsb etmir. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavid “Şeyx Sənan” faciəsində sanki “Əsli-Kərəm” dastanına öz məhəbbət və rəğbətini bildirmək üçün yeri gəldikcə qoşma formasından istifadə etmişdir. Bunlardan biri “Dönməm yarımdan” rədifli qoşmadır. Həmin nümunəni yuxarıda xatırlamışıq. Ancaq burada onu əlavə etmək lazımdır ki, H.Cavidin bu şeirində bədii dil kifayət qədər aydın, səlis və şirindir. Misralardakı axıcılıq, isti nəfəs onun yüzlərlə heca vəznində yazılan şeirlərdən heç də geri qalmadığını ortaya qoyur.

Daha maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, ikinci pərdənin ikinci səhnəsində verilmiş türkü də sənətkarlıq baxımından yüksəkdir və onu Azərbaycan ədəbiyyatının qızıl fonduna daxil olmuş qoşmalarla bir sırada görmək olar:

*“Uzaqlaşdım gülümdən, sevgilimdən,
Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən,
Həp sızlaram, bir şey gəlməz əlimdən,
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram.*

*Çoxdan bəri nazlı yarı görmədim,
Öpmədim, gül üzündən gül dərmədim,*

*Gülər üzlə heç bir ömür sürmədim,
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağılaram” (12, 56).*

Son dərəcə maraqlı faktdır ki, “Əsli-Kərəm” dastanında da eyni əhvali-ruhiyyədə, hətta eyni rədifdə olan belə bir şeir nümunəsi də vardır:

*“Aşdı getdi qarlı dağın ardına,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram,
Heç təbiblər çarə etməz dərdimə,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Dağların burçusu mənə yurd oldu,
Meşəsində aslan oldu, qurd oldu,
Üç ay mənə çox böyük bir dərd oldu,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Uca dağ başında ötüşür quşlar,
Maralım qaçıbdı, kimlər görmüşlər,
Dərdimi anlamaz qara keşişlər,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Hey ağalar, budu sözün əzəli,
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,
Yarımın sevdası sərimdən getməz,
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram” (4, 81).*

Bizcə, hər kəs bu poetik nümunələri müqayisə etməklə onlar arasındakı ideya-bədii oxşarlıqları asanlıqla ortaya çıxara bilər. Hər halda “Şeyx Sənan” faciəsinin və “Əsli-Kərəm” dasta-

nının yaxınlıq əlaqələri qoşma janrı vasitəsi ilə də tədqiq edilə bilər.

Daha bir maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərindəki heca vəznə ilə bağlı məsələlər bunlarla bitmir. Şair-dramaturq yeri düşdükcə gəraylı janrından da bəhrələnmiş və bəzi nümunələri də həmin janrdə yazmışdır. Qızlar və çocuqların Dəliqanlılarla üz-üzə gəlib oxuduqları şərqi buna parlaq nümunə ola bilər:

“Qızlar və çocuqlar

(aşağıdakı şərqi çalğıya uyduraraq hər bir yerdə söylərlər)

*Əsər nəsimi-dilgüşa,
Gülər bahari-nəşəza,
Çəmən, çiçək, günəş, hava,
Cahanı xüldzar edər.*

Dəliqanlılar

*Səfalıdır çəmən, çiçək,
Fəqət nə çarə eyləmək,
Ki, hər baxışda bir mələk,
Könülləri şikar edər.*

Qızlar və çocuqlar

*Məhəbbət əhli daima
Olur bəlayə aşinə,
Cəfaya etməz etinə,
Nigarə yan nisar edər.*

Dəliqanlılar

*Gözəllərin vəfası yox,
Cəfası var, səfası yox,
Bu sözlərin əsası yox,
Nə etsə yarə, yar edər” (12, 53).*

Eyni məqam dördüncü pərdədə də vardır. Orada da yenə Qızlar və çocuqlar Dəliqanlılarla şərqi oxuyurlar:

“Qızlar və çocuqlar

*Açmış bənövşə, sünbül,
Xəndan olur qızıl gül,
Ötdükcə sanki bülbül,
Rəqs etdirir xəyali...*

Dəliqanlılar

*Hərdəm günəş gülümsər,
Süslər cahanı yeksər,
Məhzub edən sərəsər,
Ənzari-əhli-hali.*

Qızlar və çocuqlar

*Dünya tərəblə dolmuş,
Bir parça yənnət olmuş,
Hər ruh nəşə bulmuş,
Hər qəlb, açıq, səfali...*

Dəliqanlılar

*Hər gözdə bir məhəbbət,
Hər üzdə bir səadət,
Həp əhli-zövkü işrət,
Sərməstü laübalı... ” (12, 105).*

Bu poetik nümunələr bir tərəfdən “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanı arasında müəyyən paralellər aparmağı imkan verirsə, digər tərəfdən də H.Cavidin özünün heca vəzninə olan diqqət və marağını sübut edir.

Məlum faktdır ki, XX əsr Azərbaycan romantikləri içəri-sində Hüseyn Cavid dramaturji yaradıcılığa xüsusi meyil göstərmiş, Azərbaycan dram sənətinin tarixini və poetikasını xeyli

zənginləşdirmiş, həmçinin mənzum dramaturgiyanın əsasını qoymuşdur. H.Cavid dramaturgiyasının məhz klassik milli ənənə üzərində yetişməsi və yüksəlməsi onun ən səciyyəvi keyfiyyətlərindən biridir. Belə ki, H.Cavidin şeir və dramlarında çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra əlamətdar cəhətləri ilə yanaşı, xalq ədəbiyyatından qaynaqlanan, xalq təfəkkür tərzii ilə bağlı olan, xalq adət-ənənələri və məişəti ilə səsləşən xüsusiyyətlər də özünü göstərir.

“Kosa gəlin”, “Keçəl”, “Xıdır Nəbi”, “Bic nökər”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, “Kosa-kosa” kimi xalq dramları uzun əsrlərdən bəri yüksək tərbiyəedici keyfiyyətləri ilə insanların mənəviyyatına daxil olmuş, onların bədii zövqünün inkişafında mühüm rol oynamışdır. Başqa sözlə, “dram xalq tamaşası başqa xalqlarda olduğu kimi, Azərbaycanda da tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində əmək, ibtidai yaşayış, qədim adət-ənənələrə əsaslanaraq yaranmış və hər bir tarixi dövrdə yeni məzmun, yeni məna kəsb edərək formalaşmışdır” (30, 3).

Eyni zamanda xalq dramları yazılı ədəbiyyatın, peşəkar teatrın inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu mənada H.Cavidin “Topal Teymur” və “Səyavuş” pyeslərində xalq dramlarından sənətkarlıqla istifadənin klassik nümunəsi ilə tanış oluruq. Tarixi-ədəbi faktlar göstərir ki, hökmdarların sarayında əyləncə və gülüş yaratmağa qadir təlxəklər və məsxərəçilər saxlanarmış. Onlar müəyyən vaxtlarda oyun çıxarar, kimisə məsxərəyə qoyar və saray əyanlarını güldürərmişlər (72, 3-6).

Bəzən isə həmin oyunlar birbaşa teatr səciyyəsi daşıyırdı. “Topal Teymur” əsərinin süjetində də belə bir xətt mühüm yer tutur.

Dramın ilk remarkasında, yəni surətlərin təqdim edildiyi yerdə Yıldırım Bəyazidin sarayında “qısa boylu, kiçik yapılı bir masqaraçı” Cücə obrazının olduğu göstərilir. Reallıqda isə bu obraz üçüncü pərdənin əvvəlində pyesə daxil olur: “Bursada

Yıldırım Bəyazid sarayında süslü bir salon, Gecə... Hər tərəf şamlarla donatılmış... Bir guşədə çini saxsıda hənuz açılmamış hərdəmbahar gülü gözə çarpar. Yeni doğmuş ayla yıldızlar da uzaqdan görünərək şairanə bir mənzərə ərz edər. Ucaboynu hə-rəm ağası qara ərəb Nazim əllərini köksündə çarpaz edərək düşünüb durur... Sultanın nədimlərindən qısaboynu, ufaq cüssəli bir masqara – Cücə Əmir Teymur qiyafətində daxil olur. Səssiz addımlarla arxa tərəfdən hə-rəm ağasına yaxlaşır. Ayaqlarını yerə vuraraq hoppanar, ta ənsəsinə (peysərinə) dadlı bir sillə eşq edər” (13, 119).

Cücə barədə remarkada verilən bu təqdimat qısa olsa belə onun şəxsiyyəti haqqında, onun bədii funksiyası barədə müəyyən təsəvvür yaranmasına imkan verir. Birincisi, dramaturqun Cücə ilə Nazimin boyundakı təzadı kifayət qədər qabartması təsadüfi deyil. Cücənin qısaboy, Nazimin isə ondan kəskin şəkildə fərqlənən ucaboy (uzundraz!) olması müəllif tərəfindən təsadüfən nəzərə çarpdırılmır. Çünki onların boyları ilə bağlı olan kəskin təzad (uzun və qısa!), yəni boy ölçüsündən irəli gələn disharmoniya – harmonikliyin pozulması istər-istəməz oxucu və tamaşaçıda ciddi bir gülüş yaradır.

İkincisi, Cücənin hərəkətləri onun yumoristik bir obraz kimi əsərə daxil olmasını deməyə əsas verir. Ona görə ki, Cücə Əmir Teymurun libasını geyməklə (cüssəsiz bir adamın hökmdar libası geyməsi!) və qəfildən hoppanaraq Nazimin peysərinə sillə çəkməsi ilə bu obrazın komikliyi barədə müəyyən təsəvvür yarada bilər.

Cücənin gülüş yaratmaq funksiyasının təsdiqi Nazimlə Cücənin dialoqunda öz reallığını və təsdiqini daha konkret formada tapır:

“**Nazim.** (*diksinir, qızar, Cücəni yaxalamaq istər*). Ah, azğın Cücə! Sapqın Cücə!

Cücə. *(qaçar, bir guşədə istehzalı qəhqəhələrlə hoplanaraq)* Əfv edərsən, Nazim ağa! Mən Cücə, sən qara qurbağa...

Nazim. *(daima sözləri ərəb şivəsinə uyğun bir tərzdə çəkərək, qızğın bir tövr ilə).* Allah, allah! Sən artıq hədyan edirsən.

Cücə. Rica edirəm ağzını pozma! Qarşıdakı Cücə deyil, bəlkə cahangir bir xaqandır.

Nazim. İstər xaqan ol, istər şeytan. Ancaq həddini aşma, anladınmı?

Cücə *(sırtaraq).* Bağışla. Nazim ağa, azacıq sapındım.

Nazim. Allah, allah! Bir boyuna bax da, utan, adəta mətbəx dovşanlarına bənzəyirsən.

Cücə. Əfəndimiz həzrətləri də tam mənası ilə kəlisa nərdivəni... Qamətinə qurban olum, bir az da uzansan allahdan xəbər gətirəcəksən.

Nazim. Allah, allah! Sən nə zəvzək həriflərsən, heç Məhəmməd ümməti də kəlisa nərdivəninə bənzədilməmi:

Cücə. Bağışla, bilmədim. Sən müsəlman bir ərəbsən, minarəyə daha çox bənzərsən; çünki başının boşluğu, boyunun ucalığı, qəlbinin əyriliyi minarədən seçilməz" (13, 119-120).

Əvvəlcə Cücənin öz-özünü və öz dili ilə "xaqan" adlandırması onun hərəkətləri və boy-buxunu ilə təzad təşkil edir. Nazim üçün də bu gözlənilməzdir və onu mətbəx dovşanına bənzədir. Bunun müqabilində Cücə "qara qurbağa" adlandırdığı Nazimə yeni "epitetlərlə" – "kəlisa nərdivəni", "minarə", daha sonra "əqli topuğunda olan qaz", "uzunqulaq" kimi sözlərlə cavab verir. Bu dialoqun özü isə bütövlükdə qısa, lakin mənalı bir məzhəkəni xatırladır.

Cücənin səhnəyə hansı formada gəlişini isə sədri-əzəm Əli paşa ilə Teymurun söhbəti həll edir:

"**Əli paşa.** Hanca, bizim Cücə nerdə? O hər axşam məşhur bir hökmdar qiyafətində çıxırdı.

Yıldırım. Nazim ağa! Cücə nerdə?

Nazim. Bu saat. (*əyilir, çıxır*).

Yıldırım. Gəlsin, baxalım, nə oyun çıxarır.

Əli paşa. Mən istərdim ki, İspaniya kralı Üçüncü Henrix qiyafətində gəlsin, çünki o Teymura qarşı çox yaltaqlıq edir. Hətta elçilər göndərir, onunla ticarət müahidələri yapır.

Yıldırım. Zənnimcə, Teymurun özünü yamsılarsa, daha xoş, daha məqbul...” (13, 122-123).

Beləliklə, Teymura yaltaqlıq edən İspaniya kralı Üçüncü Henrix yox, məhz Teymurun özü – Yıldırım Bəyazidin seçimi konkret və aydındır. Bu seçimlə o, rəqibinin dostunu deyil, rəqibinin özünü gündəmə gətirir. Belə bir seçim isə bir tərəfdən Yıldırım Bəyazidin kim və nə haqqında düşündüyünü aşkarlayırsa, digər tərəfdən də Cücəyə öz bacarığını göstərməyə kifayət qədər imkanlar açır. Bu imkanlardan biri Üçüncü Henrixdən fərqli olaraq Topal Teymurun fiziki şikəstliyidir: “Cücə özünü izləyən iki masqara qiyafətli arxadaşilə bərabər Teymur qiyafətində daxil olur. Ağır və komikcə addımlarla *axsayaraq* (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) onlara doğru irəliləyir və bir heykəl kimi qarşılarında dikilib durur” (13, 123).

Beləliklə, səhnə içərisində səhnə meydana çıxır. Daha əhəmiyyətli isə odur ki, bu “daxili səhnə” hər hansı bir klassik dramaturqun (məsələn, Şekspirin!) əsərindən deyil, xalq tamaşasından, xalq oyunundan götürülmüşdür. Deməli, H.Cavid yaradıcılığında müasir düşüncə tərzilə xalq təfəkkürü qovuşuq halına gəlir.

Cücə son dərəcə təcrübəlidir. O, yaxşı başa düşür ki, Yıldırım Bəyazidin xoşuna gəlməkdən ötrü Topal Teymurun canlı bir obrazını yaratmalıdır və bu obraz kifayət qədər gülüş doğurmalıdır. Ona görə də Cücə fiziki hərəkətlərindən başqa əsas diqqəti mənaya, yəni Topal Teymurun adından deyilmiş sözlərə

yönəldir. Bu sözlər Yıldırım Bəyazidin gözləri qarşısında lovğa bir qəhrəman tipini yada salır və canlandırır:

“Mənə xaqanlar xaqanı, Turağay oğlu Teymur derlər. Mən Yeşil şəhərdə dünyaya atıldım, Səmərqənddə nəşvü nüma buldum. Babam Barlas qəbiləsinin hökəmranı, özüm Gürqan nəslinin baş qəhrəmanı...” (13, 123). Cücənin bu çıxışından sonra Yıldırım Bəyazid “Eşq olsun, eşq olsun!” sözlərini deməklə əslində bir tərəfdən Cücəni həvəsləndirirsə, digər tərəfdən də xalq tamaşasının obrazlarından birinə çevrilərək iştirakçı olur.

Cücə yenə öz monoloqunu davam etdirir:

“Mən on iki yaşında ikən özümdə bir fərasət və böyüklük duymağa başladım. Mənimlə görüşənləri ciddi bir vüqar və hörmətlə qəbul edərdim. On səkkiz yaşında minicilik və ovçuluğa həvəs etdim. Vəqtimin çoxunu Quran oxumaqda, şahmat oynamaqda və at oynatmaqda keçirdim. Sonra Əmir Qazana yanaşdım, Hüseyin Kürd ilə savaşırdım. İlyas Xocaya qoşdum, vəzirilə pozuşdum. Oradan uzaqlaşdım, türkmənlərə əsir düşdüm. Sonra bir çox arxadaşla buluşdum. Bəlicistanla vuruşdum. Gah qalib gəldim, gah məğlub oldum. Ayaqdan bir yara aldım, işte böylə axsaq qaldım. (Axsayaraq yürür, kəskin bir ahənglə) Əvət mənəm yaralı aslan, mənəm Topal Qaplan” (13, 123).

Aydın görünür ki, Cücə həm dediyi sözlərlə (mənəm-mənəmlik, lovğalıq!) və həm də etdiyi hərəkətlə (axsayaraq yürür!) gülüş yaradır və onu daha da həvəsləndirmək üçün “yanındakı masqaralar istehzalı narın və sürəkli qəhqəhələrlə gülürlər”. Eyni zamanda Yıldırım da bu məsələyə qoşulur:

“**Yıldırım.** Sonra nə oldu? Söylə, baxalım, sonra?”

Cücə. Sonra Yetləri boğdum, Cığatay elini Mavəraünnəhdən qovdum. Qurultay çağırdım, sözümü keçirdim. Bəlx şəhərinə vardım, Əmir Hüseyinin işini bitirdim. Təkrar Səmərqəndə döndüm. Əmir elan olundum. Qəmərəddinlə çarpışıb qalib gəldim; qızı Dilşad ağayı aldım. Xarəzmə girdim, qələlərini devir-

dim. Azərbaycan qucağıma atıldı, Kürdüstan təslim olaraq qurtuldu, Ermənistan və Gürcüstan xəracgüzarım oldu. Qaraqoyunlular üsyan etdi, ayaq altında əzildi. Şah Mənsur tüğyan etdi, bir anda başı kəsildi. (Son dərəcə məğrur.) Əvət mənəm cahan-gir dahi!.. Mənəm hər b Allahı!...”.

Cücə yenə də Topal Teymuru lovğa bir qəhrəman kimi göstərmək vasitəsi ilə gülüş yaradır və “masqaralarda istehzalı qəhqəhələr eşidilir”. Amma burada başqa bir cəhət də ondan ibarətdir ki, müəllif Cücənin nitqini sürətləndirmək, yəni qısa cümlələri tez-tez demək vasitəsilə də (kino lentinin sürətli hərəkətini xatırlayın!) gülüş yaradır. Cücənin fərqli bir nitqə malik olduğunu təsəvvürümüzdə canlandırmaq üçün əvvəlki səhnələrin birində Topal Teymurun özünün Cücənin danışdığı məsələlərə münasibətini xatırlamaq yerinə düşər. Belə ki, Teymur Yıldırımın ona göndərdiyi məktubla tanış olduqdan sonra deyir:

“Ah, saymazlıq və soyuqluq... Nə böyük cəsarət!.. Mən ondan qardaşca məhəbbət bəklərkən işlə aldığım cavab! Qara Yusiflə Əhməd Cəlayir məni gözəl tanıyırlar, fəqət Yıldırım!.. Yıldırım isə şərab düşkünü... Zərər yox, o da ayıldıqdan sonra tanıyar. Mən İrana ayaq basdım, ən böyük cəngavərlər qarşımda durmayıb Mazandaran çaqqalları kimi ormanlara qaçdılar. Moskvaya hücum etdim, rus knyazları qorxudan şimal ayıları kimi ürküşüb dağılmağa başladılar. Hindistana yürüdüm. Sultan Mahmud ordusu Qanq nəhri kənarındakı qaplanlar kimi oxlarıma şikar olub diz çökdülər. Əvət, bir gün gələr ki, məğrur Yıldırım da paytaxtı Bursada Topal Teymuru qarşılar və o zaman... işlə o zaman sərxoşluğun nəticəsini və mənim kim olduğumu həqqilə anlar” (13, 107).

Elə bir izahata ehtiyac yoxdur ki, Topal Teymurun bu nitqi ilə onu yamsılayan Cücənin nitqi arasında kifayət qədər fərqlər vardır. Bu fərqlərin ən başlıcası Cücənin nitqindəki sürətlilikdir ki, o da yalnız gülüş doğurmaq məqsədilə yaradılmışdır.

“Topal Teymur” əsərindəki bu “daxili səhnə”nin axırında Topal Teymur sözün tam mənasında xalq tamaşasının əsl iştirakçısına və hətta sual verib cavab istəyən “baş” qəhrəmanına çevrilir:

“Yıldırım. Sonra... Daha sonra?

Cüca. Mən dövlətimi təhəmmül və mürüvvətlə idarə etdim. Xəlqi ümid ilə qorxu arasında tutdum. Bir çox nifaqlara rast gəldim, əziyyət və möhnətlər çəkdim, acı sözlər və töhmətlər eşitdim. Fəqət məni tənqid edən azğın, qəlbi kor cahillərə əhəmiyyət belə vermədim. Yalnız çalışdım, təşəbbüs və fəaliyyətimlə hər kəsi susdurmağa müvəffəq oldum. Hər işdə vətəndaşlarımla müşavirə etdim. Xain və fitnəçi vükəlayı yanıma uğratmadım. Daima niyyətimdə əsalət və nəcabət, əqil və kəyasət aradım. Daima ordu və rəiyyətin əhvalını eyiləşdirməyə çalışdım.

Yıldırım. Ya bu tökdüyün qanlara, bu qopardığın tufanlara nə mənə verəlim?

Cüca. Mən həq və ədalət nümayəndəsiyəm. Əgər bir məmləkətdə zülm və istibdad güclənirsə, kənarda baxıb durmam. Xəlqin əmniyyəti üçün zülmün kökünü qazmaq və o məmləkəti uslandırmaq istərəm. İştə buna görədir ki, Xorasana girdim, bütün İrani devirdim. Moskva tərəflərini sardım, Hindistana vardım. Əvət, mənəm böyük Teymur... Mənəm sarsılmaz imperator!..” (13, 124). Maraqlıdır ki, xalq dramlarında bu cür masqara oyunları vasitəsilə hökmdarların özünü də məsxərəyə qoyurlar. Belə ki, Sultan Mahmud sarayındakı Təlxək öz çıxışları ilə çox vaxt sultana qarşı dayanar və onu “yüngülvarı” tənqid etməklə gülüş yaradarmış. Bu cəhəti eynən H.Cavidin “Topal Teymur” əsərində də görürük. Belə ki, xalq tamaşasının iştirakçısı olan Yıldırımla Cücənin söhbətinin davamı məhz bu məsələ ilə bağlıdır:

“Yıldırım. Haydı, al, mələyin içdiyi bu qədəhi yuvarla!

Cücə (*qədəhi alır*). Yaşasın həşmətli Serb kralının həmşirəsi Meliça! (*Şərabı burnunun üzərindən tökür.*)

Yıldırım. Nə yapırısan, şaşqın hərif! Sən hənuz şərab içməsinidəmi öyrənəmmədin?

Cücə (*Yıldırımı mənalı baxışlarla süzərək*). Mən əşirətdən yetişmə bir çoban oğluyam. Nə etməli, imdiyə qədər anyaq qımız və ayran içməsinə öyrənə bildim.

Yıldırım.(*ətrafa*). Acı bir kinayə!

Cücə. Bu yaxınlarda bir serb qızı alacağım, istə o zaman şərab içməsinə də ondan öyrənərəm. (*Əli paşanı mənalı bir baxışla gözdən keçirir*). Hətta bir taqım siyasilər kimi, namaz qılarkən belə sərxoşluqdan vaz keçməyəm.

Əli paşa. (*ətrafa*). Ah, təhqir ha? (*Cücəyə, sinirli*) Azğın hərif, sən artıq həddini aşırısan.

Yıldırım. Zərər yox, o, bu gün çox nəşəlidir, xatirini qırma! Yalnız səninlə deyil, mənimlə də əylənir. (*Cücəyə.*) Mənə bax, Cücə! Mənmi eyi hökmdaram, Teymurmu?

Cücə. Aman verilərmi?

Yıldırım. Söylə!

Cücə (*sırtaraq Yıldırımın qulağına*). O, dəlidir, sən də abdal. (*Qəhqəhəylə gülər.*)” (13, 126-127).

Bu səhnədən bəlli olur ki, masqara çıxaran Cücə nəhayətdə Yıldırımın özünə sataşır və onu “abdal” – axmaq adlandırır. Əslində o, tabeçiliyində olduğu hökmdarı yalnız belə bir vasitə ilə – gülüş və məzhəkə ilə tənqid edə bilərdi.

Hüseyn Cavidin “Səyavuş” faciəsində isə başqa bir xalq dramının xüsusiyyətlərindən istifadə olunmuşdur. Bu xalq dramı isə bilavasitə “Kosa-kosa” oyunudur. Ədətən, qışın çıxması və yazın girməsi ilə bağlı olan bu xalq dramında kosanın və keçəlin ümumiləşdirilmiş obrazı yaradılmışdır. Həmin xalq dramında Kosanın hazırlanıb “adam içərisinə” çıxarılmasının özü bir maraqlı hadisədir: “Cavanlar bir yerə toplaşırlar, Bir nəfər zirək,

hazırcavab oğlana tərsinə kürk geyindirirlər, üzünü möhkəm-möhkəm unlu yurlar, başına bir uzun motal papaq qoyur, ayaqlarının altına ayaq formasında ağac sarıyırlar. Boynuna zıncırov salır, paltarının altından qarnına yastıq bağlayır, bir çömçəni qırmızı bəzəyib əlinə verir, qapı-qapı gəzdirib oynadaraq pay toplayırlar” (3, 255-256).

Yuxarıda deyilənlər tamaşaya hazırlıq mərhələsidir. Bu deyilənlərin özünü həyata keçirmək, yəni Kosanı tamaşada çıxış edəcək aktyor vəziyyətinə gətirməyin özü ciddi bir hadisədir. Bundan sonra Kosanı gəzdirə-gəzdirə mahnı oxuyurlar:

*Ay kosa-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.*

Beləliklə, ev-ev gəzir, mahnı oxuyur, pay yığırlar. “Belə-belə bütün evləri gəzir, yığıqları şeyləri düzəltdikləri evə gətirir, şənlik keçirirlər.

Sonra iki nəfər Kosa olur. Hərəsinin qarnına bir yastıq bağlayırlar. Əllərinə isə yekə ağac verirlər. Keçi donuna salınmış bir adamı ortaya çıxarırlar. Keçinin yanında da bir adam olur. Kosalardan biri bu adama deyir:

- Qardaş, bu keçini satırsanmı?
- Bəli, satıram.
- Neçəyə verirsən?
- Yayda lopuğa, qışda topuğa.
- Yaxşı, razıyıq, yayda gəlib lopuğunu alarsan, qışda da

topuğunu.

Kişi keçini kosalara verib gedir. Kosalardan biri deyir:

- Keçi mənimdi.
- O biri deyir:
- Yox, mənimdi.

Bunların davası düşür, bir-birinin qarnına ağayla budamağa başlayırlar, Hansı kosanın qarnına ağay dəyirsə, o, yerə yığılıb yenə ayağa qalxır” (3, 258). Kosanın yerə yığılması şərti olaraq onun ölümü deməkdir. Xalq dramında da Kosanın ölümü ilə insanlar qışın qurtarması və yazın gəlməsi ideyasını ortaya qoymuşlar. Kosanın axırda ölməsi ilə əlaqədar olaraq camaat sevinir və şadyanalıq edir. H.Cavidin “Səyavuş” əsərində də xalq dramının məhz bu xüsusiyyəti öz əksini tapmışdır.

Faciədən məlum olur ki, Səyavuş Keykavusun sarayında olarkən, atasının ikinci arvadı Südabə onunla zövq və səfa keçirmək istəyir:

“Südabə

(əli köksündə)

Aman, dur!

Səbr edəməm qovğa sözü gəlinə

Səyavuş

Uca ruhlu ana, qəlbin nə incə?

Südabə

Bir yaşdayıq, insaf edib baxsana,

Ana deyil, yalnız vurğunam sana.

(Birdən-birə sarılır)

Səyavuş

(şaşqın bir halda geri çəkilir)

Sən xəstəsən...

Südabə

Söylə, təbibim hanı?

Səyavuş

Səndə vardır azğın bir əqrəb qanı,

Ehtiras alovu yıxmasın səni...

Südabə

Söndür o atəşi, sevindir məni!

Yoxsa... o atəşdə öziün yanarsan,

Məhv olurkən bu xoş günü anarsan.

Səyavuş

*Ölümdən qorxmayır Keykavus oğlu,
Xəyanət ləkəsi daha qorxulu!..*

Südabə

(diz çökərək)

Bir busə ver mənə.

Səyavuş

(qolundan tutub qaldırır)

Yetər bu zillət!

Südabə

Sənin, hər varlığım sənin...

Səyavuş

Rəzalət!

Südabə

Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin.

Bax, eyi bax!..

(Sinəsini açar)

Səyavuş

Əvət, gözəl hər yerin,

Lakin, əfsus, mənim gözümdə çirkin!..

Südabə

Təhqir etsən belə buraxmam səni.

(Sarılır)

Səyavuş

(itələyir)

Çəkil, ehtirasın qara yelkəni!

Sən nəsan? Bir heç, bir şərəf xırsızı,

Vəhşi Suriyanın uğursuz qızı!" (13, 272-274)

Bu dialoqdan da görüldüyü kimi, Südabə ilə Səyavuş arasında kəskin ziddiyyət, konflikt yaranır. Müəyyən bir məsələdə fikir müxtəlifliyinə malik olan hər iki obrazın qarşılaşması bu-

nunla bitmir. Təpədən dırnağa qədər vəhşi bir ehtiras içərisində boğulan Südabə Səyavuşdan intiqam almaq istəyir. O, ikinci pərdənin sonunda acı qəhqəhələrlə deyir:

*“Get, Südabə çox inlətdi
Sənin kimi arslanları.
Önümdə çox sönüb getdi
Dəhşət, zəfər vulkanları.
(Vurğun baxışla uzaqlara)
Ya Səyavuş!? Həp könüldə
Çınlar durur onun səsi.
(Son dərəcə kinli)
Məndən qaçsa belə, əldə
Gəlməlidir cənazəsi!..”* (13, 305).

Belə bir çirkin niyyəti olan Südabə bundan sonra Səyavuşu ram etmək yox, məhv etmək, öldürmək haqqında düşünür. Bunun üçün Çindən gəlmiş Kosanı və Rəqqasəni onu öldürmək üçün göndərir. Kosa və Rəqqasə Çindən gələn elçi sifəti ilə Səyavuşun olduğu yerə gəlirlər.

“Kosa
(təlaş ilə qıza yaxlaşır)
Tam fürsətdir! Hanı o zəhri-qatil?

Rəqqasə
Yolda düşürmüşəm...

Kosa
Yalan söyləmə!

Rəqqasə
(ciblərini göstərir)

Yoxdur, inan!

Kosa
Çıxar hədyan eyləmə!

*(Ciblərini arar və boğazını yaxalar, bu sırada Firəngiz qapı
arasından görünür, dinləyir)*

Rəqqasə

(bükülü bir kağız çıxarır)

Buyur! Südəbənin bu hiyləsindən

Sən də məhv olarsan, inan ki, mən də.

Kosa

(kağızı açır, gülərək)

Bu bir zəhər ki, ilk öncə güldürür,

Güldürür, güldürür, sonra öldürür.

Səyavuşa məxsus qədəh iştə bu!

Bizdən ona dadlı, sürəkli uyğu!..

Rəqqasə

(həyəcanlı)

Həp o, həp Südəbə!..

Kosa

(dalib gedən rəqqasənin qolundan tutar, odadan çıxarmaq istər.)

Gəl, yetər sükut!

Rəqqasə

(zəhərli qədəhi alıb yerə çırpar)

Parçalanmalıdır bu qanlı tabut...”

(13, 339-340).

Bu dialoqdan bütün aydınlığı ilə görünür ki, Kosa Səyavuşu öldürməyə tam hazırdır. O, mənfi bir obraz kimi Südəbənin tapşırığını bütün ciddi-cəhdlə həyata keçirmək istəyir. Lakin Rəqqasə çox böyük cəsarət göstərərək ilk dəfə onun qabağını alır, yəni Səyavuşa veriləcək zəhərli qədəhi yerə çırparaq məhv edir. Lakin ehtiyat tədbirləri görən Kosa (daha geniş mənada Südəbə!) Səyavuşu öldürmək üçün gizli saxladığı zəhərli qılıncı çıxarır:

“Kosa

(cibindən kiçik bir xəncər çıxarır)

Bax, bu xəncər daha zəhərli, kəskin!

Rəqqasə

(əlindən xəncəri qaparaq)
Sən canavar südiyləmi bəsləndin!?

Kosa

Xəncəri ver mənə!..

Rəqqasə

(ətrafa)
Zavallı şaşqın!
Öylə qəhrəmana qıyılmaz, saqın!..

Kosa

Ver deyirəm...
(Xəncəri almaq istər.)

Rəqqasə

Xayırlı!
(Xəncəri arxaya atır.)

Kosa

(qızı yaxalar, boğar)
Ver!

Rəqqasə

(acı fəryad ilə)
Burax, burax!

Firəngiz

(Xəncəri yerdən alıb Kosa'nın böyrünə saplar)
Al, istə, alçaq!

Kosa

(yıxılaraq)
Ah, mən... ölsəm belə... sizə ... aman yox...”

(13, 340-341).

Beləliklə, “Kosa-kosa” xalq dramında olduğu kimi, H.Cavidin “Səyavuş” pyesində də Kosa mənfi surət olaraq axırda öldürülür.

H.Cavid “Kosa-kosa” xalq dramından istifadə edərkən başqa bir səciyyəvi xüsusiyyətə də sadıq qalmışdır. Belə ki, faciədə baş verən bu hadisə yaz günlərinə düşür. Çünki Rəqqasə Əfrasiyab sarayına yola düşməmişdən qabaq oxuduğu şərqi də deyir:

*“Qayğısız baharın ilıq busəsi
Tellərimə qondu zülmət uçarkən.
Sərxoş bülbüllərin o bayğın səsi
Oxşadı ruhumu güllər açarkən.*

*Yasəmən, nilufər, sünbül, bənəfşə
Mey sundular mana almas jalədən.
Günəş üryan vücudumu əmdikcə,
Bir tülə büründüm sanki lalədən”* (13, 297).

Məhz belə bir vaxtda Kosanın səfəri və sonda ölümü xalq dramı ilə tamamilə səsləşir. Çünki “Kosa-kosa”, hətta “Kosa gəlin” oyununun da “mərasimlə bağlı mənası qurtaran qışın qovulması, başlayan yazın alqışlanmasıdır” (62, 41).

Bütün bunlardan belə bir cəhət aydınlaşır ki, Azərbaycan romantikləri əsatir və əfsanələrə, dini rəvayətlərə, xalq dramlarına müraciət edərkən daha çox şərin, iblisliyin obrazlarını, həmin obrazları təmsil edən söz və məfhumları, mənfi çalarlı məqamları və mülahizələri arayıb axtarırlar. Bu, romantizmdəki, romantik bədii fikirdəki tənqidi başlanğıcın, inkar pafosunun ən ciddi amillərindən biri idi.

Deməli, romantiklərin folklorla bağlılıqlarını keçmişə qayıdış – keçmişə idelizə təyin etmir. Folklorla istinad öz istədiklərini həyatda görə bilməyən və tanımaqda çətinlik çəkən romantiklər üçün xoş gələcək axtarışlarının təkanı idi.

FOLKLOR VƏ ROMANTİK QƏHRƏMAN

Romantizm və folklor probleminin tədqiq edilməsi qəhrəman problemindən kənar da ola bilməz. Bu, yalnız ona görə deyildir ki, həm folklorda, həm də romantizmdə qəhrəman məsələsi vardır və ümumiyyətlə, qəhrəmanın istisna olduğu söz sənətindən danışmaq son dərəcə çətinliklidir. Lakin daha çox əhəmiyyətli cəhət ondadır ki, həm ideya, həm də sənət baxımından folklor qəhrəmanları ilə romantizmin qəhrəmanları bir-birinə daha çox oxşayırlar. Hətta Hüseyn Cavid dramaturgiyasının qəhrəmanları ilə Azərbaycan dastan və nağıllarının qəhrəmanları arasında kifayət qədər yaxınlaşmalar vardır.

Heç bir şübhə yoxdur ki, H.Cavid dramaturgiyasına daxil olan əsərlərin baş qəhrəmanları əsl romantik qəhrəman kimi bütün ideyanı öz çiyinlərində apararaq və heç bir yerdə “yoruldum” deməyən obrazlardır. Bəlkə belə söyləmək daha münasibdir ki, bezikmək nə olduğunu bilməyən həmin qəhrəmanlar məhz elə bu funksiyaları yerinə yetirmək üçün yaranmışlar. Başqa sözlə, belə bir fikirlə razılaşmaq lazımdır ki, romantik qəhrəman “hadisələrin bir yerə düzülməsi üçün sterco deyil... o məhz ideyaların daşıyıcısıdır” (78, 126). Bax elə buna görə də H.Cavidin öz pyeslərinə verdiyi adların, əsasən, baş qəhrəmanların adları ilə eynilik təşkil etməsi faktına da təsadüf kimi baxmaq olmaz. Yəni əsərin adını dəqiqləşdirmək, qətiləşdirmək məqamı gələndə heç bir ad romantik qəhrəmanın adını əvəz edə biləcək səviyyədə olmamış və əsl ünvan kimi məhz romantik qəhrəmanın adı seçilmişdir: Şeyx Sənanın, İblisin, Afətin, Topal Teymurun, Knyazın, Səyavuşun, Xəyyamın qəhrəman olduğu əsərlər, onlara uyğun olaraq, “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Afət”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam” adlandırılmışdır. O da maraqlı faktlardan biridir ki, əvvəlcə “Zavallı qadın” adlandırdığı əsərə də dramaturq sonra “Maral” adı vermişdir. Beləliklə, bu

sabitləşmiş prinsiplə – baş qəhrəmana xüsusi rol və səlahiyyət verilməsi ilə H.Cavid dramaturgiyasının vahid əsası, vahid sistemi də təmin olunmuşdur.

Bu məqamda Azərbaycan dastanlarını xatırlamaq yerinə düşər. Belə ki, məhəbbət dastanları orada ifadə olunan ideyaya uyğun olaraq iki şəxsin – qəhrəmanın adı ilə (“Tahir və Zöhrə”, “Abbas və Gülgəz”, “Əsli və Kərəm”), qəhrəmanlıq dastanları isə qəhrəmanlıq və şücaət göstərən, eyni zamanda bütün hadisələri öz ətrafında cərəyan etdirən bir şəxsiyyətin – qəhrəmanın adı ilə (“Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm”) adlandırılmışdır. Yəni xalq təfəkkürünün məhsulu olan həmin folklor nümunələrində birbaşa qəhrəmanın adı əsərin sərlövhəsinə çıxarılır. Ona görə ki, həmin qəhrəmanlar əsərin bütün süjet və kompozisiyasının aparıcı simaları, ideyaların daşıyıcılarıdır.

Folklor nümunələrinin oxşar süjetli, oxşar motivli olması həmin nümunələrdəki hadisələrin də hansı istiqamətə getməsini əvvəlcədən bilməyə imkan yaradır. Digər cəhət el ədəbiyyatı nümunələrinin çoxunda əvvəlcədən hadisələrin necə bitəcəyini də müəyyənləşdirmək üçün elə bir baxıcılıq, öncəgörməlik lazım deyil. Folklor qəhrəmanlarını xatırladan H.Cavid dramaturgiyasının romantik qəhrəmanları da “ideyaların daşıyıcısı” kimi, mühüm şərəfli vəzifəni yerinə yetirmək işini bədii əsərin süjet xəttindəki hər hansı başqa bir momentdən yox, məhz ekspozisiyadan başlayırlar və necə deyərlər, buradan da əsərin axırı görünür.

Bu fikrin ən parlaq nümunəsi “İblis” əsərindədir. Əsərin lap başlanğıcında alovlar içində dəhşətli bir müharibəni seyr edən İblis məmnun qəhqəhələrlə deyir:

*“Dəryalarə hökm etmədə tufan,
Səhraları sarsıtmada vulkan,*

*Sellər kimi axmaqda qızıl qan,
Canlar yaxar, evlər yıxar insan” (9, 8).*

Həmçinin səciyyəvidir ki, bu mülahizələrlə İblisin sonda dediyi monoloq arasında bir bənzəyiş və yaxınlıq vardır:

*“İblis!.. O böyük ad nə qədər calibi-heyrət!
Hər ölkədə, hər dildə anılmaqda o şöhrət.
Hər qülbədə, kaşanədə, viranədə İblis!
Şər Kəbədə, bütخانədə, meyخانədə İblis!
...Mənsiz də, əmin ol sizə rəhbərlik edən var:
Qan püskürən, atəş sovuran kinli krallar...”*

(9, 98-99).

Tamamilə aydın görünür ki, əsərin əvvəlində “tufan”dır, sonunda “viran”, əvvəldə “səhrələr”dir, sonda “qülbə, kaşanə, kəbə, bütخانə, meyخانə”, əvvəldə “qızıl qan sellər kimi axır”, sonda “qan püskürür”, əvvəldə “canlar yaxar, evlər yıxar insan”, sonda isə İblis belə deyir:

*“Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsan,
Daim ayaq altında sönüb məhv olacaqsan”*

(9, 99).

Yaxud Afət (“Afət” pyesi) əsərin ilk səhnəsində Doktora deyir:

“Mən bütün mənliyimi, bütün həyat və səadətimi yoluna fəda etməyə hazırım. Hətta sənin uğrunda cinayətdən belə çəkinməm. Ancaq bu qədər var ki, aldadılmaq istəməm, aldandığımı duysam məhv olurum. Həm də pək kinliyim, anlıyormusan? Məni aldatmaq istəyənləri əsla əfv etməm. İki gözüm olsa belə intiqam alırım, intiqam!.. Əvət, mən, pək kinliyim. Məni təhqir edənlər Əzrayılın qucağına atılmış olurlar” (9, 105).

Bu sözlər dərin sevgi telləri ilə bağlandığı məşuqənin Aşiqə zarafatla dediyi sözlər deyil. Onlara adiyə hədə-qorxu kimi baxmaq olmaz. Afət öz taleyinin haraya doğru getdiyini bilirdi və öz baxtının acısını yaşayırdı. Həmçinin Afət sanki öz şən

həyatı üçün yox, məhz bu intiqama, doktoru Əzrayılın qucağına göndərməyə daha çox səy göstərirdi.

İndi isə pyesin sonuna diqqət edək. Yenə Afət deyir: “Özdəmirin intiqamını, kəndi intiqamımı aldım. (Cənazəyə). Sən məni unutdun, gözəlliyimi təhqir etdin; iştə gözəlliyin intiqamını aldım” (9, 147). Afət əsərin əvvəlində dediyini axırda yerinə yetirir. Yaxud Afətin əsərin sonunda icra etdiyi əsərin əvvəlindəki bəyanatın elə özü idi.

Bütün bunlar onu sübut edir ki, romantik qəhrəman əsərdə heç bir “hazırlıq kursu” keçmədən öz məqsədi uğrunda fəaliyyətə başlayır, “mühakimə yürüdür, ümumiləşdirir, nə isə təbliğ və etiraf edir” (76, 184). Həm də bu fəaliyyət onun özünü aldatması deyil. Yəni romantik qəhrəman müəllif “proqramı”nın yerinə yetirilməsində müəlliflə “sazişə” girib, müəllifin ideyasını daşımağa “razılıq verdiyinə” və bu razılığa həmişə sadıq qaldığına görə əsl romantik qəhrəman olur.

Məlum həqiqətdir ki, folklor qəhrəmanları qarşıya qoyduqları məqsədə doğru çox sürətlə irəliləyirlər. Bu qəhrəmanların qarşısında heç bir maneə dözə bilmir. Xalq tərəfindən yaradılan, xalq bədii düşüncəsinin məhsulu olan obraz və qəhrəman məğlubedilməzdir. Hətta haradasa məğlub olsa, son anda, son məqamda ona elə bir qüvvət və qüdrət gəlir ki, bu qüvvət və qüdrət onu məğlubiyətdən xilas edir.

Yaxud xalq tərəfindən yaradılan və yüz illərin sınağından çıxan folklor obrazları və qəhrəmanları öləndən sonra dirilə də bilirlər. Bu da xalq düşüncəsinin bəhrəsidir və xalq arzuldığını daha böyük, daha əzəmətli görmək istəyir və görür.

H.Cavidin “Topal Teymur” əsərində romantik qəhrəman tarixi şəxsiyyətdir və faktik şəkildə, yəni həyat adamı kimi çox qüvvətlidir. Romantik qəhrəmanın güclü, qüvvətli olması onun əsas məqsədə doğru ildırım sürəti ilə getməsinə də təmin edir. Bəli, Topal Teymur həm həyatda, həm də bədii əsərdə bu key-

fıyyəti özündə yaşadır. Pyesdə Şair Kirmani onun qan tökmək niyyətlərinə qarşı çıxış edərək deyir: "... Siz insan qafalarını qırarkən biz də o qafalardan yapılma qədəhləri bir-birinə vururuq. Siz hər b və dəhşət qalibi, biz eşq və məhəbbət məğlubi. Fəqət bizim şu məğlubiyyətimiz o qalibiyyətdən daha üstündür" (10, 19). Divanbəyi də Teymuru vuruşlardan çəkirmək istəyir: "Mana qalırsa xeyir və şər əkidir. Məhəbbətlə ədavət bir-birinə bağlıdır. Lüzumundan fəzlə məhəbbət nifrət doğurduğu kimi, həddən artıq qan tökməkdə də bir fəzilət yox" (10, 21). Lakin bunlar romantik qəhrəman üçün elə bir maneə deyil. "Mən məğrurları əzmək üçün bir allah bələsiyəm" (10, 20), – deyən qəhrəman heç nəyin fərqi varmadan öz məqsədinə doğru hərəkət edir və istədiyinə çatır.

"Knyaz" pyesində isə Knyazı öz əməllərindən çəkirmək istəyən, bir növ ona "mane" olmağa çalışan ilk obraz dayısı Solomondur. Solomon kəndlilərin etirazı zamanı onların "bir az haqları" olduğunu söyləyir və Knyazı mərhəmət etməyə cığırır. İşçilər gələndə də Solomon yenə öz mövqeyini saxlayır və "şübhəsiz, haqları var, haqları var" (10, 91) inadı ilə çıxış edir. Lakin Knyaz üçün bunlar çox ötəri və dayanıqsız maneələrdədir. Doğrudur, geniş mənada Knyaz hiss edir ki, onu təqib edən adamlar və yeni yaranan mühit o qədər də gücsüz deyil. Lakin bu təqiblər Knyaz üçün açılmaz "pərdəli əngəllər"dir və elə bütün bu ruhla da Knyaz daxilən yiyələndiyi tapşırığı sona çatdırı bilər.

Digər bir məsələ. Tipoloji baxımdan konkret yanaşsaq, realist faciələrin qəhrəmanları tək qalıb ölsələr belə, fikirlərinin şərikləri də vardır. Hətta onların məsləkdaşları ölümlərindən sonra daha da artır. Məhz buna görə də prof. Kamran Məmmədov "Müsibəti-Fəxrəddin" faciəsindən bəhs edərkən doğru yazır: "Dramaturq bütün varlığı ilə inanır ki, gələcək Fəxrəddinlərin, Səadət xanımlarıdır!" (50, 112). H.Cavid dramaturgiya-

sında isə romantik qəhrəmanlar folklorun baş qəhrəmanları kimi sözün bütün mənalarda təkdirlər.

Hətta istənilən əsərdəki digər obrazlar əsas romantik qəhrəmanla “intriqaya” girmək səviyyəsinə qalxa bilmirlər. H.Cavid dramaturgiyasında “romantik qəhrəman və digər” obrazlar prinsipi ilə şərtlənir və axıradək çox ciddi şəkildə gedib çıxma bilən sərt konflikt də yox dərəcəsinədir. Bəzi əsərlərdə romantik qəhrəmanla az-çox “ixtilafa” girə bilən obrazlar varsa, onlar da romantik qəhrəmanın fəaliyyətinə xidmət edirlər. “Afət” əsərində belə bir dialoq var:

“Özdəmir (*təkrar laübalı qəhqəhələrlə*). Əvət, düşünürəm. Qadın pək körpə ikən tazə bir çiçək. Sonra şətarətli bir kələbək; daha sonra füsunkar bir mələkdir. Yalnız bəziləri, əvət, bəziləri isə çamurlarda gəzən bir ördək, azğın və hərcayı bir ördəkdir.

Afət. Ah! (*Deyə mütəəssir bir halda geri çəkilir. Doktor Qaratay düşəcəək zənnilə onun qolumu tutar.*)

Özdəmir. (*Acı qəhqəhələrlə*) Ah, bəxtiyar doktor! Sana, sənin gözəl taleyinə qibtə ediyorum.

Xandəmir. Gəl, yanıma, gəl!.. Sən artıq saçmalıyorsun. Gəl, gedəlim bir az şahmat oynayalım.

Özdəmir. (*Afəti yarım baxışla süzər, mənalı bir qəhqəhə ilə*). Mən çoxdan mat olmuşam” (9, 104). Bu, sadəcə olaraq Özdəmirin Afət üçün güzəşti deyil, onun məqsədə çatmaq naminə yaratdığı “şərait”dir. Yalnız belə bir “şərait” romantik qəhrəmanın fəaliyyət miqyasını genişləndirə bilərdi. Bununla da təhqir olunmuş “gözəlliyin intiqamını almaq” idealı başlayır. Bu prosesdə Doktor Qaratayın Afəti atıb Altunsaça meyil göstərməsi hadisəni yetiştirən səbəbə çevrilir. Lakin lazımi məqamda Alagözün söylədiyi “Çünki... ləkəli bir ananın övladıyam” sözləri mühüm rol oynayır və Afətin öz məqsədini həyata keçirməsi üçün əsas signal olur. Bütün bunlar təsdiq edir ki, “ikinci planda

olan obrazlarla əsas romantik qəhrəman arasında açıq-aşkar fərq mövcuddur. Əsas qəhrəman bəlkə son dərəcədə onu əhatə edənlərdən ayrılır. O, digər surətlərə nisbətən başqa cür təsvir olunur və başqa hüquqlara yiyələnir” (81, 140). H.Cavid dramaturgiyasında Şeyx Sənan və Xumarın, Cəlal və Gövərçinin, Səyavuş və Firəngizin, Xəyyam və Sevdanın münasibətlərində də birincilərin məqsədi daha səciyyəvidir. Ona görə də, bu mənə romantik qəhrəmanın daxili aləmini, mənəvi dünyasını, inam və ümidlərini, iztirab və sızıltılarını meydana çıxarmış olur.

Romantik qəhrəman bütün başqa əməllərində də öz həlledici mövqeyini əldən vermir. Həmişə diqqət mərkəzində və yüksək pyedestal üzərində dayanır.

İblisə münasibətin vahid məcraya sığışan mənzərəsi belədir: “Faciə İblislə başlayır, pərdələr İblislə qurtarır, final İblislə başa çatır. Hər yerdə, həmişə İblis!” (44, 113). Səyavuşun mövqeyinin süjetin bütün mərhələləri üçün səslənən mənası budur:

“Gah Turanda, gah İranda baş verən hadisələri göstər-məkdə məqsəd tarixin müəyyən mənzərəsini yaratmaqdan daha çox, Səyavuşun taleyini izləmək, böyük bir istedadın, ağılın faciəsini verməkdir” (20, 252-253). Xəyyamı təqdim etməyin elmi yolu öz həqiqətini belə bir fikirdə tapır:

“Əlbəttə, bu əsərdə də qəhrəman – Xəyyam hər şeydən üstün idi”.

Bütün bu mülahizələrdə qəhrəmanın üstünlüyünə maraq bilavasitə romantik qəhrəmanın yalnız aparıcı və yalnız yeganə deyil, həmçinin həlledici olması fikrinin təsdiqi ilə bağlıdır. Burada İblisin özünü də xatırlatmaq yerinə düşər. O, əsər boyu bildirmək istəyir ki, hər şeyə qadirdir və belə bir qüdrətdə onun əvəzedicisi yoxdur. İblis dördüncü pərdədə özünü ən yüksək zirvəyə qaldırmaqla əvəzsiz mövqeyi haqqında qənaətini bildirir:

*“Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət:
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm mənə bədxah,
Dünyada əgər varsa rəqibim o da: allah!..”*

(9, 78).

Özünü Allah səviyyəsində tutmaq yox, hətta onu özünə rəqib hesab etmək – İblisin mənəmliyinin bundan bariz nümunəsi ola bilməz.

Ümumiyyətlə, folklor qəhrəmanları da özünə güvənən, başqalarını özünə şərik etməyən qəhrəmanlardır. “Dədə Qorqud” eposundan Qazan xanı xatırlamaq yerinə düşər. Eposda yurdu talan edilmiş Salur Qazan düşmənlərlə haqq-hesab çəkmək istəyir. Bu vaxt Qaraca Çoban da ona qoşulub getmək istəyir ki, Qazan xana vuruşda kömək etsin. Bəs Qazan xan necə hərəkət edir?

“Çoban dedi:

Qonur atını mənə ver!

Altmış tutamlıq nizəni mənə ver!

At alaca qalxanını mənə ver!

Böyük, iti polad qılıncını mənə ver!

Oxqabından səksən oxunu mənə ver!

Ağ tozluca tutacaqlı bərk yayını mənə ver!

Gedim kafirin qolundakı şahinini öldürüm.

Paltarımın qolu ilə alnımın qanını silim.

Ölərsəm, qoy sənin uğrunda mən ölüm!

Allah qoyarsa, evini mən xilas eləyim!

Çoban belə dedikdə Qazan qəhərləndi. Yola düzəlib götürüldü. Çoban da Qazanın ardından yetişdi. Qazan dönüb baxdı, soruşdu: “Oğul çoban, hara gedirsən?” Çoban dedi: “Ağam Qazan, sən evini, ailəni xilas etməyə gedirsən, mən də qardaşımın qanını almağa gedirəm”.

Belə dedikdə Qazan soruşdu: “Oğul çoban, qarnım acdır. Yeməyə bir şeyin varmı? Çoban dedi: “Bəli, ağam Qazan, ge-

cədən bir quzu bişirib qoymuşam. Gəl bu ağacın dibində oturaq, yeyək”.

Endilər. Çoban dağarcığını çıxardı. Yedilər. Qazan fikirləşdi, dedi: “Əgər çobanla getməli olsam, qalın Oğuz bəyləri bunu başıma qaxınc edərlər. Çobanla olmasaydı, Qazan kafiri məğlub etməzdi”, deyərlər”.

Qazana qeyrət gəldi. Çobanı bir böyük ağaca möhkəmcə sarıdı. Atlandı, getdi. Çobana dedi: “Ədə, çoban! Qarnın acmamış, gözün qaralmamışkən bu ağacı qopar! Yoxsa səni burda qurd-quş yeyər” (43, 144).

Açıq-aydın görünür ki, Qazan xan öz düşmənləri ilə təkbaşına vuruşmaq və qalib gəlmək istəyir. Çünki onun belə bir düşüncəsi vardır ki, Qaraca Çobanın köməyinə bel bağlasa, Oğuz bəyləri onun igidliyinə şübhə edərlər.

Yaxud “Koroğlu” dastanında “Koroğlunun Toqat səfəri” adlanan qolda Koroğlunun təkbaşına igidliyi təsvir edilmişdir. Həmin qolda Koroğlunun səhvi ucundan Keçəl Həməzə Qıratı qaçırır. Bu isə Çənlibeldəki bütün dəlillərə və xanımlara pis təsir göstərir:

“Koroğlu neçə-neçə səfərlərə getmişdi, qayıdanda dəlilər tərəfinnən belə hörmətsiz qarşılanmamışdı. Xanımların onun üzünə baxmaması, dəlilərin salam verməməsi bir yana dursun, onların töhmətti sözləri Koroğluya dağdan ağır gəldi, könlü məlul oldu, aldı görək nə dedi:

*Keçər döyran belə qalmaz,
Şad ol könül, nə məlulsan?
Dəlilərim salam almaz,
Şad ol könül, nə məlulsan?*

*Geydiyim iyid kürküdü,
Dünya Süleyman mülküdü,*

*Dövlət ki, var, əl çirkidi,
Şad ol könül, nə məlulsan?..*

Koroğlu bu işdən sonra üç gün, üç gecə ac, susuz ağzı aşağı düşüb yatdı. Yuxusunda gördü ki, Toqatdadı. Qırat da altında. Diysinib ayıldı...

Koroğlu ayaqdan geyindi, başdan qıfıllandı, başdan geyindi, ayaqdan qıfıllandı, Misri qılıncı bağladı, qalxan asdı, əmud götürdü, dava libasının üstünnən, bəlli olmasın deyə, bir kürk geydi, çiyinə də bir saz keçirdi, Dəlilər onnan getmək istədilər, razı olmadı. Tək başına, piyada Toqata yola düşdü” (2, 232-234).

Buradan da aydın görünür ki, Koroğlu da el tənəsindən çəkinir və ən çətin döyüşə – Hasan paşa ilə qarşılaşmaya tək-tənha gedir. Həm Qazan xanın, həm də Koroğlunun bu mövqeləri dastan qəhrəmanı üçün son dərəcə xarakterik əlamətlərdir. Ona görə ki, xalq özünün ideal bildiyi qəhrəmanları məhz dastan qəhrəmanına çevirir. Bu mənada H.Cavidin romantik qəhrəmanları da öz mövqelərini heç kəsə güzəşt etməmək baxımından dastan qəhrəmanlarına bənzəyirlər.

Folklor üçün daha bir səyiyyəvi cəhət məkan məsələsidir. Belə ki, folklorda məkan dəyişmələri adi bir haldır. Yəni bu gün bir şəhərdə olan qəhrəman sabah həmin şəhərdən ağılagəlməz dərəcədə uzaq olan digər şəhərə çatır. Bəlkə şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində “Az getdi, üz getdi, dərə-təpə düz getdi” sürəti də həmin məkanlara tez çatmaq üçün kəşf edilmişdir.

Bu baxımdan “Koroğlu” dastanındakı qolları xatırlayaq: “Koroğlunun İstanbul səfəri”, “Koroğlunun Türkmən səfəri”, “Koroğlunun Ərzurum səfəri”, “Koroğlunun Toqat səfəri”, “Koroğlunun Ərzincan səfəri”, “Koroğlunun Bağdad səfəri”, “Koroğlunun Ballıca səfəri”, “Koroğlunun Rum səfəri”, “Koroğlunun Bəyazid səfəri”, “Koroğlunun Dərbənd səfəri”. Bu

adlardan göründüyü kimi dastanda qəhrəmanın bir neçə və müxtəlif istiqamətlərdə olan şəhərə səfərləri təsvir edilmişdir.

Yaxud “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəm müxtəlif şəhərləri, məkanları qət etməli olur: Tiflis, Ərzurum, Qars, Ərdəhan, Qeysəri. Qəhrəman hər şəhəri – hər məkanı keçdikcə bezmək nə olduğunu bilmir və öz məqsədindən bir an belə geri durmur. Müxtəlif məkanlar onun qarşıya qoyduğu məqsədə doğru getdiyi yolun keçidləri olduğu kimi, xarakterinin də formalaşmasına, bütövləşməsinə şərait yaradır.

Ümumiyyətlə, şifahi xalq yaradıcılığında qəhrəmanların məkan dəyişmələri son dərəcə səyiyyəvidir. Bu dəyişmələr ilk növbədə qəhrəmanların dözümindən, səbatından, iradi keyfiyyətlərindən xəbər verir. Biz bu cəhəti H.Cavidin dramaturgiyasında da müşahidə edirik. Başqa sözlə, “Cavidin Sənanı, Arifi, Əkrəmi, Peyğəmbəri və Azəri dünyanı gəzən, böyük və **mütləq həqiqəti** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) axtaran müsəfirələrə bənzəyirlər” (45). Yəni romantik sənətkarın məqsədi o deyildir ki, ayrı-ayrı guşələrin, bir çox ölkələrin mədəni mərkəzlərinin mənzərəsini çəksin, yaxud orada yaşayan insanların güzəranını canlandırınsın və yaxud da coğrafi biliyini nümayiş etdirdirsin. Böyük sənətkarlar üçün həm şəhər, həm də kənd, həm relyef, həm də təbiət mənzərəsi poetik vasitədir. Əsas məna isə insan – bədii obraz və müxtəlif məkanların bu obrazla əlaqəsindədir.

Hüseyn Cavidin dramaturgiyasında diqqəti cəlb edən ən qabarıq məkan tipi şəhərlərdir: Məkkə, Mədinə, Tiflis (“Şeyx Sənan”), İstanbul, Paris (“Uçurum”), Bağdad (“İblis”), Səmərqənd, Bursa, Ankara (“Topal Teymur”), yəni də Tiflis və Berlin (“Knyaz”), Barjom (“Maral”), yəni də Tiflis və Nişapur (“Xəyyam”) və sair. Bütün bu şəhərlər H.Cavidin əsərlərində qarşıya qoyulmuş müəyyən bir fikrin, eləcə də konkret mənada hər hansı bir qəhrəmanın xarakterinin açılışına xidmət edir. Hətta bura-

da başqa bir mühüm cəhət də vardır ki, H.Cavidin poetik vasitələrə arxalanaraq irəli sürdüyü bəşəri ideyaların və fikirlərin müqabilində həmin şəhərləri başqaları ilə dəyişmək o qədər də asan deyildir.

Şəhərlər H.Cavidin diqqətini böyük olduqlarına görə cəlb etmir və əraziyə görə böyük, kiçik məkan folklorda olduğu kimi, Cavid sənəti çərçivəsində də bir-birindən o qədər fərqli mənə daşımır. Yəni əsl sənətkarlar öz ideyalarını, qəhrəmanlarının düşüncə və ehtiraslarını kiçik bir kənd miqyasında da ifadə etməyə qabildirlər. Lakin müəyyən məqamlarda şəhərin coğrafi baxımdan böyüklüyü də gərəkli və lazımlı olur. Belə ki, “Uçurum” pyesində ikinci məkan kimi seçilmiş Paris H.Cavidə öz əhatə dairəsinin genişliyinə görə lazım olmuşdur. Çünki Anjellərin yaşadığı mühit kiçik orbitə sığışa bilməz. Bunun üçün Paris, ya da onun kimi Avropanın iri şəhərlərindən birinə ehtiyac var idi. Yaxud Knyazın özünə sığınacaq tapdığı məkan da böyük olmalıydı (“Knyaz”). Çünki yalnız belə bir məkan həm Knyazı gizlətməyə, həm də onun eyş-işrətini davam etdirməyə şərait yarada bilərdi. “Xəyyam” pyesinin qəhrəmanı Xəyyam da öz düşüncələrini böyük fəaliyyət dairəsində – böyük şəhərdə açmağa müvəffəq olardı.

Parisli Anjel öz həyatını necə keçirir və hansı arzularla yaşayır? Belə bir sualın cavabı onun Cəlali ələ gətirmək istəyində aydın ifadə olunmuşdu. O, Cəlala hər kəsi mələk sanıb aldadıldığından, hər sevgiyə inandığından, kimlərəse əyləncə olmaq peşmançılığından danışır. Cəlalin könlünü fəth etdiyini qətiləşdirəndə isə ömrünün yeni sevinc – eyş-işrət payını qazanmış olur:

*“Of, şu çilgim öpüşlər,
Həyatımı yaldızlar,
Sərsəm könül fərəhdən,
Həm rəqs edər, həm sızlar”* (8, 285).

Bu fakt isə öz növbəsində Avropanın böyük şəhərlərində ehtiraslarını həyatları üçün meyara çevirən, vətəndaşlıq simasını itirən, heç nəyin fərqinə varmadan ailələr dağıdan adamların iç üzünü açır.

Bəs Knyazı Berlində nələr gözləyirmiş? Knyaz özü deyir:

*“İştə Berlin! Mədəniyyət ocağı,
Hər yaşıl səhnəsi cənnət bucağı.
Hər tərəf dalğalı, hər mənzərə şən,
Fərqi yoxdur gecənin gündüzdən,
Hər salondan uçuşur zümzümələr.
Qadın-erkək gülüşüb rəqs eylər.
Gecə Berlində çalışmaq mənə,
Sofuluqdur, var ikən əyləncə”* (10, 149).

Böyük şəhər əyləncələri ilə Knyaza daha çox xoş gəlir. Həm Parisin, həm də Berlinin bir şəhər kimi hansı xüsusiyyətləri özündə daşımaları, bədii fakt kimi nəyə xidmət etmələri Cavid qələmində tam mənası ilə aydınlaşır.

Sənətkar məkandan istifadə edərək, yalnız qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsini açmaqla öz vəzifəsini bitmiş saymır. Həmçinin qəhrəmanlar şəhərlərin simasını, şəhərlərin mövcud vəziyyətini əks etdirirlər. Bununla əlaqədar olaraq, “Xəyyam” pyesində təqdim edilən Nişapurun bazarını xatırlamaq yerinə düşər: “Bazar... Qarşıda çadırlı və çömləkçi dükənlər vardır. Taxçalarda hər dürlü çömlək və saxsı sürahi qoyulmuş, işçilər bir yanda çadır toxuyurlar, bir yanda çamurdan çömlək, sair saxsı qablar yoğurub yapırlar. Yaşıl dalları ətrafa sarqan, iri püsküllü söyüd (bidi-məcnun) altında şərbətçi, sıra iskemlər üzərində oturan müştərilərinə şərbət verir. Ortalıqda başqa şeylər də satılır. Xoca, tacir, köylü və sair alış-verişlə məşğuldurlar” (10, 218).

Burada hər kəs öz malını tərifləyir. Kimisi “sərin şərbət”, kimisi “gözəl halva”, kimisi “qızarmış tazə əkmək, tazə qay-

maq” deyir. Bazar əhli müştəri sorağındadır. Bunların müqabilində daha çox diqqəti cəlb edən isə Xəyyamın kitab satmağıdır. Lakin Xəyyam alverçiliklə məşğul olmur, o, İbn Sinanın əsərlərini oxuculara çatdırmaq istəyir və deməli, öz ticarətində belə müdrik görünür:

*“İbn Sinayı eşitdinsə, oxu,
İştə Şərqin o böyük feyləsufu.
Bax, yaratmış nə böyük xariqələr,
Bir düha nuri ki, daim parlar.
(kitabları birər-birər göstərir)
Bax, bu “Məntiq”, bu da “Qanuni-şəfa”,
Bunların qədrini anlar ürəfa” (10, 221).*

Böyük şəhərin böyük insanı: H.Cavid üçün Nişapur və Nişapur bazarı bunu təsdiq etməkdən ötrüdür. Hətta onu da nəzərə alsaq ki, kəndli özü də bu şəhərdə alış-verişlə məşğuldur və onda belə bir mənzərənin kiçik bir kənddə yaradılmasının qeyri-təbiiyi (daha çox süniliyi) barədəki həqiqətə inanmış olarıq.

H.Cavid dramaturgiyasında bir çox hallarda kənd özü də ayrıca məkan kimi işlənir. “Uçurum” pyesinin dördüncü pərdəsi bunu təsdiq edə bilər: “Köydə sadə bir qonaq, bağçaya enmək üzrə zərif bir balkon, ətrafda son bahara məxsus çiçəklər və ağaclar... Ta ucda təpəyə çıxmaq üzrə – hər iki tərəfi uçurumlarla mühat girintili-çıxıntılı bir cığır... Bağçadan cığıra kiçik və darıq bir körpü ilə keçilir” (8, 331). Bu, əsərə daxil edilmiş təsadüfi bir məkan deyildir. Belə ki, bu məkan Parisdən nəinki tamamilə fərqlənir, həm də onun əksini təşkil edir. Təbii ki, Parisdəki “son dərəcə süslü çiçəkli salon”la kənddəki bu mənzərə arasında kəskin fərq vardır.

Parisdəki salonda da, burada da əsas yeri çiçəklər tutur və bu zahiri oxşarlığa baxmayaraq, oradakı çiçək bər-bəzəyi eyş-işrət naminədir, kənddəki çiçəklər isə saf həyatın təcəssümüdür. Kənd mənzərəsi saflığı, təmizliyi ifadə edir.

Eyni zamanda, çiçəklərin və ağacların payız əhvali-ruhiyyəsi bu təmizlik içərisində kiminsə taleyinin fəciliyindən xəbər verir. Bu faciəli tale isə, nə qədər acı olsa belə Gövərçinin qismətidir. Təsadüfi deyil ki, həmin mənzərə arxasından – “görünməz bir guşədən titrək və həzin bir ahənglə” aşağıdakı şərqi eşidilir:

*“Gövərçinim, Gövərçin,
Ağlaram için-için,
Mən bu qara bəxt ilə
Neçin doğdum, ah neçin?”* (8, 332-333).

Bütün bunlar göstərir ki, romantik qəhrəmanların folklor qəhrəmanlarına bu dərəcədə yaxınlığı onlar arasındakı oxşarlıqların yalnız bunlardan ibarət olduğunu da məhdudlaşdırmır. Azərbaycan romantizminin nümunələri içərisində birbaşa folklorla əlaqədar olan mifoloji obrazlar da vardır.

XX əsr Azərbaycan romantizmində simvolik-mifik obrazlara istinad Pəri, Mələk, İblis surətləri ilə daha bariz şəkildə görünür. Aydındır ki, romantiklərin bu surətlərə olan ciddi meylləri onların öz təbiətləri ilə, mifologiyaya olan dərin maraqları ilə bağlı idi.

Pəri mifik obraz kimi dənizdən peyda olmuşdur (58, 111) və bu ifadə romantik şeirdə bəzən azadlıq, vətən mənalığında işlənir, bəzən “gözəl qızı” bildirir, bəzən də yerinə görə sadəcə olaraq, bənzətmə funksiyasında çıxış edir. Pəri sözünün simvolik və mifik mövqeyi daha aydın şəkildə A.Səhhətin “Şair, Şeir pərisi və Şəhərli” əsərində özünü göstərmişdir (59, 88-95).

Əvvəlcə Pəri obrazının əsərə hansı formada gəlişinə diqqət yetirək:

“Səfalı bir mayıs axşamı... Günəşin qürubundan bir az sonra saf, lacivərdi asimana uçan qürsi-qəmərin əşieyi-siminə sakin və müəttər bir meşənin kölgəli ağaclarının arasından süzülərək yaşıl çəmənlərin və ən yaxından axan suyun səthini işıq-

landırır; suya ən yaxın bir yerdə şair tək-tənha oturub məhtaba qarşı təməşayi-təbiət edərkən birdən-birə qalxıb deyir:

*İllər, aylar gəzirəm boş-boşuna, bikaərə,
Laubalı yaşayış etdi məni avarə...*

Ayağa durub getmək istədikdə, ildırım tərəqələri kimi səslər eşidib ətrafdakılar şairin nəzərində titrər və əhvalı pərişan olur. Bu əsnada yaxınındakı uca dağın təpəsində gözəl bir qız surətində nurani bir kölgə zahir olur. Əlindəki santur deyilən musiqi aləti ilə şairə xitabən:

Şeir pərisi

*Şairim! Seyr elə atrafı, təbiət nə gözəl,
Bax mənim hüsnümə, inşad elə bir dadlı qəzəl” (59, 88).*

Göründüyü kimi, burada Şeir pərisi mifik bir düşüncənin məhsulu kimi əsərə daxil olur. Eyni zamanda onun daxil olduğu məkan son dərəcə füsunkar və gözəl bir yerdir. Həmin məkanın özü isə gözəl bir qız sifətində peyda olan Şeir pərisi ilə harmoniya təşkil edir.

Məsələnin daha bir ciddi mahiyyəti ondadır ki, Şeir pərisi göydən yerə təsadüfən enməmişdir. Onun başlıca məqsədi Şairi özünə cəlb etmək və göylərə qaldırmaqdır:

*“Al, bu santurumu çal, gəldi bahar əyyamı,
Nəğmə əyyamı, mey əyyamı, xumar əyyamı.
Öp şirin ləblərimi, guşeyi-əbrulərimi,
Sırma geysulərimi, nərgisi-yadulərimi.
Vəcdə gəl, nəğməsərə olmağa ağaz edəlim,
Gəl bərabər uçalım, göylərə pərvaz edəlim” (59, 89).*

Bu çağırış bütövlükdə Şeir pərisinin əhvali-ruhiyyəsinə uyğundur. O, Şairin keçirdiyi iztirabları bilir, başa düşür, onun yaşadığı cəmiyyətin problemlərini anlayır və ona görə də Şairi yüksəlişə dəvət edir:

*“Şairim! Qəm yemə, aləmi-cahan fanidir,
Cavidani yaşayış ləzzəti-ruhanidir.*

*Sən mükafatını insanlığa xidmətdə ara,
Əbədi zövqü, təsəllini həqiqətdə ara.
Kölgəyə aldanaraq sevmə cəfa aləmini,
Yüksəl ülvyyəyə, seyr elə səfa aləmini”.*

Şeir pərisi əsl romantik qəhrəman kimi, Şairin əzablarından qurtarmaq yolunu cəmiyyətin eybəcərliklərindən, həyatda olan ədalətsizlikdən və haqsızlıqdan uzaqlaşmaqda görür.

Şeir pərisi Şairi haraya aparacağı məkanı da nişan verir:

*“Gəl mənimlə aparım övci-səməvata səni,
Orada nail edim dürlü füyüzata səni,
Orada könlün ələiqdən olur varəstə,
Sənə təqdim edər əfvaci-mələk güldəstə.
Orada hurü pərilərlə edərsən xəndə,
Bəxtiyarlıqla yaşarsan əbədi fərxəndə”* (59, 91).

Bu parçada başqa bir maraqlı məqam vardır. Belə ki, “Hurü pərilər”in nişan verilməsinə təsadüf kimi baxmaq olmaz. Deməli, Şeir pərisi tək deyil və nəinki onun məkanı, hətta mühiti də vardır.

Beləliklə, əsərdə Şeir pərisi məkanına görə (“Uca dağın təpəsində gözəl bir qız surətində nurani bir kölgə zahir olur”), uçuş qabiliyyətinə görə (“Gəl bərabər uçalım, göylərə pərvaz edəlim”) və ən başlıcası, şairə müraciəti ilə meydana çıxan ideala görə (“Yüksəl ülvyyəyə, seyr elə səfa aləmini”) məhz romantizmin simvolik obrazıdır.

Pəri obrazı kimi mələk də göylər övladıdır, “... Tanrı qoynunda bəslənən bir qızıdır”. Ona görə də, H.Cavidin bir çox əsərlərində Mələk öz müsahibini göylərə səsləyir, göylərə qaldırmaq istəyir. “Mələk qiyafətli” Xumarın Şeyx Sənanı səsləməsi məhz bu qəbildəndir. Maraqlıdır ki, Xumarın əsərə daxil olması da Şeir pərisinin əsərə daxil olması ilə səsləşir:

“Bu sırada səhnənin işığı çəkilir, ta ucda ikinci pərdə qalxar. Azacıq yüksəkdə, olduqca şairanə, cazibədar, behiştə bir

mənzərə görünür. Altun qanadlı mələklər əl-ələ, qol-qola olaraq incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzinirlər. Təbbi mələk qiyafətində olan Xumar da onların içində bulunur.

Xumar

Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan, gəl!

Sana layiq deyil o yer, yüksəl!

Şeyx Sənan

(şaşqın və həyəcanlı)

Ah, o... Cənnət pərisi, nazlı mələk!

Mənə yüksəl deyir gülümsəyərək” (12, 13).

Bu çağırışdan əvvəlcə şaşqın qalan Şeyx Sənan hətta Zəhranın yanında belə Xumarın füsunkarlığına işarə edir. Bu arada Xumar yenə də Şeyx Sənanı göylərə səsləyir:

“Durma, yüksəl, ənisi-ruhum, gəl!

Mütərəddid görünmə! Gəl, yüksəl!

Oxunur gözlərində nuri-dəha,

Yüksəl, ey şeyx! Gəl düşünmə daha!” (12, 14).

H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərinin elə əvvəlində görünən Mələyin də necə peyda olmasını xatırlayaq:

“Aydın və yıldızlı bir gecə. Məkkə yaxınlığında Hira dağı. Ətrafda mağaralar, yalçın qayalar, sarp enişlər, qorxunc uçurumlar... Peyğəmbər əli alnında dərin düşüncələrə dalmış... O, gecənin sükutunu oxşayan həzin və bayıldıcı bir ud zümzüməsi dinləyərək, uyuyur kimi, özündən keçmiş. Bu sırada pənbə, mavi, bənövşə nurlar içində altın qanadlı, füsunkar bir mələk enər və ilahi bir ahənglə Peyğəmbərə xitab etməyə başlar

Mələk

Ulu dahi, sən ey böyük rəhbər!

Qalx, oyan! İştə hər tərəf, hər yer,

Həp təbiət dalıb da röyayə,

Cəlb edər ruhu şerü sevdayə,

*Gecə, yıldızlarla purxülya,
Şəni dinlər sükut içində fəza... ” (13, 7).*

Peyğəmbər onun kimliyini soruşanda Mələk yenə cavab verir:

*“Mənmi? Heç sorma!
Əzəliyyət şafəqlərində açan
Tazə bir qönçə, pənbə bir yıldız.
Əbədiyyət üfüqlərində uçan
Tanrı qoynunda bəslənən bir qız.
Şerü hikmət, zəka ilahəsiyəm,
Ulu dahilərin nədiməsiyəm” (13, 8).*

Məsələ burasındadır ki, A.Səhhətin “Şair, Şeir pərisi və Şəhərli” şeirindəki Şeir pərisi, Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsindəki “mələk qiyafətli Xumar” kimi “Peyğəmbər” pyesindəki “ağıl və idrak simvolu” (M.Cəfər. Zəngin yaradıcılıq yolu. – “Azərbaycan” jurnalı, 1982, № 11, s. 20.) olan Mələk də öz inamlı çağırışı ilə Peyğəmbəri göylərə yüksəlməyə səsləyir:

*“Buraxıb əzi, durmadan yüksəl,
Yüksəl, ey şanlı qəhrəman, yüksəl!
Ərşi-lahutə doğru aç şəhpər,
Daima yüksəl, ey böyük rəhbər!” (13, 9).*

“Şeyda” pyesində də eyni vəziyyət müşahidə olunur:

“Bu sırada qara geyimli mələk təkrar görünür.

Şeyda. Uf, bu səs sanki mənim ruhumu tərənnüm edir (onu görüncə).

Ah, yenəmi gəldin?

Qara geyimli mələk. Əvət, gəldim də bərabər gedəlim.

Şeyda. Pəki, nerəyə, nerəyə gedəcəyik?

Qara geyimli mələk. Başqa aləmlərə, daha yüksəklərə” (9, 172).

Beləliklə, “Şair, Şeir pərisi və Şəhərli” şeirində Şairə “Gəl bərabər uçalım, göylərə pərvaz edəlim” söyləyən də Şeir

pərisi, “Şeyx Sənan” əsərində qəhrəmanı yüksəkliyə çağıran da “mələk qiyafətli Xumar”, “Şeyda” pyesində Şeydanı “başqa aləmlərə, daha yüksəklərə” səsləyən də mələk, “Peyğəmbər” əsərində Peyğəmbərə üz tutub, “yüksəl, yüksəl” deyən” də mələkdir. Mələk obrazı özünün yüksək tribunasından insanları rahatlığa səsləyir. Həmçinin mələk o vaxt meydana çıxır ki, yerdəki eybəcərlik və çirkinlik həddini aşmışdır. Bu müqəddəs varlıq xeyirxahlığın timsalı kimi ən çətin dəqiqələrdə “peyda” olur. Hətta maraqlıdır ki, H.Cavid “Şeyx Sənan”ın əvvəlində obrazları sadalayarkən, “Bir mələk” surətini göstərmədiyi, ona işarə belə etmədiyi halda, bu obraz Şeyx Sənanın ağır günündə öz təbiətinə müvafiq olaraq, əsərin strukturunda da gözlənilməz (!) şəkildə meydana çıxır və deyir:

*“Səni təqdis edər mələklər, inan,
Heç təlaş etmə, gəl, böyük Sənan!”* (8, 220).

Lakin bir cəhəti də unutmamaq olmaz ki, H.Cavidin “Şeyda” pyesində Mələyin xarakterində ikili cəhət vardır. Birincisi budur: “Mən oyam ki, bütün ağlar gözlər, yaralı könüllər, bütün iztirablar və həyəcanlar hər mənim sayəmdə rahat bulur, hər mənimlə mütəsəlli olur!” (9, 72). İkinci, “Əvət mən çox anaları yavrusuz, çox yavruları anasız qoydum. Bir düyün, yas olursa mənim əlimlə olur. Bir məmləkət padşahsız qalır, yenə səbəb mənim. Əvət, bir çoxlarını eşqindən ayırdım. Çox aşıqləri sevgilisinə həsrət qoydum” (9, 172-173).

Xeyirxahlıq və eybəcərliyin üz-üzə gəlməsi və bir obrazda təcəssümü iblislik və mələkliyin vəhdətdə olduğunu, yanaşı yaşadığını təsdiq edir. Dramaturqun Mələyi qara geyimdə səhnəyə çıxarması da bəlkə elə bununla bağlı olmuşdur.

Bir məsələ də vardır ki, “Şeyda” əsərindəki Mələk obrazı H.Cavid yaradıcılığında bu silsilənin ilk nümayəndəsi idi. “Romantik obrazın heç də az təqdim olunmamış tiplərindən biri olan simvolik obraz-fərdi mənəvi hisslərin, romantik aləmin ayrılıqda

fəaliyyət göstərən personajlarına çevrilməsidir” (77, 69). Əslində Mələk obrazının “Şeyda” əsərindən sonra “Şeyx Sənan”, “Uçurum”, “İblis”, “Peyğəmbər” və s. pyeslərdə görünməsi məhz belə bir çevrilmənin nəticəsidir.

H.Cavid dramaturgiyasındakı başlanğıc Mələyin, yəni ilk dəfə “Şeyda” əsərində görünən Mələyin daxilində olan ikilik-mələklik və iblislik bu obrazın intişarı ilə birlikdə ayrıca götürülmüş Mələk və Skelet obrazlarını da yaradır.

Ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, XX əsr Azərbaycan romantizmində bir mifoloji obraz kimi İblislə tez-tez qarşılaşırıq. Bu mənada Abdulla Şaiq “İblisin hüsurunda” adlı bir hekayə də yazmışdır. Həmin hekayənin əvvəlində İblisin peyda olması belə təsvir edilir:

“Qaranlıq... Sehrli və boğucu bir qaranlıq... Hər şey zülmətin div ağırlığı altında yorğun-yorğun mürgüləyir, hər şey dilsiz bir qüvvətin təsiri ilə qorxunc rüyalar içində çırpınırdı. Hər şey zülmət içərisində ərimiş, orada-burada göz kimi baxan, nurları udan qaranlığa qarışmışdı. Əngin bir boşluq içərisində sakin kimi görünən yer kürəsi qaranlıqlar içində dalğın-dalğın yuvarlanırdı.

Bütün təbiətə, bütün aləmə hakim olan o şübhəli səssizliyə qarşı hər şey dilsiz, hər şey duyğusuzdu.

Bu anda uçurumlu, yalçın bir qaya başında qulaqları batıracaq qədər dəhşətli bir qanad çarpması, dalınca komandalara məxsus “hazır!” deyər qalın və qorxunc bir səs gurladı. Ölüm qorxusu verən o səsin şiddət və heybətindən bütün dünya titrədi. Mühüm bir hadisə baş vermiş kimi hər yanda qorxunc teyflər səs gələn səmtə qaçır və o ağır sükutu ötə-bəridə eşidilən şiddətli qanad çarpması, bayquş ötüşünə bənzər iyrənc səslər pozur, ortalığı qara kölgələr titrədirdi... O qorxunc kölgələr, qara teyflər qaya başında ov üzərinə hücum edəcək qartal qurumunu al-

mış səs sahibinin ətrafına toplanaraq, onun qanadlarından, ayaqlarından öpərək:

– İblis!.. İblis!.. Hər əmrin bizim üçün müqəddəsdir, – deyirdilər” (67, 59).

İblisin əsərə daxil olması yuxarıda gördüyümüz mənzərələrdən, yəni hər hansı bir Mələyin yerə enməsindən tamamilə fərqlənir. Bu, sadəcə olaraq təbiət mənzərəsinin fərqi deyil, həm də bundan daha artıq dərəcədə İblis və Mələyin, onların xarakter baxımından fərqlilikləridir.

A.Şaiq hekayədə İblisin düşüncə tərzini, məqsəd və iddialarını açmaqdan ötrü maraqlı bir bədii priyom seçmişdir. Belə ki, İblis öz övladlarına üz tutaraq onlara bir il istirahət və rəcəyini bildirir. Bunun müqabilində isə İblis balaları hamısı bir ağızdan ona etiraz edərək deyirlər:

“ – Şah baba, biz ancaq insanları istədiyimiz kimi gördüyümüz zaman rahatlanırıq. Əsrlərdən bəri çəkdiyimiz min cür zəhmət, qurduğumuz min hiylə, saçdığımız min cür fitnə və fəsad nəticəsində insan oğlunu özümüzə əsir etməyə müvəffəq olduq. İndi onları başlı-başına buraxmaq əql və hikmətə əsla müvafiq deyildir” (67, 60).

İblisin ən çox güvəndiyi hiyləgər və siyasətçi oğlu da bu mülahizələrlə razılaşdığını bildirməklə yanaşı məsələyə maraqlı izah da verir:

“ – Böyük babamız! Qardaşlarımızın sözləri sizi lap da məyus etməsin. Bu fikir qorxaqlığından, insan ruhuna dərindən nüfuz etmədiklərindən irəli gəlir. Mənim fikrimcə, bundan sonra onları tamamilə sərbəst buraxmaq olar. Zira ki, əkdiyimiz toxumlar o qədər dərin rişə atmış, qurduğumuz tor əl-ayaqları elə sarımış ki, insan bütün şərəf və mənliliyini unutmuşdur. Əsrlərcə onların ətrafına dolaşmasaq belə alışmış olduqları adətlərindən əl çəkməzlər. Bir də bizsiz də onların içində o qədər iblislər yetişmişdir ki, onlar bizim yerimizi tuta bilərlər” (67, 60-61).

Hekayənin də əsas ideyası ondan ibarətdir ki, İblis insanların öz içindədir. Bunun əyani sübutunu görəndən sonra İblis öz övladlarına bir neçə il istirahət verir və “göy gurultusuna bənzər bir səslə qanadlarını açaraq havalanır” (67, 63).

H.Cavidin “İblis” əsəri isə XX əsr Azərbaycan romantizmində mifoloji obrazın baş qəhrəmana çevrilməsinin ən bariz nümunəsidir. Səciyyəvi fakt kimi həmin pyesə ayrıca tədqiqat əsəri də həsr edilmişdir (38). Mərhum ədəbiyyatşünas Əbülfəz İbadoğlu H.Cavidin bu əsərinin dəyərini müqayisəli şəkildə belə təqdim edir: “XX əsr yazıçıları İblis məfhumuna ictimai don geydirmiş, ondan real həyatın mənfi cəhətlərini tənqid və ifşa etmək üçün istifadə etmişlər. Onların İblis məfhumuna bu şəkildə yanaşmaları, eyni zamanda məntiqi olaraq, hər cür mövhumı təsəvvürlərə, xurafata və nəticə etibarilə dinə qarşı çevrilmişdi. Lakin XX əsr yazıçılarının əsərlərində ara-sıra rast gəldiyimiz şərti İblis surətlərinin heç biri sənətkarlıq və bədii təsir qüvvəsi etibarilə H.Cavidin “İblis” faciəsindəki surətlə müqayisə edilə bilməz” (38, 32-33).

H.Cavidin “İblis” faciəsində A.Şaiqin “İblisin hüzurunda” adlı hekayəsində olduğu kimi, İblisin min hiylə və fitnə-fəsadla insanı əsir etməsi nəql olunur. Belə bir simvolik mifoloji obrazın, yəni İblisin prototipini axtarmaq isə qeyri dəqiq və qeyri elmidir (48).

Xatırladaq ki, H.Cavidin yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmalarda “İblis” əsərini realizmə doğru çəkmək meyilləri də olmuşdur: “Romantik bir üslubda yazılmış “İblis” əsəri öz əsas materialı ilə **həyata bağlanan realist** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) bir əsər” (34, 47) kimi dəyərləndirilmişdir. Bu məqamda A.Şaiqin də ciddi və elmi dəyərə malik mülahizəsini xatırlayaq: “Cavidin bütün əsərləri içərisində “İblis qədər **həyati və realist** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) bir əsər yoxdur zənn edirəm” (70, 177). Hər iki fikirdə, hər iki yanaşmada zahiri

oxşarlıq vardır. Bəlkə bu oxşarlığı daha çox hər iki mətndə işlənmiş “həyat” və “realist” sözləri diqtə edir. Lakin məqsədin izlənməsində ciddi fərq də göz qabağındadır. R.Zəkanın söylədiyi mülahizədə “romantik bir üslubun” əks tərəfi kimi işlənən “realist” sözü realizmə daha çox yaxındır və təəssüf ki, bu məqam da yanlışdır. A.Şaiqdə isə “realist” sözünü “realizm” mənasında yox, ondan əvvəl yaradılmış “həyat” sözünün sinonimi kimi başa düşmək lazımdır. Ona görə də, “İblis”ə münasibətdə H.Cavidin romantik müasiri, yəni Abdulla Şaiq əsərin ən son tədqiqatçılarından birindən daha doğru və daha düzgün qənaətə gəlmişdir. Çünki romantik əsərin həyatı əsaslarını araşdırmaq bir məsələ, onu realizmin nümunəsinə çevirmək yanlışlığı isə tamamilə başqa bir məsələdir.

Cavidşünaslıqda bunun tamamilə əksinə olaraq, “İblis” əsərini bütünlüklə romantikləşdirənlər də olmuşdur: “İblis rəmzi bir surətdir... Arif də rəmzdir; zəkanın və vicdanın rəmzi... Əsərdəki bu iki surətdən əlavə ikinci dərəcəli, epizodik surətlər də mənaya müxtəlif rəmzlərin ifadəsidirlər” (24, 145). “İblis” əsərinə başdan-baş rəmzlər və rəmzi surətlər toplusu kimi baxmaq da elmi prinsiplərlə bir yerə sığmır.

H.Cavidin “İblis” faciəsi ilə bu mövzu Azərbaycan ədəbiyyatında özünün yüksək bədii həllini tapdı. Amma maraqlıdır ki, “Puşkindən sonra demon mövzusu rus lirik poeziyasında bir neçə on illik ərzində çox təkrar edildi və tezliklə çeynənmiş xarakter aldı, çünki onun işlənməsində yalnız görkəmli deyil, həmçinin bu dövrün miyanə rus yazıçıları da iştirak edirdilər” (75, 35). Bizdə isə belə olmadı. Doğrudur, Azərbaycan sovet teatrının pərdəsi H.Cavidin “İblis” faciəsinin tamaşası ilə qaldırıldı (47, 109). Lakin yeni siyasi quruluşun bərqərarı bu cəlbədicə mövzuya “axının” qarşısını aldı və “miyanə yazıçılar” bu barədə yazmağa, sözün həqiqi mənasında, vaxt tapa bilmədilər. Bir də ilk dünya müharibəsi illərində həmin dəhşətli müharibəyə

münasibət bildirmək baxımından H.Cavid yaradıcılığında İblis mövzusunun “təşəkkülü və inkişafı sürətli və məqsədyönlü”, (80, 399) eyni zamanda təxirəsalınmaz idi.

Əvvəlcə qeyd edək ki, əsərdə İblis hər tərəfi atəşlər və alovlar içində dəhşətli bir müharibənin bürüdüyü və göy gurultusu, top, pulemyot sədaları altında peyda olur. H.Cavidin pyesində İblisin bu formada əsərə gəlişi ilə A.Şaiqin “İblisin hüzurunda” hekayəsində İblisin gəlişi bir-birinə çox oxşayır. Həmçinin bu gəlişlər A.Səhhətin “Şeir pərisi, Şair və Şəhərli”, H.Cavidin “Şeyda”, “Şeyx Sənan”, “Peyğəmbər” pyeslərində olan mələklərin və mələk qiyafətli obrazların gəlişindən tamamilə fərqlənir. Həmin fərqlilik isə əslində həmin obrazların xarakterindəki iblislik və mələkliyin fərqlənməsi deməkdir.

Maraqlıdır ki, “İblis” pyesinin əvvəlində İblis və Mələyi eyni hüquqda görürük. Çünki onlar ayrı-ayrı pəncərələrdən dəhşətli müharibəni seyr edirlər. İblis məmnun qəhqəhələrlə deyir:

*“Dəryalara hökm etmədə tufan,
Səhraları sarsıtmada vulkan,
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,
Canlar yaxar, evlər yıxar insan...”* (12,254).

Mələk isə həmin dəhşətə tamamilə başqa münasibət bəsləyir:

*“Ya rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?
Ya rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?
Yox kimsədə insafü müriyyəvət,
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?”* (12, 254).

Bundan sonra yenə İblis çılğın qəhqəhələrlə deyir:

*“Toplar veriyor aləmə dəhşət,
Dəhşət!.. Qopuyor sanki qiyamət,
Yağmur kimi göydən yağar atəş!..
Atəş!.. Qaralar, dalğalar atəş!..”* (12, 254).

Mələk də öz etirazından qalmır:

*“Ya rəb, azacıq lütfü inayət!
Qəhr olmaqda artıq bəşəriyyət.
Başdan-başa hər yer üzü vəhşət,
İblis ilə həmrəngi-siyasət”* (12, 255).

Beləliklə, faciədə “Yerdən – alovlar içindən çıxan” İblis adamları məhv etmək, qəhr etmək, yerin altına göndərmək istəyir. Şər qüvvənin simvolu kimi o həm müharibələrə bais olur, həm insanlar arasında nifaq salır, həm də istədiyi cinayəti törədə bilir.

*“Əvət, İblis o böyük sənətkar.
Həm yapar, həm də yıxar, qüdrəti var”* (9, 11).

Bu sözlər sanki İblisin öz əlləri ilə imzaladığı avtobiografiyasıdır. Məhz buna görədir ki, “Əsərdə hamıdan ağır bədii yükü olan” (54) İblis müxtəlif formalarda görünür: O, səhnəyə İblisə məxsus “əlbisə” ilə də, “xidmətçi ərəb qiyafətində”, yəni insan kimi də çıxır. Lakin məzmun dəyişmir: məqsədə çatmaq ehtirası daha qüvvətli şəkil alır və yalnız o zaman rahatlanır ki, “Qan püskürən, atəş sovuran kinli kralların” onu əvəz edəcəyinə əmin olur.

İblis əsərdə yalnız öz sözləri ilə deyil, daha çox əməli ilə görünür. Bu əməldə is əsas məqsəd bəşər övladını ram etmək, onu düz yolundan sapındırmaq, şər qüvvəyə çevirməkdir. Onun üçün o, real insanla – Ariflə üz-üzə gəlir. Arif elə əsərin əvvəlindəcə İblisin və Mələyin seyr etdiyi dəhşətli müharibədən sarsılaraq “ey ulu Tanrı! Ey xalığı hikmət!” müraciətləri ilə Tanrıdan ümid diləyir və H.Cavidin göyə, göy üzündən çağırılan digər qəhrəmanlarından fərqli olaraq özü bu fəlakətlərdən uzaqlaşaraq göylərə qalxmaq istəyir:

*“En, gəl mənə, yaxud məni yüksəklərə qaldır,
Gəzdir qonağında;
Yerlərdə süründüm, yetişir, göylərə qaldır,*

*Dindir qucağında.
Qaldır məni, bir seyr eləyim xoşmu, gözəlmi
Cənnətdə mələklər?
Qaldır məni, ta görməyim insandakı zülmü
Bax, yer üzünü inlər.
Ya rəb, bu cinayət, bu xəyanət, bu səfalət
Bulmazmı nəhayət?
İnsanları xəlv etməkdə var bəlkə də hikmət,
İblisə nə hacət?” (12, 255-256).*

Arifin bu cür etiraz səsi Mələyin – mifik obrazın deyil, həyat adamının narazılıq və etirazıdır. Bu baxımdan İblis də axtardığını tapmışdır, yəni ona da dəhşətlərə etiraz edən insan lazımdır ki, onu ram edə bilsin. İblis Arifin qarşısında duranda isə Ariflə İblis arasında belə bir dialoq olur:

“Arif

*(fəsinə qoyaraq, şaşqın)
Kimsən, nəçisən? Söylə nədir fikrünü məramın?
Nərdən gəliyorsan, nə imiş şöhrəti namın?*

İblis

*(məğrur qəhqəhələrlə)
Mən imdi bir atəş, fəqət əvvəlcə mələkdim,
Hər xəliqə təsbih idi, təhlil idi virdim.
İlk öncə mələklər məni təqdis ediyordu,
Adəm kimi bir sayğısız axırda ləkə vurdu.
Alçalmadı, yüksəldi fəqət şöhrətünü şanıma,
Allah ilə bir zikr edilir namü nişanıma” (12, 258).*

Arif İblisə qəti etiraz edir, onun od, atəş yaratmaq barədə müddəalarına məhəl qoymur. İblis isə atəşsiz nur ola bilmədiyini israr edir, hətta Zərdüştü misal gətirərək Arifi atəşə yaxınlaşdırmaq, ona inandırmaq istəyir. Lakin Arif “Məhv olsa da hər mənliyim, uymam sənə, dəf ol!” (12, 259) – deyərək, onu qətiyyətlə rədd edir.

Birinci pərdənin sonunda isə İblis daha bir başqa üsulla Arifi ram etmək üçün deyir:

*“Lakin bu inadla pərişan olacaqsan,
Bir gün gələcəkdir ki, peşiman olacaqsan,
Əfsus, nədamət sənə verməz səmər əsla.
(əlində bir tapança ilə bir kisə altın tutaraq)
Al bunları... bas bağına, Arif, eyi saxla!
Bunlar edəcək etsə nəhayət səni məsud,
Al! İştə bu atəş, bu da ən sevgili məbud!
(tapançanı bir kərrə havaya boşaldaraq)
Al! İştə bu atəşlə gələr qəlbinə qüvvət,
Yalnız bu verər qarşı duran xəsminə dəhşət.
(kisədəki altunları səsləndirib oynadaraq Arifə verir)
Bax, səsləniyor, iştə sədayi-pəri-Cəbrail!
Bunsuz olamaz kimsə, inan, məqsədə nail”*

(12, 273-274).

Arif İblisi yenə rədd edir, onun altına və qurşuna ehtiyacı olmadığını bildirir. Lakin Arifin bu rədd cavabları sona qədər duruş gətirmir. Nəhayət, İblis Arifi öz doğru yolundan çıxarır və onu cinayətə sürükləyir. Arif qardaşı Vasifi və sevgilisi Xavəri öldürərək qatilə çevrilir. İblis Arifin bu vəziyyətini ona yenə məğrur qəhqəhələrlə söyləyir:

*“Bir zamanlar cəbərut aləminə
Həp uçar, həp öyünürdün də, bu nə?
Vurulub bir qıza pabus oldun,
Xırsız oldun, meyə mənus oldun.
Haqqı, vicdanı buraxdın, getdin,
O səil qızını məhv etdin.
Tökülən qanlara həp düşmən ikən
Oldun öz qardaşının qatili sən”* (12, 240).

Beləliklə, əsərin əvvəlində “İblis sürəkli və istehzal qəhqəhələrlə yerdən – alovlar içindən çıxar”. İndiyə qədər yerin tə-

kində yaşayan İblisin məskənində dəyişiklik baş verir. İblis göyün sakininə çevrilir. Bir çox hallarda isə göy gurultusundan sonra meydana çıxır. Nəhayət, əsərin finalında İblis haqqında deyilir: “Şiddətli və sürəkli qəhqəhələr içində yerin dibinə çəkilir”.

Bütün qalan vaxtlarda İblis adamlar arasındadır və öz çirkin niyyətlərini həyata keçirməklə məşğuldur. Bu obraz Şərin simvolu kimi ideal həqiqət axtarıcılığında rol oynamır, amma romantizmin simvollar aləminin yeksənəqliyini, birtərəfliyini aradan qaldırır, Mələklə birlikdə çıxış edərək bütöv dünya yaradır. Amma simvolik obrazlar kimi onun da bir cəhəti səciyyəvidir: “İblis obrazı iki mühit – Yer və Göy arasında əlaqə nöqtəsidir” (82, 30). Beləliklə, mifoloji obrazlar Azərbaycan romantizminin spesifik cəhətlərini, onun poetikasının özünəməxsusluqlarını meydana çıxarmağın əsas vasitələrindən biridir. Yalnız mifologiyaya bağlanmaq yox, mifoloji obrazları romantik inikas üsulunun tərkib hissəsinə çevirmək – romantiklər qarşılıqlarına qoyduqları bu məsələni də dəqiq həll etmişlər.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “İblis” əsəri əruz vəznində yazılmasına baxmayaraq, H.Cavid həmin əsərə daxil edilmiş marş və şərqi heca vəznində qələmə almışdır. Zabitlərin bir-biri ilə söhbəti zamanı kənardan eşidilən marşın sözləri belədir:

*“Türk oğlu sözündən dönməz,
Məhv olur da sürüklənməz,
Həp yüksəlmək dilər, enməz,
Çarpışır yaşar.*

*Yurdumuzun arslanları,
İzlər durur düşmanları,
Fırtınalı dənizvarı
Həp coşub daşar.*

*Əngin fəza çardağımız,
Al şafəqlər bayrağımız,
Qorxu bilməz oymağımız,
Haqq için qoşar” (12, 299-300).*

Yaxud şərqinin sözlərinə diqqət edək:
*“Mən bir qızam, hər ruhumu yaldızlar
Gündüz çiçəklər, gecələr yıldızlar.
Qarlı dağlar mənim,
Yaşıl bağlar mənim,
Mənsiz quşlar uçmaz,
Mənsiz güllər açmaz.*

*Dün bir çoban sevdim pınar başında,
Bir əksiyyə yox gözündə, qaşında.
Fələk ayrı saldı,
Mən köçdüm, o qaldı,
İndi mənsiz yaşar,
İrmaq kimi coşar.
Of, bir qayğı bilməz cinkanəyəm mən,
Güldən-gülə uçan pərvanəyəm mən.
Unut, yavrım, unut,
Bax, iştə hər bulut,
Söylər unut onu,
Çünki heçdir sonu...” (12, 326-327).*

Elə bu faktların özünə də H.Cavidin bir romantik sənətkar kimi folklora məhəbbətinin təzahürü kimi baxmaq lazımdır.

Azərbaycan romantizminin folklorla bağlı obrazlarından biri də Dərvişdir. Dərvişin folklor mətnində hansı mövqedə dayanması və hansı fikirləri ifadə etməsi müxtəlif baxımlardan izah edilə bilər. Həmin izahlar isə janrdan, ideyadan, folklorsü-nas münasibətindən asılıdır. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsindəki Dərviş obrazı diqqəti xüsusilə cəlb edir. Bu obrazın bədii

strukturda tutduğu mövqenin düzgün şərhi üçün birinci pərdənin əvvəlində verilmiş Şeyx Sənan və Zəhra münasibətlərinə diqqət yetirmək vacibdir:

“Zəhra

(baxaraq)

Ah, Sənan! Nəsil da halı fəna!..

Bizi yalnız burax da...

(odadan çıxdığı sırada Əzraya)

Sonra sana

Söylənir, şübhəsiz bütüün əhval.

Böyük bir təlaş içində qapıya yaxın bir guşədə bəklər. Şeyx Sənan daxil olub baxır. Zəhranı görüncə halı dəyişir.

Söylə, Sənan, nədir bu müdhiş hal?

(Şeyx Sənan sükut edər.)

Nə bəla var başında? Söylə nə var?

(Şeyx Sənan cavab verməz.)

Söylə, aç söylə...

Şeyx Sənan

Etmə gəl israr.

Zəhra

Səndə var bəlli, bir yığın əsrar,

Söylə, aç söylə, bivəfa, qəddar!

Nə qiyafət bu? Sanki ağlarsan?

Şeyx Sənan

İmdi get, sonra, sonra anlarsan” (12, 11-12).

Əslində Şeyx Sənanın Zəhra ilə bu cür sərt danışması, onun suallarına cavab verməməsi təsadüfi deyildir. Çünki Şeyx Sənan Xumarı mələk qiyafətində yüksəklikdə görür və ucalığın, yüksəkliyin bir mələyi kimi ona vurulur. Zəhra isə bu məsələdən tamamilə uzaqdır. Ona görə də Şeyx Sənan belə bir qənaətdədir ki, Zəhra Xumarı təsəvvür edə bilmədiyi üçün Şeyx Sənanı da

heç vaxt başa düşə bilməz. Şeyx Sənanın da altı il nişanlı olduğu Zəhraya cavab verməməsinin də əsl səbəbi elə məhz budur.

İndi isə pyesin ikinci pərdəsində Şeyx Sənanla Dərvişin qarşılaşmasına diqqət yetirək:

“Bu sırada ağ geyimli, nurani bir dərviş yol kənarında görünür. Heyrətli və kəskin bir nəzərlə baxınıb durur.

Şeyx Sənan

Əcəba!?

Özdəmir

Söylədib də bilməlidir.

Oğuz

Dəlidir, şeyx əfəndi, dəlidir.

Şeyx Sədra

Kim bilir, bəlkə hiylədir...

Oğuz

Əsla!

Bu hərif bir bələdir, iştə bəla...

Özdəmir

Dinləməz hər nə söyləsən, yalnız

Kəndi söylər də həpsi mənasız.

Yeməz, içməz, yaxın-uzaq bilməz,

Hələ insanə heç yaxın gəlməz.

Şeyx Sənan

(dərvişə yaxlaşaraq)

Baba dərviş! Qılmayın, lütfən,

Bizi məhrum feyzi söhbətdən.

(Dərviş sükut edər.)

Kimsiniz? Məsləkü təriqətiniz

Nə imiş? Söyləyin, rica edəriz.

(Dərviş cavab verməz.)” (12, 48-49).

Göründüyü kimi, Şeyx Sənanla Zəhra arasında baş verən münasibət eyni ilə burada təkrar olunur. Ancaq mövqelər başqa-

başqadır. Çünki əvvəlcə Şeyx Sənan Zəhranın suallarını sükutla qarşılayırdısa, indi artıq Dərviş Şeyx Sənanın suallarına məhəl qoymur. Əvvəlcə Şeyx Sənan özünü Zəhradan üstün tuturdusa, indi Dərviş özünü Şeyx Sənandan daha yüksəkdə hiss edir.

Sonra Dərviş özü haqqında belə bir məlumat verir:

*“Saqın, heç sorma! Bir divanəyəm mən,
Dəmadəm çırpınan pərvanəyəm mən.
Babam heyrat, anamdır şübhə... Əsla
Bilinməz mən kiməm, ey şeyxi vala!
Fəqət pəjmürdə bir səyyahi-zarəm,
Şəriətdən, təriqətdən kənarəm.
Həqiqət istərəm, yalnız həqiqət!
Yetər artıq şəriət, ya təriqət” (12, 50).*

Dərvişin avtobioqrafiyasının əsas müddəaları kimi başa düşüləcək həmin misralar göstərir ki, o, həqiqət arxasınca gedən və bu inadında yorulmayan bir obrazdır. Onun düşüncələri sufi təfəkkürünün məhsulu olan düşüncələrdir. Məhz ona görə də Şeyx Sənanla Dərviş arasında bir yaxınlıq vardır.

Həmçinin bir cəhəti unutmamaq olmasın ki, Şeyx Sənanla Dərviş arasındakı yaxınlıq sufi dünyagörüşü ilə məhdudlaşmır. Folklorşünas alim Muxtar Kazımoğlu dərvişin folklordakı statusu barədə müasir ədəbi-elmi fikir üçün əhəmiyyətli olan araşdırma aparmış (“Dərvişlər: sehrkarlar və oyunbazlar”), həmin obrazın folklor nümunələrində tutduğu yeri və mövqeni dəqiq aydınlaşdırmışdır. Bu baxımdan o yazır: “Nağıl və dastanlarımızda dərviş mifoloji obraz kimi təqdim olunur və bu obrazın semantikasında hamilik funksiyası diqqəti daha çox cəlb edir” (42, 66). Bu mənada onları bir-birinə yaxınlaşdıran əsas amil yalnız hər ikisinin sufi baxışlara malik olmasında deyil, bəlkə bundan daha artıq dərəcədə Şeyx Sənanın Dərvişi özü üçün mürşid səviyyəsində görməsi və qəbul etməsidir. Beləliklə, Şeyx Sənan öz həyat idealına doğru sürətlə getdiyi məqamda Şeyx Kəbi-

rin yerini Dərviş tutur. Dərviş bir növ Şeyx Sənanın yol göstərənini və himayəçisi rolunda çıxış edir:

“Şeyx Sənan

*Təbii səndə var bir xeyli əsrar,
Neçin məxfi tutar, qılmazsan izhar.
Nə var mərdümgiriz olmaqda bilməm,
Nolur olsan bizə həmrəh, həmdəm?*

Dərviş

*Birər əfsanədir hər bir sualın,
Gözündən bəllidir fikrin, xəyalın.
Gülər ruhunda bir yaldızlı xülya,
Sənin bir başqa sevda var başında.
Nədir yalnızlıq?! Anlarsan, düşünsən,
Bu rəmzi get də sor, allahdan öyrən!
Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən,
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən!... ” (12, 50).*

Beləliklə, H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində çox az görünməsinə baxmayaraq, Dərviş obrazı bədii strukturda son dərəcə mühüm yer tutur və ciddi bədii yük daşıyır. Şeyx Sənanın daxilən yeniləşdiyi, yeni duyğu və düşüncəyə malik olduğu, hətta müəyyən qədər tərəddüdlər keçirdiyi bir vaxtda Dərviş peyda olur və bu romantik qəhrəmanın gələcək taleyində əsas və əhəmiyyətli rol oynayır. Şübhəsiz, Dərvişin peyda olduğu bu məqamı H.Cavidin digər əsərlərində romantik qəhrəmanlara əl uzadan və onlara gərək olan bir zamanda meydana çıxan Mələk obrazı ilə də müqayisə etmək olar. Çünki həmin mələklər də romantik qəhrəmanların himayəçiləri, yol göstərənləri və İblisdən qoruyanlarıdır.

Folklorşünaslara bəllidir ki, folklor nümunələrində qəhrəman problemi xüsusi səciyyəyə malikdir. Folklor qəhrəmanları həyatda müşahidə edilməyən qeyri-adi hərəkətləri ilə, həyatdakı insanların gücündən fərqlənən ideal gücləri ilə həmişə yeni ov-

qata malik olmuşlar. Qeyri-adilik və ideallıq onları nəinki hə-yatın və gerçəkliyin, eyni zamanda yazılı ədəbiyyatın ədəbi qəhrəmanlarından da kifayət qədər fərqləndirmişdir.

Ədəbiyyatşünaslara bəllidir ki, romantizm nümunələri ilə bağlı qəhrəman problemi də spesifik xüsusiyyətlərlə zəngindir. Romantik qəhrəmanlar da qeyri-adiliyə və ideala can atırlar. Xüsusilə H.Cavid dramaturgiyasının şəriksiz qəhrəmanları öz mövqeləri, mübarizələri, inadları, müqavimət gücləri, dönməzlilikləri və hətta bəzən möcüzəyə bənzər hərəkətləri ilə dastan qəhrəmanlarını xatırladırlar.

Digər tərəfdən romantizmin obrazlar sistemində realizmin obrazlar sistemindən ciddi şəkildə fərqlənən mifologiyaya maraq daha geniş yer tutur. Azərbaycan romantizminin mifoloji başlanğıcı öz təkanını mifik obrazlardan – Mələkdən, İblisdən, Dərvişdən götürür və atom zərrəcikləri kimi bütün əsərə yayır. Romantizmin mifoloji qatı dərinliklərdə olduğu qədər də romantizmin özünəməxsusluqlarını ortaya çıxaran bədii bir həqiqətdir.

FOLKLOR VƏ ROMANTİK BƏDİİ DÜŞÜNCƏ SİSTEMİ

Bədii yaradıcılıqda ən ümdə və zəruri məsələlərdən biri düşüncə sistemidir. Yəni əsərin məzmunu ilə birgə onun struktur əlamətlərinin əvvəlcədən təyin edilməsi birbaşa bədii düşüncə sistemi ilə bağlıdır. Ona görə də romantizm və folklor probleminin hərtərəfli tədqiqi və öyrənilməsi bu düşüncə sisteminin folklorlarda və romantizmdə necə təzahür etməsini aşkarlamaq işi ilə də bilavasitə bağlıdır.

Şübhəsiz, bu əlaqələrə ilk növbədə genealoji hadisə kimi baxmaq lazımdır. Yəni hər hansı bir folklor mətni xalq tərəfindən yaradılırsa və xalq həmin mətn də öz təfəkkür tərzini ortaya qoyursa, həmin xalqın sənətkar nümayəndəsinin qələmə aldığı bədii əsərdə də folklor nümunəsində müşahidə olunan müəyyən cizgilər özünü kifayət qədər büruzə verməlidir.

Digər tərəfdən bu əlaqələrə təfəkkür hadisəsi kimi də baxmaq lazımdır. Ona görə ki, istər şifahi xalq yaradıcılığında, istərsə də yazılı ədəbiyyatda yüksək səviyyəli bədii məhsulun arxasında insan təfəkkürü dayanır. Həmin təfəkkürlər eyni bir mənbədən qida alırsa, deməli, onlar arasındakı yaxınlıqlar barədə kifayət qədər və cəsarətlə açıq danışmaq olar.

Bütün bunlardan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin əsərləri ilə ümumtürk mifoloji düşüncəsi arasından gözəgörünməz tellər mövcuddur. Bu tellər tədqiqat dövrünün müəyyən mərhələlərində özünü qabarıq göstərməsə belə nə vaxtsa aşkarlanır və üzə çıxır.

Fəzlullah Rəşiddədinin hazırladığı “Oğuznamə” əsərində Oğuzun oğlanları belə təqdim edilir: “Altı oğuldan ən böyüyünün adı Gün idi, yəni Günəş, ikincisinin adı Ay, yəni ay (mah), üçüncüsünün adı Yulduz, yəni ulduz (setarə), dördüncüsünün adı Gök, yəni göy (asəman), beşincisinin adı Taq, yəni dağ (kuh) və altıncısının adı Dəniz, yəni dəniz (dərya) idi” (57, 25).

Yaxud “Oğuz kağan” dastanında yenə Oğuzun oğlanları haqqında belə yazılır:

*“Qız o qədər gözəl idi ki,
gülsə mavi göy gülər,
ağlasa ağlayardı.
Oğuz kağan onu gördükdə özündən getdi,
qızı sevdi, aldı.
Onunla yatdı. Diləyini aldı.
Qız hamilə qaldı. Günlər, gecələr ötdü.
Yükünü yerə qoydu, üç oğlan doğdu.
Birincisinə Gün adını qoydular.
İkincisinə Ay adını qoydular.
Üçüncüsünə Ulduz adını qoydular”* (55, 126).

Sonra mətndən bəlli olur ki, Oğuz kağan göl ortasındakı ağacın koğuşunda olan bir qıza vurulur:

*“Oğuz qağan onu gördükdə özündən getdi,
ürəyinə od düşdü, onu sevdi, aldı,
onunla yatdı, diləyini aldı.*

*Qız hamilə qaldı.
Günlər, gecələr keçdi.
Yükün yerə qoydu, üç oğlan doğdu.
Birincisinə Göy adını qoydular.
İkincisinə dağ adını qoydular.
Üçüncüsünə Dəniz adını qoydular.
Bundan sonra Oğuz kağan böyük yığnaq qurdu,
el-günüinə yarlıq göndərdi”* (55, 126-127).

Bunlar min illər boyu formalaşmış türk təfəkkürünün geniş mənzərəsi olmaqla bərabər, həmçinin azman türkün cahan-girlik iddialarını ortaya qoyur. Qoca Oğuz oğlanlarının Yer və Göylə bağlı olan, eyni zamanda astronomik və coğrafi səciyyə daşıyan adları türkün böyük-böyük arzularının ifadəsidir. Bu

mənada həmin təfəkkür tərzini ilə bilavasitə bağlı olan H.Cavidin “Marş” şeirini burada xatırlamaq yerinə düşər:

*“Türk oğlu sözündən dönməz,
Məhv olar da sürüklənməz,
Həp yüksəlmək dilər, enməz,
Çarpışır yaşar.*

*Yurdumuzun arslanları,
İzlər durur düşmanları,
Fırtınalı dənizvarı
Həp coşub daşar.*

*Əngin fəza çardağımız,
Al şafəqlər bayrağımız,
Qorxu bilməz oymağımız,
Haqq üçün qoşar” (12, 299-300).*

Heç bir şübhə yeri yoxdur ki, “Oğuz kağan” dastanında Oğuzun özünün və oğlanlarının cahangirlik iddiaları ilə H.Cavid “İblis” pyesinin mətninə daxil edilmiş “Marş” şeirindəki fikir və ideya bir-biri ilə tamamilə səsləşir. Bir az poetik desək, “Oğuz kağan” dastanını düşünən xalq həmin marşı məmnuniyyətlə və tərəddüd etmədən dastana daxil edərdi.

Başqa bir cəhət ondan ibarətdir ki, ümumtürk təfəkkürünə xas olan və “Oğuz kağan” dastanında Oğuzun oğlanlarının simasında öz həqiqətini tapan bu coğrafi və astronomik genişlik XX əsr Azərbaycan romantizminin nümunələrində ümumiləşmiş və sistemləşmişdir. Beləliklə də, ortaq bədii düşüncə sistemi meydana çıxmış və özünü bariz şəkildə nümayiş etdirmişdir.

Ümumtürk mifologiyasındakı və təfəkkür tərzindəki yerə-göyə sığmamaq təşəbbüsləri XX əsr Azərbaycan romantizmində insanların daxili dünya, daxili düşüncə və duyğularının ifadəsi olmaqla bərabər, mənəvi aləmlərdəki sarsıntı və narahat-

lıqların təsəllisini tapmaq eşqi ilə əvəz olunur və poetik ilhamın əngin səmalara “uçmaq” ehtirasında daha güclü görünür. Yüksək idealları ifadə etmək amalına xidmət edən, ideal aləmin, ideal həqiqətin sorağında olan bu eşq, bu ehtiras M.Hadidə olduğu kimi, daha çox xəyal-arzu kimi özünü göstərir:

“Uçsaydım, ah, mən o müəllə cahanlara!

Yüksəlmək ən böyük əməlim asimanlara” (36, 55).

Göründüyü kimi, burada uçmaq, yüksəlmək ümidi canlı və daha qabarıqdır. İfadəlilik və qayə əzmkarlığı o qədər yüksəkdir ki, ağılasığmaz, hüdudsuz məsafəni sürətlə (o vaxt “kosmik sürət” anlayışı olmasa belə!) fəth etmək bildirişi belə xəyali təsir bağışlamır. Xəyal və əlçatmazlıq inad və inam qarşısında gücünü itirir, puça çıxır.

Digər tərəfdən, romantik sənətkar özü də bilir ki, o “müəllə cahanlara” çatmaq çox çətin məsələdir, bəlkə heç mümkün də deyildir. Lakin şeirin əsas mahiyyətini qəhrəmanın oraya yetişməsi yox, oraya can atmaq ehtirası təyin edir. Çünki qəhrəman “sakit bir yerə sığınmaq istəyir” (51, 69) və öz sığınacağını asimanlarda tapır.

H.Cavid də “Ruhum uçar, uçar əbədi bir səfa duyar” – deyir (8, 70). M.Hadidəki “uçmaq” arzusu artıq sakit bir “Uç gəl, mana, ey həmdəmi-hissim” (8, 127) mısrası ilə uçaraq mənzil başına çatanın geri qayıtmaq intizarını çəkir. XX əsr Azərbaycan romantizmində uçuş proqramının hazırlanması, uçuşun yerdən tənziimi, uçub obyektə çatmaq və nəhayət, geriye uçuşda heç bir nasazlığa düşər olmamaq bütöv bir hərəkət xəttinin, maneəsiz “hava yolu”nun mövcudluğunu təsdiq edir. Şübhəsiz ki, bu, romantik sənətin kəşf etdiyi yoldur və yalnız ona məxsusdur.

M.Hadi 1914-cü ilin əvvəllərində çap etdirdiyi bir məqaləsində yazırdı: “Böyük və yüksək Tofiq Fikrət nə gözəl söyləmişdir:

*Yüksəlməli, toxunmalı alnın səmələrə,
Doymaz bəşər dedikləri, qoş etilələrə!
Namiq Kamal bəy də demişdi ki:
Yüksəl ki, yerin bu yer deyildir,
Dünyaya gəliş hünər deyildir” (36, 287).*

O başqa məsələdir ki, Azərbaycan romantiki öz yaradıcılığında mütərəqqi türk romantikləri ilə sıx bağlı idi. Burada diqqətli cəhət odur ki, M.Hadi həmin sənətkarların məhz yüksəlməklə bağlı olan beytlərini nümunə gətirir. Hətta maraqlıdır ki, Azərbaycan romantiki həmin ildə çap olunan “Şükufeyi-hikmət” kitabına daxil etdiyi “Nasıl yüksəlməli?” şeirinə Tofiq Fikrətin həmin beytini epiqraf vermişdir.

Daha bir səciyyəvi fakt. 1912-ci ildə Hüseyn Cavid Abdulla Surun vəfatı ilə bağlı yazdığı məqalədə göstərir ki, A.Surun dəfn mərasimində “cənazənin üzərində mərhumun adı ilə bərabər, Namiq Kamal mərhumun bu beyti yazılmışdır:

*Yüksəl ki, yerin bu yer deyildir,
Dünyaya gəliş hünər deyildir” (16).*

Təbii ki, həmin beyt ilk növbədə A.Surun həyat ideallarının ümumiləşmiş və simvolik yazısı idi. Digər tərəfdən və ən ümdəsi isə, A.Surun türk romantiki ilə, hətta məhz həmin misrələrlə bağlı yaradıcılıq əlaqəsi aşkarlanır. Belə ki, Azərbaycan romantiki “Püsgüllü ulduz” mənsur şeirində ulduza müraciətlə birbaşa yazmışdı: “Bu yer sənin yerin deyil” Demək, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin nakam həmkarı da əsərlərində yüksəlmək eşqini daha üstün tutmuşdur. Hətta bir daha qeyd etmək yerinə düşər ki, Şeyx Sənanın yüksəlmək idealı Azərbaycan romantizminin poetika sistemində təsadüfi olmayıb, romantik şeirin bu istiqamətdəki axtarışlarının qanunauyğun davamı idi.

Romantizm ədəbiyyatında göylərə, əngin səmələrə qalxmaq arzusu yalnız yerdəkilərin cəhdində ifadə olunmurdu. Bəzən göylərdə “məskən salan” sakinlər də Yer övladını göylərə

dəvət edirdilər. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində Xumar məhz göyün “xitabət kürsüsü”ndən danışırdı, Abbas Səhhətin “Şair, Şeir pərisi və Şəhərli” əsərində Şeir pərisi Şairi göylərə səsləyirdi və s.

Bir maraqlı cəhət vardır ki, romantik əsərlərin bəzi obrazları göylərə olan maraqlarını müxtəlif formalarda ifadə edirdilər. Nümunə üçün qeyd edək ki, H.Cavidin Knyazı göyə doğru baxaraq deyir:

*“Təyyarə verin, bir uçayım mən,
Allahı bulub sirr açayım mən”* (10, 187).

Görünür, Knyaz da özünəməxsus, öz prinsiplərinə müqabil və düşdüyü şəraitə uyğun formada “göylərə uçmaq” istəyir.

Yenə də “Knyaz” pyesində nəğmə oxuyan iki səsə diqqət verək:

“İncə səs

*Mən ağ bir gövərçin olsaydım, əngin,
İrişilməz üfüqlərdə yaşardım.*

Qalın səs

*Mən bir şahin olub səni seyd için
Ən keçilməz fəzaları aşardım”* (10, 86).

Göylərə uçmaq istəyi, obrazın göyərçinə çevrilmək arzusu (üstəgəl H.Cavid yaradıcılığında ayrıca Gövərçin obrazı da vardır!) insanlar aləmindən ayrılmaq və birdəfəlik üz döndərmək, insan dünyasını tərk etmək demək deyildir. Əslində üfüqlərdəki “bitməyən dərinlik” (H.Cavid) və intəhasızlığa doğru yönəlmək – rahat və insan kimi yaşamaq məqsədidir.

Romantik ədəbiyyatda Göyə doğru bu tipli canatmalar (Xatırla: GÖY xan) bir çox Yer obyektlərindən, o cümlədən Dəniz və Dağdan başlayırdı. Başqa sözlə, romantik sənətkarlar Dəniz və Dağ obrazlarını qəhrəmanların daxili dünyalarının və duyğularının qabarıq ifadəsi vasitəsinə çevirirdilər. “Dərya kə-

narı” şeirində (A.Səhhət) romantik qəhrəman xoş təəssürata qovuşur:

*“Ol mənzərəyi-dilkəşə etdikcə tamaşa,
Min ləzzəti-ruhani olub qəlbə peyda”* (59, 11).

Qəhrəmanın dəniz mənzərəsindən məmnun olması, bu mənzərədən razı qalması nə deməkdir? Onu hansı hiss və duyğular buraya gətirmişdir?

Romantizm ədəbiyyatında Dəniz, ilk növbədə, qəhrəmanın sakit bir guşə axtarmaq təşəbbüsünün nəticəsidir. Qəhrəman bu sakitlik zonasında bütün ətraf hadisələrdən təcrid olunmaq və öz aləminə qapılmaq vaxtı qazanır. Hətta buradakı tənhalıq da onun üçün daxili bir ehtiyacın qənimətidir. Çünki romantik qəhrəman deyir: “Dəryaya baxıb, sevgili yarım, səni görürəm”. H.Cavid bu fikri daha aydın formada ifadə etmişdir:

*“Bütün gözəlliyi həp sanki toplamış yaradan,
Dənizdə xəlqə nişan vermək istəyir əlan”* (8, 63).

Yaxud “Uçurum” pyesində Əkrəm Gövərçinə ümid, təsəlli yolunu belə nişan verir:

*“Yetər artıq, yetər təhəssür, məlal,
Gəl gözəl Bosforu tamaşaya dal”* (8, 313).

Onsuz da Gövərçinin “dənizi tamaşaya dalması” onun təbiətinə müvafiq idi.

Əgər A.Səhhət şeirində romantik qəhrəmanın öz “sevgili yarı” ilə qiyabi söhbəti, mükəlliməsi baş mövqeyə qalxırsa, H.Caviddə qəhrəmanın istəyi geniş və uzaq dəniz üfüqlərində “gümüş suların çağlaması” gözəlliyinə, “gözəl Bosforu” seyrə bağlıdır. Lakin hər iki halda bir ümumi cəhət vardır ki, bu da qəhrəmanın gözəllik axtarıcılığının təsdiqidir.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, H.Cavidin pyeslərindəki hovuz başının, çay qırağının təqdimi də (bunlar remarkalarda olsa

belə!) dəniz səciyyəli bədii detallardır. Bunlara sadəcə olaraq, Dəniz tipinin əvəzlənməsi kimi baxmaq lazımdır.

Romantizm ədəbiyyatında qəhrəmanların dəniz çimərliyinə getməsi, dəniz sahilində sevgi görüşlərinə çıxması, demək olar ki, müşahidə edilmir. Müqayisə üçün M.F.Axundovun “Hacı Qara” komediyasındakı bir məqama diqqət verək:

“Hacı Qara. Ay aman! Heydər bəy, Səfər bəy, yetişin, mən boğuldum.

Heydər bəy. Hacı, haradasan?

Hacı Qara. Burada, söyüd ağayına yapışib sallanmışam!

Heydər bəy. Ay evin yıxılsın, bir elə dərin yerə düşübsən ki, səni çıxarmaq heç mümkün deyil!

Bədəl. A başınıza dönüm, mənim atamı çıxardın!

Kərəməli. A gədə, qoy boğulsun, malı, dövləti tökülsün qalsın, beş gün yeyin, için, kef edin! Nəyinə gərəkdir qaydına qalırsan” (1, 143).

Burada yalnız Hacı Qaranın çaya düşməsi faktı öteri xatırlanmır, həmçinin komik qəhrəmanın sudakı real vəziyyəti, keçirdiyi iztirablar, xilas olmaq yalvarışı da təfərrüatı ilə göstərilir.

Yaxud dramaturqun “Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran” komediyasının üçüncü məclisi xanın divanxanasında, dərya kənarında baş verir və pərdənin sonunda xan “lötkəyə minib dərya seyrinə çıxır”. Axırda isə belə bir xəbər gəlir: “Əmin xan dərya üzündə seyrə çıxmışdı, qəflətən bərk külək əsib, lötkə çevrilib, xan dəryaya qərq olubdur” (1, 123).

N.Vəzirovun “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” pyesinin elə lap başlanğıcında isə Cəvahir xanım Əşrəf bəyə deyir: “Nə olacaq? Hacı Salmanı tanıyırsanmı? Evi yıxılmış biçərə atamı tovlayıb, var-yoxunu əlindən alıb verib baramaya, indi deyirlər ki, Qara dəryada gəmi qərq olub, tamam barama batıb... Atam bu əhvalatı eşidən kimi, başına hava gəlib, olub dəli, evdən qaçıb...” (74, 103). Hacı Qəmbər özü də deyir: “Ayağımın

birisi deyir: dərya topuqdandır, o birisi deyir: Həri, ha-ha... dərya Bakının neft quyularından da dərinidir, ora düşən, get ay batandan sonra gəl”.

Romantik qəhrəmanlar isə qaçaq malı gətirərkən çaya düşüb boğulmaq təhlükəsi qarşısında qalan Hacı Qara, var-dövlətinin dənizdə batmasından ah-uf edən Hacı Qəmbər kimi qəhrəmanlara bənzəmirlər. Eyni zamanda, romantik qəhrəmanların “Qara dəryada gəmisi qərq olmaz” (burada dənizin ünvanı aydınca məlumdur), ümumiyyətlə, “dəryada gəmisi qərq olar” (dünya kədəri mənasında!). Yaxud romantik qəhrəmanlar “gedib ay batandan sonra gəlməzlər”, elə ay işığında görünərlər.

Romantik təbiətli obrazların Dənizə münasibəti və Dənizlə əlaqəsi baxımından Hüseyn Cavidin “Uçurum” pyesindəki belə bir maraqlı məqam da diqqətdən yayına bilməz. Belə ki, Gövərçin faciəli bir vəziyyətə düşəndən sonra Əkrəmə deyir:

*“Xayır, heç bir təsəlli istəməm, ah!
Artıq yetər, mənimçin ən son pənah,
İştə Bosforun şəfqətli qucağı!
İştə qayğısız qurtuluş ocağı!
Əvət, ta əskidən bir çox məsumlar,
Mənim kimi bəxti dönmüş məzlumlar,
Həp şu Bosfora etmiş də iltica,
Rahətlə dalmış əbədi uyquya”* (8, 314).

Amma elə bu, arzu olaraq da qalır. Gövərçin özünü “Bosforun şəfqətli qucağına” tullamır.

Romantik qəhrəmanların Dənizə münasibətində “dərya kənarı” deyilən pozulmaz sərhəd vardır ki, bu xətt onlarla dəniz, çay, hovuz arasında özünə möhkəm yer tutur. Deməli, romantik qəhrəmanlar Dənizə yalnız “kənar” mövqedən baxırlar. Bu mənada romantizm ədəbiyyatında qəhrəmanlara gərək olan Dəniz (çay, hovuz) rəmzi səciyyə daşıyaraq (Xatırla: DƏNİZ xan), gözəllik, ülvilik, genişlik kimi mənalara da ifadə edir.

H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində belə bir məkan verilir: “Bir tərəfdə Kür nəhri, digər tərəfdə dağa doğru ucu görünməz əyri bir cığır nəzərləri oxşar”. Bu məqamı təsadüfən xatırlamadıq. Çünki Azərbaycan romantizmində Dəniz kimi Dağ obrazı da spesifik əlamətlərə malikdir. Ümumiyyətlə, bədii yaradıcılıqda Dağ və dağlar bədii inikas prosesində çox vaxt təbiətin gözəlliyi, füsunkarlığı kimi diqqəti cəlb etmişdir. Aşağıdakı misralar da bunu təsdiq edə bilər:

*“Çəsməli, yaşıl dağlar,
Yazdır, gül açır dağlar”* (68, 21).

Təbiətin oyanması ilə bağlı A.Şaiq arzusunu ifadə edən belə nümunələrin sayını artırmaq çətin deyildir.

Dağa xüsusi maraq göstərmək bir çox romantik qəhrəmanların əlamətdar keyfiyyətidir. H.Cavidin qələmə aldığı Peyğəmbər də elə əsərə birbaşa dağ zirvəsində ikən daxil olur: “Aydın və yıldıızlı bir gecə. Məkkə yaxınlığında Hira dağı. Ətrafında mağaralar, yalçın qayalar, sarp enişlər, qorxunc uçurumlar... Peyğəmbər əli alnında dərin düşüncələrə dalmış” (13, 7).

Bu tipli romantik qəhrəmanlara “dağlara çəkilən” və “dağlarda döyüşə çıxan” qaçaq obrazları kimi baxmaq olmaz. Həmin qəhrəmanlar üçün Dağ da Dəniz kimi rəmzi mənə daşıyır (Xatırla: DAĞ xan) və daha çox onların yüksəlmək, uyalmaq arzularını ifadə edir. Təsadüfi deyildir ki, “Şeyx Sənan” əsərinin sonunda “Şeyx Sənan Xumarı qolları arasında tutmuş olduğu halda pək güc nəfəs alaraq, yorğun addımlarla dağın təpəsinə çıxmaq istər” (8, 111). Həm də Şeyx Sənanın ucalmaq ehtirası yalnız yarıyolda dayanmış bu yüksəlişlə məhdudlaşmır. Dağ Şeyx Sənanın Xumarla birgə “buludlar içindəki uçuş”larının dayaq və təkən nöqtəsi olur.

Bəzən H.Cavidin romantik qəhrəmanlarının qəlbində dağlara olan həsrət duyğusu da baş qaldırır:

*“Qarlı, qartallı bir yığın dağlar,
Ta uzaqlarda bəmbəyaz parlar”.*

Qəhrəmanlardan “ta uzaqlarda” olan bu dağlar da məhz özlərinin ucalığı və zirvəsi ilə mənalıdır.

Ümumilikdə götürüldükdə Dəniz və Dağ romantik qəhrəmanların istək və arzularını nə qədər uğurlu ifadə etsə də, bu qəhrəmanların daxili yanğılarını yenə kifayət qədər söndürə bilmir. Onlar mövcud cəmiyyətin çirkinlik və eybəcərliklərini daha kəskin şəkildə inkar etmək üçün göylərin-kainatın uzaq obyektlərinə üz tutmağı zərurətə çevirirlər. Bu məqamda Yer adamlarının “həmdəmi” olan Günəş, Ulduz və Ay daha çox kara gəlir və romantiklərin bədii sistemində yeni poetik çalarlar yaradır.

Romantizm ədəbiyyatında Günəşə çox böyük məhəbbət ifadə edilir. Ümumiyyətlə, bədii yaradıcılıq üçün tez-tez müqayisə məqamı olan Günəşdən və onun ayrı-ayrı xüsusiyyətlərindən əksər sənətkarlar bu və ya digər dərəcədə istifadə etmişlər və edirlər.

Aydındır ki, romantiklərin yaradıcılığında gözəllə bərabər bir çox həyat və kainat predmetlərinin romantikcəsinə vəsfi xüsusi yer tutur. Bu mənada H.Caviddəki “Günəş! Ey xilqətin gözəl gəlini!” misrası romantiklərin hamısının vahid istəyini ümumiləşdirir. M.Hadinin “Mən bir günəşəm, yerdə əyandır ləməatım”, A.Şaiqin “Hamımız bir günəşin zərrəsiyik” misraları da romantik qəhrəmanların Günəşə olan maraqlarının genişliyini təsdiq edə bilər (Xatırla: GÜN xan).

H.Cavidin “Dəniz tamaşası” şeirindəki birinci bənd də ciddi maraq doğurur:

*“Günəş qürub ediyor; göy... mühitimiz gömgöy...
Göz işlədikcə könül uçmaq üzrə çırpınıyor.
Günəş qürub ediyor; göy... fəza, dəniz gömgöy...
Uzaqda, yalnız üfüqlərdə var bir aləmi-nur” (8, 63).*

Günəşin adı ilə bağlı olan hər şeydə, hətta qürubunda belə nur görmək yerdəki ağrıların təsəllisi idi. Bir növ romantiklər cəmiyyətə etirazın nəticəsi kimi Günəşə üz tuturdular.

Eyni ilə ulduzlar aləmi də kainat cisimlərinə sönməz marağın davamı kimi romantik ədəbiyyat üçün münasib bir aləmdir. “Ulduzlara”, “Ulduzlara doğru” (M.Hadi), “Bir ulduza” (A.Şaiq) şeirlərində ulduzla qəhrəman arasında hərarətli bir əlaqə vardır. Hətta ulduza marağ A.Səhhət yaradıcılığında o səviyədə görünür ki, şair, taleyi, gələcəyi haqqında düşündüyü mirləti “ey sübh ulduzum” epiteti ilə təqdim edir. H.Cavid də yazır:

*“Susun artıq! Şu zöhrə yıldızını,
Seyr edin iştiyaqü həsrət ilə,
Bu gözəl lövhə sonra düşməz ələ”* (8, 176).

Aydındır ki, sübh ulduzu, yaxud zöhrə ulduzu səhərə yaxın göydə tək-tənha qalır və sonra o da sönüb gedir. Romantik şairlər də yaradıcılıqlarının ilk mərhələsində məhz elə bu sönmək qorxusunun ağrı və acısını yaşayır və romantik qəhrəmanların əksəriyyəti ulduzlara müraciətində (Xatırla: ULDUZ xan) daha çox öz inamları ilə çıxış edirlər.

A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı” povesti də elə beləcə başlayır: “Dan üzü idi. Hələ dan ulduzu batmayıb ərşi-fələkdə öz dövrünü edirdi. Mən də meşə cıdırı ilə boyumdan uca otların arasından şəhə bulana-bulana adət etdiyim sabah gəzməyimdən evə hərəkət edirdim”. Məhz burada da dan ulduzu inamın rəmzidir.

Ay obrazı isə müəyyən məqamlarda qəhrəmanların yaşadıkları əhvali-ruhiyyənin müxtəlifliyini təcəssüm etdirir. Bəzi qəhrəmanlar onu “çöhreyi-dilbər”, “nuri-cazibəpərvər” adlandırırlar, bəziləri də onda “xəstə bir qadın çöhrəsi” müşahidə edirlər. H.Cavidin “Uçurum” pyesindəki Əkrəm obrazı üçün isə Ay öz şahidlik səlahiyyəti ilə mənalıdır:

*“O şahiddir bütün səadətlərə,
O vaqıfdir bütün fəlakətlərə,
O görmüş hər zülmü, hər cinayəti,
O duymuş hər eşqi, hər məhəbbəti,
O məhrəmdir hər sirrə, hər duyğuya,
O munisdir sevdalı uyğuya”* (8, 276).

Elə bu şahidliyin məzmununa uyğun olan fikri M.Hadinin “Qəmər” adlı şeirində də aydın görmək çətin deyildir. Şaiq Ay haqqında danışandan sonra ona müraciətlə yazır:

*“Olmuş olsaydı nitqü idrakın,
Canlı tarix olardın aləm üçün”.*

Bunlar romantiklərin “səadət və fəlakət”, “eşq və zülm”, “məhəbbət və cinayət” həqiqətlərini yaşadan “canlı tarix” axtarırları idi. İş elə gətirmişdir ki, belə bir tarix – yaddaş olmaq qabiliyyəti Yer kürəsini – insanları kənardan seyr edənlərin qismətinə, payına düşmüşdür.

Burada çox səciyyəvi bir faktı – Ə.Haqverdiyevin “Ayın şahidliyi” hekayəsini xatırlayaq (37, 111). Hekayədə Salmanın ölümünün yeganə şahidi Ay olur. Salmanın qardaşı Süleyman isə bu şahidin sayəsində öz qardaşının intiqamını alır. Beləliklə, Ə.Haqverdiyevin hekayəsində Ay insan mühitinə endirilir və bir az da sərt desək, “məhkəmə şahidi” kimi çıxış edir. Amma romantik ədəbiyyatda Ay Yerə enmir və insanların yalnız təsəllisi səviyyəsində özünü göstərir (Xatırla: AY xan). H.Cavidin “Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsində bir səs” şeirində də məhz belədir.

Xarakterik cəhətdir ki, bir çox hallarda romantik qəhrəmanlar Günəşi, Ulduzu, Ayı bir yerdə xatırlayırlar, onların hər üçü haqqında eyni vaxtda düşünlər. H.Cavidin “Yadı-mazi” şeirində qəhrəman, Günəşin şölələnmiş mənzərəsinə məftun olduğundan Şərqi o gözəl “bakireyi-ləmənisi”nin həmişə axşam-

lar “Qərbə müsafir getdiyindən” danışır və özü də keçmişdən gələn “müsafir” kimi çıxış edir:

*“Yıldızlara heyratla baxar, öylə sanırdım,
Həp təzə gəlinlər gəzinir ruyi-səmada.
Bir heykəli-sevda pürşölə sanırdım,
Gördükcə o məhzun qəməri seyri səfada”.*

Yaxud dramaturqun “Afət” pyesində əsərin qəhrəmanı Afət Alagözə üz tutaraq söyləyir: “Dünyadakı otları, çiçəkləri, quşları, kələbəkləri, insanları və heyvanları həp birər-birər gözdən keçirsən, sevgidən məhrum bir məxluqə, heç bir zihəyatə rast gəlməzsən. Hətta günəşlər, aylar və ulduzlar arasında sıxı bir rabitə var, sarsılmaz bir cazibə qanunu var” (9, 131). A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı” povestinin qəhrəmanı da bildirir ki, “Gündüz gün, gecə Ay və ulduzlar həmdəmə idi” (21, 156).

Romantik qəhrəmanların Günəş, Ulduz və Aya birlikdə müraciət etmələri qəhrəmanların bilavasitə mənəvi ehtiyaclarından irəli gəlirdi. Bəzən isə onlar nə vaxt ki, qarşısındakı müsahibini bir obyektə-dəlillə inandıracaqlarına tərəddüdlə yanaşırlar, o halda hər üç obyekt birlikdə köməyə çatır.

Aydındır ki, Günəş gündüzü, Ay və Ulduz isə gecəni təmsil edən göy cisimləridir. Romantik qəhrəmanların təqdimində bu həqiqət xüsusilə nəzərə alınmış və təbii şəkildə inikas etdirilmişdir. A.Şaiq şeirlərinin birində yazır:

*“Zülmət gecələrdə saçaraq nurini, sansız,
Azmışlara hey göstərir o doğru sirati.
Dinlə məni ol rəhbərim, ey sevgili ulduz,
Olmazmı mənə göstərəsən ruhi-nicati?”*

Necə olmuşdur ki, romantik qəhrəmanın “rəhbər” axtarışları prosesində onun xəyalı bütün Yer obyektlərini adlayıb keçərək, gecə qaranlığında azmışlara yol göstərən ulduzlarda bənd almışdır? Bunun səbəbi harada və nədədir?

Birincisi, qəhrəmanın “qaranlıq” mühitdəki əhvali-ruhiyyəsinə gecə qaranlığı, həmçinin gecənin işıq ümidi olan ulduz daha münasib, daha uyğun və daha təsəlliverici idi.

İkinci, uzaq obyektə maraq mövcud cəmiyyətə – yaxına etirazın nəticəsi kimi başa düşülməlidir. Belə bir mövqeyə isə qəhrəmanın və şairin zəifliyi kimi yox, onlardakı vətəndaşlıq yanğısının nəticəsi kimi baxmaq lazımdır.

H.Cavidin “Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsində bir səs” şeiri də çox səciyyəvidir. Bu romantik şeirdə qəhrəman hüznü duyğuları və həyəcanları ilə öz taleyindən danışır-qəmli bir monoloq söyləyir. Məramının ürəkdə qalmasından, gözünün nurunun itməsindən qovrula-qovrula söhbət açır. Nəhayət, öz həmdəmini tapmış kimi üzünü Aya tutur:

*“Qəmər, mənim kimi məğbər, o şəbnəvərd səma,
Mənim kimi o da bixabü müztərib əhval...
Mənim kimi o da bitab, həm qərin zəval...
Bir fərqimiz var: o, vərəsteyi-məzalimdir,
Mənim nəsibi-həyatımsa zülmi-zalimdir.
O bəxtiyardır, artıq əsarət anlamıyor,
Gözəl-gözəl gəzinir, hürri yaşar o solğun nur.
Fəqət üzər məni hər ləhzə bir vərəmli xəyal,
Əcəlmə yaxlaşıyor? Ya nədir bu küskün hal?”*

(8, 109).

Son fəryadlarına “bürünüb” qaranlıq mühitdə və cəmiyyətdə çırpınan qəhrəmanın “tərəf müqabili” doğru müəyyənləşdirilmişdir: “zindan guşəsinin” əzabkeş qəhrəmanı ilə Günəş deyil, məhz gecənin səyyah “qəhrəmanı” olan Ay üz-üzə dayanmışdır.

Ümumiyyətlə, romantik qəhrəmanların Günəş, Ulduz və Aya olan maraqları daha çox həmin obyektlərdəki işıqla bağlıdır. Bu işıq isə onların həyatda gördüklərinin müqabilində daha cəlbedici və ümidvericidir.

Bu işığı XX əsr Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığında aydın şəkildə görmək çətin deyildir. M.Hadi şeirlərinin birində yazır:

*“Ay çıxmış, o hüsn ilə mükövkəbdi səmavat,
Göy dilbəri, yəni o qəmər cazübül-ənzar.
Titrər kimi idi o səmalarda ziyalar,
Gövhərdir o ulduzlar, əvət, göy dəxi əbhar,
Göz doymayırdı şu işıq üzli qəmərdən,
Yerlərdə də vardır nigəhara olan əqmar”* (36, 320).

Elə buradaca qeyd edək ki, “yer” və “göy”, real və ideal bir-birindən təcrid edilmiş halda deyildir, onlar sıx təmasdadırlar. Başqa bir şeirində M.Hadi Türkiyə inqilabına işarə ilə yazırdı:

*“Səndən nə işıqdır, qəmərim, şəmsi-məhəbbət,
Minlər yaşa, ey ədl, müsəvat, üxiüvvət!”* (36, 176).

Göründüyü kimi, Qəmər – Ayın işıqla əlaqəsi, yaxud onların bir-birindən ayrılmazlığı sənətkarın diqqət mərkəzindədir. Ancaq bu işıq faktının şeirdə müəyyən qədər ikinci plana keçirilməsi inqilab işığına bağlı olan güzəştədir.

Yaxud, M.Hadi yüksək ümumiləşmə və daha sərrast forma ilə demişdir: “Doğmazsa Günəş, Ay, doğuyor, nurlu kövkəb” – işıq, nur ümidi ilə yaşamaq idealını yalnız beləcə ifadə etmək olardı. Bu işıq isə sadəcə olaraq adi şüalar toplusu kimi deyil, həyat nuru, həyat mənbəyi kimi başa düşülməlidir.

İşıq və işıqlı dünya axtarışı M.Hadinin “Ya ley!” və “Bədbəxt – kor çocuq” şeirlərində maraqlı və mənalı formada, həmçinin zəngin romantik boyalarla əks olunmuşdur. Heç təsadüfi deyildir ki, şair öz ideyasını gecə və “kor çocuq” timsalında ümumiləşdirir. Belə ki, işıqla və işığın rəmzləri ilə qaranlıq və qaranlığın rəmzləri qarşılaşdırılır.

Hadi üçün gecənin özündən çox, gecənin özündə meydana çıxan işıq – Ay və işıq sorağı – Ulduz mənalıdır: kor çocuğun korluğu yox, onun işıq həsrəti, işıq istəyi əhəmiyyətlidir.

Hadi üçün gecənin gündüzü əvəzetməsi, gecənin gündüzlə “rəqabətə” girməsi yox, gecənin dərinliklərində gündüz timsallı nur və şəfəqin işıltısı əzizdir, kor çocuğun bədbəxtliyinin səbəbi deyil, insanların gözlü ikən kor olması dəhşəti mənalıdır.

Romantik şairin nəzərində gecə öz qaranlığı, zülməti ilə heç kəsə lazım deyildir. Gecədə az-çox maraqlı və diqqətli bir cəhət varsa, o da işıq seli ilə bəzənməyindədir:

*“Ziynət verir əndamına min nəymü qəmərələr,
Tənvir edir afaqını tabəndə səhərlər.*

*Ruxsarını gövkəblər edirlər necə tənvir,
Məsudların taleyini qılmada təsvir”.*

Kor çocuq isə yerdən və göydən, Günəşdən və Aydan xəbərsizdir. O, dünyanın yalnız səsinə eşidir, rənglərini və boyalarını görə bilmir:

*“Bir cift işıqdan belə məhrum o bədbəxt,
Dünya ona başdan-başa bir lövheyi-zülmət”.*

Bu, həmin çocuğun doğulduğu gündən belədir: Yəni onun üçün “ləvheyi-zülmət” təbiiliyi vardır. Lakin insanlar görə bildikləri halda, nəyisə bilərəkdən görmək istəmir və “kor” olurlarsa, bu artıq cismani deyil, “sosial” korluqdur. Məhz ona görə də, Hadi: “Kor olmayalım, istər isək ömrü-dirəxşan” fikrinə gəlir və işıqlı həyat, işıqlı ömür fəlsəfəsini yenidən canlandırır.

H.Cavid də “Gecəydi” şeirində Qaranlıqla İşığın münasibətini verir:

*“Gecəydi... hər yeri sarmışdı bir sükuti-həzin,
Donuq ziyalı fanarlar baxırdı həp qəmgin”.*

Maraqlıdır ki, şair həmin gecənin dəhşətli qaranlığı müqabilində yalnız “donuq ziyalı fanar” işığına sığınır. Əslində bu zəif işıq kədərli və qəmgin görünən obrazın əhvali-ruhiyyəsinin ifadəsi və həmçinin Cavidin işıqlı tale uğrunda mübarizəsinin işartısı və qiğılıcı idi.

A.Səhhətin “Yadımdadırmı?” şeiri də bu cəhətdən səciyyəvidir. Şeirdə qəhrəman sevgilisinin xəyalı ilə danışır və öz düşüncələrini ona müraciət şəklində bildirir. Qəhrəman “ol gecə”dən söhbət açır ki, həmin gecədə sevgili yarı ilə birlikdə çəmənlərdə oturub “qəm-qüssədən azad” ömürlərini yaşayırlar. Bu vaxtlar isə onların ən böyük ümidi bədirlənmiş Ay və ondan sızıb gələn işıq idi.

Bütün bunlardan görüldüyü kimi, romantik qəhrəmanların Göy, Dəniz, Dağ, Günəş, Ulduz və Ayla bağlı fərdi münasibətləri, bu qəhrəmanlar üçün müxtəlif səciyyəli olsalar da, bir cəhətdən – ictimai baxımdan daha çox ümumdür. Bu isə həmin obyektlərin romantik qəhrəmanlarından və onların mühitindən uzaq olması ilə xarakterizə olunur.

XX əsr Azərbaycan romantizmi ilə Azərbaycan folkloru arasındakı mənəvi yaxınlıq, üzvü əlaqə, daha geniş mənada isə genealoji vəhdət atalar sözləri vasitəsilə də özünü göstərir. Ümumiyyətlə, hər hansı bir yazıçının atalar sözlərindən istifadəsi ləhbüd və zəruridir, eyni zamanda bu, çox təbii şəkildə əsərə daxil olur. Məsələn, bəzi yazıçılar atalar sözlərindən istifadə etməklə öz fikir və mülahizələrini daha inamla deməyə imkan tapır, dedikləri sözə isə daha böyük etibar qazandırırırlar. O bir ayrı məsələdir ki, yazıçı həmin atalar sözlərindən harada, necə və nə məqsədlə istifadə edir.

M.Hadi şeirlərinin birində ümid haqqında yazır, insanları heç vaxt gələcəyə olan ümidlərini itirməməyə çağırır və ümid M.Hadi şeirinin əsas poetik obrazlarından birinə çevrilir. Belə olan təqdirdə romantik şair öz mülahizələrinin daha etibarlı səs-

lənməsi üçün belə söyləyir: “Türklər demişlər: Dünyanı ümidlə yemişlər”. Bu çıxış nöqtəsi M.Hadinin bundan öncə və sonra dediyi məsələlərin bitkinliyinə qətiyyənlə xələl gətirmir və əksinə onları daha da qüvvətləndirir.

Romantik bədii fikirdə atalar sözlərindən istifadə açıqda, üzde deyil daha dərin qatlardadır. Yəni realistlərdən fərqli olaraq, onlar atalar sözlərini qabarıq, nümayişkarənə formada təqdim etməzlər. H.Cavid yaradıcılığında atalar sözləri poetik nümunənin snoskası deyil, bədii mətnin özü və ruhudur.

Realizmin poetikasında korluq cisimdə, üzde qalır və ən kəskin məqamda olsa-olsa gözdən ələ və qola keçir, yəni kor görmədiyi üçün tutduğunu əlindən buraxmır. “Molla Nəsrəddin” jurnalında çap edilən felyetonların birində nəql olunur ki, bir kişi uşaqların anasını üç talaqdan salır və onu yenidən özünə övrət etmək istəyəndə, deyirlər: “zövci-axər olsun, yəni bir neçə günlüyə övrəti verməli özgə ərə, sonra o boşasın, onda sən ala bilərsən.

Qaldım mat-məttəl... Çox fikirdən sonra belə məsləhət gördük ki, bu övrəti verək qonşumuzdakı kor Hafizə. Gözü görmür, nə bilir dünyada nə var, nə yox? Bir neçə gün saxlar, sonra boşar. Bəli, uşaqların anasını verdik kor Hafizə. A başına dönm, bu məlun kor arvadı boşamır. Nə qədər pul verirəmsə, təvəqqə eləyirik, kor deyir: belə övrəti mən dəli deyiləm boşayam”. Şəriət qanununa görə hər şey qaydasındadır, ancaq nəzərə alınmayan və diqqətdən yayınan müdrik xalq qanunudur: “Kor tutduğunu buraxmaz!”

Realizmdə müşahidə olunan fiziki və cismani qüsur, fiziki və cismani korluq H.Caviddə mənəvi və ruhi korluğun dərkinə keçiddir. Romantik Caviddə (romantizmdə!) korluq realist sənətkarlardan (realizmdən!) fərqli olaraq, konkretlikdən çıxıb məcazilik qazanır və ideyaya çevrilir. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində Əbülülə Şeyx Mərvana deyir:

*“Bir həqiqətdir iştə, gözsüzlər,
Kor olur, nuri-həqqi görməzlər”* (12, 104).

Şeyx Sənan da cismani korluqdan deyil, mənəvi korluqdan, fiziki bələdan deyil, ruhi xəstəlikdən narahatdır. O, korluğun qəlblə bağlı olduğunu açıqca elan edir və onun hədəfi mənəvi-ruhani korluqdur:

*“Hər kimin qəlbi korsa, keçmiş ola!..
Şeyx Sənanı anlamaz əsla!”* (12, 36).

H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesinin baş qəhrəmanı Peyğəmbər də ulu Tanrıdan insanlara haqq nurunu duyan göz verməsini istəyir:

*“Bir göz ver ki, haq nurunu duysunlar,
Bir könül ver doğru yola uysunlar”* (13, 15).

Haqq nurunu duymaq üçün göz də lazımdır, könül də! Amma ən başlıcası könlün, qəlbin görən gözü olmalıdır. Ona görə də Peyğəmbər:

*“Haq sevən arxamca gəlsin;
Korlar qəhr olub əzilsin”* (13, 52) –

çağırışının müəllifinə çevrilir və qəlbi kor olanları ətrafına səsləyir. Bunun əksinə olaraq “kor, duyğusuz ellər” isə Baş Kahinin sərəncamında qalır. H.Cavid korluq anlayışını insanın cisminə yaraşdırmır, onu fikrə, duyğuya, qəlbə və ruha yaxınlaşdırır.

H.Cavidin “Topal Teymur” pyesində qəzəbli Teymur məğlub olmuş Yıldırımın “kor bir abdal” ittihamı ilə yanaşıb onun fiziki qüsurlu xatırlatsa da, əslində korluğunu deyil, abdallığını, axmaqlığını və səfehliyini önə çəkir və onu mənəvi-ruhi korluqda ittiham edir. Deməli, Teymura görə Yıldırımın yalnız gözü kor deyil, həm də qəlbi və düşüncəsi kordur. Əslində Yıldırım haqqında bu fikri Teymur pyesin ilk pərdəsində də açıqca söyləmişdir: “Deyirlər; o, gözdən çox zəifdir, məgərsə qəlbi və düşüncəsi də zəifdir” (13, 104).

Beləliklə, qəlbi və vicdanı kor olanlar Tanrını və Dünyanı dərk etməkdə çox acizdirlər. Ona görə də H.Cavid romantizminin filosof və dərbədər qəhrəmanı Dərviş Tanrını və Dünyanı dərk etməyin yolunu və üsulunu kənarında deyil, insanda, insanın batinində – qəlbin və vicdanın özündə axtarır və dərk etməkdə aciz olanların hamısını ittiham edir:

*“Hər kimin kor deyilsə vicdanı,
Görür əlan Xumarı, Sənanı”* (12, 133).

Yaxud:

*“Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,
Edəməz dərk nuri-yəzdanı”* (12, 133).

Filosof və dərbədər qəhrəman Dərviş kimi H.Cavid romantizminin filosof və müdrik qəhrəmanı Peyğəmbər də “enən və alçalın insanlığın” bəiskarlıq mənbəyini “vicdanların sönmüş nurunda”, “kөнülləri almış vəhşətdə” görür.

H.Cavid təliminə görə, cəmiyyət miqyasında korluq öz səbəbini və nicatını cəmiyyətdən kənarında axtarır və axtardıqca da səbəbini mifdə, nicatını isə üfüqdə tapır.

İblis bütün fəlakətlərin anası, ən dəhşətli bəlalərin səbəbkarıdır. Bu həqiqət İblislə – qartımış Şər qüvvə ilə daha çox ünsiyyət bağlayan, onu daha yaxından tanıyan Arif tərəfindən faş edilir. Bəlkə də həmin sirin üstünün açılması İblisin heç vaxt gözləmədiyi – heç ağına belə gətirmədiyi ən ağır məğlubiyyəti idi. İndi artıq İblisə inananlardan tutmuş inanmayanlara qədər hamı lənət oxuyur: “Lənət sənə... Lənət, sənə lənət!” Əslində İblisi bu birliyin – bu xorun qorxutduğu kimi də heç kim və heç nə çaşbaş sala bilmir.

H.Cavidin “Knyaz” pyesinin baş qəhrəmanı ölümə üz-üzə qalanda bəiskarın obrazını mifdə tapır və tərəddüd etmədən öz səsi ilə Arif və Ariflərin oxuduğu xora qoşulur:

*“Lənət, mənə lənət, sənə lənət, ona lənət!
Kor şeytana lənət!”* (13, 230).

Şeyx Sənanın Şeyx Mərvana tuşlanan “kor şeytan” qəzəbini də nəzərə alsaq, onda tam aydınlaşar ki, Şeyx sənən, Arif, Knyaz cəmiyyətin və insanın bütün ağrı-acılarının, daha geniş mənada cahanın korluq səbəbini kor şeytanda – İblisdə görürlər.

Bəs “kor olan cahanın”, “pərdələnmiş gözlərin” çarəsi nədir? Bunun da cavabını H.Cavid “Peyğəmbər” pyesindəki Mələk obrazının dili ilə bəyan edir: “Əvət, açmalı kor olmuş gözləri” (13, 29).

Kor olmuş gözləri açmaq üçün isə ilk əməli addımı “Topal Teymur” əsərində öz statusuna uyğun olaraq Teymur atır və o, Mamay xan haqqında deyir: “Mən yarın onun kor gözlərini açaram. Görünür ki, o, məmləkət qanunlarını unudur” (13, 102).

Beləliklə, H.Caviddə mənən kor olmuş adamların qəlbinə işıq vermək çağırışının müəllifi Mələk, bu çağırışı həyata keçirmək missiyasını öz üzərinə götürən qəhrəman isə Teymurdur – hökmdardır!

H.Cavidin baş qəhrəmanları azman folklor qəhrəmanları kimi yeni dünya axtarışındadırlar. Bu yeni dünya axtarışını yalnız mövcud cəmiyyətə etiraz aktı kimi şərh etmək son dərəcə qüsurlu və natamam görünür. Əslində mövcud cəmiyyətə etiraz motivinin özündə belə “mövcud cəmiyyət” – maddi kök və zəmin vardır. Ancaq romantik qəhrəmanlar üçün ən başlıcası mənəvi aləmdir.

Şeyx Sənanın qarşısında Merac, Cəlalin qarşısında Olimp, Afətin qarşısında Gözəllik zirvəsi, Xəyyamın qarşısında eşq dolu kainat var. Meraca yüksəlmək, Olimpə qalxmaq, Gözəllik zirvəsinə çıxmaq, eşq dolu kainatı fəth etmək! – bunlar mənəvi olanlardır. Topal Teymur, Knyaz, Səyavuş isə sonda olsa belə yenə müqəddəs və gözəllik dünyasının astanasına gəlib çıxır. İblis isə müqəddəs aləmə və gözəllik dünyasına rəqibdir.

Bu müqəddəs və gözəllik dünyasının canlı xəritəsini yaratmaq imkanı isə yalnız Peyğəmbərə xasdır, çünki o, buna daha

çox səlahiyyətlidir. Peyğəmbərə görə, gözəllikdən ibarət cahanın bütün kainatı eşq olmalıdır, orada könül uçaraq yüksəliş bulmalıdır:

*“Daima ruhumu oxşar cəbərət,
Şerü ilhamımı dinlər mələkut.*

*Mən fəqət hüsnü xuda şairiyəm,
Yerə enməm də, səma şairiyəm”* (13, 23).

Peyğəmbərin izlədiyi haqq yolu Şəmsanın yolu deyil və ona görə də Peyğəmbər Şəmsanı – “ruhu düşkünləri çirkin sayır” (13, 59). Şəmsa Peyğəmbərin qəlbinə hakim olan Tanrı eşqinin unudulmasını və bu eşqin yerinə Şəmsaya olan sevginin dolmasını arzulayır. Amma Peyğəmbər öz eşqini Tanrı eşqindən uca tutan Şəmsanı “daş bütlər qədər şüursüz” hesab edir, onu “vəhşi səhrələr çiçəyi”, nəhayət, “şeytan bir mələk” (13, 34) adlandırır.

“Səyavuş” pyesində isə Səyavuşla Südabə arasında ruhi təzad vardır. Südabə Səyavuşa olan sevgisini “Qoymadı Səyavuş artıq məndə can” formasında söyləyir və Səyavuş bunu birləndə ona “Uca ruhlu ana” kimi müraciət edir, Südabəni yanlış yoldan döndərmək istəyir və ona “səndə vardır azgın bir əqrəb qanı” (13, 273) sözlərini söyləyir.

Beləliklə, ehtiraslı Südabə əylənmək istəyir, lakin Səyavuş əyilmir və bu sevdada xalq deyimində olduğu kimi “məhəbbətin gözü kor” ola bilmir. Əvəzində isə Südabənin Səyavuş əleyhinə qəzəbi püskürür: “Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin” (13, 273).

H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərində isə qarşılaşmanın forması bir az başqa cürdür. Burada xeyirxah Ruh mələk formasında aşkar olur və Cisimlə – Skeletlə qarşı-qarşıya gəlir. Mələk Batini, Skelet isə Zahiri əks etdirməklə disharmonik münasibətin simvoluna çevrilirlər, amma hər birinin məzmunu öz forma-

sına tam uygundur. Belə ki, Mələk Peyğəmbərə “altun qablı bir kitab” (“Quran”!) verib deyir:

*“Haqqı təbliğ üçün sənin ancaq
Rəhbərin sənəti-kəlam olacaq”* (13,11).

“İblis” pyesində rəqs edən “bir taqım skeletlərin” biri kimi zühur edən Skelet isə (“Peyğəmbər” pyesi) bunun tam əksinə olaraq “ridasının altından sıyrılmış bir qılınc çıxarır” və Mələyin əksinə olaraq deyir:

*“İnqilab istəyirmisən, mənə bax!
İştə kəskin qılınc, kitabı burax”* (13, 11).

Mələk və Skelet Peyğəmbərin ruhuna təsir etmək uğrunda mübarizəyə başlayırlar. Bu mübarizədə ən yaxşı cəhət odur ki, Mələk də, Skelet də Peyğəmbəri öz mövqələrinə inandırmağa çalışır, yəni onların hər ikisi kor-koranə tələqdən çox uzaqdırlar.

Skelet Peyğəmbərin “alnında parlayan yıldız” onu inandırmaq istəyir ki, “dərsi-hikməti” məndən almalısan. Şübhəsiz, bu hikmət məşğələsində Qılınc əsas mövzudur.

Mələk isə kənarında durmur və yenidən məsələyə qarşır. O isə hikmət dərində xalq təfəkkürünün gücünə arxalanır. Xalqda olan “Qılınc yarası sağalar, söz yarası sağalmaz” deyiminə istinad edərək, “Yox, qılınc söz qədər deyil kəskin” (13, 12) xəbərdarlığını edir.

Mələk və Skelet “köç” əmrində – Peyğəmbəri Hicrətə çağırışda forma baxımından bir-biri ilə razılığa gəlirlər, lakin mənə baxımından elə həmin anda da ayrılırlar: Mələk Peyğəmbərin “başqa yurda köçməsi” ilə “sözlərinin qəbula keçəcəyinə” inandırmaq istəyir. Əksinə Skelet “Köç” zamanı zəfər və qələbənin qılınc ilə mümkün olacağını yenidən israr edir.

Beləliklə, söz tərəfdarı kimi Mələk (Ruh!), qılınc tərəfdarı kimi Skelet (Cisim!) çıxış edir və hər ikisi Peyğəmbərin ruhuna təsir göstərə bilir. Peyğəmbərin dünyagörüşündə dəyişiklik

baş verir, o, qılıncı alır və öz proqramının ayrı-ayrı müddəalarını elan edir: “Əhli-viddanə busə, xainə – kin!” – Söz və Qılıncın vəhdəti meydana çıxır.

“Peyğəmbər” pyesindəki Skelet bəşərin cismidir. O, öz təcrübəsindən çıxış edir və özünü tarixin rəmzi sayır. Amma bir cəhət var ki, Skelet adi-sıravi bəşərin deyil, piri-nədimin simvoludur. Mələk xalq ruhuna sığındığı kimi, Skelet də xalq ruhunu – müdrik və xeyirxah ruhu yaşadan – güldürüb əyləndirməyi bacaran bir qocanın (piri-nədimin!) obrazı olduğu üçün Peyğəmbərə təsir göstərə bilir.

“Xəyyam” pyesində də “qorxunc skelet meydana çıxır”. Bu skelet də adi sıravi bəşərin deyil, gözəllik mücəssəməsinin – Sevdanın cismidir. O da xeyirxah ruhu – gözəllik ruhunu yaşadır. Pyesdə skeletlərin məkanı olan bir məzarlıq da var. Burada məzarçılardan biri “məzardan bir əyri sümük” çıxarıb deyir:

*“Bu çürük qozbelə bax bir, bu bunaq
Torpaq altında qozdur, sarsaq” (14, 86).*

Məzarçının sümüyə baxışı ilə xalq təfəkkürü və xalq ruhu təzad təşkil edir. Çünki “qozbeli qəbir düzəldər” xalq deyimini “məzardakı əyri sümük” simvolu doğrultmur: qozbel elə qəbirdə də qozbeldir!

Beləliklə, “Lənət kor şeytana”, “Məhəbbətin gözü kordur”, “Söz qılıncdan kəsərlidir”, “Qılınc yarası sağalar, söz yarası sağalmaz”, “Qozbeli qəbir düzəldər” kimi folklor deyimləri H.Cavid yaradıcılığında gəlişi gözəl mənasında işlədilən atalar sözləri, deyimlər deyildir. Bütün bunlara folklorda və romantizmdə olan bədii düşüncənin müştərək qatları kimi baxmaq lazımdır.

NƏTİCƏ

Beləliklə, tədqiqatdan ilk növbədə belə bir cəhət aydınlaşır ki, romantizm və folklor problemi iki istiqamətdən görünür. Birincisi, həmin problem bədii metod və folklor, yaxud ədəbi cərəyan və folklor səviyyəsində öz təhlilini tapır. Yəni folklorun qaynaq gücü, ona istinad məqamları bədii metodun daxili tələblərindən və spesifik xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Mövcud tədqiqatdan sonra hər hansı bir ədəbiyyatşünas qarşısında belə bir elmi mənzərə açılır ki, romantizmin folklor əlaqələri realizmin folklor əlaqələrindən kifayət qədər seçilir və fərqlənir. Bu seçim və fərqlilik isə həmin bədii metodların həyati inikas üsullarından irəli gəlir ki, həyati inikas üsulları da, şübhəsiz, bir-birindən tamamilə fərqli və müxtəlifdir.

İkincisi, romantizm və folklor probleminə mücərrəd bir anlayış kimi baxmaq olmaz, çünki bu problem bədii mətndən, faktik materialdan və ədəbi şəxsiyyətlərdən təcriddə deyildir. XX əsr Azərbaycan romantizmini təmsil edən H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət kimi sənətkarların zəngin yaradıcılıq irsi, bu irsin ayrı-ayrı nümunələrinin folklorla bağlılığı da aşkarlanmışdır. Aydınlıq üçün bir daha qeyd edim ki, romantizm və folklor anlayışı içərisində birbaşa bədii metod və folklor problemi vardırsa, H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət və folklor anlayışı içərisində yazıçı və folklor problemi vardır. Tədqiqatda bədii metod və folklor, yazıçı və folklor problemləri paralel şəkildə araşdırılmış, bu məsələlərin bir-birindən nə dərəcədə əlaqədar olduqları üzə çıxarılmışdır.

Məlumdur ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində elə sənətkarlar vardır ki, onlar bədii yaradıcılıqla bərabər, folklorşünaslığa dair ayrıca tədqiqatlar da aparmışlar. Elə sənətkarlar da vardır ki, folklorla bağlı geniş tədqiqatları olmasa belə hər halda müəyyən fikir və mülahizələrini söyləmək üçün imkan və şərait əldə

edə bilmiş, irəli sürdükləri müddəlar üçün bədii forma tapa bilmişdir. Bu baxımdan XX əsr Azərbaycan romantikləri – H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət və başqaları bəzi məqalələri istisna olunmaqla ayrıca götürülmüş folklorşünaslıq tədqiqatlarına malik deyildilər. Buna baxmayaraq, Azərbaycan romantiklərinin sistemli formada təqdim edilə biləcək folklorşünaslıq görüşləri vardır. Onların bu görüşləri ya bədii mətnlərdə, ya da ara-sıra yazdıqları məqalələrdə öz əksini tapmışdır.

Tədqiqatda Azərbaycan romantiklərinin folklorşünaslıq görüşlərinin araşdırılması, əsasən, A.Şaiqin “Dilimiz və ədəbiyyatımız”, “Molla Pənah Vaqif”, A.Səhhətin “Nəğmə və musiqinin məktəblərdə əhəmiyyəti” məqalələrində, H.Cavidlə A.Şaiqin birlikdə yazdıqları “Ədəbiyyat dərsləri” kitablarında öz əksini tapmışdır. Ümumi şəkildə yanaşdıqda onlar həmin yazılarında folklorla dair fikirlər söyləmiş, nəğmə və şərqlərin tərbiyəvi əhəmiyyətindən bəhs açmış, xalq ədəbiyyatı janrlarının məzmun və forma xüsusiyyətlərini araşdırmışlar. Onu da qeyd edək ki, romantiklərin folklorla dair nəzəri görüşləri yalnız yazıldığı dövrdə deyil, indinin özündə də aktualıq kəsb edir. Konkret olaraq romantikləri folklorun hansı məsələləri düşündürmüşdür? Həmin suala dair cavabın real və aydın mənzərəsi belədir: ədəbi növlər, o cümlədən folklor yaradıcılığında özünə geniş yer tutan və yayılma coğrafiyası daha çox olan lirik növün, romantiklərin özlərinin dediyi kimi lirik el janrlarının yaranması, bununla bilavasitə bağlı olan xalq şeiri üslubunun təşəkkülü, formalaşması və yazılı ədəbiyyata keçmək imkanları, eyni zamanda ayrı-ayrı janrların poetika xüsusiyyətləri, ideya-sənətkarlıq cəhətləri, romantiklərin özlərinin yazıçı və folklor probleminə münasibəti, şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin yaranması və cilalanıb formalaşması, onların müəlliflik məsələsi kimi ciddi əhəmiyyət daşıyan problemlər əsas diqqət mərkəzlərində olmuş, romantiklərin folklorla dair tədqiqatlarının ağırlıq mərkəzini təşkil etmiş-

dir. Hər halda bu məsələlərin izahı və şərhı qeyd-şərtsiz olaraq folklorşünaslıq tariximizin müəyyən səhifələrini təşkil edir və birbaşa folklorla dair tədqiqatlarla məşğul olan mütəxəssislərin mülahizələrindən heç də geri qalmır.

Bütün bunlarla yanaşı mövcud tədqiqatda XX əsr Azərbaycan romantikləri – H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq və A.Səhhətin folklor nümunələrindən bəhrələnmələri də ayrıca araşdırılmışdır. Yenə biz belə bir fikri qətiyyətlə qeyd edirik ki, hər hansı bir sənətkarın folklor irsindən qidalanması onun dövründən, həyat haqqında düşüncələrindən nə qədər asılıdırsa, bir o qədər, bəlkə ondan da bir az artıq dərəcədə mənsub olduğu yaradıcılıq metodundan asılıdır. Ona görə də Azərbaycan romantiklərinin daha çox əsatir və əfsanələrə, dini rəvayətlərə müraciət etmələrinə təsadüf kimi baxmaq olmaz. Bu müraciətlər həmin sənətkarların birbaşa məslək və ideyaları ilə bağlıdır. Öz həqiqətlərini uzaqlarda, ənginliklərdə axtaran, ümidini xoşbəxt gələcəyə bağlayan romantiklərin əfsanə və əsatirlərə istinadı təbii və qanunauyğundur. Bunu şərtləndirən başlıca amil romantik bədii düşüncə ilə əfsanə və əsatirlərdəki düşüncə arasındakı bağlılıq və üzvi yaxınlıqdır. Eyni zamanda romantiklər xalq dramlarına müraciət edib onlarda olan ən qabarıq tərəfləri öz yaradıcılıqlarına gətiriblərsə, bu, onların xalq təfəkkürü ilə nə qədər yaxından əlaqədar olduqlarına ciddi işarədir. Beləliklə, romantiklərin folklorla bağlılıqlarını keçmişə qayıdış – keçmişə idealizə təyin etmir. Folklorla istinad öz istədiklərini həyatda görə bilməyən və tapmaqda çətinlik çəkən romantiklər üçün xoş gələcək axtarırlarının təkanı idi.

XX əsr Azərbaycan romantizminin folklor qaynaqları bu romantizmin milli keyfiyyətini və milli müəyyənliyini təyin edən əsas fakt və amillərdir. Biz bu məsələni ona görə xüsusi şəkildə qabardırıq ki, uzun müddət Azərbaycan romantiklərini milli kökdən, milli həyatdan məhrum olmaqda ittiham etmişlər.

Həmçinin bu ittihamlar yalnız ədəbi xarakter daşımamış, eyni zamanda siyasi məzmun alaraq H.Cavid kimi görkəmli sənətkarın repressiyası ilə nəticələnmişdir. Romantiklərin folklorla sıx-sıx əlaqələri və romantizm nümunələrinin üzdə deyil, alt qatda olan folklor layları romantizmə yönələn həmin ittihamları keçmişdə də, bu gün də tamamilə rədd edir.

Azərbaycan romantizminin folklor əlaqələri qəhrəman problemi ilə də bilavasitə əlaqədardır. İndiyə qədər xüsusi tədqiq olunmayan folklor və romantik qəhrəman problemi XX əsr Azərbaycan romantizmini elmi-nəzəri baxımdan yenidən oxumağa, təzədən öyrənməyə və tədqiq etməyə imkanlar açır.

Araşdırma nəticəsində sübut olunur ki, folklor qəhrəmanları ilə romantik qəhrəmanlar arasında ciddi bir oxşarlıq və yaxınlıq vardır. Bu yaxınlıq dastan qəhrəmanları ilə dramaturgiyanın romantik qəhrəmanlar müstəvisində daha aydın və şəffaf, daha real və daha məntiqi görünür. Həmin müstəvinin hər iki istiqamətində mövcud olan qəhrəmanların adlarının sərlövhlərə çıxarılması, mütəmadi olaraq və sürətli şəkildə məkan dəyişmələri, maneə və sədlərin bir göz qırpımında dəf edilməsi buna əyani sübutdur.

Eyni zamanda Mələk, İblis və Dərviş kimi mifoloji obrazlar folklordan romantizmə gələrək romantik bədii fikrə yeni-yeni çalarlar gətirmiş, onun obrazlar sisteminin rəngarəngliyinə şərait yaratmış, romantizm ədəbi cərəyanını realizm ədəbi cərəyanından, romantik sənətkarların yaradıcılıq irsini realist sənətkarların yaradıcılıq irsindən fərqləndirən poetika əlamətləri kimi özünü göstərmişdir.

Mövcüd tədqiqatdan da aydın olur ki, bir çox araşdırıcılar tərəfindən uzun müddət kobud səhv olaraq, əlahiddə bir yaradıcılıq cərəyanı kimi yozulan romantizm ədəbi-tarixi ənənədən, öz milli köklərindən heç vaxt ayrı düşməmişdir. Hətta həmin tədqiqatçılar imkan daxilində romantizmi ümumi ədəbi pro-

sesdən ayırmağa və təkləməyə cəhd göstərmiş və bəzi hallarda hətta buna nail olmuşlar. Onlar bir xeyli müddət XX əsr Azərbaycan romantizminə “mürtəce” damğası vurmaqdan, onu Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin yad səhifəsi elan etməkdən də çəkinməmişlər. Lakin o vaxt da, indi də romantizmin həqiqi tədqiqatçılarına, təəssübkeşlərinə aydın idi ki, XX əsr Azərbaycan romantizmi, bu romantizmin klassiklərinin – H.Cavidin, M.Hadinin, A.Səhhətin, A.Şaiqin yaradıcılığı mühüm ədəbi hadisə olmuşdur. Bu sənətkarların müxtəlif janrlarda yazıb xalq üçün zəruri ideyaları əks etdirməklə ortaya qoyduqları bədii əsərlər öz vətəndaşlıq gücünü həmişə saxlamış və bundan sonra da saxlayacaqdır.

Romantizm və folklor problemi, xüsusilə onların müştərəkliyini təmin edən bədii düşüncə sistemi sübut edir ki, romantizm sadəcə olaraq folklora sığınmır, folklor bundan daha artıq dərəcədə romantik bədii fikrin yaşam gücüdür. Bununla yanaşı romantizm və folklor əlaqələri folklor mətnlərinin, folklor düşüncə tərzinin kifayət qədər görünən və görünməyən imkanlara malik olması həqiqətinin başqa formada təsdiqidir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Axundov M.F. Bakı, Yazıçı, 1982
2. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Bakı, Yazıçı, 1987
3. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. Xalq ədəbiyyatı, Bakı, Elm, 1982
4. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Bakı, Elm, 1979
5. Alışanov Ş. XX əsr Azərbaycan romantizminin tədqiqi məsələləri (nam. diss), Bakı, 1984
6. Abdullayev C. S.Vurğun və folklor. Bakı, Yazıçı, 1978
7. Bəhlul Abdulla. Y.V.Çəmənşəminli və folklor. Bakı, Elm, 1981
8. Cavid Hüseyn. Seçilmiş əsərləri, I cild, Bakı, Azərənşr, 1968
9. Cavid Hüseyn. Seçilmiş əsərləri, II cild, Bakı, Azərənşr, 1970
10. Cavid Hüseyn. Seçilmiş əsərləri, III cild, Bakı, Azərənşr, 1971
11. Cavid Hüseyn. Əsərləri, I cild, Bakı, Yazıçı, 1982
12. Cavid Hüseyn. Əsərləri, II cild, Bakı, Yazıçı, 1982
13. Cavid Hüseyn. Əsərləri, III cild, Bakı, Yazıçı, 1984
14. Cavid Hüseyn. Əsərləri, IV cild, Bakı, Yazıçı, 1984
15. Cavid H., Şaiq A. Ədəbiyyat dərsləri. Bakı, 1919
16. Cavid H. Mirzə Abdulla Məhəmmədzadə, yaxud A.Sur və ya Abdulla Tofiq. "İqbal" qəzeti, 16 may 1912
17. Cəfərli Məhərrəm. Osman Sarıvəlli və folklor. (Nam. diss.) Bakı, 1984
18. Cəfər M. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, Azərb SSR EA nəşriyyatı, 1963

19. Cəfər M. Klassik romantizm ənənələrinə münasibətimiz. "Azərbaycan" jurnalı, 1969, № 11
20. Cəfərov C. Əsərləri, I cild, Bakı, Azərənəşr, 1968
21. Divanbəyoğlu A. Can yangısı. Bakı, Yazıçı, 1981
22. Əfəndiyev P. Səməd Vurğun və xalq yaradıcılığı. Bakı, Yazıçı, 1992
23. Əfəndiyev T. H.Cavidin ideyalar aləmi. Bakı, Yazıçı, 1985.
24. Əlioğlu M. Hüseyn Cavidin romantizmi. Bakı, Azərənəşr, 1975
25. Əliyev Kamran. Azərbaycan romantizminin folklor qaynaqları. Şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VII cild, Bakı, Elm, 1987, s. 161-173
26. Əliyev Kamran. Hüseyn Cavid və xalq dramı. "Mədəni-maarif işi" jurnalı, 1983, № 4, s. 32-33
27. Əliyev K. XX əsr Azərbaycan romantiklərinin ədəbi-nəzəri görüşləri. Bakı, Elm, 1985
28. Əliyev Kamran. Azərbaycan romantizminin poetikası. Bakı, Elm, 2002, s.155-174
29. Əkbərov Z. Hüseyn Cavidin "Şeyx Sənan" faciəsi. Bakı, Elm, 1977
30. Fərzəliyev Təhmasib. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VII kitab, Bakı, Elm, 1987
31. Fərzəliyeva S. Abdulla Şaiq və folklor. (nam. diss.), Bakı, 1994
32. Həbibov İ. Romantik lirikanın imkanları, Bakı, Yazıçı, 1984
33. Xəndan Rəfiq Zəka. XX əsr Azərbaycan romantizminin estetik prinsipləri (nam. diss.). Bakı, 1966
34. Xəndan R.Z. Cavid sənəti. Bakı, 1981

35. Xalq ədəbiyyatı. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, I cild, Bakı, Elm, 1982, s. 255-256
36. Hadi M. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Elm, 1978
37. Haqverdiyev Ə. Əsərləri, II cild, Bakı, Azərənəşr, 1974
38. İbadoğlu Ə. Hüseyn Cavidin "İblis" faciəsi. Bakı, Azərənəşr, 1969
39. İbadoğlu Ə. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm ədəbi cərəyanının qaynaqları haqqında. "Azərbaycan dili və ədəbiyyatı tədrisi" jurnalı, 1976, № 4, s. 65-66
40. İsmayılov Ə. Dünya romantizm ənənələri və H.Cavid. Bakı, Yazıçı, 1983
41. İsmayılov Y. Abdulla Şaiqin həyat və yaradıcılığı. Bakı, Azərb SSR EA nəşriyyatı, 1962
42. Kazımoğlu Muxtar. Gülüşün arxaik kökləri. Bakı, Elm, 2005
43. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, Yazıçı, 1988
44. Qarayev Y. Faciə və qəhrəman. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1965
45. Qarayev Y. Əsrin romantiki. "Bakı" qəzeti, 7 iyul 1984
46. Qarayev Y. H.Cavidin poeziyası. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm, 1985
47. Məmmədli Q. Cavid ömrü boyu. Bakı, Yazıçı, 1982
48. Məmmədli Q. İblisin prototipi kimdir? "Bakı" qəzeti, 11 fevral 1983
49. Məmmədov Ə. Abdulla Şaiq. Bakı, Yazıçı, 1982
50. Məmmədov K. Nəcəf bəy Vəzirov. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1963
51. Mirəhmədov Ə. Məhəmməd Hadi. Bakı, Uşaqgəncnəşr, 1962
52. Mirəhmədov Ə. Məhəmməd Hadi. Bakı, Yazıçı, 1985
53. Mirəhmədov Ə. Abdulla Şaiq. Bakı, Azərb SSR EA nəşriyyatı, 1956

54. Nəbiyev B. "İblis". "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 8 aprel 1983
55. "Oğuz kağan" dastanı. Bax: Füzuli Bayat. "Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz kağan" dastanı". Bakı, "Sabah", 1993, s. 126
56. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı, Yazıçı, 1985
57. Rəşidəddin Fəzlullah. Oğuznamə. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 1992
58. Seyidov M. Mifik təfəkkürün qaynaqları. Bakı, Yazıçı, 1983
59. Səhhət A. Əsərləri, I cild, Bakı, Azərnəşr, 1975
60. Səhhət A. Əsərləri, II cild, Bakı, Azərnəşr, 1976
61. Səlahəddin Əli. Azərbaycan şeiri və folklor (XIX-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1982
62. Sultanlı Əli. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964, s. 41
63. Talıbzadə K. Abbas Səhhət. Bakı, Azərb SSR EA nəşriyyatı, 1955
64. Talıbzadə K. Abbas Səhhət. Bakı, Yazıçı, 1985
65. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, Elm, 1972
66. Təhmasib M.H. Məqalələr. Bakı, Elm, 2005
67. Şaiq A. Əsərləri, I cild, Bakı, Azərnəşr, 1966
68. Şaiq A. Əsərləri, II cild, Bakı, Azərnəşr, 1968
69. Şaiq A. Əsərləri, III cild, Bakı, Azərnəşr, 1972
70. Şaiq A. Əsərləri, IV ild, Bakı, Azərnəşr, 1977
71. Şaiq A. Əsərləri, V cild, Bakı, Azərnəşr, 1978
72. Şərq xalqlarının lətifələri. Bakı, Yazıçı, 1982
73. Vəfalı A. M.Füzuli və folklor. Bakı, Yazıçı, 1982
74. Vəzirov N. Əsərləri. Bakı, Elm, 1977

Rus dilində

75. Alekseev M.P. Çarlz Robert Metörin i ruskaə literatura. Ot romantizma k realizmu. L., Nauka, 1978
76. Berkovskiy N.Ə. Romantizm v Qermanii. L., 1979, s. 184
77. Qadyiev A.A. Romantizm i realizm. Baku, Elm, 1972.
78. Qinzburq L. O literaturnom qeroe. M, Sovetskiy pisatel,1979
79. Kravüov N.İ. Problemi slavənskoqo folkloru. M., Nauka, 1972
80. Nolman M.L. Ot “Demona Puşkina k “Demonu” Nekrasova. K istorii ruskoqo romantizma. M., Nauka, 1973
81. Polskiy romantizm i vostoçno slavənskie literaturı. M., 1973
82. Sakulin P.N.. Zemlə i nebo v pogzii Lermontova. Venok M.Ö.Lermontovu. M. Pq., 1914
83. Ösifov R.F. Russkiy romantizm naçalo XIX veka i nasionalnie kulturı. M., Nauka, 1970

FOLKLOR VƏ YAZILI ƏDƏBİYYAT

MƏHƏBBƏT ƏFSANƏSİ: FACİƏ VƏ DASTAN

Ayrı-ayrı folklor nümunələrinə, o cümlədən əfsanələrə sənətkar diqqəti H.Cavid yaradıcılığında özünə kifayət qədər yer tutmuşdur. Bəri başdan onu qeyd edək ki, H.Cavidin əfsanə ilə bağlı ən maraqlı əsəri “Şeyx Sənan” faciəsidir. Lakin romantik sənətkar bu faciədən əvvəl Tiflisdəki Şeyx Sənan türbəsi önündə duraraq “Şeyx Sənan” şeirini yazmışdır. Müəllif həmin şeirdə Şeyx Sənanı müraciət edərək onun oyanmasını istəyir:

*“Oyan, ey piri-xoşdil! Qalx, ayıl bir xabi-rahətdən!
Qiyamətdir, qiyamət!.. Qalx, oyan, zövq al bu fürsətdən.*

*Mələklər göydən enmiş, feyz alırlar xaki-pakindən,
Seçilməz imdi əsla məqbərin gülzari-cənnətdən” (2, 77).*

H.Cavid bu şeiri vasitəsilə Şeyx Sənan obrazına və onun adı ilə bağlı əfsanəyə öz rəğbətini bildirir. Şeirdən məlum olur ki, romantik sənətkar Şeyx Sənanı ən böyük məhəbbət simvolu hesab edir. Onun yaxından və hərtərəfli dərki ilə insanlar daha böyük mənəvi dəyərlərə sahib ola bilər:

*“Nədir mənası eşqin?!” Söyləyənlər nerdə? Bir gəlsin,
Görüb qüdsiyyəti-Sənanı, lal olsun xəcalətdən.*

*Məhəbbətsiz bütün mənanı-xilqət şübhəsiz heçdir;
Məhəbbətdir əvət, məqsəd bu pürəfsanə xilqətdən” (2, 77).*

Beləliklə, romantik sənətkar “Şeyx Sənan” şeiri ilə bu mövzuda yeni bir əsər yazacağına imkan açmışdır. Onun nəzə-

rincə, Şeyx Sənanın adı ilə bağlı əfsanə Leyli və Məcnunun adı ilə bağlı əfsanədən heç də əhəmiyyətsiz deyildir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan romantizmində əfsanəyə sənətkar diqqəti H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə yeni zirvə qazanır. Bu barədə akademik Məmməd Cəfər çox düzgün olaraq yazır: “Cavid ... eyni əfsanənin mayasında olan reallığa yeni bir məzmun vermiş, əfsanəni təbliğ etmək istədiyi fikrə böyük insan məhəbbəti qarşısında milli və dini təəssübkeşlik heçdir, gücsüzdür ideyasına tabe etmişdir” (4, 185-186).

H.Cavidin bu əsəri ilə eyni adlı ərəb əfsanəsi arasındakı əlaqələr barədə ədəbiyyatşünas Zahid Əkbərov tədqiqat aparmış və bu yöndə irəli sürdüyü mülahizə və tezislər öz elmi gücünü indi də saxlamaqdadır (5, 3-32). Həqiqət naminə demək lazımdır ki, H.Cavid faciənin mövzusunun “Şeyx Sənan” əfsanəsindən, onun variantlarından götürmüşdür. Lakin başqa bir cəhəti də unutmamaq olmur. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavidin həmin faciəsinin süjeti və obrazları ilə “Əsli-Kərəm” dastanının süjeti və obrazları arasında xeyli yaxınlıq vardır. Buna görə də yalnız əsərin yazılmasında deyil, “Şeyx Sənan” əfsanəsinin seçilməsində belə “Əsli-Kərəm” dastanının müəyyən qədər rolu olmuşdur. Hətta yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “Əsli-Kərəm” dastanı da başdan-başa dini təəssübkeşlik əleyhinə yazılmamışdır mı? Dastanda məhz “dini təəssüb bu iki gəncin saf, təmiz məhəbbətini nakam məhəbbətə çevirir” (6, 278). H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanının müqayisəsi onlar arasındakı tam yaxınlığı təsdiq edir.

Hər iki nümunənin bir-birinə oxşarlığı ilk növbədə bədii təsvirlərdə özünü göstərir. Belə ki, hər iki qəhrəman – həm Kərəm, həm də Şeyx Sənan Tiflisə gəlib çıxırlar. “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəmin Tiflisə gəlməsi belə təsvir edilir: “Toplaşanlar Kərəmə afərin söylədilər, Keşişin Tiflisdə olduğunu ona dedilər. Kərəmgil gəlib Kür çayının kənarına çıxdılar. Kərəm

baxdı ki, iki gözəl Kür çayının kənarında seyr edir...Tiflis böyük, bunlar nabeləd. Az gəzdilər, çox gəzdilər, deyə bilmərəm, axırda gəlib bir qəhvəxanaya çatdılar. Qəhvəxanada onlar Kərəmdən xahiş etdilər ki, Gürcüstanı tərif etlən. Kərəm onların sözünü yerə salmadı, aldı görək nə dedi:

*“Seyr elədim Gürcüstanın elini,
Elləri var – bizim elə bənzəmiz.
Barlı bağçaları, qarlı dağları,
Gülləri var – bizim gülə bənzəmiz.*

*Coşqun-coşqun çaylarını keçmişəm,
Sərin-sərin sularını içmişəm,
Kərəm deyər: dilbərlərin seçmişəm,
Halları var – bizim hala bənzəmiz” (1, 95-96).*

İndi isə “Şeyx Sənan” əsərinin ikinci pərdəsinin əvvəlinə diqqət edək:

“Qafqasiyada, imdiki Tiflis civarında kiçik bir dağ ətəyində mənzərəli bir yer... Bir tərəfdə Kür nəhri, digər tərəfdə dağa doğru ucu görünməz əyri bir cığır nəzərləri oxşar. Qarşıda iki-üç çadır görünür. Müridlərdən bir neçə kişi çadırlardan çıxaraq əllərində dəsti Kürdən su gətirir...

Şeyx Sənan

*İştə Qafqas!.. səfalı bir məva!
Allah-allah, nədir bu abü həva!?
Nə qədər şairanə bir xilqət!
Yerə enmişdir adətən cənnət.
Bu tamaşaya qarşı hər insan,
Məncə, bixtiyar olur heyran.
Nə qədər dilruba yaşıl təpələr!
Seyrə daldıqca ruhu cəzb etlər.
Gülüşür pənbə, al, bəyaz güllər,*

*Ötüşür hər tərəfdə bülbüllər,
Ninni söylər kiçik sular xəndan,
Görünür hər tərəfdə bir orman.
Qarlı, qartallı bir yığın dağlar,
Ta uzaqlarda bəmbəyaz parlar...” (3, 45).*

Açıq-aydın görünür ki, Kərəmin Tiflisi tərif etməyi ilə Şeyx Sənanın Tiflisə münasibəti arasında ciddi bir oxşarlıq vardır. Doğrudur, bu oxşarlığı, yəni hər iki obrazın müəyyən bir obyektə eyni münasibətini həmin obrazların əhvali-ruhiyyəsi ilə də izah etmək olar. Ona görə də Kərəm və Şeyx Sənanın təbiətə münasibətində kifayət qədər yaxınlıq vardır. Hətta onların deyimlərində bəzi təbiət obrazları da eyniyyət təşkil edir.

Kərəmlə Şeyx Sənanın – bu iki qeyri-adi aşiqin bir-birinə yaxınlığını və doğmalığını təsdiq edən faktlardan biri də onların öz sevgi və məhəbbətləri yolundan dönməzliyidir. Bu fikir, bu dönməzlik sadəcə olaraq, ümumi təsvirlərlə deyil, həmçinin onların öz dilləri ilə də oxuculara çatdırılır. Belə ki, Kərəm elə dastanın əvvəlindəcə söylədiyi “Ağlaram” rədifli qoşmada öz mövqeyini belə bildirir:

*“Hey ağalar budur söziün əzəli,
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,
Yarımin sevdası sərimdən getməz,
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram” (1, 81).*

Kərəmin Əsliyə münasibəti o qədər dəqiq və aydındır ki, onun Əsliyə olan məhəbbəti o qədər coşqun və tükənməzdir ki, oxucu bu aşiqin öz sevgisi yolunda öləcəyinə belə şübhə etmir. Kərəmin “Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz” inamı və mə-

həbbətdə dönməzliyi onu folklorumuzun möhtəşəm qəhrəmanlarından birinə çevirmişdir.

Məsələ burasındadır ki, eyni mövqeni Şeyx Sənanın münasibətində də görmək çətin deyil. Onun münasibəti uzaqdan eşidilən bir türkünün sözləri ilə reallığa çevrilir:

*“Uca dağlar aşdım, ormanlar keçdim,
Gözəllər içində bir gözəl seçdim,
Mən o gündən yaradana and içdim,
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımдан.*

*Mənim yarım al yanaqlı mələkdir,
Tazə açmış sevimli bir çiçəkdir,
Qəhr olsun o qəhrəman ki, dönəkdir,
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımдан”* (3, 46).

Şeyx Sənanın daxili duyğusunun nəticəsi kimi meydana çıxan və əslində Şeyx Sənanın öz münasibəti kimi başa düşülən həmin mülahizələr (**“Dünya gözəl olsa, dönməm yarımдан”**) heç bir cəhətinə görə Kərəmin fikirlərindən (**“Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz”**) fərqlənir. Əslində Şeyx Sənan da öz məhəbbətinə axıra qədər sadıq qalacağını əvvəlcədən bəyan edir.

Şeyx Sənan başqa bir məqamda isə öz dili ilə deyir:

*“Deyil əsla bir iştika, bu nida!
Çünki ülvi Xumarın uğrunda
Hər bəla məncə bir səadətdir,
Hər cəfa sanki bir məhəbbətdir”* (3, 86).

Bütün bunlar aydın sübut edir ki, Kərəm və Şeyx Sənan öz məhəbbətləri yolunda mübarizəyə hazırdırlar, yəni onları heç kəs və heç nə öz yollarından döndərə bilməz. Hər iki nümunədə də belədir: onlar öz sevgiləri uğrunda axıra qədər gedərək məhəbbət və sevgidə sədaqətin nümunəsini göstərirlər.

“Əsli-Kərəm” dastanının ən səciyyəvi yerlərindən biri Kərəmin haqq aşiqi olub-olmadığının sınaqdan keçirilməsidir. Belə

ki, dastanda Kərəmin Əslinin ardınca çox yerləri dolaşdığı bir-bir göstərilir. O, nəhayət, Qeysəriyə gəlib çıxır və burada ona bəlli olur ki, Keşiş Kərəm haqqında Süleyman paşaya yalan və hədyanlar danışmış, hətta onu inandıraraq ki, Kərəm adlı aşıq nəxələf bir adamdır. Süleyman paşa da keşişin dediklərinə inanaraq onunla dostlaşmışdı. Bu vəziyyəti Qeysəridə Əsli də Kərəmə belə söyləyir: “*Kərəm, atam sən Süleyman paşaya bərk çuğullayıb. Əgər o, indi sənə burada olduğunu bilsə, yəqini ki, tutub zindana saldıracaq. Amma sən qorxma. Mən bir kağız yazım verim sənə, apar ver Süleyman paşaya. Öz dərdini aç, dilnən də ona de. Bəlkə paşa rəhmət gəlib, mənə atamdan alıb sənə verər*” (1, 147).

Bundan sonra Kərəmin vəzirlə qarşılaşması olur. Vəzir Kərəmi və Sofini çox diqqətlə dinlədikdən sonra belə qərara gəlir ki, Kərəm haqq aşıqıdır. O, bu barədə Süleyman paşaya da bildirir. Lakin buna Keşiş etiraz edir. Belə olduqda Kərəmin haqq aşıqı olub-olmaması məsələsinin yoxlanılması Süleyman paşanın bacısı Hüsniyyə xanıma tapşırılır. Hüsniyyə xanım bir neçə mərhələdə onu yoxlayır.

Birinci sınaq belə olur ki, “*Hüsniyyə xanım bir dəstə qıza eyni paltar geyindirib yaz bağçasına gətirdi, Əslini də bu qızların içində salıb, qardaşının hüzuruna qayıtdı. Hüsniyyə Kərəmdən xəbər aldı:*

–De görüm, Əsli bu saat haradadı?

Kərəmə əyan oldu ki, Əsli bağdadı, özü də qızlardan xeyli aralı, məlul-məhzun dayanıb. Aldı Hüsniyyə xanıma görək Kərəm nə cavab verdi:

Xan Əslim bağça içində

Gəzər zavallı, zavallı...

Qarşımızda ala göziün

Süzər zavallı, zavallı...” (1, 152).

Bundan sonra Hüsniyyə xanım ikinci sınağı keçirir və Kərəmə üz tutaraq deyir ki, “*indi sənin gözlərini bağlayacağam, altı qız gətirib qabağından keçirəcəyəm. Hamısı bir boyda, bir libasda, üzləri də örtülü. Əgər onları da tanısan, doğrudan da, haqq aşığısan. Belə də olur. Kərəm sazı götürüb qızları bir-bir nişan verir:*

*Altı qızın biri Banı,
Altı qızlar, altı qızlar!
Bizə məhəbbətin hanı?
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri İnci,
Gözəllikdə lap birinci,
Qoynunda iki turuncu,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Püstə,
Dərdinnən olmuşam xəstə,
Qoy qədəmin sinəm üstə,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Ceyran,
Olum gözlərinə heyran,
Sizlə kaş sürəydim dövrən,
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Xədcə,
Qəddi əlif, beli incə,
Gözəl görməmişəm səncə,
Altı qızlar, altı qızlar!*

Altı qızın biri Bəsdi,

*Gözləri canımın qəsdı,
Bu dərdlər Kərəmə bəsdı,
Altı qızlar, altı qızlar” (1, 153-154).*

Göründüyü kimi, Kərəm həmin altı qızın adını da, gözəllik cizgilərini də bir-bir sadalayır. Bunu görən Hüsniyyə xanım ona afərin deyir və yenidən sınağa çəkir. Üçüncü sınaq Kərəmdən Əslinin üzündə olan nişanların sayılmasıdır. Kərəm bunu da tam və dürüst yerinə yetirir.

Hüsniyyə xanımın dördüncü sınağı isə daha çətindir: “*Kərəm sözünü qurtardı, düz gəlib dayandı Əslinin qabağında. Hüsniyyə xanım dedi:*

– *Aşığı, qız tanımaqda mahirsən. İndi bir işimiz qalıb. Bu gün səhər burada bir qərib ölüb. Yuyublar, kəfənləyiblər, qalıb basdırmağı. Gedək ona bir namaz qıl, torpağa tapşıraq, sonra sənin toyunu eyləyək.*

Kərəm dedi:

– *Baş üstə!*

Hüsniyyə xanım fərraşlara əmr elədi ki, Kərəmi qəbiristanına aparsınlar. Elə ki, Kərəmi apardılar, Hüsniyyə xanım paşaya dedi:

– *Ölüb eləyən yoxdur. Bu mənim axırncı sınağımdır. Bir diri adamı kəfənə tutdurub, tabuta qoydurmuşam. Durun siz də gedək. Əgər bu bilsə ki, kəfəndəki ölü deyil, ta haqq aşığı olmağına heç kəsin sözü ola bilməz.*

Hamı Hüsniyyə xanımın bu tədbirinə afərin deyib, ayağa qalxdı, qəbiristanına tərəf yola düşdü. Elə ki, gəlib çatdılar, Kərəm cənazəyə baxıb soruşdu:

– *Deyirsiniz ki, mən namaz qılmalıyam. Ancaq bilmirəm ölü namazı qılım, ya diri namazı?*

Paşa qəsdən özünü qəzəbli göstərüb dedi:

– *Bu nə sözdü?*

Kərəm dedi:

–*Bu, o deyən sözdü ki, kəfəndəki hələ ölməyib, diridi.*

Hüsnüyyə xanım yerindən dik qalxıb dedi:

– *Afərin sənə, aşıq! Daha mənim sənə sözüüm yoxdu. Sən, doğrudan da, haqq aşığı imişsən*” (1, 154-155).

Məsələ burasındadır ki, Şeyx Sənan da sınaq qarşısında qalır və onun da keçdiyi sınaqların sayı da məhz dördüdür. Hələ sınaqlar başlamamış Papasla (Keşişlə!) Şeyx Sənan arasında belə bir dialoq olur:

“Papas

O həmail nə öylə?

Şeyx Sənan

Qurandır.

Papas

İmdi isbat edib də gəl qandır!

Heç bu mümkünmü İsa vi bir qız,

Bir müsəlmana varsın? Anladınız...

Şeyx Sənan

Birsə həq, cümlə din də bir... naçar,

Xəlqi yalnız ayırmış azğınlar” (3, 67).

Şeyx Sənanla Papasın (Keşişin!) qarşılaşması və toqquşmasının səbəbi dini ayrı-seçkilikdir, xristianlığın və müsəlmanlığın qarşı-qarşıya gəlməsidir. Yəni Şeyx Sənanın xristian qızı Xumara vurulması gələcəkdə baş verəcək ciddi problemlərdən xəbər verir. Eynən “Əsli-Kərəm” dastanında da belə bir ziddiyət əvvəldən hiss edilir. Bu mənada Kərəm atasına deyir:

“Dərdli Kərəm deyər firqətim qatı,

Kəskindi qılıncı, yüyəkdi atı,

O İsa vi, mən Məhəmməd hümməti,

Atəşi sərindi qaldı, nə çarə?” (1, 77).

Beləliklə, aydın olur ki, bu iki klassik bədii nümunəni ortaq mövqeyə gətirən ən əlamətdar cəhət elə məhz inikas etdirilən məsələlərdən doğan ideya yaxınlığı və ideya qohumluğudur.

Papasın ilk sınağı aşağıdakı dialoqda ifadə edilmişdir:

“Şeyx Sənan

Hər kəs uymuş cahanda bir hissə...

(Papası şərab dolu qədəhi Platondan alıb Şeyxə verir)

Papas

İçiniz bu şərabı öylə isə.

Şeyx Sənan

Zatən onsuz da sərxoşam əlan...

Papas

Xayı, al iç, söziün deyilsə yalan.

(Şeyx Sənan pərəstişkarana baxışlarla Xumarı süzərək, həmən qədəhi alıb içmək istər, lakin bir dürlü cəsarət edəməz və bir taqım mütarəddidanə vəziyyətlərdə bulunur. Ən nəhayət, kəskin bir qərar ilə son damlasına varıncaya qədər içər)” (3, 67-68).

Beləliklə, Şeyx Sənan Papasının tələbi ilə şərab içir. Hətta onun tərəfdarlarının etirazlarına baxmayaraq, şərab içməkdə özünə cəsarət tapır və Papasa sübut etmək istəyir ki, Xumarın sevgisi qarşısında şərab içmək boş bir işdir.

Faciədəki ikinci sınaq isə belədir:

“Papas

(Cibindən kiçik bir xaç çıxarıb Şeyxə verir)

Çox gözəl, şeyxim, al bu xaçı da as.

Şeyx Sənan

(alib asaraq, yarım qəhqəhə ilə)

İbn Məryəm asıldı darə, fəqət

Onu təkrarə varmidir hacət?

Bumu İsanın ərşə meracı?

Mən nəyəm imdi? Canlı dar ağacı!..

Şeyx Mərvan

Sənə layiqmidir bu iş, yahu?

Şeyx Sənan

İştə bir parçacıq gümüştür bu,

Bunu asmaqla bir üzük taxmaq

Məncə, birdir, bir... anladınmı bunaq!” (3, 67).

Buradan aydın olur ki, Şeyx Sənan üçün xaç asmaqla üzük taxmaq kimi bir şeydir. Yəni Şeyx Sənana görə bütün mətləblərin mahiyyəti formada deyil, məhz məzmunudur.

Üçüncü sınaqda isə Papas daha amansız hərəkət edərək Şeyx Sənandan Qurani yandırmağı tələb edir:

“Papas

Məqsədin anlaşıldı çox rəna.

İmdi Qurani al da yax...

Şeyx Sənan

Əcəba!

Onu yaxmaqda varmı bir məna?

(Hər kəsdə həyəcan və heyrət)

Papas

Fəzlədir həp bəhanə, üzr ancaq,

Yaxacaqsan...

Şeyx Sənan

(Qurani çıxarıb verər)

Al, iştə kəndin yax!

Ümum

Şeyx, Quran yaxılmaz!..

Şeyx Sənan

İllət var.

Şeyx Sədra

Susunuz, bəlkə, başqa hikmət var!

Şeyx Sənan

Hökmi-Quran ilə ləbəd ucalır,

Yaxılan həp kağız, mürəkkəbdir” (3, 69-70).

Burada da Şeyx Sənanın fikri aydındır. O bildirir ki, Quranı yandırmaqla əslində mürəkkəb və kağızı yandırmış oluruq, Quran isə məhv olmazdır.

“Əsli-Kərəm” dastanında olduğu kimi, “Şeyx Sənan” faciəsində də Şeyx Sənanın axırını sınağı kifayət qədər gözlənilməzdir:

“Papas

(Platona)

Daha bir çarə yox, nə istərsən

O qaçılmaz boyun itaətdən.

Platon

Şeyxim, ancaq bir iş də yapmalısın,

İki il tam donuz otarmalısın.

(Hər kəsdə böyük bir həyəcan)

Şeyx Sədra

(Şeyx Sənanına)

Xayıf, artıq bu pək fəna təhqir,

Səni ikrah üçün bu bir tədbir...

Şeyx Sənan

(Platona)

Onun eşqiylə mən ki dərbədərəm,

Hər nə əmr etsəniz qəbul edərəm” (3, 71-72).

Beləliklə, Şeyx Sənan bu şərti də qəbul edir və bütün sınaqlardan çıxır.

İndi tam aydınlaşır ki, Kərəmin Əsli yolunda dözdüyü bütün cəfalara Şeyx Sənan da Xumarın yolunda dözüür. Bu iki məhəbbət fədaisi arasındakı mənəvi yaxınlıqlar yuxarıdakı faktlarla sübut olunur və bunlar kifayət qədərdir. Lakin başqa bir mühüm cəhət də vardır ki, həmin cəhət iki bədii nümunənin ortaq cəhətlərini ortaya çıxarmaq üçün yuxarıda sadaladığımızdan az əhəmiyyət kəsb etmir. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavid “Şeyx Sənan” faciəsində sanki “Əsli-Kərəm” dastanına (**bütövlükdə**

folklor!) öz məhəbbət və rəğbətini bildirmək üçün yeri gəldikcə qoşma formasından istifadə etmişdir. Bunlardan biri “Dönməm yarımından” rədifli qoşmadır. Həmin nümunəni yuxarıda xatırlamışıq. Ancaq burada onu əlavə etmək lazımdır ki, H.Cavidin bu şeirində bədii dil kifayət qədər aydın, səlis və şirindir. Misralardakı axıcılıq, isti nəfəs onun yüzlərlə heca vəznində yazılan şeirlərdən heç də geri qalmadığını ortaya qoyur.

Daha maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, ikinci pərdənin ikinci səhnəsində verilmiş türkü də sənətkarlıq baxımından yüksəkdir və onu Azərbaycan ədəbiyyatının klassik qoşmaları ilə bir sırada görmək olar:

*“Uzaqlaşdım gülümdən, sevgilimdən,
Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən,
Həp sızlaram, bir şey gəlməz əlimdən,
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram.*

*Çoxdan bəri nazlı yarı görmədim,
Öpmədim, gül üzündən gül dərmədim,
Gülər üzlə heç bir ömür sürmədim,
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram” (3, 56).*

Son dərəcə maraqlı faktdır ki, “Əsli-Kərəm” dastanında da eyni əhvali-ruhiyyədə, hətta eyni rədifdə (**Ağlaram!**) olan belə bir şeir nümunəsi də vardır:

*“Aşdı getdi qarlı dağın ardına,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram,
Heç təbiblər çarə etməz dərdimə,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dağların burçusu mənə yurd oldu,
Meşəsində aslan oldu, qurd oldu,
Üç ay mənə çox böyük bir dərd oldu,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Uca dağ başında ötüşür quşlar,
Maralım qaçıbdı, kimlər görmüşlər,
Dərdimi anlamaz qara keşişlər,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Hey ağalar, budu sözüün əzəli,
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,
Yarımın sevdası sərimdən getməz,
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,
Xan Əslim yadıma düşdü, ağılaram” (1, 81).*

Bizcə, hər kəs bu poetik nümunələri müqayisə etməklə onlar arasındakı ideya-bədii oxşarlıqları asanlıqla ortaya çıxara bilər. Hər halda “Şeyx Sənan” faciəsinin və “Əsli-Kərəm” dastanının yaxınlıq əlaqələri qoşma janrı vasitəsi ilə də təsdiq edilə bilər.

Daha bir maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərindəki heca vəznə ilə bağlı məsələlər bunlarla bitmir. Şair-dramaturq yeri düşdükcə gəraylı janrından da bəhrələnmiş və bəzi nümunələri də həmin janrdə yazmışdır. Qızlar və çocuqların Dəliqanlılarla üz-üzə gəlib oxuduqları şərqi buna parlaq nümunə ola bilər:

“Qızlar və çocuqlar

(aşağıdakı şərqi çalğıya uyduraraq hər bir yerdə söylərlər)

*Əsər nəsimi-dilguşa,
Gülər bahari-nəşəza,
Çəmən, çiçək, günəş, hava,
Cahanı xüldzar edər.*

Dəliqanlılar

*Səfalıdır çəmən, çiçək,
Fəqət nə çarə eyləmək,
Ki, hər baxışda bir mələk,
Könülləri şikar edər.*

Qızlar və çocuqlar

*Məhəbbət əhli daima
Olur bəlayə aşinə,
Cəfaya etməz etinə,
Nigarə can nisar edər.*

Dəliqanlılar

*Gözəllərin vəfası yox,
Cəfası var, səfası yox,
Bu sözlərin əsası yox,
Nə etsə yarə, yar edər” (3, 53).*

Eyni məqam dördüncü pərdədə də vardır. Orada da yenə Qızlar və çocuqlar Dəliqanlılarla şərqi oxuyurlar:

“Qızlar və çocuqlar

*Açmış bənövşə, sünbül,
Xəndan olur qızılgül,
Ötdükcə sanki bülbül,
Rəqs etdirir xəyali...*

Dəliqanlılar

*Hərdəm günəş gülümsər,
Süslər cahanı yeksər,
Məczub edən sərəsər,
Ənzari-əhli-hali.*

Qızlar və çocuqlar

*Dünya tərəblə dolmuş,
Bir parça cənnət olmuş,*

*Hər ruh nəşə bulmuş,
Hər qəlb, açıq, səfali...*

Dəliqanlılar

*Hər gözdə bir məhəbbət,
Hər üzdə bir səadət,
Hər əhli-zövqü işrət,
Sərməstü laibali... ” (3, 105).*

Bu poetik nümunələr bir tərəfdən “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanı arasında müəyyən paralellər aparmağa imkan verirsə, digər tərəfdən də H.Cavidin özünün heca vəzninə olan diqqət və marağını sübut edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Bakı, Elm, 1979
2. Cavid H. Əsərləri, I cild. Bakı, Yazıçı, 1982
3. Cavid H. Əsərləri, II cild. Bakı, Yazıçı, 1982
4. Cəfər M. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1963
5. Əkbərov Z. Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi. Bakı, Elm, 1977
6. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, Elm, 1972

HÜSEYN CAVID VƏ XALQ DRAMLARI

Məlum faktdır ki, XX əsr Azərbaycan romantikləri içərisində Hüseyn Cavid dramaturji yaradıcılığa xüsusi meyil göstərmiş, Azərbaycan dram sənətinin tarixini və poetikasını xeyli zənginləşdirmiş, həmçinin mənzum dramaturgiyanın əsasını qoymuşdur. H.Cavid dramaturgiyasının məhz klassik milli ənənə üzərində yetişməsi və yüksəlməsi onun ən səciyyəvi keyfiyyətlərindən biridir. Belə ki, H.Cavidin şeir və dramalarında çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra əlamətdar cəhətləri ilə yanaşı, xalq ədəbiyyatından qaynaqlanan, xalq təfəkkür tərzilə bağlı olan, xalq adət-ənənələri və məişəti ilə səsleşən xüsusiyyətlər də özünü göstərir.

“Kosa gəlin”, “Keçəl”, “Xıdır Nəbi”, “Bic nökar”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, “Kosa-kosa” kimi xalq dramları uzun əsrlərdən bəri yüksək tərbiyəedici keyfiyyətləri ilə insanların mənəviyyatına daxil olmuş, onların bədii zövqünün inkişafında mühüm rol oynamışdır. Görkəmli folklorşünas Təhmasib Fərzəliyevin dediyi kimi, “dram xalq tamaşası başqa xalqlarda olduğu kimi, Azərbaycanda da tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində əmək, ibtidai yaşayış, qədim adət-ənənələrə əsaslanaraq yaranmış və hər bir tarixi dövrdə yeni məzmun, yeni mənə kəsb edərək formalaşmışdır” (3, 3).

Eyni zamanda xalq dramları yazılı ədəbiyyatın, peşəkar teatrın inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu mənada H.Cavidin “Topal Teymur” və “Səyavuş” pyeslərində xalq dramlarından sənətkarlıqla istifadənin klassik nümunəsi ilə tanış oluruq. Tarixi-ədəbi faktlar göstərir ki, hökmdarların sarayında əyləncə və gülüş yaratmağa qadir təlxəklər və məsxərəçilər saxlanarmış. Onlar müəyyən vaxtlarda oyun çıxarar, kimisə məsxərəyə qoyar və saray əyanlarını güldürərmişlər (6, 3-6).

Bəzən isə həmin oyunlar birbaşa teatr səciyyəsi daşıyırdı. “Topal Teymur” əsərinin süjetində də belə bir xətt mühüm yer tutur.

Dramın ilk remarkasında, yəni surətlərin təqdim edildiyi yerdə Yıldırım Bəyazidin sarayında “qısa boylu, kiçik yapılı bir masqaraçı” Cücə obrazının olduğu göstərilir. Reallıqda isə bu obraz üçüncü pərdənin əvvəlində pyesə daxil olur: *“Bursada Yıldırım Bəyazid sarayında süslü bir salon, Gecə... Hər tərəf şamlarla donatılmış... Bir guşədə çini saxsıda hənuz açılmamış hərdəmbahar gülü gözə çarpır. Yeni doğmuş ayla yıldızlar da uzaqdan görünərək şairanə bir mənzərə ərz edər. Ucaboylu hərəm ağası qara ərəb Nazim əllərini köksündə çarpaz edərək düşünüb durur... Sultanın nədimlərindən qısaboylu, ufaq cüssəli bir masqara – Cücə Əmir Teymur qiyaqətində daxil olur. Səssiz addımlarla arxa tərəfdən hərəm ağasına yaxlaşır. Ayaqlarını yerə vuraraq hoppanar, ta ənsəsinə (peysərinə) dadlı bir sillə eşq edər”* (2, 119).

Cücə barədə remarkada verilən bu təqdimat qısa olsa belə onun şəxsiyyəti haqqında, onun bədii funksiyası barədə müəyyən təsəvvür yaranmasına imkan verir. Birincisi, dramaturqun Cücə ilə Nazimin boyundakı təzadı kifayət qədər qabartması təsadüfi deyil. Cücənin qısaboy, Nazimin isə ondan kəskin şəkildə fərqlənən ucaboy (uzundraz!) olması müəllif tərəfindən təsadüfən nəzərə çarpdırılmır. Çünki onların boyları ilə bağlı olan kəskin təzad (uzun və qısa!), yəni boy ölçüsündən irəli gələn disharmoniya – harmonikliyin pozulması istər-istəməz oxucu və tamaşaçıda ciddi bir gülüş yaradır.

İkincisi, Cücənin hərəkətləri onun yumoristik bir obraz kimi əsərə daxil olmasını deməyə əsas verir. Ona görə ki, Cücə Əmir Teymurun libasını geyməklə (cüssəsiz bir adamın hökmdar libası geyməsi!) və qəfildən hoppanaraq Nazimin peysərinə

şillə çəkməsi bu obrazın komikliyi barədə müəyyən təsəvvür yarada bilir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, xalq gülüşünün ideya-estetik məsələləri folklorşünas alim Muxtar Kazımoğlunun ayrıca tədqiqatında geniş təhlil edilmiş, Azərbaycan folklorunda gülüşün genezisi və poetikası ilə bağlı elmi-nəzəri müddəalar ümumiləşdirilmişdir (4, 206).

“Topal Teymur” pyesində Cücənin gülüş yaratmaq funksiyasının təsdiqi Nazimlə Cücənin dialoqunda öz reallığını və təsdiqini daha konkret formada tapır:

Nazim. *(dixsinir, qızar, Cücəni yaxalamaq istər). Ah, azğın Cücə! Sapqın Cücə!*

Cücə. *(qaçar, bir guşədə istehzalılı qəhqəhələrlə hoplanaraq) Əfv edərsən, Nazim ağa! Mən Cücə, sən qara qurbağa...*

Nazim. *(daima sözləri ərəb şivəsinə uyğun bir tərzdə çəkərək, qızğın bir tövr ilə). Allah, allah! Sən artıq hədyan edirsən.*

Cücə. *Rica edirəm ağzını pozma! Qarşıdakı Cücə deyil, bəlkə cahangir bir xaqandır.*

Nazim. *İstər xaqan ol, istər şeytan. Ancaq həddini aşma, anladınmı?*

Cücə *(sırtaraq). Bağışla. Nazim ağa, azacıq sapındım.*

Nazim. *Allah, allah! Bir boyuna bax da, utan, adətə mətbəx dovşanlarına bənzəyirsən.*

Cücə. *Əfəndimiz həzrətləri də tam mənası ilə kəlisa nərdivəni... Qamətinə qurban olum, bir az da uzansan allahdan xəbər gətirəcəksən.*

Nazim. *Allah, allah! Sən nə zəvzək hərifsən, heç Məhəmməd ümməti də kəlisa nərdivəninə bənzədilməmi?*

Cücə. *Bağışla, bilmədim. Sən müsəlman bir ərəbsən, minarəyə daha çox bənzərsən; çünki başının boşluğu, boyunun ucalığı, qəlbinin əyriliyi minarədən seçilməz” (2, 119-120).*

Əvvəlcə Cücənin öz-özünü və öz dili ilə “xaqan” adlandırması onun hərəkətləri və boy-buxunu ilə təzad təşkil edir. Nazim üçün də bu gözlənilməzdir və onu mətbəx dovşanına bənzədir. Bunun müqabilində Cücə “qara qurbağa” adlandırdığı Nazimə yeni “epitetlərlə” – “kəlisə nərdivani”, “minarə”, daha sonra “əqli topuğunda olan qaz”, “uzunqulaq” kimi sözlərlə cavab verir. Bu dialoqun özü isə bütövlükdə qısa, lakin mənalı bir məzhəkəni xatırladır.

Cücənin səhnəyə hansı formada gəlişini isə sədri-əzəm Əli paşa ilə Teymurun söhbəti həll edir:

“Əli paşa. *Hanya, bizim Cücə nerdə? O hər axşam məşhur bir hökmdar qiyafətində çıxırdı.*

Yıldırım. *Nazim ağa! Cücə nerdə?*

Nazim. *Bu saat. (əyilir, çıxır).*

Yıldırım. *Gəlsin, baxalım, nə oyun çıxarır.*

Əli paşa. *Mən istərdim ki, İspaniya kralı Üçüncü Henrix qiyafətində gəlsin, çünki o, Teymura qarşı çox yaltaqlıq edir. Hətta elçilər göndərir, onunla ticarət müahidələri yapır.*

Yıldırım. *Zənnimcə, Teymurun özünü yamsılarsa, daha xoş, daha məqbul...” (2, 122-123).*

Beləliklə, Teymura yaltaqlıq edən İspaniya kralı Üçüncü Henrix yox, məhz Teymurun özü – Yıldırım Bəyazidin seçimi konkret və aydındır. Bu seçimlə o, rəqibinin dostunu deyil, rəqibinin özünü gündəmə gətirir. Belə bir seçim isə bir tərəfdən Yıldırım Bəyazidin kim və nə haqqında düşündüyünü aşkarlayırsa, digər tərəfdən də Cücəyə öz bacarığını göstərməyə kifayət qədər imkanlar açır. Bu imkanlardan biri Üçüncü Henrixdən fərqli olaraq Topal Teymurun fiziki şikəstliyidir: *“Cücə özünü izləyən iki masqara qiyafətli arxadaşılə bərabər Teymur qiyafətində daxil olur. Ağır və komikcə addımlarla **axsayaraq** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) onlara doğru irəlilər və bir heykəl kimi qarşılarında dikilib durur” (2, 123).*

Beləliklə, səhnə içərisində səhnə meydana çıxır. Daha əhəmiyyətli isə odur ki, bu “daxili səhnə” hər hansı bir klassik dramaturqun (məsələn, Şekspirin!) əsərindən deyil, xalq tamaşasından, xalq oyunundan götürülmüşdür. Deməli, H.Cavid yaradıcılığında müasir düşüncə tərzini ilə xalq təfəkkürü qovuşuq halına gəlir.

Cücə son dərəcə təcrübəlidir. O, yaxşı başa düşür ki, Yıldırım Bəyazidin xoşuna gəlməkdən ötrü Topal Teymurun canlı bir obrazını yaratmalıdır və bu obraz kifayət qədər gülüş doğurmalıdır. Ona görə də Cücə fiziki hərəkətlərindən başqa əsas diqqəti mənaya, yəni Topal Teymurun adından deyilmiş sözlərə yönəldir. Bu sözlər Yıldırım Bəyazidin gözləri qarşısında lovğa bir qəhrəman tipini yada salır və canlandırır:

“Mənə xaqanlar xaqanı, Turağay oğlu Teymur derlər. Mən Yeşil şəhərdə dünyaya atıldım, Səmərqənddə nəşvü nüma buldum. Babam Barlas qəbiləsinin hökmranı, özüm Gürgən nəslinin baş qəhrəmanı...” (2, 123). Cücənin bu çıxışından sonra Yıldırım Bəyazid *“Eşq olsun, eşq olsun!”* sözlərini deməklə əslində bir tərəfdən Cücəni həvəsləndirirsə, digər tərəfdən də xalq tamaşasının obrazlarından birinə çevrilərək iştirakçı olur.

Cücə yenə öz monoloqunu davam etdirir:

“Mən on iki yaşında ikən özümdə bir fərsət və böyüklük duymağa başladım. Mənimlə görüşənləri ciddi bir vüqar və hörmətlə qəbul edərdim. On səkkiz yaşında minicilik və ovçuluğa həvəs etdim. Vəqtimin çoxunu Quran oxumaqda, şahmat oynamaqda və at oynatmaqda keçirdim. Sonra Əmir Qazana yanaşdım, Hüseyin Kürd ilə savaşdım. İlyas Xocaya qoşdum, vəzirilə pozuşdum. Oradan uzaqlaşdım, türkmənlərə əsir düşdüm. Sonra bir çox arxadaşla buluşdum. Bəlicistanla vuruşdum. Gah qalib gəldim, gah məğlub oldum. Ayaqdan bir yara aldım, işlə böylə axsaq qaldım. (Axsayaraq yürür, kəskin bir ahənglə) Əvət, mənəm yaralı aslan, mənəm Topal Qaplan” (2, 123).

Aydın görünür ki, Cücə həm dediyi sözlərlə (mə-nəm-mə-nəmlik, lovğalıq!) və həm də etdiyi hərəkətlə (axsayaraq yüyürür!) gülüş yaradır və onu daha da həvəsləndirmək üçün “yanındakı masqaralar istehzalı narın və sürəkli qəhqəhələrlə gülürlər”. Eyni zamanda Yıldırım da bu məsələyə qoşulur:

“Yıldırım. *Sonra nə oldu? Söylə, baxalım, sonra?*

Cücə. *Sonra Ketləri boğdum, Cığatay elini Mavəraün-nəhrdən qovdum. Qurultay çağırdım, sözümü keçirdim. Bəlx şəhərinə vardım, Əmir Hüseynin işini bitirdim. Təkrar Səmərqəndə döndüm. Əmir elan olundum. Qəmərəddinlə çarpışıb qalib gəldim; qızı Dilşad ağayı aldım. Xarəzmə girdim, qələlərini devirdim. Azərbaycan qucağıma atıldı, Kürdüstan təslim olaraq qurtuldu, Ermənistan və Gürcüstan xərəcgüzarım oldu. Qaraqoyunlular üsyan etdi, ayaq altında əzildi. Şah Mənsur tüğyan etdi, bir anda başı kəsildi. (Son dərəcə məğrur.) Əvət, mən cahangir dahi!.. Mənəm hər b Allahı!... ” (2, 124).*

Cücə yenə də Topal Teymuru lovğa bir qəhrəman kimi göstərmək vasitəsi ilə gülüş yaradır və “masqaralarda istehzalı qəhqəhələr eşidilir”. Amma burada başqa bir cəhət də ondan ibarətdir ki, müəllif Cücənin nitqini sürətləndirmək, yəni qısa cümlələri tez-tez demək vasitəsilə də (kino lentinin sürətli hərəkətini xatırlayın!) gülüş yaradır. Cücənin fərqli bir nitqə malik olduğunu təsəvvürümüzdə canlandırmaq üçün əvvəlki səhnələrin birində Topal Teymurun özünün Cücənin danışdığı məsələlərə münasibətini xatırlamaq yerinə düşər. Belə ki, Teymur Yıldırımın ona göndərdiyi məktubla tanış olduqdan sonra deyir:

“Ah, saymazlıq və soyuqluq... Nə böyük cəsarət!.. Mən ondan qardaşca məhəbbət bəslərkən işlə aldığım cavab! Qara Yusiflə Əhməd Cəlayir məni gözəl tanıyırlar, fəqət Yıldırım!.. Yıldırım isə şərab düşkünü... Zərər yox, o da ayıldıqdan sonra tanıyar. Mən İrana ayaq basdım, ən böyük cəngavərlər qarşımda durmayıb Mazandaran çaqqalları kimi ormanlara qaçdılar.

Moskvaya hücum etdim, rus knyazları qorxudan şimal ayıları kimi ürküşüb dağılmağa başladılar. Hindistana yürüdüm. Sultan Mahmud ordusu Qanq nəhri kənarındakı qaplanlar kimi oxlarına şikar olub diz çökdülər. Əvət, bir gün gələr ki, məğrur Yıldırım da paytaxtı Bursada Topal Teymuru qarşılar və o zaman... İştə o zaman sərxoşluğun nəticəsini və mənim kim olduğumu həqqilə anlar” (2, 107).

Elə bir izahata ehtiyac yoxdur ki, Topal Teymurun bu nitqi ilə onu yamsılayan Cücənin nitqi arasında kifayət qədər fərqlər vardır. Bu fərqlərin ən başlıcası Cücənin nitqindəki sürətlilikdir ki, o da yalnız gülüş doğurmaq məqsədilə yaradılmışdır.

“Topal Teymur” əsərindəki bu “daxili səhnə”nin axırında Topal Teymur sözün tam mənasında xalq tamaşasının əsl iştirakçısına və hətta sual verib cavab istəyən “baş” qəhrəmanına çevrilir:

“Yıldırım. *Sonra... Daha sonra?*

Cücə. *Mən dövlətimi təhəmmül və müriüvvətlə idarə etdim. Xəlqi ümid ilə qorxu arasında tutdum. Bir çox nifaqlara rast gəldim, əziyyət və möhnətlər çəkdim, acı sözlər və töhmətlər eşitdim. Fəqət məni tənqid edən azğın, qəlbi kor cahillərə əhəmiyyət belə vermədim. Yalnız çalışdım, təşəbbüs və fəaliyyətimlə hər kəsi susdurmağa müvəffəq oldum. Hər işdə vətəndaşlarımla müşavirə etdim. Xain və fitnəçi vükəlayı yanıma uğratmadım. Daima niyyətimdə əsalət və nəcabət, əqil və kəyasət aradım. Daima ordu və rəiyyətin əhvalını eyiləşdirməyə çalışdım.*

Yıldırım. *Ya bu tökdüyün qanlara, bu qopardığın tufanlara nə məna verəlim?*

Cücə. *Mən həq və ədalət nümayəndəsiyəm. Əgər bir məmləkətdə zülm və istibdad güclənirsə, kənardə baxıb duramam. Xəlqin əmniyyəti üçün zülmün kökünü qazmaq və o məmləkəti uslandırmaq istərəm. İştə buna görədir ki, Xorasana girdim, bütün İrani devirdim. Moskva tərəflərini sardım, Hindista-*

na vardım. Əvət, mənəm böyük Teymur... Mənəm sarsılmaz imperator!..” (2, 124).

Maraqlıdır ki, xalq dramlarında bu cür masqara oyunları vasitəsilə hökmdarların özünü də məsxərəyə qoyurlar. Belə ki, Sultan Mahmud sarayındakı Təlxək öz çıxışları ilə çox vaxt sultana qarşı dayanar və onu “yüngülvarı” tənqid etməklə gülüş yaradarmış. Bu cəhəti eynən H.Cavidin “Topal Teymur” əsərində də görürük. Belə ki, xalq tamaşasının iştirakçısı olan Yıldırımın Cücənin söhbətinin davamı məhz bu məsələ ilə bağlıdır:

Yıldırım. *Haydı, al, mələyin içdiyi bu qədəhi yuvarla!*

Cücə (*qədəhi alır*). *Yaşasın həşmətli Serb kralının həmsi-rəsi Meliça! (Şərabı burnunun üzərindən tökür.)*

Yıldırım. *Nə yapırsan, şaşqın hərif! Sən hənz şərab içməsinidəmi öyrənəmmədin?*

Cücə (*Yıldırımın mənalı baxışlarla süzərək*). *Mən əsirətdən yetişmə bir çoban oğluyam. Nə etməli, imdiyə qədər ancaq qımız və ayran içməsinini öyrənə bildim.*

Yıldırım. (*ətrafa*). *Acı bir kinayə!*

Cücə. *Bu yaxınlarda bir serb qızı alacağım, iştə o zaman şərab içməsinini də ondan öyrənərəm. (Əli paşanı mənalı bir baxışla gözdən keçirir). Hətta bir takım siyasilər kimi, namaz qılarkən belə sərxoşluqdan vaz keçməyəm.*

Əli paşa. (*ətrafa*). *Ah, təhqir ha? (Cücəyə, sinirli) Azğın hərif, sən artıq həddini aşırısan.*

Yıldırım. *Zərər yox, o, bu gün çox nəşəlidir, xatirini qırma! Yalnız səninlə deyil, mənimlə də əylənir. (Cücəyə.) Mənə bax, Cücə! Mənmi eyi hökmdaram, Teymurmü?*

Cücə. *Aman verilərmə?*

Yıldırım. *Söylə!*

Cücə. (*sırtaraq Yıldırımın qucağına*). *O, dəlidir, sən də abdal” (Qəhqəhəylə gülər.)” (2, 127).*

Bu səhnədən bəlli olur ki, masqara çıxaran Cücə nəhayətdə Yıldırımın özünə sataşır və onu “abdal” – axmaq adlandırır. Əslində o, tabeçiliyində olduğu hökmdarı yalnız belə bir vasitə ilə – gülüş və məzhəkə ilə tənqid edə bilərdi.

Hüseyn Cavidin “Səyavuş” faciəsində isə başqa bir xalq dramının xüsusiyyətlərindən istifadə olunmuşdur. Həmin xalq dramı “Kosa-kosa” oyunudur. Adətən, qışın çıxması və yazın girməsi ilə bağlı olan bu xalq dramında kosanın və keçəlin ümumiləşdirilmiş obrazı yaradılmışdır. Şübhəsiz, Kosanın hazırlanıb “adam içərisinə” çıxarılmasının özü bir maraqlı hadisədir: “Cavanlar bir yerə toplaşirlar, bir nəfər zirək, hazırcavab oğlana tərsinə kürk geyindirirlər, üzünü möhkəm-möhkəm unluyurlar, başına bir uzun motal papaq qoyur, ayaqlarının altına ayaq formasında ağac sarıyırlar. Boynuna zınqrov salır, paltarının altından qarnına yastıq bağlayır, bir çömçəni qırmızı bəzəyib əlinə verir, qapı-qapı gəzdirib oynadaraq pay toplayırlar” (1, 255-256).

Yuxarıda deyilənlər tamaşaya hazırlıq mərhələsidir. Bu deyilənlərin özünü həyata keçirmək, yəni Kosanı tamaşada çıxış edəcək aktyor vəziyyətinə gətirməyin özü ciddi bir hadisədir. Bundan sonra Kosanı gəzdirə-gəzdirə mahnı oxuyurlar:

*Ay kosa-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.*

Beləliklə, ev-ev gəzir, mahnı oxuyur, pay yığırlar. “*Belə-belə bütün evləri gəzir, yığdıqları şeyləri düzəltmələri evə gətirir, şənlik keçirirlər.*”

Sonra iki nəfər kosa olur. Hərəsinin qarnına bir yastıq bağlayırlar. Əllərinə isə yekə ağac verirlər. Keçi donuna salınmış bir adamı ortaya çıxarırlar. Keçinin yanında da bir adam olur. Kosalardan biri bu adama deyir:

– Qardaş, bu keçini satırsanmı?

– *Bəli, satıram.*

– *Neçəyə verirsən?*

– *Yayda lopuğa, qışda topuğa.*

– *Yaxşı, razıyıq, yayda gəlib lopuğunu alarsan, qışda da topuğunu.*

Kişi keçini kosalara verib gedir. Kosalardan biri deyir:

– *Keçi mənimdi.*

O biri deyir:

– *Yox, mənimdi.*

*Bunların davası düşür, bir-birinin qarnına ağacla buda-
mağa başlayırlar, Hansı kosanın qarnına ağac dəyirsə, o, yerə
yığılıb yenə ayağa qalxır” (1, 258).*

Kosanın yerə yığılması şərti olaraq onun ölümü deməkdir. Xalq dramında da Kosanın ölümü ilə insanlar qışın qurtarması və yazın gəlməsi ideyasını ortaya qoymuşlar. Kosanın axırda öl-
məsi ilə əlaqədar olaraq camaat sevinir və şadyanalıq edir. H.Cavidin “Səyavuş” əsərində də xalq dramının məhz bu xüsusiyyəti öz əksini tapmışdır.

Faciədən məlum olur ki, Səyavuş Keykavusun sarayında olarkən, atasının ikinci arvadı Sədabə onunla zövq və səfa keçirmək istəyir:

“Sədabə

(əli köksündə)

Aman, dur!

Səbr edəməm qovğa sözü gəlincə

Səyavuş

Uca ruhlu ana, qəlbin nə incə?

Sədabə

Bir yaşdayıq, insaf edib baxsana,

Ana deyil, yalnız vurğunam sana.

(Birdən-birə sarılır)

Səyavuş

(şaşqın bir halda geri çəkilir)

Sən xəstəsən...

Südəbə

Söylə, təbibim hanı?

Səyavuş

Səndə vardır azğın bir əqrəb qanı,

Ehtiras alovu yıxmasın səni...

Südəbə

Söndür o atəşi, sevindir məni!

Yoxsa... o atəşdə özün yanarsan,

Məhv olurkən bu xoş günü anarsan.

Səyavuş

Ölümdən qorxmayırsan Keykavus oğlu,

Xəyanət ləkəsi daha qorxulu!..

Südəbə

(diz çökərək)

Bir busə ver mənə.

Səyavuş

(qolundan tutub qaldırır)

Yetər bu zillət!

Südəbə

Sənin, hər varlığım sənin...

Səyavuş

Rəzalət!

Südəbə

Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin.

Bax, eyi bax!..

(Sinəsini açar)

Səyavuş

Əvət, gözəl hər yerin,

Lakin, əfsus, mənim gözümdə çirkin!..

Südabə

Təhqir etsən belə buraxmam səni.

(Sarılır)

Səyavuş

(itələyir)

Çəkil, ehtirasın qara yelkəni!

Sən nəsən? Bir heç, bir şərəf xırsızı,

Vəhşi Suriyanın uğursuz qızı!” (2, 272-274).

Bu dialoqdan da görüldüyü kimi, Südabə ilə Səyavuş arasında kəskin ziddiyyət, konflikt yaranır. Müəyyən bir məsələdə fikir müxtəlifliyinə malik olan hər iki obrazın qarşılaşması bununla bitmir. Təpədən dırnağa qədər vəhşi bir ehtiras içərisində boğulan Südabə Səyavuşdan intiqam almaq istəyir. O, ikinci pərdənin sonunda acı qəhqəhələrlə deyir:

“Get, Südabə çox inlətdi

Sənin kimi arslanları.

Önümdə çox söniüb getdi

Dəhşət, zəfər vulkanları.

(Vurğun baxışla uzaqlara)

Ya Səyavuş!? Həp könüldə

Çınlar durur onun səsi.

(Son dərəcə kinli)

Məndən qaçsa belə, əldə

Gəlməlidir cənazəsi!..” (2, 305).

Belə bir çirkin niyyəti olan Südabə bundan sonra Səyavuşu ram etmək yox, məhv etmək, öldürmək haqqında düşünür. Bunun üçün Çindən gəlmiş Kosanı və Rəqqasəni onu öldürmək üçün göndərir. Kosa və Rəqqasə Çindən gələn elçi sifəti ilə Səyavuşun olduğu yerə gəlirlər.

“Kosa

(təlaş ilə qıza yaxlaşır)

Tam fürsətdir! Hanı o zəhri-qatil?

Rəqqasə

Yolda düşürmüşəm...

Kosa

Yalan söyləmə!

Rəqqasə

(ciblərini göstərir)

Yoxdur, inan!

Kosa

Çıxar həzyan eyləmə!

*(Ciblərini arar və boğazını yaxalar, bu sırada
Firəngiz qapı arasından görünür, dinləyir)*

Rəqqasə

(bükülü bir kağız çıxarır)

Buyur! Südəbənin bu hiyləsindən

Sən də məhv olarsan, inan ki, mən də.

Kosa

(kağızı açır, gülərək)

Bu bir zəhər ki, ilk öncə güldürür,

Güldürür, güldürür, sonra öldürür.

Səyavuşa məxsus qədəh iştə bu!

Bizdən ona dadlı, sürəkli uyğu!..

Rəqqasə

(həyəcanlı)

Həp o, həp Südəbə!..

Kosa

*(dalib gedən rəqqasənin qolundan tutar, odadan
çıxarmaq istər)*

Gəl, yetər sükut!

Rəqqasə

(zəhərli qədəhi alıb yerə çırpar)

Parçalanmalıdır bu qanlı tabut...” (2, 339-340).

Bu dialoqdan bütün aydınlığı ilə görünür ki, Kosa Səyavuşu öldürməyə tam hazırdır. O, mənfi bir obraz kimi Südəbənin tapşırığını bütün ciddi cəhdlə həyata keçirmək istəyir. Lakin Rəqqasə çox böyük cəsarət göstərərək ilk anda onun qabağını alır, yəni Səyavuşa veriləcək zəhərli qədəhi yerə çırparaq məhv edir. Lakin ehtiyat tədbirləri görən Kosa (daha geniş mənada Südəbə!) Səyavuşu öldürmək üçün gizli saxladığı zəhərli qılıncı çıxarır:

Kosa

(cibindən kiçik bir xəncər çıxarır)

Bax, bu xəncər daha zəhərli, kəskin!

Rəqqasə

(əlindən xəncəri qaparaq)

Sən canavar südüyləmi bəsləndin!?

Kosa

Xəncəri ver mənə!..

Rəqqasə

(ətrafa)

Zavallı şaşqın!

Öylə qəhrəmana qıyılmaz, saqın!..

Kosa

Ver deyirəm...

(Xəncəri almaq istər.)

Rəqqasə

Xayırl!

(Xəncəri arxaya atır.)

Kosa

(qızı yaxalar, boğar)

Ver!

Rəqqasə

(acı fəryad ilə)

Burax, burax!

Firəngiz

(Xəncəri yerdən alıb Kosanın böyrünə saplar)

Al, iştə, alçaq!

Kosa

(yıxılaraq)

Ah, mən... ölsəm belə... sizə ... aman yox...

(2, 340-341).

Beləliklə, “Kosa-kosa” xalq dramında olduğu kimi, H.Cavidin “Səyavuş” pyesində də Kosa mənfi surət olaraq axırda öldürülür.

H.Cavid “Kosa-kosa” xalq dramından istifadə edərkən başqa bir səciyyəvi xüsusiyyətə də sadıq qalmışdır. Belə ki, faciədə baş verən bu hadisə yaz günlərinə düşür. Çünki Rəqqasə Əfrasiyab sarayına yola düşməmişdən qabaq oxuduğu şərqi də deyir:

*“Qayğısız baharın ilıq busəsi
Tellərimə qondu zülmət uçarkən.
Sərxoş bülbüllərin o bayğın səsi
Oxşadı ruhumu güllər açarkən.*

*Yasəmən, nilufər, sünbül, bənəfşə
Mey sundular mana almas jalədən.
Günəş üryan vücüdümü əmdikə,
Bir tülə büriündüm sanki lalədən”* (2, 297).

Məhz belə bir vaxtda Kosanın səfəri və sonda ölümü xalq dramı ilə tamamilə səsləşir. Çünki “Kosa-kosa”, hətta “Kosa gəlin” oyununun da “mərasimlə bağlı mənası qurtaran qışın qovulması, başlayan yazın alqışlanmasıdır” (5, 41).

Bütün bunlardan belə bir cəhət aydınlaşır ki, görkəmli romantik şair və dramaturq H.Cavid əsatir və əfsanələrə, dini rəvayətlərə, xalq dramlarına müraciət edərkən daha çox həmin obrazları təmsil edən söz və məfhumları, məqamları və mülahi-

zələri arayıb axtarırlar. Bu, romantizmdəki romantik bədii düşüncə ilə, onun ideyalılığı ilə bilavasitə əlaqədardır.

Deməli, H.Cavidin folklora bağlılığını keçmişə qayıdış – keçmişə idealizə təyin etmir. Folklora istinad öz istədiklərini həyatda görə bilməyən və tapmaqda çətinlik çəkən romantiklər üçün xoş gələcək axtarırlarının təkanı idi.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. Xalq ədəbiyyatı. Bakı, Elm, 1982
2. Cavid H. Əsərləri. III cild. Bakı, Yazıçı, 1984
3. Fərzəliyev T. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VII kitab. Bakı, Elm, 1987
4. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı, Elm, 2006
5. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, Azərənəşr, 1964
6. Şərq xalqlarının lətifələri. Bakı, Yazıçı, 1982

ATALAR SÖZLƏRİ VƏ AFORİZMLƏR

Şifahi və yazılı ədəbiyyatın bir-biri ilə təması müxtəlif dövrlərdə özünəməxsus şəkildə təzahür edir və müxtəlif istiqamətlərdə özünü göstərir. Bu təmas heç vaxt formal əlamətlərə əsaslanmır, əksinə burada məzmun və məna yaxınlığı həmişə üstünlük qazanır. Şübhə yoxdur ki, şifahi və yazılı ədəbiyyat nümunələrinin bir-birinə yaxınlaşmasında yazıçı və şairlərə aid olan subyektiv amillər də az rol oynamır. Hər halda bu yaxınlaşmalar mədəniyyətin inkişafının təkan nöqtələrindən hesab edilə bilər.

Şifahi və yazılı ədəbiyyatın bir-birinə yaxınlaşması daha bariz şəkildə dastan və roman yaradıcılığında özünü göstərir. Həm də bu göstəricinin kifayət qədər qədim tarixi vardır. N.Gəncəvinin “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun”, “İsgəndərnamə” kimi epik ədəbiyyat nümunələrinin dastan yaradıcılığını xatırlatması təsadüfi deyil. Bu faktlar onu göstərir ki, dastan yaradıcılığında xalq geniş epik lövhələr vasitəsilə öz arzu və istəklərini ifadə etdiyi kimi N.Gəncəvi, yaxud sonralar roman yaradıcılığı ilə məşğul olan sənətkarlar da öz əsərlərində xalqa söykənərək cəmiyyət həyatı ilə bağlı olan qəhrəmanların yaradılmasına daha böyük üstünlük vermişlər. Hər halda zəngin təhkiyə formasına və geniş planlı süjetlərə malik epos və roman bir-birini tamamlayan janrlardır.

Bu fikirləri şifahi və yazılı ədəbiyyatın digər janrları haqqında da söyləmək olar. Amma başqa bir məsələ var ki, şifahi və yazılı ədəbiyyatın janrdaxili əlaqələri də mövcuddur. Bunlar isə müxtəlif məzmun və müxtəlif çalarlarda özünü göstərir. Janrdaxili əlaqələr kimi atalar sözləri və aforizmləri nümunə göstərmək olar. Atalar sözləri xalq, aforizmlər isə ayrı-ayrı sənətkarlar tərəfindən yaradılan bədii nümunələrdir ki, onlar arasında sıx əlaqə və bağlılıq vardır.

Atalar sözləri və aforizmlərin bir-biri ilə əlaqəsi şair və yazıçıların atalar sözlərinə marağından başlayır. Atalar sözlərindən istifadə sənətkarın xalqa arxalanmaq istəyinin nəticəsidir. Bu istək iki formada özünü göstərir: birincisi, atalar sözləri sənətkarın ifadə etmək istədiyi fikrin və ideyanın daha qabarıq formada təqdiminə yardımçı olur; ikincisi, sənətkarlar özləri atalar sözlərinə ekvivalent olan aforizmlər yaradırlar.

Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nın “Qış gecəsi” adlanan birinci hissəsində son dərəcə maraqlı bir məqam vardır. Orada nəql olunur ki, ayazlı-şaxtalı bir qış axşamı yeddi yoldaş olub yola çıxan cavanlar xəstəhal Şahsuvarın vəziyyətini görüb dayanır və od qalayırlar. Odun istisi Şahsuvarın halını xeyli yaxşılaşdırır. Bu zaman kənardan bir atlı yaxınlaşır. Həmin anı şair belə təsvir edir:

*Uzaqdan birisi – rüzgar qanadlı,
Gəlir baş götürüb işığa doğru.
Dedik, kim olmalı bu vaxtsız atlı?
O bəlkə quldurdu, bəlkə də oğru!
Hər halda ehtiyat gərəkdir – deyə,
Bəxtiyar tüfəngi doldurub qalxdı,
Zilləyib gözünü bir az da baxdı.
O, ilk gülləsini boşaltdı göyə,
Hər halda ehtiyat gərəkdir – deyə (4, 8).*

Bu kiçik parçada “Hər halda ehtiyat gərəkdir – deyə” misrası, daha geniş mənada isə Bəxtiyarın söylədiyi fikir iki dəfə təkrar edilir. Bunun birinci səbəbi cavanların düşdüyü şəraitlə, yəni gərgin vəziyyətlə əlaqədardır. İkincisi daha mühümdür və bu da ondan ibarətdir ki, həmin gənclər əqidə adamlarıdır. Əqidə adamı olmaq isə qarşıya qoyulmuş məqsədin uğurla reallaşması istəyinə çatmaq deməkdir. Bu halda xalqa güvənmək, xalq təfəkkürünə sığınmaq onları qələbəyə aparən əsas mənbələrdən biridir. Ona görə də “Hər halda ehtiyat gərəkdir” ifadəsi xalqda

tez-tez işlənən “Ehtiyat igidin yaraşığdır” atalar sözünün birbaşa özü də olmasa bənzəridir.

Poemada təsvir edilən sonrakı hadisələrdən bəlli olur ki, Bəxtiyarın dəstəsi ilə Gəray bəyin dəstəsi qarşı-qarşıya gəlir. Bu qarşılaşma sakit ötüşmür və atışma ilə nəticələnir. Atışmada isə ağır vəziyyətdə olan Şahsuvar atışmanın sona qədər davam etdirilməsini öz dostlarından xahiş edir və ölür. Atışmanın gedişində Cəlal Gəray bəyi qolundan yaralayır və Gəray bəy öz dəstəsi ilə geri çəkilir. Bu hadisə Gəray bəyi çox hiddətləndirir və öz daxilində bunun əvəzini çıxacağını qərarlaşdırır. Gəray bəy bu acığın hələ ürəyindən çıxmadığı bir vaxtda həmin qərarla da Kür qırağına gəlir, orada Bəhmənlə rastlaşır. Bəhmənlə Gəray bəyin dialoqu Gəray bəyin xarakterini, düşüncə tərzini ətraflı şəkildə izah etməyə də imkan açır. Onun nə qədər əzəzil bir insan olmasının, qəlbinin kin-küdurətlə dolmasının şahidi oluruq:

– *Vay, səni xoş gördük, haradan belə?*
Bu namərd vətənə... Bu namərd elə
Yənəmi üz qoyub, salam verirsən?
– *Haqlısan, ay Bəhmən, sözlərinə sən*
Fəqət nə etmək ki, belədir insan,
Əziz dostlarına küsər bir zaman,
Sonradan qövr eylər əski yaralar...
– *Yoxsa, bu gəlməkdə bir fikrinmi var?*
– *Onsuz olurmu heç... Vardır, şübhəsiz...*
Bu el, bu güzəran, bu mən, bu da siz,
Gəlin köməkləşək görək nə olur?
Axtaran dünyada hər haqqı bulur –
Demişlər babalar,
– *Bu doğru, lakin*
Bir az hövsələniniz olmasa sakin
Yenə də günahsız qanlar axacaq,
Burax bu tərsliyi, gəl Allaha bax! (4, 14)

Bu parçada Gəray bəyin dilindən söylənmiş “Axtaran dünyada hər haqqı bulur” fikri xalq içərisində geniş yayılmış “Axtaran tapar” atalar sözünün azca dəyişilmiş variantıdır. Amma bir qəribəlik də özünü göstərməkdədir. Bu da ondan ibarətdir ki, el arasında işlənən “Axtaran tapar” atalar sözü öz müsbət yükü ilə daha əhəmiyyətlidir. “Komsomol poeması”nda isə Gəray bəyin dilindən çıxan “Axtaran dünyada hər haqqı bulur” fikri xoş niyyəti ifadə eləmir. Çünki Gəray bəy qan və ölüm arxasında gəlmişdir. Bu halda belə bir cəhət də sübut olunur ki, xalqda yaşayan və əsrlər boyu qorunan atalar sözləri müxtəlif vəziyyətlərdə, müxtəlif aspektlərdə işlənilə bilər.

Bədii ədəbiyyatda atalar sözlərindən istifadə, müəyyən məqamlarda onlardan bəhrələnmək hər bir sənətkar üçün özünəməxsus səciyyə daşıyır. Bu özünəməxsusluq sənətkarın məqsəd və məramından asılı olduğu kimi bədii inikas üsulu, obrazların xarakteri, müəllifin ifadə etmək istədiyi ideya ilə də sıx bağlıdır. Əlavə edək ki, sənətkarların mənsub olduğu bədii metod, yaxud aid olduqları ədəbi cərəyan da folklordan bəhrələnmədə fərqli rol oynaya bilər. Bu mənada Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndələrindən olan Hüseyn Cavidin yaradıcılığında həmin bəhrələnmə spesifik səciyyə daşıyır.

H.Cavid yaradıcılığında bir çox sənətkarlarda olduğu kimi atalar sözlərindən istifadə onun mahiyyətinin olduğu kimi qəbul edilməsi anlamına gəlir. Yəni romantik şair ya öz fikrini qüvvətləndirmək, ya obrazın xarakterinin tam açılmasına nail olmaq, ya da inikas üsulunu qabartmaq üçün atalar sözlərinin məna və mahiyyətinə güvənc yeri kimi baxır. Nümunə üçün qeyd edək ki, xalq arasında “Qılınc yarası sağalar, söz yarası sağalmaz” kimi illərin sınağından uğurla çıxmış bir atalar sözü dolaşır. Bu atalar sözü insanlar arasındakı münasibətlərə aid olduğuna görə daha çox yayılmış və daha çox işlək xarakter almışdır. H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində onun işlənmə məqamı çox maraqlı-

dır. Belə ki, pyesdəki bir səhnə Mələk-Peyğəmbər, Skelet-Peyğəmbər münasibətlərinə həsr edilib və bu səhnə fikir baxımından “Peyğəmbər” pyesinin ən qabarıq səhnələrindən biridir. Həmin səhnədə Mələk Peyğəmbərə Quranı – “altun qablı bir kitab”ı verib deyir:

*“Haqqı təbliğ üçün sənə ancaq
Rəhbərin sənəti-kəlam olacaq”* (2, 11).

Skelet isə Mələyin sözünü təkzib edərək bunun tam əksini söyləyir:

*“İnqilab istəyirmisən, mənə bax!
İştə kəskin qılınc, kitabı burax”* (2, 11).

Beləliklə, tam aydın olur ki, Mələklə Skelet Peyğəmbərin düşüncəsinə təsir göstərmək üçün cəhd göstərir və mübarizə aparırlar. Bu mübarizə davam edir və ikinci mərhələyə daxil olur. Həmin həlledici mərhələdə Skelet Peyğəmbərin “alınında parlayan yıldız” görüb onu inandırmaq istəyir ki, “dərsi-hikməti” məndən almalısən. Şübhəsiz, bu hikmət dərində Qılınc əsas mövzudur.

Bu anda kənardan baxan Mələk sakit dayanmır və yenidən məsələyə müdaxilə edir. Şübhəsiz, bu müdaxilə Skeletlə mübarizənin davamı kimi elə olmalıdır ki, Mələk Peyğəmbəri inandıra bilsin. Bu məqamda Mələk xalq təfəkkürünə sığınır və “Qılınc yarası sağalar, söz yarası sağalmaz” deyiminə ümid edir. O, “Yox, qılınc söz qədər deyil kəskin” (2, 12). Bu sözlər sanki göydən düşmüş kimi olur və Mələyə elə gəlir ki, həmin sözləri eşidəndən sonra Peyğəmbər Mələklə razılaşacaqdır. Hər halda Mələk xalq təfəkkürünə söykənməklə öz fikrində daha möhkəm dayanır.

Hüseyn Cavidin “Xəyyam” pyesində isə skeletlərin məkanı olan bir məzarlıq təsvir edilir. Orada məzarçılardan biri “məzardan bir əyri sümük” çıxarıb deyir:

*“Bu çürük qozbelə bax bir, bu bunaq
Torpaq altında qozdur, sarsaq” (3, 86)*

Şübhəsiz, burada xalq içərisində geniş yayılmış bir deyim yada düşür: “Qozbeli qəbir düzəldər”. Bu atalar sözü müəyyən bir məsələ ətrafında həmişə səhv edən, yaxud dəfələrlə təkrar elədiyi səhvini heç vaxt düzəldə bilməyən və yaxud da nəyəsə söz verib onu heç vaxt yerinə yetirməyən insanlara aiddir. Aydınır ki, həmin atalar sözü barədə müxtəlif fikirlərin yaranması “Qozbeli qəbir düzəldər” deyiminin məcazi xarakteri ilə bağlıdır. Əgər belə olmayıb konkret məzmun daşıyırdı, “Qozbeli qəbir düzəldər” deyimi bu qədər çoxşaxəlilik qazana bilməzdi. Amma məsələnin mahiyyəti bundadır ki, məzarçının sümüyə baxışı ilə atalar sözü tamamilə təzad təşkil edir. Yəni məzarçının rastlaşdığı “əyri sümük” atalar sözünə nəzərən tamamilə düzəlməliydi. Amma bunun əksinə olaraq sümük əyri olaraq qalıb. Başqa sözlə, qozbel elə qəbirdə də qozbeldir. Bəs bu halda H.Cavidin sənətkar mövqeyi xalq düşüncəsinə, xalq təfəkkürünə yaddırımı?

Bu sualı cavablandırmaq üçün məzarda dəfn olunan adamın xarakteri ilə tanış olmaq zərurəti meydana çıxır. Pyesdə digər bir məzarçı əyri sümük sahibini səciyyələndirərkən onun “daim söz götürüb, söz gətirən” adam olması qənaətini irəli sürür. Buradan isə belə bir nəticə alınır ki, “Qozbeli qəbir düzəldər” xalq deyimi tamamilə doğrudur, lakin əxlaqca naqis olan qozbeli qəbir də düzəldə bilmir və sözün həm məcazi, həm də həqiqi mənasında belə qozbellərin düzəlməsi axirətə qalır.

Dünyanın müxtəlif sənətkarları öz bədii yaradıcılıqlarında atalar sözlərindən istifadə etməklə yanaşı, həmin məzmunu ekvivalent olan aforizmlər yaratmaq təşəbbüslərində də olmuşlar. Bu təşəbbüs ilk növbədə sənətkarların dünya duyumu, insanlara və cəmiyyətə öz münasibətlərini bildirmək istəklərindən və iddialarından irəli gəlirdi.

Yaradıcı sənətkar ifadə etdiyi, izlədiyi ideyanın daha bitkin çıxması və insanlara təsir göstərmək imkanına malik olması üçün ümumiləşmə gücünə malik fikirlərə daha çox üstünlük verir. Belə bir ümumiləşmə həm sənətkar istəyinin reallaşmasına şərait yaradır, həm də sənətə və sənətkara məhəbbət artırır.

Üçüncü bir cəhəti qeyd etmək lazımdır ki, aforizm yaratmaq düşüncəsi süni xarakter daşımamalıdır. Bu ya bədii situasiyanın özündən yaranmalıdır, ya da hər hansı bir obrazın xarakterinə uyğun şəkildə meydana çıxmalıdır. Burada başqa istiqamətlər də ola bilər. Amma bir cəhət həmişə aydın olmalıdır: aforizm yaradıcılığı təbii şərt və amillərə əsaslanmalıdır.

Xalq arasında bəzən “Belə yaşamaqdansa, ölmək yaxşıdır” fikrinə rast gəlirik. Bu fikir insanları cəsarətə, dəyanətə, bütövlüyə səsləyir. Ancaq maraqlı burasıdır ki, dünyanın azman sənətkarları həmin fikrə uyğun aforizmlər yaratmaqdan da çəkinməmişlər. Alman şairi Höte belə söyləyir: “Faydasız həyat vaxtsız ölümə bərabərdir”. Həmin fikrin nə vaxt, harada, nə məqsədlə deyilməsinə baxmayaraq, orada Hötenin həyat haqqında arzuları öz ifadəsini tapmışdır. Höte insanları həyata ürəklə bağlamağa, faydalı işlərlə məşğul olmağa çağırır və qətiyyətlə bildirir ki, faydasız yaşamaq vaxtsız ölüm deməkdir.

Anri Barbüs isə “Ölmək dəhşət deyil, dəhşət yaşamaqdır” mülahizəsində həyatın çətinlikləri qarşısında dayanan və hətta çıxış yolu tapa bilməyən bir insanın düşüncəsini ortaya qoymuşdur. Bu fikir sadə bir deyim yox, bəlkə də yazmağı bacaran sənətkar üçün bir əsərə bərabərdir.

Bəs böyük romantik sənətkar Hüseyn Cavid necə söyləyir? Bu mənada onun aşağıdakı misraları çox məşhurdur:

*“Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlidir.
Həyat var ki, ölümdən də zəhərli”.*

Bu misralar da H.Cavidin həyat təcrübəsindən irəli gələn misralardır ki, öz hikməti ilə ürəkləri yox, həm də əsrləri dolaşmaq gücünə malikdir.

Sənətkarların gənclik haqqında söylədikləri aforizmlər də maraqlıdır:

Nizami Gəncəvi:

*“Gənclik insana gözəllik verən,
Gözəllik sönərsə, qəlb olurmu şən?”*

Yenə də Nizami Gəncəvi:

*“İstəyə gənclikdə mümkündür çatmaq,
Qocalıq gəldimi, axtar bir bucaq”.*

Hüseyn Cavid:

*“Gənclik, əlbəttə, başqa nemətdir,
Unutulmaz böyük səadətdir”.*

Əfzələddin Xaqani:

*“Gənclik bir qızıldır, ömrün əlindən
Düşərək torpağa yox oldu birdən.
Tapmaq həvəsilə həmin qızılı
Torpağı yuyuram göz yaşıyla mən”.*

Maraqlı cəhət ondadır ki, bütün bunlar Afrika atalar sözlərindən biri ilə səsləşir:

“Cavanlıqda odun yığsan, qocalıqda üşüməzsən”.

Xalqın yaratdığı atalar sözləri və sənətkarların qələmə aldığı aforizmlər bir-birini tamamlamaqla həyati, realist gücə malikdir. Onlar öz fəlsəfi məzmunu ilə insanın həyata və insanlara baxışının inikasındır.

Şifahi və yazılı ənənə arasında fərqlər olduğu kimi səciyyəvi yaxınlıqlar və oxşarlıqlar da vardır. Bu, hər şeydən əvvəl xalq təfəkkürü və həmin xalqa mənsub olan sənətkarların fərdi düşüncəsi ilə bağlıdır. Onların bir-birinə təsir imkanlarını düşünmək lazım gəlsə, şübhəsiz, belə bir qənaətə gəlmək olar ki, xalq təfəkkürü fərdi düşüncəyə daha çox təsir göstərir. Fərdi düşüncə

ilə meydana çıxan aforizmlər isə atalar sözləri səviyyəsində olmasa belə hər halda onların da kifayət qədər təsir imkanları da vardır.

Atalar sözləri və aforizmlərin müqayisəsi onların bir-biri ilə əlaqəsini də aşkarlamağa imkan verir. Faktlar göstərir ki, bir sənətkarın yaradıcılığında müşahidə olunan aforizm xalq yad-daşında özünə möhkəm yer tutmuş atalar sözləri ilə sırf bağlıdır. Nümunə üçün qeyd edək ki, Səməd Vurğunun aşağıdakı misralları hikmətli kəlam kimi daha çox tanışdır:

“Qızılı örtə də, qara torpaqlar

Yenə qiymətini özündə saxlar”.

Bu misrallar xalqın yaratdığı atalar sözü səviyyəsində yad-daşlarda qalır və həmişə də öz həyatı gücünü qoruyub saxlayır. Bu misrallar vasitəsilə yaxşı və pisi fərqləndirmək, dəyəri olanla dəyərsizi seçmək asanlıqla mümkündür. Başqa sözlə, həmin misralları bir çox həyat hadisələri fonunda örnək kimi də qəbul etmək olar.

Məsələ burasındadır ki, sənətkar fərdi düşüncədə cilalanıb. Bu dil xalq təfəkkürü ilə yaranan bəzi atalar sözləri ilə də tam səsləşir. Nümunə üçün qeyd edək ki, el arasında “Saxla samanı, gələr zamanı” kimi atalar sözü (1, 563) məşhurdur. Həmin atalar sözü Səməd Vurğuna aid misralların mənbəyi də hesab edilə bilər. Ancaq unutmamaq ki, həmin atalar sözü sırf samanla, otlarla bağlı atalar sözü deyil. Yəni orada bir məcazilik vardır. Bu məcazilik həmin atalar sözünün həm dəyərini artırır, həm də uzunömürlü edir. Eyni sözləri “Saxla gönü, gələr günü” (1, 563) atalar sözünə şamil etmək olar. “Hər parıldayan qızıl olmaz” (1, 660) – bu atalar sözü isə dəyəri olanla dəyəri olmayanın müqayisəsi əsasında yaranıb. Əgər bunları cəmiyyətə aid etsək, onda belə bir qərara gəlmək olar ki, həm atalar sözlərində, həm də Səməd Vurğunun misrallarında qədirşünaslıq ideyası qabarıq əks olunmuşdur.

Səməd Vurğunun daha çox məşhur olan başqa misralarında da atalar sözlərinin gücü vardır. Həmin misralar belədir:

*“Günəşi örtə də qara buludlar,
Yenə günəş adlı bir qüdrəti var”.*

Əvvəlcədən qeyd edim ki, xalq yaradıcılığında və yazılı ədəbiyyatda Günəş obrazı daha geniş yayılmış obrazlardan biridir. Müəyyən mərasimlərdə, xalq həyatı ilə bağlı olan adət-ənənələrdə günəş işıq kimi, həyat mənbəyi kimi tez-tez təkrarlanır. Ona görə də insanlar günəşin qüdrətinə inanır, onun sönməz, əbədi olmasına şübhə etmirlər. Bu baxımdan Səməd Vurğunun günəş adlı qüdrətin həmişə yaşayacağı barədə düşüncəsi həyati əsaslara malikdir. Eyni düşüncəni atalar sözlərində də arayıb tapmaq çətin deyil. Məsələn: “Gün doğuşundan bəllidir” (1, 468). Yaxud: “Gün öz işığını heç kəsdən əsirgəməz” (1, 468) həm xalq düşüncəsində, həm də sənətkar təxəyyülündə formalaşan hikmətli kəlamlar fərdlə xalqın sıx əlaqədə olması faktını təsdiqləyir.

Sənətkarların yaradıcılığında müxtəlif məqamlarda deyilən elə aforizmlər də vardır ki, onlar həm bir-birini tamamlayır, həm də xalq təfəkkürü ilə bağlı olduğunu nümayiş etdirir. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında aşağıdakı nümunə buna sübutdur:

*“Bir inci saflığı varsa da suda
Artıq içiləndə dərd verir su da.
Sözün də su kimi lətafəti var
Hər sözü az demək daha xoş olar”.*

Yaxud:

*“İncitək sözlər seç, az danış, az din,
Qoy az sözlərinlə dünya bəzənsin”.*

Tam təsdiq edilir ki, bir sənətkarın yaradıcılığında müxtəlif məqamlarda söylənən bu iki fikir eyni bir xətti ifadə edir. Belə bir xətt xalq təfəkkürünün məhsulu olan iki müxtəlif atalar sözlərində də özünü göstərir:

*“Artıq tamah daş yarar,
Daş qayıdar baş yarar”* (1, 70).

Yaxud:

“Danışmaq gümüş olsa, danışmamaq qızıldır” (1, 279).

Atalar sözləri ilə aforizmlərin müqayisəsi başqa bir cəhəti də meydana çıxarır. Bu cəhət isə ondan ibarətdir ki, iki müxtəlif dövrdə yaşayan ayrı-ayrı sənətkarların yaratdıqları aforizmlər xalq təfəkkürünün məhsulu olan atalar sözləri ilə uyğun gəlir. XII əsrdə yaşamış Nizami Gəncəvi “Sirlər xəzinəsi” poemasında yazır:

“Kamil palançı olsa da insan

Yaxşıdır yarımçıq papaqçılıqdan”.

XX əsrdə yaşamış Hüseyn Cavid də belə yazır:

“İştə bax, axsaqlar rəqs təlim ediyor”.

Hər iki sənətkar müxtəlif əsrlərdə yaşamaqlarına baxmayaraq, öz əsərlərində həyatın və insanın dəyəri haqqında daha çox bəhs etmişdir. Bu sənətkarların humanizminin mahiyyəti də elə bundadır. Onların qələmə aldığı həmin aforizmlərin müqabilində atalar sözləri içərisində uyğun gələn kifayət qədər nümunələr də vardır:

“İgid ölər, adı qalar, müxənnətin nəyi qalar?”. (1, 356), *“Zər qədrini zərgər bilər”* (1, 344). *“Ağ ayrıntı itə tökərlər, qara kişmiş cibə”* (1, 16). İnsanlar arasında geniş yayılmış *“Çörəyi ver çörəkçiyə, birini də üstəlik”* atalar sözləri də məhz bu qəbildəndir.

İstər xalq tərəfindən yaradılan atalar sözləri, istərsə də ayrı-ayrı sənətkarlar tərəfindən qələmə alınmış aforizmlər xalqın milli sərəvətidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Atalar sözləri. Bakı, Yazıçı, 1985
2. Cavid H. Əsərləri, III cild. Bakı, Yazıçı, 1984
3. Cavid H. Əsərləri, IV cild. Bakı, Yazıçı, 1984
4. Vurğun S. Əsərləri (beş cildə), II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005

MƏHƏMMƏDHÜSEYN ŞƏHRİYAR VƏ FOLKLOR

Azərbaycan ədəbiyyatının klassiklərindən olan M.Şəhriyar yaradıcılığında xalqımızın adət-ənənələrinin, istək və arzularının ifadəsi kifayət qədər geniş yer tutduğu kimi onun yaradıcılığının folklor qaynaqları da şeir və poemalarından aydın şəkildə görünməkdədir. Başqa əsərləri qalsın bir tərəfə, sənətkarın yalnız bir əsəri – “Heydərbabaya salam” poeması bu fikri tam şəkildə təsdiq edə bilər. Eyni zamanda Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin səciyyəvi faktlarından olan “Heydərbabaya salam” poeması yazılı ədəbiyyatla folklor əlaqələrinin öyrənilməsində, bu əlaqələrin həm tarixinin, həm də mahiyyətinin və istiqamətlərinin aşkarlanmasında mühüm bir poetik mənbədir.

M.Şəhriyar yaradıcılığının çox hissəsi fars dilində yazılan əsərlərdən ibarətdir. Buna baxmayaraq, onun ana dilində qələmə alınmış şeir və poemaları, o sıradan “Heydərbabaya salam” əsəri bədiilik baxımından ədəbiyyat tariximizin parlaq nümunələrindən sayılır. Hər şeydən qabaq, poemada xalq dilinin incəliklərindən geniş şəkildə istifadə edilmiş, ana dilinin zərifliyi və gözəlliyi tam şəkildə qorunub saxlanılmışdır. Nəinki qorunub saxlanılmış, eyni zamanda bütün tərəfləri ilə nümayiş etdirilmişdir. Əsərin dil baxımından zənginliyi və xalqa yaxınlığı mətnə işlənən sözlərin və ifadələrin el arasında geniş yayılması ilə daha çox səciyyəlidir. “Üzün gülsün”, “bulaqların ağlasın”, “bizdən sonra sənənin başın sağ olsun”, “ölüm-itim”, “ayın qaş-göz atması” kimi ifadələr bunu təsdiq edir.

Xalq həyatının canlı mənzərəsini yaratmaq da əslində xalq dilinin incəliklərinə bələd olmaqla mümkündür. Kəkləklərin uçuşu, dovşanların kol dibindən qaçışı, bağçadakı çiçəklərin açması həm poetik bir mənzərəni ifadə edir, həm də insanların ətrafındakı həyatı, bu həyatın gözəlliyini canlandırır. Səhər tezdən naxırçıların gəlməsi, qoyun-quzunun mələməsi, anaların körpələri

bələməsi, təndirdə yapılan çörəyin iyi, istisi insan əlinin, insan əməyinin nəticəsi kimi vəsf edilir. Bağlanmış bir dəstə gülü öz istəklisinə yel, külək vasitəsi ilə göndərmək arzusu ürəyi həyat eşqi ilə döyünən insanın ən ali duyğularının ifadəsi təsiri bağışlayır. Şair özü də bu mənzərələri “bir sinema pərdəsi” – kino lenti görür.

Poemada folklorla bağlılığın ən bariz tərəflərindən biri kimi toy mərasiminin canlı təsviridir. Əsərdə xalq yaddaşında uzun illər boyu yaşayan toy mərasiminin ən gözəl məqamları öz ifadəsini tapmışdır:

*Heydərbaba, kəndin toyun tutanda,
Qız-gəlinlər həna, piltə satanda,
Bəy gəlinə damnan alma atanda,
Mənim də o qızlarında gözüüm var,
Aşıqların sazlarında sözüüm var.*

Xalq arasında indi də bəzi regionlarda qorunub saxlanan belə bir adət yaşamaqdadır ki, gəlini gətirərkən bəy öz sağdış və soldışı ilə damın üstünə çıxar, oradan gəlinin ətrafına toplaşan adamlara şirniyyat atardı. Bununla yanaşı ən maraqlı məqamlardan birisi bəyin gəlinin başına alma atması idi. Alma bərk olduğundan və əgər gəlinin başına dəysə, onu yaralayacağından ehtiyat edərək almanı dilim-dilim doğrayardılar. Eyni zamanda alma yerə düşüb parçalananda hərəyə bir dilim çatardı ki, bu, həmin şadlıqdan hamıya pay düşməsinə şərait yaradılması demək idi.

Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında zamanın ünvanı genişdir və burada, demək olar ki, bütün fəsillər görünür. “Ağ buludun köynəkləri sıxması” yazı, “oraqların sünbül biçməsi” yayı ifadə edir. Bunlarla bərabər, seçilmiş bir zaman da var ki, o, bütün vaxtların fəvqündə dayanır. Bu zaman gecə ilə gündüzün bərabərliyinə söykənən Novruz bayramıdır. Poemada Novruzun gəlişi novruzgülü və qarçıqəyi güllərinin çıxması ilə

diqqətə çatdırılır. Əslində dağa müraciətlə uşaqların bir dəstə gül bağlaması da Novruzun gəlişinin ifadə formasıdır.

Novruz bayramının atributları çoxdur. Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında həmin atributların bəziləri böyük coşqu ilə xatırlanmışdır. El arasında, adətən, adaxlı qızın bəy üçün nəsə bir hədiyyə hazırlaması həmişə gündəmdə olub. “Dədə Qorqud” eposunda Banuçiçəyin Beyrəyə hazırladığı köynək də məhz bu qəbildəndir. O cəhət də var ki, nişanlı qızın bəy üçün hazırladığı hədiyyə, əsasən, Novruz bayramı ərəfəsinə düşürdü. Bu mənada “Heydərbabaya salam” poemasında “Adaxlı qız bəy corabı toxurdu” misrası birbaşa bayram hadisəsi ilə bağlıdır.

Novruz bayramının atributlarına aid başqa bir cəhət kimi poemada şal atmaq məsələsi qabardılmışdır. Bacadan şal sallamaq və bəy şalına bayramlıq bağlamaq Novruzun ən gözəl hadisələrindən biridir. Özü də atılan şalın müəyyən nişanələr vasitəsilə məhz bəyə məxsus olmasını bilmək ürək atladan ən gözəl məqamlardandır. Şəhriyar bunu da son dərəcə poetik bir dillə canlandırmışdır.

Təmizlik işlərinin görülməsi, otaqların bəzənməsi, qızların çərşənbə barədə nəğmələr oxuyub öz bəxtlərinin açılmasını arzulaması, güllü yumurtaların boyanması, onların döyüşdürülməsi poemada Novruzunu bütün cəhətləri ilə xatırladan təsvirlərdir.

“Heydərbabaya salam” poemasında bəzən də bir xalq mahnısının misralara hopdurulması möcüzəsi görünür:

Bir gedəydim dağ-dərələr uzununu,

Oxuyaydım: “Çoban, qaytar quzunu”.

Məlumdur ki, bizim məşhur xalq mahnımızda “Bu dərənin uzununu, Çoban qaytar quzunu” misraları var. Şair mahnıdan gətirdiyimiz nümunənin birinci misrasında müəyyən dəyişiklik edərək onu öz halal misrasına çevirmiş, ikinci misranı isə oldu-

ğü kimi saxlamışdır. Hər iki hal xalq düşüncəsinin qorunub mühafizə edilməsi vasitəsidir.

M.Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında folklorla bağlılıq nənələrin söylədiyi nağıla bağlılıqla da ifadə olunur. Əslinə qalanda poemanın mətnində qarı nənənin nağıl deməsi kənd həyatının şirin bir parçasının təəcəssümü kimi verilmişdir. Həmçinin hər bir insanın yaddaşında öz uşaqlığını xatırlamaq imkanı yaratmışdır. Amma poemada qarı nənənin nağıl söyləməsi ümumi əhvali-ruhiyyədən başqa, konkret bir bədii detalla da canlandırılmışdır:

*Qarı nənə gecə nağıl deyəndə,
Külək qalxıb qar-bacanı döyəndə,
Qurd keçinin şəngülüsün yeyəndə,
Mən qayıdıb bir də uşaq olaydım,
Bir gül açıb, ondan sonda solaydım.*

“Qurd keçinin şəngülüsün yeyəndə” mısrası artıq konkret bir nağıla – “Şəngülüm, şüngülüm, məngülüm” nağılına işarədir. Bu, elə bir nağıldır ki, bütün uşaqların onu sevməsi və uşaq yaddaşında dərin iz buraxması ilə həmişə seçilir.

M.Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında yalnız nağıl süjet və motivləri deyil, nağıl təhkiyəsinin özü də qabarıq görünür. Başqa sözlə, nağıl təhkiyəsi poemanın özünün mətninə qaynayıb qarışır, mətni daha da zənginləşdirir:

*Bu zəmidə gedib gözdən itərdik,
Tonqal qurub sütülləri ütərdik,
Deyib-gülmək muradına yetərdik,
El də gülsün, muradına yetişsin,
Ürəklərin yaraları bitişsin.*

Bəzən də poemada yerində işlənmiş bir atalar sözü böyük bir prosesi əks etdirə bilər. M.Şəhriyar insanın arzu və istəkləri ilə həyatın gedişatı arasındakı ziddiyyətləri “Amma heyif, kor

tutduğun buraxmaz” misrası ilə ifadə edib. Bu misradakı atalar sözü oxucuda ziddiyyətin əbədiliyi təsəvvürünü yaradır.

“Heydərbabaya salam” poemasında xalq oyunlarına da xüsusi diqqət yetirilmişdir. Poemanın bəndlərindən biri məhz həmin təəssüratı tam şəkildə canlandırır:

*Bu xırmanda “aradanxır” oynardıq,
Komalaşib qarışqatək qaynardıq,
Yavaş-yavaş bağçalara ağnardıq,
Ağaclardan çilingağac kəsərdik,
Qoruqçunun qorxusundan əsərdik.*

Misralardan göründüyü kimi “aradanxır” ayrıca bir oyundur. Hətta maraqlıdır ki, el arasında “çilingağac” oyunu da var. Ağacdən çilingağacın kəsilməsi əslində həmin oyuna hazırlıq məzmunu daşıyır. Bu oyunların nəticəsi isə şənəlmək, qayğısız vaxt keçirmək, bir də insanlarla ünsiyyət tapmaq deməkdir.

Başqa bir bəndin iki misrası da maraqlıdır:

*Bu damlarda çoxlu cızıq atmışam,
Uşaqların aşıqların udmuşam.*

Bu da “Aşıq-aşıq” oyununa işarədir. Həmin oyun da xalq arasında geniş yayılmış və uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdur. M.Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında uşaq oyunlarına maraq, sadəcə olaraq, süni şəkildə xalq həyatına müraciət edib folklorizmlər yaratmaq meylı deyil. Ən önəmli cəhət ondan ibarətdir ki, M.Şəhriyar məhz özünün oynadığı, iştirakçısı olduğu oyunlardan söhbət açır. Elə məhz bu cəhət M.Şəhriyar şeirinin inandırıcılıq gücünü artırır, onun sənətinin əbədiliyini təmin edir.

M.Şəhriyarın “Heydərbabaya salam” poemasında xalq mərasimləri, xalq adət-ənənələri, folklor janrları və onların xüsusiyyətləri ilə bağlı olan cəhətlərin inikas olunması ilə bərabər, mifoloji motiv və obrazlara da rast gəlinir. Bunlardan ən qabarıq görünən Şeytan obrazıdır. M.Şəhriyar yeri düşən kimi mifoloji düşüncədə özünə yer tutmuş şeytani daşlayır. Şeytanın insanla-

rın qəlbinə girməsi, adamları bir-birinin üstünə salması, küsülü insanların barışmasını öz qanına bulaşdırması sənətkar tərəfindən daşqalaq edilir. M.Şəhriyar insanın şeytanla qucaqlaşmış gəzməsini ən böyük bəla sayır. Onun nəticəsi isə daha dəhşətlidir:

*Şeytan bizim qəlbimizi çöndərib,
Allah deyən yoldan bizi döndərib.*

Bu mənada M.Şəhriyarı ən çox narahat edən yer üzündə bir “şeytanlıq qurğusu”nun olmasıdır. O necə yaranıb, nə vaxt peyda olub, həmin qurğu kimlər tərəfindən qurulub? – bu kimi suallar, onların cavablandırılması poetik sözün qarşısında duran ən mühüm vəzifələr kimi irəli sürülür.

M.Şəhriyar Azərbaycan xalqının yaddaşında həmişə xalqa və folklora bağlı sənətkar kimi qalacaqdır.

MOLLA PƏNAH VAQİF YARADICILIĞINDA REALİST BƏDİİ TƏFƏKKÜR VƏ FOLKLOR

Yazılı ədəbiyyatın folklorla əlaqəsi sənətkarın dünyagörüşündən, həyat hadisələrinə münasibətindən və daha çox xalqa bağlılığından asılıdır. Yazıçı və folklor əlaqələri təbiiliyə əsaslanmalıdır. Yazıçının folklorlardan istifadəsi heç vaxt məqsədli xarakter daşımamalıdır. Müəllif xalq yaradıcılığı nümunələrinə folklorlardan istifadə etmək xətrinə yanaşarsa, bu, poetika baxımından bədii mətnin zərərinədir və həmişə sünilik effekti yaradar.

M.P.Vaqif bir sənət adamı kimi öz dövrünün folklorla bağlı olan klassiklərindəndir. Onu sələflərinə bağlayan cəhətlərlə yanaşı, onlardan fərqləndirən xüsusiyyətlər də vardır. Bu fərqlilik, hər şeydən əvvəl, gerçəkliyə və insana baxışda, bədii düşüncə və bədii dildə, poetik söz və poetik obrazda özünü göstərir. Hətta belə bir fərqliliyi sənətkarın folklorla əlaqələrində də tapmaq mümkündür.

M.P.Vaqif yaradıcılığının aparıcı istiqaməti realizmlə bağlıdır. Realist düşüncə tərzini daha çox onun şeirlərindəki təəssüslərdə özünü göstərir. M.P.Vaqifin şeirlərində realizmin mənzərəsi gözəlin portretinin yaradılmasında daha aydın ifadə olunmuşdur. Sənətkarın fikrincə, məhəbbətin də nüvəsində elə gözəllik dayanır. Şairin şeirlərində gözəlin qaşının və gözüünün, dilinin və dodağının, boy-buxununun, zülfünün və kəkilinin döndөнө vəsf olunması gözəllik və məhəbbəti qarşılıqlı vəhdətdə duymağın nəticəsidir. Vaqif realizminin folklorla əlaqəsini fantastik elementlər və simvolik obrazlarda aramaq faydasızdır. Onu şairin yaradıcılığında ehtiva edilən xalq şeir üslubunda, xalq deyimi və ifadələrində, xalq adət-ənənələrində, xalqın təbiətlə bağlı təsəvvürlərində axtarmaq lazımdır.

Bizim ədəbiyyatımızda bənövşə əsl folklor obrazıdır. Qurbanidən başlayıb aşiq yaradıcılığından keçən, M.P.Vaqifdə

bədii güc qazanan bənövşə obrazı müəlliflə oxucu arasında ünsiyyət yaradan, oxucunu şeirə daha da yaxınlaşdıran və xalqın hiss və duyğularının içindən qopub gələn bir vasitədir. Şairin ayrıca qələmə alınmış “Bənövşə” şeiri bir tərəfə qalsın, bu poetik obraz onun bütün yaradıcılığına səpələnmişdir. Hətta həmin obraza öyrəşən oxucunun bəzən ondan ötrü darıxmağı da var. Heç də təsadüfi deyildir ki, “İki dəstə tər bənövşə” şeirin bütün ruhuna hakim kəsilir. Oxucuda gözəlin saçlarını, şairin öz dili ilə desək, zülfünü bənövşə kimi görmək vərdişi yaranır:

*Bənəşətək ənbar zülfün buy verir,
Hər yuyub sərəndə həvayə, Zeynəb! (1, 17).*

Yaxud:

*Vaqif zülflərini tərif edəndə,
Gərəkdir ki, əvvəl yazsa: bənəşə (1, 33).*

Bəzən də sevilən gözəlin otağından Aşığı məst eyləyən bənövşə ətri gəlir:

*Keçmə o dilbərin sən otağından,
Tər bənəşə qoxar hər bucağından (1, 22).*

M.P.Vaqif şeirində bənövşə boynu bükük, yazıq simalı bir obraz deyil. Realist düşüncəyə görə, bənövşə həyat mənbəyidir, sevgililəri bir-biri ilə qovuşduran mənəvi dayaq nöqtəsidir. Bu mənada o, aşiq şeirindəki bənövşələrdən də yetərincə fərqlənir.

Romantik ədəbiyyatda aşiq öz sevgilisinin xəyalı ilə rahatca yaşayır, hətta ondan ürəkdolusu həzz də ala bilər. M.P.Vaqif realizminin mahiyyətində isə lirik qəhrəmanın daha çox öz sevgilisini görmək, onunla həmdəm olmaq istəyi dayanır. “Aşiq gödüyünü çağırır” fikri Vaqif şeirində lirik qəhrəmanın fəlsəfəsinə çevrilmişdir. Şairin “Görəydim” adlı iki qoşmasından birində həsrətli insanın vüsal istəyi ifadə edilmişdir:

*Çox zamandır yarın həsrətindəyəm,
Gələydi, bir onu barı görəydim (1, 60).*

Başqa bir nümunədə aşiq: “Sərv boylum bir çıx, görüm boyunu”, – söyləyir və burada yalnız sevgilinin qəddü qamətinin həsrəti var. “Pəri” qoşmasında isə lirik qəhrəmanın yarını görmək istəyi sevilənin bütün gözəlliyini – gül camalını, cadu gözlərini, yay kimi qaşlarını, saçını və xalını əhatə edir və beləliklə, təsvirdə bütövlük və tamlıq yaranır.

Bəs lirik qəhrəmanın öz sevgilisini görmək istəyinin arxasında nə dayanır? M.P.Vaqifin şeirlərində onun da cavabı var:

Görməyəndə din-imanım dağılır;

Gecə-gündüz mən didara aşiqəm (1, 54).

Öz sevgilisinə sədaqət, onun həsrəti ilə yanmaq – Vaqif şeirinin lirik qəhrəmanının folklorun Kərəm kimi qəhrəmanları ilə bir sırada dayanmasını təsdiqləyir. Şeyx Sənan və Xızır kimi obrazların Vaqif yaradıcılığında özünə yer tapması da həmin daxili əlaqənin məntiqi davamıdır.

M.P.Vaqif realizminin mahiyyətində lirik qəhrəmanın həsrətdən bezmək, öz sevgilisinə tez yetmək, istəyinə sürətlə nail olmaq motivi var. Belə bir motiv nağılların “dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi” gedib mənzil başına çatmaq, “nağıl dili yüyürək olar” kimi formullarına tam uyğun gəlir. Hətta bu, o səviyyədədir ki, bəzən nazlı-qəmzəli gözəl həsrətində olan lirik qəhrəman naz-qəmzəni də rədd edir: “Olmaya aşiqə nazü qəmzəsi” (“Gərək”), “Tez ol, çıxdı canım, naz vaxtı deyil” (“Deyil”) misraları bu fikrin təsdiqidir.

M.P.Vaqifin qoşmalarını mifoloji düşüncəyə daha çox bağlayan Mələk obrazıdır. Mələk M.P.Vaqif yaradıcılığında həm məcazilik yaradır, həm adi bir söz kimi tərənnümün vasitəsinə çevrilir, həm də sırf mifoloji obraz kimi görünür. Mələk obrazı ilə bağlı belə bir çoxfunksiyalılıq M.P.Vaqif realizminin mahiyyətindən irəli gəlir. “Mələk” sözünün məcazilik yaratmaq funksiyası lirik qəhrəmanla sevilən arasındakı vurğunluğu təzahür etdirir:

*Ustad səni çəkib manəndi-mələk,
Bundan artıq həqqü say ola bilməz (1, 35).*

Yaxud:

*Mələkdən də səni billəm ziyadə,
Tay etməyəm heç insanı mən sənə (1, 28).*

M.P.Vaqif şeirində “mələk” sözü bəzən adi məzmun daşıyaraq tərənnümün vasitəsinə çevrilir, başqa sözlə, burada məcazilikdə olduğu kimi mifoloji başlanğıcdan danışıla bilməz: “Ya mələksən, ya hurisən, ya pəri, İnsanda sən tək can görməmişəm”, yaxud: “Huri nədir, qılman nədir, mələk nə, Hamıdan əladır mənim sevdiğim” və yaxud: “Pəridən əlasan, mələkdən göyçək”.

Müəyyən məqamlarda isə Mələk obrazı insanla qarşılaşdırılır və bu qarşılaşmada artıq mifoloji əsas kifayət qədər özünü göstərir, eyni zamanda poetikliyin gücü də artmış olur:

*Göydən yerə enmiş mələkdir məgər
Yoxsa insan olmaz belə surətdə (1, 24).*

Digər şeirdə isə bu fikir daha da qüvvətli şəkildə ifadə edilmişdir:

*Ya bədirlənmiş bir mahi-tabansan,
Ya cənnət bağında güli-xəndansan,
Ya mələksən, ya da huri qılmansan,
Ey sevgilim insan kim deyər sənə? (1, 29).*

Bir həqiqət də təsdiq olunur ki, M.P.Vaqif realizmində Mələk şeirin üst qatında üzür, Vaqif şeiri mifoloji qatın dərinliklərinə yönəlmişdir. “Mənim” qoşmasının birinci bəndində mələk, huri, pəri görünür, sonra gövhərim, yaqutum, bir az sonra Xosrovum, padşahım, şahı-əzəmim, ondan sonra Çinim, Yəmənim, Hindistanım, Rumum, İranım, daha sonra isə Şəkkərim, Şirinim, Leylim, Züleyxam, Yusifi-Kənanım gəlir. Şeir mələk, huri, pəri ilə – mifoloji obrazlarla başlayıb Züleyxa və Yusifi-

Kənanla – folklor qəhrəmanları ilə bitir. Vaqifin real düşüncəsi mifologiya ilə folklorun arasında sıxılır.

M.P.Vaqif şeirində yarına qurban olmaq motivi də güclüdür. Hətta şairin “Qurban olduğum” adlı iki şeiri vardır. Lirik qəhrəman öz canını sevgilisinə qurban etmək istəyir. Boyuna, qaşlarına, sərxoş yerisinə qurban olmaq istəyən Aşiq çox səmi midir. Vaqif yaradıcılığında lirik qəhrəmanın qurban olmaq istəyi məntiqi olaraq ölümə də yol açır. İnam və etibar müstəvisində ölüm Vaqif realizminin xüsusiyyəti kimi meydana çıxır. Hətta Vaqifin realist poeziyasında lirik qəhrəman öz sevgilisini ölümlə qorxutmaqdan çəkinmir:

*Bir gün görərsən ki, vallah, ölmüşəm
Bu qədər dərd çəkən axır ölməzmi? (1, 45).*

Görünür ki, bu hal lirik qəhrəmanın bütün cəhdlərinin boş çıxmaq ərəfəsidir. Burada bir az “hədə-qorxu”, bir az yalvarış, bir az da rəhm dilmək var, amma misralarda bütövlükdə şairin vüsala çatmaq istəyi yer almışdır.

M.P.Vaqifdə lirik qəhrəmanın ölüm arzusu onun istəyinin reallaşma nəticəsi kimi özünü göstərir və birbaşa xalq təfəkkürünə söykənir:

*İndən belə ölsəm, arzu çəkmənəm,
Şükr Allaha, arzumana yetişdim (1, 59).*

Vaqifin ölüm haqqında düşüncələri məcazi xarakter daşıyır və elə məcaz arxasında da gizlənir:

*Canandan ayrılan candan ayrılır,
Xalq içində bir misaldı, sevgilim (1, 56).*

Ölümlə qorxutmaq, ölüm arzusu, ölümün məcaziliyi son uca ölüb-dirilmə ilə yekunlaşır. Vaqifdə öz sevgilisinin vüsala yetmək üçün ölüb-dirilmə hadisəsi müşahidə olunur:

Həsərətindən çıxdı canı Vaqifin,
Nolur ki, gələsən burayə, Zeynəb! (1, 17).

Yaxud:

*Çoxları getdi iltimasa gəlmədin,
Üzüm üstə qədəm basa gəlmədin,
Vaqif öldü, neçin yasa gəlmədin?
Ya zahir olmadı bu xəbər sənə? (1, 29).*

Zeynəbə müraciət də, ölüm haqqında xəbərin soraqlanması da ölüb-dirilmənin əlamətləridir. Çünki şeirdə canı çıxan Vaqif Zeynəbə müraciət edir, ölən Vaqif sevgilisinin yasa gəlməməsindən gileylənir. Hatta başqa bir nümunədə poetik vasitə olsa belə ölüb-dirilmə açıq şəkildə ifadə olunur: “Həsərətindən öldüm, öldüm, dirildim”.

M.P.Vaqif realizmində mifoloji başlanğıc kimi, ölüb-dirilmə motivi də dərin laylara doğru yönəlmişdir. Bu da çox təbiidir, ona görə ki, M.P.Vaqif realizmi bədiiyin digər ölçüləri ilə yanaşı, folklorla münasibətdə də öz ilkinliyini qoruyub saxlayır.

Qaynaqlar

1. Vaqif M.P. Əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2004

YAZIÇI VƏ FOLKLOR PROBLEMI

Folkloru tədqiq etmək, şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinə dair fikir söyləmək – klassik irsin, zəngin ənənənin öyrənilməsi deməkdir. Bu öyrənilmə müxtəlif mövzular, problemlər, metodlar, formalarla mümkün olduğu kimi, onun təsirləri də səviyyə etibarilə cürbəcür ola bilər. Ona görə də hər hansı xalqın mənsub olduğu folklorla diqqətlə yanaşmaq, bu sahədəki axtarışları düzgün istiqamətləndirmək, elmi nəticələrə obyektivlik xarakteri vermək mühüm vəzifədir. Belə məsələlərin yaxşı mənada həlli filologiya elmləri namizədi Bəhlul Abdullayevin “Yusif Vəzir Çəmənəminli və folklor” monoqrafiyasında (“Elm” nəşriyyatı, Bakı, 1981; redaktoru M.H.Təhmasibdir) öz ifadəsini tapmışdır.

Tədqiqat və təhlillər iki istiqamətdə aparılmış, bir tərəfdən “Y.V.Çəmənəminli və folklorşünaslıq” mövzusu, digər tərəfdən də “Y.V.Çəmənəminlinin bədii əsərlərində şifahi xalq ədəbiyyatından istifadə məsələləri” öyrənilərək qoyulan məsələlər barədə elmi-nəzəri fikir yaradılmışdır.

Monoqrafiya belə bir təminat verir ki, tədqiqatçının əsas məqsədi yazıçı və folklor problemi üzərində cəmləmiş və bu problemin işığı XX əsrin məşhur ədib və alimi Yusif Vəzir Çəmənəminlinin yaradıcılığı üzərinə düşmüşdür. Lakin o da aydın olmalıdır ki, tədqiqatın başlanğıcında müəllif həmin problemin həlli üçün yazıçı yaradıcılığı (material) axtarmamış, əksinə belə bir problemin təhlilinə girişmək təsəvvürü Yusif Vəzir yaradıcılığına müraciətin ilk günlərindən yaranmışdır. Çünki yazıçının folklorla dair nəzəri fikir və mülahizələri, müasir dövrümüz üçün köhnəlməyən elmi baxışları və onun bədii əsərlərinin folklor nümunələrinə söykənməsi tədqiqatçı qarşısında geniş üfüqlər açmışdır.

Artıq mübahisəsiz elmi fikirdir ki, folklorşünaslıq şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin toplanması və nəşrindən başlayır. Monoqrafiya müəllifi də öz tədqiqatında Y.Vəzirin “Bütün mühərrirlərimiz yazmağa başlamazdan əvvəl xalq ədəbiyyatını toplayıb öyrənməlidirlər” tezisinin şərhini verir, yazıçının folklor nümunələri əsasında hazırladığı “El güzgüsü” kitabını yüksək qiymətləndirərək, bu əsərə folklor antologiyası səviyyəsindən baxır.

Y.V.Çəmənzəminli elmi yaradıcılığının əsas hissəsini folklorun tədqiqinə həsr etmiş, “Azərbaycan ədəbiyyatına bir nəzər” əsərində və bir çox məqalələrində folklorun nəzəri problemlərinə münasibətini bildirmişdir. Həmin məqalələrdən biri olan “Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi” adlı məqalə monoqrafiyada düzgün olaraq, “elmi cəhətdən təkcə Çəmənzəminlinin tədqiqatında deyil, Azərbaycan folklorşünaslığı tarixində mühüm bir mərhələ kimi təqdir” edilir.

B.Abdullayevin tədqiqatının ən ciddi xarakteri onunla müəyyənləşir ki, alim Y.Vəzirin Azərbaycan folklorşünaslığında yerini və mövqeyini müəyyənləşdirməyi əsas məqsədə çevirmişdir. Belə ki, bütün axtarışların müxtəlif istiqamətli olmasına baxmayaraq, yekun və nəticə kimi yazıçının vətəndaşlıq xidməti diqqət mərkəzinə gətirilir və faktlarla sübut olunur. Bu mənada “Folklorumuzun bəzi nümunələrini, adət-ənənələrimizi tədqiq nəticəsi olaraq “Avesta” ilə əlaqələndirən ilk alim Çəmənzəminli olmuşdur” fikrinin elmi dəyəri müəllif axtarışlarının səmərəli, dəqiq ölçüsünü təsdiq edir. Yalnız hər hansı problem baxımından deyil, həmçinin ayrı-ayrı mövzularla bağlı təhlillərdə də Çəmənzəminlinin ilkinliyi inandırıcı hökmlərlə səciyyələndirilir. Məlum olur ki, div surəti barədə, rəqəmlərin folklor nümunələrinin açılışında təsəvvür yaratması haqqında mülahizələr də Y.Vəzirdən başlanır. Monoqrafiya müəllifi yazıçının folklor nümunələri ilə həmin nümunələrin mənsub olduğu xalqın mədəniyyəti,

məişəti arasındakı əlaqələri müəyyənləşdirməsini təqdim və təqdir edir.

Xalq yaradıcılığı nümunələrinin bir hissəsi zaman və məkana tabe olmayan, yaxud az tabe olan, başqa sözlə, konkret zaman və konkret məkan çərçivəsinə sığışmayan nümunələrdir. Belə gəzəri süjetli nağıllara daha çox rast gəlmək olur ki, bunlar barədə Y.Vəzir öz mülahizələrini söyləmiş, fikirlərini müasirləri ilə bölüşmüş və tədqiqatçı da həmin məsələlərə qayıdıb onları şifahi xalq ədəbiyyatında bəşəri motivlər səviyyəsindən təhlil etməyi vacib hesab etmişdir.

Y.V.Çəmənəminli kimi məşhur folklorşünas Qərbi Avropa folklor nəzəriyyələrindən xəbərdar olmaya bilməzdi. Monoqrafiyada da məhz belə bir aydınlıq vardır ki, bu gün adını tez-tez çəkdiyimiz və eşitdiyimiz, folklora dair dərsləklərdə və elmi ədəbiyyatda oxuduğumuz Avropa folklorşünaslığı nümayəndələri barədə Y.Vəzir də vaxtilə danışmış və müəyyən məqsədlər güdmüşdür. Belə ki, Y.Vəzir bu işdə bir tərəfdən Avropa folklorşünaslığının səviyyəsi ilə tanışlıq arzusunu həyata keçirmək istəmişdirsə, digər tərəfdən də həmin nəzəriyyələrə münasibətdə Azərbaycan folklorunun müsbət tərəflərini arayıb-axtarmaq məqsədini izləmişdir.

Yazıçı ayrı-ayrı folklor janrları barədə də danışmış, onların ideya xüsusiyyətlərini araşdırmışdır. O, öz tədqiqlərində nağılların toplanma üsullarını şərh etmiş, onların təsnifatını verərək məzmun və fəlsəfi ideyalarının istiqamətini müəyyənləşdirmişdir. “Yazın gəlməsi ilə əlaqədar icra olunan mərasim” – Novruz bayramı haqqında, vəsfi-hal, ağı, sayacı sözlər barəsində ayrıca bəhs etmiş və bugünkü oxucu üçün köhnəlməyən fikirlər söyləmişdir. Tədqiqatçı Y.V.Çəmənəminli irsindəki bu məsələləri yalnız tapıb ortaya çıxartmaq məhdudluğunda qalmamışdır, həm də yazının elmi mühakimələrinin, axtarış üsullarının mənalılığını və daha çox xəlqi mahiyyətini açıb göstərmişdir.

Monoqrafiyada Y.V.Çəmənzəminlinin bədii əsərlərində şifahi xalq ədəbiyyatından istifadə məsələlərinin şərh yazıçının folklorla dair baxışlar sistemi ilə bağlı məzmun daşıyır. Tamamilə təbii səslənir ki, Y.Vəzir yalnız nəzəri baxımdan deyil, həmçinin öz bədii təcrübəsində də şifahi xalq ədəbiyyatı ilə bilavasitə təmasda olmuşdur. Onun “Qan içində”, “Qızlar bulağı” əsərlərində, bir çox hekayələrində folklor ənənələri mühüm yer tutmuş və bunlar yazıçının bədii irsini xeyli zənginləşdirmişdir.

“Avesta” motivləri “Qızlar bulağı” əsərinin əsas məzmununu, ideya istiqamətini təşkil edir. Həm də təqdirəlayiqdir ki, yazıçı “Avesta”dakı hadisə və əhvalatlara tənqidi yanaşmış və tədqiqatçının dediyi kimi, “o, Zərdüşt qanununca kişinin bacısı və qızı ilə evlənməsi adətini qətiyyətlə pisləmiş və bunun zərərli cəhətlərini elmi-bədii şəkildə izah etmişdir”. “Qan içində” romanında isə müşahidə olunan “Gültəkin əfsanəsi” motivləri monoqrafiyada öz elmi təhlilini tarixin ən qədim süjetinə söykənmək məziyyətində tapmışdır.

Xarakterik cəhətdir ki, tədqiqatçı Y.V.Çəmənzəminlinin folklorlardan istifadəsini ayrı-ayrı bədii əsərlər üzrə deyil, müasir folklorşünaslığın tələblərinə uyğun gələn nəzəri problemlər əsasında araşdırmışdır. Bununla da folklorlardan qidalanmanın aydın mənzərəsi yaradılmış, yazıçının şifahi xalq ədəbiyyatının müəyyən bir hadisəsini bir neçə bədii əsərdə necə inikas etdirdiyi üsulları meydana çıxarılmışdır. Belə ki, toy mərasiminin ümumi əhvali-ruhiyyəsi “Toy” hekayəsində, qab sındırma adəti “Qızlar bulağı” əsərində öz bədii həllini tapmışdır. Tədqiqatçı bu məsələlərin şərhində ayrı-ayrı faktlara, predmetlərə “fərdi yanaşma” üsulunu daha müqabil təhlil metodu kimi seçmiş və ciddi hökmlər çıxarmışdır. Eyni üsul qonaqpərvərliklə, yaylıqla bağlı adətlərə, “qulaq falı”, bəxtin açılması ayini ilə əlaqədar məsələlərə də tətbiq edilmiş və Y.Vəzir bədii nəsrinin folklorla “nəfəs alan” sənətkarlıq məziyyətləri üzə çıxarılmışdır.

Monoqrafiyada Y.V.Çəmənzəminlinin xalq ədəbiyyatının müxtəlif janrlarından istifadə məsələləri xüsusi diqqətlə qoyulmuşdur. Yazıçının atalar sözü və məsəlləri öz bədii əsərlərində işlədərkən heç bir dəyişikliyə uğratmaması, yaxud yeni formalara salması əyani faktların işığında səciyyələndirilir. Həmçinin onun özünün yaratdığı hikmətamiz fikirlərə də toxunulur. Müəllif haqlı olaraq belə nəticəyə gəlir ki, “Bununla o, bir tərəfdən əsərlərinin dilini xalq danışq dilinə, onun ruhuna uyğun şəkildə verməyə çalışmış, ikinci tərəfdən isə təsvirin daha obrazlı, surətlərin nitqinin canlı, cazibəli olmasına səy göstərmiş və buna müvəffəq olmuşdur”. Beləliklə, Y.V.Çəmənzəminlinin xalq ədəbiyyatından nələri götürməsi və istifadə etməsindən daha çox, onları nə məqsədlə işlətməsi, nə məqsədlə əsərlərinə daxil etməsi əsas vəzifəyə çevrilmişdir. Tədqiqatçı da məhz bu məsələnin şərhinə xüsusilə meyil göstərmiş, hətta bayatılardan, lətifələrdən, düzgülərdən, tapmacalardan istifadənin bu baxımdan mahiyyətini aydınlaşdırmağa səy etmişdir.

Müəllif Y.V.Çəmənzəminli yaradıcılığında folklor irsi ilə əlaqədar sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə də ayrıca yer ayırmış və bu sahədəki tədqiqat sübut edir ki, geniş məzmun daşıyan yazıçı və folklor probleminin sənətkarlıqla bağlı tərəflərini öyrənmək, araşdırmaq, uğurlu və mühüm perspektivlərə malikdir.

B.Abdullayevin “Yusif Vəzir Çəmənzəminli və folklor” monoqrafiyası Azərbaycan folklorşünaslığının nailiyyətlərindən biri kimi təqdirəlayiqdir.

“KOROĞLU” EPOSUNUN POETİKASI

1. KOROĞLU – DƏLİLƏRİN DƏLİSİ

1) DƏLİQANLILIQ

Azərbaycan folklorunun həmişəyaşar abidələrindən biri olan “Koroğlu” eposunda 7777 dəlinin olması faktı toplum bir igidliyin mahiyyət və məzmununun rəmzidir. “Dədə Qorqud” eposundan başlayaraq və qulağımız eşidəndən bəri “dəli” anlayışının igid mənasında işlənməsi heç bir mübahisə doğurmur: Dəli Domrul, Dəli Dondar, Dəli Həsən və s. Eyni zamanda bu adı daşıyanlar son dərəcə spesifik xarakterə malikdirlər (*Ətraflı bax: 4*). Tamamilə doğru fikirdir ki, “Koroğlu” eposunda “dəlilərin bir neçəsi konkret olaraq “dəli” adlandıqı kimi (Dəli Həsən, Dəli Mehtər, Dəli Mehdi) Koroğlu da bəzən “dəli” təyini ilə təqdim olunur. Təsadüfi deyil ki, V.Xulufu nəşrindəki qolların biri “Dəli Koroğlu və Bolu bəy” adlanır” (6, 141).

“Koroğlu” eposunda baş qəhrəmanın – Koroğlunun öz-özünü dəli adlandırması isə daha maraqlıdır. Məsələn burasındadır ki, eposda digər qəhrəmanlara “dəli” adını başqaları verir-sə, bundan fərqli olaraq Koroğlu “dəli” adını məhz özü özünə yaraşdırır.

“Koroğlu ilə Dəli Həsən” adlanan ikinci qolda Dəli Həsənlə qarşılaşan Koroğlu saz çalıb oxuya-oxuya öz keçmişini, daha doğrusu, tərcümeyi-halını ona belə anladır:

*“Adımı soruşsan, bil, Rövşən olu,
Atadan, babadan cinsim Koroğlu;
Mənəm bu yerlərdə bir dəli-dolu,
Gündoğandan ta günbatan mənimdi”* (2, 19).

Poetik nümunədə ayrıca götürülmüş “dəli” deyil, “dəli-dolu” ifadəsi işlənir. Məhz belə bir ifadə “dəli” sözünün ikinci mənasından (axmaq!) uzaqlaşmaq deməkdir. Əslində eposun lap

əvvəlində, həmçinin Koroğlunun dilində işlənən (bu, *az* əhəmiyyət kəsb etmir!) dəli-dolu ifadəsi mətnin bundan sonrakı əsas məqamlarında qəhrəmanlara ünvanlanan dəli (dəliqanlı!) sözünün məhz igid, qəhrəman, bahadır mənasını verdiyini təsdiqləmiş olur.

Həmin qolda Koroğluya inanmayan Dəli Həsənin xüsusi bir görkəm almasından, kinayəli gülüşündən, qərribə bir istehzasından sonra Koroğlu yenə də saza əl atıb gəraylı üstündə deyir:

*“Qoç Koroğlu çıxar düzə,
Baxmam əllişə, yüzə,
Mən dəlidən öyüd sizə:
Həddindən aşmamaq gərək”* (2, 20).

Artıq burada “dəli” sözü “axmaq” mənasındadır və hədələyici xarakter daşıyır. Məsələn burasındadır ki, Koroğlunun mənəvi yüksəkliyi, qeyri-adi dərəcədə təbiiliyi özünü igid mənasında olan dəli kimi öyməyə imkan vermir. Digər tərəfdən Koroğlu Dəli Həsənlə üz-üzə gələcəyini əvvəlcədən bildiyi üçün (atası ona demişdi: “özünü Dəli Həsəndən gözlə!”) özünü bir az da axmaqlığa qoyur. Əslində isə başqasına həddini aşmamağı məsləhət görən qəhrəman məntiqi baxımdan heç vaxt həddini aşmamalıdır.

Koroğlunun belə bir nəsihəti Dəli Həsənə lap acıq gəlir və başının adamlarını toplayıb Koroğluya hücum etmək istəyəndə Koroğlu yenə deyir:

*“Çəkərəm qılıncı, kəsərəm yolu,
Mənəm igidlərdə bir dəli-dolu.
Hələ coşmayıbdır bu qoç Koroğlu,
And içmişəm bu gün döyüş olmasın”* (2, 20).

Yenə “dəli-dolu” ifadəsi xatırlanır. Bizcə, nümunədə “dəli” sözünün hər iki mənası gizlənmişdir: igid (**dəliqanlı!**) və axmaq (**dəlisov!**).

Buradan hasil olan qənaət belədir ki, elə ikinci qoldaca “dəli” anlayışı üç məqamı ehtiva edir: birincisi, igidlik; ikincisi, axmaqlıq; üçüncüsü, igidliklə axmaqlığın qovuşuğu. Hətta Koroğlu vuruş başladığı zaman, yəni vuruşdan öncə söylədiyi qoşmada da özünə açıq-açığına “dəli” deyir:

*“Qıratı gətirdim cövlana indi,
Varsa igidlərin meydana gəlsin!..
Görsün mən dəlinin indi gücünü,
Boyansın əndamı al qana, gəlsin!..”* (2, 21).

Beləliklə, eposun “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda Koroğluya məxsus olan və Koroğlunun dilindən söylənilən beş poetik nümunədən dördündə dəlilikdən danışılır və mübahisəyə heç bir yer qalmır ki, Koroğlu özünü hansı anlamda olursa olsun, dəli adlandırır, yəni: **Dəli Koroğlu!**

Amma bir mühüm məqam da var ki, “dəli” sözünün igidin sinonimi kimi işlənməsi faktını Koroğlu yalnız poetik formada – qoşma və gəraylı formasında deyil, həmçinin təhkiyə formasında – nəsr şəklində də açıq-açığına bildirir:

“Koroğlu yenə də Dəli Həsəni qabağına salıb mağaraya girdi. Baxdı ki, burada o qədər qızıl-gümüş var ki, elə bil yeddi padşahın xəzinəsi buradadır. Koroğlu mağaranı tamam-kamal gəzdi. Hamısını gözdən keçirdi. Sonra Dəli Həsənə dedi:

– Qoy bunlar hələlik elə buradaca qalsın. İndi bunlar bizə lazım deyil. Amma elə ki Çənlibeldə yurd-yuva saldıq, başımıza dəlilər, igidlər yığıldı, onda bunlar bizə lazım olacaq” (2, 23).

Məsələnin bir az da aydınlığı üçün “Koroğlu ilə Bolu bəy” qoluna daha dərinlən diqqət yetirək. Burada nəql olunur ki, Koroğlu səhər tezdən tək-tənha çölə çıxıb Ağ qayaya gəlir. Bu zaman Çənlibelə gizlicə yürüş eyləyən Bolu bəyin adamları ilə üz-üzə dayanır. Özünü qoruqçu kimi qələmə verən Koroğlunu Mehtər Murtuz tanıyır. Onun əl-qolunu bağlayırlar, lakin “Koroğlunun bir belə xasiyyəti də vardır ki, düşmən əlinə keçəndə

Koroğlu olduğunu heç boynuna almazdı” (2, 249). Ona görə də Bolu bəyin təkidinə baxmayaraq, həm Bolu bəyə, həm Qəcər Alıya, həm də Mehtər Murtuza üz tutub dediyi bəndlərdə o, özünün Koroğlu olduğunu qəti şəkildə və tam ciddiyyətlə inkar edir. Onu tanıyan Mehtər Murtuza isə belə söyləyir:

*“Koroğlu dediyin bir bəl-bəlidi,
Çənlibeldə dövrən quran dəlidi,
Öz adım Rövsəndi, atam Alıdı,
İnan Bolu, mən Koroğlu deyiləm”* (2, 250).

Koroğlu Bolu bəylə vuruşdan qabaq isə əksinə, özünü gizlətmir və dəli igid adlandıraraq deyir:

*“Çənlibeldə dövrən quran dəliyəm,
Hədyan sözə çox çətindi əyiləm,
Yeddi min dəlinin kəltə kəliyəm,
Koroğlunu tutan dəmlər necoldu?”*

*Koroğluyam müxənnətə uymaram,
Qisasımı qiyamətə qoymaram,
Düşmanın qanından içsəm doymaram,
Koroğlunu tutan dəmlər necoldu?”* (2, 353).

Eposun axırını qollarından olan “Hasan paşanın Çənlibelə gəlməyi” qolu isə məsələləri daha da aydınlaşdırır. Bu qolun bir mühüm cəhəti ondan ibarətdir ki, Koroğlunun atası Alı kişi ilə və daha geniş mənada Koroğlunun özü ilə Hasan paşa arasındakı nifaq və ziddiyyət ilk qolda cərəyan edir və iki qol arasına sığışır: “Alı kişi” qolunda başlayır və “Hasan paşanın Çənlibelə gəlməyi” qolunda tamamlanır. Digər bir mühüm cəhət isə ondan ibarətdir ki, Koroğlunun məhz fəaliyyətə başladığı “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda olduğu kimi bir növ fəaliyyətinin də başa çatdığı “Hasan paşanın Çənlibelə gəlməyi” qolunda Koroğlu özünü yenə dəli adlandırır. O, Hasan paşaya üz tutaraq söylədiyi qoşmada belə deyir:

*“Mən dəliyə hədyan söyləmə paşa,
Hünərlisən, gəl meydana, əfəndim!
Dağıdar ölkəni, çevirəm taxtın,
Bularam cəmdəyin qana, əfəndim!”* (2, 321).

Belə bir məsələ aydınlaşır ki, eposun məhz ilk, orta və son boylarında (ikinci, on ikinci və axırdan ikinci!) Koroğlu özünü Dəli Koroğlu kimi təqdim edir. Deməli, epos sadəcə Koroğlu ilə başlayıb, Koroğlu ilə davam edib, Koroğlu ilə də qurtarmır, daha dəqiqi, Dəli Koroğlu ilə başlayıb, Dəli Koroğlu ilə davam edir və Dəli Koroğlu ilə də başa çatır.

2) DƏLİ NƏRƏ

Koroğlunun dəliqanlılığını təmin edən amillərdən başlıcası onun Qoşabulağın suyunun təsiri ilə yaranan səsinin – nərəsinin güclü olmasıdır. Elə ikinci qolda – “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda deyilir: “Dəli Həsən ilə Koroğlu dava eləyəsi oldular. Qılıncılarını çəkib, bir-birlərinə hücum elədilər. Qılıncıdan murad hasil olmadı, əmuda əl atdılar. Əmuddan murad hasil olmadı, nizəyə əl atdılar. Nizədən də kar olmadı. Axırda atdan düşdülər, güləşməyə başladılar. Dəli Həsən ilə Koroğlu çox güləşdilər, gah o, buna güc gəldi, gah bu, ona güc gəldi. Qoç Koroğlu axırda bir dəli nərə çəkib Dəli Həsəni götürüb yerə vurdu” (2, 22).

Heç kəsə əyilməyən, yeddi il bu yolların ağası olan və hamının qorxdığı Dəli Həsən Koroğlunun dəli nərəsindən sonra məğlub olur. Koroğlunun qılıncının altından keçib öləncən ona qardaş olacağına və qulluğunda duracağına and içir.

“Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolunda da eyni vəziyyətlə rastlaşırıq. Belə ki, Koroğlu ilə Dəmirçioğlu Çənlibeldən xeyli uzaqlaşandan sonra onların arasında olan dialoq və onun nəticəsi aşağıdakı kimidir:

“Koroğlu dedi:

–Yaxşı, bəs sən ondan heç qorxmursan?

Dəmirçioğlu dedi:

– Mən onun nə qılıncından qorxuram, nə şeşpərindən, nə də dəlilərindən. Amma deyirlər dava eləyəndə onun bir nəərə çəkməyi var. Qorxsam, qorxsam, bəlkə, bircə o nəradən qorxam.

Koroğlu dedi:

– O, hələm-hələm yerdə nəərə çəkməz. Amma zalım oğlunun qolları yaman qüvvətlidir. Bir şeyə ilişdi, qurtardı.

Dəmirçioğlu dedi:

– Ay bircə indi gələ çıxma bura, göstərəm ona qollarının qüvvətini.

Koroğlu daha danışmadı. Bir az da getdilər. Koroğlu daha lap arxayın oldu ki, Çənlibeldən uzaqlaşdı. Daha hay-küy də düşsə, dəlilər xəbər tuta bilməzlər. Ağzını onun qulağına dayayıb, bir dəli nəərə çəkdi. Dəmirçioğlu aşıb, düz Qıratın ayaqlarının altına düşdü” (2, 52).

Eposda inkişaf edən hadisələrdən, qəhrəmanların cəsurluq fəaliyyətindən, söyləyicinin təqdimatlarından görünür ki, həm Dəli Həsən, həm də Dəmirçioğlu kifayət qədər gücə malikdirlər. Belə demək doğru olar ki, Dəli Həsənin və Dəmirçioğlunun fiziki gücü hardasa Koroğlunu onlardan fərqləndirən, daha dəqiqi, Koroğlunu onlardan daha güclü səviyyəyə gətirən onun dəli bir nəərəyə malik olmasıdır. Belə bir üstünlük isə epos qəhrəmanının haqqıdır.

Yeridir qeyd edək ki, Aşıq Cünun da bir məqamda Koroğlunun nərəsini xüsusi şəkildə nəzərə çarpdırır:

*“Qıratın üstündə, dəlilər yanında,
Dağları, daşları gəzər Koroğlu.
Hərdən açıqlanıb nəərə çəkəndə
Yağılar bağrını əzər Koroğlu”* (2, 59).

“Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda Dəmirçioğlunun əsir düşməsi Koroğlunun yuxu görməsinə səbəb olur: “Gecənin bir vaxtı bir də yuxuda gördü ki, bir dişi laxlayıb, ağzı qan ilə

doludu. Səksənib, yuxudan ayıldı. Elə nəyə çəkdi ki, bütün dəlilələr yuxudan qalxdılar” (2, 78). Bu yuxu “Dədə Qorqud” eposunda Qazan xanın yuxusunu xatırladır. O da yuxu görür və yurduna üz tutub gələndə bəlli olur ki, artıq yurdu talanıb (7, 44). “Koroğlu” eposunda da məhz belədir, yəni yuxu bəd bir xəbərin olacağına işarədir.

Ərzuruma gələn Koroğlu və dəlilələr Dəmirçioğlunu Cəfər paşanın əlindən xilas etmək istəyirlər. Döyüşün başlanmasına əsl işarə də elə Koroğlunun dəli nəyəsi olur: “Sözü qurtarıb Koroğlu bir dəli nəyə çəkdi. Dəlilər hər tərəfdən töküldülər. Burada bir savaşı oldu, bir savaşı oldu ki, ruzigarın gözü hələ belə bir savaşı görməmişdi. Koroğlu macal verməyib Cəfər paşanı tutdu. Qoşundan qırılan qırıldı, qırılmayan da Cəfər paşanı tutulmuş görüb davadan əl çəkdi” (2, 83).

Koroğlu dəli nəyəsinin gücünü yalnız özünün gələcək dəliləri olan Dəli Həsənə, Dəmirçioğluna deyil, eyni zamanda və bundan daha artıq dərəcədə düşmən qüvvələrə də göstərir. Məsələn, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” qolunda o, Ərəb Reyhanla qarşılaşır: “Ərəb Reyhan atını cövlana gətirib Koroğlunun üstünə sürdü. Dava başlandı. Yetmiş yeddi fəndin hamısını işlətdilər. Amma heç biri o birinə dov gələ bilmədi. Nə qılıncdan kar aşmadı, nə nizədən iş çıxmadı, nə əmuddan murad hasil olmadı. Axırda Koroğlu qəzəblənib atdan düşdü. Paltarının ətkələrini belinə sancdı. Qollarını çırmadı, meydanda gərdiş eləməyə başladı. Gah onun dizləri meydanı kotan kimi söküdü, gah bunun dizləri. Koroğlu gördü yox, Ərəb Reyhan da balaca canavar deyil. Axırda qəzəblənib elə bir dəli nəyə çəkdi ki, dağ-daş səsə gəldi. Ərəb Reyhanın adamları hamısı qırğı görmüş cücə kimi qaçıb dağıldılar. Koroğlu onu başına qaldırıb yerə vurdu. Sinəsinə çöküb xəncəri boğazına dayadı” (2, 111).

Eynilə “Durna teli” qolunda da Koroğlu ilə Qara xan arasındakı vuruş təsvir olunur və orada yenə Koroğlunun köməyinə

birinci, nərəsi, ikinci isə dəliləri gəlir: “Koroğlu baxdı ki, Qara xan əkilmək istəyir. Aman verməyib, onu yaxaladı. İlxıçı paltarını soyunub kənara atdı. Bir nərə çəkdi. Qara xanın qulaqları batdı. Tez adamlarını köməyə çağırırdı. O tərəfdən də dəlilər Koroğlunun nərəsini eşidib, siyirməqılınc töküldülər. Ara qarışdı. Dava başladı. Davanın şirin yerində Koroğlu özünü Qara xana yetirdi. Misri qılınc havada parıldıyıb, Qara xanın təpəsində elə gözdən itdi ki, elə bil ildırım yerə soxuldu. Qara xan bayaq ha cəhənnəmə vasil oldu” (2, 246).

“Koroğlu ilə Bolu bəy” qolunda isə vuruş məhz Koroğlunun dəli nərəsi ilə başlayır: “Qoşun böyükləri gördülər yox, Koroğlu doğru-dogru dava başlayır. Qoşuna hay vurdular. Hər tərəfdən töküldülər Koroğlunun üstünə. Koroğlu bir dəli nərə çəkib özünü vurdu qoşuna. Bir sağa vurdu, bir sola vurdu. Qoşunu qatım-qatım qatladı. Qoşun şahin görmüş toyuq-cücə kimi pərən-pərənə düşdü” (2, 253-254).

Eposda Koroğlunun yalnız döyüş vaxtı deyil, sevinc məqamında da dəli nərə çəkməsi faktı ilə rastlaşırıq. Belə ki, “Koroğlunun Qars səfəri” qolunda Koroğlu naəlac qalıb minarənin başına çıxmalı olur. Ərəb Reyhan minarənin dibini qazdırır ki, minarə yıxılsın və Koroğlunu ələ keçirsin: “Külüngçülər minarənin dibini o qədər qazmışdılar ki, minarə az qalırdı yıxılsın. Koroğlu işi belə görüb, düşüb lap aşağıda kəsmişdi minarənin qarısını. Elə bu dəmdə bir də qulağına bir səs gəldi. Diqqətlə qulaq verib gördü oxuyan Eyvazdı. Hər şey yaddan çıxdı. Nə qorxu qaldı, nə hürkü. Dik çıxdı minarənin başına. Sevindiyindən bir dəli nərə çəkib dedi:

*...İndi bağladar qolunu,
Qırar sağını, solunu,
Yada salıb Koroğlunu,
Bu gələn Eyvaz səsidir”* (2, 283).

Deməli, Koroğlunun igidliyini, dəliqanlılığını ifadə edən dəli nəyəsi ondan ayrılmazdır. Başqa sözlə, dəli nəyə dəliqanlılığın ən qabarıq, ən nümayişkarane və ən parlaq ifadə formasıdır.

Koroğlunun gücü yalnız dəli nəyəsində deyil, həmçinin Qıratdadır. Doğru fikirdir ki, “Koroğlu” dastanında xalq Koroğlunun özü qədər onun adına da böyük məhəbbət bəsləyir, onun qəhrəmanlığını tərənnüm edir. Koroğlu kimi Qırat da məğlubedilməzdir, bütün faktlardan görünür ki, onun tay-bərabəri yoxdur. Xalq bu nadir atı öz xəyalında romantik boyalarla fantastik müqabilləşdirmişdir” (5, 332). Eyni zamanda maraqlı cəhət orasındadır ki, Koroğlunun yalnız özü deyil, atı da dəli Qıratdır. Bu fikir isə həm Koroğluya, həm də başqalarına məxsusdur. Koroğlu deyir:

*“Qaranlıq gecədə yol çaşırmayan,
Düşman qabağında ər düşürməyən,
Üstündə əl-ayaq yığsırılmayan
Koroğlunun atı dəli gərəkdi”* (2, 167).

“Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolunda da həm Koroğlunun, həm də Qıratın dəli olması nalbəndin dilindən söylənir: “Nalbənd dedi:

– Oğul, sən uşaqsan deyən o sənə baş qoşmadı. Onun dəliyinə baxma. Adı gələndə paşalar, xanlar tir-tir əsirlər.

Dəmirçioğlu dedi:

– Paşalar əsərlər də... Paşalarda kişilik nə gəzir? Sən hayküyə baxma. Gördün ki, bir yabının əlində necə avara qalmışdı...

Nalbənd dedi:

– Bala, yabı nədir? Ona dəli Koroğlunun dəli Qıratı deyərler” (2, 49).

3) DƏLİSOVLUQ

Eposun bir neçə məqamında Koroğlu axmaq mənasında dəli hesab edilir, yaxud da özünü axmaqlığa-dəliliyə qoyur, dəli-sovluq eyləyir. Belə ki, “Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunda Koroğlu xotkar qızı Nigar xanımdan bir məktub alır. Nigar xanım məktubunda aşağıdakı şeirlə Koroğluya müraciət edir:

*“Mən xotkar qızıyam, Nigardır adım,
Şahlara, xanlara məhəl qoymadım,
Bir sənsən dünyada mənim muradım,
İstərəm özünə eylə yar məni”* (2, 28).

Şübhəsiz, belə bir çağırış Koroğlu üçün həm ilk, həm də məhz xotkar qızının çağırışı olduğuna görə son dərəcə qeyri-adi idi. Əslində belə bir dəvəti Koroğlu heç gözləməirdi də. Amma bu, sözün həqiqi mənasında bir reallıq idi. Həmin məktubdan alınan təəssüratın davamı isə daha maraqlıdır:

“Elə ki Koroğlu naməni oxuyub əhvalatdan hali oldu, Dəli Mehtəri çağırırdı ki:

–Qıratı yəhərlə, mən İstanbula gedəsi oldum.

Dəlilər yerbəyerdən dedilər: “Koroğlu, dəli olma, sənin İstanbulda nə işin var? Bilmirsənmi ki, paşalar sənin qanına yerikləyir. Gedərsən, tutularsan” (2, 29).

Artıq buradan aydınca görünür ki, dəlilərin (igidlərin!) Koroğluya “dəli olma!” deməsi “axmaq olma!” deməkdir. Çünki onlar yaxşı bilirlər ki, Koroğlu təkbaşına xotkarın üzərinə yeriyə bilməz. O cür böyük bir qoşunun üstünə tək-təkinə getmək, şübhəsiz, axmaqlıqdır. Buna baxmayaraq, “dəli” sözünün hər iki mənasında epos qəhrəmanı olan Dəli Koroğlu eposun poetikasına uyğun olaraq tək getməkdə israrlıdır:

*“Koroğluyam haşa-haşa,
Girrəm xotkarla savaşa;
Qırat döşlətməyə paşa,
Özü tək gedə, tək gedə...”* (2, 29)

Koroğlu gedir, Nigar xanımla görüşür və öz razılığı ilə onu götürüb İstanbuldan uzaqlaşır. Amma o, Nigarı beləcə sakitcə, gizli formada (yəni qız qaçırmaq mənasında!) Çənlibelə gətirmək fikrində deyil:

“Koroğlu bir də dönüb baxdı ki, uzaqdan qoşun gəlir. Qıratın başını döndərüb dayandı, gözləməyə başladı. Nigar gördü Koroğlu dava eləmək fikrindədi, dedi:

– Koroğlu, gərək məni götürüb qaçmayaydın, indi ki aparırsan, dayanma sür gedək! Atamın qoşunu çoxdu, sən tək-sən. Onlarla bacarmarsan, dava eləmə!

Koroğlu dedi:

– Mən səni Çənlibelə bu cür apara bilmərəm. Sonra deyərlər ki, Koroğlu gedib xotkarın qızını oğurlayıb gətirib. Mən gərək dava eləyəm” (2, 43).

Bu sözlər də lap dəli-dolu bir adamın sözləridir. Yəni təkbaşına xotkarın qoşunu ilə vuruşmaq həm igidliyinə güvənən, həm də özünü axmaqlığa qoyan dəli Koroğlunun münasibətidir.

Başqa bir qolda – “Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolunda Koroğlunun “axmaqlığı” iki məqamda özünü göstərir. Birincisi, Koroğlu özünü Dəmirçioğlundan tamamilə gizlədir:

“Dəmirçioğlu dedi:

– Mən Koroğlunu axtarıram, onunla işim var.

Koroğlu dedi:

– Elə mən də onu axtarıram.

Dəmirçioğlu soruşdu:

– Sən onu neyləyirsən?

Koroğlu dedi:

– O mənə od qoyub. Gəlmişəm onunla haqq-hesab çəkməyə. Ya ona verən Allah, ya mənə” (2, 50).

İkincisi isə Koroğlunun bilə-bilə Dəmirçioğlunun Qıratı aparmasına şərait yaratmasıdır:

“Qərəz, Dəmirçioğlu Qıratı çəkdi damın üstünə. Atın ayağındakı buxovu qırıb atdı, sonra Koroğluya dedi:

–İndi gəl, min tərkimə, gedək!

Dəmirçioğlu bunu deyib özü Qırata minmək istədi. Qırat ağzını açıb ona tərəf yönəldi. Az qaldı ki, başını qaldırıb göyə tullasın. Koroğlu tez yüyürüb özünü Qırata göstərdi. At Koroğlunun görcək sakit oldu. Koroğlu atın başını tutub dedi:

–Qabaqca sən min, sonra mən.

Qıratda bir xasiyyət var idi ki, Koroğlu onun yüyənini kimə tapşırıydı, at ona əl verərdi. Qərəz, hər ikisi tərkləşib düşdülər yola” (2, 51).

“Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” qolunda da Koroğlu özünü dəliliyə – axmaqlığa vurur. Belə ki, Eyvazın dalısıca gedəndə yolda bir çobanla qarşılaşır. Tanınmamaq üçün çobanla paltarlarını dəyişməyi xahiş edir. Çobanın paltarını geyib Eyvazın atası qəssab Alının dükanına gəlir. Məlum olur ki, Eyvaz atası qəssab Alı ilə çölə sürünü yoxlamağa gediblər. Koroğlu da oraya gəlir və onun qəssab Alı ilə belə bir dialoqu olur:

“Koroğlu bir-iki qoyunu əllədi, baxdı, soruşdu ki:

–Bəs, ağa, bunların qiyməti neçədir?

Qəssab Alı dedi:

– Vallah, indi qoyun qismi bir az bahadır. Ancaq görürəm sən uzaqdan gəlibsən. Sənə birini iki tüməndən hesab edirəm.

Koroğlu dedi:

–Yox, ağa, mən o qiymətə qoyun ala bilmərəm.

Qəssab Alı nə qədər dil-ağız tökdüsə, gördü ki, yox, müştəri heç ipə-sapa yatan deyil. Axırda dedi:

–Oğul, sən de görək bəs neçəyə alarsan?

Koroğlu dedi:

– Ağa, bizim yerlərdə qoyunun biri gedir on tümənə. Mən qoyunu səndən iki tümənə alsam, hərəsində səkkiz tümən qazancım olur. Bu da ki, insaf deyil. Bu nə yerə sığar, nə göyə. Mən

qoyunun birini səndən beş tümənə alacağam. Verirsən, ayır, pulunu verim. Yox, vermirsən, onda gedim ayrı adam tapım.

Qəssab Alı gördü ki, bu müştəri lap göydəndüşmədi. Dedi:

– Neylək, oğul, sən deyən olsun. Əyə, Eyvaz ayır sürünü!”

(2, 101).

Əslində Koroğlunun belə bir dəliliyi – axmaqlığı qəssab Alını da son dərəcə heyretə gətirir. Qəssab Alının Koroğlu haqqında “göydəndüşmə” epitetini işlətməsi onun dəliliyinə – axmaqlığına bir işarədir. Yəni qəssab Alının düşündüyü kimi desək, iki tümənlik qoyunu beş tümənə alan axmaq heç vaxt ələ düşməz.

Yenə də “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” qolunda Koroğlunun dəliliyi-axmaqlığı barədə Türkmən bəylərindən olan Ərəb Reyhan danışır. Belə ki, Koroğlu Eyvazla gəlib böyük bir uçurum qarşısında dayanır. Bu, o deməkdir ki, ya Qırat bu uçurumu tullanmalıdır, ya da Koroğlu Ərəb Reyhan və onun qoşunu ilə üz-üzə gəlməlidir. Koroğlu isə uçurumdan tullanmaq üçün Qıratı tərifləyərək həvəsləndirir:

*“Koroğlu əməyi getməsin zaya,
Gərək qan udduram bəyə, paşaya,
Sıçrayıb quş kimi atıl o taya,
Apar Çənlibelə məni, Qıratım!”* (2, 109).

Bəli, Koroğlu qərarında qətidir. O, düşməne Qıratın da gücünü nümayiş etdirmək istəyir. Ərəb Reyhan da onun bu məqsədini başa düşüb həyəcan və heyretlə deyir: “Bu adam ya dəlidi, ya da... elə dəlidi ki, var. Yoxsa o uçurumdan da at atlanır? Özü də üstündə iki adam” (2, 109). Burada Ərəb Reyhanın Koroğlu haqqında dediyi “bu adam ya dəlidi, ya da... elə dəlidi” sözləri Koroğlunun axmaqlığına olan işarədir.

“Koroğlu ilə Bolu bəy” qolunda Koroğlunun Bolu bəyə qalib gəlməsi, sonra isə ona əsir kimi tabe olması da bir dəlilik, bir axmaqlıqdır:

“Koroğlu dedi:

– Ayə, mən Koroğluyam. Koroğlu söz verməz. Verdi müxənnətlik eləməz. İndi ki ehtiyat eləyirsən, budu, gəl bağla qollarımı, elə apar.

Bolu bəyin də elə arzusu bu idi. Tez adamlarına göz elədi ki, day fürsətdi, dayanmasınlar. Bir möhkəm zəncirlə o saat Koroğlunun qollarını bağladılar dalına. Sonra bir-iki kəndirlə də sıxdılar ata. Bolu bəy işi hazır görəndə hökm elədi qoşun atlandı. Koroğlunu qabaqlarına salıb Ərzincana tərəf yola başladılar” (2, 256).

Şübhəsiz, Bolu bəyin “fursətdi” deməsi Koroğlunun dəliliyinə – axmaqlığına işarədir.

4) DƏLİ KÖNÜL

Eposda Koroğlunun zürriyyətinin olmaması xüsusi bir ağrı və kədərlə hiss etdirilir. Əslində bu məyusluq ilk dəfə Nigar xanımın dilindən eşidilir. “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” qolunda dəlilərlə istirahət edib əyləndiyi bir vaxtda Nigar xanım dərindən ah çəkir. Onun qəmginliyi, qaşlarının çatılması, gözlərinin doluxsunması Koroğlunu da narahat edir. Nigar xanım isə övladsızlıqdan məyus olmasını sızıltılı və həzin bir gəraylı ilə Koroğluya çatdırır:

*“Necə baxım ev-eşiyə,
Yaralı könlüm üşüyə,
Toz bürümüş boş beşiyə,
Şirin layla çalan yoxdu.
Çənlibeli güllər bəzər,
Güllər saralsa kim üzər?
Hər quş balasıynan gəzər,
Niyə sənin balan yoxdu?”* (2, 89).

Bu, son dərəcə həzin və kədərli bir məqamdır. Nigar xanım yalnız öz istəyini və arzusunu deyil, həmçinin Koroğlunun

gizli, narahat duyğularını dilə gətirir. Söyləyici Nigar xanımın vasitəsilə imkan tapıb Koroğlunun həyatı və gələcəyi üçün vacib və zəruri olan bir məsələni gündəmə gətirir. “Ustad deyir ki, Koroğlunu heç kəs ağlayan görməmişdi. Amma Nigarın sözündən sonra Koroğlu elə oldu, elə oldu ki, Nigarın ağlamağı yaddan çıxırdı” (2, 90). Hələ bu azmış kimi Aşıq Cünun da dübarə onun məlulluğunun səbəbini soruşur:

*“Qıratın üstündə dili tənd olan,
Paşalar varına talanlar salan,
İsgəndər tək sudan bac-xərac alan,
Bir de, qoç Koroğlu, nədən məlulsan?”* (2, 90).

Bu məqamda Koroğlu Aşıq Cünuna müraciətlə özündən bəhs edir və söylədiyi gəraylıda öz dəli könlündən danışır:

*“Coşdu dəli könül coşdu,
Mövc verdi, kəllədən aşdı,
Bir meşəyə ki, od düşdü,
Quru yanar, yaş inildər.*

*Koroğluya sözüm çoxdu,
Sözlərim peykanlı oxdu,
Hansı igidin sonu yoxdu,
Ocaq sönər, daş inildər”* (2, 91)

Koroğlunun öz könlünü “dəli könül” adlandırması onun dəli nərəsinə, dəli-dolu igid kimi tanınmasına, bəzən dəlisovluq eləməsinə və bütövlükdə dəlilər dəlisi olmasına da tam uyğun gəlir.

Eposun mətnində Koroğlunun dəli könlünün coşmasına ikinci dəfə Dərbənd səfərində rast gəlirik. Əslində bu da çox maraqlı məqamdır. Hələ bundan əvvəl Koroğlunun dəli nərəsi eşidilir: “Nigar xanım nə qədər elədisə onları ayıra bilmədi. Kürdoğlu cavan, təcrübəsiz, Koroğlu yüz ilin Koroğlusunu. Kürdoğlu yoruldu. Koroğlu bir dəli nərə çəkib Kürdoğlunu götürüb yerə

vurdu. Çöküb sinəsinə xəncəri çəkdi ki, başın kəssin, Nigar xanım tutub xəncəri onun əlindən aldı” (2, 312).

Bundan sonra Kürdoğlu Koroğlunu tanıyır və özünü saxlaya bilməyib qoşma dili ilə onun oğlu olduğunu bildirir. Bu isə hamını çaşdırır, hamı mat-məəttəl qalır:

“Koroğlu dedi:

– Mənim oğlum yoxdu. Sən yalan deyirsən.

– Var. Mən Ərəb paşanın qızı Mömünə xanımın oğluyam.

Bu da sənin bazubəndin.

Bunu deyib Kürdoğlu qolundakı bazubəndi Koroğluya göstərdi. Dəli Koroğlunun dəli könlü coşdu. Oğlunu qucaqlayıb dedi:

*... Səd afərin qaynağına, coşuna,
Yağı düşmənlə gələ bilməz tuşuna,
Koroğluyam, oğul, dönüm başına,
Koroğlu deyilən igid mənəm, mən!”* (2, 313-314)

Deməli, eposun mətnində Koroğlunun dəli könlünün coşması iki qolda müşahidə olunur: “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” və “Koroğlunun Dərbənd səfəri”. Birincidə övlad həsrətli Koroğlunun dəli könlü coşur, digərində öz övladını tapan Koroğlunun dəli könlü qıy çəkib dilə gəlir. Beləliklə, yalnız övlad məsələsi ilə bağlı olan məqamlarda və yalnız Koroğlunun öz dilində “dəli könlü” ifadəsi səslənir. Bu isə eposun məntiqinə tam uyğundur.

Bütün bunlar təsdiq edir ki, “Koroğlu” eposundakı dəlilərin – igidlərin sayı şərti olsa belə 7777-dir. Bu rəqəm müqəddəs olmaqla bərabər, Çənlibeldə Koroğlunun ətrafına toplaşan və onunla birgə fəaliyyət göstərən bütün dəlilərin simvolik sayıdır, amma buraya 1 rəqəmini də artırmaq lazımdır. Bu isə dəlilərin dəlisi olan Koroğludur.

2. “KOROĞLU” EPOSUNDA DƏLİ AŞIQ

Azərbaycan xalq dastanlarının poetik sistemi söyləyicidən, mətndən, strukturundan nə qədər asılı olsa belə onlardan daha artıq dərəcədə baş qəhrəmanla əlaqədardır. Dastanda baş qəhrəman təyinedicidir. Bu funksiyanı qəhrəmanlıq dastanlarında məhz qəhrəman (sözün hər iki mənasında: obraz və igid! – məsələn, Koroğlu) yerinə yetirirsə, məhəbbət dastanlarında əsas estetik yükü Aşıq (məsələn, Kərəm) öz çiyinlərində daşıyır.

Epos poetikasının elə mühüm elementləri də vardır ki, əsas qəhrəmanla deyil, digər obrazlar və digər struktur vahidləri ilə təmsil olunur. Belə obraz çeşidini aşıq və ozan surətlərində, saz və qopuz simvollarından kifayət qədər aydın görmək və təsəvvür etmək mümkündür. Bu məsələ yalnız ona görə deyildir ki, dastanlar aşıqlar tərəfindən söylənilir, yeni əsrlərə və yeni nəsillərə ötürülür, məhz ona görədir ki, dastanın ritmi birbaşa aşıqdan və sazdan asılı olur. Beləliklə, aşıq və saz epos poetikasının özündə – strukturda aparıcı vahidə və simvola çevrilir. “Koroğlu” eposundakı Aşıq Cünun məhz belə obrazlardandır.

Aşıq Cünun eposda ilk dəfə say etibarilə beşinci qolda – “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda görünür. Bu vaxta qədər Nigar xanımı nəzərə almasaq, Çənlibelə gələn dəlilər sırasında Dəli Həsən, Bəlli Əhməd və Dəmirçioğlu vardır. Koroğlu Dəli Həsənlə küştü tutub vuruşur, ona qalib gəlir və Dəli Həsən həmişəlik Koroğlu ilə bir yerdə qalacağına razılıq verir. Bəlli Əhməd isə Koroğlu dəlilərinə qoşulmaqda özü israrlıdır: “Bəlli Əhməd Koroğlunun sədasını eşidib, ona müştəq olmuşdu. Elə bil ki, bir adam ona “igid igid qulluğunda olmalıdır” deyirdi. Bəlli Əhməd çox düşündü, çox daşındı, çox ölçdü, çox biçdi, çox götür-qoydan sonra bir səhər çarıqlarının bağını bərkidib, Çənlibelə tərəf yol başladı” (2, 24). Dəmirçioğlunu isə Koroğlu özü tapır və özü seçir. Beləliklə, “Koroğlu ilə Dəli Həsən”,

“Koroğlunun İstanbul səfəri”, “Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qollarında dəlilərin Koroğlu ətrafına toplaşmaq mexanizminin üç üsulu tam aydınlığı ilə görünür: birincisi, tutuşub barışmaq formasında (Dəli Həsən); ikincisi, könüllü gəliş formasında (Bəlli Əhməd) üçüncüsü, tanıyıb seçmək formasında (Dəmirçioğlu).

Aşıq Cünunun – dəli aşığın Çənlibelə gəlişi isə tamamilə yeni forma və məzmunu malikdir. Yeri gəlmişkən, “Koroğluya və dəlilərə rəğbət bəsləyən aşıqlar “dəli” mənasını verən “cünun” və “abdal” adları daşıyırlar – Aşıq Cünun, Abdal Qasım (sonuncu ada dastanın Paris nüsxəsində rast gəlirik)” (6, 141). Aşıq Cünun Cəfər paşanın aşığıdır. “Koroğlunun Ərzurum səfəri” boyunca lap əvvəlində deyilir: “Cəfər paşanın imarətinin qabağında bir pəhləvan meydanı, bir də bir aşıq meydanı var idi. Pəhləvan meydanı Qara pəhləvanın, aşıq meydanı Aşıq Cünunun idi. Cəfər paşa bayram günlərində meydanları bəzədərdi. Uzaqdan, yaxından gələn pəhləvanlar, aşıqlar burada öz güclərini sınırdılar. Cəfər paşa belə bir qanun qoymuşdu: meydanlarda basılan yüz tümən verər, basan yüz tümən alardı” (2, 54).

Buradakı pəhləvan meydanı, heç şübhəsiz, “Dədə Qorqud” eposunu xatırladır. Eposun “Dirsə xan oğlu Buğac xan” boyunda da Bayındır xanın uca bir meydanı var, orada da qəhrəmanlıq nümayiş etdirilir: “Məgər, sultanım, Dirsə xanın oğlancığı, üç dəxi ordu uşağı meydanda aşuq oynarlardı. Buğayı qoyu verdilər, oğlancılara “qaç” dedilər. Ol üç oğlan qaçdı, Dirsə xanın oğlancığı qaçmadı” (6, 36). Beləliklə, Dirsə xanın oğlu buğaya qalib gəlir və bu qələbədən sonra Dədə Qorqud gəlib “oğlanın babasını soylamışdır” (2, 36). Şübhəsiz, bu soylama qopuzla olmuşdur.

“Dədə Qorqud” eposundan aydınlaşır ki, dastan yaradıcılığının ilkin çağlarında hünər və igidlik meydanı ilə saz və söz meydanı bir olmuş, yəni diferensiasiyaya uğramamışdır. “Ko-

roğlu” eposunda isə ayrılma prosesi özünü kifayət qədər aydın göstərməkdədir.

Bəs Ərzurumlu Cəfər paşanın xidmətində duran Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlişinin əsas səbəbi nədir? Eposda söylənir: “Aşıq Cünun çoxdan idi ki, Çənlibelə gedib, Koroğlunu görmək istəyirdi. Amma Cəfər paşadan qorxurdu” (2, 54). Yaxud Aşıq Cünun öz-özünə deyirdi: “Ey dili-qafil, bu necə ola bilər ki, mən Aşıq Cünun olam, ayağım dəyməmiş yer, gözüm görməmiş adam olmaya, amma Çənlibelə gedib Koroğlunu görmüyəm” (2, 55).

Beləliklə, həm söyləyicinin diktəsində, həm də Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlmək istəyində axtarış və dəqiqləşdirmə var. Yəni Çənlibelə gəlmək arzusu baxımından Aşıq Cünun Bəlli Əhmədlə müqayisədə hələlik o qədər də israrlı deyil. Bunun səbəbi isə çox sadədir və Cünunun aşıqlığından irəli gəlir. Yəni dəli aşıq görüb tanımaq istəyir, başqa sözlə, el arasında deyildiyi kimi “aşiq gördüyün çağırır”. Elə belə də olur. Koroğlu Aşıq Cünunu böyük hörmətlə qarşılayır və Çənlibeldəki on beş günlük təəssürat “aşiq gördüyün çağırır” deyiminə son dərəcə uyğun gəlir: “Koroğlu, mən sənə haqqında çox sözlər eşitmişdim. Sənə pis deyən də vardı, yaxşı deyən də vardı. Amma mən gördüklərimi gördüm. Burada sənə yanında qalmaq oraya getməkdən çox yaxşıdır” (2, 55).

Eposun mətnində “aşiq gördüyünü çağırır” deyimi üç formada özünü nəzərə çarpdırır. Birincisi, o, poetik təsvirin alt qatında görünür. Aşıq Cünun “dan yeri ağaranda ayağa durdu, dəstərxanı belinə bağladı, sazını çiyinə saldı, əlinə də bir ağac alıb yola düşdü” (2, 55).

İkincisi, Koroğlu bu hikməti bildiyinə görə Aşıq Cünuna deyir: “Aşıq, sözüm yoxdur. Gedirsən get. Amma paşalara, xanlara bel bağlama. Mənim də atam ömrünü, gününü Həsən xanın

qapısında çürütmüşdü, axırda muzdu o oldu ki, xan gözlərini çıxartdı” (2, 56). Yəni Koroğlu özü də gördüyünü çağırır.

Üçüncüsü, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” boyunda Aşıq Cünun özü də elə birbaşa belə söyləyir: “Başına dönüm, ustad deyib ki, aşıq gördüyün çağırar” (2, 93).

Aşıq Cünunun Çənlibeldən qayıtdıqdan sonra Cəfər paşanın bacısı Telli xanıma orada gördüklərini geninə-boluna danışması bir yana, o, Cəfər paşanın özünə də Koroğlunu ağızdolusu – o ki var tərifləyir:

*“Mərd meydanda qaçmayıbdır yaşında,
Dəlilərin cəm görmüşəm başında,
Düşməni sındırır tər savaşında,
Cünun deyər şirə bənzər Koroğlu”* (2, 59).

Cəfər paşanın hüzurunda Koroğlunu şirə bənzətmək, tərifləyib göylərə qaldırmaq, Koroğlunun mərdliyini hətta paşanın üzünə vurmaq məhz dəli aşığın işidir. Bunun müqabilində isə, şübhəsiz, Aşıq Cünunu qaranlıq bir zindan gözləyir. Elə belə də olur: dəli aşığı zindana salırlar. Telli xanımın səyi ilə zindandan azad olan Aşıq Cünun yenidən Çənlibelə qayıdır.

Aşıq Cünunun Çənlibelə ikinci gəlişi artıq müvəqqəti gəliş deyil. Aşıq Cünun Çənlibeldə sayılıb-seçilən simaya çevrilir. Hətta Çənlibeldə aşıqlıq statusu məhz onun öhdəsinə düşür: “Koroğlu qara bığlarının altından bir-iki badə keçirəndən sonra dönüb Aşıq Cünuna baxdı.

Deyirlər ki, Koroğlu belə dönüb baxanda day Aşıq Cünunda sorğu-sual olmazdı. O saat əlini üçtelli saza atıb ortaya çıxardı” (2, 88). Maraqlıdır ki, vaxtilə toplanmış və arxivdə saxlanılan “Koroğlu” dastanının qollarından biri elə birbaşa “Koroğluy-nan Aşıq Cünun” adlanır. (5, 291). Yəni qolun bu cür təqdimi Aşıq Cünunla Koroğlunun eyni səviyyəyə qaldırılması deməkdir.

Aşıq Cünunun Çənlibeldəki statusunun tam təsdiqi üçün eposdakı qolların finalına nəzər yetirmək zəruridir. Məlumdur ki, “Alı kişi”, “Koroğlu ilə Dəli Həsən”, “Koroğlunun İstanbul səfəri”, “Dəmirçioğlunun Çənlibelə getməyi” qollarında hələlik Aşıq Cünun yoxdur. Qolların sonluğuna gəldikdə isə “Alı kişi” qolu süjetin hazırlıq mərhələsini təşkil etdiyinə görə sonluq da məhz buna xidmət edir: “Koroğlu atasını Qoşabulağın yanında dəfn edib o gündən Çənlibeldə yurd-yuva saldı” (2, 17). “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolu igidlərin Çənlibelə axınının başlanğıcı olduğu üçün onun sonluğu da buna xidmət edir: “Bu gündən Koroğlunun başına yavaş-yavaş adamlar yığışmağa başladı. Çox çəkmədi ki, Çənlibelə qoçaq oğlanların, igidlərin məskəni oldu” (2, 23). “Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolu da yenə həmin məqsədə xidmət göstərir: “Belə bir igidin Çənlibelə gəlib dəlilərə qoşulmağı Koroğlunu, dəliləri çox sevindirir. Dəmirçioğlu da sözünün üstündə durdu. Dəlilərlə dostlaşıb Koroğlunun arxası, köməyi oldu” (2, 53). Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlməsini əks etdirən “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda Nigar xanım bir məclis düzəldib, Telli xanımla Dəmirçioğlunun toyunu eləməsilə başa çatır (2, 87). Bütün bunlarla müqayisədə “Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunun finalı fərqlənir: “Məclis təzədən başlandı. Koroğlu bir Nigara baxdı, bir dəlilərə baxdı, ürəyi telləndi. Üçtelli sazı döşünə basıb dedi:

*“Koroğluyam Çənlibeldə oturrəm,
Harda gözəl görsəm, allam, gətirrəm,
Dəliləri muradına yetirrəm,
Gözəllərdə arzumanım qalmadı”* (2, 46).

Fərqin məzmunu ondan ibarətdir ki, şadyanalıq məclisini sözün, sazın gücü ilə məhz Koroğlu özü başa çatdırır. Epik ənənədə də belədir, çünki “Dədə Qorqud” eposunda hər boyun axırında Dədə Qorqud gələrək söz söyləyib, boy boylayır” (7, 41; 50; 67; 78 və s).

Artıq altıncı boyda – “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” boyunda Aşiq Cünun Çənlibeldədir və onun statusu kifayət qədər aydın görünür. Belə ki, Koroğlu Eyvazı Çənlibelə gətirərkən Nigar xanımın təklifi ilə bütün dəlilərlə onu qarşılayırlar: “Məclis quruldu. Keflər duruldu. Saqi dolandı. Ruh tazalandı. Aşiq Cünun sazını kökləyib ortaya çıxdı. Çaldılar, oxudular, dedilər, güldülər, Nigar xanım Eyvazın gözlərindən öpdü, köynəyinin yaxasından keçirib özünə oğul elədi” (2, 114). Tam aydındır ki, “Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunun finalı Koroğlunun məclis aparmağı ilə tamamlanırsa, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qolunda həmin funksiyaları Koroğlu dura-dura məhz Aşiq Cünun yerinə yetirir. Başqa sözlə, Çənlibelə gələn Aşiq Cünun qeyd-şərtsiz baş qəhrəman Koroğlunun, hətta epik ənənəyə nəzər salmış olsaq, müəyyən mənada Dədə Qorqudun da statusunu mənimləyir.

Koroğlu ilə Aşiq Cünun arasındakı status bölgüsü “Koroğlunun Bayazid səfəri” qolunda tamamilə yeni formada və açıq, əyani şəkildə özünü göstərmiş olur. Koroğlu ilə Aşiq Cünun arasında olan deyişmə zamanı Koroğlunun əlində saz əvəzinə qılınc var. Yəni burada qılıncın səlahiyyətinin Koroğluda olması qabarıq şəkildə göstərilirsə, deməli, həmin məqamda sazın səlahiyyəti Aşiq Cünundadır: “Koroğlu sıçradı Qıratın üstünə. At Koroğlunu üstündə görcək elə kişnədi ki, Çənlibelə səs düşdü. Koroğlunun ürəyi atlandı, beyni qızdı, gözləri tərən gözünü kimi alovlanıb yandı. Saz əvəzinə misri qılıncı çəkib dedi:

*Yığılsa məxluqat, qurulsu məhşər,
İsrafil surunu çala qoymaram.
Çəkərəm qılıncı, gırrəm meydana,
Uçurdaram, burda qala qoymaram.*

Koroğlu elə sözün birinci bəndini demişdi Aşiq Cünun elə bir bayatı çəkdi ki, hamının bədəni lərzəyə gəldi” (2, 218).

Koroğlu ilə Aşıq Cünun arasındakı status bölgüsünün nə qədər incə və nə qədər düşünülmüş olduğunu növbəti yeddinci boy – “Durna teli” boyu bir daha təsdiq edir. Boyun finalında belə söylənir:

“Koroğlu başdan başlayıb axıracan əhvalatı xanımlara, Bağdada getməyib, Çənlibeldə qalan dəlilərə danışdı. Amma Giziroğlunun adını da çəkmədi. O barədə bir kəlmə də kəsmədi. Nigar xanım ala gözlərini bir dəfə süzdürüb Koroğluya bir qıyqacı baxdı. Dedi:

– Ay Koroğlu, sən ki belə iş bilənsən, igidsən, görəsən, bu dünyada sən kimi ikinci bir adam da var, ya elə anan səni tək doğub?

Koroğlu heç bir söz demədi. Yavaşca qalxıb, Aşıq Cünunun sazını əlindən alıb, basdı bağına dedi:

*Anadan oğul doğulubdu,
Giziroğlu Mustafa bəy.
Bu dünyaya tək gəlibdi,
Giziroğlu Mustafa bəy”* (2, 136).

Koroğlunun ikinci dəfə Aşıq Cünunun sazını alıb oxuması Aşıq Cünunu ona verilmiş statusdan məhrum etmək deyil. Elə bu faktın özü belə bir cəhəti təsdiq edir ki, Aşıq Cünun öz statusundadır və məclisi aparmaq üçün məqam gözləyir. Koroğlunun sazı alıb çalması və oxumasının arxasında isə Nigar xanıma bəslənən uca bir sevgi və məhəbbət gizlənilir (“Nigar xanım ala gözlərini bir dəfə süzdürüb Koroğluya bir qıyqacı baxdı”).

Bəs digər boylarda qolların finalı necə başa çatır? Səkkizinci – “Həməzənin Qıratı aparması” qolu Koroğlunun saz çalıb, oxuması ilə (2, 177), doqquzuncu – “Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməsi” qolu Koroğlunun yeddi gün, yeddi gecə toy oynayib Məhbub xanımın Bəlli Əhmədə, Şirin xanımı Tüpdəğidana, qarabaşı da Dəli Mehtərə verməsi ilə (2, 201), onuncu – “Koroğlunun Bayazid səfəri” qolu Koroğlunun hökmü ilə dəlilərin da-

vadan əl çəkməsi, qoşuna aman verilməsi və sazı döşünə basıb oxuması ilə (2, 222), on birinci – “Qulun qaçması” qolu Ələmqulu xanın qızı Ruqiyyə xanımla Gürcü oğlu Məmmədin toyunda Koroğlunun üçtelli sazı sinəsinə basıb oxuması ilə (2, 238), on ikinci – “Düratın itməyi” qolu Koroğlunun “Telli Nigar” rədifli gəraylısının söyləməsi ilə (2, 247), on üçüncü – “Koroğlu ilə Bolu bəy” qolu Koroğlunun “Dağlar” qoşması ilə (2, 269) on dördüncü – “Koroğlunun Qars səfəri” qolu Koroğlunun ayağa durub sazı götürməsi və özü “dövrən açıb məclis qurması” ilə (2, 291) on beşinci – “Koroğlunun Dərbənd səfəri” qolu yenə də Koroğlunun qoşması ilə (2, 326), on yeddinci, sonuncu – “Koroğlunun qocalığı” qolu isə bütün bunlardan fərqli olaraq, yenə Aşıq Cünunun məclis aparması ilə başa çatır: “Atlar küsnədi, qılınclar oynadı. Qırat iki dal ayağının üstə qalxıb qızmış pələng kimi elə bir şahə çəkdi ki, dağ-daş titrədi. Aşıq Cünun üçtelli sazı bağrına basdı. Hamı bir yerdə təzədən Çənlibelə qalxmağa başladılar” (2, 347).

Dalbada doqquz qolda finallar yenə də Koroğlunun saz çalıb oxuması və qoşma, gəraylı söyləməsi ilə bitir. İlk təəssürat belə ola bilər ki, Koroğlu Aşıq Cünuna güzəştə getdiyi statusunu geri qaytarır. Bəli, epos məntiqi bunu tələb edirdi, amma o cür dönüş saxta, süni yolla deyil, təbii formada olmalı idi. Təbiilik isə ondan ibarətdir ki, “Koroğlu” eposunda Aşıq Cünunun tamamilə başqa bir funksiyası da vardır. Diqqət edək, Aşıq Cünun özü “Eyvazın Çənlibelə gətirilməyi” qolunda Koroğlunun narahatlığını, sıxıntısını görüb deyir:

–“Koroğlu, buna görə sən heç məlul olma! Sənin mənim kimi aşığın var. Dünya ki var, mənim ayağımın altında sim kimidi. Gedərəm, gəzərəm, dolanaram, Rüstəm kimi igid, Yusif kimi gözəl bir oğlan taparam, gəlib sənə xəbər verərəm, gətirib özünə oğul edərsən” (2, 91).

Yaxud “Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi” qolunda belə söylənir:

“Yenə Aşıq Cünun çoxdan idi ki, Çənlibeldən çıxmışdı. Nə Həmzənin Çənlibelə gəlməyini bilirdi, nə Qıratı aparmağını. Nə Koroğlunun Toqatdakı işindən xəbəri var idi, nə də Qıratı gətirməyindən.

Şəhər-şəhər, kənd-kənd dövrən açırdı, məclis qururdu. Bir tərəfdən Koroğludan oxuyub onu məşhuri-cahan eləyərdi, bir tərəfdən cavan, igid oğlanların say-seçmələrini yığıb Çənlibelə göndərərdi, bir tərəfdən də paşalardan xəbər yığıb Koroğluya çatdırardı” (2, 178).

Və yaxud da “Koroğlunun Qars səfəri” qolunda deyilir:

“Koroğlu soruşdu:

–Bəs Aşıq Cünun hanı? Heç gözümə dəymir.

Nigar dedi:

–Aşıq Cünunu genə də Toqata göndərmişik ki, Hasan paşanın işlərindən bizi xəbərdar eləsin” (2, 270).

Beləliklə, aydın olur ki, Aşıq Cünun igidlərin seçilməsi və bəzi məlumatların əldə edilməsi üçün çox vaxt Çənlibeldə olur. “Aşıq Cünun haqqın, ədalətin tərəfindədir – və elə ona görə də Çənlibelə gəlib çıxır, lakin onun sənəti – funksiyası elədir ki, el-el, oba-oba gəzir (bu missiya da aşığa ozandan keçir), dünyanı görür” (3, 165). Məhz buna görə də finallarda xeyir-dua vermək, saz çalıb məclis aparmaq vəzifəsini yenə Koroğlu yerinə yetirir.

Sonuncu qolda isə bütün hadisələrin mərkəzində olan Aşıq Cünunun Çənlibeldə dəlillərlə birgə olması faktı və finaldakı mövqeyi həmin statusun yenidən qaytarılması ilə nəticələnir. Deməli, Aşıq Cünun olan yerdə saz, söz sahibi Aşıq Cünundur. “Koroğlunun aşıqlığı onun üçün sənət deyil, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətdir” (3, 165).

Eposun mətnində Aşıq Cünunun sazı da tez-tez xatırlanır və aparıcı saz kimi görünür: “Koroğlunun köhnə yarası təzələndi. Aşıq Cünunun sazını əlindən alıb, bağına basdı. Dedi:

*Telli Nigar məlul durar,
Əl qoymunda, boynun burar,
Müjganın sinəyə vurar.
Göz oxşayar, qaş inildər”* (2, 91).

“Durna teli” qolunun sonunda isə Koroğlu çalıb oxusa da, yenə Aşıq Cünunun sazı ilə çalıb oxuyur:

“Nigar xanım ala gözlərini bir dəfə süzdürüb Koroğluya bir qıyğac baxdı. Dedi:

– Ay Koroğlu sən ki iş üzü bilənsən, igidsən, görəsən bu dünyada sən kim kimi ikinci bir adam da var, ya elə anan səni tək doğub? Koroğlu heç bir söz demədi. Yavaşca qalxıb, aşıq Cünunun sazını əlindən aldı, basdı bağına dedi:

*Bir atı var Alapaça,
Aman vermir Qırat qaça,
Şeşpərinin uca haça,
Giziroğlu Mustafa bəy”* (2, 136-137).

Aşıq Cünuna məxsus sazın aparıcı mövqe tutması üçüncü bir faktla da təsdiq olunur. Belə ki, “Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi” qolunda Bəlli Əhməd Məhbub xanımın arxasınca gəldəndə Aşıq Cünun öz sazını ona verir və söyləyir ki, “Məhbub xanımla şərtimiz var. O səni bu sazla tanıyacaq” (1, 183). Bəlli Əhməd Məhbub xanımın hüzurunda saz çalarkən sazda ki aşığın biri sınırdır. Bəlli Əhməd bu işə hökmən əncam çəkmək haqqında düşünür. Usta yanına gələn Bəlli Əhmədin usta ilə sözü çəp gəlir və o, sazı ustanın başına vurub sındırır. Sonra isə “Bəlli Əhməd dükandakı sazlardan bir yaxşısını seçdi. Pulunu qoydu piştaxtının üstünə. Sazı çiyinə salıb çıxdı bayıra” (2, 188).

Bu da son deyil, çünki Rum paşasının qoşunu Bəlli Əhmədin üstünə hücum çəkəndə məcburən həmin sazı qılınc əvəz edir

(Xatırla: Koroğlu da saz əvəzinə misri qılıncı götürür!): “Bəlli Əhməd bir də baxdı ki, qoşun ətrafı bürüdü. Gördü day ayrı əlac yoxdur. Sazı çiynindən çıxarıb bir tərəfə atdı. Misri qılıncı çəkib özünün vurdu qoşuna” (2, 188). Vuruş qurtarandan və Bəlli Əhməd xilas olandan sonra isə görür ki, “Məhbub xanımın əlində bir dənə də saz var. Soruşdu:

–Məhbub xanım, bu nədir?

Məhbub xanım dedi:

–Sazdı. Aşıq Cünun üçün qayırdırmışam” (2, 198).

Yəni bütün bu faktlar da göstərir ki, Aşıq Cünunu saz olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil.

“Koroğlu” eposundakı Aşıq Cünun obrazının mahiyyəti və məzmununda tamamilə başqa bir cəhət də var. Bu isə aşıqlıq sənətinin ülviliyi, saza-sözə münasibət, halal və haramın bir-birindən ayrılması kimi məsələlərlə bağlıdır. Onların aydınlaşdırılması üçün eposdakı bəzi məqamlara xüsusi diqqət yetirmək lazımdır.

“Durna teli” qolunda Koroğlu “paltarının üstündən bir aşıq paltarı geyib, çiyninə də bir saz salıb” (2, 176) camaatın toplaşdığı meydana gəlir. Bu meydanda Aslan paşanın əsir götürdüyü dəliləri asmaq niyyəti var: “Elə bu dəmdə Koroğlu özünü saldı meydana. Aslan paşa gördü budu, bir aşıq çiynində saz girdi ortalığa.

Dedi:

–Ayə yanşaqsanmı?

Koroğlu dedi:

–Bəli, paşam, yanşağam.

Aslan paşa dedi:

–Ayə, heç Koroğlunun sözlərindən bilirsənmi?

Koroğlu dedi:

– Ay paşa, izin ver, sənə söz oxuyum, söz olsun. Koroğlu nə adamdı ki, onun sözü belə məclisdə oxuna?!

Paşa dedi:

– Yox, sən bilmirsən, mən Koroğlunun üç dəlisini tutmuşam. Bu şadyanalıq da onun şadyanalığıdır. İndi sən bir az Koroğlunun sözlərindən de ki, onların ürəkləri açılsın (2, 127-128).

“Həmzənin Qıratı aparmağı” qolunda Koroğlu Qıratın arxasınca Toqata gəlir, amma aşiq paltarındadır:

“Koroğlu sözünü qurtarıb sazı çiyinə saldı. Yavaş-yavaş gəlib Hasan paşanın imarətinə çatdı. Baxdı ki, bir toydu, bir toydu... gəl görəsən. Məclis paşa, bəy, xan, tacirlərlə doludu. Bəli, eşitdilər ki, aşiq gəlib, hamı sevindi. Koroğlunu çəkib məclisə apardılar” (2, 164).

“Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi” qolunda isə belə bir məqam var:

“Məhbub xanım elə ki Aşiq Cünunu yola saldı, bir müddət gözlədi. Sonra qızlara dedi:

– Qızlar, yaman ürəyim darıxır. Gözdə-qulaqda olun, harada çiyində saz aşiq gördünüz mənim yanıma gətirin. Bir az dedirdək ürəyimiz açılsın” (2, 183).

Bütün bunlar onu sübut edir ki, aşıqlar paşaların yanında, onların sarayında olurlar. Çünki aşıqlar halal adamların ətrafına toplaşır, onların məclisində çalıb oxuyurlar. Məhz elə Aşiq Cünunun da Cəfər paşanın yanından uzaqlaşmasının, Çənlibelə – Koroğlunun yanına gəlməsinin əsas səbəbi budur.

Aşiq Cünun “Koroğlu” eposunun poetikasında son dərəcə zəruri funksiyaların daşıyıcısıdır. Eposda igidlərin – dəlilərin yanında bir dəli aşığın da olması Koroğlunun bitkin və mədəni cəmiyyət quruculuğu işinin təsdiqidir.

3. BƏDİİ MƏKANIN XARAKTERİ

“Koroğlu” eposunda baş qəhrəmanın hərəkəti ilə bağlı olaraq məkanlar tez-tez dəyişir və müxtəlif istiqamətləri əhatə edir. Şübhə yoxdur ki, bu, bilavasitə epos poetikası ilə bağlı məsələdir. Məkanların dəyişməsi, həmçinin xalqın arzu və ideallarının böyüklüyünə və intəhasızlığına dəlalət edir. Amma eposda bir məkan da var ki, o, həmişə dəyişilməz qalır. Belə bir məkan **Çənlibeldir**.

Çənlibel ilk dəfə məhz birinci qolda – “Alı kişi” qolunda təqdim olunur. Belə ki, gözləri çıxardılmış Alı kişi oğlu Rövşənə (gələcək Koroğluya) Çənlibeli tanıtdırmaq istəyir. Onlar əvvəlcə bir çayın qırağındakı ağaclı, otlu bir yerə gəlib çatırlar, sonra isə düzəngahda dayanırlar. Alı kişi otlu-sulu məkanı da, düzəngahı da bəyənmir. Nəhayət, üçüncü bir yerə yetişirlər:

“Getdilər, getdilər, bir uca dağın belinə çatdılar. Alı kişi soruşdu:

–Oğlum, bura necə yerdir?

Rövşən dedi:

–Ata, bura hər tərəfi qayalıq, çənli, çiskinli bir dağ belidir.

Alı kişi soruşdu:

– Oğul, bax gör, bu bel ki deyirsən, bunun hər tərəfində bir uca qaya görünür ki?

Rövşən dedi:

–Ata, görünür. Biri sağında, biri də solunda. Özü də başları qardır.

Alı dedi:

–Oğul, mənim axtardığımı yer elə buradır. Mən buranı çox yaxşı tanıyıram. Cavan vaxtlarda burada çox at oynatmışam, çox ceyranlara ox atmışam, çox cüyürlər ovlamışam. Bura mənim köhnə oylağımıdır. Buraya Çənlibel deyirlər” (2, 15-16).

Bu, artıq ideal məkandır!

Başqa bir maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda ilk dəfə Koroğluya rast gələn Dəli Həsənin Koroğlu ilə davası məhz yer – məkan üstədir. Belə ki, Koroğlu “Qıratı minib Çənlibelin atəyindəki yola çıxanda” (2, 18) Dəli Həsənlə qarşılaşır və Dəli Həsən ondan soruşur:

–“Əyə, de görüm kimsən? Bu yerlərdə nə gəzirsən?” (2, 18).

Dəli Həsən Koroğludan əvvəl bu yerlərin “sahibidir”. Onun öz dili ilə deyildiyi kimi, buradan kim keçsə, ona bac-xərac verməlidir. Hətta Dəli Həsən Koroğluya məğlub olandan sonra da neçə müddət bu yerlərdə hökmranlıq etdiyini belə anladır:

– “Qoç Koroğlu, düz yeddi ildir ki, mən bu yolların ağasıyam. İndiyə qədər hələ bir adam mənim qabağıma çöp sala bilməyib. Bu yeddi ilin ərzində bir tacir, bir bəzircan mənə bac verməmiş bu həndəvərdən keçə bilməyib” (2, 22).

Koroğlu ilə Dəli Həsənin davasından və Koroğlunun qələbəsinəndən sonra ən böyük ideal Çənlibeldə yurd-yuva salmaq idealıdır. Artıq Koroğlu Dəli Həsənlə və Dəli Həsən kimi digər tərəfdarları ilə bərabər ideal bir məkanın formalaşmasına xüsusi səy göstərir. Çənlibel kimi əlçatmaz bir təbiət guşəsini ideal bir cəmiyyətə çevirmək arzusu ilə yaşayır. Beləliklə, eposun ilk qollarından başlayaraq Çənlibel ideal məkan və ideal cəmiyyətin simvoluna çevrilir. Ona görə də “Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunda Çənlibeli sanki tanımaq olmur:

“Çənlibel indi dönüb başqa bir aləm olmuşdu. Bir qiyamət var idi ki, gəl görəsən. Ev tikən, yurd salan, məşq eləyən, at çapan, cıdır oynayan...” (2, 24).

Amma əhəmiyyətlidir ki, Çənlibelin tam əksi olan real məkan da ilk qollardan görünməyə başlayır. Bu məkan Həsən xanın və Hasan paşanın – xanların və paşaların hakim olduğu məkandır və həmin məkanın xarakteri isə belədir:

“Alı kişi dedi:

– Xan, onda izn ver paşa üçün aygır seçməyə başqa adam getsin. İlxıda bu daylardan yaxşı at yoxdur. Mən özüm başa düşə-düşə yaxşı at qoyub pis at seçə bilmərəm. Bu mənim adıma layiq olmaz.

Bu söz xanı cin atına mindirdi. Cəllad çağırıb əmr elədi ki, Alı kişinin boynunu vursun. Paşa da qəzəblənmişdi. Alı kişinin axır sözü onu da dəli eləmişdi. Odur ki, dedi:

– Həsən xan, mən görürəm ki, sənin ilxıcın bu daylara çox böyük qiymət verir. Yəqin ki, elə o haqlıdır. Onda sən belə elə. Bu dayların hər birini onun bir gözüne qiymət elə.

Paşanın sözü xanın xoşuna gəldi. Əmr etdi, cəllad Alı kişinin gözlərini çıxartdı” (2, 8).

“Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunda da Çənlibelin tam əksi olan məkan İstanbulun kəndlərindən biridir. Həmin kənd nə qədər balaca olsa belə yenə real məkandır və bu reallığı Bəlli Əhmədə sanki qayıbdən deyilən “igid igid qulluğunda olmalıdır” fikri mühitə öz etiraz məzmunu ilə təsdiq edir. Bir az sonra isə İstanbulun özündəki antihəyat əhvali-ruhiyyəsi üzə çıxır. Bu əhvali-ruhiyyə xotkar qızının məscidə getdiyi vaxt adamların vəlvələyə düşüb dükan-bazardan qaçmağı ilə əyaniləşir: “Tacir qıçını sürüyə-sürüyə başladı danışmağa ki, bəs xotkar gedib Məkkə ziyarətinə. Hər cümə günündən-cümə gününə xotkar qızı Nigar xanım məscidə gedir. O, evdən çıxanda car çəkib xəbər verirlər ki, hamı dağılıb evinə getsin. Xotkar özü tapşırıb ki, gərək bir naməhrəm adam Nigar xanımın boyunu görməsin” (2, 25).

Amma daha maraqlısı budur ki, İstanbuldakı real həyatı qəbul etməyən ilk obraz Bəlli Əhməddirsə, ən böyük obraz isə xotkar qızı Nigar xanımın özüdür. Nigar xanım uzaqdan-uzağa, görməzə-bilməzə, həmçinin sevgi dili ilə Çənlibeli İstanbula qarşı qoyur:

*“Çənlibel üstündə əsrəmiş nərsən,
Düşmən qabağında dayanan ərsən,
Tamam dəlilərə igid, sərkərsən,
Axtarsan, taparsan düz ilqar məni”* (2, 28).

“Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunda Çənlibellə İstanbul arasında bir ara məkan – keçid məkan da vardır. Bu məkan qolda ifadə olunan ideyanın reallaşmasında əsas rolu oynayır. Belə ki, Koroğlu İstanbula gəlib aşıq paltarında Nigar xanımla görüşür və öz razılığı ilə Nigar xanımı İstanbuldan götürüb Çənlibelə aparır: “Qırat yeldən qanad taxıb uçurdu. Gəlhagəl, gəlib bir çəmənзара çıxdılar. Bir tərəfdən Koroğlu gecəni yatmamışdı, yaman yuxusuzdu, bir tərəfdən də Nigarı belə xəlvət oğurlayıb aparmaq ona ağır gəlirdi. Odur ki, düşüb atı otlığa buraxdı. Nigarı da götürüb oradakı bulağın başına gəldi” (2, 41).

Bulağın başının üstündə çağlayan, otlığı gəl-gəl deyən bu çəmənzar ara məkandır. İstanbulla Çənlibel, real məkanla ideal məkan arasındakı münasibətlər məhz burada aydınlaşdırılmışdır. Bu aydınlaşma üçün lazım olan psixoloji mühit də vardır: Nigarı belə xəlvət oğurlayıb aparmaq Koroğluya ağır gəlirdi və eyni zamanda epos qəhrəmanı kimi Koroğluya yaraşmırdı.

Ara məkanda Koroğlu əvvəlcə Nigar xanımın qardaşı Bür-cü Sultanla, sonra isə xotkarın qoşunu ilə haqq-hesab çəkir və özünü təsdiq edir. Nigar xanımı da götürüb ona köməyə gələn dəlillərlə Çənlibelə yollanır. Nigar xanım görün kimi belə bir fikrə gəlir ki, Çənlibel “uca dağların başı, güllü, çiçəkli bir oylaqdır” (2, 45). Koroğlu isə özü Çənlibeli Nigar xanıma belə təqdim edir:

*“Ucalardan uca dağı,
Hərgiz gələ bilməz yağı,
Koroğlutək ər oylağı,
Nigar, Çənlibel budu, bu!”*

“Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolunda ilk tanış olduğumuz mühit Naxçıvan ərazisi, bu ərazinin içərisində isə konkret, real və mikro məkan hesab edilən nalbənd dükanıdır. Koroğlunun burada nalları əzişdirib “əzik-üzük dəmir parçalarıdır”, – deyə nalbəndə qaytarması nə qədər zarafatyana olsa belə onun real məkana olan münasibətidir. Maraqlı odur ki, Dəmirçioğlu da Koroğlunun verdiyi pulları əzib ona qaytarır: “Qərəz, nalbənd Qıratın dal ayaqlarını da nallayıb qurtardı. Koroğlu əlini cibinə salıb pul çıxartdı. Dəmirçioğlu pulları alıb, Koroğlu nallara baxan kimi, o yana çevirdi, bu yana çevirdi, əlində mum kimi əzib, Koroğlunun özünə qaytardı ki:

– Verirsən əməlli-başlı pul ver, bu əzik-üzükləri niyə bizə verirsən?” (2, 48).

Dəmirçioğlunun bu hərəkəti Koroğluya cavab olsa da, əslində real məkana qarşıdır, çünki pul Çənlibelin deyil, real məkanın nişanəsidir.

Qolda bir ara məkan da var. Bu məkan Koroğlunun Dəmirçioğlu ilə haqq-hesab çəkdiyi məkandır. Belə ki, Dəmirçioğlu Koroğlunun arxasınca düz Çənlibelə gəlib çıxır: “Bu dağ mənim, o dərə sənin, o dərə mənim, bu dağ sənin, az getdi, üz getdi, təpə aşıb düz getdi, gecələrin birində gəlib Çənlibelin ətəyinə çatdı” (2, 50). Çənlibelin ətəyində Koroğlu da onu səsindən tanıyır, amma özünü bürüzə vermir. Hətta Qıratı çox çətinliklə tövlədən çıxarmaq işində Dəmirçioğluna kömək edir, onun Qıratı qaçıрмаq istəyində də bir növ yardımçı olur. Bəs bu məqamlarda – Çənlibelin ətəyində, Qıratı tövlədən çıxaranda, atın qaçırılmasına köməklik göstəriləndə Koroğlu Dəmirçioğlu ilə haqq-hesab çəkə bilməzdimi? Əlbəttə, yox! Ona görə ki, bunlar hamısı Çənlibeldir, ara məkan deyil. Onda elə isə ara məkan hansıdır?

Koroğlu ilə Dəmirçioğlu Qırata minib Çənlibeldən uzaqlaşır və aralananda belə bir dialoq olur:

“Koroğlu dedi:

– Yaxşı, bəs sən ondan heç qorxmursan?

Dəmirçioğlu dedi:

– Mən onun nə qılıncından qorxuram, nə şeşpərindən, nə də dəlilərindən. Amma deyirlər dava eyləyəndə onun bir nəərə çəkməyi var. Qorxsam, qorxsam, bəlkə, bircə o nərədən qorxaram.

Koroğlu dedi:

– O, hələm-hələm yerdə nəərə çəkməz. Amma zalım oğlunun qolları yaman qüvvətlidir. Bir şeyə ilişdi, qurtardı. Dəmirçioğlu dedi:

– Ay bircə indi gələ çıxa bura, göstərəm ona qollarının qüvvətini.

Koroğlu daha danışmadı. Bir az da getdilər. Koroğlu daha lap arxayın oldu ki, Çənlibeldən uzaqlaşsınlar. Day hay-küy də düşsə, dəlilərlə xəbər tuta bilməz. Ağzını onun qulağına dayayıb, bir dəli nəərə çəkdi. Dəmirçioğlu aşsın, düz Qıratın ayaqlarının altına düşdü” (2, 52).

Çənlibeldən uzaq bir yer – bax bu, Koroğlu ilə Dəmirçioğlu arasındakı konfliktin həll olunduğu ara məkandır!

“Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda real məkan Ərzurum, ideal məkan isə yenə Çənlibeldir. Elə buradaca bir cəhət bəlli olur ki, eposdakı hadisələr cərəyan etdikcə real məkan – İstanbul, Naxçıvan, Ərzurum və s. dəyişir, amma ideal məkan (**Çənlibel!**) dəyişməz olaraq qalır.

Ərzurum adlı real məkanın xarakterini Cəfər paşanın göndərdiyi aşağıdakı məktub təyin edir: “Qurbanın olum, Koroğlunun başını gətirmək təkbətəklidə heç bir paşanın işi deyil. Əgər sən Koroğlunun tələf olmasını istəyirsənsə, hökm elə bütün paşalar yerbəyerdən qoşun çəkib onun üstünə yerisinlər. Bəlkə, bu yol ilə onu bizim başımızdan eləyəsən. Yoxsa onun yeddi min

yeddi yüz yetmiş dəlisi var ki, hərəsi bir ləşkərə bərabərdir” (2, 54).

Müqayisə üçün qeyd edək ki, Çənlibelə təzəcə gələn Aşiq Cünun isə Koroğluya belə deyir: “Koroğlu, mən sənin haqqında çox sözlər eşitmişdim. Sənə pis deyən də vardı, yaxşı deyən də vardı. Amma mən gördüklərimi gördüm. Burada, sənin yanında qalmaq oraya getməkdən çox yaxşıdır” (2, 55).

Aşiq Cünun buranı və oranı – Çənlibeli və Ərzurumu bir-birindən tam şəkildə fərqləndirir. Hətta bu fərq Aşiq Cünun Ərzuruma qayıdandan sonra daha qabarıq formada özünü göstərir: Cəfər paşa Aşiq Cünunun qollarını bağladığı zindana saldırır. Lakin Cəfər paşanın qızı Telli xanımın səyi ilə Aşiq Cünun zindandan xilas edilir və Aşiq Cünun birdəfəlik Çənlibelə gedir. O, Telli xanımın da real məkandan azad olmaq istəyini Koroğluya belə çatdırır:

*“Bir mina gərdənli, durna boğazlı,
Bir alma yanaqlı, bir şəhla gözlü,
Tuti danışıqlı, qumru ağızlı,
Şirin dilli canım aldı, Koroğlu!*

*Demə ki, Cünunun sözü yalandır,
Huridir, pəridir, nə cürə candır;
Dedim ki, Koroğlu gözəl alandır,
Sözümdən xoşlandı, güldü, Koroğlu”* (2, 63).

Məsləhət-məşvərətdən sonra Dəmirçioğlunu Telli xanımın arxasınca göndərirlər. Dəmirçioğlu Ərzurama gəlib pəhləvan meydanında paşanın yanında ad çıxarmış Qara pəhləvana qalib gəlir. Cəfər paşanın adamları ələcsiz qalib Dəmirçioğlunun üstünə bihuşdarı səpib onu tuturlar. Artıq bu məqam Çənlibellə Ərzurumun üz-üzə gəlməsi məqamıdır. Əsas konflikt isə ara məkanda – pəhləvan meydanında həll edilməlidir. Çünki pəhləvan meydanı Ərzurumda olsa belə başqa məkanlardan seçilir.

Bu fərqlilik isə ondan ibarətdir ki, istər aşiq, istərsə də pəhləvan meydanında həmişə bayram günlərində yarışlar keçirilər, uzanan yüz tümən verər, udan isə yüz tümən alardı. Deməli, bu məkanlar haqqın və ədalətin rəmzidir, ona görə də ara məkandır.

Belə də olur. Koroğlu öz dəliləri ilə gəlir, Dəmirçioğlunu azad edir və onu Telli xanımla birlikdə Çənlibelə yola salır, hətta toy edib Telli xanımı Dəmirçioğluna verirlər. Beləliklə, real məkanda, Ərzurumda qan, dava; ideal məkanda, Çənlibeldə isə toy havası var.

“Eyvazın Çənlibelə gəlməyi” qolu birbaşa ideal məkanın – Çənlibelin təsiri ilə başlayır: “Yaz təzəcə açılmışdı. Çənlibel yenə də gülə, nərgizə boyanmışdı. Bulaqlar qayır-qayır qaynayır, ürəklər oyur-oyur oynayırdı. Dəlilərin nərəsi yenə də Çənlibeli başına götürmüşdü” (2, 88).

Bu təsvir dinləyicidə böyük məmnunluq hissi yaradır. Təsvirdən aydın olur ki, yeni bir cəmiyyət kimi formalaşan Çənlibel insanların rahatlığı və firəvanlığı üçündür. Yazın – güllərin, çiçəklərin rayihəsi və sərin bulaqların səsi ilə burada yaşayan insanların əhvali-ruhiyyəsi arasında mütənasiblik var. Lakin bununla belə Koroğlu ilə Nigar xanımın qəlbinə bir məyusluq da çökmüşdür. Bu məyusluq sonsuzluqdan – övladsızlıqdan doğan bir məyusluq idi. Əslində övladsızlıq nisgilinə ortaya çıxması da Çənlibeldəki gözəlliyin və şadyanalığın təsiri altında mümkün olmuşdur. Nigar xanım deyir:

*“Çənlibeli güllər bəzər,
Güllər saralsa kim üzər?
Hər quş balasıynan gəzər,
Niyə sənənin balan yoxdur?”* (2, 89)

Belə bir vəziyyətdən çıxış yolunu Aşiq Cünun müəyyənləşdirir və Koroğluya oğulluğa götürmək üçün kəndbəkənd, şəhərbəşəhər gəzib “Rüstəm kimi igid, Yusif kimi gözəl bir oğlan” (s. 91) tapmağa söz verir. Amma onu tapmaq o qədər də

asan deyil, çünki Aşıq Cünun real məkanda ideal insan axtarır. Nəhayət, çətin də olsa, qəssab Alının oğlu Eyvazı Təkə-Türkmanda tapır.

Koroğlu Eyvazın dalısınca gəlir, atasının razılığı ilə onu götürüb Çənlibelə yola düşür. Elə bu vaxt həmin əhvalatdan Eyvazı öz dəstəsinə qatmaq istəyən Ərəb Reyhan xəbər tutur: “Koroğlunun Çənlibeldən gəlib Təkə-Türkmanda belə iş görməyi Ərəb Reyhana çox ağır gəldi. Başının adamlarına hay vurub Koroğlunun dalına düşdü” (s. 106). Ərəb Reyhan kəsə yolla gəlib Təkə-Türkmanla Çənlibel arasında keçidi tutur. Bu keçid ara məkandır və Koroğlu bu məkanda Ərəb Reyhana qalib gəlir, lakin Ərəb Reyhanı öldürmədiyinə görə konflikt tam şəkildə öz həllini tapmır. **(Görünür, Koroğlu Ərəb Reyhanla yenidən qarşılaşmaq istəyirmiş).**

“Durna teli” qolunda isə real məkən Bağdaddır. Bağdada durna teli gətirməyə gedən Eyvaz, Dəmirçioğlu və Bəlli Əhməd Aslan paşanın adamları tərəfindən əsir götürürlər. Bağdadın real məkən kimi təsdiqi aşağıdakı fikirlərdə ifadə olunmuşdur: “Koroğlunun Türkmənə gedib Ərəb Reyhanla vuruşması, Eyvazı Çənlibelə gətirməyi bütün aləmə səs salmışdı. Xotkar bu işdən sonra götürüb genə bütün paşalara fərman yazmışdı ki, bəs Koroğlunun ya özünü, ya da dəlilərini öldürənə ənam verəcək, görüb xəbər verməyəni dar ağacından asacaq. Fərmandan birisi də gəlib Bağdada Aslan paşaya çatmışdı” (2, 117).

Koroğlu Aslan paşaya əsir düşmüş dəlilərin dalısınca gəlir. Bağdada çatanda məlum olur ki, Aslan paşa meydanda əsir götürülmüş dəliləri asmaq istəyir. Deməli, bu meydan da formal baxımdan real məkana aid olmasına baxmayaraq, pəhləvan meydanı kimi ara – keçid məkandır. Koroğlu həmin meydanda Aslan paşa və onun qoşunu ilə qarşılaşır, Aslan paşanı öldürür. Dəliləri azad edir. Geri qayıdanda Koroğlu Kosa Səfərdən soruşur:

–“Kosa Səfər, buradan Çənlibelə neçə yol var?”

Kosa Səfər dedi:

– Buradan Çənlibelə iki yol var. Biri haman bu yoldu ki, gedirik. Biri də dağ yoludur ki, bax o təpələrin dalından diklənilir. Amma o yol çox çətindi. Özü də bir yarım dəfə bu yoldan uzaqdı” (2, 134).

Koroğlu dəliləri Çənlibelə yola salandan sonra ara məkan olan çay kənarında Koroğlu haqqında “iki qoçun başı bir qazanda qaynamaz” deyən Giziroğlu Mustafa bəylə qarşılaşır, çətinliklə də olsa, ona qalib gəlir və sonda Giziroğlu Mustafa bəyin ideal məkana – Çənlibelə gəlib Koroğlunun dəstəsinə qoşulmasının şahidi olur.

“Həmənin Qıratı qaçıрмаğı” qolunda real məkan olan Toqat haqqında təsəvvürü Hasan paşanın xotkara gizlicə dediyi aşağıdakı sözlər müəyyən edir: “Xotkar sağ olsun, Koroğlu bu saat çox güclənib. Onu aldatmaqla tora salmaq olmaz. Biz gərək üç tərəfdən qoşun çəkib onu halqa-mərəkə eləyək, hamısını bir yerdə qırıb qurtaraq. Yoxsa tək onu öldürməkdən kar aşmaz” (2, 139). Bu işi isə xotkar Hasan paşanın özünə tapşırır. Hasan paşa da adamlarını yığıb Koroğlunun üstünə üç tərəfdən qoşun çəkməyi planlaşdırır. Bu planın əsas tərkib hissələrindən biri Qıratın ələ keçirilməsidir. Hasan paşanın böyük qızı Dünya xanımı Bolu bəyə vermək vədini eşidən Keçəl Həməzə Qıratı ələ keçirib gətirməyə o halda razı olur ki, Hasan paşa kiçik qızı Dona xanımı da ona versin. Bu şərtlə razılaşırlar və Keçəl Həməzə Çənlibelə gəlir, sonra isə qulluq elədiyi Düratı götürüb Toqata yola düşür. Bunu bilən Koroğlu Qırata minib onun dalısınca gedir və dəyirmanı Keçəl Həməzəyə çatır. Bax bu dəyirman Toqatla Çənlibel arasında olan ara məkandır. Amma bu məkanda mövcud narazılıq həll olunmaqdan daha da dərinləşir və Koroğlunun xeyrinə heç bir nəticə hasil olmur: **Keçəl Həməzə heç özü də gözləmədən Qıratı ələ keçirir.**

Şübhəsiz, dəyirman ara məkan kimi əsas konfliktin həlli məkanı deyil. Koroğlu və Keçəl Həməzəni əsas konfliktin qütblərində dayananlar kimi də qəbul etmək doğru olmazdı. Ona görə ki, başlıca ziddiyyət Koroğlu ilə Hasan paşa arasındadır. Bu isə Toqatda həll olunur. Deməli, aparıcı ara məkan Toqatdakı meydana və ona Ərzurumdakı pəhləvan meydanının analoqu kimi baxmaq heç də səhv olmazdı.

Koroğlu bir neçə gündən sonra tək-tənha Toqata gəlir. Toy məclisində aşılıq edir. Nəhayət, Qıratı azad edib təkbaşına mühasirəni yaraq Çənlibelə qayıdır. Hasan paşanı öldürmədiyinə görə konflikt də başa çatmır (**Görünür, Koroğlu Hasan paşa ilə yenidən qarşılaşmaq istəyirmiş!**).

“Məhəbub xanımın Çənlibelə gəlməyi” qolunda real məkan Rumdur. Amma bu məkanda Nigar xanımın və Telli xanımın öz xoşları ilə Çənlibelə getməyindən xəbərdar olan Rum paşasının qızı Məhəbub xanım Aşıq Cünunla Koroğluya sifariş göndərir ki, ona deməli bir sirrim var, bu şərtlə ki, Koroğlunun özünə deməliyəm. Məhəbub xanımın Koroğluya sifarişi ilk növbədə onun real məkana etirazı deməkdir. Belə olduqda Məhəbub xanım Nigar xanım və Telli xanımla bir sırada durduğu kimi İstanbul, Ərzurum və Rum da real məkanı təmsil etmək baxımından bir sırada durar. Digər tərəfdən, Məhəbub xanımın Aşıq Cünuna yönəltdiyi “Koroğlu necə adamdır?” (s. 180), “Çənlibel necə olan yerdir?” (s. 180) sualları real məkanla ideal məkan – Rumla Çənlibel arasındakı fərqi ortaya çıxmasının səbəbi olur. Aşıq Cünun Koroğlu haqqında deyir:

*“Bilmək olmaz onun min bir felini,
Namərd qoya bilməz yerə belini,
Bir dəfə şəspərə atsa əlini,
Düşmənin izini silər Koroğlu” (2, 180).*

Yaxud Çənlibeli belə təqdim edir:

*“Dağları var qoşa-qoşa,
Düşmən görsə, çəkər haşa,
Bata bilməz sultan, paşa,
Məhbub xanım, bizim yerlər”* (2, 181).

Bəlli Əhməd Telli xanımın ardınca Ruma gedir. Bəlli Əhmədin burada olduğunu bilən Rum paşası onun üstünə qoşun yeridir və Bəlli Əhmədi tuta bilməyəcəklərini görüb bir qurğu qururlar və bunun nəticəsində Bəlli Əhmədi quyuya salırlar. Məhbub xanımın məktubunu alan Koroğlu Bəlli Əhmədi xilas etmək üçün dəlilərdən Tanrıtanımazı və Tüpdəğidən Ruma göndərir və dəlillər onu quyudan çıxarıb Çənlibelə gətirirlər. Bəlli Əhmədlə Məhbub xanımın toyu olur.

“Koroğlunun Bayazid səfəri” qoluna gəldikdə isə Bayazidin real məkan kimi təqdimatı Əhməd tacirbaşının Xəlil paşaya dediyi sözlərdə ifadə olunur:

– “Paşa sağ olsun, mən gedirəm. Hələ bu yaşa gəlmişəm, indiyə kimi mənim karvanımı bir quldur, qaçaq dəstəsi soya bilməyib. Yeddi ağacdan yeddi ağaca bir qaraltı görcək baxmışam, seçmişəm, quldur, qaçaq olduğunu bilən kimi karvanı götürüb, yolu azdırmışam. İndi yenə də gedirəm. Allah mənə yar olsa, inşallah bu dəfə də karvanı sağ-salamat gətirəcəyəm. Amma ki, şər deməsən xeyir gəlməz. Bu dəfə səfərim qorxuludu. Koroğlunu çox haramzada deyirlər. İşdi eyhanə, birdən tutulsam onda bir qurğu qurub Koroğlunu Bayazidə göndərəcəyəm. Gözdə-qulaqda olun ki, gələndə onu tutub Hasan paşaya xəbər çatdırasan” (2, 202).

Hadisələr əksinə cərəyan edir. Əhməd tacirbaşı tutulub Çənlibelə aparılır. Onun arzusu və Koroğlunun razılığı ilə Eyvaz, Halaypozan, Təxmaqvrən Bayazid yazısına gedib ceyran əti gətirmək istəyirlər. Orada isə əsir düşürlər. Beləliklə, Baya-

zid yazısı Koroğlu ilə Xəlil paşanın arasındakı konfliktin səbəbi, törədicisi olduğuna görə ara məkan hesab edilir.

Koroğlu əsir düşmüş dəliləri azad etmək üçün Bayazidə yola düşür. Döyüş başlanır və Koroğlu Xəlil paşanı, dastan dili ilə desək, cəhənnəmə vasil eləyib qalib gəlir, dəliləri azad edir və Çənlibelə – ideal məkana dönürlər.

“Düratın itməyi” qolunda Çənlibeli lap elə qolun əvvəlində ideal məkan kimi görürük: “Yenə də yaz ayları gəlmişdi. Çənlibeldə başqa bir aləm var idi. Hər tərəf al-yaşılıla bürünmüşdü. Elə idi, elə idi ki, gül gülü, bülbül bülbülü çağırırdı. O necə deyərlər, lalələr bənövşələrə göz vururdu. Sıldırım qayalarda xınalı kəkliklər qaqqıldaşırdı. Bülbüllər Koroğlunun səsinə səs verirdi. Çənlibelin ətklərində ot adam boyu qalxmışdı. Koroğlunun ipə-sapa yatmayan aygırları ilxı ilə göy ota buraxılmışdı. Koroğlu bu yaz Düratı da ilxıya qatdırmışdı.

Dürat ola, çöl ola, xam dəli aygırlar ola. Olmuşdu dəlisov bir şey. Day bir at ilə yola getmirdi. Çəçikləşirdi, qapışırdı, vururdu. Day, o necə deyərlər, ilxını götürmüşdü başına, eləmişdi ləlik-üryan” (2, 230).

Real məkan olan Ballıca isə belə təsvir edilir: “Qara xan əzazil xan idi. Çox az adam tapırdı ki, onun əlindən sinədəği olmasın. Özü də yaman tamahkar idi. Kimdə bir yaxşı şey görsəydi ya xoşla, ya hiylə ilə, ya da ki, bunların heç birisi baş tutmayanda, zorla tutub əlindən alardı. Day camaat onun əlindən zinhara gəlmişdi. Hər yerdə özünü elə göstərirdi ki, guya İran padşahının qohumudu. Odu ki, qorxudan heç kəs ona bir söz deyə bilmirdi” (2, 239).

Qoldakı əhvalatlardan bəlli olur ki, Koroğlunun ilxısını Qara xan ələ keçirmişdir. Koroğlu Ballıcaya yola düşür. Burada ara məkan Ballıcada ilxının saxlandığı yerdir. Koroğlu buraya gəlir, Qara xanla qarşılaşır və ona qalib gələrək ilxını Çənlibelə gətirir.

“Koroğlu ilə Bolu bəy” qolunda Bolu bəy öz qoşunu ilə Ərzincandan Çənlibelə yürüş eyləyir. Koroğlu isə tək-tənha gəlib Ağ qayaya çıxır və orada qəflətən Bolu bəylə üz-üzə gəlir. Koroğlu özünü Çənlibelin qoruqçusu kimi təqdim etsə də, onu tanıyan Mehtər Murtuzun təkidi ilə əl-qolunu bağlayırlar. Amma bir azdan Bolu bəy onun qollarını açdırır. Bundan sonra o, Koroğlu olduğunu etiraf edir. Bolu bəy isə Koroğlunu aparıb Həsən paşaya təhvil verəndən sonra paşanın qızı Dünya xanımla evlə-nəcəyi məqsədini açıqlayır. Bunu bilən Koroğlu Bolu bəyin onu paşaya verməsinə razılaşır. Lakin Çənlibelə qayıdır, yaraqlarını götürür və həmin yerə – aralıq məkana qayıdır. Bolu bəyin qoşunu ilə vuruşur, onlara qalib gəlir, sonra isə bir qalib kimi verdiyi sözə əməl edərək özünü Bolu bəyə təslim edir. Bolu bəy isə onu gətirib quyuya salır. Dünya xanım onun yerini İsabalya bildirir, İsabaly isə Koroğlunu quyudan çıxarır. Döyüş başlanır. Koroğlu Bolu bəyin başını misri qılıncı ilə iki parça edir və ikinci dəfə qalib gəlir, Çənlibelə qayıdırlar. Koroğlu Çənlibelin dağlarını görüb deyir:

*“Taladım şahları hələ az dedim,
Türfə gözəllərə işvə, naz dedim,
Neçə tacir-tüccar səndə gizlədim,
Açmadın sirrimi, sirdaşım dağlar”* (2, 269).

“Koroğlunun Qars səfəri” qolunda Qarsın real bir məkan kimi təqdimatı yolda aşırıq paltarını geymiş Koroğlunun rast gəldiyi oğlanın sözlərində ifadə olunmuşdur:

– “Can Koroğlu, mənə Qars paşasının qızı Hürü xanım sənənin yanına göndərib. Bil və agah ol! Budu, müddətə ki, türkmanlı Ərəb Reyhan gəlib əyləşib Qarsda. Qoşun irahlayır ki, Çənlibelin üstünə gələ. Qars paşası da ona söz verib ki, əgər Çənlibeli ala bilsə, qızı Hürü xanımla ona verəcək. İndi Hürü xanım mənə göndərib sənənin yanına ki, əhvalatdan sənəni xəbərdar eləyim” (2, 272).

Koroğlu birbaşa Hürü xanımın evinə gəlib çıxır. Ərəb Reyhanla paşa onun burada olmasından xəbər tutub üstünə qoşun yeridir. Əlacsız qalan Koroğlu minarənin başına çıxır. Vəziyyətin ən gərgin məqamında Eyvaz dəlillərlə birgə Qarsa gəlir və minarənin yanındakı meydanda – ara məkanda dava başlayır. Eyvaz Ərəb Reyhana qalib gəlir. Koroğlu qələbədən sonra deyir:

– “Hasan paşa istəyirdi ki, Bolu bəyin, bir də Ərəb Reyhanın əli ilə iş düzəltsin. Bolu bəyi darmadağın eləyib, nişanlısı Dünya xanımı gətirmişəm. İnşallah Toqatı da dağıdıb Hasan paşanın özünü Çənlibelə gətirəcəyəm” (2, 290).

Qolun axırında ideal məkan kimi Çənlibeldə Eyvazla Hürü xanımın toy məclisi qurulur.

“Hasan paşanın Çənlibelə gəlməyi” qolunda həm Toqat, həm də İstanbul – hər ikisi bir yerdə real məkan kimi xotkarın dilindən Hasan paşaya söylənir: “Xotkar Hasan paşanı görəck, elə birinci sözü bu oldu ki:

– Hasan paşa, bir mənə de görüm nəyi gözləyirsən? Gözləyirsən ki, Koroğlu gəlib səni Toqatda, məni də İstanbulda öldürsün?

Hasan paşa dilini saldı işə. Min yerdən min bəhanə gətirdi. Ancaq heç biri bir quruşa dəymədi. Xotkarın axırncı sözü bu oldu ki:

– Hasan paşa, bilmirəm. Sənə qırx gün möhlət verirəm. Ya budu ki, gərək Çənlibeli dağıdıb, Koroğlunun başını gətirəsən, ya budu ki, qırx birinci gün sənin özünü dar ağacından asdıracağam” (2, 315).

Çənlibel isə yenə ideal məkandır. Ələmqulu xanın qonaq gələcəyini bilib toya tədarük görülmə səviyyədə hazırlıq işləri aparırlar: “Qoyun kəsən kim, ocaq yandıran kim, atını tumarlayan kim, paltarını hazırlayan kim...” (2, 316)

Amma gələn elçi qonağın Çənlibelin “üç ağaclığındakı bulağın başında” (2, 316) gözlədiyini bildirir. Bir az keçəndən

sonra isə məlum olur ki, həmin yerdə Hasan paşa on min nəfərlik qoşunla gözləyir və Çənlibelə yürüş etməyə hazırlaşır. Beləliklə, “üç ağaclıqdakı bulaq başı” eposun sonuncu ara məkanıdır. Koroğlu ilə Hasan paşa burada üz-üzə gəlirlər. Koroğlu son qələbəsini çalır. Çənlibelin üç ağaclığındakı bulaq başı yalnız ayrıca götürülmüş bir qol üçün deyil, həmçinin bütövlükdə eposun özünə aid olan konfliktin başa çatması məkanıdır. Bunu başqa faktlar da təsdiq edir. “Alı kişi” adlı birinci qolda Hasan paşanın günahı ucundan başlayan ziddiyyət məhz “Hasan paşanın Çənlibelə gəlməyi” qolunda öz həllini tapır:

“Koroğlu dedi:

– Hasan paşa, mənim atam Alı kişi səni kişi bilib bu iki atı sənə bağışlamaq istədi. Bu yaxşılığın əvəzində sən bu atların üstündə onun iki gözünü çıxartdın. Odur ki, bu Çənlibelə gələndən mən əhd eləmişəm. İndi əhdim yerinə gəlib. Səni öldürməyəcəyəm. Amma nə qədər ki, ömrün var, Çənlibeldə qalıb bu iki ata mehtər olacaqsan” (2, 326).

“Koroğlu” eposunda məkanın xarakteri üç mühüm məqamla təyin olunur: **real məkan**, **ara məkan** və **ideal məkan**. Real məkan paşaların hakim olduğu İstanbul, Ərzincan, Rum, Qars, Toqat və başqalarıdır. İdeal məkan isə heç vaxt dəyişmir. Bu, Çənlibeldir. Real məkanla ideal məkan arasında keçid xarakteri daşıyan bir ara məkan da mövcuddur ki, bu, konfliktin həlli məkanıdır.

4. FİZİKİ GÜCÜN SEMANTİKASI

Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanlarının aparıcı xüsusiyyətlərindən biri də igidliyin və qəhrəmanlığın təntənəli şəkildə ifadəsidir. Qəhrəmanlıq dastanları yalnız xalqın təfəkkür tərzinin, düşüncə sisteminin və yaradıcılıq imkanlarının inikası deyil, həmçinin bundan daha artıq dərəcədə xalqın, etnosun fiziki gücünün nümayişidir. Həyatda görə bilmədiklərini, bəzən də görmək istədiklərini dastan, epos dili ilə nəql etmək keçmiş və gələcəyi bu gün ətrafında birləşdirmək deməkdir.

Epos üçün ümumi, yekdil olan bir cəhət var: qəhrəmanlıq dastanında güc qələbə deməkdir və güclü qəhrəman aparıcı obrazdır. Beləliklə, hər hansı bir eposda obrazların şərti sırası güclərin şərti sırasıdır. Mətnə heç bir obraz özündən güclünü ötürüb qabağa keçə bilmir, hətta onu istəsə belə bu, mümkün deyildir. Qəhrəmanın gücü eposun strukturunu müəyyənləşdirir və bədii mətn gücdən asılı olur. Hətta təhkiyə də buna tabedir.

Söhbət “Koroğlu” eposundan gedirsə, “Koroğlu”nun qəhrəmanlıq dastanı olduğunu sübuta çatdırmaq, necə deyirlər, açıq qapını açmaq üçün itələmək kimi bir şeydir” (9, 163). O ki qaldı eposdakı fiziki gücün tətbiq sahələrinə onlar müxtəlif olduğu kimi, bu güclərin bir-biri ilə müqayisəsindən doğan nəticələr də müxtəlifdir. Həmin müxtəliflik eposdakı süjetə və məzmununa da təsir göstərir. Hər bir güc sahibi müəyyən çərçivədə çıxış edir: biri özünün layiq olduğu mövqeyi müəyyənləşdirir, digəri isə başqasına öz yerini göstərir.

Bu mənada bəzi məqamları xatırlamaq olar. Məsələn, Koroğlu haqqında belə söylənir: “Koroğlu atı cövlana gətirib qızmış şir kimi onların üstünə cumdu” (2, 21). Yaxud Alı kişi Koroğluya məsləhət verir ki, “özünü Dəli Həsəndən gözlə” (2, 17). Və yaxud başqa bir fakt: “Dəyirmançı qorxudan lap küncə qısılmaq istəyəndə paltarı ilişdi dəyirmanın çarxına, çarx az

qalmışdı ki, dəyirmançını birtəhər eləsin ki, Koroğlu aman verməyib cəld onun qıçından tutdu, çəkdi bayıra” (2, 149).

Dəmirçioğlunun fiziki gücü isə aşağıdakı detallarla dinləyiciyə çatdırılır: “Yavaşca dükandan çıxdı. Səssiz-səmirsiz onlara yaxınlaşdı. Koroğlunu bir tərəfə itələyib, atın dal ayaqlarının ikisini də yerdən götürdü. At ha çapaladı, ha partladı, ayaqlarını Dəmirçioğlunun əlindən qurtara bilmədi. Axırda yorulub dayandı” (2, 48). Hətta buraya Koroğlunun nalları barmaqları arasında əzib bir tərəfə atmasına cavab olaraq Dəmirçioğlunun Koroğlunun verdiyi dəmir pulları əzib ona qaytarmasını da əlavə etsək, detallaşmanın təsiri ilə mətləbin daha da aydınlaşdığı sübut olunur.

Qəcər Alı barədə isə bunlar söylənir: “Qəcər Alı Toqatın lap arzuman pəhləvanlarından idi. Hələ indiyə kimi onun arxasını yerə vuran, qılıncının qabağında qalxan saxlayan olmamışdı” (2, 141). “İstər Koroğluda, istərsə də “Koroğlu”nun digər qəhrəmanlarında (onların hər birində) az və ya çox dərəcədə ilahi güc var” (3, 133).

Amma daha maraqlı cəhət budur ki, eposun mətnində və eyni zamanda tam təbii formada güc sahiblərinin sırası da verilir. “Koroğlunun İstanbul səfəri” adlanan boyda evində gecələdiyi qarı ilə Koroğlu arasında səciyyəvi bir dialoq vardır:

“Koroğlu soruşdu:

–Yaxşı, ay ana, sənin fikrincə, mən kim ola bilərəm?

Arvad dedi:

– Ay bala, baxıram sənə... nə bilim, vallah... Deməyə də utanıram... Sən elə deyəsən Rüstəm pəhləvansan axı.

Koroğlu gülüb dedi:

–Yox, ana, tapa bilmədin.

–Onda yəqin Ərəb Reyhansan.

Koroğlu dedi:

–Yox, yenə tapa bilmədin.

Arvad bir az fikrə gedib dedi:

–Onda Giziroğlu Mustafa bəy deyilsən ki?

–Yox, ana, o da deyiləm.

Arvad bir duruxdu. Sonra qonağına baxdı:

–Bala, onda, vallah, az qalırım... Ay bala, birdən sən o

Koroğlu olarsan ha... Koroğlu gülüb dedi:

–Bax, indi tapmısan” (2, 32-33).

Bu baxımdan aşağıdakı fikir tamamilə doğrudur: “Çənli-beldə epos qəhrəmanın başına toplaşan dəlilər nə qədər cəngavər, igid olsalar da, dastanda Koroğluya bərabər tutulan üç şəxsiyyət daha canlı səciyyələndirilir. Bunlar Dəli Həsən, Ərəb Reyhan və Giziroğlu Mustafa bəydir” (1, 50). Qarı ilə Koroğlunun dialoquna gəldikdə isə orada qarı tərəfindən adları çəkilən obrazları güc baxımından sıralamaq son dərəcə maraqlıdır. Şübhəsiz, qarı tanımadığı, lakin adını eşitdiyi adamların gücünü yüksələn xətt üzrə (aşağıdan yuxarıya) sadalayır. Belə olduqda güclərin bölgüsü aşağıdakı kimidir:

1. Koroğlu

2. Giziroğlu Mustafa bəy

3. Ərəb Reyhan

4. Rüstəm pəhləvan.

Bu sıralanmada Rüstəm pəhləvan nisbətən aşağı güc hesab edilsə də, eposun mətnində onunla müqayisəyə tez-tez rast gəlmək olur. “Düratın itməyi” qolunda Ballıcadakı Qara xandan, onun əzazilliyindən söhbət açılır. Eyni zamanda bəlli olur ki, Qara xan Dürat da daxil olmaqla Koroğlunun ilxısını ələ keçirir: “Qara xan üç gün idi ki, ilxını tutmuşdu. Amma bir dənə ilxıçı ilxını boynuna götürmürdü. Qara xan nə qədər döyürdü, söyürdü, qorxudurdusa, yenə də bir şey çıxmırdı. İlxiçilər, mehtərlər bilmişdilər ki, ilxı Koroğlundu. Odu ki, bir adam yaxın düşmürdü.

Yenə də Qara xan ilxıçıları, mehtərləri yığmışdı başına. Bir də baxdı ki, budu bir adam gəlir, elə bil ki, Rüstəmi-Zaldı. Amma pal-paltarından ilxıçıya oxşayır. Ürəyində sevindi ki, “bu çox yaxşı oldu. Elə bunu götürərəm ilxıçı, tapşıraram ilxını buna”... Qərəz, o qədər gözlədi ki, Koroğlu gəlib çıxdı” (2, 243-244).

Bu, Qara xan tərəfindən hələlik tanınmamış Koroğlunun Rüstəm pəhləvanla müqayisəsidir. Qara xan öz gücünü isə Rüstəm pəhləvanla deyil, tamamilə başqa bir müqabil tərəflə nəzərə çarpdırır. Belə ki, hələlik tanımadığı, amma gözlərinə ilxıçı kimi görünən Koroğluya üz tutub söyləyir: “Mən dedim mənə ilxıçı ol, demədim ki, Koroğlunu mənim üstümə çək gətir. Bir də sən nə çox Koroğlu, Koroğlu deyirsən? Koroğlu bir adsız-sansız gədənin birisi, mən xan. Özüm də İran padşahının qohumu. Koroğlu gəlmiş mənə nə eləyəcək? Qoy lap gəlsin. Onu bir Koroğlu elərəm ki, biri də yanından çıxar” (2, 245).

Beləliklə, Qara xanın nəzərində iki böyük güc var: Rüstəm pəhləvan və İran padşahı. İran padşahı isə Rüstəmi-Zaldan daha güclüdür. Ona görə də hələlik tanımadığı bir adamı (əslində isə Koroğlunu!) Rüstəmi-Zal səviyyəsində, özünü isə İran padşahının qohumu kimi görür.

Eposun mətnində söyləyici gənc yaşlarında olan Rövşəni də (gələcək Koroğlunu!) Rüstəm pəhləvanla bir müstəvi üzərinə gətirir: “Rövşən Rüstəm kimi igid, yeniyetmə cavan bir oğlan idi. On beş, on altı yaşı da ya ola, ya olmaya idi. Amma elə güclü, elə qüvvətli idi ki, ağacın budağından yapışsa, kökündən çıxarar, öküzün buynuzundan yapışsa, yerindən dik qaldırar” (2, 9).

Müqayisədə epos poetikası üçün səciyyəvi olan iki cəhət görünür. **Birincisi**, gələcək Koroğlu Rüstəm pəhləvanla tam eyniləşdirilmir. Başqa sözlə, söyləyicinin dediyi “amma elə

güclü, elə qüvvətli idi ki” sözləri gələcək Koroğlunun Rüstəm pəhləvandan da üstün olduğunu nəzərə çarpdırır.

İkincisi, “Dədə Qorqud” eposundan gələn epik ənənə sindromu Koroğlunun gücü haqqında daha geniş təsəvvür yaradır. Belə ki, ağacın kökündən çıxarılması “Dədə Qorqud”dakı Qaraca Çobanı xatırladır: “Qazan qeyrətə gəldi. Çobanı bir ağaca sara-sara möhkəm bağladı. Atlandı, yürüyü verdi. Çobana aydır: “Mərə çoban! Qarnın acıqmamışkən, gözün qararmamış ikən bu ağacı qopan gör! Yoxsa, səni bunda qurtlar-quşlar yeyər”, – dedi.

Qaraca Çoban zərb elədi, qaba ağacı yerilə-yurdilə qopardı, arqasına aldı, Qazanın ardına düşdi” (7, 46).

Yaxud “Koroğlu” eposu söyləyicisinin “öküzün buyunuzundan yapışsa, yerindən dik qaldırar” münasibəti yenə də “Dədə Qorqud”dakı Dirsə xan oğlu Buğacın Bayındır xanın uca meydanında buğaya qalib gəlməsini yada salır: “Buğayla oğlan bir həmlə çəkişdilər. İki talusunın üstünə buğanın köpük turdu. Nə oğlan yenər, nə buğa yenər. Oğlan fikir elədi, aydır: “Bir tama dirək ururlar, ol tama dayaq olur. Bən bunun alnına niyə tayaq olurbən-turubən” – dedi. Oğlan buğanın alnından yumruğun gəldirdi, yolundan cavıldı. Buğa ayağ üstünə turamadı, düşdi; dəpəsinin üstünə yıqıldı. Oğlan bıcağını əl urdu. Buğanın başını kəsdi” (7, 36).

“Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunda təzəcə tanış olduğumuz və Çənlibelə könüllü şəkildə gəlmək istəyən Bəlli Əhməd də Rüstəm pəhləvanla müqayisə olunur: “İstanbul kəndlərinin birində Bəlli Əhməd adında yeniyetmə, cavan bir oğlan vardı. Bəlli Əhmədin bığ yerləri hələ təzəcə tərləyirdi. Amma gücdə, qüvvətdə Rüstəm pəhləvana bac verməzdi. Özü də çox gözü-könlü tox adamdı” (2, 24).

Beləliklə, mətnə Bəlli Əhməd həm Rüstəm pəhləvanla müqayisə edilir, həm də ondan güclü (**“Rüstəm pəhləvana bac**

verməzdi!”) göstərilir. Yəni əsas məqsəd könüllü şəkildə Çənli-belə gedib Koroğlu dəlilərinə qoşulmaq istəyən Bəlli Əhmədin heç də zəif olmadığını nəzərə çarpdırmaqdır.

Həm Koroğlunun (Rövşən və Koroğlu variantlarında), həm də Bəlli Əhmədin Rüstəm pəhləvanla müqayisəsi və hər iki epos qəhrəmanının Rüstəm pəhləvandan üstün göstərilməsi xalq düşüncəsinin, epos təfəkkürünün əsl məzmunu və mahiyyətidir. Qarı obrazı sıralamada Rüstəm pəhləvana axırıncı yeri verir, söyləyici isə qəhrəmanları tamamilə təbii olaraq ondan üstün hesab edir. Epos mətni kamildir.

Eposun “Durna teli” qolunda Bağdada səfər edən Eyvaz, Dəmirçioğlu və Bəlli Əhməd Aslan paşanın adamları tərəfindən əsir götürürlər. Xoca Əzizin gətirdiyi bu acı xəbər bütün dəliləri məyus edir və Koroğlu onları azad etmək üçün yola düşür. Bağdada yaxınlaşanda bir qoca biçinçi ilə rastlaşır. Qarıdan fərqli olaraq qoca biçinçi müəyyən bir mövqeyə malikdir və Koroğluya rəğbətini gizlətmir. Amma daha maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, haqqında eşidib üzünü görmədiyi igidləri xatırlayır: “Qoca Muradbəyli sözünü eşidəndə bir fikrə cumdu. Dedi:

– Yaxşı, deyirsən ki, Muradbəyli tərəfindənsən. De görüm, Koroğlunu tanıyırsan, ya yox?

Koroğlu gördü qocada söz var. Dedi:

– Tanıyıram. Niyə tanımıram!

Qoca dedi:

– İndi ki tanıyırsan, mənə de görüm Koroğluya dost adamsan, ya düşmən?

Koroğlu dedi:

– Dost olarıq. Nə var ki? Bu şeyləri məndən niyə soruşursan?

Qoca dedi:

– Bala, düzdü, mən nə Rüstəmi-Zal olmuşam, nə Giziroğlu Mustafaya bəy deyiləm, nə də Koroğluya tay olan deyiləm.

Amma cavanlığımda mən də özümə görə bir kişi olmuşam” (2, 124).

Qoca biçinçi də eynən qarı kimi adını çəkdiyi igidlərin gücünü yüksələn xətt üzrə sadalayır. Onun təqdimində isə güclərin sırası aşağıdakı kimi olur:

1. **Koroğlu**

2. **Giziroğlu Mustafa bəy**

3. ...

4. **Rüstəmi-Zal**

Qoca biçinçinin siyahısında Ərəb Reyhanın adı yoxdur. Bu, şübhəsiz, qoca biçinçinin Koroğlu ilə üzbəüz dayandığı anda xüsusi şəkildə və çox çevik bir formada düşünülmüş məqamdır. Ona görə ki, Ərəb Reyhan Koroğlunun düşmənidir. Beləliklə, qoca biçinçi qarı ilə müqayisədə tam ayıq və sayıq bir adamdır.

Ərəb Reyhanla bağlı və bundan daha əhəmiyyətli olan başqa bir məntiq də var. Belə ki, bu obraza ilk dəfə “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qolunda rast gəlirik və oradan bəlli olur ki, “Ərəb Reyhan türkmən bəylərindəndir” (2, 106). O, Koroğlunun Eyvazı atası Qəssab Alının razılığı ilə Çənlibelə aparması xəbərini eşidəndə xeyli dərəcədə təəssüflənir və sarsılır. Çünki Ərəb Reyhan Eyvazı öz dəstəsinə qatmaq arzusunda idi:

“Ərəb Reyhan qışqırdı:

– Necə Koroğlu idi, necə yəni Eyvazı apardı? Sən nə danışsan? Başına at-zad təpməyib ki? Niyə verdin? Qəssab Alı dedi:

– Necə verməyəydim? Əgər mənim Koroğluya gücüm çatsaydı, qəssab niyə olurdu? Mən də olardım sən kimi pəhləvan da. Sənin gücün çatmayanda mənim gücüm necə çatsın?” (2, 106).

Qəssab Alının məqsədli və düşünülmüş şəkildə dediyi həmin sözlərdə Koroğlunun fiziki gücü ilə Ərəb Reyhanın fiziki

gücü qarşılaşdırılır. Elə Qəssab Alının bu atmacasından da qəzəblənən Ərəb Reyhan öz gücünü əyani şəkildə göstərmək üçün Koroğlunun arxasınca gedir. Eyni zamanda mətndən bəlli olur ki, “Koroğlu Ərəb Reyhanı tanıyırdı. Üz-üzə gəlməmişsə də, ondan çox eşitmişdi. Bilirdi ki, güclü, qüvvətli, igid bir adamdır” (2, 107).

Ərəb Reyhan kəsə yolla gedib Koroğlunun qarşısını kəsir və onlar üz-üzə gəlirlər: “Ərəb Reyhan atını cövlana gətirib Koroğlunun üstünə sürdü. Dava başlandı. Yetmiş yeddi fəndin hamısını işlətdilər. Amma heç biri o birinə dov gələ bilmədi. Nə qılıncdan kar aşmadı, nə nizədən iş çıxmadı, nə əmuddan murad hasil olmadı. Axırda Koroğlu qəzəblənib atdan düşdü. Paltarın ətkələrini belinə sancdı. Qollarını çırmadı, meydanda gərdiş eləməyə başladı. Ərəb Reyhan da atdan düşdü. Küştü başlandı. Gah onun dizləri meydanı kotan kimi söküdü, gah bunun dizləri. Koroğlu gördü yox, Ərəb Reyhan da balaca canavar deyil. Axırda qəzəblənib elə bir dəli nəvə çəkdi ki, dağ-daş səsə gəldi. Ərəb Reyhanın adamları hamısı qırğı görmüş cücə kimi qaçıb dağıldılar. Koroğlu onu başına qaldırıb yerə vurdu. Sinəsinə çöküb xəncəri boğazına dayadı. Ərəb Reyhan bir dəfə də olsun nə dindi, nə səsini çıxartdı, nə də aman istədi. Koroğlu ayağa durub xəncəri yerinə qoydu” (2, 112).

Beləliklə, “usta bir savaşı” (8, 59) olan Koroğlu həmişə ağlamayan, yalvarmayan düşməni bağışlamaq ənənəsinə (xatırla: **Qazan xan!**) sadıq qalaraq “səni igidliyinə görə bağışlayıram” (2, 112) deyib Ərəb Reyhanı azad edir. Eyni zamanda həm Koroğluda, həm də Ərəb Reyhanda belə bir inam var ki, onlar yenidən üz-üzə gəlib yenidən qarşılaşacaqlar.

Ərəb Reyhan haqqında ikinci dəfə “Həmzənin Qıratı aparması” qolunda danışılır. Burada Hasan paşa Koroğlunu tutmaq barədə məşvərət-məsləhət məclisi keçirərkən Ərəb Reyhandan Hasan paşaya məktub gəlir. Məktubda yazılmışdı: “Hasan paşa,

eşitmişəm Koroğlunun üstünə qoşun çəkirsən. Bil və agah ol! Koroğlu mənim düşmanımdı. Əgər razı olsan mən də onun üstünə gedərəm” (2, 141). Hətta burada bəlli olur ki, Hasan paşa Ərəb Reyhanı “zor adam” (2, 141) kimi tanıyır.

Ərəb Reyhan üçüncü dəfə “Koroğlunun Qars səfəri” qolunda görünür. Koroğlu aşiq paltarı geyib Ərəb Reyhandan xəbər bilmək üçün Qarsa yola düşür. Yolda isə Qars paşasının qızı Hürü xanımın Çənlibelə göndərdiyi qasidlə qarşılaşır. Hürü xanım xəbər göndərüb ki, Ərəb Reyhan Çənlibelə hücumu hazırlaşır və Çənlibeli alan kimi paşanın vədi ilə Hürü xanımı ona verəcəklər.

Koroğlu Qarsa gəlir. Bundan xəbər tutan paşa və Ərəb Reyhan onu təqib edirlər. Koroğlunun üzərinə hücum başlayanda o, fürsət tapıb minarəyə qalxır. Elə bu məqamda Nigar xanımın təklifi ilə Qarsa gələn Eyvaz minarənin altındaca Ərəb Reyhanla haqq-hesab çəkmək istəyir. Bu, epos məntiqinə uyğundur, yəni Eyvaz onu öz dəstəsinə qoşmaq istəyən Ərəb Reyhanla üz-üzə dayanmışdır:

“Qərək, Ərəb Reyhanla Eyvaz başladılar davaya. Şəspərdən, güzrdən murad hasil olmadı, əl elədilər qılınca. Qılınclar sındı, töküldü, əl elədilər nizəyə, nizədən də kar çıxmayanda atdan düşüb başladılar küştüyə. İlan kimi sarmaşdılar bir-birinə. Kotan kimi başladılar meydanın torpağını sökməyə. Eyvaz cavvan, bərkə-boşa düşməmiş adam, Ərəb Reyhan min ilin pəhləvanı. Day, o, necə deyərlər, pəhləvanlıq elminin bir dəlmə-deşiyi yox idi ki, Ərəb Reyhan oraya baş vurmamış ola. Neçə-neçə adlı pəhləvanlar basmışdı. O, necə deyərlər, ad çıxarmışdı. Girələyib Eyvazın çiyin damarlarını saldı cənginə...” (2, 286). Sonra isə “Eyvaza qüvvət gəldi. Bir güc verib Ərəb Reyhanın əlindən qurtardı... Elə birinci həmlədə Ərəb Reyhanı vurub sərdi yerə. Day aman vermədi, düşdü üstünə. Bu dəfə də Eyvaz Ərəb Reyhanın çiyin damarını keçirtməyə barmaqlarına...” (2, 287) Daha

sonra isə “Bayaq ha xəncəri çəkib, başı leşdən elədi, leşi başdan” (2, 288).

Beləliklə, epos məntiqi özünü tam doğrultdu və üç məqam qabarıq göründü:

Birincisi, Koroğlu ehtiyatda qalan güc hesab edilir, daha çətin məqam üçün qorunub saxlanılır.

İkincisi, Ərəb Reyhanla Koroğlu deyil, vaxtilə Ərəb Reyhanın öz dəstəsinə götürmək istədiyi Eyvaz qarşılaşır.

Üçüncüsü, qarıdan fərqli olaraq qoca biçinçinin boş qoyduğu və heç bir ad çəkmədiyi üçüncü yeri Ərəb Reyhana qalib gələn Eyvaz tutur:

1. Koroğlu

2. Giziroğlu Mustafabəy

3. Eyvaz

4. Rüstəmi-Zal

Hər iki qocanın (**qarının və biçinçinin!**) sıralamasında Koroğluya ən yaxın yerdə – ikinci pillədə Giziroğlu Mustafa bəy durar. Bu isə bir tərəfdən Giziroğlu Mustafa bəyin mənən yüksəkliyi-mərdliyi ilə, digər tərəfdən də həqiqi bir fiziki gücə malik olması ilə şərtlənir.

“Durna teli” qolunda Aslan paşanın Eyvazı, Dəmirçioğlunu və Bəlli Əhmədi əsir götürməsi bütün dəliləri təşvişə salır və Koroğlu atlanıb Bağdada yola düşür. O, öz dəliləri ilə meydana girəndə görür ki, əsir düşən dəlillərin üçü də dar ayağında dayanıblar. Bu vaxt məlum olur ki, Giziroğlu Mustafa bəy dəliləri azad etmək üçün könüllü şəkildə oraya gəlmişdi.

Eposda belə söylənir: “Giziroğlu Mustafa bəy çoxdan idi ki, Koroğlu ilə qabaqlaşmaq, onunla ayırd eləmək istəyirdi. İki qoçun başı bir qazanda qaynamaz deyiblər. Odu ki, Giziroğlu da deyirdi: “Ya gərək Koroğlunun adı deyilə, ya mənim”. Koroğlu da Giziroğlu Mustafa bəydən çox eşitmişdi. Üzünü görməmişdisə də, gücünə, qüvvətinə bələd idi” (2, 129).

Koroğlu və Giziroğlu Mustafa bəyin bir-birlərinə qarşı olmalarına baxmayaraq, Giziroğlu Mustafabəyin mərdlik göstərərək Koroğlunun əsir düşmüş dəlilərini azad etmək istəyi onun tərəfindən həyata keçirilə bilmir, çünki Giziroğlu Mustafa bəyin köməyinə ehtiyac qalmır. Əsir dəliləri Koroğlu və dəstəsi azad edir. Lakin Koroğlu Çənlibelə yola düşəndə Giziroğlu Mustafa bəy yolda onunla qarşılaşır: “Koroğlu dönüb baxanda gördü Giziroğlu Mustafa bəy öz Alapaça atının üstündə budu, elə gəlir, elə gəlir ki, tozu dumana qatıb, dumanı toza. Qırat Alapaçanın səsini eşitcək dayandı. Koroğlu nə qədər elədisə, at yerindən tərpənmədi. Koroğlu qanrılıb geriyyə baxdı ki, görsün Giziroğlu uzaqdadı, yaxında, bir də onu gördü ki, təpəsinə bir əmud gəldi, yumbalanıb çaya düşdü. Giziroğlu əlindəki əmudu yerə atıb qılincini çəkdi ki, düşüb onun başını kəssin, Koroğlu cəld sudan çıxıb onun öz əmudunu götürdü, Giziroğlunun təpəsinə elə bir əmud vurdu ki, bu dəfə də Giziroğlu dığırlandıb çaya düşdü. Cəld qalxıb sudan çıxmaq istəyəndə Koroğlu əlini uzadıb yapışdı onun əlindən, çəkib çıxartdı bayıra” (2, 134).

Onlar davanı dayandırdılar. Deməli, güclər bərabər görünür. Çünki birinci dəfə Giziroğlu Mustafa bəyin zərbindən Koroğlu çaya düşür, ikinci dəfə isə Koroğlunun zərbindən Mustafa bəy çaya yıxılır. Amma sonda Koroğlunun əl uzadıb onu çıxartması və Mustafa bəyə həyan durması Koroğlunu daha da yüksəldir – birinci pilləyə çıxarır. Bunu Giziroğlu Mustafa bəy özü belə etiraf edir: “Mən istəyirdim biləm, görəm sən güclü olarsan, ya mən? Onu da ki, gördüm. Day bundan sonra bizim vuruşmağımız axmaqlıqdı. Əl ver, dost olaq!” (2, 131).

Dəryadan (sudan!) sıyrılıb çıxan atlara, ildırım parçasından (oddan!) hazırlanmış qılınca və Qoşabulaq suyu ilə cilalanan dəli bir nərəyə sahib olan Koroğlu öz birinciliyini tamamilə qoruyub saxlayır. “Koroğlu”dakı fiziki gücün semantikasi epos

poetikasının strukturunu tənzimləyir və tam şəkildə özündə ehtiva edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbaslı İsrəfil. Koroğlu. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. XIII cild. Bakı, Səda, 2002, s. 10-72
2. Azərbaycan dastanları. IV cild. Koroğlu. Bakı, "Lider nəşriyyatı", 2005
3. Cəfərov Nizami. Türk dünyası: xaos və kosmos. Bakı, Bakı Universiteti nəşriyyatı, 1998
4. Əliyev Kamran. "Dəli Dömrül" boyu dastanın strukturunda təsadüfdür, yoxsa zərurət / "Dədə Qorqud" məqalələr toplusu, Bakı, 2002, № 15, s. 14-25
5. Həkimov Mürsəl. Aşıq sənətinin poetikası. Bakı, Səda, 2004
6. Kazımoğlu Muxtar. Gülüşün arxaik kökləri. Bakı, Elm, 2005
7. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, Yazıçı, 1988
8. Uzun Ənvər. Koroğlu. Trabzon, 1997
9. Təhmasib M. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, Elm, 1972

FOLKLORŞÜNASLIĞIN ÜMUMİ PROBLEMLƏRİ

FOLKLOR VƏ DÖVLƏT İDARƏÇİLİYİ SİSTEMİ

Hörmətli Mirdamət müəllim, hörmətli sədarət və burada əyləşən konfrans iştirakçıları, mən də öz adımdan sizləri salamlayıram! Mirdamət müəllim və onun rəhbərlik etdiyi bu rayon, rayonun ziyalıları elmə, sənətə, bizim keçmişimizə, gələcəyimizə son dərəcə diqqətlə yanaşırlar ki, bu konfrans da onun parlaq bir nümunəsidir.

Konfransda iştirakım mənim həyatım üçün də maraqlı bir hadisədir. O mənada ki, mən indiyədək Lahıca olmamışdım. Ona görə də yolları, dağları, yamacları seyr edə-edə buraya gəldim. Bəzən internetdə turistlərin coğrafi əraziləri gəzərkən “qorxulu” yollardan keçərək getdiklərinin şahidi olursan. Amma Lahıca gələn yollar insanların əlinin zəhmətilə və sevərəkdən yaradılan yollardır.

Mən Lahıca olmasam da, bir vaxtlar Basqalda olmuşam və orada xeyli qalıb istirahət etmişəm. Basqalda sizin kəndlər üçün səciyyəvi olan bir cəhəti gördüm. Belə ki, kənd içində gedərkən bir yaşlı kişi ilə qarşılaşanda o, salam verməkdə səni qabaqlayır, səndən öncə salam verir. Mən bu adəti biləndən sonra nə qədər çalışdım ki, yaşlı adamları qabaqlayıb onlara daha tez salam verim, amma açığı deyim ki, bu, mümkün olmurdu. Bir sözlə, hər yerdə məndən qabaq məni salamlayırdılar. Lahıca da belədir. Bu tarixi yerlərə gəlmək salam verib salam almaqdan başlayır. Mən deyərdim ki, belə bir adət xalqın çox qədim folklor ənənəsidir. İnsanlar görüşəndə onların ilk ünsiyyəti bir-birlərinə sağlamlıq arzulamaqdan başlayır. Adamlar burada folklor dilində danışırlar. Folklor dilinin bütün dadı-duzu, ləzzəti hiss edilmədən onların nitqinə hopmuşdur.

Folklorun ən mühüm xüsusiyyətlərindən, önəmli cəhətlərindən biri onun dövlət və dövlətçiliklə bağlı olmasındadır. Xatırlatmaq istəyirəm ki, Avropada intibah dövründən sonra folklorlara xüsusi diqqət yetirilməyə başladı. Məhz antik mədəniyyətə qayıdışdan – intibah dövrünü keçəndən sonra Avropa folklorlarına qayıtdı və bütün folklor məktəbləri ondan sonra yarandı. Baxın, intibah zamanı yeni dövlət yaratdılar, yeni dünyagörüş formalaşdırdılar, amma hələ də nəyinsə çatmadığını düşündülər, hiss etdilər. Nəhayət, öz dövlətlərini inkişaf etdirmək, yeni mərhələləri aşmaq və dünya dövlətləri içərisində tanınmaq üçün folklorun gücünə inandılar.

Vaxtilə miflərin yunan fəlsəfəsinin əsasını təşkil etdiyini deyən alimlərin yolunu davam etdirən filosoflar folkloru öyrəndilər və yeni dünyabaxışın əsasını qoydular. Folkloru öyrənməyin lazımlı və gərəkli olmasının nümunəsini göstərdilər. Biz onlardan təxminən 100-150 il sonra bu işə başladığımızı.

Mən sizə deyim ki, xüsusən XIX əsrin əvvəllərində Azərbaycan Rusiya tərəfindən ilhaq edildikdən sonra mərkəzi hökumətin idarəetmədə xeyli problemləri vardır. Nəyə görə çətinlik çəkirdi? Ona görə ki, yerli idarəetmədə bəylik ənənəsi qorunub saxlanmışdı. Bəylik ənənəsinin idarəçilikdə aparıcılığı mövcud adət-ənənələrin, ictimai vərdişlərin mühafizəsini zəruri edirdi. Bəylik ənənəsi aparıcıdırsa, deməli, istənilən adam idarəetməyə yerləşdirilə bilməz. Onda Çar Rusiyası məcbur oldu ki, yerlərdə bəylik komissiyası yaratsın və bəzi insanlara süni şəkildə bəylik statusu versin. Məhz bundan sonra xüsusi adamlara bəylik titulu verildi. Çarizmin yerli nümayəndələri həmin adamları o idarəetmə aparatında yerləşdirməyə başladılar. Sonra məlum oldu ki, bu da alınmır, bu cür idarəetmə də onlar üçün qənaətbəxş deyil. Bunun ən böyük nümunəsi Şimali Qafqazda Şeyx Şamil hərəkatı idi. Şeyx Şamil hərəkatı uzun müddət bunun məntiqi cavabı oldu. Bir məsələni də deyim ki, Qafqaz canı-

şinliyinin yaradılmasında əsas səbəb Şeyx Şamil hərəkətinə zərbə vurmaqdan ibarət idi. Rus hökuməti məcbur oldu ki, XIX əsrin sonundan Qafqaz xalqlarının (xüsusilə Azərbaycanın) folklor nümunələrinin toplanılmasını həyata keçirsin. Nəticə olaraq 40-50 cildə folklor nümunələri çap edildi. Elə bilirsiniz ki, bizi çox istəyirdilər? Bəlkə, bizə aşıq olmuşdular? Yox! Burada çox sadə məntiq var idi. İdarə edə bilmədikləri regionun folklorunu öyrənməklə – xalqın psixologiyasını mənimsəməklə oranı idarə etməyə, oraya hakim olmağa çalışırdılar.

Müəyyən zaman kəsiyində 40-50 cildlik folklor nümunələrini toplayıb nəşr etdikdən sonra milli psixologiyanı öyrənməyə başladılar. Həmin psixologiya əsasında yeni idarəçilik sistemi yaratmağa səy göstərdilər. Amma buna baxmayaraq, yenə də istədiklərinə nail ola bilmədilər. Niyə? Burada çox sadə məntiq vardır. Bir nümunə desəm, daha da aydınlaşar. Rusiya hökuməti XIX əsrin axırlarında Qoridə seminariya yaratdı. Həmin seminariyada təhsil alan və oranı bitirən tələbələrini özünün adamına çevirmək istədi. Amma tamamilə əksinə oldu. Qorini bitirən insanlar milli duyğunu, folklor düşüncəsini yaşatmağa daha böyük üstünlük verdilər. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yetişmiş şəxsiyyətlərin böyük əksəriyyəti Qorinin məzunları olmuşdular. El sevgisi, folklor düşüncəsi, milli adət-ənənələrə bağlılıq ideoloji baxımdan onları mərkəzi hökumətə qarşı hazırladı. Eyni zamanda Azərbaycan xalqının görkəmli oğulları folklor toplamaq ənənəsinin əsasını qoydular. Bunun ilkin nümunələrini yaradan 7 bacının bir qardaşı olan Firidun bəy Köçərli idi. Bu bacılar Firidun bəyi Qoriyə ağlaya-ağlaya yola saldılar, amma nəticə daha möhtəşəm oldu. Qoridə tərədən dırnağadək milli düşüncəyə sahib olan F.Köçərli gördüyü işlərdən birini – “Balalara hədiyyə” əsərini çap etdirməklə folklor toplamağa sistemli xarakter verdi və Azərbaycanda bu təcrübə genişlənməyə başladı. Sizə deyim ki, Azərbaycanda və Yaxın Şərqdə ilk Demokratik

Respublika yarandı ki, onun da əsasında folklor gələnəkləri dayanırdı. Demokratik dəyərlərə sahib çıxılması əslində folklardan gəlirdi, bizim dastanlardan və digər folklor nümunələrindən qaynaqlanırdı.

Bizim folklor nümunələrinin özlərində dövlətçiliklə bağlı müəyyən ənənələr yaşayır. Məsələn, folklorda şahlıq quşu anlayışı var. Quşu uçurdurlar və quş gedib kimin başına qonsaydı o, padşah olardı. Bu ənənənin folklorda kifayət qədər izləri vardır.

Yaxud çöpatma. Çöp atırdılar, kimə düşsəydi, sonra da deyirdilər ki, məsələn, bu, hakimiyyətə gətirilsin. Folklor bunu da yaşadır. Amma bütün bunlarla yanaşı, “Dədə Qorqud” epusunda idarəetmədə kollegiallığın səciyyəvi nümunəsi vardır. Baxın, Bayındır xanın məclisinə nə vaxt gəlirlər və kimlər gəlir? Bəylər onun yanına yığışırlar və qurultay keçirilir. Bu, Novruz bayramı ərəfəsində baş verir. Bu, torağayların oxuduğu bir vaxtdı. Deməli, Xanlar xanı öz demokratik təsisatını həyata keçirərkən onu Novruz bayramı ilə uyğunlaşdırır. Yəni milli ənənə ilə, folklor ənənəsi ilə dövlətçilik vəhdətdə təqdim olunur. Gəlin, xatırlayaq, bu gün bizim ölkəmizdə dövlətçiliklə Novruz bayramının tam şəkildə vəhdəti vardır.

Cümhuriyyət dövründə dövlət quruluşu üçün ən böyük cəhd nə idi? Şübhəsiz, demokratik düşüncə, bu düşüncənin tətbiqi. Belə bir demokratik idarəetmə sistemi “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı bayatıda ifadə olunub. Çox təəssüf ki, biz bu gün “Kitabi-Dədə Qorqud”da bayatı olduğunu qəbul etmirik. Dastanlarımızda yalnız qoşma və gəraylıların olduğundan danışıırıq. Amma “Dədə Qorqud” bir mətn kimi bayatını da yaşadır. Fikir verin:

*Sağda oturan sağ bəylər,
Solda oturan sol bəylər,
Eşikdəki inağlar
Dibdə oturan xas bəylər.*

Necə oldu ki, dıbdə oturan xas bəylər xatırlanmadan eşıkdəki ınağların adı çəkilir? Ona görə ki, bu bayatı təfəkkürüdü, sənət təfəkkürüdü. Bu formatda bayatının qafiyələnmə sistemi özünü göstərir: a,a,b,a. Beləliklə, qədimdə olan dövlətçilik ənənəsi bayatıya hopdurulub. Bayatı quruluş etibarı ilə dövlətçiliyi ifadə edən janrdır və ilk dəfə olaraq “Dədə Qorqud”un mətnində müşahidə olunur. Həmin bayatıda dövlətçilik anlayışı, idarəetmə sistemi və bir də janrın xüsusiyyətlərinin vəhdəti ifadə edilmişdir.

Ümumiyyətlə, dövlətçilik idarə sistemi Azərbaycan folklor nümunələrinin aparıcı xətlərindən biridir. Bu xətlər dastanda da, nağılda da, atalar sözlərində də, bayatılarda da vardır. Onlar bizim folklor nümunələrində monolit şəkildə yaşayır və öz müsbət nəticəsini göstərir.

MƏHƏMMƏDHÜSEYN TƏHMASİBİN YARADICILIĞI FOLKLORŞÜNASLIQ MƏKTƏBİDİR

Dünya xalqlarının ədəbi-elmi fikrinin tərkib hissələrindən biri olan folklorşünaslıq o qədər də qədim deyil. Folklorla dair əsas tədqiqatlar daha çox folklorşünaslıq məktəbləri və nəzəriyyələri ilə birgə yaranmışdır. Azərbaycanda isə folklorun kütləvi şəkildə toplanması, yazıya alınması, nəşri, araşdırılması XX əsrlə bağlıdır. XX əsrin əvvəllərində Firidun bəy Köçərlinin “Balalara hədiyyə” kitabı, “Məktəb”, “Dəbistan”, “Rəhbər” kimi jurnallar folklorla maraqlı oyaatmaq baxımından ciddi bir nümunə idi. Sonralar bu iş ardıcıl xarakter daşımış, toplama və nəşr sahəsindəki fəaliyyət folklorşünaslıq tədqiqatlarının da genişlənməsinə və sistemli şəkildə aparılmasına təkan vermişdir.

Azərbaycan folklorşünaslığının formalaşması və inkişafında xidmətləri olan alimlər az deyil, amma bunların sırasında Məhəmmədhüseyn Təhmasib (1907-1982) öz mövqeyi ilə seçilir. Düzü, Azərbaycan folklorşünaslığı tarixində Avropa və Rusiyadakı kimi ayrıca bir folklorşünaslıq nəzəriyyəsi yaranmamışdır, bizim tədqiqatçılar həmin nəzəriyyələrdən bəhrələnməklə araşdırmalar aparmış, yeni-yeni elmi nəticələr əldə etmişlər. Buna baxmayaraq, Azərbaycanda görkəmli tədqiqatçı Məhəmmədhüseyn Təhmasibin adı ilə bağlı folklorşünaslıq məktəbi formalaşmışdır. Azərbaycan folklorşünaslarının əksəriyyəti bu məktəbin yetirmələri hesab edilir.

M. Təhmasibin folklorşünaslıq fəaliyyəti mövsüm və mərasim nəğmələrinin araşdırılmasından başlayıb Azərbaycan xalq dastanlarına dair fundamental tədqiqatın yaranmasına qədər davam edib. Amma onun tədqiqatlarının obyektivi mövsüm və mərasim nəğmələri ilə, xalq dastanları ilə məhdudlaşmır. M. Təhmasib Azərbaycan folklorunun qəhrəmanları, janrları, süjet və motivləri, başqa sözlə, ən vacib problemləri barədə dəyərli mülahi-

zələr irəli sürmüş, elm adamları üçün qaranlıq qalan bir çox məsələlərə aydınlıq gətirmişdir. Folklorşünaslıqda bir sıra problemlərin öyrənilməsinə M.Təhmasibin araşdırmalarından sonra başlanılmışdır. Folklor mətnlərinə hansı mövqedən yanaşmaqla bağlı bir çox prinsiplər də elm aləminə M.Təhmasibin əsərlərindən yayılmışdır.

M.Təhmasib sözün geniş mənasında dastanşünas bir alim idi. Onun “Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər)” tədqiqatı ilə Azərbaycan dastanşünaslığı yeni mərhələyə qədəm qoydu. Görkəmli folklorşünasın bu tədqiqatı Azərbaycan dastan fondunun zənginliyini təqdim etmək, folklor müstəvisində aşığın yerini müəyyənləşdirmək, dastanların təsnifatını aparmaq, dastan ənənələrini öyrənmək, dastan qəhrəmanlarının tipologiyasını vermək baxımından aktuallığını həmişə saxlamaqdadır. Eyni zamanda bu tədqiqatın özünün də hərtərəfli araşdırılmasına olan ehtiyac hələ də qalmaqdadır və bu məqalədə həmin ehtiyacı aradan qaldırmaq məqsədini biz də qarşımıza məqsəd kimi qoymamışıq.

M.Təhmasib yaradıcılığında keçmişə hörmət, ənənəyə sədaqət, əcdad kultuna rəğbət məsələləri həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur. M.Təhmasibin dastanlarda tarixin izlərini axtarması etnosun keçmişi barədəki həqiqətləri ortaya çıxarmaq məqsədi daşıyır. Həm də əcdad kultuna rəğbət müəllifin el-obaya, doğma yurda tükənməz məhəbbətindən irəli gəlir. Folklorşünas alim “Ata-Baba günü” mərasimindən danışarkən əcdad ruhuna ehtiramın xalq tərəfindən necə qəbul edilməsinin məzmununu incələyir. M.Təhmasib “Səməni nəğməsi” adlı bayramlarda səməninin bişirilməsi zamanı ona qatılan unun bir evdən deyil, orada iştirak edən bütün evlərdən yığılmasının mühüm şərt olduğunu xüsusilə nəzərə çarpdırmaqla əsas diqqəti insanların birliyi məsələsinə yönəltdir.

Folklorşünas alimin Aşıq Ələsgər də daxil olmaqla aşıq sənəti örnəklərinin, geniş mənada folklor nümunələrinin imkan

verdiyi dərəcədə Göyçə mahalının, Kəlbəcər və Gəncə kimi Göyçəyə bağlı ətraf bölgələrin ta qədimdən şeir, sənət beşiyi olmalarını böyük qürurla səciyyələndirir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında, ozan şeirlərində olan arxaizmlərin qədim Azərbaycan torpaqlarının əhalisi tərəfindən indi də işlədilməsini bu torpaqlarda yaşayan insanların yaradıcılıq ənənəsinə bağlılıqları kimi dəyərləndirir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, M.Təhmasib yaradıcılığında bir sənətkarla, yaxud bir problemlə bağlı iki və daha çox məqaləyə rast gəlmək mümkündür. Bu tipli məqalələr görkəmli folklorşünasın yaradıcılıq özünəməxsusluqlarını müəyyənləşdirməyə geniş imkanlar açır. İlk olaraq bildirmək lazımdır ki, həmin məqalələr eyni ildə, yaxud bir-birinə son dərəcə yaxın bir vaxtda qələmə alınmışsa, onlardan biri digərinin davamıdır. Yox, eyni mövzuya həsr edilən məqalələr bir-birindən xeyli fərqli zamanlarda (məsələn, 10 il fərqlə!) yazılıbsa, onda ikinci məqalədə folklorşünaslığın inkişafı nəzərə alınmaqla yeni məsələlər qaldırılır.

Yenə də ənənəyə sədaqət, əcdad kultu ilə əlaqədar olaraq 1964-cü ildə Aşıq Şəmşirə həsr edilmiş “Qocaman nəğməkar” məqaləsində Aşıq Şəmşirin atası Qurbanın, sadəcə olaraq, adı çəkilir, onun haqqında ümumi məlumat verilir. 1973-cü ildə yazılmış “Özü də Şəmşir, sözü də Şəmşir” məqaləsində isə Qurbanın adı çəkilməklə kifayətlənilmir, həmçinin Ağdabanlı Qurban yaradıcı şəxsiyyət kimi tanındılır. Onun “Qurban bulağı” adında aşıqlar məclisi yaratmasından, aşıqların və el şairlərinin tez-tez oraya toplaşib yaradıcılıq söhbətləri aparmalarından, şeir, sənət barədə müzakirə açmalarından bəhs edilir. Əslində bu, M.Təhmasibin xüsusi dəyər verdiyi aşıq mühiti məsələsi idi.

Həmişə aktual olan şifahi mətn və onun xüsusiyyətləri, şifahi mətnin yazıdan fərqli cəhətləri tədqiqat predmeti olaraq M.Təhmasibin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Şifahi mətn məsələsi folklorun əsas, aparıcı istiqamətlərindən biri olmaqla folk-

loru folklor eyləyən mövzulardandır. Şifahi və yazılı ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələri, onların ayrılan və birləşən məqamları folklorşünaslara kifayət qədər aydın olmadığı bir vaxtlarda M.Təhmasib peşəkar folklorşünas sözü söyləmişdir. O, ilk növbədə şifahi nümunə ilə yazılı nümunə arasında olan fərqliliyin mətnin səsləndirilməsi zamanı meydana çıxmasını əsl mütəxəssis kimi səciyyələndirir: “Eyni nağıl bir peşəkar nağılcının ifasında daha çox qəhrəmanlıq xüsusiyyətləri kəsb etdiyi halda, bir başqasının ifasında tərbiyəvi mahiyyət alaraq didaktik bir əsər halına düşə bilər”. Bu, xalq ifaçılığında “yenidən yaratma prosesi” barədə olan orijinal mülahizədir. İfa zamanı söyləyicinin yaradıcılıq nümayiş etdirməsi üçün imkanlar açması yalnız folklor nümunələrinə xasdır. Şübhə yoxdur ki, dinləyici auditoriyası söyləyicinin hər birindən mətnə novator yanaşma gözləyir. Əks təqdirdə eyni bir dastanın müxtəlif aşuqlar tərəfindən söylənilməsi heç vaxt maraq kəsb edə bilməzdi. Yazılı ədəbiyyat nümunələrinə aid mətn isə bu mənada çox mühafizəkardır və onun ifa zamanı dəyişdirilməsi, sadəcə olaraq, qeyri-mümkündür, hərgah ifaçı heç nəyi nəzərə almadan müəllifi olan yazılı mətni dəyişdirsə, bunu yalnız təhrif kimi başa düşmək lazımdır.

M.Təhmasib yazılı ədəbiyyat nümunələrini folklor mətnlərini qoruyub saxlamaq və təbliğ etmək baxımından da dəyərləndirir. O, “Məktəb” jurnalında folklorə münasibət məsələsi” adlı məqaləsində (1977) nəsr əsərləri içərisində folklor mətninin qorunmasını təqdirəlayiq hadisə hesab edir. Ələkbər Naxçıvanlının “Bacı və qardaş” hekayəsində “Əkil-Bəkil quş idi” nəğməsinin, Ağa bəy İsrafilbəyovun “Novruz bayramı” hekayəsində “Gün çıx, çıx, çıx!” və “Mən anamın ilkiyəm” nəğmələrinin qorunmasına müsbət münasibət bəsləyir. Həmçinin onların folklordan istifadə məsələlərindən fərqləndiyini və uşaqların dünyagörüşünün formalaşmasına xidmət göstərməsini də nəzərə çarpdırır.

M.Təhmasib şifahi və yazılı ədəbiyyat nümunələrinin yaradıcılıq laboratoriyası baxımından da ciddi şəkildə fərqləndiyini dəlil və sübutlarla əsaslandırır. Doğru qeyd edir ki, yazılı ədəbiyyat nümunəsinin laboratoriyası yazı otağı, qələm və dəftərdir, aşiq yaradıcılığı isə daha çox saz-söz məclislərində inkişaf edir. Tədqiqatçı toy şənliyini, yaylaq və çeşməni Göyçə üçün belə məclislərin nümunəsi sayır. Təsadüfi deyil ki, Aşiq Ələsgər çeşmə başını həm sevgi, məhəbbət məkanı, həm də özü üçün son mənzil – məzar yeri bilir.

M.Təhmasib Aşiq Şəmşirdən bəhs edən məqaləsində imkan taparaq yazılı ədəbiyyatın, folklorun və aşiq yaradıcılığının qarşılıqlı münasibətlərini Aşiq Şəmşirin simasında konkret faktlarla səciyyələndirir. Tədqiqatçının araşdırmasına görə, M.Füzuli “İldə bir qurban kəsərlər xəlqi-ələm qeyd üçün, // Dəmədəm, saətbəsaət mən sənin qurbanınam” beytini sevgilisinə qurban olan aşıqın obrazını yaradan məşhur xalq bayatısından götürmüşdür. Aşiq Şəmşir isə “Mən gündə qurbanın olum, olarmı?” misrası ilə onu Füzulidən alıb aşiq ədəbiyyatına qaytarmışdır.

M.Təhmasibdə belə bir fikir vardır ki, sənət adamlarının folklorla bağlılığı ilk növbədə həmin sənətkarların ailəsindən, nəslindən, habelə uşaqkən ətrafında olan insanlardan gəlir. Ürəyi sözlə dolu yaşlı nəsil bir çox hallarda xalq ədəbiyyatı nümunələrini sonradan məşhurlaşmış sənət adamlarına onlar hələ uşaqkən nəql etmiş, onlarda folkloru maraqla yaratmışlar. Aşiq Ələsgərin ustası Aşiq Alı, Aşiq Şəmşirin atası Qurban kişi, C.Cabbarlının bibisi Zərnişan bu sənətkarların yetişməsində mühüm rol oynamışlar.

M.Təhmasib çoxvariantlılığı da şifahi mətnin əsas əlaməti kimi səciyyələndirir. Bu baxımdan “Basatın Təpəgözü öldürdü-yü boy”dan bəhs edərkən bu süjetin 200-dən çox versiyasının mövcudluğunu, “Pak məhəbbət aşıqi” məqaləsində Aşiq Ələsgərin “Anaxanının küsməyi” dastanının iki variantından bəhs etməsi, “Cəfər Cabbarlı və şifahi ədəbiyyat” məqaləsində “Qız qa-

lası” əfsanəsinin müxtəlif variantlarını qabartması və onların təhlilini verməsi təsadüfi deyildir.

M.Təhmasibin 1972-ci ildə “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində çap etdirdiyi “Yüz ölç, bir biç” adlı məqaləsi çoxvariantlılığa dayanan şifahi mətnin xüsusiyyətlərini izah etmək baxımından son dərəcə aktualdır. Məqalədə Aşıq Ələsgərin ikicildliyi barədə çap olunan yazıya (“Ayna daşa toxunanda...”) M.Təhmasibin elmi münasibəti ifadə edilmişdir. Amma məqalə rəy xarakteri daşmır və daha çox şifahi mətn məsələlərinə doğru yönəldilmişdir. Müəlliflərin öz yazılarında Aşıq Ələsgər şeirlərinin təhlilini apararkən “Çoxvariantlılıq şeirin siqlətinə ziyan vurur” hökmünə folklorşünas alim qəti şəkildə etiraz etmiş və Ələsgər şeirinin müxtəlif variantlarının yaranmasını folklorun təbii-tarixi prinsiplərindən irəli gəldiyini əsaslandırmışdır: “Ələsgərin bir misrası da öz sağlığında yazıya alınmamışdır. Şeirlərinin hamısı yaddaşlarda yaşayıb gəlmiş, hərə də özünə məlum olan şəkildə demişdir və deməkdədir. Beləliklə, əksər şeirlərin müxtəlif variantları əmələ gəlmişdir”. M.Təhmasib “Ayna daşa toxunanda...” yazısının müəllifləri ilə, sadəcə olaraq, Aşıq Ələsgər “davası” aparmır. M.Təhmasibin əsas “davası” şifahi mətnin spesifikasiyası məsələsidir ki, bu anlayış, bu istiqamət həmin məqalənin yazıldığı dövrdə bəzi folklorşünasların özlərinə də aydın deyildi. Folklorşünas alim bu məsələdə müəyyən bir sözün də ciddi əhəmiyyət daşdığını qabarıq şəkildə xatırlatmalı olur: “Ələsgər kimi şair üç dağı sadaladıqdan sonra “bir neçə dağ var” deməzdi, məhz elə “neçə dağlar var” deyərdi. Çünki “bir neçə dağ var” məhdud ifadədir, “neçə dağlar var” isə belə dağların çox olduğunu göstərir”. Bu mülahizə də, sadəcə olaraq, sözün misrada yerinə düşüb-düşməməsi, müəllifin müəyyən bir sözü düz işlədib-ışlətməməsi məsələsi deyil, daha çox folklor nümunələrinin şifahi mətn nümunəsi ki-

mi variantlaşmasının əhəmiyyət daşımaları haqqında mühüm tezis deməkdir.

Yaxud M.Təhmasib Aşıq Ələsgərə həsr edilmiş məqalələrinin birində yazır: “Bəziləri oğlu Aşıq Talıbın və qardaşı oğlu Aşıq Nəcəfin xatirələrinə əsaslanaraq Ələsgərin heç dastan qoşmadığını, aşıq yaradıcılığının bu növünə hətta müsbət münasibət bəsləmədiyini iddia edirlər. Bəziləri isə onun bir neçə dastanı da olduğunu yazmışdır. Bizcə, bu iddiaların hər ikisi doğrudur”. Folklorşünas alimin başqa məqalələrində də ikili xarakter daşıyan tezlərə münasibətdə “Bizcə, bu iddiaların hər ikisi doğrudur” fikrinə təkrarən rast gəlirik. Əslində bunun özü də çoxvariantlıqla bağlıdır. M.Təhmasibin tədqiqatlarında folklor nümunələrinin variantları ilə əlaqədar irəli sürülən fikir və mülahizələr yalnız 50-60-70-80 il bundan əvvəl deyil, həmçinin bu günün və gələcəyin aktual fikir və mülahizələridir.

M.Təhmasib folklorşünaslıqda özünə geniş yer tutmuş, müəyyən dövrlərdə isə kifayət qədər anlaşılmayan motiv məsələsinə də müəyyən aydınlıq gətirir. Tədqiqatçı bu məsələni Aşıq Ələsgər yaradıcılığı ilə Aşıq Şəmşir yaradıcılığının müqayisəsində əyani faktlarla canlandırır. Aşıq Şəmşirin “Dönüb səni”, “Bilmədi”, “Sənsiz”, “Aşıq” şeirlərinin uyğun olaraq Aşıq Ələsgərin “Niyə döndü”, “Çata bilməzsən”, “Sənə qurban”, “Gərəkdi” qoşmaları ilə əlaqələrini geniş təhlil edir. Onların bir-birinə bağlılığının səbəbini müəlliflərin aşıq olmasında, aşıq sənətinə xidmət etmələrində yox, oxşar motivlərə müraciət etmələrində görür.

M.Təhmasibin folklor janrlarının tipologiyası, onların spesifik cəhətləri və qarşılıqlı əlaqələri barədə mülahizələri folklorşünaslığın bir sıra məsələlərini aydınlaşdırmağa yönəldilmişdir. M.Təhmasib dastanların yaranmasının iki yolunu göstərir. Bunlardan biri aşıqların, yaxud aşıq şeirində yazan el şairlərinin özləri haqqında dastan qoşması, digəri isə əfsanə, rəvayət və qədim eposlardan istifadə yolu ilə dastan yaradılmasıdır.

Tədqiqatçı alim bayatının həm mənşəyi, həm etimologiyası, həm də digər poetik janrlar üçün mənə rolunu oynamasını onun janr zənginliyi ilə əlaqələndirir. Bayatının qədim türk tayfalarından biri olan bayat qəbiləsi tərəfindən yaradılması, “bayatı” sözünün “bəy” və “ad” hissələrinin birliyindən formalaşması, nəhayət, bayatı janrının laylaların, holavarların, ağıların yaranmasında mühüm rolunun olması folklor janrlarının bir-biri ilə əlaqəsinin bariz nümunəsidir. Eyni zamanda bu, etnosun dərin kökləri barədə nəticə çıxarmağın da əsası olur.

M.Təhmasibin məqalələri bir vahid olaraq məktəb səciyyəsi daşıyır. Bu məqalələr əsl folklorşünas məqalələri kimi müraciət edilmiş tədqiqat obyektinin mahiyyətini dərindən açmaq baxımından öyrədici xarakterdədir. Belə bir məzmun M.Təhmasibin uzun müddət ali məktəb tələbələri qarşısında Azərbaycan folklorunun problemləri barədə yaradıcı bir pedaqoq kimi müəhazirələr söyləməsindən irəli gəlir.

M.Təhmasibin “Azərbaycan nağıllarında keçəl” məqaləsi (1939) Azərbaycan folklorşünaslığının formalaşma dövrünün məqaləsidir və müəllifin bu məsələyə müraciət etməsi folklorumuzda keçəl obrazının özünəməxsus yerinin olması ilə əlaqədardır. Folklorşünas alim Keçəl obrazının səciyyəsinə “Keçəl Məhəmməd”, “İsfahan keçəli”, “Keçəl”, “İmam”, “Keçəlin divanı” nağıllarına istinadən verir. Keçəlin mübarizədən əl çəkməyən, hazırcavab, qorxmaz, cəsarətli olmasını xüsusilə diqqətə çatdırır. Daha əhəmiyyətli cəhət ondan ibarətdir ki, M.Təhmasibin bu nağılların hər birindən ayrı-ayrılıqda və ardıcıl şəkildə bəhs etməsi taktiki xarakter daşıyır və tədqiqatçı Keçəlin ayrı-ayrı xüsusiyyətlərini meydana çıxarmağı qarşısına məqsəd qoyaraq onu reallaşdırır.

Keçəlin padşahın ağılına lağa qoyması (“Keçəl Məhəmməd”), darğanın bütün var-yoxunu ələ keçirməsi (“İsfahan keçəli”), şeytanla ittifaqa girməsi (“Keçəl”), rəqiblərini öldürməsi

(“İmam”), ədalətli məhkəmə qurması (“Keçəlin divanı”) bu obrazın mürəkkəb xarakteri barədə ilkin və tam təsəvvür yaradır. Doğrudur, M.Təhmasibdən sonra Keçəl obrazı ilə bağlı tədqiqatlar xeyli genişlənmiş, dünya və Azərbaycan folklorşünaslığının inkişafı ilə həmahəng olaraq bu barədə tədqiqatların şəbəkəsi böyümüş, yeni elmi mülahizələr söylənmişdir, amma bir fikir danışılmaz olaraq qalır ki, folklorşünaslığımızda Keçəl obrazının sistemli təhlili M.Təhmasibdən başlayır. M.Təhmasibin “Əfsanəvi quşlar” (1945), “Azərbaycan xalq ədəbiyyatında div surəti” (1946) məqalələrini də folklorşünaslığımızda mifik düşüncə barədə ilk sistemli məqalələr hesab etmək olar.

“C.Cabbarlı və şifahi ədəbiyyat” məqaləsində (1959) ilk növbədə bədii əsərdə meydana çıxan obrazın ondan əvvəl xalq arasında formalaşmasının nəinki mümkünlüyü, hətta zəruriliyi ciddi bir tezis kimi irəli sürülür. Tədqiqatçı Nizaminin “ən parlaq, ən şöhrətli surətləri də hələ onun özündən qabaq xalq tərəfindən yaradılmışdır” mülahizəsinə öz inamını da əlavə edir. Eyni zamanda bir mahnını nümunə gətirməklə bu mahnının fonunda şifahi ənənənin yazılı ədəbiyyata daxil olmasının formasını da müəyyənləşdirir: “Bir başqa yazıçı bəlkə də bu mahnının elə bu bəndini, yaxud da hamısını sadəcə öz əsərinə köçürməklə kifayətlənərdi. Çünki məclis toy məclisi, mahnı da ənənəvi toy mahnısıdır. Lakin hər hansı bir mahnını, nəğməni belə passiv bir münasibətlə, olduğu kimi əsərə köçürmək Cabbarlıyı qənaətləndirmir. O, əsərin bu hissəsində demək istədiyi sözü daha kəsərli, daha təsirli bir şəkildə deyə bilmək üçün nəğməni dəyişir, ona yeni məna verir”. Əslində M.Təhmasibin bu tezisi yazılı ədəbiyyatla folklor mətni arasındakı əlaqənin yaradıcı xarakter daşmasının zəruriliyi barədə olan fikirdir.

Folklorşünas alimlə folklorə istinad edən yazıçının bir şəxsiyyətdə birləşməsinin mahiyyəti Y.V.Çəmənəmzinin yaradıcılığına həsr edilmiş “Ədib alim” məqaləsində (1967) aydın-

laşdırılır. Görkəmli alim öncədən Y.V.Çəmənəminlinin folklorla bağlı dünyagörüşünün formalaşma mühitini dəqiq müəyyənləşdirmişdir: “Onun yaşadığı illər həm də folklorşünaslıq elminin ilk nəzəriyyələrinin, məktəblərinin qızgın mübarizəsi, yaşadığı yerlər isə bu mübarizənin mərkəzləri olmuşdur”. Bununla yanaşı yazıçının folklor nümunəsindən necə istifadə etməsinin müəyyən bir üsulunu da müəyyənləşdirir. M.Təhmasib “İki od arasında” romanında istifadə edilmiş folklor janrlarını adbaad xatırladır: nəğmə, atalar sözü, məsəl, əfsanələr, rəvayətlər, nağıllar, lətifələr, hətta əsatirlər. Amma eyni zamanda qəti şəkildə bildirir ki, folklordan istifadə zamanı bədii əsər “folklor antologiyasına” çevrilməməlidir. Bu, həm yazıçılar, həm də folklorşünaslar üçün bir yaradıcılıq prinsipi kimi bugünkü yazıçılara və tədqiqatçılara da ünvanlanmış tövsiyədir.

Folklorşünas alimin “Bir ömür, dörd dövr” adlı məqaləsində (1972) Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı ayrı-ayrı dövrlərə bölünür: uşaqlıq və gənclik, gözəlliyin tərənnümü, ahıllıq, kamillik. Onların hər biri özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə təhlil edilir. Məsələ burasındadır ki, Ələsgərin tərcümeyi-halı ilə bağlı kifayət qədər konkret faktlar olmadığından M.Təhmasib bu bölgünü şeirlərinin məzmunu əsasında aparır və obyektiv nəticələrə gəlir. Hətta hər hansı bir dövrün hansı şeirlə qurtardığı barədə də inandırıcı mülahizələr irəli sürülür, sənətkarın yaradıcılıq dövrləri tarixi rəqəmlərə, tarixi hadisələrə görə deyil, şeirlərinin məzmun çalarları əsasında müəyyənləşdirilir.

M.Təhmasibin elmi irsi hər hansı bir sənətkarın yaradıcılığının mükəmməl və bütün incəlikləri ilə təhlili barədə olan nümunələrlə də zəngindir. Bütün gözəlliklərin insanla bağlı olması, gözəlin təsvirində əsatiri motivlərdən istifadə, daxili və zahirli gözəlliyin vəhdəti, gözəlin vəfalı və sədaqətli olması, eyham və müəmmadan baş çıxarması, əxlaqi kamilliyini qoruması Aşıq Ələsgər sənətinin əsas xüsusiyyətləri kimi müəyyənləşdirilir.

M.Təhmasib Aşıq Ələsgər yaradıcılığını gözəllik estetikası ilə gözəlliyin tərənnümünün vəhdəti prinsipi ilə araşdırır.

Aşıq yaradıcılığında mövcud olan motiv, forma, qafiyə və rədifdən istifadə etməklə yeni məzmunlu şeir yazmaq, ustad şeirinin daha da inkişaf etdirilməsi əsasında yeni variantlar yaratmaq, yazılı və şifahi ədəbiyyatın yaradıcılıq ənənələrinə sadıq qalmaq və onlara oxşamasından doğan şeirlər qələmə almaq isə Aşıq Şəmşir bədii irsinin özəllikləri kimi təqdim olunur. M.Təhmasib Aşıq Şəmşir yaradıcılığını ənənə və novatorluğun qarşılıqlı əlaqələri prinsipi ilə tədqiq edir.

M.Təhmasib hər bir məqaləsi və kitabı ilə, hər bir mülahizəsi və tezisi ilə, hər məsələyə yanaşması və tədqiqat üsulu ilə, folklor mətninin duyulması və izahı ilə fərqli bir folklorşünasdır. M.Təhmasibin yaradıcılığı folklorşünaslıq məktəbidir.

XALQ GÜLÜŞÜNÜN ÖZƏLLİKLƏRİ

Azərbaycan folkloruna dair elmi araşdırmaların zamanı dəyişdikcə həmin araşdırmaların istiqaməti və mahiyyəti də dəyişir və yeniləşir. Son illərin bu sahədəki qənaət göstəriciləri və xarakterik əlaməti ondan ibarətdir ki, folklorşünaslıq zahiri effektlə diqqəti cəlb edən və yalançı aktualıq adı altında məzmunu üstələyən formalizm meyillərindən uzaqlaşır, daha çox isə mahiyyətə doğru can atır. Bu fikrin ən bariz təsdiqi kimi Muxtar Kazımoğlunun xalq gülüşünün özəllikləri barədə son vaxtlar elmi məcmuələrdə sistemli və ardıcıl çap etdirdiyi məqalələrini, daha konkret yanaşsaq, bu kitabımı (Gülüşün arxaik kökləri. Bakı, Elm, 2005) nümunə gətirmək olar.

Gülüş, bədii gülüş, xalq gülüşü, gülüş mədəniyyəti kimi problemlər elmi düşüncəni müxtəlif cəhətlərdən özünə cəlb etmiş və ayrı-ayrı tədqiqatçılar öz səviyyələri müqabilində həmin problemlərin təhlilini vermişlər. M.Kazımoğlunun araşdırmaları isə gülüş mədəniyyəti kontekstinə elmi sədaqəti nümayiş etdirməklə bərabər, əsasən, xalq gülüşünə – Azərbaycan folklorunda gülüşün anatomiyasını aşkarlamağa yönəldilmişdir.

Tədqiqatçının hər hansı bir məqaləsinə həm fərdi, konkret, həm də ümumi, geniş münasibətlər çərçivəsinə sığışan elmi faktların və materialların dəyərləndirmə obyektini kimi baxmaq olar. Bu, onunla bağlıdır ki, folklorşünas xalq gülüşünün incəliklərini faktla nəzəriyyənin qovuşuğunda öyrənir. İfrat fakt aludəçiliyinə qurşanmamaq və yalançı nəzəriyyəçilik dəbinə uymamaq onun araşdırmalarının qiymətini daha da artırır və onlara sanbal verir.

Müəllifə tam aydındır ki, xalq gülüşünün mənbələrini, strukturunu və semantikasını elmi dəqiqliklə araşdırmaq məqsədi gülüşün arxaik köklərinin obyektiv izahından keçir. Amma nəzərə almaq lazımdır ki, arxetipin bərpası nə qədər çətin, mürəkkəb və ləzzətlidirsə, gülüşün arxaik köklərinin mənzərəsini

canlandırmaq da bir o qədər əmək və zəhmət məsrəfi tələb etməklə yanaşı tədqiqatçıya xeyli dərəcədə daxili rahatlıq bəxş edir. Məqalələrdən bəlli olur ki, xalq gülüşünün arxaik, yəni tarixi keçmiş folklorə aid janrdan, konfliktdən, qəhrəmandan, sözdən və ifadədən – onların hər birindən və eyni zamanda bütövlükdə hamısından asılıdır. Bu baxımdan problemin dəyərləndirilməsinin çətinliyi də indi kifayət qədər aydınlaşmış olur.

Tədqiqatçı gülüşün iki mühüm cəhətini – magik mahiyyətini və mifoloji mahiyyətini həmişə diqqət mərkəzində saxlayır. Hətta “Gülüşün magik mahiyyəti” adlı ayrıca məqalənin olmasına baxmayaraq, həm burada, həm də digər məqalələrdə mifoloji mahiyyətlə magik mahiyyət heç vaxt unudulmur və demək olar ki, bütün məsələlərə aydınlıq gətirməyin həm elmi yanaşma üsulu, həm də alternativini görünməyən real dayaq nöqtəsi olur. Əslində bəzi hallarda onları bir-birindən ayırmağın özü də mümkünsüzdür. Beləliklə, günəş obrazında – günəşin doğmasında və batmasında gülməyin və ağlamağın təcəssümü, “Kosa-kosa” oyununda gülməli zahiri görkəmlə məzəli sözlərin vəhdətindən törəyən həyati oyanış, gülüşün bələdan xilasedici gücü və qəhrəmanı qəflət yuxusundan oyatmaq iqtidarı gülüşün özünü belə folklorun aparıcı qəhrəmanlarından birinə çevirir. Bu məsələlər öyrənilərkən əsas diqqət “Qodu-qodu” nəğməsinin struktur təhlilinə, “Kosa-kosa” oyununda və nağıllarda ifadə edilən arxaik inama yönəldilir. Deməli, hər hansı bir folklor mətni də onda öz ifadəsini tapan mətləbə uyğun şəkildə təhlil və şərh edilir.

M.Kazımoğlu ayrı-ayrı məqalələrində xalq gülüşünün ənənəvi obrazlarından – keçəldən, kosadan, Molla Nəsrəddindən, Bəhlul Danəndədən yeri gəldikcə bəhs edir, onların adı ilə bağlı lətifələrin və digər folklor mətnlərinin şərhini verir. Müəllifin təqdirəlayiq elmi nəticələrindən biri budur ki, bu ənənəvi obrazlarla bağlı nümunələrdə gülüş hədəfi həm ətrafdakılar, həm də onların özləridir. Necə deyərlər, Molla Nəsrəddin bir yerdə zalı-

mı tənqid edir, başqa bir yerdə isə onun özü zalım rolunda görünür. Molla Nəsrəddin lətifələrini vahid orqanizm kimi təsəvvür edən tədqiqatçı aşağıdakı fikrində tam haqlıdır: “Eyni orqanizm daxilində yerləşdiyindəndir ki, doğru oğrunu, səxavətli simici, ədalətli ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstəliyi... rədd edə bilmir, əksinə, tamamlayır” (“Folklorda gülüşün bəzi ümumi məsələləri” məqaləsindən).

Müəllif “Nağıllarda komik qarşıdurma” məqaləsində isə mövcud tədqiqatlarda ənənəvi xarakter almış ikili qarşıdurma modelinə yeni ruh gətirir. Məsələ burasındadır ki, xeyir və şər, ağ və qara, həyat və ölüm kimi qarşılaşmalar o qədər geniş planda və o qədər məhsuldar şəkildə, hətta kifayət qədər müntəzəm və ardıcıl öyrənilmişdir ki, bu məsələlərə şübhə ilə yanaşmağın özü belə ağıla gəlmir. Ancaq M.Kazımoğlu əski türk abidələrindən olan “Fal kitabı”na, sonra isə bir sıra folklor nümunələrinə əsaslanaraq Yuxarı ilə Aşağı arasında Orta dünyanın mövcudluğuna haqq qazandırır. Beləliklə, xeyir və şər, yaxud yaxşı və pis ayrı-ayrılıqda olduğu kimi qovuşuq halda da götürülür. Daha geniş mənada isə kələkbazlıqla axmaqlığın, mənfi ilə müsbətin bir-biri ilə qarışması, vahid məcraya sığışması xalq gülüşünün çoxmənalı mahiyyət daşmasına aydın işarə kimi araşdırılır.

Əslində belə bir yanaşma metodu bizim üçün indiyə qədər bixətli görünən və elmi təsəvvürlərdə də, əsasən, yalnız ideallaşmış qəhrəmanlığı ilə tanınan Koroğlu obrazı haqqında yeni elmi baxışı formalaşdırır. Mövcud araşdırmaların ana xətti olan Koroğlu və Keçəl Həmzə (Koroğlular və Keçəl Həmzələr) qarşıdurması ilğım kimi yoxa çıxır. Onun yerində isə dəqiq faktlarla və elmi sübutlarla əyaniləşdirilmiş yeni bir sima – Koroğluluğu və Keçəl Həmzəliyi, igidliyi və kələkbazlığı özündə ehtiva edən Koroğlu obrazı reallaşır. Bu dəyişilmə isə daxili, mənəvi dəyişmənin nəticəsi olduğu kimi, zahiri dəyişmənin də nəticəsidir. Əks təqdirdə, müəllifin göstərdiyi kimi, libasdəyişmə aktı bu qə-

dər geniş planda – aşıq, çavuş, çodar, ilxıçı, qoruqçu, falçı libası formasında reallaşa bilməzdi. Maraqlıdır ki, bu qovuşuq təfəkkür tərzini Qıratın şilxor yabıya çevrilməsində də özünü göstərir.

“Qızıl saçlı qəhrəman və Keçəl” məqaləsini də “Koroğlu və Keçəl Həmzə” məqaləsinin yeni faktlarla zənginləşmiş davamı kimi qəbul etmək olar. Müəllif qəti şəkildə yazır: “Keçəl surəti özündə xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin, demonik varlıqların və qızıl saçlı qəhrəmanın əlamətlərini birləşdirir”. Burada tədqiqatçı saçın güc, tüksüzlüyün isə həm zəiflik, həm də güc mənbəyi olmasını inandırıcı dəlillərlə diqqətə çatdırır. Beləliklə, keçəlin güc simvolu olmaq baxımından qeyri-adiliyi və onun bir obraz kimi son dərəcə mürəkkəbliyi barədə yeni informasiya folklor materiallarının qıraət mənasında deyil, daha geniş mənada yeni oxunuşunu təmin etmiş olur.

Bu mənada M.Kazımoğlunun dəli obrazı ilə bağlı müşahidələri və elmi qənaətləri müasir eposşünaslıq üçün də xüsusi məzmun və əhəmiyyət daşıyır. “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” eposlarında, onların strukturunda möhkəmlənmiş dəli obrazları – Dəli Qarcar, Dəli Domrul, Əgrək-Səgrək qardaşları, Dəli Həsən və digər dəlilər – dəliqanlılar dastan poetikasının tələbləri çərçivəsində araşdırılır. Əslində dəliliyin yaratdığı gülüş fəlsəfi məzmununa görə də elmi dəyər alır. Təqdirəlayiq cəhətdir ki, tədqiqatçı xalq gülüşünün hansı məsələsindən bəhs edərsə, orada fəlsəfi mahiyyət aparıcı mövqə qazanır: ya dayaq nöqtəsi olur, ya da yekun və nəticə kimi meydana çıxır. Məhz elə bunun nəticəsidir ki, tədqiqatçının araşdırmalarında xalq gülüşünün miqyası kosadan, keçəldən başlayır, Molla Nəsrəddin, Bəktəşi, Burkut lətifələrindən keçir, Musa peyğəmbərə, Əzrayıla, Cəbrayıla və Allaha qədər yüksəlir.

Muxtar Kazımoğlu istər gülüşün mənbəyindən (arxaik köklərindən!), istər gülüşün strukturundan (poetikasından!), istərsə də gülüşün mahiyyətindən (fəlsəfəsindən!) yazanda gülü-

şün həyatvericilik funksiyasını əsas müddəə kimi götürür. Bu cəhət onun tədqiqatlarının özünə də həyatvericilik gücü bəxş edir və bu tədqiqatlar yeni, orijinal araşdırmaların yaranmasına təkan verir. Həmin yeni araşdırmaların müəllifləri isə, yəqin ki, M.Kazımoğlunun özü və digər istedadlı folklorşünaslar olacaqdır.

BƏDİİ DİLİN POETİKASI

Milli mədəniyyətin bəşər mədəniyyəti ilə ən mühüm bağlantılarından biri xalqların yaddaşında əsrlər boyu qorunub saxlanılan və unudulması mümkün olmayan qədim abidələrdir. Bu abidələr istər gil, istər ağac, istər dəri, istərsə də qaya üzərində olsun, fərqi yoxdur, zamanından asılı olmayaraq, onların hamısında bir-birindən uzaq məsafələrdə yaşayan, bir-birini tanımayan və heç vaxt bir-birinin üzünü görməyən, amma günəşi, ayı və digər göy cisimlərini eyni forma və məzmununda müşahidə etmək qabiliyyətini nümayiş etdirən insanların düşüncəsi əks olunmuşdur. Qədim abidələrdə daha çox bu abidələrin mənsub olduqları etnosların məişəti, adət-ənənələri, mübarizə əhvali-ruhiyyəsi və bir az geniş mənada yanaşsaq, həyata baxışları ifadə edilmişdir. Əgər hər hansı bir abidənin mətnində az və ya çox dərəcədə etnosun bədii düşüncə sisteminə aid müəyyən elementlər inikas olunmuşdursa, bu, şübhəsiz, daha mötəbər sərəvətin işarəsidir. Bədii düşüncə sisteminə ən qədim zamanlarda yi-yələnən xalqlar, etnoslar dünyanın fəlsəfi dərkində də həmişə irəlidə olmuşlar. Yunan miflərini, “Gilqamış” dastanını, german-skandinav saqalarını, “Nibelunqlar haqqında nəğmə”ni, “Bievulf” dastanını xatırlamış olsaq, “Kitabi-Dədə Qorqud” kimi möhtəşəm abidəyə sahib olmağımız, sadəcə olaraq, bizim xoşbəxtliyimizdir.

Həm bədii yaradıcılıqla, həm də elmlə məşğul olan insanlarda müəyyən mövzulara və problemlərə yenidən qayıtmaq vərdişi vardır. Bu vərdiş çox vaxt yazıçı üçün bədii əsərin janrını həcmcə böyütmək, alim üçün isə elmi tədqiqatın şəbəkəsini genişləndirmək məqsədi daşıyır. Bədiyyatda həcm məsələsi, tədqiqatda şəbəkə genişliyi, sözün həqiqi mənasında, formal amillərlə bağlıdır. Amma geriyə yenidən qayıdış zərurət xarakteri daşıyanda daha mötəbər nəticələrin gözləntisi ön sıraya keçir. Bu

halda mühüm bir şərt var: həmin qayıdış gələcəyə yönəlməlidir. Kamal Abdullanın yenidən çap edilən “Kitabi-Dədə Qorqud” poetikasına giriş” (bundan sonra: “...Poetikaya giriş”) monoqrafiyası zəruri qayıdışın nümunəsidir.

Monoqrafiyada Kamal Abdullanın daha çox fikir yönəltiyi mətləblərdən biri həm müəllif, həm də oxucu üçün nəzərdə tutulan məsələnin qoyuluşunun lazımı səviyyədə izahı və dərki-dir. “Poetika”, “bədiilik”, “poetiklik”, proza və poeziyanın vəhdət halına yaraşan “bədiipoetiklik” anlayışlarının çözülməsi məhz məsələnin qoyuluşunun dərkinə istiqamətlənmişdir. Bu anlayışların çərçivəsində, müəllifin qənaətinə görə, “KDQ mətni həm kosmoloji dövrün, həm ilkin antik dövrün, həm klassik antik dövrün, həm də ortaçağların klassik dövrünün” (s. 15) bədiilik potensialını öz ağışına almışdır. Belə bir tezis söyləmək asandır, amma sübut etmək kifayət qədər çətin, çünki seçim aparmaq üçün həm müasir nəzəri bilgilərə (bu, mümkündür!), həm də ondan daha artıq dərəcədə fərqli metodik yanaşmalara yiyələnmək vacibdir. Eyni zamanda nəzərə almaq lazımdır ki, mövcud tədqiqatlar müstəvisi üzrə bütün metodik yanaşmaların işlənilib tükəndiyi bir vaxtda novator yanaşmalar olmadan yeni elmi nəticələrə gəlmək olduqca çətin, bəlkə də, qeyri-mümkündür. Kamal Abdullanın “...Poetikaya giriş” monoqrafiyasının ən mühüm özəlliklərindən biri yeni metodik yanaşmalara yol açmasıdır.

Kamal Abdullanın “Dədə Qorqud”la bağlı tədqiqatlarında elmi üslub üçün oturuşmuş bir konfliktin – yazı və mif arasındakı çəkişmələrin çözülməsinə baxış, onların hər birinin eninə deyil, dərininə öyrənilməsi də yenidən qayıdışa nümunədir. Amma “...Poetikaya giriş”dəki yazı ilə mif arasındakı savaşı müəllifin ənənəvi baxışlarına söykənsə belə yeni elmi taktika ilə rastlaşmış oluruq.

Birinci qənaət: KDQ-nin poetikası yalnız KDQ üçün deyil, həm mif, həm də yazı dövrünü araşdırılması deməkdir. Beləliklə, KDQ mətn baxımından bütün məhdudiyyətlərdən xilas edilir.

İkinci qənaət: Təbiət-Cəmiyyət münasibətləri bədiipoetik təzahürdür. Bunu Xaosun Kosmosa çevrilməsi kimi də başa düşmək olar. Amma “bu çevrilmə Xaosun məhvi demək deyil” (s. 63)

Üçüncü qənaət: Artıq bu, mifin zamanı ilə deyil, MƏKANI ilə bağlı məsələdir. Mifin zamanını aqlın gücü çatdıqca qədimə aparmaq olar, həmçinin tarixəqədərki dövr içində mif çox rahatdır. Zamanla müqayisədə məkan anlayışı konkret olduğuna görə indiyə qədər tədqiqatçılar o barədə danışmağa az meyil göstərmişlər. Bu, dəbdən yazmamağı ilə fəxr eləyən hansısa filosofun ehtiyatkarlığına bənzəyir. Amma Kamal Abdulla tədqiqatçı riskinə güvənərək konkret məkan göstərir: MAĞARA!

Heç kəs üçün şübhə yeri qalmasın deyər qeyd edək ki, “...Poetikaya giriş”də Mağara mühitinin mif mətninin yaranma şəraiti kimi səciyyələndirilməsi müəllifin fantaziyası ilə deyil, inamı ilə bağlıdır. Arxeoloji araşdırmalar nəticəsində mağaralarda heyvan və bitki şəkillərinin mövcudluğu, Mağaranın Dünya Ağacının (hətta Dünya Okeanının) analoqu səviyyəsində simvolizə edilməsi Mağara mədəniyyətinin təsdiq formaları kimi meydana çıxır. Arxeoloji tədqiqatla etnologiyanın vəhdəti elmi düşüncənin dayaq nöqtəsinə çevrilir, eyni zamanda Mağarada birgəyaşayış ruhunun olması və oradakıların mağaradaşlar kimi təqdimi Mağara mədəniyyətinə – mifin formalaşmasına inamın təzahürünü nümayiş etdirir. Ona görə də “Mağara ruhu tək-cə mağarada deyil, qazmada, zağada, oyuqda, lap elə qəsrədə və hər hansı başqa qapalı tikilidə özünü göstərə bilər” (s.85).

Tədqiqatçı tam haqlıdır: bədiipoetik təzahür bədiipoetik enerjiyə bağlıdır (s. 111). Bu, mətnin üz hissəsində görünəndən daha çox, görünməyənin axtarışına diqqət yönəltməkdir, nəinki

diqqət yönəltmək, eyni zamanda oraya doğru addımlamaqdır. Bədiipoetik enerji, bürüzə prosesi və təzahür də məhz alt laylara yönələn axtarışın nəticəsinə bağlıdır. Həmin axtarış Kamal Abdullanın söylədiyi üç dönmədən keçir: ştil (bəlkə, rüşeym!), qabarma, partlayış.

Ştil mərhələsi mətnin ən sakit mərhələsidir: burada hər şey rüşeyim halındadır, informasiya axını sakit və maneəsizdir. Həmin mərhələdə informasiya tam şəkildə qorunur.

Qabarma mərhələsi informasiyanın sakit axınına müəyyən müdaxilənin nəticəsi kimi meydana çıxır. Monoqrafiyada qabarmaya nümunə üçün düşmənin Qazan xanın qarşısında qoyduğu *“bizi öy, Oğuzu sındır”* şərti göstərilir. Bu mərhələdə informasiya qorunmaqla bərabər, həm də ötürülür.

Partlayış mərhələsində bədiipoetik ünsür özünü açıq şəkildə bürüzə verir. Bu məqamda əşyayi-dəlil kimi sinonimlərə müraciət olunur: *“Bağrım ilə yürəgim nə dağlarsan”*, yaxud: *“Qara gözlü, xub üzlü, saçı ardına hörülü, köksü qızıl düyməli, elleri bileyindən xınalı, barmaqları nigarlı, məhbub”*, yaxud: *“qara saçlı, sası dinli, din düşməni, alaca atlı kafir”* və yaxud: *“Boyu uzun, beli incə Burla xatun”*. Bu nümunələrin hamısında fikri bədi formada ifadənin tamlığı aşkar müşahidə edilir. Mətn öz istəyinə nail olmuşdur, yəni sinonimlər həm məzmun, həm də forma baxımdan nizamlayıcı ünsürə çevrilmişdir. Bütün bunlarla yanaşı, Kamal Abdullanı sinonim cərgəsindəki təmas yaxınlığı daha çox maraqlandırır. Bu marağın nəticəsi olaraq söz formasında olan sinonimlər yalnız bədiilik yaratmaq funksiyası ilə məhdudlaşdırılmır, həmçinin partlayış mərhələsi üçün fiziki-kimyəvi hadisə kimi dəyərləndirilir: *“bədiipoetikliyin canı olan partlayışın mənbəyi bir-birinin yanındakı sinonimlərin bir-birinə sürtünüb qığılcım yaratmasından əmələ gəlir”* (s.127).

“Kimi” qoşmasının bədiipoetiklik yaratmaq mövqeyinə gəldikdə isə tədqiqatçı onu *“bədiilik simvolu və məcaziliyin mə-*

hək daşı” (s.145) hesab edir. “Kimi”nin mətn üzrə dörd formasına rast gəldiyi faktlarla təsdiqlənir: “Kimi” mətndə yox dərəcəsinədir (“...*Kara Budak yay tayanıb turmuş idi*”), yaxud ruhu ilə hiss olunur (“...*iki pehlivan olup bir birine sarmaşdırlar*”), yaxud zəif şəkildə özünü büruzə verir (“*Bir menüm gibi oğul bulunmazmı olur*”) və yaxud da güclü variantı ilə (“*Buğa dizin çökdi, buynuzu ilə bir mərmər taşı yoğurdu, peynir kimi ditdi*”) görünür. “Kimi” qoşmasının bədiipoetikliyin əsas vahidlərindən biri kimi dəyərləndirilməsi Partlayış mərhələsini yeni informasiyanın yaranması dönmə səviyyəsində qəbul etməyə əsas verir.

XX əsr öz elmi-texniki inkişafını atomun quruluşunda tapdı. Atomun kəşfi humanitar elmlərə də təsirsiz qalmadı; fəlsəfədə, ədəbiyyatçünaslıqda, dilçilikdə, sənətsünaslıqda “atom”, “nüvə”, “elektron”, “neytron”, “proton” kimi sözlər ən azı termin səviyyəsində müəyyən mətləblərin izahı üçün köməkçi vasitəyə çevrildi. Düşünürəm ki, dilin mahiyyət və məzmunun öyrənilməsində atomun quruluş nəzəriyyəsi hələ də tükənməyib. Amma nə etmək olar, Kamal Abdulla müstəvini dəyişir, dilçilik də daxil olmaqla XXI əsrin digər humanitar tədqiqatları üçün Möhtəşəm Partlayış nəzəriyyəsinin labüdlüyünü ortaya qoyur.

“...Poetikaya giriş”də “Kitabi-Dədə Qorqud” mətni əsasında ibtidai bədiipotiklik vasitələri ayrıca hissədə araşdırılmışdır. Bu vasitələr Kosmosun bərpası anlamına gəlir. Tədqiqatçının fikrincə, Kosmos-Xaos mübarizəsi özünü KDQ-nin bütün mətni boyu göstərməkdədir. Həmçinin bu mübarizədə Xaosun məhv olmaması faktına ciddi önəm verildiyinə görə onu yenidən təkrar etmək məcburiyyəti yaranır (s. 157). “Məgər”, “bu (ol) mahalda”, “Bu yanadan (bu yana)” sahmanlayıcı ünsürlər isə işlənmə məqamına, fəaliyyət tezliyinə, bədiipotiklik yaratmaq potensialına, müəllif və mətn münasibətlərinə, semiotik mənə yükünə görə analiz edilir. Sadələvh suallar təsiri bağışlayan

müraciətlər (məsələn: “*Yağı diyü neyə dirlər?*”) kökü rituala dayanan suallar kimi səciyyələndirilir. Səsin, sözün, söz birləşməsinin, cümlənin, situasiyanın, boy sonluqlarının təkrarı mifoloji mətnlərin qurulmasının vasitələri səviyyəsində öyrənilir. Həmçinin bütün bunlar KDQ mətnində heç bir sözün, heç bir fonemin, heç bir işarənin təsadüfi xarakter daşımaması anlamına gəlir. Söz də, fonem də, işarə də, bəlkə, adi halda kiçik görünür, amma Kamal Abdullanın tədqiqatında bunlar mətnin möhtəşəmliyini təmin edən, bu möhtəşəmliyə haqq qazandıran element-sübutlar kimi özünü göstərir.

Kamal Abdullanın “Kitabi-Dədə Qorqud” poetikasına giriş” kitabında bədii dil poetikasının analizi dil nəzəriyyəsi məsələləri üçün də müəyyən dayaq nöqtəsinə çevrilir. Monoqrafiyanın daha böyük əhəmiyyəti isə ondan ibarətdir ki, müəllif tarixə, ədəbiyyatşünaslığa, dilçiliyə, sənətşünaslığa, xülasə, humanitar elmlərin bütün sahələrinə dair yeni nəzəri istiqamətlərin formalaşması üçün möhtəşəmliyini hər vaxt qoruyub saxlayan “Kitabi-Dədə Qorqud”u yenidən qayıtmağı, “Kitabi-Dədə Qorqud”u yenidən və dərininə öyrənməyi də inamla və israrla təlqin edir. Kamal Abdullanın alt qatlarda gizlənmiş ali məqsədini belə də ifadə etmək olar: “Kitabi-Dədə Qorqud”a – gələcəyə doğru!

FOLKLOR XALQIN ALIN YAZISIDIR

Hər bir xalqın tarixi keçmişi onun gələcəyi üçün istinad və təkan nöqtəsidir. Bu tarixi keçmiş yeraltı arxeoloji tapıntıda, yazılı abidədə, memarlıq nişanəsində, rəsm əsərində də ifadə oluna bilər. Beləliklə, indi bizə adi görünən və tarixən qədim olan hansısa bir nümunə yarandığı dövrün əks-sədası kimi nəsillərin dərk edib öyrənə biləcəyi zəngin mədəniyyət yaddaşıdır.

Bütün bunlarla yanaşı tarixi gerçəkliyin bir uca və əbədi heykəli də vardır. Bu heykəl folklor adlı söz sərvətidir.

Adətən, folklorşünaslar şifahi xalq ədəbiyyatının janrlarından, bu ədəbiyyat nümunələrinin ideyasından və obrazlarından, bəzən də bədii xüsusiyyətlərindən, poetikasından bəhs etmişlər. Hələ xalq yaradıcılığı nümunələrinin yığılıb toplanmasına zəruri bir ehtiyac olduğu bir zamanda, onlar da lazımlı və gərəkli cəhətlərdir. Lakin folklorə münasibətin əsas məsələsi folklor yaddaşı ilə həmin irsi yaradan xalq yaddaşının əlaqəsini və vəhdətini kəşf etməkdir. Eyni zamanda, mübahisə üçün israr etmək əbəsdir ki, bu əlaqə sadə bir atalar sözündə, kiçik bir bayatıda, iri bir nağılda və nəhəng bir dastanda da eyni cürdür.

Şübhə yoxdur ki, hər hansı folklor nümunəsi birbaşa xalqın təfəkkür tərzilə bağlıdır. Bəlkə də xalq öz təfəkkürünün bütün məzmununu yalnız folklor nümunəsində tam ifadə etməyə tarixi şans və geniş imkan qazanır. Ona görə də bir atalar sözü-nün, bir nağılın, yaxud bir dastanın ağızdan-ağıza, nəsildən-nəslə keçərək cilalanması, sadəcə olaraq, kimlərsə həmin nümunələrə diqqət və marağının nəticəsi deyil, xalqın adı və ünvanı ilə bağlanan düşüncənin və təfəkkür tərzinin olduğu kimi ifadə edilməsi narahatlığının və məsuliyyətinin doğurduğu fəlsəfi məntiqdir.

Folklorə istinadən hər hansı bir xalqın yalnız tarixi keçmişini deyil, onun psixologiyasını, adət-ənənəsini, həyata və dün-

yaya münasibətini öyrənmək də o qədər çətinlik törətmir. Məxəzlər göstərir ki, çox qədimlərdən başlayaraq bir xalq ona dost, hətta düşmən olan digər xalqın kimliyini dərk etmək üçün birinci növbədə həmin xalqın folklor irsini öyrənməyə çalışmışdır.

Folklorda insan ömrünün bütün məzmunu öz ifadəsini tapır. Bu mənada təsadüfi deyildir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında ən aparıcı xətti Dədə Qorqud özü müəyyənləşdirir:

*Gəlimli, gedimli dünya,
Son ucu ölümlü dünya.*

Folklor nümunələrində yalnız yaradılışdan ölümə qədərki bir zaman deyil, ölümdən sonrakı dövr də əks olunur. Hətta xalqın ilkin yaradıcılıq məsulu olan miflər qarşısında yalnız bu günü deyil, gələcəyin elmi dünyagörüşü də yazıq və miskin görünür.

Xalq öz yaranışından bəri hər bir folklor nümunəsinə misqal-misqal, damla-damla öz taleyini köçürür. Folklor xalqın alın yazısıdır.

Məhz buna görə də folklorda ifadə olunan xalq düşüncəsi xalqa mənsub bir fərdin baxışlarından daha yüksəkdir. Orada dünya bütöv görünür: yeraltı və yerüstü dünya!

Gizlin deyil ki, yazılı ədəbiyyat nümunələrindəki fantastik təsəvvürlərin oxucu beyninə hopmaq dərəcəsi həmin oxucunun həvəsi və marağı səviyyəsindədir. Yəni insanda fantastik ədəbiyyata yaranan meyil bilavasitə onun daxili istək və arzusu ilə bağlıdır. Amma ən ciddi və düşündürücü məsələ budur ki, fantaziyanın qanadları üzərində özünə yer taparaq uzaq planetdə məskunlaşan adamlar, əlçatmaz və ünyetməz ulduzlarda yaşayış üçün zəruri görünən şərait, lap elə kitablarda heyrətlə qarşılıb, həyatda kiminsə şahidi olduğu “uçan boşqab” Yer oğluna xəyal kimi gəlir. Qəribə odur ki, onlarla müqayisədə nağıllardakı yeraltı və yerüstü dünya, nəhəng əjdaha və div, hətta “uçan xalça”oxucunu daha çox inandırır.

Bəs yazılı ədəbiyyatdakı fantastik motivlərlə folklordakı xəyali obrazların qarşılaşması nəticəsində meydana çıxan inam gücünün bu cür müxtəlifliyinə əsas səbəb nədir?

Cavab çox sadədir: insan bir fərd olaraq mənsub olduğu xalqın yaratdığı təsəvvürəgəlməz xəyali və uydurma obrazları, yaxud motivləri son dərəcə doğma və özününkü kimi qəbul edir. Hansısa yazıçının – fərdin qələmə aldığı, yazdığını isə onun subyektiv baxışı sanır.

Folklor nəbzinin ritmi təsəvvürəgəlməz dərəcədə həssaslığa malikdir. Burada “iynə ilə gor qazılır”, “saman altdan su yeriyir”, “tük tükdən seçilir”.

Belə olan tərzdə yalnız folklorun düzgün dərki xalqı özünə tanıtdırır və tapındırır. Onda Təpəgözü kənardan gətirib mifologiyamızdakı eyni simvola malik obrazdan üstün tutmarıq. Yaxud Femidanın boy-buxununa vurulub əlindəki tərəzini ədalət meyarı hesab etməkdən öncə “xalqın gözü tərəzidir” hikmətinə əzəmətli heykəl ucaldırıq.

Yeni tapılan və toplanan hər bir xalq yaradıcılığı nümunəsi taleyimizin gələcək yazılarını anlamağa yardımçı olacaq qır-xıncı otağın sirlərinin açarıdır.

NOVRUZ MƏRASİMLƏRİ

Azərbaycan xalqının son dərəcədə təntənəli və sevərək keçirdiyi ən unudulmaz və ən qədim inanışlara söykənən bayramlarından biri Novruz və onunla bağlı olan mərasimlərdir. Doğrudur, bu bayramı bütün türk xalqları, o cümlədən digər şərqililər də böyük ruh yüksəkliyi ilə qeyd edirlər. Hər halda Novruz bayramı Azərbaycan xalqının folklor yaddaşında özünə möhkəm yer tutmuş və öz tərəvəti ilə uşaqı-böyüklü hamının sevimli bayramına çevrilmişdir.

Şübhə yoxdur ki, hər bir folklor nümunəsinin yaşamasının və yaddaşlarda təzə-tər qalmasının başlıca sirri məhz onların həyatı gücündən, gerçəkliyə nə dərəcədə bağlılığından asılıdır. Folklorun həyatdan, insanların gün-güzəranından, nəsillərin tarixə münasibətindən nəşət etməsi adi bir həqiqətdir, lakin yaranan folklor nümunəsinin yenidən insanlara qayıtması, yenidən insanların öz sehri ilə ovsunlaması isə daha böyük həqiqətdir. Bu baxımdan Novruz bayramının və Novruz mərasimlərinin yenidən, eyni zamanda hər il insanlara qayıtması onun bütün el üçün, xalq üçün – hamıya, bütün insanlara gərəkliliyi faktını da təsdiqləmiş olur. Novruz bayramı bütün elliklə təbiətə, insanlara bağlılıq deməkdir.

Folklor abidələri göstərir ki, tarixən hökmdarlar, o cümlədən türk xaqanları böyük toplantıları Novruz bayramı günlərində keçirərmişlər. “Dədə Qorqud” eposunun “Dirsə xan oğlu Buğac xan boyu”nda təsvir edilir ki, xanlar xanı Bayandır xan ildə bir dəfə bütün Oğuz bəylərini ətrafına toplayıb şadyanalıq etdiyi kimi, yenə də şadlıq məclisi düzəltmiş və böyük hazırlıq görmüşdür. Eposda məclisin keçirildiyi həmin zaman belə təqdim olunur.

*“Salqum-salqum tan yelləri əsdigindən,
Saqallı boz ac turğay sayradıqda,*

*Saqalı uzın tat əri banladıqda,
Bədəvi atlar issini görüb oğradıqda,
Aqlı, qaralı seçən çağda,
Köksü gözəl qaya tağlara gün dəgəndə,
Bəg yigitlər cılasınlar bir-birinə qoyulan çağda”*
(8, 34).

Bu, sözün tam mənasında yazın təsviridir. Dan yellərinin əsməsi, torağayların ötməsi, atların kişnəməsi, dağlara gün düşməsi və pəhləvanların güləşməsi tamamilə Novruz əhvali-ruhiyyəsinə xatırladır. Hətta son dərəcədə əhəmiyyətli ki, nümunədəki “Aqlı, qaralı seçən çağda” misrası ağa və qaraya – gecə və gündüzə, eyni zamanda onların bərabərliyinə işarədir.

Pəhləvanların güləşməsinə gəldikdə isə həmin boydakı başqa bir məqam məhz bu hadisənin Novruzda baş tutması faktını təsdiqləmiş olur: “Məgər xanım, Bayındır xanın bir buğası vardı, bir daxi buğrası vardı. Ol buğa qatı taşa buynız ursa, un kibi ügidərdi. Bir yazın, bir güzin buğayla buğranı savaşırdırlardı. Bayındır xan Qalın Oğuz bəglərilə təməşaya baxardı, təfərrüç edərdi.

Məgər, sultanım, genə yazın buğayı sarayından çıxardılar. Üç kişi sağ yanından. Üç kişi sol yanından dəmür zəncirlə buğayı tutmuşlardı. Gəlüb meydan ortasında qoyu verdilər. Məgər sultanım, Dirsə xanın oğlancığı, üç dəxi ordı uşağı meydanda aşuq oynarlardı. Buğayı qoyu verdilər, oğlancılara “qaç” dedilər. Ol üç oğlan qaçdı, Dirsə xanın oğlancığı qaçmadı. Ağ meydanın ortasında baxdı-turdu. Buğa dəxi olğılana sürdi-gəldi. Dilədi ki, oğlanı həlak qılaydı. Oğlan yumruğılə qatı urdu” (8, 36). Sonra da buğaya qalib gəldi. Beləliklə, buğa ilə dəvənin savaşıdırılması, uşaqların “aşuq-aşuq” oynaması Novruz günlərinin hadisəsi olduğu kimi, Buğacla buğanın da üz-üzə gəlməsi məhz həmin günə, həmin zamana təsadüf edir.

Meydanda yarışların yazda – Novruz günlərində keçirilməsi “Koroğlu” eposu ilə də təsdiq edilir. “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda deyilir: “Cəfər paşanın imarətinin qabağında bir pəhləvan meydanı, bir də bir aşıq meydanı var idi. Pəhləvan meydanı Qara pəhləvanın, aşıq meydanı isə Aşıq Cünunun idi. Cəfər paşa bayram günlərində meydanları bəzədərdi. Uzaqdan, yaxından gələn pəhləvanlar, aşıqlar burada öz güclərini sınırdılar” (1, 54). Heç şübhə yoxdur ki, həmin tədbirlərin keçirildiyi bayramlardan biri, bəlkə də, birincisi məhz Novruz bayramı günləri olmuşdur.

Novruz bayramını yaşadan və yaddaşlara daha dərinlən hopduran amillərdən biri Novruz mərasimləri ilə bağlıdır. Belə ki, xalqın təsəvvüründə Novruzu ona qədərki mərhələdən kənarda, təcridlə təsəvvür etmək mümkün deyildir. Bu mənada yaddaşımızda özünə mühüm yer tutan çillələr daha çox səciyyəvidir. El-ələm bilir ki, Novruza qədər bir-birinin davamı olan və bir-biri ilə qırılmaz tellərlə bağlanan üç çillə mövcuddur. Görkəmli folklorşünas M.Təhmasib yazır: “Qədim etiqadlara görə qış çillələrə bölünür. Bunlardan birincisi qışın girməsi ilə başlanan böyük çillədir ki, qırx gün davam edir. İkincisi xalqın öz ifadəsi ilə deyilsə, “qışın oğlan çağı”dır ki, kiçik çillə adlanır və böyüyün yarısı qədər, yəni iyirmi gün davam edir. Nəhayət, qışın son ayı gəlir ki, bu da hər biri yeddi gündən ibarət olan dörd balaca çilləyə bölünür” (10, 73). Beləliklə, həmin çillələri belə adlandırır: Böyük çillə, Kiçik çillə və Boz çillə. Böyük çillə qış girəndən, yəni dekabrın 21-dən fevralın 1-dək, Kiçik çillə fevralın 1-dən 20-dək, Boz çillə isə fevralın 21-dən martın 21-dək olan dövrləri əhatə edir.

Düşünməyə dəyər ki, qışdan başqa heç bir fəsil bütünlüklə və öz adları ilə müəyyən mərhələlərə ayrılmır. Bu hal ilin mövsümləri içərisində yalnız qışa aiddir. Buradan da belə bir nəticə hasil olur ki, qış ağırlıq və ölüm gətirdiyinə görə insanlar

ondan xilas olmaq yolları axtarmışlar. Bu xilasolmanın birinci tərəfi qışın özünü aldatmaq, digər tərəfi isə insanın günəşi axtarmaq eşqi ilə özünü aldada-aldada, öz başını qata-qata yazmağıdır.

Böyük çillənin daxil olduğu gün – 21 dekabr müəyyən bir mərasimlə səciyyəvidir. Buna el arasında “Çillə qarpızı” mərasimi də deyilir. Adətən, yayın axırlarında gözəgəlim bir qarpız seçər və onun üzərində ya xətlər çəkər, ya da saplağına qırmızı lent bağlayıb nişanlayarlar. Payız girəndə həmin qarpızı ot tayasında gizlədərlər və sözün həqiqi mənasında da onu gizli saxlayarlar. Həmçinin çillə qarpızı xarab olmasın deyər onu tayadakı samanın içərisinə qoyarlar. Qış girən günü, yəni 21 dekabrda qarpızı sinidə süfrəyə gətirərlər. Hamı süfrənin başına toplaşar və evin ağsaqqalı onu iki üz bölər. Müdrik adamlar payız havasının təsiri altında qalmış qarpızın içindən – çox vaxt onun rəngindən qışın necə keçəcəyini müəyyənləşdirərlər. Sonra da qarpızı dilimləyərək ailədəki hər adama bir dilim verərlər. Hətta maraqlıdır ki, onun qabığını çölə, bayıra, xüsusilə zibilliyə atmazlar, onu sərrib qurudurlar.

“Çillə qarpızı” mərasimi diqqəti qışa cəlb etmək, uşağı-böyüyü ehtiyatlı olmağa çağırış deməkdir. Hər halda bu mərasim Böyük çillənin, daha geniş mənada qışın gəlməsinin nümayişkarənə şəkildə elan edilməsidir.

Kiçik çilləyə aid ən səciyyəvi mərasim isə “Xıdır Nəbi” mərasimidir. Bu mərasimin zamanı qışın düz ortası, ən sərt mərhələsi deməkdir. Ümumiyyətlə, “Xıdır Nəbi” mərasiminin Kiçik çilləyə, daha geniş mənada qışın oğlan çağına aid olması təsadüfi deyil. Məsələn burasındadır ki, Xıdır Nəbinin hamilik gücü var və o, insanları məhz qışın oğlan çağından – ən sərt vaxtıdan xilas etmək istəyir. Xalq Xıdır Nəbini mərasimə gətirməklə, onu simvolik formada öz təsəvvüründə canlandırmaqla köməksiz olmadığını hiss etdirmək istəyir.

Son dərəcə maraqlıdır ki, həm Xızır İlyasın (“Dədə Qorqud” eposunda Buğacı xilas eləyən obraz), həm də Xıdır Nəbinin boz atı vardır. Folklorşünas Bəhlul Abdulla yazır ki, “bu, onların eyniliyini təsdiq edən dəlillərdəndir” (6, 159). Ümumiyyətlə, həmin oxşarlıq bir yana dursun, əsas məsələ ondadır ki, istər eposdakı Xızır İlyas, istərsə də mərasimin baş qəhrəmanı Xıdır Nəbi xilaskarlıq missiyasına malikdirlər. “Xıdır Nəbi” mərasimində “Buğda qovurlaraq qovurğa hazırlanır; qovurulmuş buğda üyüdülərək qovud çəkilir; isladılaraq səməni halvası bişirilir; nəhayət, bayram şirniyyatı düzəldilir” (7, 148). Beləliklə, qışın ən sərt çağında həm Xıdır Nəbi insanlara hamilik edir, həm də insanlar buğdadan müxtəlif nemətlər hazırlamaqla yaşayış uğrunda mübarizəni ruh yüksəkliyi ilə davam etdirməyə çalışırlar. “Xıdır Nəbi” mərasimi insanın ayağa qalxmasına bir işarədir.

Boz çillədə isə Novruz bayramı ilə bağlı ən qabarıq adət-ənənələrdən biri səməni göyərdilməsidir. Xatırladaq ki, digər xalqlarda yazın gəlişi müxtəlif ağaclarda simvollaşır: may ağacı, ağcaqayın, küknar (yolka) və s. Amma onlardan fərqli olaraq bizdə səməniyə – buğda göyərdilməsinə üstünlük verilir. Bu isə ruzi-bərəkətlə bağlıdır:

*“Səməni, saxla məni,
İldə göyərdərəm səni”.*

Göyərdilmiş səməninin hündürlük və şaxlıq nisbəti yazın və ümumiyyətlə, ilin necə olacağını təyin etmiş olur.

Beləliklə, “Çillə qarpızı” və “Xıdır Nəbi” mərasimləri, eyni zamanda bayram günlərində səməni göyərdilməsi hadisəsi bir-biri ilə qırılmaz tellərlə bağlıdır və hər üç çilləni əhatə edərək insanların gələcək həyat uğrunda arzularını ifadə edir. Çillə qarpızının buğdanın küləşi – samanı içərisində gizlədilməsi, Xıdır Nəbi bayramında buğdanın qovurulması və Novruz günlərində buğdanın cücərdilməsi insanın həyata və zamana bağlılığının konkret faktları və sübutlarıdır.

Novruz mərasimləri onları özündə ehtiva edən poetik nümunələr baxımından həm zəngin, həm də son dərəcə maraqlıdır. “Günəşi çağırmaq”, “Qodu-qodu”, “Xıdır Nəbi”, “Kosa-kosa” kimi mərasim və xalq tamaşalarının poetik mətni xalqın istək və arzularından doğan bir çox xüsusiyyətlərə malikdir. Belə bir fakt qaçılmazdır ki, həmin mətnlərin əksəriyyətində at obrazı xüsuilə seçilir. Şübhəsiz, atın türk xalqlarının tarixindəki rolu heç vaxt danılmazdır. Qısa desək, at onu əhliləşdirən qədim türkün həyatı, yaşayışı və mübarizəsi deməkdir. Xalq inanışına görə at murazdır – arzudur, istəkdir. Bu mənada “Günəşi çağırmaq” mərasimində deyilir:

“Gün çıx, gün çıx!

Kəhər atı min çıx!” (5, 102)

Görkəmli folklorşünas M.Təhmasib 1966-cı ildə “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində çap etdirdiyi bir məqaləsində “Günəşi çağırmaq” mərasimi barədə yazır: “Cəmisi bir neçə bənddən ibarət olan bu nəğmədə günəş kəhər atlı insana bənzədilir, onun həтта bir oğlu, iki qızı olduğunu danışır” (10, 74). Professor A.Nəbiyev də yazır: “Günəşi çağırışla bağlı nəğməyə nəzər salsaq, əvvəla, bu nəğmədə çox qədim görüşlərdən olan antropomorfik təsəvvürün izlərini aydın görürük. Günəşi köməyə çağıran onu insaniləşdirir” (9, 249). Ümumiyyətlə, həmin mərasim nəğməsində günəşin çıxmasını arzulamaq, yeri-göyü isidən günəşi sanki yenidən görmək istəyi böyük məhəbbətlə ifadə edilmişdir. Amma bu arzu, bu istək başqa bir fikirlə daha da möhkəmləndirilir. İnsan günəşi kəhər atla birgə təsəvvür edir. “Kəhər atı min çıx!” misrası məhz buradan doğulub.

Novruz mərasimlərindən biri olan və son dərəcə geniş yayılmış “Xıdır Nəbi” mərasimində də xalq Xıdır Nəbini öz atı ilə birlikdə təsəvvür edir:

“Mən Xıdırın quluyam,

Boz atının çuluyam.

*Xıdır getdi hayınan,
Bir qulança dayınan” (5, 103).*

Yaxud yenə də həmin nəğmədə deyilir:

*“Xıdır, xıdır, xıd gətir,
Var dərədən od gətir.
Mən Xıdırın nəyiyəm.
Bircə belə dayıyam.
Ayağının naliyam,
Başının torbasıyam” (5, 103).*

Bu nümunələr göstərir ki, xalq düşüncəsi Xıdır Nəbini qətiyyənlə atsız təsəvvür eləmir. Mətnə dönə-dönə at məsələsinə qayıdır ki, buna da təsadüf kimi baxmaq olmaz. “Boz at”, “day (dayça)”, “atın çulu və ayağının nalı olmaq”, “qulança day”, “dayın palçığa batması” kimi ifadələrin geniş formada mətnə səpələnməsi məhz Xıdır Nəbi ilə onun atını bir yerdə görmək arzusunun bədii şəkildə inikasıdır.

“Qodu-Qodu” mərasimində insanlar Qodunu atlı təsəvvür edirlər:

*“Qoduya sütlü aş bişirin,
Qodu sabah gün çıxarmasa,
Vurun atdan düşürün” (3, 18).*

Buradan aydın görünür ki, Qodunun öz atı var. Xıdır Nəbi kimi o da atla bir yerdə daha güclü görünür. Və belə bir təsəvvür, şübhəsiz, insanın həyata bağlanmaq istəyinin poetik formada ifadəsidir.

Məlumdur ki, Novruz bayramında və Novruz mərasimlərində səməni göyərdilməsinə xüsusi diqqət yetirilir. Eyni zamanda səməni ilə əlaqədar müxtəlif məzmununda nəğmələrə də rast gəlirik. Şəkidən toplanmış həmin nəğmələrdən birində deyilir:

*“Buğdanı saxlamışam,
Qızı adaxlamışam.*

*Şirnisini yazda gətir,
Atın qotazda gətir” (4, 54).*

Bu mətndə də at yekun və nəticə kimi üzə çıxır.

Novruz bayramı yazla qışın, həyatla ölümün mübarizəsinin finalıdır. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, Novruza qədərki mərasimlərdə də iki təbiət hadisəsi qarşılaşır. Belə bir istiqamət Novruz mərasimlərinə aid mətnlərdə sevgi ilə qəzəbi üz-üzə gətirir. Xatırladaq ki, “Günəşi çağırmaq” mərasimində günün çıxmasını istəyənlər və istəyə-istəyə də əzizləyənlər, eyni zamanda onun ürəyinə qorxu da salırlar: “Oğlun qayadan uçdu, qızın tən-dirə düşdü” (5, 102).

Yaxud Naxçıvandan toplanmış nümunədə Qodu əzizlənilir, ona sevgi hissləri bildirilir. Hətta südlü aşı bişirib Qoduya verilməsi həmin sevginin ən yüksək səviyyədə təsdiqidir. Amma bunun arxasınca bir qəzəb də gəlir: “Qodu sabah gün çıxarmasa, Vurun atdan düşürün!”

Və yaxud “Qodu” mərasiminin başqa bir variantında eynən həmin ikilik özünü kifayət qədər açıq şəkildə göstərir. Belə ki, mərasimdə Başçı xorla oxuyan dəstəyə deyir:

*“Qoduya qaymaq gərək,
Qablara yaymaq gərək.
Qodu gün çıxarmasa,
Gözlərin oymaq gərək” (2, 24).*

Əvvəlkində Qoduya südlü aşı bişirilir, ikincidə qaymaq verilir; əvvəlkində Qodu gün çıxarmasa, onu atdan düşürmək, ikincidə gözlərin oymaq tələb olunur. Mətnə sevgi və qəzəb yanaşı dayanmışdır. Amma insan günəşin həsrətindədir, çünki gün çıxmasa, ölüm qalib gələcək.

Yaxud da “Güdü-güdü” adı ilə təqdim olunan mərasimin mətni bu baxımdan əhəmiyyətlidir.

*“Yağ verin yağlamağa,
İp verin bağlamağa,*

*Verənin oğlu olsun.
Verməyənin qızı olsun,
Bir gözü də kor olsun.
Təndirə düşsün,
Qırmızı bişsin” (5, 103).*

Tamamilə aydındır ki, burada qəzəb artıq qarğış səviyyəsinə qalxır: “Bir gözü kor olsun”, “Təndirə düşsün” və s. İnsan bu düşüncədədir ki, alqış onun arzusunu yerinə yetirməsə, bəlkə, qarğış yerinə yetirdi.

Bütün mətnlərdə yazı və qışı gözlərinin qabağına gətirən insanın sevgi və qəzəbi yanaşı ifadə olunmuşdur. Başqa sözlə, həmin mətnlər insanın içindəki yaz və qış döyüşünün əks-sədarıdır.

Beləliklə, bunlar sübut edir ki, Novruz bayramı mərasimləri qışdan xilas olmaq, yaza çıxmaq əhvali-ruhiyyəsini əks etdirdiyi kimi, həmin mərasimlərə aid poetik mətnlər də xalqın arzu və istəklərini özündə təcəssüm etdirən obrazlar və bədii detallarla zəngindir. Novruz bayramı və Novruz mərasimləri öz müasirliyi və həyati əhəmiyyəti ilə həmişə xalqın sevimli bayramı kimi yaddaşlarda qalacaq və yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dastanları. Koroğlu. Bakı, Lider nəşriyyatı, 2005
2. Azərbaycan folklor antologiyası, I kitab. Bakı, Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1968
3. Azərbaycan folklor antologiyası. Naxçıvan folkloru. Bakı, Sabah, 1994
4. Azərbaycan folklor antologiyası. Şəki folkloru, I kitab. Bakı, Səda, 2000
5. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. Xalq ədəbiyyatı.

Bakı, Elm, 1982

6.Bəhlul Abdulla. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı, Qismət, 2005

7.Xürrəmqızı Afaq. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı, Səda, 2002

8.Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı, Yazıçı, 1988

9.Nəbiyev Azad. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. Bakı, Turan nəşrlər evi, 2002

10.Təhmasib M. Məqalələr. Bakı, Elm, 2005

NOVRUZ MƏRASİMLƏRİNİN POETİKASI

Azərbaycan xalqının ən qədim adət və ənənələrinə daxil olan Novruz bayramı uzun illər və əsrlər boyudur ki, insanların yaddaşında yaşamaqdadır. Xalq həmişə Novruzda şadyanalıq etmiş, bir-birinə pay aparmış, öz təbriklərini çatdırmış və ən ümdə cəhət odur ki, küsülülər barışmışlar.

Novruz bayramının mahiyyəti daha çox qışdan çıxmaqla, qışdan qurtulmaqla əlaqədardır. Qış təhlükəsini yaşayan insan hər an öz həyatını və taleyini göz önünə gətirir. Ona görə ki, təbiət bu dövrdə öz inayətindən imtina etmişdir. Ağaclar yarpaqlarını tökmüş, onlar tam şəkildə çılpıqlaşmış, təsərrüfatla bağlı bütün fəaliyyət dayanmış, torpaq sükuta dalmışdı və s. İnsanın ümidləri sanki divara dirənmişdir. Ona görə də Novruz bayramı ilə bağlı bütün mərasimlər insanın qışdan çıxması istiqamətində köklənmiş olur.

Novruz mərasimləri üçün səciyyəvi olan cəhətlərdən birisi yumurta boyanması hadisəsidir. Adətən, qadınlar bayram ərəfəsində evdə olan yumurtaları bir yerə toplayar, onları çox işlətməzdilər. Çünki bayram günlərində yumurtaya daha çox ehtiyac olurdu. Bu ehtiyac bir neçə xətlə bağlıdır. Birincisi, yığılmış yumurtaların müəyyən hissəsi boyanmaq üçün nəzərdə tutulurdu. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, yumurtanın boyanmasına əvvəlcədən müəyyən hazırlıq da görülürdü. Bu hazırlığın əsasını təbii boyanma faktı təşkil edirdi ki, qadınlar bu təbii boyanmanı daha çox soğan qabığı ilə həyata keçirirdilər. Soğan qabığını da yenə bayramdan xeyli əvvəl bir yerə toplamaq lazım gəlirdi. Evdə xörək hazırlayarkən istifadə olunmuş soğanın qabığını bir torbaya yığıb yumurta boyamaq üçün saxlayardılar. Hətta çərşənbələr və daha çox da bayram ərəfəsində bişirilmiş plov üçün hazırlanan “qara”ya lazım olan soğanın da qabıqları işə yarayırdı. Xatırladım ki, ən çox soğan qabıqları da məhz bu vaxt

waranırdı. Nəhayət, yumurtalar soğan qabıqlarına bükülüb qazana qoyular, üzərinə su tökülər və qaynadırdı. Bu qaynama nəticəsində həm yumurtalar qıpqırmızı olar, həm də əməlli-başlı bişərdi. Qaynadılmış yumurtaların üzərinə göyərtili yarpaqları qoyulub soğana büküləndə isə yumurtaların üzərinə cürbəcür nağışlar düşərdi.

Bəs boyanmış yumurtalar daha çox harada istifadə edilərdi? Şübhəsiz, bu yumurtalar pay üçün nəzərdə tutulurdu. Qırmızı yumurtaları xonçalara qoyar, evlərə atılmış şala bağlayar, daha çox da evə qonaq gələn uşaqlara verərdilər. Bu sonuncusu, yəni qırmızı yumurtanın uşaqlara pay verilməsi daha çox yayılmış bayram adətlərindəndir. Görünür, Novruz bayramında geniş yayılan yumurta əhvalatı nəsil artımı ilə bağlı olduğuna görə həmin boyanmış yumurtaları uşaqlara bağışlamaq bir ənənə halını almışdır.

Yumurta ilə bağlı ikinci istiqamət yumurtadan bayram vaxtı bişirilmiş aşın, yaxud plovun altına qazmaq kimi döşəməkdə istifadə edilməsidir. Əslində bu iş üçün də yumurta xeyli əvvəldən toplanmalı idi.

Üçüncüsü, Novruz bayramı vaxtı yumurtadan “Qatar” oyununda istifadə edilirdi. Müəyyən sayda yumurta əldə edilir və yumurtanın əldə edilməsində iştirak edən hər bir adam növbə ilə bir yumurta götürüb döyüşərdilər. Axırda kimin yumurtası sınımdısa, o, qalib gələr və qalib gələn qırılmış bütün yumurtaları öz evlərinə aparardı. Bu yumurtalar plovun altı üçün nəzərdə tutulan qazmağa kifayət edirdi.

Ən uzun gecənin olması ilə, yəni 21 dekabr günündən Böyük çillə başlayır. Böyük çillə qırx gün davam edir. Fevralın 1-dən isə Kiçik çillə girir ki, Kiçik çillə Böyük çillənin yarısına bərabərdir, yəni 20 gün çəkir. Bunu qeyd etməklə o məsələni diqqətə çatdırmaq istəyirik ki, adamlar qışdan çıxmaq üçün bir növ vaxtı, zamanı “aldatmaq” istəyirlər. Əvvəlcə qırx gün, sonra

iyirmi gün, ondan sonra isə çərşənbələr gəlir ki, bunların da hər biri yeddi gündür. Beləliklə, qırxın üzərinə iyirmi gəlsək, onun da üzərinə hər biri yeddi gündən ibarət dörd çərşənbəni əlavə etsək, bu, üç aya bərabər qış deməkdir.

Deməli, adamlar öz düşüncələrində qış günlərini azalda-azalda yazı çıxmaq istəyirlər və bu prosesin içərisində günləri azaltmaq istəyinin tərkib hissəsi olan Xıdır Nəbi bayramı vardır ki, həmin bayram da birbaşa Novruz mərasimlərinə daxildir. Yəni Xıdır Nəbi bayramı qışın oğlan çağına, başqa sözlə, kiçik çillənin ortasına düşür. Bu bayramın ümumi mahiyyəti el dili ilə desək, qışın çıxması, yazın yaxınlaşması münasibətilə adamlara bir növ ürək-dirək verməkdir.

Xıdır Nəbi bayramında uşaqlar evə şal, yaxud torba atar və xorla nəğmə oxuyarmışlar. Həmin nəğmənin birinci bəndi belədir:

*“Xıdır Nəbi, Xıdır Ellaz,
Bitdi çiçək, oldu yaz.
Mən Xıdırın quluyam,
Boz atının çuluyam”* (5, 63).

Elə ilk bənddə işlənmiş “çiçək” və “yaz” sözləri qışdan qurtulmaq istəyən adamların arzularını ifadə edir. Şübhə yoxdur ki, fevral ayının ortalarında çiçək və yazdan danışmaq çox tezdir. Özü də nəzərə alsaq ki, bu vaxt qışın oğlan çağıdır, yəni ən sərt keçən dövrdür, o halda çiçək və yazı heç təsəvvürə gətirmək olmaz. Amma məsələ burasındadır ki, adamlar qışı müəyyən zaman kəsiklərinə bölüb özlərinə təsəlli yeri tapdıqları kimi xəyallarında da yazı təsəvvür edir, yaddaşlarında qalan gül-çiçəyi yenidən canlandırırdılar. Bu bənd də məhz həmin canlandırmanın nəticəsidir.

Bəndin son iki misrasına gəldikdə isə həmin misralarda Xıdırdan və onun boz atından söhbət gedir. Elə buradaca bir məsələyə də aydınlıq gətirək ki, müxtəlif folklor regionlarında Xı-

dır Nəbi, Xıdır Əlləz kimi işlənən ifadələr əslində Xızır İlyasa işarədir. “Xıdır Nəbi” nəğməsinin variantlarından birində bu barədə açıqca deyilir:

*“Xıdır Nəbi, Xıdır İlyas,
Bitdi çiçəh, oldu yaz”* (6, 91).

Folklor mətnlərindən bəllidir ki, Xızır İlyas hamı bir obrazdır. Bunun ən parlaq nümunəsi “Dədə Qorqud” eposudur. Həmin eposun “Dirsə xan oğlu Buğac xan” adlı birinci boyunda Dirsə xan öz oğlu Buğacı oxla vurub yaralayır və Buğac atdan yıxılıb dərədə qalır. Onun diri qalmasından nə Dirsə xanın, nə onun xanımının, nə də qırx nökrin xəbəri var. Buğaca kömək eyləyən isə Boz atlı Xızır olur. Həmin hadisə eposda belə təsvir edilir: “Sən demə, sultanım, oğlan o arada yıxılıbmış. Qarğa-quzğun qan görüb oğlanın üstünə qonmaq istəyirdi. Oğlanın iki ov iti var idi, qarğa-quzğunu qovurdu, qonmağa qoymurdu. Oğlan orada yıxılıanda Boz atlı Xızır oğlanın yanında hazır oldu. Üç dəfə yarasını əliylə sıgallayıb: “Oğlan, qorxma, sənə bu yarıdan ölüm yoxdur. Dağ çiçəyi ilə ananın südü sənin yarana məlhəmdir” – deyib yox oldu” (11, 137).

Maraqlıdır ki, “Xıdır Nəbi” nəğməsində də Xıdır boz atlı təsəvvür olunur. Eyni zamanda Xıdırın hamı obraz kimi təsəvvür olunmasının nəticəsidir ki, “Mən Xıdırın quluyam, Boz atının çuluyam” kimi səmimi ifadələr işlədilir.

“Xıdır Nəbi” nəğməsində ikinci bənd də çox maraqlıdır və bəzi məqamlarda birinci bənddən kəskin şəkildə fərqlənir:

*“Xıdır gəldi hayınnan,
Bir qaraca dayınnan.
Qara day palçığa batdı,
Xıdır yanında yatdı”* (5, 63).

Burada da at var, burada da Xıdır var, amma at qara rəngdədir və palçığa batır. Yəni Xıdır nə qədər hamı olsa belə xalq onun gəlişində olan çətinlikləri də ifadə edə bilmişdir. Amma

nəğmənin bu hissəsinə aid ən maraqlı cəhət palçıq məsələsidir. Belə ki, palçıq bir tərəfdən Xıdırın gəlməsinə mane olursa, digər tərəfdən isə torpaqdakı donun açılmasına işarədir. Hər halda misraların alt qatında gələcəyə bir ümid gizlənmişdir.

Hər iki bənd ilə bağlı ümumi cəhət isə rəngləri müxtəlif olmasına baxmayaraq, atla bağlıdır. At el düşüncəsində muraz deməkdir. Xızırın atının olması və “Xıdır Nəbi” nəğməsində də onun qabardılması gələcəyə nikbin baxışın ifadəsidir. Yəni qışın getməsi yazın isə yaxınlaşması anlamına gəlir.

“Xıdır Nəbi” nəğməsinin üçüncü bəndi isə yekun kimi səslənir:

*“Çatma çatmıya,
Çatma yerə batmaya.
Kim Xıdırın payın verməsə,
Əri yanında yatmaya” (5, 63).*

Zəngəzur folklorunda bu sonuncu nümunənin başqa bir variantı var:

*Çatma çatmıya,
Çatma yerə batmıya.
Hər kəs Xıdırı ləyaxlı pay verməsə,
Muradına çatmaya (6, 92).*

Həmçinin bu bəndlər yekun olmaqdan başqa tamaşa təəsüratını yaradır. Belə ki, ilk bəndlərdə Xıdır vəsf olunur, onun qüdrəti göstərilirsə, burada dəstə düzəldib qapı-qapı gəzən uşaqların özlərini Xıdırın yerinə qoyması ifadə edilmişdir. Pay verən, toxtaqlıq gətirən Xıdırın əvəzinə Xıdırı pay istənilməsi isə heç bir təəccüb doğurmamalıdır. Pay istəmək çağırışı evlərdə qışı çıxarmaq üçün lazımı qədər azuqənin olması deməkdir. Beləliklə, “Xıdır Nəbi” nəğməsi yazı qarşılamanın ilk addımlarıdır.

Sonuncu bəndin “Əri yanında yatmaya”, “Muradına çatmaya” kimi axırncı misraları qarğış təsiri bağışlasa da, onları qarğış kimi qəbul etmək olmaz. Birincisi, mətn aydın şəkildə sü-

but edir ki, həmin misralar böyüklərə uşaqlar tərəfindən söylənilir və uşaqların hökmən böyüklərdən pay alması üçün nəzərdə tutulmuşdur. Ona görə də uşaq obrazının qarğış söyləyən tərəf kimi çıxış etməsi heç vaxt inandırıcı ola bilməz.

İkincisi isə situasiyanı nəzərə almaq lazımdır. Yəni uşağın böyüyə üz tutub “Kim Xıdırın payın verməsə, Əri yanında yatmaya”, “Hər kəs Xıdırı ləyaxlı pay verməsə, Muradına çatmaya” kimi misralar söyləməsi gülüş effekti yaratmaqdan başqa bir şey deyildir.

Novruz mərasimlərinin poetikasının geniş təhlili “Qodu-qodu”, “Kosa-kosa” və “Səməni” nəğmələrinin mahiyyətinin başa düşülməsi ilə də çox bağlıdır. Çünki bunlar da el arasında geniş yayılmışdır və özünə xüsusi yer tutmaqdadır.

“Qodu-qodu” mərasimi “Godu-godu” formasında Naxçıvanda geniş yayılmışdır. Müasir dövrdə həmin mərasimə kəndlərdə az-az təsadüf edilsə də, yaddaşlarda dərin iz salmışdır:

“Yağış çox yağanda bir budağı gəlin kimi bəzəyib, boyuna muncux salıp uşağa verillər ki, apar gəzdir. Kimnən irasdaşsa gərək goduya salam versin. Godunu gəzdirənnər də belə oxuyurlar:

*Godu-godu gördüyünüz varmı?
Goduya salam verdiyiniz varmı?
Godu gedənnən bəri
Gün üzü gördüyünüz varmı?
Godunu atdan düşürün,
Goduya süddü aş bişirin,
Godu sabah gün çıxartmasa,
Vırın atdan düşürün.*

Deyəllər ki, bu nəğməni oxuyannan sonra hava oyalanar, gün düşər, yağış kəsər” (12, 18).

Bu fakt onu sübut edir ki, “Qodu-qodu” mərasimi günəş arzulamaq mərasimidir. Onun məhz yağış yağan vaxt icra edil-

məsi də bilavasitə günəş istəyi ilə bağlıdır. Görkəmli folklorşünas alim M.Təhmasib özünün qeyd etdiyi kimi “Hodu” mərasimi barədə yazır: “Bu da keçmişdə çox geniş yayılmış olan, əksər rayonlarımızda icra edilən mərasimlərdən imiş. İndi bunun da müxtəsər təfərrüatı və kiçik bir nəğməsi qalmışdır. Mərasim ünsürlərindən və nəğmənin məzmunundan aydın görünür ki, “Hodu” günəş ilahəsinin adı imiş” (13, 74).

“Qodu-qodu” nəğməsinin klassik nümunələrindən biri Şəki regionunda müşahidə edilməkdədir. Ümumiyyətlə, bu mərasimdə həm günəş, həm də bərəkət arzusu yanaşı verilmişdir. Uşaqlar ev-ev gəzib düzəldikləri müqəvvanı əllərində gəzdirir və “Qodu-qodu” mərasiminə aid nəğməni xorla oxuyurlar:

Qodu, qodu dursana!

Çömçəni doldursana!

Qodunu yola salsana!

Allah! Allah! (xorla) (4, 34).

Bu bənddə “çömçəni doldurmaq” ifadəsi qışdan çıxmaq üçün evlərdə ərzağın bol olması arzusunun ifadəsidir. Eyni zamanda “Xıdır Nəbi” mərasimində “Kim Xıdırın payın verməsə” anlamına gəlir. Başqa sözlə, “çömçəni doldurmaq”, “Xıdırın pay” istəmək kimi deyimlər qış üçün ərzaq bolluğunun yaradılması və onun da əhali üçün yetməsi istəklərinin təcəssümüdür.

Eyni zamanda müqəvva şəklində təsəvvür edilən Qodu günəşin simvolu səviyyəsinə qaldırılır. Bunu həmin nəğmənin ikinci bəndində müşahidə etmək o qədər də çətin deyil. Hətta o da maraqlıdır ki, Qodunun palçığa batması vəziyyəti “Xıdır Nəbi” mərasimindəki “Qara day palçığa batdı” vəziyyəti ilə eynidir:

Qodu palçıxa batmıştı,

Qarmaladım, çıxartdım,

Qızıl qaya dibindən

Bir qırmızı gün çıxartdım.

Allah! Allah! (xorla) (4, 34).

Mətnə Qodunun günəşə bərabər tutulması da bütün aydınlığı ilə öz təcəssümünü tapmışdır. Hər halda bu faktlar həm “Xıdır Nəbi” mərasimində, həm də “Qodu-qodu” mərasimində yaz arzusunu, yazın tezliklə gəlişini ifadə etməkdədir.

Eynilə, Göyçə folkloruna aid nümunələrdə də Qodu günəş simalıdır:

Qodu-Qodu gördünmü,

Qoduya salam verdinmi?

Qodu burdan ötəndə

Qırmızı gün gördünmü? (1, 107).

Başqa regionda da bunu müşahidə etmək çətin deyil:

Qodu-qodu dursana,

Çömçəni doldursana.

Qoduya durub baxsana,

Qodunu yola salsana.

Qodu batdı palçığa,

Qarmaladım, çıxartdım.

Qızıl qaya içindən

Qırmızı gün çıxartdım (7, 31).

Şəkiyə aid olan “Qodu-qodu” mərasiminə aid nəğmənin digər iki bəndində yazın gəlişinin çətinliyi də öz əksini tapmışdır:

Qaratoyuq qanadı,

Kim vurdu, kim sanadı?

Eşik-eşik gəzəndə

Baldırımı it daladı.

Allah! Allah! (xorla)

Dağda dana bəyirdi,

Yengə ona yüyüdü;

Yengə ona çatıncan,

*Gəlin bir oğlan qayırdı.
Allah! Allah! (xorla) (4, 34).*

Nəğmənin son bəndi isə uşaqların hökmən böyüklərdən pay alması həqiqətini nümayiş etdirir:

*Verənin oğlu olsun,
Vermiyənin qızı olsun,
Adı Fatma olsun,
Qaşları çatma olsun,
O da çatdasın ölsün.
Allah! Allah! (xorla) (4, 35).*

Başqa bir kiçik nümunədə “Qodu-qodu” mərasiminə aid insanların düşüncələri tam poetik şəkildə ifadə edilmişdir:

*Bulut get – gün gəl,
Bulut get – gün gəl.
Keçəl qızı evdə qoy,
Nazlı qızı götür, gəl.
Qodu-qodu dursana,
Çömçəni doldursana.
Qoduya durub baxsana,
Qodunu yola salsana.
Qodu batdı palçığa,
Qarmaladım, çıxartdım.
Qızıl qaya içindən
Qırmızı gün çıxartdım (7, 31-32).*

Novruz mərasimlərinə aid olan “Səməni” nəğməsi də insanların ruzi-bərəkət istəklərinin poetik ifadəsidir. Səməni götürmək işi uzun illərdir ki, Azərbaycan xalqının həyatına bir adət-ənənə kimi daxil olmuşdur. Belə ki, Novruz bayramına yaxınlaşan dövrdə əksər ailələrdə buğdanı nəlbəkiyə, yaxud da nəlbəki formasında olan dayaz qablara tökür, onu vaxtaşırı sulayır və cücədirilər. Səməninin böyüməsinə xüsusi diqqət yetirilir, bir növ onu sevə-sevə böyüdürlər. Hətta onun qarşısında dayanıb

“Səməni” nəğməsindən başqa xoş avazla digər xalq mahnılarının oxunmasının da şahidi olmuşam. Bayram günləri isə həmin səməni stolun bəzəyinə çevrilir. Çox evlərdə cücərdilmiş səməni toy günü gəlinin belinin bağlandığı kimi qırmızı lentlə bağlayırlar. Bunun özü də bol məhsul arzusu anlamına gəlir. Hətta maraqlıdır ki, Azərbaycanda payızlıq taxıl əkininə üstünlük verilməsi inkaredilməz faktdır. Payız taxılı yazda cücərərək tarla boyda səməniyə çevrilir ki, bu da insanların gözünü oxşayır, onların qəlbində gələcəyə böyük nikbinlik yaradır.

“Səməni” nəğməsinin ilk bəndi həmin nəğmənin dərkində bir açar rolunu oynayır:

*Səməni, ay səməni,
İldə göyərdərəm səni.
Səməni,
Saxla məni,
Ay səməni,
Saxla məni.
Ürəyimdə tutduğum
Yara adaxla məni.
Səməni, saxla məni.
İldə göyərdərəm səni (2, 47).*

Beləliklə, aydın görünür ki, “Səməni” nəğməsinin ilk bəndində onun əzizlənməsi və bu əzizlənmə arxasında səməninin həm real, həm də magik gücə malik olması ifadə olunmuşdur. Səməninin insanları qışdan çıxarmaq gücünə malik olması real, oğlanı ürəyində tutduğu yara adaxlaması isə magik gücdür. Hər iki gücün bir yerə toplanması nəğməni yaradan insanların nə qədər böyük və geniş təsəvvürlərə malik olmasını göstərir.

İkinci bənddə isə insanın ağır bir fəlakətlə üzləşməsi öz əksini tapmışdır. Yəni buğdanı yel vurub dağıdıb, arpanı sel vurub dağıdıb, çovdarı çəyirtkə məhv eləyib və yaşamaq üçün heç bir əsas yoxdur, amma ümid yalnız səməniyədir:

*Səməni, saxla məni,
İldə göyərdərəm səni.
Qara yel
Əsdi, keçdi.
Səbrimi
Kəsdi keçdi.
Səməni, cəzana gəlmişəm.
Dərldərdən bezana gəlmişəm.
Buğdamı yel vurutdu.
Arpamı sel vurutdu.
Çovdarı çəyirtkə aparıtdı.
Səməni, saxla məni.
İldə göyərdərəm səni (2, 47).*

Axırıncı bənd isə onun qorunması, alqışlanması və ümid yeri olması fikrini ifadə edir. Hətta səməniyə pis baxanlar qarğışlanır:

*Sənə pis baxannara,
Susuz qoyub yaxannara,
Çər dəysin, azar dəysin,
Yellər belini əysin.
Halvanı şirin eylə,
Arzumun birin eylə,
Buğdanı saxlamışam,
Qızı adaxlamışam.
Şirnisin yazda gətir,
Atın qotazda gətir.
Səməni, ay səməni,
İldə göyərdərəm səni (2, 47).*

Yeri gəlmişkən Novruz mərasimləri ilə bağlı “Kosa-kosa” oyununu da unutmamaq olmaz. Nəinki unutmamaq, hətta belə demək olar ki, bu oyun insanların qışdan çıxmaq istəklərini daha qabarıq formada ifadə edir. Bu nəğmə də “Xıdır Nəbi”, “Qodu-qodu”, “Səməni” nəğmələri kimi obyektə müraciətlə başlayır:

*Ay kos-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Bizləri güldürsənə (8, 39-40).*

İstər Qoduya, istər Səməniyə, istərsə də Kos-kosa müraciət birinci növbədə səmimiyyətin ifadəsidir. Hər halda insanlar bununla öz doğruluqlarını ifadə edirlər. Digər tərəfdən Qodu, Səməni kimi obyektlərə canlılıq verir, eyni zamanda da onları insanla bir səviyyədə tuturlar. Bu müraciət forması həmin mərasimlərə tamaşa edən insanlara da xoş gəlir və insanlar onlarda öz ümidlərini tapırlar.

Bu nəğmədə də məhsuldarlıq ifadə olunmuşdur:

*Kosam bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər,
Yığar bayram düyüsün
Payızda toyun eylər (8, 39-40).*

Kosanın quzunu qoyun eləməsi, bayrama düyü tədarükü görməsi və nəhayət, toy çaldırması məhsul bolluğu və həyata bağlılıq kimi arzuların poetik ifadəsi deməkdir.

Naxçıvan folklor nümunələrində Kos-kosa deyil, Kosa-kosa variantı işlənmişdir:

*Ay Kosa-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.*

Dərələyəz variantındakı “Bizləri güldürsənə” misrası Naxçıvan variantında “Kosanı yola salsana” formasında meydana çıxmışdır. Aşağıdakı bənd isə hər iki variantda eynidir:

*Ay uyruğu-uyruğu,
Saqqalı it quyruğu.
Kosam bir oyun eylər,*

Quzunu qoyun eylər (12, 19 və 8, 39).

“Kosa-kosa” mərasiminin variantlar üzrə müqayisəsi göstərir ki, sonluqlar isə tamamilə fərqlidir. Dərələyəz variantı:

*Ay boyu gödək kosa,
Ay yekə atək kosa.
Arada nə gəzirsən?
Yalannarı düzürsən.
İşin fitnə-feldi ki,
Yığdığın pay boldu ki...
Gözün doymur de nədən?
Nədi səni göynədən?
Guya bilməzsən nədi,
Gəzməyin bəhanədi.
Əməlli saqqalın yox,
Söz deməyə halın yox.
Cin oynasır gözündə,
Zəhər çoxdu sözündə* (8, 40).

Naxçıvan variantı:

*Bağçanızda gül olsun,
Gül olsun, bülbül olsun,
Bal olmasın, yağ olsun,
Evdəkilər sağ olsun.
Xanım, ayağa dursana,
Kosaya pay versənə* (12, 20).

Nümunələrdən görünür ki, Dərələyəz variantı gülüş yaratmaq üçündür. Bu isə mərasimin şən əhvali-ruhiyyədə keçməsinə təmin edir. “Kosa-kosa” tamaşasından bəhs edən folklorşünas M.Kazımoğlu yazır: “Burada gülüşün çoxmənalılığı ondadır ki, ölüm və həyat eyni nöqtədə – kosada birləşir” (10, 29). Amma hər iki variantda kosanın iki canlı olması məhsuldarlıq məsələsinin aparıcılığını təsdiqləyir. Ona görə ki, bu mərasim birbaşa Novruz bayramı ilə əlaqədardır.

Novruz mərasimlərinin poetika xüsusiyyətlərinin araşdırılması sübut edir ki, bu mərasimlərdə günəş və məhsuldarlıq baş roldadır. Bu isə qışdan qurtulub yazı çıxmaq düşüncəsinin real inikasındır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan folkloru antologiyası, III kitab, (Göyçə folkloru). Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2000, s.107
2. Azərbaycan folkloru antologiyası, IV kitab (Şəki folkloru), I cild. Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2000, s. 47
3. Azərbaycan folkloru antologiyası, VI kitab (Şəki folkloru) I cild. Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2000, s. 34
4. Azərbaycan folkloru antologiyası, VI kitab (Şəki folkloru) II cild. Bakı, "Nurlan" nəşriyyatı, 2002, s. 34- 35
5. Azərbaycan folkloru antologiyası IX (Gəncəbasar folkloru). Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2004, s. 63
6. Azərbaycan folkloru antologiyası, XII (Zəngəzur folkloru). Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2005, s. 91-92
7. Azərbaycan folkloru antologiyası, XIII kitab, (Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru). Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2005, s. 31-32
8. Azərbaycan folkloru antologiyası, XV cild, Dərələyəz folkloru. Bakı, "Səda", 2006, s. 39-40
9. Əliyev K. Novruz mərasimləri / Elmi axtarışlar, 2009, № 2, s. 3-9
10. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı, Elm, 2006, s. 29
11. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, Azərnəşr, 1988, s.137
12. Naxçıvan folkloru. Bakı, Sabah, 1994, s.18
13. Təhmasib M. Məqalələr. Bakı, Elm, 2005, s.74

AZƏRBAYCAN AŞIQLARI VƏ EL ŞAİRLƏRİ

Azərbaycanda folklor və aşıq yaradıcılığına diqqət və maraq bu gün də öz layiqli ənənələri üzərində artır və çoxalır. Əhəmiyyətli faktdır ki, sovet hakimiyyəti illərində folklorşünaslıq tədqiqatları mötəbər bir elm sahəsi kimi şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin toplanması və nəşri ilə yanaşı davam etdirilir. Bu iş həm xalq yaradıcılığı xəzinəmizin bir sıra qiymətli nümunələrinin unudulub yaddan çıxmasının qarşısını alır, həm də folklorçu alimlərin öz elmi qənaətlərini, fikir və mülahizələrini daha da genişləndirmələrinə mühüm imkanlar açır. Vaxtilə çoxcildlik nağılların və dastanların toplanıb nəşr edilməsi müasir dastanşünaslıq və nağılşünaslığın bir çox nailiyyətlərinin əsası olduğu kimi, 1983-cü ildə “Elm” nəşriyyatında çap olunan “Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabının birinci cildini də müasir folklorşünaslıqda yeni bir qolun inkişafı üçün ciddi bir zəmin hesab etmək olar. Bu nəcib iş folklorşünaslardan Əhliman Axundov, Təhmasib Fərzəliyev və İsrafil Abbasovun adı ilə bağlıdır. Kitaba filologiya elmləri namizədi İsrafil Abbasovun geniş, əhatəli və elmi sanbalı ilə seçilən müqəddiməsi də daxil edilmişdir.

Digər tərəfdən “Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabını geniş oxucu kütləsi ilə klassik və müasir el sənətkarları arasında əsas əlaqə kimi qəbul etmək olar. Belə ki, başqa toplulardan fərqli olaraq, burada onlarla aşığın yaradıcılığı, poetik irsi ilə eyni vaxtda tanışlıq tamamilə mümkündür. Yəni oxucular Qurbani, Aşıq Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşıq, Aşıq Ələsgər və başqa sənətkarların poetik irsini ayrı-ayrılıqda mütaliə edib müəyyən şəxsi nəticələrə gəlirdilərsə, indi aşıq ədəbiyyatı tarixi və aşıq ədəbiyyatının şəxsiyyətləri bütövlükdə göz önündə canlanır.

Bütün bu keyfiyyətlərinə görədir ki, “Azərbaycan aşığı və el şairləri” kitabının birinci cildi qonşu Türkiyədə də maraqla qarşılanmış və türk dilində nəfis şəkildə çap edilmişdir.

Ümumiyyətlə, Türkiyədə Azərbaycan folkloruna həmişə və ardıcıl şəkildə maraqla göstərilir. “Azərbaycan folkloru antologiyası”, “Aşiq Şenlik”, “Aşiq Ələsgər” və sair kitabların müxtəlif illərdə orada çap olunması bu marağın bariz təzahürlərindəndir.

İstanbuldakı “Xalq kultürü” nəşriyyatında çap olunmuş bu kitab ədəbi-mədəni əlaqələrimizin ciddi bir faktıdır. Əsər dosent – doktor Saim Sakaoglu, doktor Əli Berat Alptekin, Əsma Şimşək tərəfindən az bir müddətə və böyük zəhmət bahasına hazırlanmışdır.

Kitabın türkcə nəşrinə dosent-doktor Saim Sakaoglu qısa və dərin məzmunlu ön söz yazmışdır. Bu ön söz iki cəhətdən maraqlıdır.

Müəllif bir tərəfdən Azərbaycanda folklor nümunələrinin toplanması, nəşri və tədqiqini alqışlayır. Bizim alimlərin əldə etdiyi uğurları, qazandığı müvəffəqiyyətləri məhəbbətlə qiymətləndirir. Bu sahədə görülən nəcis və müqəddəs işin zəruriliyini, eyni zamanda, böyük tərbiyəvi əhəmiyyətini qeyd edir.

Digər tərəfdən Saim Sakaoglu bu nailiyyətlərlə Türkiyə folklorşünaslığının bəzi kəsirlərindən danışır, belə topluların az çap olunmasına ürəkəğrısı və təəssüflə yanaşır.

Ön sözün müəllifi “Azərbaycan aşığı və el şairləri” kitabının Türkiyədə çapını və yayılmasını daha böyük ədəbi-mədəni əməkdaşlıq sahələrindən biri sayır. O, heç bir təəssübkeşlik etmədən yazır: “Bir Heydər babayı, bir Çingiz Aytmatovu, bir Çingiz Dağçıyı, illərdən bəri Anadolu türkü olaraq Xəlil Qarabulutun, Tarık Buğranın, Kamal Tahirin yanında görməsin sevincin yaşayırıq”. Aydın görünür ki, bu sözlərin müəllifi dünya ədəbi-bədii fikrinin ən layiqli nümayəndələrinin hər ölkədə

çap olunub yazılmasının, təbliğ olunmasının tərəfdarlarından və təşəbbüskarlarından.

Saim Sakaoglu xalq yaradıcılığı nümunələrinin coğrafi ərazi baxımından daha çox Azərbaycanda qorunub saxlanmasını xüsusilə qeyd edir. Ənənəni yaşatmaq baxımından “Azərbaycan ərazisinə çox borcluyuq” yazır. Müəllif bir az sonra daha konkret mülahizələrə gələrək bildirir: “Aşıq ənənəsinin ən canlı olduğu bölgə (ərazi – K.Ə.) Doğu Anadolu və Azərbaycandır”.

“Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabının türkcəsində folklorşünas İsrail Abbasovun müqəddiməsi, demək olar ki, olduğu kimi saxlanılmışdır. Yalnız bəzi yerlərdə ümumiləşmələr aparılmış, bəzən də müəyyən abzaslarda verilmiş fikirlər rəqəmlər vasitəsilə qruplaşdırılmışdır. Lakin bu texniki “düzəlişlər” orijinalın ruhuna qətiyyənlə xələl gətirməmişdir və çox güman ki, bu əməliyyatlar türk oxucusu ilə kitab arasında aydın bir körpü yaratmaq məqsədi daşmışdır. Məlumdur ki, kitaba ayrı-ayrı aşıqların müxtəlif şəkillərdə yazdığı şeirlər daxil edilmişdir. Orada gəraylı, qoşma, müxəmməs, təcnis, divani, qıfılənd, ustadnamələrdən nümunələr vardır. Türkcə nəşrində isə bu nümunələrin əksəriyyəti saxlanılmış, yalnız müxəmməs kimi klassik şeirə aid şəkillər ixtisar edilmişdir. Eyni zamanda, müxtəlif səhifələrdə verilən izahlar ayrıca lüğətçə kimi kitabın axırına əlavə olunmuşdur.

Kitabın türkcə nəşrində aşıqlar haqqında yazılmış bioqrafik oçerklər də əsasən saxlanılmışdır. Bir çoxunda isə ayrı-ayrı aşıqların yaradıcılığından çıxış edilərək bəzi məlumatlar artırılmış və maraqlıdır ki, burada verilmiş şeir parçaları oxuculara Azərbaycan dilində çatdırılmışdır.

“Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabının İstanbul nəşrində müqəddimənin sonuna aşıq şeirinin müxtəlif şəkilləri barədə məlumatlar da əlavə edilmişdir. Kitabı çapa hazırlayanların bayatı, gəraylı, qıfılənd, qoşma, deyişmə, divani, mü-

xəmməs, müsəddəs, hər bə-zorba, təcnis, ustadnamə, vücudnamə barədə terminoloji izahları oxucular üçün kömək məqsədi daşıyır. Bu mənada aşığın doğulması, ata və anası, sevgisi, ümumiyyətlə, tərcümeyi-halı haqqında bədii şəkildə ifadə olunmuş faktları əks etdirən vücudnamələrdən danışılması, eyni zamanda, klassik vücudnamə müəllifləri Tufarqanlı Aşıq Abbas, Aşıq Valeh, Qurbani və Molla Cümə barədə açılmış qısa söhbət maraqlı və yenidir.

“Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabının birinci cildinin Bakı çapında müqəddimənin müəllifi axırda yazır ki, kitab haqqında arzu və təkliflərini bildirənlərə əvvəlcədən minnətdarlığımızı bildiririk. Bu mənada demək olar ki, “Azərbaycan aşıqları və el şairləri” kitabının İstanbulda nəşri tərtibçilərin həmin istəyinə vaxtında verilən ən layiqli və müsbət cavabdır.

LAHIC FOLKLORUNUN ÖZƏLLİKLƏRİ

Azərbaycan multikultural dəyərləri özündə yaşadan və qoruyub saxlayan bir ölkədir. Burada bir çox xalqlar yanaşı yaşayır, öz mədəni irslərini inkişaf etdirir və qarşılıqlı zənginləşmə prosesinə xüsusi dəyər verirlər. Həmin xalqların bir-birinə dayaq olmaları, bir çox adət-ənənələri bölüşmələri, ortaq mənəvi-əxlaqi dəyərlərə hörmətlə yanaşmaları, ənənədən gələn mərasimləri birlikdə icra etmələri əldə edilmiş uğurların da əsasıdır.

Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların qədim zamanlardan yadelli işğalçılara qarşı birgə mübarizə aparmaları tarixi nailiyyətdir. Bu, onu göstərir ki, azsaylı xalqlar və onları təmsil edən insanlar ömür sürdükləri, həyat keçirdikləri bu məkanı özlərinin doğma və əbədi vətəni hesab edirlər. Müxtəlif dövrlərdə Azərbaycanda yaşayan bütün xalqların və millətlərin müqəddəs torpaq uğrunda birlikdə döyüşə atılmalarının, bu döyüşlərdə şəhid olmalarının sirri də məhz elə buradadır.

Azsaylı xalqların içərisində özlərini tanıdan və təsdiq edən, əməyi və zəhməti ilə hörmət qazanan, eyni zamanda öz faydalı işlərindən şərəf duyan nümayəndələri sırasında İsmayıllı rayonundakı Lahıc əhalisi də vardır. Bu əhalinin yaşlı nəsli sənədfətar olmaqla, öz izzət-nəfsini qoruyub saxlamaqla yanaşı, bir çoxları folklor söyləyicisi kimi də məşhurdurlar. Lahıcın folklor irsi nə qədər toplanıb nəşr edilsə də, o barədə nə qədər tədqiqatlar aparılsa da, yeni-yeni araşdırmalara həmişə ehtiyac duyulmaqdadır. Bu cür araşdırmalar həm Lahıc folklorunun özəlliklərini, həm bu folklorun digər folklor nümunələrindən regional fərqi, həm də digər xalqların şifahi nümunələrinin müştərək cəhətlərini aşkarlamağa imkan verəcəkdir.

Lahıc folklor nümunələri içərisində janr baxımından atalar sözlərinə, tapmacalara, nağıllara, lətifələrə, rəvayətlərə, bayatılara, ağıllara, inanclara, sınaqlara, alqışlara, qarğışlara və s.

tez-tez rast gəlmək mümkündür. Həmin janrların hər birinə aid nümunələr illərlə qorunub saxlanılmış, ağızdan-ağıza keçərək cilalanmış və mədəni mirasına çevrilmişdir. Bütün bunlar əsrlərcə bir məkanda məskunlaşmış Lahıç əhalisinin dünyaya baxışını, düşüncə sistemini, vətənpərvərlik duyğularını, mənəvi keyfiyyətlərini, mübarizə əzmini, işgüzarlığını göstərən əvəzsiz faktlardır.

Lahıç folklor nümunələrində zaman faktoru digər xalqların folklor irsində olduğu kimi intəhasızdır. Məkan amilinə gəldikdə isə bu, öz ifadəsini konkret yer adları ilə təsdiq etməkdədir. Lahıç bayatılarında məkanın mənzərəsi Lahıçın əlaqələrinin də əyani faktıdır. Nümunə üçün qeyd edək ki, dağlar qoynunda yerləşən bu füsunkar məkan Şirvana aid olduğuna görə bayatılarda Şirvan adına tez-tez rast gəlmək olur.

*Şirvan vətənimdi mənim,
İmanım, dinimdi mənim.
Əgər ölsəm bu torpaqda
Torpağı Kəbə, türbətimdə mənim.*

Nümunədən aydın şəkildə görmək olar ki, Lahıç əhalisi yalnız Lahıçı deyil, bu məkanın aid olduğu bütöv Şirvanı özünə vətən hesab edir. Buradan da belə bir nəticə çıxarmaq mümkündür ki, oradakı əhalinin düşüncəsində əlahiddəlik anlayışı yoxdur.

*Şirvan adımdı mənim,
Torpağı ləlimdi mənim.*

*Vermərəm onu düşməyə
O, vətənimdi mənim.*

Bu bayatı lahıclıların düşməyə qarşı digər xalqlarla birgə mübarizə aparmasının inikasıdır. Bayatıdan bəlli olur ki, Lahıca yaşayan hər bir insanın qəlbi vətən sevgisi ilə doludur. Onların vətən sevgisi ana və torpaq sevgisinə bərabərdir.

Başqa bir bayatıda isə vətən sevgisi Azərbaycan folklor nümunələrində rast gəlinən və çox populyar olan bir bayatı ilə səsləşir:

*Mən aşiq vətən yaxşı,
Köynəyi kətan yaxşı.
Gəzməyə qərib ölkə,
Ölməyə vətən yaxşı.*

Bayatının ikinci misrası hamıya məlum olan nümunə ilə müqayisədə fərqli formada meydana çıxmışdır. Azərbaycan folklorunda çox hallarda rast gəlinən “Gəzməyə kətan yaxşı” misrası “Köynəyi kətan yaxşı” misrası ilə əvəz edilmişdir ki, bu, Lahıc bayatılarının digər xalqların bayatılarından seçilməsinin əhəmiyyətindən, Lahıc folklorunun özünəməxsusluğundan xəbər verir.

Lahıc bayatılarında məkan baxımından məhsuldar işlənən Şirvanla bərabər, Mil düzü də xatırlanır:

*Şirvana, Milə gəlləm,
Gedərəm, yənə gəlləm.
Bilsəm hansı yoldan gəlirsən.
Onda imana, dilə gəlləm.*

Başqa bayatıda Kür çayının adına da rast gəlinir:

*Kür daşdı deyəllər,
Suyu bulaşdı deyəllər.*

Lahıc Girdiman çayı ilə, onun dağlardan axan qolu ilə daha çox bağlıdır. Bunun özü də Lahıcın təbiətinə bir gözəllik verir. Ancaq Mil düzünün, Kür çayının bayatılarda səslənməsi Lahıcla əlaqədar olan məkanlara işarə verilməsi deməkdir.

Lahıcdan toplanan atalar sözlərində də spesifik xüsusiyyətlərə rast gəlmək çətin deyil. Azərbaycanın bir çox bölgələrində “Yetim quzudan qoç olmaz” formasında atalar sözü vardır. Bu atalar sözü faydalı işlə məşğul olmayan, heç bir işə yaramayan, bəzən də qorxaq təbiətli insanlara yönəlmişdir. Amma Lahıc söyləyiciləri həmin atalar sözünü aşağıdakı formada işlədirlər: “Damda qalan buzovdan öküz olmaz”. İlk versiya kimi bu atalar sözünü yerli əhalinin maldarlıqla məşğul olmasında axartmaq lazımdır.

Bir çox bölgələrdə tez-tez işlənən atalar sözlərindən biri də “Çay həmişə qırmızı alma gətirməz” atalar sözüdür. Həmin nümunə Lahıcdə “Çay həmişə kötük gətirməz” formasında işlənmişdir. Beləliklə, atalar sözü yerli əhali tərəfindən bir az da məcazilikdən çıxarılıb konkretləşdirilmişdir.

“Yumurtadan tük qırxır” atalar sözü də Lahıc söyləyicilərinin dilindən yazıya alınmışdır. Belə bir atalar sözünə digər regionlarda rast gəlmək çətin deyil. Ancaq bu atalar sözünün assosiasiya yaradan başqa variantına da folklor nümunələri arasında rast gəlmək olar: “Yumurtadan yun qırxır”. Burada “yumurta” sözü ilə “yun” sözünün assosiasiyası aydınca duyulmaqdadır. Hətta maraqlıdır ki, “Dədə Qorqud”dakı “yum yumladı” deyimini də xatırlasaq, bir atalar sözünün dərinliklərə doğru uzanan xətlərini aydınca görmək mümkündür.

Lahıcdə belə bir atalar sözü işlənir: “Böyük sözünə baxmayan axırda dizinə döyər”. Bu atalar sözündə əhali arasında xüsusi yer tutan böyüklərə hörmət ənənəsi yaşamaqdadır. Həm Azərbaycan xalqının mentalitetindən, həm də dini dəyərlərimizdən irəli gələn həmin ənənə müxtəlif formalarda qorunur və

yaşadılır. Lahıca yaşayan “Böyük sözünə baxmayan axırda dizinə döyər” variantı digər regionlarda işlənən iki müxtəlif, ancaq birbirinə yaxın atalar sözü nümunələrinin təsiri altında yaranmışdır. Belə ki, bizdə tez-tez işlənən “Ulunun sözünə baxmayan uluya-uluya qalar” deyimi geniş yayılmışdır. Eyni zamanda “Qızını döyməyən dizini döyər” atalar sözü də mövcuddur. “Böyük sözünə baxmayan axırda dizinə döyər” deyimi həmin iki atalar sözünün sintezindən əmələ gəlmişdir və özündə regionun xüsusiyyətini yaşatmaqdadır.

Folklor nümunələri mühüm təsir dairəsinə malikdir. Bu nümunələrin gücü və əhəmiyyəti də elə bununla meydana çıxır. Eyni zamanda söyləyici lətifənin dəyərini artırmaq üçün öz nitqinə ciddi əhəmiyyət verməlidir. Bu baxımdan “Allah kərimdir” lətifəsi çox maraqlıdır:

“İnəyi naxırdan qayıtmadığı üçün Qulu narahat olur. Axtarmağa getmək istəyəndə arvadı qoymur:

– Ay kişi, işdən gəlmisən, yorğunsan, getmə. İnəyi tapşırıram allaha, allah kərimdi, allaha pənah, allaha şükür. Təvəkkül və xaliq, allah rəhimdir, inəyə heç nə olmaz.

Qulu arvadının sözünə baxır və inək qalır çöldə.

Səhər inəyi axtarmağa gedir. Kəndin yaxınlığındakı dərədə canavarların inəyi parçalayıb yediyini görür və evə qayıdır.

Arvad soruşur:

– Ay Qulu, inəyi tapdın?

Bəs necə? Kərim, Şükür, Təvəkkül, Rəhim, Pənah, Xaliq də onun yanında idi”.

Lətifə xeyli gülüş doğurur. Bu gülüşün arxasında mühüm bir məqam da vardır. Belə ki, Qulu çəkdiyi adların sırasında Xaliqin də adını çəkir. Artıq bu məqam Qulunu Molla Nəsrəddin, yaxud Bəhlul Danəndə səviyyəsinə qaldıra bilər.

Lahıç folklor nümunələri həm ümumi və oxşar cəhətləri, həm də özəllikləri ilə Azərbaycan folklor xəzinəsinə daxil olan nümunələrdir.

İLKİN QAYNAQLARA DOĞRU *

Azərbaycan oxucularına mif haqqında həyatı və elmi təsəvvürləri sistemləşdirən yeni bir əsər təqdim edilmişdir. Bu əsər Əməkdar elm xadimi, filologiya elmləri doktoru, professor Mirəli Seyidovun uzun illər boyu apardığı axtarış və araşdırmalarının nəticəsi olaraq meydana çıxmış “Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları” kitabıdır (Bakı, “Yazıçı”, 1983).

Kitab müxtəlif vaxtlarda çap edilmiş ayrı-ayrı məqalələrdən ibarətdir. Lakin müəllif bu məqalələri bir daha gözdən keçirmiş, onların arasında çox möhkəm ardıcılıq yaratmış və ən başlıcası isə bütün məqalələri eyni bir nəzəri müddəanın – Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqlarını müəyyənləşdirməyin həllinə yönəlmişdir.

M.Seyidov Azərbaycan mifik təfəkkürünün üç qaynağını göstərir: 1. Atropaten mifologiyası; 2. Arran-Alban mifologiyası; 3. Türk mifologiyası. Kitabda araşdırılan problemlər bizi inandırır ki, həqiqətən məhz bu üç mifologiyaya məxsus inamların bir çoxunun qaynayıb qarışmasından Azərbaycan mifologiyası yararlanmışdır.

Yeri gəlmişkən, burada bir məsələni aydınlaşdırmağı gərəkli sayırıq. İlk baxışda elə görünə bilər ki, müəllif “müstəqil qol” deyərək Midiya-Atropaten (və həmçinin, Arran-Alban) mifologiyası ilə türk mifologiyasını kəskin surətdə fərqləndirir. Lakin bu belə deyildir və kitabdakı bir çox fikirlərdən də aydın olur ki, Midiya-Atropaten, Arran-Alban etnosları azərbaycanlıların soykökündə iştirak etdikləri üçün onların mifologiyasında müəyyən doğmalılıq vardır. Başqa sözlə, Midiya-Atropaten, Arran-Alban daha çox ölkə adlarıdır və bir çox tədqiqatçıların gös-

* Arif Rəhimovla birlikdə yazılmışdır.

tərđiyi kimi, bu ölkələrdə türk etnoslarının da yaşaması fərziyyəsi gerçəklikdən o qədər də uzaq deyil. Buna görə də Midiya-Atropaten, Arran-Alban və türk mifologiyası arasındakı ümumi cəhətlərin tək-cə tipologiyadan yox, həm də eyni bir daha əski qaynaqdan – ən qədim ümumtürk mifologiyasından irəli gəldiyini söyləmək mümkündür (Əlbəttə, burada sonrakı müstəqil inkişafı və yabancı təsirləri tamamilə inkar etmək olmaz).

Kitabda təbiət (“Təbiət kultu; Öləng, Xızır, Qorqut”), insan (“Bəzi inamlar və onların mifoloji kökləri”, “Oğuz və onunla bağlı mifoloji inamlar”), insanın yaratdığı sənət (“Varsaq sənətinin mifik təfəkkürlə əlaqəsi”) və onlar haqqında xalqımızın ilkin mifoloji inamları müasir elmin tələbləri səviyyəsində tədqiq edilir.

Hər hansı bir sözün törənişini, bir inamın mənşəyini araşdırmaq, onların xalqın mifoloji təfəkkürü ilə əlaqələrini müəyyənənləşdirmək, uzaq tarixin yaddaşı ilə bugünkü və sabahkı oxucunu inandırmaq o qədər də asan vəzifə deyil. Ona görə də bu vəzifəni layiqincə yerinə yetirən M. Seyidovu bəzən öz fikrinin sübutu üçün tutarlı dəlilləri ağır zəhmət və gərgin axtarışlar nəticəsində bir-bir toplayıb tədqiqata cəlb edən, ən kiçik faktlara belə böyük diqqətlə və ciddiliklə yanaşan bir mifoloq kimi görürsə, bəzən də onun şəxsində bir neçə canlı və ölü dil bilən dilçi alim, etimoloq, xüsusən də tarixçi ilə qarşılaşırıq.

Əgər Mirəli müəllim Öləng, Xızır, Qorqut miflərini sistemli şəkildə öyrənirsə, deməli, onlar təsadüfi seçilməmişlər. Yəni alimin tədqiqatlarında lüğətlərdən və qədim abidələrdən götürülmüş ixtiyari söz araşdırılmır. Müəllif hansı sözün və hansı mifin xalqın tarixi taleyi üçün mənalı və əhəmiyyətli olduğunu yaxşı bilir.

Kitabda qarşıya qoyulmuş problemin araşdırılması yarımçıq və natamam şəkildə saxlanılmır. Əksinə, müəyyən bir məsələnin təfərrüatı ilə öyrənilməsinə daha çox səy göstərilir. Həmçi-

nin qeyd edək ki, əsərdə çoxlu faktlar əsasında irəli sürülmüş tezis və müddəalar Azərbaycan xalqının mifologiyasının geniş araşdırılması üçün də yeni perspektivlər açır. Bu mənada M.Seyidov göstərir ki, “Xıdır mifoloji obrazının ərəb dünyası ilə bağlılığı elmi sübut olmadan söylənən, sadəcə olaraq sadalanan bir fikirdir”. Doğrudan da, Xıdır və Qorqut adlarının tərkibindəki xıd (-xut) (kyt) sözü altayların Kuday tanrısının (bu söz “xuda” şəklində İran dillərinə də keçmişdir), həmçinin azərbaycanlıların Kudu – Qodu günəş tanrısının da adında iştirak edir. İslam dini – ərəb dünyası isə özündən əvvəlki tanrıları məhv edərək bilmədikdə onları peyğəmbərə çevirmiş. Belə ki, yəhudilərin Yahve tanrısı Yəhya peyğəmbərə çevrildiyi kimi, görünür, türkdilli xalqların Xıdır tanrısını da ərəblər Xıdır peyğəmbərə döndərmişlər.

Kitabda yalnız miflərdən deyil, ayrı-ayrı tayfalardan da geniş bəhs açılır. Belə ki, Azərbaycanın qədim türkdilli tayfaları – buntürk, basil, xaylandurq, xəzər və sair haqqında qiymətli məlumatlar verilir. Müəllif bu tayfalardan bəhs edən qədim yazılı qaynaqları diqqətlə incələmiş və Azərbaycan tarixi üçün mühüm nəticələr çıxarmışdır. Mirəli müəllimin buntürk, basil, xaylandurq bə s. sözlərin mənşəyinə dair fikirləri öz orijinallığı və inandırıcılığı ilə diqqəti cəlb edir.

Qiymətli tarixi linqvistik araşdırmalardan sonra müəllif həmin türkdilli tayfaların, xüsusən də hunların mifologiyası üzərində dayanır, qədim yazılı qaynaqlara söykənərək tanqrixan, Quar – Küər, Uğur kimi tanrılardan və bir sıra inamlardan (od, ağac, su və s.) ətraflı şəkildə bəhs edir. Yol tanrısı Uğurun Ön Asiya və Kiçik Asiya xalqları ilə əlaqəsinə dair araşdırmalar isə çox böyük elmi əhəmiyyətə malikdir.

Professor M.Seyidov ağır zəhmət bahasına əldə etdiyi zəngin faktlara söykənərək oğuzların mifoloji inamları, Oğuz kaqan, onun qadınları və s. haqqında ümumtürk mifologiyası üçün

uğur sayıla biləcək maraqlı mülahizələr söyləmişdir. Burada başqa xalqların mifologiyası ilə yerinə düşən tipoloji tutuşdurmalar aparması müəllifin mülahizələrinin elmi dəyərini daha da artırır.

“Xalq yaradıcılığını və onunla sıx bağlı olan mifoloji görüşü yaradan...” sənətkarlardan birinə – Varsağa və “Varsaq sənətinin mifik təfəkkürlə əlaqəsi”nə həsr edilmiş səhifələr alimin tədqiqatlarının yeni xarakteri barədə tam təsəvvür yaradır. Varsaq – ozan – yansıq sənəti ilə qam – şaman sənəti arasındakı yaxınlıq, doğmalılıq o qədər tutarlı, dəqiq şəkildə izah olunur ki, oxucu buna inanmaya bilmir.

M.Seyidovun “Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları” əsərində yalnız ayrı-ayrı sözlər, obrazlar, miflər təhlil olunmur. Kitabın ən başlıca keyfiyyətlərindən biri budur ki, alim mifoloji tədqiqatların prinsip və metodlarını, miflərə elmi yanaşmanın üsullarını göstərir. M.Seyidovun təhlilləri yalnız sözün fonetik dəyişməsi, yaxud bir ifadənin digər türkdilli xalqların lüğət tərkibində qorunub saxlanması və onların müqayisə məqamına gətirilməsi ilə məhdudlaşmır. Müəyyən bir problemin açılışında hərflər və söz, nağıl və dastan süjeti, kiçik bir naxış və qabqacaq bəzəyi eyni dərəcədə əhəmiyyətli rol oynayır. Müəllif Təpəgözün məğlub edilməməsinin əsəri səbəbini axtarır və tapır; Dirilik suyu arxasınca gedən İskəndər və Xıdırı müqayisə etməklə mifoloji obrazın səciyyəvi keyfiyyətini müəyyənləşdirir. “Ölən” sözünün yaşillıq ilahəsindən başqa digər mənalarını da göstərməklə bu obrazın çeşidli xarakterini meydana çıxarır.

“Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları” kitabında araşdırılan bütün məsələlər haqqında danışmaq, şübhəsiz ki, imkan xaricindədir. Ancaq bizim qısaca toxunduqlarımız da sübut edir ki, Mirəli müəllim nə qədər fundamental problemlərin həllinə girişmiş və çox zaman da buna nail olmuşdur.

Professor Mirəli Seyidovun “Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları” kitabı nəinki, mifologiyamızın qaynaqları, bütövlükdə mifologiyamızın özü haqqında qiymətli və böyük elmi dəyərə malik bir əsərdir. Şübhəsiz ki, bu əsər Azərbaycanda mifologiyaya marağı xeyli artıracaq və Mirəli müəllimin bir çox ardıcıllarının yetişməsinə səbəb olacaqdır.

1983

**“AZƏRBAYCAN MƏHƏBBƏT DASTANLARININ
POETİKASI”**

Azərbaycan folklorunun zəngin tarixi və əvəzedilməz nümunələri vardır. Bu tarix və bu nümunələr xalqın yaddaşında əbədi yaşamaqla bərabər, həmişə insanların həyata və dünyaya münasibətinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Çünki hər hansı bir janrda yaranan folklor nümunəsi bir ayın, bir ilin nəticəsi yox, uzun əsrlərin bəhrəsidir. Həmin bəhrə isə əsrlər boyu adamların gərəyi olur, onların mənəvi-əxlaqi kamilliyinin formalaşmasında mühüm vasitəyə çevrilir.

Məlumdur ki, folklor nümunələrinə tez-tez qayıtmaq, onları elmi baxımdan izah və şərh etmək həmişə zəruri və aktual olmuşdur. Bu mənada folklorə dair kitabları və məqalələri ilə ədəbi-elmi ictimaiyyətə yaxşı tanış olan filologiya elmləri namizədi Məhərrəm Cəfərlinin yenidən nəşr olunmuş “Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası” (Bakı, “Elm”, 2000) kitabı diqqəti xüsusilə cəlb edir. Folklorşünas alim məhəbbət dastanlarının poetikasını həmin dastanların quruluşunun tədqiqi ilə başlayır. Müəllif folklorun ideoloji və estetik funksiyalarının həmişə aparıcılığını nəzərə alır. O, eyni zamanda həmin funksiyaların məhəbbət dastanlarının quruluş komponentləri ilə nə dərəcədə əlaqədar olduğunu aşkara çıxarır. Müəllifin gəldiyi ciddi nəticələrdən biri budur ki, məhəbbət dastanlarının quruluşunun tədqiqi ona vahid orqanizm kimi, yəni bütöv bir mətn kimi yanaşmanı tələb edir. Bu cür yanaşma məhəbbət dastanlarının əvvəlində verilən ustadnamələrin də, sonda verilən duvaqqapmaların da dastanın strukturu ilə tam əlaqəliliyini sübut etmiş olur.

M.Cəfərlinin “Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası” monoqrafiyasının əsas hissələrindən birini bu dastanların obrazlar sisteminin araşdırılması təşkil edir. Heç şübhəsiz, məhəbbət dastanlarının süjet və kompozisiyasında əsas yerləri və

mövqeləri tutan obrazların xarakterik xüsusiyyətlərini, onların əxlaqi-mənəvi aləmlərini dərinlən və hərtərəfli öyrənmədən bu dastanların poetikası barədə tam elmi nəticələrə gəlmək mümkün deyildir. Ona görə də folklorşünas alim məhəbbət qəhrəmanlarının ömrü və taleyi barədə xalq müdrikləri tərəfindən irəli sürülən mülahizələri və fikirləri aydınlaşdırmağa daha çox səy göstərmişdir.

Monoqrafiyada məhəbbət dastanlarının qəhrəmanları səciyyələndirilərkən əvvəlcə onların ən ümumi xarakteristikası verilir. Qəhrəman və antiqəhrəman arasında gedən mübarizələrin məzmunu və nəticələri şərh edilir. Bütün bunlarla yanaşı əsas diqqət məhəbbət dastanlarının baş qəhrəmanları olan Aşiq və Məşuqun səciyyəsinə yönəldilir. Tədqiqatçı baş qəhrəmanlardan birinin, daha doğrusu, Aşiqin mövqeyinin və daxili dünyasının izahı zamanı onu digər obrazlardan fərqləndirən cəhətlərin aşkarlanmasına üstünlük verir. Aşiqin qeyri-adi doğuluşu, bu doğuluşun qurbanvermə və nəzir-niyazla əlaqəsi, buta alması, sevgilisinin arxasınca gedərkən qarşılaşdığı maneələr və onların dəf olunması, nəhayət, qələbələri üzərində geniş dayanır. Bütün bunlarla yanaşı monoqrafiyada öz sevgilisi arxasınca yollanan qəhrəmanın haqq aşığı olması faktı bu qəhrəmanın əsas missiyası kimi təqdim edilir. Həmçinin göstərilir ki, buta alandan sonadək bu aşıqlıq öz məzmununu qoruyub saxlayır. Sevgili olmaq, şairlik etmək və sazəndə kimi tanınmaq keyfiyyətləri haqq aşığının ayrılmaz atributları kimi təhlil olunur.

Təqdirəlayiqdir ki, monoqrafiyada qəhrəmanla bağlı digər obrazlar da təhlildən keçirilir. Aydın olur ki, qəhrəmana buta verənlər ilahi qüvvələrdir. Bu qüvvələrə Həzrət Əli, Şahmərdan, Ağa, Göy atlı, Xızır peyğəmbər, Xızır Nəbi və s. aiddir. Daha maraqlısı odur ki, bu ilahi qüvvələr buta verdikdən sonra qəhrəmanları müşayiət edir, bir növ qəhrəmanın özünü tək hiss etməsinə imkan vermirlər.

M.Cəfərli məhəbbət dastanlarının obrazlar sistemini səciyələndirərkən antiqəhrəman ünvanlı surətlərə də ciddi əhəmiyyət verir, onların dastan poetikasındakı mövqələrini əyani faktlarla işıqlandırır. Tədqiqatçı qəhrəman və antiqəhrəman xətlərini dəyərləndirərkən aydınca göstərir ki, Aşıq Məşuqə qovuşmaq istəyir, lakin antiqəhrəman və onu dəstəkləyən şər qüvvələr buna mane olur. Belə antiqəhrəman obrazlara “Alı xan-Pəri” dastanındakı Qara Vəzir, “Əsli-Kərəm” dastanındakı Qara Keşiş, “Tahir və Zöhrə” dastanındakı Hatəm Sultan, “Aşıq Qərib” dastanındakı Şahvələd surətləri nümunə ola bilər. Monoqrafiyada bu obrazlar bütün məzmunu ilə saf-çürük edilir, onların dastan poetikasındakı yerləri aşkarlanır.

Müəllif bir cəhəti xüsusilə vurğulayır ki, dastan poetikasında qəhrəmanın antiqəhrəmana qalib gəlməsi xalqın istək və arzusu ilə meydana çıxan hadisədir.

Monoqrafiyanın əhəmiyyətli cəhətlərindən biri budur ki, müəllif məhəbbət dastanlarının obrazlar sistemini şərh edərkən məqsədini yalnız aparıcı surətlər üzərində dayanmaqla məhdudlaşdırmır. Bu mənada dastanlarda epizodik və yaxud köməkçi obraz təsiri bağışlayan surətlərin də dastan poetikasındakı yerini müəyyənləşdirir. Belə ki, Çoban, Cütçü, Keçəl, Lələ, Sofi, hətta Saz və At kimi obrazların dastan yaradıcılığındakı əhəmiyyəti ciddi şəkildə dəyərləndirilir. Dastan poetikasının bu obrazsız təsəvvür edilmədiyi sübut olunur.

M.Cəfərlinin “Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası” monoqrafiyasında dastan şeirinə və bu şeirin poetik-üslubi özəlliklərinə xüsusi yer ayrılmışdır. Müəllifin belə bir məqsədi reallaşdırması tamamilə təbii və qanunauyğundur. Çünki dastanlar nəzmlə nəsrin növbələşməsi əsasında formalaşdığına görə oradakı şeir nümunələri dastanların poetikasında əhəmiyyətli mövqeyə malikdir.

Monoqrafiyada dastan şeirini təyin edən poetik fiqurlar üzərində ayrıca dayanılır. Təhlillər göstərir ki, həmin poetik fiqurlar bir tərəfdən şeirin bədiiliyinə xidmət edirsə, digər tərəfdən də şeirdə ifadə edilən ideyanın açılışına köməklik göstərir. Həmin ideya isə obrazların, bütövlükdə dastanın ifadə etdiyi qayə ilə tam səsləşir. Dastan şeirindəki epitet, bənzətmə və metaforalar emosional duyğuların poetik ifadəsi zamanı daha geniş formada işlənir ki, tədqiqatçı bütün bunları konkret nümunələr əsasında təhlildən keçirir.

Məhərrəm Cəfərlinin “Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası” monoqrafiyası Azərbaycan folklorşünaslığı tarixində öz yeri və öz çəkisi olan əsərlər sırasına daxildir. Bu kitab yeni-yeni tədqiqat əsərlərinin yaranmasına müsbət təsir göstərəcəkdir.

OĞUZNAMƏLƏRİN TARİXİ VƏ TİPOLOGİYASI

Etnosun düşüncə tərzı və yaşam xüsusiyyətləri onun yaratdığı şifahi ənənədə daha canlı şəkildə qorunub saxlanır. Şifahi xalq yaradıcılığı nümunəsində inikas olunan hər hansı bir məsələdə etnik düşüncənin – etnosun öz payı var və xalq tərəfindən yaradılan, uzun illər boyu cilalanan şifahi bədii irs həmişə etnosun ikinci həyatı kimi qavranılmışdır. Ona görə də türk bədii təfəkkürünün nadir incilərindən olan Oğuznamə yaradıcılığı ölməzdir, həmişəyaşardır. Tanınmış folklorşünas alim Əfzəldin Əsgərin “Oğuz yaradıcılığı” monoqrafiyası da məhz bu ölməz, həmişəyaşar Oğuznamələrə həsr edilmiş fundamental bir tədqiqatdır.

Rəşidəddin və Əbülqazinin, Dəvadari və A.Olearinin, Hafız Dərviş Əli Cəngi mətnləri, Bayburtlu Osmanın Oğuznamə adına bağlanan mətni, Dədə Qorqud və Topqarı Oğuznamələri, “Atalar sözləri” kitabı və Məmmədəli Oğuznaməsi monoqrafiya üçün tədqiqat obyektı kimi seçilmişdir.

Oğuznamələri yaradan xalqın etnik ünvanının müəyyənləşdirilməsi, Oğuznamə ilə onun mənsub olduğu etnik mühit arasındakı funksional əlaqələrin üzə çıxarılması, Oğuznamənin özünəqədərki epik ənənəyə münasibətinin araşdırılması, Oğuznamə ilə bağlı başlanğıc və son tarixin aşkarlanması, Oğuznamə mətnlərinin təsnifatı və ifa xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi kimi tədqiqatın bu hədəflərini folklorşünaslığın ümumi nəzəri məsələləri kimi qavramaq olar və onları digər folklor nümunələri ilə əlaqəli formada da öyrənmək mümkündür. Amma bir cəhət var ki, nəzərdə tutulan digər folklor mətnlərinin folklorşünaslığın ümumi nəzəri məsələləri ilə əlaqəsi Oğuznamələr qədər yapışqılı deyil. Beləliklə, hər hansı bir tədqiqat obyektı ilə elmi istiqamət arasında üzvi əlaqələr mövcuddur ki, onların tapılıb sıraya düzülməsi də tədqiqatçıdan elmi səriştə və bacarıq tələb

edir. Əfzələddin Əsgərin “Oğuz yaradıcılığı” monoqrafiyası bu səriştənin və bacarığın konkret nümunəsidir.

Oğuznamə yaradıcılığının ümumtürk folklor hadisəsi kimi götürülməsi barədə çağırış da monoqrafiyanın əsas istiqamətini, məğzini və mahiyyətini təyin edir. Müəllifin bu çağırışı ümumtürk abidələrinin ayrı-ayrı kitab və məqalələrdə tədqiqatçılar tərəfindən lüzumsuz yerə özəlləşdirilməsi cəhdlərinə qarşı yönəlmişdir. Görünür, türk etnosunun diferensiasiya əlamətləri bu diferensiasiya nəticəsində yaranmış xalqlara mənsub folklorşünasların şüuruna da işləmişdir. Hər halda sovet dönəmində bizim bildiyimiz qədər Nəsiminin şəxsiyyəti, “Koroğlu” eposu ətrafında olan təəssübkeşlik cəhdləri artıq tarixə çevrilmişdir. Amma monoqrafiyada Oğuznamə nümunələrinin ümumtürk folklor hadisəsi kimi müdafiəsi ümumtürk sevgisindən daha çox tədqiqat zamanı Oğuznamələr barədə düzgün elmi nəticələrə gəlməyin mənbəyi kimi düşünülmüşdür.

Monoqrafiyada Oğuznamənin arxaik epik ənənə ilə əlaqəsindən bəhs olunarkən şifahi mətndə arxaik elementlərin yer tutmasının həmin mətnin yaranması dövrünü əks etdirməsi ilə müşayiət olunması daha qabarıq şəkildə diqqətə çatdırılır. Bu, müəllifin hər hansı bir mətni süni qədimləşdirməyə qarşı yönəlmiş əqli mühakiməsidir. Əslində də mətnin zorən qədimləşdirilməsindənə, arxaik elementin özünün yaşamaq haqqından danışmaq heç də az əhəmiyyət kəsb etmir. Burada şifahi mətnin yaranması prosesində şifahi ənənə, süjet və söyləyici yaddaşının əsas olması barədə mövcud elmi tezis də müəllifin köməyinə gəlir.

Oğuznamə ilə epik ənənənin əlaqəsinə gəldikdə isə ən mühüm qaynaq kimi mövcud folklorşünaslıqda nağılların təsnifatına daxil edilməyən arxaik bahadırlıq nağılları götürülür. İgidcəsinə evlənmə, demonik qüvvələr, yad tayfalarla mübarizə, qan düşmənciliyi kimi mövzular Oğuznamənin bahadırlıq nağılları ilə qohumluğunu təsdiq edən amillərdir. Beyrək, Qanturalı, Tə-

pəgöz və qəhrəmanların dustaq olması ilə bağlı boylar bu fikri tam təsdiq edir. Tədqiqatçı bu düşüncədədir ki, Oğuznamə Oğuz elindən bəhs edən mətn olduğuna görə Oğuz haqqında dastanın bütün versiya və variantları Oğuznamə seriyasına daxil edilə bilməz.

Monoqrafiyada Oğuznamə yaradıcılığı ilə bu yaradıcılığa qədər olan epik ənənə arasındakı səddin və sərhədin də müəyyənləşməsinə cəhd edilmişdir. Doğrusu, müəllif bu ikinci tərəfə də xüsusi diqqət yetirir və “ərazilərin” ayrılmasını qabardır. Amma bir məsələ var ki, müəllifin epik ənənə ilə Oğuznamələr arasında sədd çəkməsi qətiyyənlərini bir-birindən ayırmaq, təcrid etmək meylindən irəli gəlir. Başlıca məqsəd folklor ənənəsinin davamlılığını qəbul etməklə bərabər, epik nümunənin tarixi mərhələlərinin də özünəməxsusluqlarını üzə çıxarmaqdır.

Müəllif öz araşdırması üçün vacib və gərəkli olan, eyni zamanda həmişə folklorşünaslıq tədqiqatlarının mübahisə hədəfinə çevrilən şifahi və yazılı ənənə barədə də fikirlər söyləyir. O, tamamilə haqlıdır ki, epik yaradıcılığa, ümumiyyətlə, folklor mətninə çox hallarda yazılı ədəbiyyat nümunəsi kimi baxılır və folklor nümunəsi istər-istəməz şifahi ənənə faktı kimi yaddan çıxarılır. Əslində bu da təbiidir, çünki tədqiqatçı onu yazılı mətn formasında görür və özünü nə qədər şifahi ədəbiyyat nümunəsinin araşdırıcısı kimi cəmləşdirsə də, yenə qarşısında olan yazı qalib gəlir. Burada iki çıxış yolu var: birincisi, tədqiqatçının önündə mətnin variantları olmalıdır və imkan daxilində bu variantlar bir folklorşünas tərəfindən toplanılmamalıdır, eyni zamanda bir söyləyici tərəfindən söylənməməlidir (Çünki şükür Allaha ki, bizdə hamı özünü şair, yazıçı hesab etdiyinə görə burada çox ehtiyatlı olmaq gərəkdir).

İkincisi, əgər folklor nümunəsinin yalnız bir mətni əlimizdədirsə, ilk növbədə onun həqiqi folklor nümunəsi olması sübut edilməlidir. Bu isə həm yazılı, həm də şifahi ədəbiyyatı mükəmməl bilən və dərin elmi-nəzəri səviyyəsi olan tədqiqatçının işi-

dir. Yoxsa sırf folklorşünas olmaq iddiası ilə mətnin xüsusiyyətlərini araşdırmaq heç də asan deyil.

Əfzələddin Əsgər üçün proses halında olan şifahi yaradıcılıq var. Yəni şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələri müəyyən bir prosesin nəticəsidir. Yaradıcılıq prosesindən kənarında bayatı, nağıl, dastan və s. yoxdur. Əslində onun öz tədqiqatını “Oğuznamə yaradıcılığı”, yaxud “Ümumtürk folkloru tarixində Oğuznamə yaradıcılığı” adlandırması da elə bunun nəticəsidir. Müəllif özü bunu həm sözdə – irəli sürdüyü tezisdə, dediyi etirafda açıq şəkildə bildirir, həm də əməldə, konkret nümunədə – tədqiqatında həyata keçirir.

Monoqrafiyada Ozan sənəti, Oğuznamənin ifası və poetik forması xüsusi bir coşqu ilə araşdırılır. Ozanın həm söyləyici, həm musiqi aləti, həm də ifanı özündə cəmləşdirən bir hava olması və bunların tədqiqatçı tərəfindən səbir və təmkinlə araşdırılması ozan anlayışının qədimlərə gedib çıxdığının, onun əməlli-başlı bir ömür yaşadığının təsdiqidir. Burada tədqiqatçının dilçilik baxışları da özünə müəyyən yer tuta bilmişdir.

Monoqrafiyada həm XI əsrdə yaşayan Mahmud Kaşğarlının, həm də XIV əsr müəllifi Rəşidəddinin “ozan” sözünü işlətməməsi “dünyanın dağılması” kimi qələmə verilmir. Əksinə, bu faktlar həmin sözün mahiyyətinin açılmasında bir mənbə səviyyəsində dəyərləndirilir. Beləliklə, Kaşğarlı dövründə ozan ifaçılığının olmaması, “tarixi-oğuzan və türkan” anlayışına rəğbət bəsləyən Rəşidəddinin isə bədii mətnlə o qədər də maraqlanmaması faktları ortaya çıxır.

Monoqrafiyada Oğuznamələrin yazıya alınmasına və onların mətn xüsusiyyətlərinin tədqiqinə daha geniş yer ayrılmışdır. Bu istiqamətin uğurla başa çatdırılması Oğuznamələrin düzgün və elmi təsnifatından asılı olmuşdur. Tədqiqatda Oğuznamələr şifahi ifadan yazıya alınmasına, təsvir üsuluna və tərtibə görə qruplaşdırılır. Mətnin şifahi ifadan yazıya alınmasının nü-

munələri sırasına Dədə Qorqud Oğuznamələri, Topqarı Oğuznaməsi və F.Ditsin üzə çıxardığı “Atalar sözləri” kitabı daxildir.

Bu mətnlər içərisində “Kitabi-Dədə Qorqud” daha mükəmməl olduğuna görə ondan daha geniş şəkildə bəhs edilir. Boyların yazıya alınması, sırası və canlı ifa ilə bağlı problemlər, katib müdaxiləsi, nüsxə fərqləri və onların bir-biri ilə əlaqəsi kimi qorqudşünaslığı həmişə maraqlandıran məsələlərə tədqiqatçı müəyyən aydınlıq gətirir. Mətnlərin şifahi ənənə ilə bağlı tərəfləri daha geniş planda araşdırılır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” mətninə katibin müdaxiləsi aydın görünür. Bəlkə də, mətni köçürəndən sonra mətnə ad vermək məqamı gələndə katib onun adına “katib” sözü ilə eyni kökdən olan “kitab” sözünü bilə-bilə artırmışdır. Monoqrafiyada da “ozan aydır”, “Dədə Qorqud dilindən”, “soylama” kimi ifadələrin məhz katib tərəfindən mətnə əlavəsi dəlillərlə sübut edilir.

“Kitabi-Dədə Qorqud”un variantlarının müqayisəsi də müasir folklorşünaslıq üçün çox əhəmiyyətlidir. Bu baxımdan Vatikan nüsxəsində katib əlavələri və şifahi ənənədən gələn formullar məsələsi tam ardıcılıqla öyrənilmişdir. Bu əlavələr dəqiqliklə nəzərdən keçirilir, eyni zamanda onların səbəbləri izah olunur. Katib əlavələrinin məhz yazı təfəkküründən irəli gəlməsi həmin təhlillərin ana xəttini təşkil edir. Müəllifin nəticəsi belədir ki, Drezden nüsxəsi ilə müqayisədə Vatikan nüsxəsində bəzi cümlələrə artırılmış söz və ifadələr mətnin həmin hissəsini şifahi ənənədən uzaqlaşdırmışdır. Mətnin informasiyasını nəzərə almadan cümlələrə yeni cümlə üzvləri əlavə etməklə təhkiyəyə ağırlıq gətirmək yazı ilə şifahi sözü toqquşdurmaq deməkdir. Bəzən əksinə: ritm, intonasiya naminə paralelizm bərpa edilir, bəzən də Drezden nüsxəsində özünə dayanıqlı yer qazanmış formullar Vatikan nüsxəsinə əlavə olunur. Drezden nüsxəsində canlı ifa zamanı yazıya alına bilməyən cümlələrin bərpası da tədqiqatçı tərəfindən məmnunluqla qarşılır.

Topqarı Oğuznaməsinə gəldikdə isə onun Oğuz bəylərinin şərəfinə söylənmiş alqışlardan, atalar sözlərindən, Qazan bəyə məxsus söyləmələrdən ibarət olması nəzərə çarpdırılır. Eyni zamanda sintaktik paralelizmlər şəklində olan parçaların Oğuznamənin poetik formasına uyğunluğu səciyyəvi fakt kimi dəyərləndirilir. “Atalar sözü” kitabına daxil olan nümunələrin də bir mətn kimi şifahi ifadan yazıya alınmasına görə öz üstünlüyünü qoruyub saxlaması qeyd edilir.

Təsvir üsulu ilə yaranan mətnlər sırasına Oğuz tarixi haqqında olan Rəşidəddin (“Cami-ət təvarix”) və Əbülqazi (“Şəcəreyi-tərakəmə”) mətnləri, Basatın Təpəgözü öldürməsi haqqında Dəvadari mətni, Qazan xanın Dağıstan tatarları üzərinə yürüşü haqqında A.Oleari mətni, Bükdüz Əmənlə Yetim Qazan arasında qan düşmənciliyi haqqında Hafiz Dərviş Əli Cəngi mətni və nəhayət, Oğuznamə əsasında yazılmış Bayburtlu Osman mətni daxildir.

Bunların hər birinin özünəməxsus xüsusiyyətləri olduğu kimi ortaq cəhətləri də vardır. Belə ki, Rəşidəddin yazıya aldığı mətnin informatorları haqqında məlumat verdikdən sonra Nuh peyğəmbərdən, onun dünyanı öz oğlanları arasında bölüşdürməsindən danışır. Əbülqazi də peyğəmbərlərin tarixi haqqında məlumat verməyi daha faydalı hesab edir. Rəşidəddin və Əbülqazinin mövqeyi bir növ klassik ədəbiyyatdakı ənənəvi başlıqları – minacət, nət, mədhiyyə və fəxriyyəni yada salır.

Tədqiqatçı Rəşidəddinin mətnindən danışarkən müəllifin Oğuz tarixini Oğuznamələr əsasında yazmasını qabardır. Beləliklə, bədii mətnin tarix arxasınca deyil, tarixin bədii mətn arxasınca getməsi Oğuznaməni şərəfləndirən hadisə kimi təqdim olunur. Eyni zamanda şifahi ənənəyə bağlı olan təhkiyə quruluşunun, ənənəvi formulların müşahidəsi də monoqrafıya müəllifinin diqqətli axtarırlarının nəticəsidir. Əbülqazi mətnini Rəşidəddin

mətnindən fərqləndirən əsas cəhət kimi Əbülqazinin Oğuznamələrin geniş təsvirini verməkdən imtina etməsi faktı göstərilir.

Monoqrafiyada Dəvadari, A.Oleari, Hafiz Dərviş, Əli Cəngi, Bayburtlu Osman mətnləri barədə də faktlar və müqayisələr əsasında geniş təsəvvür yaradılır.

Tərtib üsulu ilə yaranmış mətnin ən bariz nümunəsi isə şərti olaraq adlandırılmış Məhəmmədəli Oğuznaməsidir (əsl adı “Məcmül-əmsali-Məhəmmədəli”dir). Görkəmli dilçi və mətnşünas alim Samət Əlizadə onu “Oğuznamə” adı ilə çap etdirmişdir. Aydınlıq üçün qeyd edək ki, həm Samət Əlizadə, həm də Əfzələddin Əsgər bu adı özlərindən uydurmayıblar, çünki kitabın üzərində “bu, Oğuznamə kitabıdır” sözləri yazılmışdır.

Məhəmmədəli Oğuznaməsinin təhlili zamanı tədqiqatçının gəldiyi ən əhəmiyyətli nəticə bundan ibarətdir ki, Məhəmmədəli Oğuznaməsində rast gəlinən və parçalar şəklində olan paremilərə “Kitabi-Dədə Qorqud”un müqəddiməsində, “Atalar sözləri” kitabında, Topqapı Oğuznaməsində səpələnmiş formada rast gəlinir. Deməli, Oğuznaməyə məxsus bir nümunənin həm bütöv, həm də səpələnmiş halı mövcuddur. Bu fakt variantlaşma prosesinin əyani sübutu olmaqla bərabər, Oğuznamələrin bir-biri ilə sıx əlaqədə olmasını da təsdiqləyən ən bariz nümunədir. Eyni zamanda bu faktda Oğuznamə mətninin poetikası, bu poetikanın zənginliyi barədə ciddi qənaət də vardır.

Monoqrafiyada Oğuznamənin öyrənilməsi işi Oğuznamənin yarandığı tarixə haqq vermək və bəraət qazandırmaq işi ilə paralel aparılır. Bəzən də tarixi kontekst tədqiqatın öhdəsindən gəlməyin sığortası kimi izah edilir. Əslində isə Oğuznamə ilə tarixin paralel öyrənilməsi tarixi sığortalamaqdan daha üstün və daha önəmlidir.

Monoqrafiyada oğuzların etnik tarixinə ümumi bir nəzər yetirilir. Oğuzların cahangirlik yürüşlərinin Oğuzun övladları arasında hakimiyyət bölgüsü aparmasından başlanması faktlarla

əsaslandırılır. Mövcud elmi mülahizələri nəzərə alsaq, oğuzların etnik tarixinə olan baxış nə qədər bəlli və ümumdirsə, bundan fərqli olaraq, nəticə bir o qədər konkret və əhəmiyyətlidir. Beləliklə, Oğuznamə ilk dəfə olaraq Əfzələddin Əsgərin monoqrafiyası ilə əcdadlar haqqında dastanlar kimi təqdim olunur. Eyni zamanda Oğuznamənin Qara xanla, Oğuzla bağlı tarixi gerçəkliyi düzgün əks etdirməsi vurğulanır.

Oğuznamədə “Oğuz”, “Qalın Oğuz eli”, “Oğuz eli” ifadələrinin sıx-sıx işlədilməsi tədqiqatçını Oğuz elinin tərkibinə daxil olan boylar haqqında müəyyən mülahizələr söyləməyə məcbur edib. Hətta Rəşidəddinin “Cami-ət-təvarix”də bəzi Oğuz boyları haqqında söhbət açması müəllifi bu barədə danışmağa daha da həvəsləndirib.

Müəllifin mövcud mənbələrə və tədqiqatlara istinadən gəldiyi nəticə belədir ki, Göytürk dövlətinin süqutundan sonra onların yerini tutmaq uğrunda mübarizə başlamış və bu mübarizədə uyğurlar (doqquzoğuzlar) karluklara və oğuzlara qalib gəlmişlər. Oğuz elinin formalaşması IX əsrin sonu X əsrin əvvəllərinə aiddir. Onlar bu zaman Oğuz çölündə – Balxaş gölünün cənubundan Volqa çayının aşağı axarlarına qədər olan torpaqlarda məskunlaşdılar. XI əsrin ortalarından Oğuz çölü Qıpçaq çölü adlanmağa başladı.

Eyni zamanda tədqiqatda Oğuznamələrlə tarixi salnamələrin qarşılıqlı müqayisəsi əsasında birbaşa Oğuz tarixinin mərhələləri şərh edilir ki, bu da əslində Rəşidəddin və Əbülqazi mətnlərindən irəli gəlir. Məntiqi olaraq Kayı, Qaraxan, Oyunak, Buran soyları və Sərəngin hakimiyyətə gəlişi haqqında olan Oğuznamələr araşdırmaya cəlb edilir. Oğuznamələrdə yaşayan türk tarixi ilə bağlı həqiqətlər meydana çıxarılır.

Tədqiqatçı düşünür ki, dastanın kimə aid olmasını onun məzmunu ilə təyin etmək müəyyən bir üsul olsa da, yeganə və yetərli üsul deyil. Bu təyin olunma prosesində hansı dastanın

hansı etnik mühitdə yaranmasının mühüm rolu vardır. Ona görə də “oğuz” sözünün sosial anlamı ilə etnik anlamı barədə mövcud elmi fikirlərə daha çox diqqət yetirməklə bərabər, oğuzların türkman adlanan etnosla bağlılığı və o cümlədən türkman etnonimi, onların tarix səhnəsinə çıxması, islam dünyagörüşü ilə əlaqələri, etnik tərkibi və s. məsələlərə Oğuznamə yaradıcılığı çərçivəsində aydınlıq gətirilir.

Oğuznamədə nişan verilən və iyirmi dörd oğuzu birləşdirən etnik sistemin dinamikası türkman etnoniminin şərhinə yol açır. Bu sıradan Oğuznamənin ilk oğuz tərəfdarlarına uyğur adı verməsi türkman etnoniminin daxili məzmununa nüfuz etməyi vəzifə kimi irəli sürür. Yəni bu sıradan dastanlarda türkmanlara daxil olan karlukların, qıpçaqların deyil, məhz oğuzların vəsf olunması türkmanlar içərisində oğuzların əsas etnik əcdad statusunu nümayiş etdirir ki, bu da türkman etnoniminin tarixi qatlarına baş vurmağı zərurətə çevirir. Əlavə olaraq bu sıradan Əbülqazinin “Şəcəreyi-tərakəməsi”ndə səlcuqlarla türkmanlar barəsində irəli sürülən tezislər tədqiqatçıni istər-istəməz bu məsələlərə yönəldir.

Türkmanların gəlişi ilə başlanan Oğuznamə yaradıcılığı, Monqol epoxasının Oğuznamələrin inkişafında rolu, bir az sonra Ağqoyunlu təsiri faktlarla şərh olunur. Bu şərhərdə tarixi faktlarla Oğuznamələrdəki detallar qarşılıqlı şəkildə elmi nəticələrin formalaşmasına şərait yaradır. Oğuznamələr tarixin ədəbi-mədəni abidələrinə çevrilir.

Oğuznamələrin tarixinə və Oğuznamələrdə verilən tarixə xüsusi nəzər yetirən tədqiqatçı bu möhtəşəm ədəbi abidənin son mərhələsinə da bir aydınlıq gətirir. Əslində “son mərhələ” adı altında Oğuznamənin epik dövriyyədən çıxması prosesi şərh olunur. Oğuznamənin Əbülqazinin “Şəcəreyi-tərakəmə” əsərindən qaynaqlanan və türkmən etnik mühitinə aid mərhələsi türkmənlərin Oğuznamədən Salur Qazanı ayıraraq onu özlərinin əcdadına çevirməklə yekunlaşır. Oğuznamənin A.Oleari mətninə söykənən Qızılbaş

mərhələsi Oğuznamə ünsürləri ilə mifik görüşləri birləşdirən mətnlərlə seçilir. Oğuznamənin Osmanlı mühiti ilə bağlı olan və bundan dolayısı ilə yaranan Anadolu mətnlərinin digər mətnlərdən fərqi isə Oğuznamədə adı çəkilən qəhrəmanları elə öz adları ilə yaşatmasıdır.

Başqa bir davamedicilik ondan ibarətdir ki, “Dədə Qorqud”un bütün mətni xoşbəxtlikdən unudulmayıb və ona aid dörd boy müxtəlif dəyişikliklərlə XX əsrə qədər gəlib çatmışdır. Bu hal Dəli Domrul, Basat, Beyrək və Qazan xanın evinin yağmalanması boylarına aiddir. Dəli Domrul boyunun rəvayətlərə təsiri bu iki mətn arasındakı fərqləri və ortaq cəhətləri aşkarlamağa imkan verir. Basat boyunun süjetinə uyğun nağıl və rəvayətlərin özəlliyi isə onların türk xalqları içərisində daha geniş yayılmasıdır. Qazan xanın evinin yağmalanması boyunun təsiri ilə yaranmış bir mətnin isə özəlliyi ondadır ki, bu mətndə eposa aid qəhrəmanların bəzilərinin adı qorunub saxlanılmışdır: Bayındır, Qarabudaq, Dirsə xan, Qazan xan və s. Beyrək boyunun nağıl variantlarına Türkiyə coğrafiyasının hər tərəfində rast gəlinir və “Oğuz eli” adının yaşaması da Beyrək boyu ilə bağlı nağıllara borcludur. Tədqiqatçı çox inamlıdır ki, Oğuznamənin müasir mətnlərini orta əsrlərdə yazıya alınmış nümunələrdən tanıyırıq. Yəni şifahi ənənənin aparıcı olduğu folklorda yazıya alınmanın da öz əhəmiyyəti və faydası vardır.

Oğuznamənin Türkmən və Türkmən, Osmanlı və Qızılbaş mühitləri ilə bağlı olmasından asılı olmayaraq, Oğuznaməni yarıdan da, onu qoruyub saxlayan da, onu ifa edən ozan da, onun məsuliyyətini daşıyan da məhz Oğuzlardır.

Əfzələddin Əsgərin “Oğuznamə yaradıcılığı” monoqrafiyasında araşdırılan bütün problemlərə konseptual mövqedən və müasir elmi-nəzəri səviyyədə yanaşılır. Şübhə yoxdur ki, monoqrafiya gələcəkdə bu məsələlər ətrafında yazılacaq əksər tədqiqatları təsir altına alacaqdır.

QƏNİMƏT İNSAN

Həyatda və cəmiyyətdə rast gəldiyin, görüşdüyün elə insanlar var ki, onları fərqiñə varmadan tezcə də unudursan, həmin insanlarla sənin ünsiyyətinin və təmasıñın müddəti onu gördüyün və onunla görüşdüyün qədər olur. Bəzən heç sonralar həmin adamları yaddan çıxarmağın barədə də düşünmürsən. Amma ilk dəfə qarşılaşdığın elə insanlar var ki, onlar heç vaxt yaddaşından silinmir, onları tez-tez xatırlayırsan, belə insanların sözünün, fikrinin cazibəsinə düşürsən və onlarla tanışlığına heç vaxt təəssüflənmirsən. Bu cür insanlar həyatda və cəmiyyətdə həmişə öz mövqeləri ilə seçilirlər. Belə insanlardan biri də filologiya elmləri doktoru, professor, Əməkdar elm xadimi, “Şöhrət” ordenli Həsən Mirzəyevdir.

Mən professor Həsən Mirzəyevi ilk dəfə ötən əsrin 80-ci illərinin lap əvvəllərində bir toy ziyafətində görmüşəm. Bakıdakı restoranların birində tanınmış elm adamı və pedaqoq Musa Həsənovun övladının xeyir işi idi. Restoranın yuxarisında bütün stollardan fərqli olan bir stol qoyulmuşdu. Bu stol bir ailə üçün nəzərdə tutulmuşdu və onun ətrafında bir ailənin üzvləri əyləşəcəkdilər. Maraqlandım ki, bu, nə məsələdir? Axı, heç bir toy məclisində mən belə bir fərqli stol görməmişdim. Dedilər ki, həmin stol Musa müəllimin uzun illər boyu dostluq elədiyi Həsən Mirzəyev və onun ailə üzvləri üçün hazırlanıb. Doğrudan da, belə oldu. Amma həmin hadisəni Həsən Mirzəyevə olan birtərəfli ehtiram kimi başa düşmək qətiyyəñ doğru olmazdı. Mən bunu Həsən Mirzəyevin nəcabətinin qarşılığı kimi anladım və bu gün də elə bu cür xatırlayıram.

Professor Həsən Mirzəyev elm adamı idi. O, bir dilçi alim olaraq diqqət göstərdiyi tədqiqat sahəsinin əsl bilicisi kimi tanınırdı. Dilçiliyə dair mövzu seçmək, hər hansı bir məsələ ətrafında araşdırmalar aparmaq başqaları kimi hər halda onun üçün

də o qədər çətin olmazdı. Amma belə məsələlərdə seçimin də böyük əhəmiyyəti var. Həsən Mirzəyevin əsas tədqiqat obyektı feil kateqoriyasıdır. Onun təsirli və təsirsiz feillər ətrafında aparıldığı araşdırmalar dilçiliyimizin inkişafına mühüm təsir göstərmişdir. Bunu alimin əsərlərinə yüksək qiymət verən böyük dilşünas alim, AMEA-nın müxbir üzvü Ə.Dəmirçizadə, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının akademikləri T.Hacıyev, N.Cəfərov, professorlar R.Məhərrəmov, Z.Budaqova, V.Əliyev, Q.Kazımov, İ.Kazımov, M.Qasımov, A.Qurbanov, N.Xudiyev, N.Əsgərov, B.Xəlilov, Q.Məşədiyev, Ə.Tanrıverdi, M.Hüseynovun fikirləri də təsdiq edir. Amma mən mövzu seçiminin kökünə və mahiyyətinə diqqət yönəltmək istəyirəm. Prof. Həsən Mirzəyevin tədqiqat obyektı kimi feil kateqoriyasını seçməsinin əsasında feillərin əsl Azərbaycan sözləri olması dayanır. Bu, Həsən müəllimin doğma torpağa, elə, yurda bağlılığının da bariz nümunəsi idi.

Təsadüfi deyil ki, prof. Həsən Mirzəyevin elmi əsərlərinin siyahısında iki mühüm tədqiqat da vardır: “Azərbaycan toponimləri” və “Dərələyəz folkloru”. O, öz doğma xalqına məhəbbətini yer-yurd adlarının izahı və xalq təfəkkürünün ifadəsi olan folklor nümunələrini toplayıb nəşr etməklə də ifadə edirdi. Bunlar hamısı el-obaya, doğma insanlara bağlılığın ən parlaq təzahürü idi. “Dərələyəz folkloru” Həsən Mirzəyevin əsl folklorşünas alim olması qənaətini də ortaya qoyur.

Prof. Həsən Mirzəyevin nurani siması başqa bir məqamda da mənim yaddaşıma hopub. Bu məqam ağsaqqal deputat kimi Həsən Mirzəyevin növbəti seçkilərdən sonra Milli Məclisin ilk iclasını açması məqamıdır. Həmin vaxt Həsən Mirzəyevin çöhrəsindəki qürur və məmnunluq hissi onun vətənə və dövlətə nə qədər ürəkdən bağlılığının bariz nümunəsi idi.

Həyatda, ailədə, elmdə, təhsildə və ictimaiyyət arasında böyük nüfuz sahibi olan Həsən Mirzəyev əsl qənimət adamı idi.

MİFOPOETİK DÜŞÜNCƏ SİSTEMİ

Azərbaycan folklorşünaslıq elmində mif problemi həmişə aktual və gərəkli problemlərdən biri olmuşdur. Bu məsələ yalnız mifə olan marağdan irəli gəlmir, eyni zamanda mifin transformasiyası, mifin yazılı ədəbiyyata keçidi kimi məsələlərlə də bağlıdır.

Mif insanın dünyaya baxışının ilk ifadə formasıdır. Mifdə onu yaradan insanın həyata olan baxışlar sistemi ilə bərabər, ilkin yaradıcılıq nümunəsi olan dünya modeli də yaşayır. Beləliklə, mif mətni həm onu yaradanın düşüncəsi, həm də dünyanın dərkə barədə əvəzsiz informasiyadır.

Miflər ilk növbədə ayrıca bir mətn kimi yazıya alınmaqla qorunub saxlanılır. O artıq başqa məsələdir ki, onu kim söyləmişdir və yazıya necə alınmışdır? Amma mifin qorunub saxlanılmasında ikinci bir qaynaq da var: bu, yazılı ədəbiyyat nümunəsidir. Yazılı ədəbiyyat nümunəsi mifi yalnız bütöv bir mətn kimi qoruyub saxlamır, eyni zamanda mif arxetip formasında, motiv və süjet formasında və obraz şəklində yazılı ədəbiyyata daxil olur. Ona görə də dünya filoloji fikrində mifə dair konsepsiyalar yayıldığı kimi mifopoetik təfəkkür haqqında da müxtəlif mülahizələr söylənilmişdir. Cəsarət edib demək olar ki, mifopoetik təfəkkür haqqında fikir söyləmək mifin özü haqqında danışmaqdan qat-qat çətindir. Çünki mif mətni görünəndir, bəllidir, üzdədir. Mifopoetik təfəkkürün elementləri isə gizlidir, örtülüdür, yazının lap dərinliklərindədir.

Yazılı ədəbiyyatda mifə marağın əsas səbəbləri nədən ibarət ola bilər? Birincisi, bu, yazıçının keçmişə marağıdır. Yazıçı mifik obraz və mif süjetilə müasir həyata münasibətini ifadə edir. Yazıçı müasir həyatda görə bilmədiyinin təsəllisi üçün mifə can atır.

İkincisi, yazılı bədii nümunədə obrazların düşüncəsini, psixoloji aləmini daha canlı təqdim etmək məqamında da mifə üz tutmaq yerinə düşür. Mifdən gələn enerji yazıcının yaratdığı obraza yeni ruh verir.

Üçüncüsü, yazıçı həmişə qarşıya qoyulan ideyanın daha mükəmməl ifadəsi üçün nizamlı və harmonik sistem axtarışında olur və bu axtarışda ona mifdəki kosmosun bərpası daha yaxından kömək edir.

Yazının miflə əlaqəsinə dair ədəbiyyatşünaslığımızın ən son və ən sanballı əsəri Pərvanə Bəkirqızının “Mifopoetika və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının poetik strukturu” monoqrafiyasıdır. Müəllif oxucunun işini asanlaşdırmaq və özünün yanaşma mexanizmini bəyan etmək üçün tədqiqatına miflər haqqında nəzəriyyələrin təhlili ilə başlayır. Eyni zamanda müəllifin mif nəzəriyyələri barədə geniş bilgiyə malik olması onların ən əsasları üzərində dayanmasına imkan yaratmışdır. Mifin psixanalitik istiqamətdə araşdırılmasında K.Yunqun xidmətlərinə xüsusi diqqət yetirilir, onun mif mətnində kollektiv düşüncəyə əsaslanan arxetipin aparıcı mövqeyə malik olması barədəki fikri təqdir edilir. Mifə dair köhnə baxışlarla yeni baxışların bir araya gətirilməsi K.Levi-Strossun mifə strukturalizm mövqeyindən yanaşmasının nəticəsi kimi dəyərləndirilir. Y.Meletinskinin mif yaradıcılığına mədəniyyətin və insanın yeniləşməsi vasitəsi kimi baxması, mifologizmi XX əsr ədəbiyyatının səciyyəvi hadisəsi sayması yazılı ədəbiyyatla mifin əlaqələrinin dərkində müəyyən bir mərhələni təşkil etməsi səviyyəsində qiymətləndirilir.

Monoqrafiyada bədii yaradıcılıqda mifoloji düşüncənin ifadə spesifikasiyası da nəzəri şəkildə analiz olunur. Əslində bu analiz mifə dair nəzəriyyələrlə miflə bədii əsər arasındakı konkret əlaqələrin təhlili arasında keçid rolunu oynayır. Müəllif tamamilə haqlıdır ki, arxaik mifoloji təsəvvürlər, əsatiri obrazlar, motivlər və süjetlər bütün xalqların şifahi yaradıcılığında əhəmiyyətli

yer tutur, eyni zamanda onlar yazılı ədəbiyyatın genezisini təşkil edir.

Tədqiqatçı miflə ədəbiyyatın əlaqələrinin həm struktur, həm də semantik səviyyələrdə qorunub saxlanmasına, onların istiqamət və meyillərinə, mifologizmin ədəbiyyatda təzahür formalarına aydınlıq gətirir. Monoqrafiyada yüksək bir elmi səriştə ilə mifə dair nəzəriyyələrin və məktəblərin irəli sürdüyü müddəalar, mifin özünün strukturu, mifoloji obraz, motiv, süjetlərin yazılı ədəbiyyata transformasiyası və nəhayət, mifin bədii əsərə hopdurulmasında yazıçı düşüncəsinin rolu bir-biri ilə əlaqəli şəkildə araşdırılmışdır.

Pərvanə Bəkirqızının monoqrafiyası ədəbiyyat tariximizin geniş bir dövrünü – XX əsrə aid nəsr və dramaturgiya materiallarını əhatə etdiyinə görə müəllif onları problemə uyğunluq baxımından sistemləşdirmişdir. Şübhə yoxdur ki, yazılı ədəbiyyatla mifin əlaqəsi müxtəlif dövrlərdə müxtəlif formalarda əyaniləşmişdir. Bu, əsərin yarandığı ictimai siyasi şəraitlə, sosial mühitlə, cəmiyyətin inkişaf xüsusiyyətləri ilə və nəhayət, yazıçının dünyagörüşü və düşüncə sistemi ilə əlaqədardır. Məsələn, XX əsrin əvvəllərində daha çox diqqət mərkəzində demonik obrazlar – İblis və Mələk obrazları dayanır. Ə.Haqqverdiyevin “Pəri cadu” və H.Cavidin “İblis” faciəsi bunun ən parlaq nümunəsidir. Bu əsərlərdən birincisində mifoloji obrazın simvola transformasiyası, ikincisində isə dini- mifoloji kontekst əsas yer tutur. Əlavə olaraq A.Şaiqin “İblisin hüsurunda” əsərini də nəzərə alsaq, qəti şəkildə demək olar ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatının ən nəhəng mifik obrazları İblis və Mələkdir. Görünür, bu obrazların yazıçı düşüncəsində qabarıq mövqe tutması həmin dövrün mürəkkəb və ziddiyyətli ictimai-siyasi münasibətlərilə bağlı olmuşdur. İnqilablar, müharibələr, lokal toqquşmalar yazıçıda onlara münasibət bildirməyin formasını tapmağı tələb edirdi. O zaman bu forma mifologiyanın nə-

həng İblis obrazı və gözəl simalı Pəri surəti olmuşdur. Buna görə də monoqrafiyada Ə.Haqverdiyevin “Pəri cadu” və H.Cavidin “İblis” əsərlərinin təhlili ayrıca yarım-fəsillərdə aparılmışdır.

Ə.Haqverdiyevin yaradıcılığında pəri, iblis, dəriş, əcinnə, şeytan, qarı kimi mifoloji əsas malik obrazların, yuxu və qarğış kimi mifoloji elementlərin təhlilinə xüsusi diqqət yetirilir. Mifoloji obrazların ilkin funksiyaları ilə, yəni öz arxaik strukturlarına sadıq olmaları ilə təsviri, meşənin mifik təfəkkürdəki və Ə.Haqverdiyevin əsərindəki funksiyasının eyniliyi yazıçının mifə sədaqətinin nümunəsi kimi təqdim olunur.

Pərvanə Bəkirqızı o məsələdə də haqlıdır ki, Ə.Haqverdiyev “Pəri cadu” əsərinə folklor nümunəsi olan nağıl elementlərini də gətirmişdir. Mifologizm və folklorizmlərin bədii əsərə gəlişi müxtəlif formalarda olduğu üçün nağıl da “Biri vardı, biri yoxdu” kimi formullarla “Pəri cadu” əsərinə daxil olur.

Tədqiqatçıya görə, H.Cavidin “İblis” faciəsində dini-mifoloji kontekst aparıcıdır. Şair-dramaturq üçün İblis obrazı simvoldur və onun vasitəsilə müharibə fəlakətlərinə, ədalətsizliyə və haqsızlığa etiraz bildirilir. İblislə Arifin qarşılaşması, sadəcə olaraq, iki simanın qarşılaşması deyil, geniş mənada bəşəri problemlərin qaldırılmasıdır. Müəllif haqlıdır ki, İblisin müxtəlif libaslarda görünməsi və bu libasdəyişmə hadisəsi – dönərgəlik birbaşa mifoloji semantika ilə bağlıdır. Amma bu dönərgəlik İblisin xislətini dəyişdirmir, İblis elə İblis olaraq qalır.

Demonik obrazın səciyyəsi baxımından M.Süleymanlının “Şeytan” əsəri də mifoloji materialla zəngindir. İslam mifologiyasından çıxıb gələn şeytan M.Süleymanlının povestində Bəkirin atının, dəyirmançı və Fatmanın gözlərində, Ağcanın ağlında, kəndlilərin davranışında əyaniləşir. “Şeytan” əsərinin ayrı-ayrı parçaları mifoloji qatlarla zəngindir, əsərin mifoloji qatdan təcrid olunmuş şəkildə mövcudluğu isə qeyri-mümkündür.

Monoqrafiyanın bədii düşüncənin mifoloji-folklor qaynaqlarına həsr olunmuş fəslə Y.V.Çəmənşəminlinin “Qızlar bulağı”, Elçinin “Mahmud və Məryəm”, M.Süleymanlının “Köç”, “Yel Əhmədin bəyliyi” əsərlərindən bəhs edir. Hər bir əsərin təhlilində bədii düşüncənin mifoloji-folklor qaynağı ilə əlaqəsinin müəyyən tərəfi aparıcılıq qazanır və bu əlaqə təbii-elmi şərtlərə əsaslanır.

Y.V.Çəmənşəminlinin “Qızlar bulağı” romanında “Avesta”nın mifoloji qaynaq kimi çıxış etməsi xüsusilə göstərilir. Yazıçı əsərdə div obrazı yaratmır, bu obrazın mifoloji strukturu üzərində də dayanmır, amma divin zərdüştlükdəki mövqeyini xatırladır. Bu xatırlatmanın özü də divin demonoloji obraz kimi arxaik mifoloji təfəkkürdə yer almasına işarədir. Eyni zamanda tədqiqatçı “Qızlar bulağı” romanında süjetin mifoloji-ritual əsasında inisiyasiya mərhələsinin dayanması fikrində qətidir.

Monoqrafiya müəllifi Y.V.Çəmənşəminlinin “Qızlar bulağı” romanından fərqli olaraq, Elçinin “Mahmud və Məryəm” əsərində aparıcılığın dastan arxetipinə aid olması müləhizəsini irəli sürür. Həmçinin Elçinin “Mahmud və Məryəm” əsərində mifologemlərin bədii mətnə elementlər şəklində deyil, mövzu və ideya ilə həmahəng şəkildə daxil olması barədə qənaətin də elmi əsası vardır. Romanda ozan-aşıq elementinin sufi-dərviş kompleksi ilə əvəzlənməsi həmin fikrin başqa tərəfdən təsdiqi deməkdir.

Pərvanə Bəkirqızı Elçinin “Mahmud və Məryəm” əsərindən fərqli olaraq, M.Süleymanlının “Köç” romanındakı bədii strukturun təşkilində mifoloji obraz və motivlərin daha aparıcı olmasının elmi izahını verir. Hətta bu mifoloji obraz və motivlər M.Süleymanlının “Köç” romanının və “Yel Əhmədin bəyliyi” povestinin mətninə o qədər incə tellərlə bağlanır ki, onlar M.Süleymanlının bədii üslubunun əsas təyinedici amilinə çevrilirlər.

M.Süleymanlının əsərlərindən fərqli olaraq, Kamal Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” romanında böyük mifik anlamlar – xaos və kosmos, ölüb-dirilmə anlayışları önə çıxır. Kamal Abdulla pozulmuş harmoniyanın bərpasına üstünlük verir və bu, mifdəki xaosun kosmosa çevrilməsi ənənəsinin yenidən canlandırılmasına, kosmosun bərpası anlamına uyğun gəlir.

Ötən əsrin 60-cı illərində tanınmış şair Əli Kərim “Qayıt” şeirində bunun ən bariz nümunəsini yaratmışdır. Bu şeirdə kainatda görünən hər şey dağıdılmış və xaotik bir mənərə yaranmışdır. Şəhərlər və küçələr xarabalığa çevrilmiş, Ay və Günəş öz məhvərindən çıxmış, kainat darmadağın olmuşdur. Şair bu xaotik mənərəyə qarşı nizamı və kosmosu qoyur və yazır:

*Qayıt, yerinə qoy Ayı, Günəşi,
Yenə olduğu tək görüm həyatı.
Qayıt, gözüm nuru, könlüm atəşi,
Qayıt, sahmana sal bu kainatı.*

Pərvanə Bəkirqızının monoqrafiyası epik süjetin təşkilində mifoloji xronotopun roluna dair suallara da bütün aydınlığı ilə cavab verir. Bu suallar Ə.Haqqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”, Y.Səmədoğlunun “Deyilənlər gəldi başa” və Anarın “Ağ qoç, qara qoç” əsərlərindən doğan suallardır. Müəllifin cavablarından belə aydın olur ki, Ə.Haqqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları” povestini inisiyasiya sxemi üzərində qurulmuş mətn hesab etmək olar və yazıçı yeraltı dünyanın sakini olan xortdanı əsas bədii obraza çevirəndə mifoloji təsəvvürlərə əsaslanmışdır. Y.Səmədoğlunun “Deyilənlər gəldi başa” romanı mistik-mifoloji ruhun bütövlüyü ilə seçilir, əsas obrazlar romanın xronotop əsasını təşkil edir. Anarın “Ağ qoç, qara qoç” əsərindəki xronotop isə “Məlikməmməd” nağılına və “Dədə

Qorqud” eposuna əsaslanır ki, romanın alt qatında nağıl, üst qatında isə dastan süjeti aparıcıdır.

Pərvanə Bəkirqızının monoqrafiyası XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bədii strukturu ilə mifopoetik təfəkkür arasındakı təmas nöqtələrinin tapılmasında və öyrənilməsində ciddi bir tədqiqatdır. Bu monoqrafiya miflə yazılı ədəbiyyatın əlaqələrinin daha dərinləndirilməsi işində yeni tədqiqatlara yol açacaqdır.

ÇAĞDAŞ FOLKLORŞÜNASLAR

PARALEL XRONOLOGİYALAR

Əziz qardaşım Muxtar Kazımoğlunun 60 yaşına!

Ədəbiyyat həm incəsənətin bir növü, həm elm sahəsi, həm də tərbiyə məktəbi kimi böyük mədəniyyət hadisəsidir. Bu mədəniyyət hadisəsinin tarixi çox qədimlərə gedib çıxsa da, öz təsir dairəsini bu gün belə qoruyub saxlamaqdadır.

Ədəbiyyatın başqa bir özəlliyi də var: ona yaxın olmaq, onunla dil tapmaq üçün gərək hökmən sözün içərisindən keçib gedəsən. Söz arxadır, söz təsəllidir, söz ümiddir, bədii söz isə bədii yaradıcılıq deməkdir. Bədii yaradıcılıqla məşğul olmaq arzusunun haradan başladığını müəyyənləşdirmək çox çətinidir və bu sahədə ilk addımın nə vaxt atıldığını xatırlamaq, təyin etmək də əslində o qədər asan deyil. Amma hər hansı bir əsərin nə vaxt yazılmasından asılı olmayaraq, onun əks etdirdiyi həyat materialı, bəlkə də, uşaqlıq illərinin xatirələrinə və uşaqlıq dövrünün müşahidələrinə söykənir.

Əslində ədəbiyyatşünas olmağın və tanınmağın sirlərinin nədən ibarət olduğunu müəyyənləşdirmək qalsın bir tərəfə, kiminsə ədəbiyyatşünaslıq elminə nə vaxtdan qədəm qoymağının da doğru, dürüst təyin edilməsinin kifayət qədər çətinlikləri vardır. Amma bir məsələ aydındır: yaxşı ədəbiyyatşünas olmaq bədii sözün duyulmasından, hiss edilməsindən və hətta mənimsənilməsindən başlayır.

Bunları təsadüfən demirəm, çünki onların konkret obyektivi var. Mən əziz qardaşım Muxtar haqqında yazıram – Folklor İnstitutunun direktoru, AMEA-nın müxbir üzvü, filologiya elmləri doktoru Muxtar Kazımoğlu haqqında. Muxtar Kazımoğlu bədii sözü dərinədən duyan, elmi fikir və mülahizələrdən yerli-yerində istifadə edən, əsərin cəmiyyətə təsir gücünü obyektiv dəyərlən-

dirən və yaradıcılığı mədəniyyət hadisəsi kimi qavrayan ədəbiyyatşünas alimdir.

Ötən əsrin 70-ci illərinin əvvəlləri – lap elə 1972-ci il idi. Mən onda Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsində oxuyurdum. Muxtarla ilk dəfə həmin vaxt universitetdə qəbul komissiyasının yerləşdiyi idman zalında tanış olmuşam və bu, bizim tanışlığımız xronoloji baxımdan başlanğıcı idi. Muxtar imtahan verib filologiya fakültəsinə daxil oldu, eyni fakültədə oxuduq, eyni universiteti bitirdik və nəhayət, bir neçə il kənd məktəbində müəllim işlədik. İndi mən keçmiş illərin tələbəliyi ilə bu günün tələbəliyini müqayisə etmək fikrində deyiləm, amma bir cəhəti bilirəm ki, hər kəsin tələbəliyi özünə doğma və şirindir. Tələbəliyimiz mənim gözlərim qarşısından hər zaman kino lenti kimi keçib gedir. Bəlkə, bir az kasıb yaşamışıq, bəlkə, atamızın göndərdiyi cibxərcliyi ayın bu başından o başına güclə yetib, amma qərībədir ki, həmin dövrün mənə və ona aid kasıblığı yaddaşımda iz salmayıb. Ola bilsin ki, buna səbəb tələbəliyin romantikası, təhsil almaq həvəsi, bir də müəllimlərimizin mühazirələri və münasibəti olub. Muxtar vaxtaşırı onlara ədəbi tənqid kursundan dərs deyən professor Mehdi Məmmədovu və professor Qulu Xəlilovu tez-tez xatırlayır. Muxtarın dediyi kimi, Qulu müəllim onları dekabristlərə bənzədir və həyata, ədəbiyyata həvəsləndirirdi.

Muxtarın öz tələbəliyinin bir yarısını yataqxanada, bir yarısını isə kirayədə yaşaması da onun üçün unudulmaz bir xatirədir. Onların içərisində olan ən şirin xatirə isə ara-sıra yazdığı şeirlərdir. Bütün tələbə yoldaşlarının yaddaşına hopan “Əyilib bulaqdan ulduz içəndə” və yaxud “Xatirə göyərər görüş yerində” kimi misraların qopduğu o illərin şeirlərinin hərəsi indi də elə tələbə yoldaşlarının ya yaddaşında, ya da arxivlərindədir. Muxtar şair ola bilərdi, amma olmadı, özünə təxəllüs götürmədi,

şairliyin əbədi xatirəsi ilə kifayətləndi. Hərdən bir Qaradaşlı olmaq həvəsi yaransa da, Muxtar elə Muxtar olaraq qaldı.

Ötən əsrin 70-ci illərinin sonu – lap elə 1979-cu il idi. Mən AMEA-nın Ədəbiyyat İnstitutunun aspiranturasında oxuyurdum. Məmməd Cəfər müəllimin anadan olmasının 70 illiyi ilə bağlı tədbirlərdə iştirak etmək üçün Məmməd Cəfər müəllimlə birlikdə professor Abbas Zamanov, professor Əziz Mirəhmədov və mən Naxçıvana getmişdik. Onda Muxtar kənddə Azərbaycan dili və ədəbiyyatı müəllimi işləyirdi və o da kənddən gəlib bu tədbirlərdə həvəslə iştirak edirdi. Muxtarın həmin görkəmli alimlərlə tanışlığı və elmə olan həvəsi, marağı bir il sonra öz nəticəsini verdi: o, ədəbiyyat nəzəriyyəsi ixtisası üzrə AMEA-nın Ədəbiyyat İnstitutunun aspiranturasına daxil oldu. Aspirantura illəri hər bir alimin həyatında olduğu kimi, Muxtarın həyatında da mühüm mərhələyə çevrildi.

Ötən əsrin 80-ci illərinin əvvəlləri – lap elə 1984-cü il idi. Muxtar Məmməd Cəfər müəllimin elmi rəhbərliyi ilə başa çatdırdığı “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” mövzusunda dissertasiyanı müdafiə etdi. Öz nəzəri səviyyəsi, aktuallığı və yeniliyi ilə seçilən, həmçinin gələcək tədqiqatçılar üçün nümunə olan bir elmi iş yazıldı. İndi Azərbaycan nəsrindən dissertasiya və monoqrafiya yazan əksər ədəbiyyatşünaslar Muxtar İmanovun həmin namizədlik işindən nümunə kimi istifadə edirlər. Həmin adda çap olunmuş monoqrafiyanı bu gün tapmağın özü də çox çətinləşib. Mərhum dostumuz Arif Əmrahoğlu ilə mən Muxtar İmanovun “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” kitabının sonuncu 30 nüsxəsini 2006-cı ildə Şəki şəhərinin mərkəzi kitab mağazasından tapıb müəllifə bağışlamışıq.

Ötən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq dünya ədəbiyyatında insanın daxili aləmini, fikir və düşüncələrini ifadə edən əsərlər yaranmağa başladı. Bu əsərlərin mahiyyətini və obrazların psixologiyasını açmaq tənqid və ədəbiyyatşünaslığa da yeni mahiy-

yət gətirdi. Muxtarın “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” əsəri bu sahədə ilk addım oldu. Başqa sözlə psixologizm termini və onun ifadə etdiyi məna və məzmun bizim ədəbi-elmi fikrə elə bu tədqiqatla daxil oldu. Bu günün özündə belə “bədiî yaradıcılıqda psixologizm” və “yaradıcılıq, psixologiya” anlayışlarının qarışıq salınması Muxtar İmanovun hələ ötən əsrin 80-ci illərində tədqiqat obyektini kimi seçdiyi bu məsələnin nə qədər aktual olduğunu sübut edir.

Muxtar İmanovun “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” əsəri mücərrəd və quru nəzəri ehkamlara dayanan tədqiqat deyil. Faktik və zəngin bədiî materiallara əsaslanırdı. Həmin faktik və zəngin bədiî materiallar isə dövrün öndə gedən yazıçılarının əsərləri idi. Söhbət o əsərlərdən gedir ki, həmin nümunələrdə qaldırılan problemlər həyatın öz içindən gəlirdi və yaradılmış ədəbi qəhrəmanlar da əsl həyat adamları idi. Muxtar bu problemləri, bu qəhrəmanları səciyyələndirərkən mövzunun tələb etdiyi çərçivədə yeni ədəbi-elmi yanaşmaların da əsasını qoydu. Davranış etikətləri, psixoloji əksətdirmə, daxili monoloq – bu və bu kimi anlayışlar mövcud nəsr əsərlərinə baxışı da dəyişdirdi. Hətta yazıçılar özləri özlərinə yenidən baxmalı oldular. Ədəbi tənqid isə nəsr əsərlərini dəyərləndirmək işində yeni axtarışlara doğru istiqamət götürdü.

Aydın məsələdir ki, ayrı-ayrı yazıçılar kimi ədəbi növləri də, janrları da bir-birinə qarşı qoymaq olmaz. Bu məsələdə məntiqi düşüncənin tələbi belədir ki, hər yazıçı kimi hər janrın da öz yeri var. Kim hansının incəliklərinə daha çox bələddirsə, ona da üstünlük verir. Amma təhkiyə və təsvirə söykənən nəsr yalnız Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, dünya ədəbiyyatında da böyük sənətkarların yetişməsinin əsası olmuşdur. Nəsrdəki nəfəs genişliyi, polifonizm, intəhasız imkanlara dayanan bədiî qəhrəman yaradıcılığı bu ədəbi-tarixi hadisənin sirlərini açan ayrı-ayrı

xətlərdir. Muxtar İmanovun monoqrafiyası bu xətlərə də gur işıq saldı.

Başqa bir nəticə isə bundan ibarət oldu ki, bir az sonra Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı çap ediləndə həmin romanla bağlı Elmlər Akademiyasında keçirilən müzakirələrdə əsas məruzəçi və elmi təhlillərə əsaslanan məqalənin müəllifi məhz Muxtar İmanov oldu. “Qətl günü” romanı haqqında yazılan məqalə Muxtar İmanovun “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” tədqiqatının əyani şəkildə yeni tətbiq nöqtəsi və bir problemin təhlilində aşkarlanan elmi nəticələrin xronologiyasının davamlılığının sübutu kimi təsdiqləndi. Onda Qaradaşlı imzası bu ilk kitabın yalnız titul səhifəsində qalmışdı, Muxtar isə tanınmış alim – Muxtar İmanov idi.

Ötən əsrin 80-ci illərin axırları – lap elə 1989-cu il idi. Həm tələbəlik illəri, həm aspirantura dövrü, həm Akademiyanın Ədəbiyyat İnstitutunda yanaşı işlədiyimiz vaxtlar bizi daha da yaxınlaşdırmışdı. Həmin il eyni binada mənzil aldığımız. Mənzillərin bölgüsü üçün atılan püşkdə hər ikimizin mənzili eyni bloka düşdü. Muxtarın mənzilinin nömrəsi astral bir rəqəmlə ifadə olundu – 7 rəqəmi! Ola bilsin ki, “Mifologiya şöbəsi”ndə işləyən Muxtar üçün bu, ərməğan kimi meydana çıxmışdı. Həm də belə bir qisməti Muxtarın folklor aləminə daha sıx tellərlə bağlanmasının simvolu kimi də dəyərləndirmək olar.

Adətən, bir tədqiqat işi yazılıb başa çatdırıldıqdan sonra həmin tədqiqat yeni axtarışlara impuls verir və yol açır. Başqa sözlə, elmi yaradıcılıqda bir məsələ digər məsələnin içərisindən doğulur. Bunu mövzu və problem varisliyi, tədqiqatçı marağının xronologiyası da adlandırmaq olar. Muxtar Kazımoğlunun “Xalq gülüşünün poetikası” adlı monoqrafiyası “Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm” tədqiqatından 20 il sonra meydana çıxsada, onun ilk tezisləri məhz həmin kitabda irəli sürülmüşdür. Əgər yaradıcılıq silsiləsini davam etdirsək, Muxtar Ka-

zımoğlunun “Folklorda obrazın ikiləşməsi” monoqrafiyası da öz növbəsində “Xalq gülüşünün poetikası” tədqiqatının i erisindən dođulmuşdur. Əlavə olaraq “Gülüşün arxaik kökləri”, “Epos, nəsr, problemlər”, “Portretlər” kitablarını da nəzərə alsaq, həmin kitabların hamısının üzərində “Muxtar Kazımođlu” imzası yazılmışdır. İndi artıq Muxtar görkəmli folklorşünas və elm təşkilatçısı kimi tanınan Muxtar Kazımođludur. Muxtar, Muxtar Qaradaşlı, Muxtar İmanov, Muxtar Kazımođlu silsiləsinin xronologiyası bu sonuncularda öz ünvanını sabitləşdirdi və qətiləşdirdi: nəslə və kökə bağlılığın əyani vasitəsi qalib gəldi.

Muxtar Kazımođlunun “Xalq gülüşünün poetikası” adlı monoqrafiyasına qədər folklorda gülüş, əsasən, lətifələr əsasında öyrənilirdi. Şübhəsiz, lətifələrdə, yəni bəzəmələrdə gülüşün aparıcı olduđu inkarolunmaz faktdır. Molla Nəsrəddin, Bəhlul Dənəndə, Abdal Qasım və başqalarının adı ilə bağlı olan lətifələr bunu aydınca sübut etməkdədir. Lakin xalq gülüşünün folklor janrları i erisində yalnız lətifələrə aid edilməsi yanlış olardı. Bu mənada Muxtar Kazımođlunun həmin monoqrafiyası gülüşün, əsasən, lətifə janrı ilə bağlılığı məhdudiyətini aradan qaldırdı. Hətta “Dədə Qorqud” kimi qəhrəmanlıq dastanındakı gülüşlə bağlı səciyyəvi məqamlar müəyyən faktlar əsasında üzə çıxarıldı.

“Xalq gülüşünün poetikası” adlı monoqrafiyada Azərbaycan folklorşünaslığı üçün yeni olan və yeni elmi düşüncənin də bazasına çevrilən komik qəhrəman, komik qarşıdurma kimi anlayışların önə çəkilməsi, hökmdar və təlxək, bahadır və yalançı pəhləvan, dođru və yalan, ağıllı və axmaq istilahlarının yanaşı işlədilməsi ilk növbədə folklor mətninin bədii düşüncə baxımından gücünə inamı daha da artırdı. Beləliklə, xalq təfəkkürünün həyata münasibət kodlarının üzdə olmadığını və kifayət qədər alt qatlarda gizləndiyi sübuta çatdırıldı.

Bizim əsrin 2000-ci illəri – lap elə 2007-ci il idi. Bu 7 rəqəminin uğuru Muxtar Kazımođlunun həyatında yeni bir hadisə-

ni nişanladı. O, xalq gülüşü ilə bağlı doktorluq dissertasiyasını müdafiə etdi. Ən maraqlısı isə budur ki, Muxtar Kazımoğlunun filologiya elmləri doktoru elmi dərəcəsi alması Ali Attestasiyası Komissiyasında elə həmin il iyulun 7-də təsdiq olundu. Onun həyatında 7 rəqəminin xronologiyası bu ardıcılıqla davam etdi.

Muxtar Kazımoğlunun araşdırmalarında folklor və yazılı ədəbiyyatla bağlı tədqiqatlar biri digərini növbə ilə əvəz edir. Bu növbələşmənin mənzərəsi də çox sadədir. Əvvəlcə yazılı ədəbiyyat nümunələrinin, ayrı-ayrı bədii nəsr əsərlərinin təhlilindən mifoloji obraz və motivlərə keçid yarandı. Nəsrə, xüsusilə Yusif Səmədoğlunun, Mövlud Süleymanlının roman, povest və hekayələrində əlamətləri görünən mifoloji lay folklor mətninə xüsusi maraq və həvəs oyatdı. Sonra da folklorla dair tədqiqatlar başlandı.

Bir müddət sonra isə Muxtar Kazımoğlunun folklorla bağlı araşdırmaları öz yeni bəhrələrini verdi. Araşdırma nəticəsində ortaya çıxan folklor mətninin daxili məzmunundakı incəliklər tədqiqatçıda mətndəki layların yayılma arealını, təsir imkanlarını izləmək marağına çevrildi. Bu dəfə isə həmin maraq Muxtar Kazımoğlunun folklorlardan yazılı ədəbiyyata keçməsinə əsas təkan verdi: “H.Cavid dramaturgiyasında ikiləşmə” və “C.Məmməd-quluzadə dramaturgiyasında ikiləşmə” adlı məqalələr meydana çıxdı. Beləliklə, tədqiqatçının yaradıcılığında folklorla yazılı ədəbiyyatın öyrənilmə baxımından növbələşməsinin xronologiyası yeni mərhələyə daxil oldu.

Bütün bunlarla yanaşı, lap son dövrlərdə folklor sahəsindəki təşkilati işlər də Muxtar Kazımoğlunun folklorşünaslıq tədqiqatları ilə qaynayıb qarışıb. Simpozium və beynəlxalq konfranslardakı məruzələr əsasında yaranan “Eposda tarixilik”, “Ustad aşiq və tarixi ənənə”, “Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsində bəzi təməl prinsiplər”, “Qarabağ folkloru”,

“Folklor və Qafqaz evi”, “Şərq-Qərb folklorunun bəzi istiqamətləri” bu qəbildən olan məqalələr sırasındadır.

Məna və məzmununu hələ lazımı səviyyədə dərk edə bilmədiyimiz həyat o qədər düşündürücü və zəngindir ki, heç kəsin gözləmədiyi halda, istisi və soyuğu, sevinci və kədəri, gecəsi və gündüzü ilə hər bir yaddaşa hakim kəsilir, bəzən də yaddaşın özünü belə kiminsə istəyindən asılı olmayaraq, gah əzizləyir, gah da sarsıdır. Əzizləyəndə həyata daha möhkəm tellərlə bağlanır və həyat eşqi daha da coşub daşır, sarsılında isə gülürüz çöhrələri qəflətən bədbin bir əhvali-ruhiyyə bürüyür, az qalırsan ki, dünyaya gəlişindən peşman olasan.

Qırx ildən çox dostluq elədiyim, sözümlərin-söhbətimizin həmişə bir olduğu Muxtar Kazımoğlu haqqında məqaləni yazıb başa çatdırdığım anda bu fikirlərin haradan ağıma gəldiyini heç özüm də bilmədim. Bəlkə, elə bu köhnə bir dostluğun tarixidir ki, hiss edilmədən məni məndən alıb apardı. Bəlkə, 60 yaşı keçən adamlar kimi özüm də bilmədən elə o cür düşünməyə başladım. Bəlkə də, heç gözləmədiyim halda, həmin sözlər uzun illərin acılı-şirinli xatirələrinin təsiri ilə yaddaşımın oyanıb qalxdı. Yox, özümü aldatmaq istəmirəm. Bu qeyri-ixtiyari düşüncələrin mənə 7 rəqəminin xronologiyası gətirdi. Elə bu il – 2015-ci ildə Muxtar Kazımoğlunun 60 yaşı ərəfəsində – aprel ayının 7-də inkişaf xronologiyasının nizamı gözlənilmədən pozuldu. Muxtar Kazımoğlu əziz övladı Toğrulla qəflətən və bir gecənin alatoranlılığında əbədi olaraq vidalaşmalı oldu. Bizim hamımız – onun ailə üzvləri, qohumları, dostları, tanışları dəhşətli bir müsibəti yaşamalı olduq.

Həyatın bütün təzad və ziddiyyətlərinə baxmayaraq, insan həmişə özündə güc, tərər tapa bilir və gec-tez ayaqda durmağı, gələcəyə baxmağı bacarır. İnanıram ki, Muxtar da bunu bacarıcaqdır və Azərbaycan ədəbi-elmi fikrində yeni-yeni uğurlara imza atacaqdır.

FOLKLORA BAĞLI ÖMÜR

Folklor xalqın bədii düşüncəsinin ifadəsi olduğuna görə daha zəngin və daha dözümlü mədəni irs hesab edilir. Əhatə dairəsinin genişliyi ilə seçilən folklor xalq düşüncəsi ilə bədii düşüncənin harmoniyasının, həmahəngliyinin, uyğunluq səviyyəsinin də təəcəssümüdür. Folklor nümunəsi mətnin məzmunu ilə xalqın istək və arzuları arasındakı ziddiyyətləri və əkslikləri qətiyyətlə rədd edir və əslində bu, nümunənin hansı xalqa mənsubluğunun da açarındır.

Folklor xalqın tükənməz sərvəti olduğuna görə onunla xalqın istənilən nümayəndəsi məşğul ola bilər və həmin nümayəndə o barədə mülahizələr söyləmək arzusunu da gerçəkləşdirmək səlahiyyətinə malikdir. Amma o cür fikirlərin inandırıcılıq gücü özünü xalqın nümayəndəsi kimi təqdim etməkdə deyil, bundan daha artıq dərəcədə irəli sürülən fikirlərin nə qədər həqiqət və obyektiv olmasındadır. Folklor haqqında yazmaq və danışmaq kifayət qədər məsuliyyət tələb edir. Böyük və görkəmli folklorşünas olmağın bir şərti və sirri mötəbər şəxsiyyət olmaqdan keçir. Bu cür şəxsiyyətlər arasında professor Qəzənfər Paşayevin adı birincilər sırasında çəkilir.

Folklorşünaslıqla məşğul olan hər hansı mütəxəssis hansı mövzuda yazmasından asılı olmayaraq həmişə müəyyən bir fikri hədəfə götürür. Biri folklorlarda xalq adət-ənənəsinin ifadəsini, biri xalqın yaşayış tərzini, biri xalq məişətinin incəliklərini, başqa birisi isə xalqın istək və arzularının inikasını axtarır. Bunlar hamısı doğrudur, çünki hədəfi bilinməyən yazının, məqalənin, kitabın özü də heç vaxt oxunmaz və tanınmaz. Bu baxımdan professor Qəzənfər Paşayevin folklorşünaslıq tədqiqatlarının hədəfi birincisi, xalqın ruhu, ikincisi xalqın psixologiyası, üçüncüsü xalqın tarixidir.

Professor Qəzənfər Paşayevin folklorşünaslıq görüşlərinin ən bariz və əhatəli ifadəsi “İraq-Türkman folkloru” monoqrafiyasıdır. Əbdüllətif Bəndəroğlu həmin monoqrafiyanı “şah əsər” adlandırır. “İraq-Türkman folkloru” monoqrafiyası yalnız folklor məsələlərindən bəhs edən kitab deyil, eyni zamanda tarixi bir hadisədir. Qəzənfər Paşayevin İraq-Türkman folkloruna dair araşdırmaları coğrafi və mədəniyyət baxımından kölgədə qalan bir etnosun yenidən kəşfindən və tanıtılmasından keçir.

Folklorşünaslıqda bəzi janrlar var ki, onları arxaik janrlar, yaxud da kiçik folklor janrları adlandırırlar. Amma Qəzənfər Paşayevin tədqiqatlarında “kiçik” sözü yoxdur. O, başqalarının kiçik kimi gördüyü janrlara böyük mədəni irs nümunəsi kimi yanaşır. İnanclar, andlar, fallar, dualar və s. onun tədqiqatlarında xalq düşüncəsinin alt qatlarından gələn nümunələr kimi təqdim olunur. Professorun araşdırmalarında bu arxaik janrlar həm İraq-türkmanların, həm də qədim türklərin ortaq düşüncə tərzinin ifadəsi kimi meydana çıxır və müəllifin məsələlərə yanaşma üsulu öz orijinallığı ilə seçilir. Nədir bu orijinallıq? Müəllif həmin arxaik janrlarda olan nümunələrin “Kitabi-Dədə Qorqud” eposundakı faktlarla müqayisəsini aparır, beləliklə, müştərəklik və ortaqlığın klassik etalonu bəyan edilir. Bu klassik etalon müqayisəli-tarixi metodun istifadə tezliyini də yüksəltmiş olur.

Xalqın ruhu, psixologiyası və tarixi xalq mərasim və nəğmələrində daha geniş şəkildə ifadə edildiyinə görə Qəzənfər Paşayev “İraq-Türkman folkloru” monoqrafiyasında o məsələlərin təhlilinə daha böyük önəm vermişdir. Mövsüm mərasimləri, dini mərasimlər, məişət mərasimləri və onlarla bağlı nəğmələr səciyyəvi nümunələr əsasında izah və şərh edilir. Burada da müəllifin müşahidə qabiliyyəti daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Bu müşahidə qabiliyyəti nədən ibarətdir? Tədqiqatçı xalq arasında yağışın yağması ilə əlaqədar mövsüm nəğmələrinin digər nəğmələrlə müqayisədə çoxluq təşkil etməsini təsadüfi hesab etmir.

Bunun başlıca səbəbini İraq-türkman regionunda hökm sürən quraqlıqla əlaqələndirir. Beləliklə, xalq düşüncəsinin məhsulu olan folklor nümunəsinin xalqın məskunlaşdığı məkanın, relyefin və iqlim şəraitinin təsiri altında yaranması real bir tezis, yaxud müddəa kimi təsdiq edilir. Bununla bağlı olaraq təbiətlə insan arasındakı harmoniyanın əbədiliyinə inam tədqiqatın ciddi elmi nəticəsinə çevrilir.

Professor Qəzənfər Paşayev “İraq-türkman folkloru” monoqrafiyasında lirik və epik növlərə aid materialları ayrı-ayrı fəsilərdə araşdırır. Amma bütün hallarda monoqrafiya boyu İraq-türkman folkloru ilə Azərbaycan folkloru arasındakı qırılmaz əlaqələr diqqət mərkəzində olur. Tədqiqatçı İraq-türkmanlarda aşkar olunan xoyratlara geniş aydınlıq gətirir. Xoyratlarda (bayatılarda) birinci misranın yarımçıq olmasına, müəllifin özünün də etiraf etdiyi kimi, vaxtilə Azərbaycan folklor toplayıcıları tərəfindən şübhə ilə yanaşılmış və bu şübhə birinci misranın toplayıcılar tərəfindən “qeyri-qanuni” şəkildə tamamlanmasına gətirib çıxarmışdı. Əslində belə bir addım xəyali formada olsa da, kərkük və Azərbaycan folkloru arasındakı əlaqə bağlarını qismən zədələmişdir. Folklorşünas alim üçün xoyratlarda, manilərdə, bayatılarda misraların sayının az-çoxluğu, misralardakı hecaların fərqliliyi deyil, onlar arasındakı ideya, fikir müştərəkliyinin aparıcı olması əsasdır. Bu düşüncə tərzini insanlar və nəhayət, xalqları bir-birinə yaxınlaşdırmaq məsləkini öz daxilində yaşadan bir mütəfəkkirin düşüncə tərzini deməkdir.

Professor Qəzənfər Paşayev epik növə aid janrların, xüsusilə dastan və nağılların təhlili zamanı xalq düşüncəsinin genişliyi və intəhasızlığı məsələlərinə daha çox diqqət yetirir. Bu genişlik və intəhasızlıq İraq-türkman regionu ilə müasir Azərbaycan coğrafiyası arasındakı əlaqələrin bütövlüyünə xidmət göstərir. Beləliklə, İraq-türkman və Azərbaycan folkloru həm folklor janrlarında, həm nümunələrin strukturunda, həm də coğrafi mə-

kan sərhədlərinin aradan götürülməsində vahid bir ideyanın daşıyıcıları kimi çıxış edir.

Folklor nümunəsinin xalqın psixologiyasını əks etdirməsi baxımından Qəzənfər Paşayev bütün folklor janrlarının bu və digər dərəcədə əhəmiyyət daşımasını xüsusilə qeyd edir. Müəllif belə bir fikir irəli sürür ki, xeyir-dua İraq türkmanlarının danışmalarını bəzəyir. Yəni xalq deyimləri içərisində duaların xalqın psixologiyası ilə bağlılığı inkaredilməzdir. Struktur baxımından bir neçə duanın birləşmiş formada üzə çıxması isə İraq kərküklərinin xeyirxahlıqlarının tükənməzliyinin nümunəsidir.

Professor Q.Paşayev İraq-kərkük folklor nümunələri ilə yalnız Azərbaycan folklorunu müqayisə etmir. Eyni zamanda İraq-türkman folkloru nümunələri ilə Yusif Vəzir Cəmənəmli, Səməd Vurğun, İsmayıl Şıxlı kimi sənətkarların əsərlərinin də müqayisəsini verir. Bu isə xalqın folklor irsi ilə sıx şəkildə bağlılığının genetik yaddaşda ifadəsi deməkdir.

Professor Qəzənfər Paşayev folklor nümunəsinə mücərrəd bir fakt kimi baxmır. Folklor nümunələrində insanların arzu və istəklərinin, hiss və duyğularının ifadəsinin mükəmməliyini görür. Bunlarla yanaşı Qəzənfər müəllim, bəlkə də, bizim folklorşünaslığımızda heç vaxt rast gəlinməyən bir cəhətin də əhəmiyyətinə həmişə önəm vermişdir. Bəs bu cəhət nədən ibarətdir? Qəzənfər Paşayev insanların dəyərini də folklorlara görə müəyyənləşdirir. Bu mənada o, yazır ki, “Yaşar müəllimlə məni yaxın edən, hər şeydən əvvəl, folklor olmuşdur”. Yaşar Qarayev özünün folklor nümunəsinə dəyərləndirmək sərəştəsi ilə folklorun regional xüsusiyyətləri ilə ümumi səciyyəvi cəhətlərinin əlaqəsini, lətifənin nə qədər gülüş doğursa belə bir janr kimi Şəkinin şöhrət və sərvətinə çevrilməsini, müxtəlif xalqların folklor əlaqələrinin insanları bir-birinə yaxınlaşdırmasının əhəmiyyətini həmişə diqqət mərkəzində saxlamışdır.

Professor Qəzənfər Paşayevin çox sevdiyi və dərin hörmət bəslədiyi şəxsiyyətlərdən biri Mikayıl Azaflıdır. Müəllif Mikayıl Azaflının aşiq sənətinin inkişafındakı yerini və mövqeyini müxtəlif məqalələrində yetərincə qiymətləndirmişdir. Amma onun böyüklüyünü aşıqlığında deyil, xalq ruhunu bacarıqla ifadə etməsində, insanın amalının və mənəvi qüdrətinin Azaflı yaradıcılığı üçün ilham mənbəyi olmasında görür. Qəzənfər müəllim üçün hər hansı bir folklor nümunəsi, saz musiqi aləti, yaxud el havası və rəqs insanı dərk etməyin vasitəsinə çevrilir. Bu, elə bir müdrik yanaşma və dəyərləndirmədir ki, insanı həyata möhkəm tellərlə bağlamağın, həm də şəxsiyyət səviyyəsinə qaldırmağın yolu da məhz oradan keçir.

Professor Qəzənfər Paşayevin folklorşünaslıq görüşlərinin müəyyən bir hissəsini xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığının folklorla əlaqəsinə dair məqalələri təşkil edir. Elçinin nəsrə həyatı əks etdirmək, yeni obraz yaratmaq və bədii təhkiyə baxımından fərqli bir yaradıcılıqdır. Elçinin nəsrə yazılmış əsərləri ədəbiyyat nəzəriyyəsinin, ədəbiyyat tariximizin və Azərbaycan dilçiliyinin bir çox məsələlərini aydınlaşdırmaq üçün kifayət qədər fakt və material verir. Onun yaradıcılığında folklorla bağlı tərəflərin araşdırılması da ədəbiyyatşünaslığın və folklorşünaslığın müəyyən bir probleminin təhlili deməkdir. Qəzənfər müəllim Elçinin əsərlərindəki folklorizm və mifologizm faktlarına məhz bu yöndən yanaşır, Elçinin yaradıcılığını yeni bir ədəbi hadisə kimi dəyərləndirir.

Professor Qəzənfər Paşayev Elçinin də şifahi xalq ədəbiyyatına sevgisini folklor sahəsində nüfuzlu söz sahibinə çevrilməsini əsaslı hesab edir. Tədqiqatçı xalq yazıçısı Elçinin folklorla olan bağlılığının əsas istiqamətlərini onun dastanlara, nağıllara və aşiq poeziyasına olan meyil və marağında görür. Elçin bir yaradıcı sənətkar kimi sadəcə nağıllardan öyrənmir, həm də nağılın özünü yaradır. Bu nağıl-hekayələrin əsas keyfiyyəti onlarda

folklor ruhunun yaşamasıdır. Elçinin qələmə aldığı nağıl-hekayələrin əsas obrazları qoca palıd, qara qarğa, söyüd, ərik və zoğal ağacları, ağlayan böyürtkən, ağ qovaq, göy göyərçin, müdrik balıqdır. Qəzənfər müəllim həmin nağıl-hekayələrə, həmin obrazlara diqqəti yönəltməklə onların gücünü mətnlərdə ifadə olunan xalq hikmətlərində görür. Beləliklə, Elçinin yaradıcılığında folklorla bağlılıq, sadəcə olaraq, janr-forma məsələlərində deyil, fikirdə və ideyada özünü göstərir.

Professor Qəzənfər Paşayev Elçinin dastanlara bağlı yaradıcılığına da xüsusi diqqət yetirir. Yazıcının “Mahmud və Məryəm” əsəri “Əsli və Kərəm” dastanının motivləri əsasında yaranan yeni bədii hadisə kimi dəyərləndirilir. Qəzənfər müəllim “Mahmud və Məryəm” əsərinin təhlili zamanı Elçinin özünün folklorla münasibətinin məzmununu “Kərəm yanğısı ilə” ifadəsinə bərabər tutur və ona yeni dəyər qazandırır.

Elçinin “Klassik aşiq poeziyasında Dünya obrazı” kitabı isə tədqiqatçının aşiq yaradıcılığına münasibətinin ifadəsidir. Q.Paşayev Elçinin ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığı əsasında Dünya obrazı ilə bağlı apardığı təhlilləri bu sahədə ilk örnək tədqiqat kimi qiymətləndirir. Nəticə isə ondan ibarətdir ki, Elçin həm yazıçı, həm də tədqiqatçı kimi folklorla münasibətdə eyni bir mövqenin daşıyıcısıdır. Bu mövqe folklorumuza sonsuz məhəbbətlə müşayiət olunur.

Əslində professor Qəzənfər Paşayevin bütün folklorşünaslıq tədqiqatları ilə yanaşı meydana çıxan və ona çox böyük şöhrət gətirən “Altı il Dəclə-Fərat sahillərində” kitabının da sirri müəllifin bu kitabda da xalqa və onun folkloruna bağlı olmasındadır. Həmin kitabdakı “Adətim mənim, həyatım mənim”, “Dost dostu tən gərək”, “Əfsanəyə bənzər həqiqətlər” kimi fəsillər bu fikri işarələyir. Qəzənfər müəllim “Altı il Dəclə-Fərat sahillərində” kitabında İraqdakı adət-ənənələrdən danışarkən bu adət-ənənələrin rəngarəng olduğunu göstərir. Eyni zamanda on-

ların qonaqpərvərliyinin intəhasızlığını da qeyd edir. Müəllif yazır ki, “İraqlılar bununla fəxr edirlər”.

Qəzənfər Paşayevin folklorla olan marağı və məhəbbətinin ardıcıl olmasını göstərən faktlardan biri “Altı il Dəclə-Fərat sahillərində” kitabının elə ilk cümlələrində Xaqaninin, Vaqifin, Vidadinin və Füzulinin adlarından əvvəl “Min bir gecə” nağıllarını xatırlamasıdır. “Altı il Dəclə-Fərat sahillərində” kitabı, sadəcə olaraq, “Min bir gecə” nağıllarının adının çəkilməsi ilə başlanır. Eyni zamanda “Min bir gecə” nağıllarının nəqli ilə davam edir. Kitab bu nağılların ruhu ilə də başa çatır. Ola bilsin ki, Qəzənfər müəllimin “Altı il Dəclə-Fərat sahillərində” kitabına “İraq necə yaxın olur” adlı ön söz yazan Ayaz Vəfalı da Qəzənfər müəllimin folklorla yaxın olduğunu bildiyinə görə həmin ön sözün birinci cümləsini “Bir gün duz-çörək kəsdiyin yerə qırx il salam ver” şərq məsəli ilə başlayır. Bu mənada Qasım Qasımzadənin kitaba yazdığı “Ömrün əbədiləşən illəri” adlı son sözünün ilk cümləsində “çox yaşayan çox bilməz, çox gəzən çox bilər” atalar sözünü xatırlamasını da təsadüfi hesab etmək olmaz. Görünür, bu elm adamları da Qəzənfər müəllimin insanların dəyərini folklorla görə müəyyənləşdirməsi meyarını yaxşı bildiklərinə görə həmin meyarı məhz onun özünə doğru yönəlmişlər.

Professor Qəzənfər Paşayevin həyatı folklorla bağlı bir ömrün simvoludur.

FOLKLORŞÜNAS ALİM

Azərbaycan folklorunun həcmcə kiçik və böyüklüyündən asılı olmayaraq, demək olar ki, bütün nümunələri milli tarixi yaddaşın silinməz və pozulmaz izləridir. Bu yaddaş hər bir insanı özünə cəzb edir, hər bir insana nə isə söyləyir və məntiqi olaraq onu yaşatmaq, qoruya-qoruya gələcək nəsillərə ötürmək işi də bu irsi yaradan xalqın hər bir övladının müqəddəs borcuna çevrilir.

Lakin başqa bir həqiqət vardır ki, folklor materialları öz sirrini nəinki hər adama, hətta onu araşdırmaq və öyrənmək istəyən tədqiqatçıya da bəzən açmır. Görünür, bu təmasın elə hikmətli cəhətləri vardır ki, onları başa düşmək, dərk etmək hər adama qismət olmur. Bu baxımdan filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Cəfərlinin bəxti gətirmişdir.

Xalq ruhu, xalq duyumları onun uşaqlıq yaddaşının əvəzə-dilməz qənimətləridir. Çünki bu ruh və bu duyğu M.Cəfərlinin doğma ailəsindən və həmişə əziz tutduğu el-obasından pöhrələ-nib qol-qanad açmışdır. Hələ məktəbli və tələbə olarkən şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinə xüsusi maraq göstərməsi, eşitdiklərini bəzən gizli, bəzən də aşkar şagird dəftərlərinə qeyd etməsi onun ixtisası ilə bağlı gələcək taleyini də müəyyənləşdirmiş olur. Beləliklə, M.Cəfərli elmi-tədqiqat işlərinə folklordan başlayır və onun bu irsə saf və pak münasibət bəsləməsinin nəticəsi kimi folklor da onun hamisinə və himayəçisinə çevrilir.

Məhərrəm Cəfərli Azərbaycan folklorşünaslığının problemləri ilə bağlı namizədlik dissertasiyasını o vaxt yazmağa başlayır ki, artıq bu zaman yazıçı və folklor probleminə həsr edilmiş tədqiqatlarda müəyyən bir fasilə yaranmışdır. Hətta bəziləri az qala bu problemi folklorşünaslığın aktual problemləri sırasından çıxarmağa meyil göstərirdilər. Onların istinad nöqtəsi isə bu məsələnin sırf folklora aid olmaması xülyası, yaxud da həmin

məsələ ilə bağlı tədqiqatlarda kifayət qədər təkrarçılığa yol verilməsi idi. Lakin M.Cəfərli “Osman Sarıvəlli və şifahi xalq ədəbiyyatı” mövzusunda yazdığı namizədlik dissertasiyası ilə həmin tematikaya yeni bir tərəvət gətirdi. O, yazılı ədəbiyyatın əsl siqlətinin folklorla əlaqədə nəşət etdiyini bir daha sübuta çatdırdı və eyni zamanda, folklor irsinin də yaşam yollarından birinin məhz yazılı ədəbiyyat olduğuna elmi dəlillərlə vətəndaşlıq hüququ qazandırdı.

M.Cəfərli “Osman Sarıvəlli və şifahi xalq ədəbiyyatı” tədqiqatında, eləcə də “Xalqa bağlı sənətkar”, “Xalqa bağlılıq”, “Osman Sarıvəlli və aşiq yaradıcılığı” kitablarında yazıçı və folklor problemini zahiri əlamətlərdə deyil, bədii əsərin dərin qatlarında, daha geniş mənada bədii mətnin özündə araşdırdı və sənətkarın qələmə aldığı bədii əsərin poetikasının formalaşmasında folklor nümunələrinin əvəzəlməz rolunu açıb göstərdi. Bundan sonra ədəbi-elmi ictimaiyyətdə yazıçı və folklor probleminə arxa çevirmək istəyənlər öz niyyətlərindən tamamilə əl çəkdilər.

M.Cəfərli bir folklorşünas alim kimi ədəbi fakta çox böyük hörmət və ehtiramla yanaşan mütəxəssislərdəndir. O, tədqiqata cəlb etdiyi hər bir nümunəni sevə-sevə araşdırır, hər bir sözün, hər misranın təhrif olunacağından ehtiyatlanır, sözcülüyə, mövzudan kənara çıxmaq hallarına yol vermir və irəli sürdüyü müddəalara oxucuları inandırır. Bunlar sadəcə olaraq, onun tədqiqat prinsipləri deyil, həmçinin ədəbi-elmi fikirdə etibar qazanmağının çoxlarına nəsib olmayan açarlarıdır.

Ədəbi fakta məhz bu cür yanaşmanın nəticəsidir ki, M.Cəfərlinin bir alim kimi tədqiqatçılıq bacarığı və elmi səriştəsi öz reallığını poetika problemlərinin öyrənilməsində tapdı. Folklor nümunəsinin fakt göstəricisi onun qələmi ilə bədii mətnin həqiqi mahiyyətini üzə çıxaran poetika vahidinə çevrildi. Beləliklə, folklorşünaslığımızda elmi yanaşmanın da konturları dəyişdi və

yeniləşdi. M.Cəfərli “Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası” adlı fundamental bir araşdırmanı uzun illərin gərgin axtarırlarının nəticəsi kimi meydana çıxardı və bu tədqiqat folklorşünaslığımızın nailiyyəti oldu.

Müəllif bu tədqiqatında özündən əvvəlki araşdırmalardan fərqli olaraq, məhəbbət dastanlarının quruluşunu öyrəndi və bu strukturun özünəməxsusluqlarını ortaya çıxardı. Sübut etdi ki, məhəbbət dastanları yalnız mövzusunə, eşq-məhəbbət macəralarına həsr edilməsinə, insanları həmişə rıqqətə gətirən sevgi duyğularının poetik inikasına görə deyil, həmçinin və bunlardan daha artıq dərəcədə bədii quruluşuna görə folklorun digər janrlarından və xüsusən də qəhrəmanlıq dastanlarından fərqlənir. Beləliklə, M.Cəfərli folklor müstəvisində məhəbbət dastanları ilə bağlı fərqi adda, mövzuda deyil, bədii mətnin quruluşunda axtarıb tapdı. Bununla da məhəbbət dastanlarına yeni nəfəs və yeni həyat verildi.

Əslinə qalsa, tədqiqatçının məhəbbət dastanlarının obrazlarına olan münasibəti də fərqli idi. Qəhrəmanın möcüzəli doğuluşu, nəzir-niyazla dünyaya gəlməsi, öz sevgilisi uğrunda mübarizə apararaq maneələri dəf etməsi, haqq aşığına çevrilməsi kimi məqamlar bu dastanları digər poetik nümunələrdən fərqləndirməyin əlamətləri kimi açıqlanır.

Azərbaycan məhəbbət dastanlarına istinadən dastan şeirinin və onun poetik-üslubi özəlliklərinin öyrənilməsi isə müəllifi bir nəzəriyyəçi alim kimi təqdir etməyə imkan verir. Uğurlu cəhətdir ki, tədqiqatçı alim dastan şeirinə əlahiddə götürülmüş nümunələr kimi deyil, dastanın strukturunun ayrılmaz bir vahidi kimi yanaşır və beləliklə də, məhəbbət dastanı alim və oxucu yaddaşına bütöv bir orqanizm kimi hopur.

Bizim ədəbi-elmi fikirdə belə bir yanlış meyil də vardır ki, çoxları elm qarşısında öz borcunu və xidmətini iki tədqiqat əsəri – namizədlik və doktorluq dissertasiyası yazmaqla bitmiş hesab

edirlər. Bəlkə çap işinin kifayət qədər çətin və problemli olduğu illərdə bunu təbii qəbul etmək olardı. Lakin yeni dövrdə alim ömrünün yalnız iki əsas tədqiqatla məhdudlaşması elə də ürəkəçən deyil. Folklorşünaslığımızda bu stereotipi dağdanlardan biri də məhz M.Cəfərli olmuşdur. Belə ki, onun “Dastan və mif” kitabı yeni istiqamətli bir tədqiqat kimi nəinki respublikamızda, hətta respublikamızın sərhədlərindən kənar da layiqincə dəyərləndirilmiş, hətta Təbrizdə çap olunmuşdur.

Bu araşdırma həm dastana, həm də mifə yeni bucaqdan yanaşmanın nəticəsi kimi meydana çıxmışdır. Bizdə mifik təfəkkürlə bağlı araşdırmalar nə qədər geniş intişar tapsa da, həmişə bu sahənin öyrənilməsinə ehtiyac olmuşdur. Ona görə də M.Cəfərlinin tədqiqatı bir tərəfdən həmin ehtiyacın ödənilməsinə yönəlmişdirsə, digər tərəfdən də dastan və mif münasibətlərinə müəyyən qədər aydınlıq gətirməyə, bu məsələnin üstünə işıq salmağa şərait yaranmışdır.

M.Cəfərli Azərbaycan folklorşünaslığının aktual problemlərinə öz münasibətini yalnız kitab və monoqrafiyalar vasitəsilə deyil, eyni zamanda konfrans və simpoziumlarda olan çıxışları və məruzələri, ölkəmizdə və xaricdə müxtəlif mətbuat orqanlarında çap edilən məqalələri ilə də bildirir. Əslində məruzə və məqalə janrları tədqiqatçı üçün folklorun həyati məna kəsb edən məsələləri barədə operativ və çevik münasibət bildirmək imkanını gerçəkləşdirir ki, M.Cəfərli bu imkandan həmişə səmərəli şəkildə istifadə etmiş və istifadə etməkdədir.

Məhərrəm Cəfərlinin Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq və folklorşünaslığının görkəmli şəxsiyyətləri haqqında sayılıb-seçilən məqalələr yazması da, şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrini toplayıb çap etdirməsi də onun elmi fəaliyyətinin tərkib hissəsidir. Bu baxımdan akademik Məmməd Cəfər, Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü Abbas Zamanov, professor Məmmədhussein Təhmasib haqqındakı yazıları (M.Təhmasib həm də onun

elmi rəhbəri olmuşdur), filologiya elmləri namizəd Oruc Əliyevlə birlikdə tərtib və nəşr etdirdiyi M.Təhmasibin “Məqalələr” kitabı və Naxçıvan folklor nümunələrini ardıcıl olaraq toplanması, nəşri onun bir elm adamı kimi tanınmağına da əsas verən ciddi faktlardır.

Hamısı folklor olan Məhərrəm Cəfəri indi Azərbaycan folklorşünaslığının tanınmış simalarından biridir. Hər yeni tədqiqatı folklorşünaslıq üçün yeni bir fakta çevrilən M.Cəfərlinin araşdırmaları həmişə olduğu kimi, bundan sonra da öz aktuallığını və müasirliyini qoruyub saxlayacaqdır.

DƏDƏ QORQUD KİMİ BİR KİŞİ

Mən bu yazını Folklor İnstitutunda və folklorçuların əhatəsində olarkən yazıram. Məsələ burasındadır ki, burada çalışanların hər biri nədən danışdırlarsa, sonda yenə “Dədə Qorqud” dastanına gəlib çıxırlar. Əslində onların haqları da var.

Bu möhtəşəm abidədə qədim türkün tarixi, mədəniyyəti və fəlsəfəsi yaşayır. Bugünkü türkün həyat tərzi və düşüncəsi ilə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının obrazlarının həyat tərzi və düşüncəsi arasında o məqamda daha çox yaxınlıq var ki, söhbət yurddan və dövlətdən gedir. Məhz elə bunun nəticəsidir ki, “Dədə Qorqud” eposunu sidq ürəkdən öyrənənlər yurda və dövlətə sevgilərini bildirirlər.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını öyrənənlər bəllidir. Bəlkə də onların sayı digər dastanlarımızı və digər janrları – nağılları, əfsanələri, rəvayətləri, lətifələri, bayatıları, atalar sözlərini və tapmacaları araşdıranlardan daha çoxdur. Amma bu araşdırıcılar içərisində elələri var ki, digərlərindən fərqlənirlər. Həmin fərqliliyi sərf olunan zəhmət və zaman müstəvisində axtarmış olsaq, heç şübhəsiz, birinci növbədə azman araşdırıcı Orxan Şaiq Gökyayı xatırlamalı oluruq. Ömrünün 60 ilini eposun öyrənilməsinə sərf edən dahi tədqiqatçı öz işindən zövq almaqla bərabər, yüzlərlə insanı da bu sahədə tədqiqatlar aparmağa yönəlmişdir.

Orxan Şaiq Gökyayın fundamental tədqiqatı folklorşünaslıq tarixində təkraredilməz və əvəzolunmaz bir nailiyyətdir. Belə demək daha doğru olar ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı istənilən məsələ barədə Orxan Şaiq Gökyayın tədqiqatında fakt və fikir tapmaq olar. Adama elə gəlir ki, araşdırıcı dastanla bağlı bütün problemləri öyrənməyi qarşısına məqsəd kimi qoymuş və buna tam şəkildə nail olmuşdur.

Orxan Şaiq Gökyayın “Dədəm Qorqud kitabı”nın janrını müəyyənləşdirmiş olsaq, ona analoqu olmayan bir janr daha çox yaradır: tədqiqat-ensiklopediya. Çünki nəyi axtarırsan, orada tapırsan, hansı məsələnin izahını bilmək istəyirsənsə, orada rastlaşsın. Sanki Orxan Şaiq Gökyaya dastanın və dünyanın hər şeyi bəllidir, çünki Orxan Şaiq Gökyay Dədə Qorqud kimi bir kişidir.

Zəhmət və zaman müstəvisində “Dədə Qorqud” eposunu öyrənənlər sırasında ikinci yeri nəhəng tədqiqatçı Şamil Cəmşidov tutur. O, demək olar ki, bütün ömrünü bu işə sərf etmişdir. Ayırı-ayrı məqalələrdən başlayıb “Dədə Qorqud” şifahi xalq ədəbiyyatının abidəsi kimi” mövzusunda yazdığı namizədlik dissertasiyasına, oradan da yeni-yeni araşdırmalara və doktorluq dissertasiyasına qədər irili-xırdalı bütün yazılarda Dədə Qorqud nəfəsi duyulur.

Ş.Cəmşidovun tədqiqatlarında qəhrəmanlıq dastanının janr sərhədləri, “Oğuz” anlayışının təhriflərdən qorunması, mətnin təhkiyə üsulu, dastanın süjet pillələri, dastan və tarixilik məsələsi, dastanın Azərbaycan coğrafiyası ilə əlaqəsi və nəhayət, “Dədə Qorqud” eposunun yazıya alınmış nüsxələrinin müqayisəli şəkildə araşdırılması, qorqudşünaslıqda çox mühüm addım hesab edilir. Sanki Şamil Cəmşidov irili-xırdalı tədqiqatları ilə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını araşdırmaqda özünü hamıdan daha çox səlahiyyətli hesab edir. Çünki Şamil Cəmşidov Dədə Qorqud kimi bir kişidir.

Qorqudşünaslığın inkişafı baxımından zəhmət və zaman müstəvisində özünün xüsusi yeri olan bir tədqiqatçı da var: Hüseynqulu Məmmədli. Onun elmi mövqeyinin təyin edilməsində və üzə çıxarılmasında çox böyük əmək sərfi ilə hasil olan “Dədəm Qorqud gözən yerlərdi bu yerlər” (Bakı, Elm, 1999) və “Dünyanı düşündürən “Dədə Qorqud” (Bakı, Yurd, 1999) kitabları əvəzsizdir.

Hüseynqulu Məmmədlinin də kitablarında “Dədə Qorqud” eposuna olan sevgi yurda, vətənə olan sevgi ilə vəhdətdədir. Bu, dastanda müşahidə edilən hər hansı bir faktla həyatı, real fakt arasındakı üzvi əlaqələrdən tutmuş dastanın obrazlar sistemi ilə tarixi türk təfəkkürünün bağlılığına qədər bütün məsələlərin iza-hında və şərhində özünü son dərəcə qabarıq şəkildə göstərir.

Hüseynqulu Məmmədlinin tədqiqatlarında “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına yönələn elmi münasibətin istiqamətləri və cəhətləri müəyyənləşdirilir. Aydınlaşır ki, qorqudşünaslar daha çox Dədə Qorqudun şəxsiyyətinə və soykökünə, eposun coğrafiyasına və toponimlər sisteminə, boylardakı tarixi zamana, mifoloji obrazların mənşəyinə və mahiyyətinə, dastanın digər qəhrəmanlıq dastanları ilə əlaqəsinə, xalqın qəhrəmanlıq tarixinə, mətnşünaslıq faktlarına və s. məsələlərə diqqət yönəlmişlər. Eyni zamanda bu diqqətin haradan başladığına və necə inkişaf etdiyinə aydınlıq gətirilir. Beləliklə, yalnız “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının tarixinə deyil, həmçinin bu eposla bağlı ayrı-ayrı elmi problemlərin mahiyyətinə və tarixinə də ciddi şəkildə nəzər yetirilir.

Hüseynqulu Məmmədli qorqudşünaslıqda xüsusi xidmətləri olan şəxsiyyətlər – V.V.Bartoldun, V.M.Jirmunskinin, O.Ş.Gökyayın, M.Erginin, F.M.Kırzioğlunun, B.Ögəlin, F.Sümərin, Ə.Abidin, H.Araslının, Ə.Dəmirçizadənin, Ə.Sultanlının, M.H.Təhmasibin, E.Əlibəyzadənin, Anarın bioqrafiyasına və yaradıcılığına mükəmməl baxış nümayiş etdirmək ürəkəçliyi-nin və ürəkgenişliyinin nümunəsini yaradır. O, bu məsələdə qıs-qanmır, paxıllıq etmir, faktları gizlətməyə çalışmır, hər kəsi necə varsa, elə də təqdim etməyə çalışır. Sanki Hüseynqulu Məmmədli öz tədqiqatlarında Dədə Qorqudda olan müdrikliyi, ağsaq-qallığı nümayiş etdirmək istəyir. Çünki Hüseynqulu Məmmədli Dədə Qorqud kimi bir kişidir.

FƏDAKAR FOLKLORŞÜNAS

Başqa həmkarlarım kimi mən də müəyyən vaxtlarda hekayə janrında cızma-qaralar edirəm. Bir neçə il bundan qabaq yazdığım “Gəlincik” adlı hekayəmdə bir ədəbiyyat müəllimi obrazı var. O, Qəni müəllimdir. Obrazların adının seçilməsi, yaxud tanıdığım hər hansı bir insanın adı ilə bağlı olması məndən ötrü mənalı və əhəmiyyətlidir. Amma uzun müddət Qəni müəllim adının haradan ağılıma gəldiyini düzü bilməmişəm. Bu gün professor Seyfəddin Qəniyev haqqında yazıya başlayanda tam əmin oldum ki, “Gəlincik” hekayəsindəki Qəni müəllim Seyfəddin Qəniyevin soyadının assosiasiyasıdır.

Professor Seyfəddin Qəniyev bizim ədəbi-elmi ictimaiyyət arasında folklorşünas alim kimi tanınır. Folklorşünas alimlər də gördükləri işin müqabilində müxtəlif səciyyəyə malikdirlər. Bu müxtəlifliyi aşıqların tipologiyası ilə müqayisə etmək olar. Aşıqlar 3 cürdür: yaradıcı, ifaçı və yaradıcı-ifaçı aşıqlar. Bu mənada folklorşünasları da 3 qrupa bölmək olar: toplayıcılar, tədqiqatçılar və toplayıcı-tədqiqatçılar. Seyfəddin Qəniyev toplayıcı-tədqiqatçılardandır.

Adətən, deyərlər ki, “çox oxuyan çox bilməz, çox gəzən çox bilər”. Bunu bəzən yalnız ölkəbəölkə gəzmək kimi başa düşürlər. Amma həmin deyimə əsl mahiyyəti el-obanı qarış-qarış gəzməyə bərabərdir. Seyfəddin Qəniyev Şirvanı qarış-qarış gəzib, o yerlərin insanları ilə görüşüb, onların dərd-sərləri ilə marqlanıb, söylədikləri folklor nümunələrini, aşıq şeirlərini toplayaraq cild-cild kitab çap etdirib.

Seyfəddin Qəniyevin aşıq yaradıcılığına marağı və məhəbbəti sistemli xarakter daşıyıb, ilbəl artıb, genişləniib və yeni-yeni ünvanlar qazanıb. Təkcə “Şirvan aşıqları” adlı kitabı yeniliklər və əlavələrlə həm 1993-cü ildə, həm 1997-ci ildə, həm də 2007-ci ildə çap edilib. Onun aşıq yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqat-

larını belə bir silsilə ilə ümumiləşdirmək olar: şirvanlı aşiq – Şirvan aşiq mühiti – aşiq şeirinin poetikası. Bu silsilə tədqiqatçı üçün yüksələn xətlə hərəkət deməkdir: fərddən ümumiyyə, ümümidən poetikaya doğru inkişaf.

Seyfəddin Qəniyevin kitablarında bir söz həmişə çox böyük məhəbbətlə işlənir: Şirvanlı! Şirvanlı Aşiq Hacıalı, Şirvanlı Aşiq Ağalar, Şirvanlı Aşiq Xanmusa, Şirvanlı Aşiq Şakir, Şirvanlı Aşiq Mirzə, Şirvanlı Aşiq Barat, Şirvanlı Aşiq Məmmədağa, Şirvanlı Aşiq Şamil.

Seyfəddin Qəniyevin elmi-publisistik yaradıcılığında “Şirvanlı” sözü olmayanda onunla bağlı başqa bir söz – “Şirvan” sözü var: Şirvan folklor mühiti, Şirvan aşıqları, Şirvannamə, “Bu yol Şirvan yoludur”.

Seyfəddin Qəniyevin əsərlərində “Şirvan” olmayanda “Şamaxı” var. Şamaxı alimləri, Şamaxı şəhidləri, Şamaxı soyqırımını.

Seyfəddin Qəniyevin məqalə və kitablarında Şirvan olmayanda Qobustan var.

Professor Seyfəddin Qəniyevin Azərbaycan folkloruna marağı və məhəbbəti Şirvandan keçir.

Seyfəddin Qəniyevin qarış-qarış gəzib topladığı materiallar içərisində demək olar ki, folklorun bütün janrlarına rast gəlmək olur: əfsanə, rəvayət, bayatı, sayaçı sözlər, nağıl, dastan, alqış və qarğışlar... Onun yalnız Azərbaycan folkloru ilə bağlı yazdığı əsərlərlə yanaşı, başqa mövzularda yazdığı kitablarda da toplayıcılıq peşəkarlığı özünü aydın şəkildə göstərir: Şamaxı şəhidlərinin tərcümeyi-halı, Qobustan coğrafiyasına daxil olan kəndlər, Qobustan toponimləri, ziyarətgahlar, xanəndələr, repressiya qurbanları, Böyük Vətən müharibəsi iştirakçıları, maarif fədailəri və s. bunun ən gözəl nümunəsidir.

Professor Seyfəddin Qəniyev fədakar folklorşünas və maarifçi kimi tanınır və həmişə də belə tanınacaqdır.

FOLKLORŞÜNASLIĞIMIZIN GƏLƏCƏYİ

AKADEMİK DƏSTİ-XƏTTƏ MƏHƏBBƏTLƏ

Akademik Həmid Araslı klassik ədəbiyyatşünaslar sırasına daxil olan nüfuzlu elm xadimlərindən biridir. O, geniş erudisiyaya malik ensiklopedik zəka sahibi idi. Həmid Araslının ədəbi-elmi fəaliyyəti çox geniş və çoxsahəlidir. Vüsal Arif qızı Səfiyevanın monoqrafiyası onun çoxsahəli yaradıcılığının bir tərəfinə – folklorşünaslıq irsinə həsr edilmişdir.

Vüsal Səfiyevanın yazdığı monoqrafiya planlaşdırılmış tədqiqat istiqamətlərinə görə Həmid Araslının folklorşünaslıq görüşlərini tam şəkildə əhatə edir. “Azərbaycan folklorunun tarixi və nəzəri məsələlərinin araşdırılması”, “Yazılı ədəbiyyatla şifahi xalq ədəbiyyatının əlaqə və münasibətləri problemi”, “Folklor örnəklərinin və ədəbi abidələrin nəşrə hazırlanması və şərh məsələləri” üzrə aparılmış araşdırma ciddi elmi əhəmiyyətə malikdir.

Həmid Araslı elmi və elmi-təşkilatçılıq sahəsində yaradıcı təfəkkürə malik idi. Onun ədəbiyyat muzeyi quruculuğunda, şərqşünaslığın müəyyən sahələrinin formalaşmasında nümunəvi xidmətləri vardır. Eyni zamanda möhtəşəm tədqiqatlar, tərtib və nəşr işləri ilə də həmişə yadda qalacaqdır.

Monoqrafiyada elmi yaradıcılıqla praktik fəaliyyətin birləşdirilməsi Həmid Araslının tədqiqatçılıq fəaliyyətinin əsas cəhətlərindən biri kimi təhlil olunur. Onun ali və orta məktəblər üçün dərslik yaradıcılığı gənc nəsillərin vətəndaş kimi yetişməsində mühüm rol oynamışdır.

Həmid Araslı böyük ədəbiyyat tarixçisi idi. O, ədəbiyyat tarixçiliyini folklor irsindən kənarında təsəvvür etmirdi. Ona görə də mütəfəkkir alimin folklor nümunələri barədə mülahizələri,

şifahi xalq ədəbiyyatının sahələri və janrları, eyni zamanda folklorşünas şəxsiyyətlərlə bağlı araşdırmaları ədəbi-elmi fikrimiz üçün bu gün də aktual səslənir ki, müəllifin həmin məsələlərə diqqət göstərməsi təqdirəlayiqdir.

Akademik Həmid Araslı “Kitabi-Dədə Qorqud” ətrafında olan əsassız hücumlar və mübahisələr zamanı bu abidəyə zəngin mədəni irsimizin bir nümunəsi kimi yanaşmış, abidəni tərtib və nəşr etmişdir. Həmçinin M.H.Təhmasiblə birlikdə “Kitabi-Dədə Qorqud”un V.Bartold tərəfindən rus dilinə edilmiş tərcüməsini də çap etdirmişlər.

Tədqiqatçı V.Səfiyeva akademik Həmid Araslının Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığındakı və folklorşünaslığındakı xidmətlərini doğru olaraq fədakarlıq nümunəsi kimi anlandırır.

Vüsal Səfiyeva akademik H.Araslının “Kitabi-Dədə Qorqud”a münasibətində iki əsas istiqamətin olduğunu vurğulayır. Bunlardan birincisi, eposun əlyazmasının diqqətlə öyrənilməsi, ikincisi isə eposdakı obrazların təhlilidir. Məhz bu istiqamətlərin müəyyənləşdirilməsi monoqrafiya müəllifinə imkan vermişdir ki, həm qorqudşünaslığın inkişafının müəyyən mərhələsi haqqında obyektiv söz deyə bilsin, həm də H.Araslının bu sahədəki xidmətlərini layiqincə dəyərləndirsin.

Aşıq şeiri və dastanların tədqiqi H.Araslının tərcümeyi-halında xüsusi yer tutur. Onun 1960-cı ildə çap etdirdiyi “Aşıq yaradıcılığı” kitabı bu gün belə öz aktuallığını itirməyib. H.Araslının bu kitabda və aşıqlar haqqındakı digər məqalələrində aşığın davranış və rəftarından tutmuş aşıqlıq sənətinin strukturuna qədər vacib məsələlərə diqqəti yönəltməsi məsələləri monoqrafiyada bu günün tələbləri çərçivəsində təhlil edilir.

Həmid Araslı tədqiqatlarında folklorşünaslığın ən həssas və ən aktual məsələlərindən olan yazılı və şifahi ədəbiyyatın əlaqələri məsələsi də xüsusi yer tutur. Müəllif bu məsələ ilə bağlı faktları sadəcə olaraq sadalamaqdan çox uzaqdır. O, Həmid

Araslıının yazılı və şifahi ədəbiyyatın əlaqələri barədə mülahizələrini araşdırır, həm də “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu” eposlarının nəşrə hazırlanması ilə bağlı görülmüş mətnşünaslıq işlərini dəyərləndirir.

Akademik Həmid Araslıının “Nizamidə xalq sözləri və xalq ifadələri”, “Nizami əsərlərinin el variantları”, “Nizami və xalq yaradıcılığı”, “Nizami və Azərbaycan xalq ədəbiyyatı” tədqiqatları bilavasitə folklor və yazılı ədəbiyyat məsələlərinə həsr edilmişdir. Həmid Araslıının Nizami Gəncəvi yaradıcılığını folklor və yazılı ədəbiyyat kontekstində öyrənməsi onun milli mənsubiyyətinə – azərbaycanlı olması ideyasına yönəlmişdir.

Əfzələddin Xaqaninin, Məhsəti Gəncəvinin, İmadəddin Nəsiminin, Şah İsmayıl Xətayinin, Məhəmməd Füzulinin xalq ədəbiyyatına bağlılığı H.Araslı tərəfindən vətənpərvərlik ruhu ilə araşdırılmışdır. Monoqrafiya müəllifi də öz növbəsində bunları folklor və yazılı ədəbiyyat müstəvisində dəyərləndirməyə müvəffəq olmuşdur.

Ümumiyyətlə, Vüsal Səfiyeva tədqiqatın aparılma üsullarını yaxşı mənimsəmişdir. Bu isə onun irəli sürdüyü tezislərin obyektivliyini təmin etmiş olur.

FOLKLORŞÜNASLIQ ÖRNƏYİ

Folklor materiallarının müasir elmi-nəzəri tələblər səviyyəsində araşdırılması ilə yanaşı, folklorizmlərin yazılı ədəbiyyat nümunələrində istifadəsinin öyrənilməsi də folklorşünaslığın mühüm vəzifələrindəndir. Amma bu vəzifənin həyata keçirilməsi o qədər də asan deyil, ona görə ki, belə bir elmi istiqamət tədqiqatçıdan həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyat nümunələrinin tədqiqi və təhlili bacarığı olmasını tələb edir. Burada araşdırıcının baza təhlili də, iki istiqamətli mütləq vərdişləri də, mətn elmi yanaşma üsullarına yiyələnməsi də, ədəbi faktlar arasında son dərəcə incə qarşılıqlı əlaqələrin aşkarlanması da, nəhayət, nəzəri ümumiləşdirmələr aparmaq qabiliyyəti də daxildir. Bizim aramızda belə bir folklorşünas var. Bu, Gülnar Osmanovadır!

Gülnar Osmanovanın monoqrafiyası çağdaş Azərbaycan nəsrinə ilə mifoloji obraz və motivlərin əlaqəsinə həsr edilmişdir. Bəri başdan qeyd edirəm ki, o, tədqiqat zamanı, sadəcə olaraq, nəsrə müşahidə edilən mifoloji obraz və motivlərin adlarını sadalamaq, onlar haqqında məlum informasiyaları təkrarlamaq yolu ilə getməmişdir. Gülnar Osmanova nəsr əsərlərinin strukturuna hopmuş mifologizmlərin səciyyəsinə verməklə bərabər, həmin mifologizmlərin nəsr nümunələrinin mətninə hansı formada gəlişini və onların mətn daxilində hopması məsələlərini də aşkarlaya bilmişdir. Bu isə tədqiqat öncəsi çağdaş Azərbaycan nəsrinin mifoloji kontekstinin nəzəri aspektlərinin aydınlaşdırılması, mifologizmdən istifadə üsullarının müəyyənləşdirilməsi, mifoloji motivlərin tipologiyasının sistemləşdirilməsi, xronotopdan yararlanmanın mümkün variantlarının tapılması ilə reallaşmışdır.

Gülnar Osmanovanın tədqiqatında çağdaş nəsrə mifoloji obraz və motivlərin əlaqəsi nəsrin zənginlik faktı kimi araşdırılır. Bu, bizim folklorşünaslıqda, bəlkə də, birinci ədəbi-elmi hadisədir. Zənginlik ideyası ağac, dağ, su, od, onqon, Xızır, pəri,

dərviş obrazlarının nəsr əsərlərində istifadəsini formallıqdan çıxarır, onların təmas nöqtələrinin təbiiliyini şərtləndirir. Eyni zamanda bu obrazların hər birinin mifologiyadakı mövqeyi ilə yazılı mətndəki rolunun da əlaqəsi səciyyələndirilir.

Mifoloji mətnlərdəki təbiət obrazlarının çağdaş Azərbaycan nəsrinə gətirilməsi yazıçıların insanla təbiət arasındakı əlaqələrinin daha da möhkəmləndirilməsi arzularından doğur. Xızır, dərviş, pəri obrazlarına zəruri yazıçı marağının kökündə isə insan təfəkküründəki möcüzələrə bağlı qatların oyadılması funksiyası dayanır. Gülnar Osmanova bunların sübutu üçün konkret nəsr nümunələrinə müraciət edir, elmi tezislərlə ədəbi faktların bir-birini tamamlaması prinsipinə nail olur.

Çağdaş Azərbaycan nəsrində müşahidə olunan mifoloji motivlər şəbəkəsinə möcüzəli doğuluş, butavermə, quşaçevrilmə və mağara motivləri daxildir. Azərbaycan nəsrinin tarixi-mifoloji motivlərdən istifadənin səviyyəsinin və mənzərəsinin müxtəlifliyini əyani şəkildə göstərir. Əslində tədqiqatçının müşahidəsinə görə möcüzəli doğuş, butavermə, quşaçevrilmə, mağara motivləri çağdaş Azərbaycan nəsrində bədii quruluşun təyinedicisini çevrilir, struktur elementi kimi çıxış edir. Konkret mağara motivinə gəldikdə isə bu, yeni nəsr hadisəsi kimi öz təsdiqini tapır.

Gülnar Osmanova nəsrde xronotopun çeşidini də düzgün müəyyənləşdirir və müəyyənləşdirilmiş çeşidlər müxtəlif bədii əsərlərdə nağıl və dastan xronotopu kimi özünü göstərir. Tədqiqatın əməli nəticəsi kimi bu müxtəlifliyin ayrı-ayrı əsərlərin bədii inikas üsuluna da təsirsiz qalmadığını əyani şəkildə nümayiş etdirir.

Gülnar Osmanovanın şifahi və yazılı nitqində folklorşünaslıq terminləri, o cümlədən folklorizm və mifologizmlərlə bağlı anlayışlar gündəlik məişətimizdə işlətdiyimiz “çörək”, “su” sözləri kimi son dərəcə sadə, aydın, anlaşılıqlı şəkildə səslə-

nir və bu, gənc tədqiqatçılarda az-az təsadüf edilən cəhətdir. Həmin cəhətin özünə də onun folklorşünas kimi həm geniş elmi potensialının göstəricisi, həm də nümunə olacaq gələcək tədqiqatlarının anonsu kimi baxmağa əsas verir.

MƏTN İLƏ NƏZƏRİYYƏNİN VƏHDƏTİ

Folklor nümunəsi xalq yaddaşının ən parlaq ifadəsidir. Yazılan bədii əsərlərlə müqayisədə şifahi mətn kimi formalaşan bayatılar, əfsanələr, rəvayətlər, nağıllar, dastanlar... həmişə canlıdır, ya özləri danışır, ya da insanları danışdırır. Bunun başlıca səbəbi həmin nümunələrin fərdi deyil, ümumi düşüncənin məhsulu olmasıdır. Folklor materialları xalqın birliyini əks etdirmək baxımından nadir mədəni hadisədir.

Həqiqi folklor nümunələri tədqiqat üçün də həmişə yararlı olur. Lakin burada həssas, həm də folklorla dərinlənə bağlı olan tədqiqatçıya ehtiyac var. Çünki tədqiqatçı sevgisi və bilgisi olmayanda folklor nümunəsi onunla danışmaq istəmir, öz sirlərini heç kəsə vermir. Aytac Abbasovanın düşüncəsi və həyatı folklorla məhəbbətdən qidalanır. Onun Kəlbəcər folkloru ilə bağlı tədqiqatı bunu sübut edən əyani faktdır.

Aytac Abbasovanın monoqrafiyada əsaslandığı folklor mənbələrinin əksəriyyəti onun özünün topladığı materiallardır. O, söyləyici ilə ünsiyyəti və davranışı bacarır, özü ilə söyləyici arasında məhrəmlilik yaratmaqda peşəkardır. Məhz bu cəhət imkan vermişdi ki, Aytac Abbasova folklorşünaslıq üçün ən yeni və səciyyəvi nümunələri əldə edə bilsin. Təkcə bir faktı qeyd etmək yerinə düşər ki, onun toplama zamanı əldə etdiyi “Keyti dağı” əfsanəsi və əfsanənin elmi-nəzəri təhlili folklorşünaslığımızda hadisə hesab edilə bilər.

Aytac Abbasovanın monoqrafiyasında janrın imkanları aparıcı mövqeyə çıxarılmışdır: lirik növə bayatılar, laylalar, epik növə aid mifoloji mətnlər, əfsanələr, rəvayətlər, lətifələr, nağıllar və ayrıca şəkildə doğum, toy, yas, Novruz bayramı ilə bağlı mərasimlər, bir də xalq oyunları. Mətnlərin yayılma arealı Kəlbəcər rayonunda folklor nümunələrinin aydın mənzərəsini yarada bilər.

Aytacın tədqiqatından bəlli olur ki, mifik düşüncə və mərasimlərlə bağlı olan nümunələr lirik növə aid nümunələri üstə-

ləyir. Təkcə bu faktın özü yerli əhalinin qədimliyini və öz ənənələrinə olan sədaqətini kifayət qədər əks etdirə bilir.

Aytac Abbasova bütün monoqrafiya boyu topladığı folklor nümunələri ilə digər regionlardan əldə edilmiş folklor mətnləri arasında paralellər aparır, oxşar və fərqli cəhətləri müəyyənləşdirir. “Qurd ağzı bağlamaq” inancının regionlar üzrə müxtəlifliyi, göllə bağlı əfsanələrin xüsusi şəkildə araşdırılması və onların mətn əlaqələri, mövzu və məzmunca eyni olan nağılların qəhrəmanların arzu və istəkləri baxımından fərqliliyi folklorşünaslıqda yeni perspektivlər açır.

Aytac Abbasova folklorun regional xarakterinin başqa bir cəhətini söyləyicilərin söylədikləri bayatılarda qaçqınlığın acı nəticələrinin ifadə edilməsində görür. İnsanlar lirik məzmunlu nümunələrdə qaçqınlıqla bağlı tarixi həqiqətləri inikas etdirməklə düşüncələrinin təbiiliyini ortaya qoyurlar. Digər tərəfdən bu cür faktlar folklor nümunələrinin çoxvariantlılığının əyani nümunəsi kimi də diqqətdən yayınmır.

Aytac Abbasova toplama işi ilə, şifahi nümunə ilə folklorşünaslığın qarşılıqlı əlaqəsini həm görə, həm də göstərə bilir. Burada peşəkar toplama vərdişi ilə elmi-nəzəri yanaşmanın təması da müşahidə etmək çətin deyil. Aytac Abbasovanın monoqrafiyası, şifahi nümunə ilə bu nümunəyə yönələn məntiqi düşüncəsinin vəhdətini əks etdirən tədqiqat kimi Azərbaycan folklorşünaslıq arsenalına daxil olur.

Aşıq yaradıcılığında, o cümlədən Aşıq Şəmşir ədəbi irsində folklorizmlərin axtarışı bizim elmi fikirdə yenidir və perspektivlidir. Belə bir tədqiqat istiqaməti Aytac Abbasovanın adı ilə bağlı olmaqla yanaşı, bir çox mübahisəli məsələlərin obyektini kimi aşıq yaradıcılığının şifahi, yaxud yazılı ədəbiyyat nümunəsi olması məsələsinə də aydınlıq gətirəcəkdir.

Mətn ilə folklorşünaslıq düşüncəsinin vəhdətini yaratmaq yollarında ən səciyyəvi təmas nöqtələrini tapmaq Aytac Abbasovanın tədqiqatçılıq səriştəsinin nəticəsidir. Bu cəhət hər araşdırıcıda bir cür özünü göstərir, Aytac Abbasovada isə nümunəvi məzmun kəsb edir.

FOLKLORA SEVGİ İLƏ

Son dövrlərdə Azərbaycan folklorunun regional xüsusiyyətlərinin araşdırılması davamlı və sistemli hal almışdır. Bu cür tədqiqatlar yerli əhalinin mənəvi aləminin, düşüncə tərzinin, gün-güzəranının təhlilinə geniş imkanlar açır. Eyni zamanda regional folklor nümunələrinin ümumazərbaycan folklorunun tərkib hissələrindən biri olması faktı da təsdiqlənir. Bu cür araşdırmalardan biri də Aynurə Sadıqqızının “Neftçala-Salyan folklor mühiti” tədqiqatıdır.

Müəllif bu regionla bağlı mövcud folklor nümunələrini, onlar barədə yazılan tədqiqatları nəzərə almaqla özü də xeyli yeni folklor nümunələri toplamış və geniş araşdırma aparmışdır. Nəticədə bölgənin tarixi-coğrafi, etnoqrafik xüsusiyyətlərini aşkarlamış, folklor söyləyicilərinin mətn ifasını lentə almış, bu ərazidə yaşayan aşıqların fəaliyyətini dəyərləndirmiş, folklor nümunələrinin həm özəlliklərini, həm də ümumi xüsusiyyətlərini aşkara çıxarmışdır. Bölgənin tarixi-coğrafi və etnoqrafik xüsusiyyətlərini təhlil edərkən bölgə coğrafiyasının folklorlarda təzahürünə xüsusi önəm vermiş, xüsusilə Kür çayının folklor örnəklərində yer alması maraqla izlənilmişdir. Eyni qaydada əhalinin məşğuliyyətinin folklorlarda təzahürü də araşdırılmışdır.

Aynurə Sadıqqızının tədqiqatının aparıcı xətlərindən biri də mifoloji mətnlərin əhəmiyyətinin meydana çıxarılmasıdır. Tədqiqatçı bu qənaətdədir ki, bölgədən toplanan mifoloji mətnlərin əksəriyyəti spesifik xarakter daşıyır və bu cür mətnlərə digər bölgələrdə rast gəlinmir. Mifoloji mətnlərdəki Beçəxor, Hal anası, Cin, Əzrayıl, Qaraçuxa kimi personajlar diqqətlə araşdırılır, onların funksiyaları, xalq yaddaşı ilə bağlılıq

ları müasir elmi-nəzəri səviyyədə təqdim olunur. Beçəxor müxtəlif formalarda görünsə də, ziyanverici kimi tanınır. Hal anasına çox vaxt Al anası şəklində rast gəlinir. Cinlə bağlı müxtəlif inamlar təhlil edilir, o cümlədən cinlərin balalarının yanmaması üçün axşam vaxtı həyəətə isti su tökülməməsi barədə olan mətnlərə də aydınlıq gətirilir. Mətnlərə əsasən Əzrayılın insanlara yanaşma üsulları araşdırılır. Qaraçuxa ilə bağlı inancılar və rəvayətlər ümumiləşdirilir. Başqa bir təqdirəlayiq cəhət isə ondadır ki, tədqiqatçı hansı tip mətnlərin yaşca fərqli söyləyicilər tərəfindən söylənməsinin mahiyyətini izah edir.

Bölgənin mərasim folklorundan bəhs edilərkən toy və yas mərasimləri, Novruz bayramı, Qırx-bələk adəti və dini bayramlara daha çox önəm verilir.

Tədqiqatda toplanmış materiallara istinadən toyun elçilik, nişan, qız toyu, xınayaxdı, oğlan toyu (gəlinaparma), əlgördü kimi mərhələləri xalq adət-ənənəsi fonunda araşdırılır. Bölgədə müşahidə edilən qırx-bələk adətinin şərhə də yeni olmaqla bərabər, həm də əhəmiyyətlidir. Bəzi hallarda digər bölgələrdən əldə edilmiş folklor nümunələri ilə aparılmış müqayisələr də regionun folklor materiallarının özünəməxsusluqlarını ortaya çıxarmağa imkan verir. Yas mərasimləri ilə bağlı irəli sürülən mülahizələr daha çox diqqəti bu mərasimlərin qorunan və qorunmayan tərəflərinə yönəldilməsidir. Yas yerlərində söylənilən oxşamalarla bağlı irəli sürülən fikirlər də xüsusi maraq doğurur. Bir məsələni də qeyd etməyə dəyər ki, tədqiqatçı oxşamaların deyilməsindəki aktivlik və passivlik baxımından bölgədəxili mənzərəyə də aydınlıq gətirə bilmişdir.

Novruz bayramından bəhs edilən məqamlarda bu bayramın elementlərində təbiətlə cəmiyyətin birliyinin ifadə olunma-

sının mahiyyəti mənalandırılır, eyni zamanda Novruz adətlərinin müqəddəsliyi önə çəkilir.

Yaxşı cəhətdir ki, müəllif həmişə faktlara əsaslanır. Bununla həm nümunələrin əhəmiyyətini artırmış olur, həm də irəli sürdüyü elmi tezislərin inandırıcılığını təmin edir.

Aynurə Sadıqqızı öz tədqiqatında epik folklor örnəklərinə də ayrıca fəsil ayırmışdır. Bu mənada Neftçala-Salyan bölgəsindən əldə edilən materiallarda dastanlarla, nağıllarla və lətifələrlə bağlı nümunələr araşdırılmışdır.

Tədqiqatçının uşaq folklor nümunələri barədəki mülahizələri də maraq doğurur. Xüsusilə bu nümunələrin məktəblilər üçün əhəmiyyətli olması tədqiqatın praktik əhəmiyyətini daha da artırır.

Aynurə Sadıqqızının Neftçala-Salyan regionundakı folklor nümunələrinə həsr olunmuş tədqiqatı faydalı bir iş kimi folklorşünaslığımızın nailiyyətlərindən hesab edilə bilər.

YAZIÇIYA VƏ FOLKLORA SƏDAQƏT

Yazıçı və folklor problemi şifahi və yazılı ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələrinə daxil olan ən ümdə problemlərdəndir. Bu məsələ həmişə həm folklorşünaslar, həm də yazıçıların özləri üçün xüsusi maraq doğurmuşdur. Başqa bir tərəf də vardır ki, tədqiqatçıların yazıçı və folklor probleminə dair araşdırmaları digər araşdırmalarla müqayisədə birbaşa praktik gücə malikdir. Yəni sənət adamları həmin tədqiqatlardan rahatca bəhrələnmə bilərlər. Gülsümxanım Hasilovanın “Əzizə Cəfərzadə və folklor” monoqrafiyası məhs bu sıraya daxil olan araşdırmalardandır.

Yazıçı və folklor probleminin əsas istiqaməti yazıçı və şairlərin bədii yaradıcılığında folklordan bəhrələnmə məqamlarını ortaya çıxarmaq və folklorizmlərin yazıçılar tərəfindən yaradılan və sənətkarlıq baxımından seçilən əsərlərin bədii keyfiyyətlərinin artırılmasındakı rolunu aşkarlamaqdır. Amma Ə.Cəfərzadənin folklor irsi ilə əlaqələri yalnız bununla məhdudlaşmır. Bunun da səbəbi ondan ibarətdir ki, o, yazıçı olmaqdan əlavə folklorşünas və folklor toplayıcısı kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Ona görə də monoqrafiyada əvvəlcə əsas diqqət Əzizə Cəfərzadənin folklorşünaslıq görüşlərinin təhlilinə və onun toplayıcılıq fəaliyyətinin təhlilinə yönəldilmişdir.

Ə.Cəfərzadənin folklorşünaslıq görüşlərinin mərkəzində Novruz bayramı və Xıdır Nəbi obrazı ilə bağlı araşdırmaları dayanır. Bunun da başlıca səbəbi rəsmi qadağaların təsiri altında Novruz mərasimlərinin geniş və ətraflı öyrənilməməsi ilə əlaqədardır. Həm də xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, yazıçı həmin məsələlərə müxtəlif vaxtlarda müxtəlif yanaşmalarla təkrar-təkrar qayıtmışdır. Tədqiqatda yazıçının çillə çıxarma bayramı, çərşənbələr və onların sıralanması, axır çərşənbəyə aid əlamətlər və daha çox da qulaq falı barədə olan mülahizələrinə aydınlıq gətirilir. Eyni zamanda Novruz bayramını canlandıran adət-ənənələr yazıçı diqqətinin aparıcı istiqamətləri kimi öyrə-

nilir. Ağbirçək və ağsaqqalların yada salınması, onlara pay göndərilməsi, təmizlik işlərinin görülməsi, bişirilən plovun xüsusiyyətləri, Novruza aid oyun və əyləncələrin əhəmiyyəti, Xıdır Nəbi bayramının özəllikləri və bunlara olan yazıçı münasibəti faktlarla araşdırılır. Tədqiqatçının gəldiyi mühüm nəticə ondan ibarətdir ki, Ə.Cəfərzadənin araşdırmalarında Novruz bayramı milli mahiyyət daşıyır.

Monoqrafiyada Ə.Cəfərzadənin toplayıcılıq fəaliyyətinin əsas iki istiqaməti nəzərdən keçirilmişdir. Bunlardan biri bayatı janrına, digəri isə aşiq şeirinə olan münasibətdir. Həmin yanaşmanın özü də iki tərəfi əhatə edir: birincisi, elmi yanaşmanı, ikincisi də xalq yaradıcılığı nümunələrinin təbliği. Yazıcının romanlarında yaratdığı qadın-ana obrazlarının mahiyyəti, Azərbaycanın aşiq və şair qadınlarının fəaliyyətinin məzmununu, qadın-ana yaradıcılığının folklor janrları əsasında formalaşması vəhdətdə götürülərək təqdim olunur. Tədqiqatçının Ə.Cəfərzadə ədəbi irsinə istinadən qadın-ana yaradıcılığının mahiyyətini və istiqamətlərini üzə çıxarması təqdirəlayiq cəhətlərdəndir.

Monoqrafiyada Ə.Cəfərzadənin bayatı janrına münasibəti də müəyyən ümumiləşdirmələrlə yekunlaşdırılmışdır. Bayatılara münasibətin bütün genişliyi ilə əhatə olunması və aktualıq kəsb etməsi, bayatının yazıcının bədii yaradıcılığında geniş yer tutması, tarixi hadisələrin bayatı yaddaşına hopması, bayatıların xoyrat, mani, nanaylarla müqayisəsi, bayatılardakı mərasim aspektinin müşahidəsi, onların musiqi kontekstində tədqiqi və fəlsəfi-idraki düşüncə qaynağı hesab edilməsi kimi məsələlər bu qəbildəndir. Qeyd edim ki, Ə.Cəfərzadənin el-aşiq şeirinin toplanması və tədqiqi sahəsindəki fəaliyyəti də sistemli şəkildə öyrənilmişdir.

Əzizə Cəfərzadənin bədii yaradıcılığında folkordan istifadə məsələləri tədqiqatın aparıcı fəsillərindəndir. Burada bayatı və mahnı mətnlərindən yaradıcı şəkildə istifadə, yazıcının bədii

əsərlərində mərasim folklorunun, xüsusilə ovsun, fal və inanc-ların yeri, xalq epik ənənəsinə daxil olan lətifə və rəvayətlərdən yararlanma, həmçinin oyun və tapmacalardan, xalq deyimlərin-dən bəhrələnmə məsələləri geniş və ardıcıl şəkildə araşdırılmış-dır.

Tədqiqatda Ə.Cəfərzadənin nəsr yaradıcılığı ilə bayatı janrının əlaqələrinə daha diqqətlə yanaşılmışdır. Müəllifin “Vətənə qayıt” romanındaki Gülşad və “Yad et məni” əsərindəki Pərnaz surətlərinin məhz folklor yaradıcılarının obrazları kimi təqdim olunması xeyli maraq doğurur. Həmçinin “Vətənə qa-yıt”, “Eldən-elə” romanlarında bayatı-epiqlarından istifadə, “Yad et məni” romanında 1902-ci il Şamaxı zəlzələsinin yarat-dığı fəlakətlərin bayatılarda əks olunması, “Cəlaliyyə” roma-nında Mələkə ananın dilindən söylənilən bayatların obrazın xarakterini tamamlaması və sair Ə.Cəfərzadənin nəsr əsərləri ilə bayatı janrının nə dərəcədə qaynayıb qarışması məsələlərinə aydınlıq gətirilir.

Gülsümxanım Hasilovanın monoqrafiyasında yazıçı Əzi-zə Cəfərzadənin bədii yaradıcılığı ilə folklor nümunələrinin əla-qəsi konkret faktlar əsasında araşdırılmaqla bərabər belə bir ciddi qənaət hasil olur ki, yazıçının mahnı mətnlərindən, ovsun, fal və inanc-lardan, xalq epik ənənəsindən istifadəsi tam təbii və bədii yaradıcılıq baxımından qanunauyğundur.

NAĞILLAR VƏ TƏMSİLLƏRİN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİ

Ədəbi-elmi düşüncəni məşğul edən elə problemlər vardır ki, yalnız yazılı ədəbiyyata, elələri də vardır ki, yalnız şifahi ədəbiyyata aiddir. Şifahi və yazılı ədəbiyyat üçün müştərək səciyyə daşıyan mövzular da az deyil. Bütün bunlarla yanaşı, şifahi ədəbiyyatla yazılı ədəbiyyatın elə təmas nöqtələri vardır ki, bunları bədii yaradıcılığın ayrı-ayrı qollarının bir-birlərinə daha da yaxınlaşdığı məqamlar hesab etmək olar. Heyvanlar haqqında nağıllarla təmsillərin janr xüsusiyyətləri, eləcə də süjet, obraz və motivlərlə bağlı müştərək cəhətlər həmin məsələni aydınlaşdırmağa daha çox imkan verir. Bu mənada filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Sevinc Əliyevanın monoqrafiyası ciddi maraq doğurur.

Sevinc Əliyeva problemin daha da aydınlığı üçün heyvanlar haqqında nağılların toplanması və tədqiqi ilə təmsillərin yaranması, yayılması və inkişafı məsələlərini yanaşı araşdırmışdır. Heyvanlar haqqında nağıllardakı mifoloji görüşlərlə bağlı mülahizələr xüsusi maraq doğurur və bu tipli nağılların folklorşünaslığın daha ciddi problemlərinin tədqiq dövrüyyəsinə buraxılmasını şərtləndirir. Tədqiqatçı Azərbaycan ədəbiyyatında təmsil janrının tarixinə də aydınlıq gətirir, ta klassik sənətkarlardan başlamış müasir dövr şairləri də daxil olmaqla onların yaradıcılıqlarından gətirilən nümunələr əsasında bu janrdan istifadənin imkanları və səbəbləri araşdırılır.

Sonra müəllif heyvanlar haqqında nağıllarla təmsillərin folklor və yazılı ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələr sistemində yerini müəyyənləşdirmişdir. Bununla əlaqədar olaraq təmsillərin süjet və kompozisiya baxımından yazılı ədəbiyyatdan və folklorlardan bəhrələndiyi cəhətlərin elmi səciyyəsi verilir. Tədqiqatda maraqlı cəhətlərdən biri də budur ki, şifahi xalq ədəbiyyatına təmsillərin qaynağı kimi yanaşılmışdır. Bu mənada müəllifin qənaəti

doğrudur ki, folklor təmsil müəlliflərinə xalq həyatını daha dərinlən hiss etməyə, duymağa və qavramağa imkan verir.

Heyvanlar haqqında nağılların və təmsillərin janr xüsusiyyətlərinə gəldikdə isə onların həm özünəməxsus xüsusiyyətləri, həm də oxşar və fərqli cəhətləri araşdırılmışdır. İdeya baxımından, tərbiyəvi təsir göstərmək anlamında onlarda müştərəklik daha çoxdur. Heyvanlar haqqında nağıllarda ənənəvi formullar, heyvanların olduğu kimi göstərilməsi onları təmsillərdən fərqləndirən cəhətlərdir. Bunlar da bilavasitə şifahi söz sənətinin xüsusiyyətindən irəli gəlir.

Tədqiqatın ən maraqlı fəsillərindən biri üçüncü fəsildir ki, burada heyvanlar haqqında nağılların və təmsillərin müştərək motiv, süjet və obrazlar sisteminə diqqət yetirilmişdir. Şifahi repertuardan yazılı ədəbiyyata keçən motiv və süjetlərə daha diqqətlə yanaşılmışdır. Ümumiyyətlə, tədqiqatda keçid süjetlər konkret faktlar əsasında araşdırılmışdır. Obrazilərə gəldikdə isə onlar rəmzi surətlər, alleqorik obrazlar, tipik obrazlar, qeyri-tipik obrazlar və mistik obrazlar adı altında ümumiləşdirilmişdir. Yeri gəldikcə ayrı-ayrı obrazlara da diqqət yetirilmişdir.

Sevinc Əliyevanın tədqiqatı folklor və yazılı ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələrinin janr aspektində öyrənilməsi baxımından folklorşünaslığımızın nailiyyəti hesab edilə bilər.

ADLAR GÖSTƏRİCİSİ

1. Abbaslı (Abbasov) İ. 282, 337, 339
2. Abbasova A. 405, 406, 407
3. Abdal Qasım. 244, 379
4. Abdulla B. 162, 222, 317, 322
5. Abdulla K. 305-309, 372
6. Abdullayev C. 162
7. Abid Ə. 396
8. Axundov F.M. 139, 162
9. Axundov Ə. 337
10. Alışanov Ş. 162
11. Anar. 372, 396
12. Araslı H. 399, 400, 401
13. Alekseev P.M. 166
14. Alptəkin B.Ə. 338
15. Aşıq Cünun. 232, 241, 243-254, 261-263, 265
16. Aşıq Ələsgər. 289, 292-294, 297, 298, 337, 338
17. Aşıq Şəmşir. 290, 292, 294, 298, 406, 421
18. Aşıq Valeh. 340
19. Azafılı M. 386
20. Azəroğlu B. 9
21. Bartold V.V. 396, 400
22. Bayat F. 165
23. Bayburtlu O. 355, 360, 361
24. Bayron. 22
25. Bəkirqızı P. 370, 371
26. Bəndəroğlu Ə. 383
27. Berkovskiy Ə.N. 166
28. Buğra T. 338
29. Budaqova Z. 366
30. Brejnev L. 5

31. Cabbarlı C. 292
32. Cavid H. 3, 18, 19, 22, 38, 55, 81, 89, 97, 107, 115, 136, 140, 163, 164, 182, 183, 191, 202, 203, 205, 206, 209, 424
33. Cəfər M. 3, 67, 115, 162, 163, 168, 182, 376, 392
34. Cəfərli M. 162, 351, 353, 354, 389-393
35. Cəfərov C. 163
36. Cəfərov N. 282,
37. Cəfərzadə Ə. 411, 412, 413
38. Cəmşidov Ş. 395
39. Çəmənəminli Ç. 20, 162, 222-226, 296, 297, 371, 385
40. Çukovski. 23
41. Danəndə B. 300, 345, 379
42. Dəmirəl S. 10, 11
43. Dəmirçizadə Ə. 366, 396
44. Dəvadari. 355, 360, 361
45. Divanbəyoğlu A. 143, 145, 163
46. Elçin. 371, 386, 387
47. Ergin M. 396
48. Əfəndiyev P. 163
49. Əfəndiyev T. 163
50. Əkbərov Z. 67, 163, 168, 182
51. Əlioğlu M. 163
52. Əlibəyzadə E. 396
53. Əliyev H. 5-17, 424
54. Əliyev V. 366
55. Əliyeva S. 414
56. Əlizadə S. 361
57. Əmrahoglu A. 376
58. Əsgər Ə. 355, 356, 358, 361, 362, 364
59. Əsgərov N. 366
60. Fərzəliyev T. 163, 198, 337

61. Fərzəliyeva S. 20, 163
62. Fikrət T. 135, 136
63. Firdovsi. 59
64. Füzuli M. 20, 37, 165, 292, 388, 401
65. Gəncəvi M. 401
66. Gəncəvi N. 20, 206, 208, 209
67. Gökyay Ş.O. 394-396
68. Hacıyev A. 3
69. Hacıyev T. 366
70. Hadi M. 19, 37, 58-63, 135, 136, 147-149, 164
71. Hafiz Dərviş. 355, 360, 361
72. Haqverdiyev Ə. 144, 164, 369, 370, 372
73. Hasilova G. 411, 413
74. Həbibov İ. 163
75. Həkimov M. 282
76. Həsənov M. 365
77. Hüseynov M. 366
78. Xaqani Ə. 388, 401
79. Xəlilov B. 366
80. Xəlilov Q. 375
81. Xəndan R.Z. 163
82. Xətayi Ş.İ. 401
83. Xudiyev N. 366
84. Xruşşov S.N. 5
85. Xürrəm qızı A. 322
86. İbadoğlu Ə. 119, 164
87. İbrahimov M. 9
88. İlyesko İ. 12
89. İsmayılov Ə. 164
90. İsmayılov Y. 164
91. Jirmunski M.V. 396
92. Kaşğarlı M. 358

93. Kazımoğlu (İmanov) M. 4, 129, 164, 185, 282, 299, 302, 374-379, 381
94. Kazımov İ. 366
95. Kərim Ə. 372
96. Kərimov İ. 11
97. Kırzioğlu M.F. 396
98. Kosıgin A. 5
99. Köçərli F. 23, 34, 285, 288
100. Kravüov İ.N. 166
101. Qadyiev A.A. 166
102. Qarabulut X. 338
103. Qarayev Q. 9
104. Qarayev Y. 164, 385
105. Qasımov M. 366
106. Qəniyev S. 397, 398
107. Qurbani. 216, 337, 340
108. Qurbanov A. 366
109. Qinzburq L. 166
110. Lermontov. 22, 23, 166
111. Levi-Stross K. 368
112. Məhərrəmovə R. 366
113. Məmmədli H. 396
114. Məmmədli Q. 164
115. Məmmədov Ə. 64, 164
116. Məmmədov K. 164
117. Məmmədov M. 375
118. Məmmədquluzadə C. 18, 20, 380
119. Məşədiyev Q. 366
120. Mirəhmədov Ə. 164, 376
121. Mirzəyev H. 365, 366
122. Molla Cümə. 340
123. Molla Nəsrəddin. 150, 300, 301

124. Müller M. 25
125. Nəbiyev B. 165, 318, 322
126. Nəsimi İ. 356, 401
127. Niyazov S. 11
128. Nölmən L.M. 166
129. Oleari A. 355, 360, 361, 363
130. Osmanlı V. 165, 364
131. Osmanova G. 402, 403, 422
132. Ögəl B. 396
133. Ösifov F.R. 166
134. Paşayev Q. 382-388
135. Puşkin 22, 23, 120, 166
136. Rəşidəddin F. 165, 355, 358, 360, 362
137. Rüstəm S. 9
138. Sabir Ə.M. 18, 20
139. Sadıqqızı A. 408, 410
140. Sakaoğlu S. 338, 339
141. Sakulin N.P. 166
142. Sarı Aşiq 337
143. Sarıvəlli O. 20, 162, 390
144. Seyidov M. 165, 346, 347-349
145. Səfiyeva V. 399, 400, 401
146. Səhhət A. 3, 18, 19, 22-24, 50-55, 57, 111, 115, 121, 137, 143, 149, 157, 158, 161, 165
147. Səlahəddin Ə. 165
148. Səmədoğlu Y. 372, 378, 380
149. Sultanlı Ə. 165, 198, 396
150. Süleymanlı M. 370, 371, 372, 380
151. Şaiq A. 3, 19, 20, 22, 24, 35, 45, 49, 50, 55, 63, 117, 120, 163, 164
152. Şevardnadze E. 12
153. Şəhriyar M. 210-215, 424

154. Şıxlı İ. 385
155. Şimşək Ə. 338
156. Tahir K. 338
157. Tanrıverdi Ə. 366
158. Talıbzadə K. 165
159. Təhmasib M. 63, 163, 165, 182, 183, 222, 282, 288-298, 315, 318, 322, 329, 336, 392, 393, 396, 400
160. Tufarqanlı A.A. 337, 340
161. Uzun Ə. 282
162. Vaqif P.M. 7, 8, 46-50, 158, 216-221, 388
163. Vəfalı A. 165, 388
164. Vəzirov N. 139, 164, 165
165. Vidadi V.M. 46, 48, 49, 388
166. Vurğun S. 20, 162, 163, 200, 207-209, 385
167. Yunq K. 368
168. Zakir Q. 46, 49
169. Zamanov A. 376, 392
170. Zəka R. 120, 163
171. Zərdabi H. 23, 54



Kamran Əliyev Azərbaycan elminin inkişafında xidmətlərinə görə “Əməkdar elm xadimi” fəxri adına layiq görülmüşdür (3 noyabr, 2015)



Kamran Əliyevə AMEA-nın prezidenti akademik Akif Əlizadə tərəfindən “Əməkdar elm xadimi” vəsiqəsinin təqdim edilməsi (18 noyabr 2015)



Kamran Əliyev AMEA-nın müxbir üzvü seçilmişdir (2 may 2017)



Kamran Əliyevə akademik Akif Əlizadə tərəfindən AMEA-nın müxbir üzvlüyü diplomunun təqdim edilməsi (2 may 2017)



**Kamran Əliyev Qobustan Milli Tarix-Bədii qoruğunda
(11 mart 2016)**



Kamran Əliyev akademik Muxtar İmanovla AMEA-nın Humanitar elmlər bölməsinin iclasında (15 fevral 2019)



Kamran Əliyevin 60 illik yubileyi Azərbaycan Yazıçılar Birliyində qeyd edilərkən (28 fevral 2013)



Kamran Əliyev “Aşıq Şəmsir” İctimai Birliyində (2016)



Kamran Əliyev Azərbaycan Universitetində Lahıc folklorunun təbliğinə həsr olunmuş konfransda (12 oktyabr 2018)



Kamran Əliyev elmi rəhbəri olduğu doktorant Gülnar Osmanovanın dissertasiya müdafiəsində çıxış edərkən (30 iyun 2017)



**Kamran Əliyevin rəhbərlik etdiyi “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsi
(25 dekabr 2015)**



**Kamran Əliyevin rəhbərlik etdiyi “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsi
Xalq rəssamı Tahir Salahovun ev muzeyində (11 yanvar 2017)**

MÜNDƏRİCAT

Dəyanətli insan 3
Hərdər Əliyev və xalq müraciət etiketi 5

ROMANTİZM VƏ FOLKLOR (monoqrafiya)

Giriş 18
Romantiklərin folklorşünaslıq görüşləri 22
Romantizmin folklor qaynaqları 58
Folklor və romantik qəhrəman 97
Folklor və romantik bədii düşüncə sistemi 132
Nəticə 157
Ədəbiyyat 162

FOLKLOR VƏ YAZILI ƏDƏBİYYAT

Məhəbbət əfsanəsi: faciə və dastan 167
Hüseyn Cavid və xalq dramları 183
Atalar sözləri və aforizmlər 199
M.Şəhriyar və folklor 210
M.P.Vaqif yaradıcılığında realist bədii təfəkkür və folklor ... 216
Yazıçı və folklor problemi 222

“KOROĞLU” EPOSUNUN POETİKASI

Koroğlu – dəlilərin dəlisi 227
“Koroğlu” eposunda dəli aşiq 243
Bədii məkanın xarakteri 255
Fiziki gücün semantikasi 271

FOLKLORŞÜNASLIĞIN ÜMUMİ PROBLEMLƏRİ

Folklor və dövlət idarəçiliyi sistemi 283
M.H.Təhmasibin yaradıcılığı folklorşünaslıq məktəbidir 288
Xalq gülüşünün özəllikləri 299

Bədii dilin poetikası	304
Folklor xalqın alın yazısıdır	310
Novruz mərasimləri	313
Novruz mərasimlərinin poetikası	323
“Azərbaycan aşıqları və el şairləri”	337
Lahic folklorunun özəllikləri	341
İlkin qaynaqlara doğru	346
“Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası”	351
Oğuznamələrin tarixi və tipologiyası	355
Qənimət insan	365
Mifopoetik düşüncə sistemi	367

ÇAĞDAŞ FOLKLORŞÜNASLAR

Paralel xronologiyalar	374
Folklora bağlı ömür	382
Folklorşünas alim	389
Dədə Qorqud kimi bir kişi	394
Fədakar folklorşünas	397

FOLKLORŞÜNASLIĞIMIZ GƏLƏCƏYİ

Akademik dəsti-xəttə məhəbbətlə	399
Folklorşünaslıq örnəyi	402
Mətn ilə nəzəriyyənin vəhdəti	405
Folklora sevgi ilə	408
Yazıçıya və folklora sədaqət	411
Nağıllar və təmsillərin qarşılıqlı əlaqələri	414

ADLAR GÖSTƏRİCİSİ

ŞƏKİLLƏR

KAMRAN İMRAN OĞLU ƏLİYEV
FOLKLOR KİTABI

**«Elm və təhsil» nəşriyyatının direktoru:
Professor Nadir MƏMMƏDLİ**

Dizayn: Zəhid Məmmədov
Korrektor: Gülnar İsmayılova
Kompüterdə yığdı: Nigar İmaməliyeva

Чapa имзаланмыш **16.03.2019**
Шярти чап вярәги **27**. Сифариш № **65**
Каьыз форматы **60x84 1/16**. Тираж **120**

Китаб «**Elm və təhsil**» нәшрийят-полиграфийа мцяссиясиндя
щазыр диапозитивлярдян чап олунмушдур.

E-mail: nurlan1959@gmail.com

Тел: 497-16-32; 050-311-41-89

Цнван: Бақы, Ичяришящяр, 3-ьц Магомайев джнэяси 8/4.