

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI  
FOLKLOR İNSTİTUTU**

---

**MUXTAR KAZIMOĞLU**

**SƏNƏT QAYĞILARI**

**BAKI – 2015**

**Redaktoru:** Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru  
**Vəfa İSGƏNDƏROVA**

**Muxtar Kazımoğlu (İmanov). Sənət qayğuları.** Bakı,  
Elm və təhsil, 2015, 192 səh.

Kitaba müəllifin müxtəlif illərdə yazılan, şifahi və yazılı ədəbiyyatın düşündürücü məsələlərinə həsr edilən məqalələri və iki müsahibəsi daxil edilib.

[folklorinstitutu.com](http://folklorinstitutu.com)

**K 3202050000** Qrifli nəşr

098 – 2015

© Folklor İnstitutu, 2015

© Muxtar Kazımoğlu, 2015

# I BÖLMƏ ŞİFAHİ SÖZ SƏNƏTİ

## OYUNLAR VƏ AYİNLƏR (Qarabağ nümunələri əsasında)

Şifahi ənənəyə əsaslanan xalq oyunları və meydan tamaşalarını təsnif edərkən folklorşünaslar nə qədər fərqli mövqelərdə dayansalar da, bir məsələdə onların fikirləri üst-üstə düşür. Bu məsələ xalq oyunları və meydan tamaşalarının ayin və mərasimlərlə bağlılığı məsələsidir. Məsələyə istər öteri, istərsə də geniş şəkildə toxunan araşdırıcıların çoxu təsnifat zamanı, ayin və mərasimlərlə bağlı olan, ritual elementləri açıq-aşkar qoruyub saxlayan «Kosa-kosa», «Qodu-qodu», «Xan bəzəm» tipli oyun və tamaşaları ayrıca bir bölmə daxilində təqdim edirlər. Yəni araşdırıcılar həmin bölməyə daxil olan oyun və tamaşaların mənşəyini məhz ayin və mərasimlərdə, arxaik mifoloji düşüncə sistemində axtarırlar. Əlbəttə, bölmədaxili axtarışlar oyun və tamaşaların başqa bölmələrinə ritual-mifoloji baxımdan nəzər salmağa maneçilik törətmir. Ritual-mifoloji elementləri, tutaq ki, rəqs daxili oyun, ictimai məzmunlu oyun, məişət oyunu, uşaq oyunu və s. kimi bölmələr üzrə də az-çox izləmək mümkün olur. Araşdırmalar göstərir ki, gündəlik həyatın ən adi, ən sıravı məsələsi üstündə qurulan hər hansı bir xalq oyununda ibtidai təsəvvürlərdən irəli gələn və ən dərin qatlarda gizlənən nöqtələr, məqamlar var.

Məsələnin əks tərəfini də unutmaq olmaz. Əks tərəf xalq oyunlarının, ümumiyyətlə, hər cür oyunun ritualdan törəyib-törəməməsi ilə bağlıdır. İstər üzdə, istərsə də ən dərin, ən görünməz qatda olsun, ritual iz, əlamət və rüşeymi ixtiyari oyun-

da axtarmaq mümkündürmü? Sualı bir az da sadələşdirəndə məsələ bu şəkildə ortaya çıxır: ritual əvvəldir, yoxsa oyun? Oyun ritualdan yaranıb, yoxsa ritual oyundan? Antropoloqların, kulturoloqların tez-tez irəli sürdüyü və fərqli şəkillərdə izah etdiyi bu məsələlərə, heç şübhəsiz, bizim mövzu baxımından da müəyyən aydınlıq gətirməyə ehtiyac var. Aydınlıq naminə qeyd edək ki, ritual və oyun qarşılaşması holland alimi İ.Hözinqanın «oynayan insan» konsepsiyasının təsiri ilə xüsusi aktualıq qazanıb. İ.Hözinqa özünün «oynayan insan» konsepsiyasını mövcud «iş görəni insan və düşünen insan» konsepsiyasına qarşı qoyur və belə hesab edir ki, oyun heç də ritual, din və mədəniyyətdən sonra gələn yox, əvvəl gələn və mədəniyyətin yaranmasında mühüm rol oynayan bir amildir (1). Əlbəttə, oynamağın ritualla heç bir əlaqəsi olmayan heyvanlarda da özünü göstərməsi və onlarda da oyunun müəyyən istəkdən irəli gəlməsi çox düşündürücüdür və İ.Hözinqanın mülahizələri ətrafında müzakirə və mübahisələrin getməsi tamamilə təbiidir. Amma burada bizim məqsədimiz həmin müzakirə və mübahisələrə qoşulmaq yox, xalq oyunları və meydan tamaşalarının mifoloji düşüncə ilə bağlılığını, ayin və mərasimlərlə səsleşməsinə araşdırmaqdır. O, başqa məsələ ki, araşdırma zamanı oyun və ritual, oyun və mif, mif və ritual əlaqələrinin bəzi ümumnəzəri cəhətlərinə də az-çox toxunmaq lazım gələcəkdir.

Bəri başdan qeyd etməyi vacib bildiyimiz məsələ Qarabağ folklorunun, araşdırdığımız mövzu baxımından diqqəti cəlb edən bəzi səciyyəvi xətləridir. Belə xətlərdən biri şamançılıq dünyagörüşü ilə səsleşən obraz və motivlərin toplama materiallarında xüsusi yer tutmasıdır. 1987-90-cı illərdə Vəli Nəbioğlu və Əfzələddin Əsgərlə birlikdə Laçın, Qubadlı və Zəngilanda folklor ekspedisiyalarında olan, 2012-ci ildən

etibarən «Qarabağ folklorunun toplanması, sistemləşdirilməsi və araşdırılması» layihəsinin rəhbəri kimi fəaliyyət göstərən, Qarabağ folkloruna aid toplama materiallarından və məruzə-məqalələrdən ibarət neçə-neçə kitabın ərsəyə gəlməsində yaxından iştirak edən bir şəxs kimi deyə bilərik ki, Qarabağ folklorunda şamanlıqla bağlı obrazlar kifayət qədər populyar, şamanlıqla bağlı motivlər hiss olunacaq dərəcə qabarıqdır. Qarabağın hansı şəhər, qəsəbə və kəndində insana kömək olan ilahi qüvvələrdən söz salsan, sənə saatlarla Qaraçuxadan, övliya və pirlərdən, onların kəramətlərindən danışarlar:

«Qış vaxtıydı, getmişdim çaydan su gətirməyə. Suyu doldurub başımı qaldırdım, gördüm buzun üstündə bir qara paltarı adam var. Adam deyəndə ki, qara paltarı bir adamaoxşar şeyiydi. Qorxdum. Evə gəldim, nənəm dedi ki, bala, o sənənin Qaraçuxandı, qoymuyub suya yığılasan» (2, 70).

«Bir gün Salah babam gedir ilxını gətirməyə. Birdən ilxıya canavar düşür. Görür ki, o tərəfdən qaraçuxalı bir adam xəncəlinən kəsdi canavarrarın qabağını, qoymadı ilxıya yaxın düşməyə. Salah babam başa düşür ki, bı, onun Qaraçuxasıdı, ona köməh eliyir. Salah babam gedip həmənin yerdə kaha vurdurup, orda yurt saldırıp. İndi də oraya Salah kahası deyillər» (2, 71).

Qarabağda Qaraçuxa barədə danışılan bu tipli əhvalatları necə başa düşmək, Qaraçuxa obrazını necə qiymətləndirmək lazımdır? Bu suala Qarabağ folklorunun toplayıcı və tərtibçilərindən olan folklorşünas Ə.Əsgər belə cavab verir: «Qaraçuxa insanın özünə bənzəyən mifoloji varlıqdır. Hər insanın bir Qaraçuxası var. İnsanın işlərinin uğurla getməsi Qaraçuxadan asılıdır. Qaraçuxası oyaq olan adamın işləri uğurla gedir. Varlı-dövlətli olur. Qaraçuxası yatan adam kasıb olur,

ağır günlər keçirir... Sözü gedən mifoloji personajın arxaik adı Cənubi Sibirin türk xalqlarında bugünə qədər qorunmuşdur. Sur, Sülə, Yula adlanan bu mifoloji personaj insanın bir neçə ruhundan biridir. O, insanın özünə bənzəyir və bədəndən çıxaraq gəzə bilir» (3, 23). Ən sıravı insanların belə qoruyucusu kimi səciyyələndirilən Qaraçuxanın şamançılıq dünya-görüşü ilə müəyyən bağlılığının olması şübhəsizdir. Məsələ burasındadır ki, şamanın gücü məhz qoruyucu ruhlardadır. Hansı şamanın qoruyucu ruhu daha çoxdursa, onun gücü-qüdrəti də başqa şamanların güc-qüdrətindən bir o qədər çoxdur. Şaman olacaq adam şamanlıq vergisini məhz qoruyucu ruhlardan alır. Maraqlıdır ki, Qarabağdan toplanmış etnoqrafik materialların bir çoxu şamanlıq vergisinin cizgilərini əks etdirməkdədir:

«Təzə ərə gedən vaxdı bir ağ attı gəlib dururdu çardağın yanında, adımnan çağırırdı, durub düşürdüm çardaxdan. Mən yerə düşməmiş quş kimi alıb məni qoyurdu tərkinə, aparırdı qəbirsannıxları gəzdirirdi, bütün qohum-əqrabanı maa görsə-dirdi, deyirdi, ama bı sirri heç kimə aşma, saa elə bir çörəh verəjəm ki, ölənətən kasıblıx nə olduğun bilmiyəssən. Sonra gətirib məni qoyurdu çardağın yanında, yox olurdu» (2, 81). Bu mətndə «ağ atlı»nın vergi verməyindən söhbət açılırsa, başqa mətnlərdə (2, 81; 2, 82) ilanın vergi verməyindən bəhs olunur. Vergili adamların kəramətlərinə gəlincə, qeyd etməliyik ki, bu kəramətlərdən bəhs edən materiallar sayca daha çoxdur. Həmin materialların informatorlarının söylədiklərinə görə, vergili adamlar əllərini qaynar qazana sala bilirlər (2, 77), üfürməklə çayın suyunu geri axıdırlar, ilanı qamçı kimi ələ götürüb divara vururlar, divar yeriyyir və divarı at kimi minirlər (2, 78); ölü ilə danışırlar (2, 77); çöldəki quşları, hey-

vanları çağırıb öz yanlarına gətirirlər (2, 80) və s. Vergili adamların bütün bu kəramətlərinin şaman möcüzələri ilə səs-ləşməsi göz qabağındadır. Amma bu baxımdan ən maraqlı səs-ləşmə vergili adamların tas qurub cinləri çağırmasıdır:

«Bir qadın dəli olmuşdu. Görücü Muradnan Molla Tağı tas qurdular. Molla qaba vırırdı, cinnəri adıynan çağırırdı. Murad da deyirdi ki, filan cin gəldi, o birisi gəldi, bı birisi gəldi. Deyir ki, cinnərin içində bir axsağı var, arvad şəklində, o gəlmir. Molla da Quran ayələrinə oxuyub, o cinə qarğış tökülmüş, deyirmiş ki, Allah saa lənət eləsin. Murad birdən deyirmiş ki, Molla, bıdı gəlir, vahiməsi basır məni... Deyilənə görə, Molla həməən adamı dəli eliyən cinnəri gətirə bilsəymiş, o adam sağalmış» (2, 83).

İslam və şamançılıq dünyagörüşünün qaynayıb-qarıxdığı bu mətndə görücü və molla şamanın, cinlər isə şamanın köməyə çağırıldığı ruhların transformasiyaya uğramış şəkilləridir. Qarabağdan toplanmış folklor və etnoqrafiya materiallarında müşahidə edilən bu transformasiyanı Ə.Əsgər belə izah edir: «İslamın qəbulundan sonra türk mədəniyyətində yeni bir hadisə baş verdi. Şamanizmlə sufizmin sintezi xalq islamının formalaşması ilə nəticələndi. Sufi ocaqlarının başında duranlar – şeyxlər, babalar, pirlər Ə.Yasəvidən başlayaraq şaman düşüncəsi ilə islamın içinə girdilər. Nəticədə sufi ocaqlarında və onlara məxsus təsəvvüf fəlsəfəsində şamançılıqla bağlı elementlər (möcüzə göstərmək, hərəkətli zikir, qadınların ocaqlara qəbulu və s.) peyda oldu. Ocaq başçıları – ərənlər özlərini qamlara (kam, xam) bənzər şəkildə aparırdılar. Şamanlar kimi güclərini nümayiş etdirir, düşmənlə mübarizə aparırdılar. Düşünürük ki, ağ baba – qara baba, ağ şıx – qara şıx, ağ (sarı) seyid – qara seyid, ağ molla – qara molla,

ağ pir – qara pir kimi ocaq və şəxs adları ağ şaman – qara şaman kultunun yuxarıda söz açdığımız hadisə ilə bağlı islam müstəvisində transformasiyasıdır» (3, 24-25). Ağ şaman – qara şaman kultunun izlərini yaşadan nümunələr üzərində geniş dayanmağa lüzum görmədən şaman olmanın bir mühüm şərtini xatırlatmaq istəyirik: əti sümüyündən ayrılıb bir qaranlığa atılan şamanın ritual ölümə məhkum olması və ruhların himayəsi altında bir müddətdən sonra yeni mahiyyətdə yenedən doğulması. Zəngin elmi mənbələr əsasında şamanın ölüb-dirilməsi ritualını ətraflı şəkildə təsvir və təhlil edən folklorşünas Füzuli Bayat bu ölüb-dirilməni belə dəyərləndirir: «Şamanlıq təbiət «dini» olduğu üçün ölüb-dirilmə də təbiəti və ya təbiət qanunauyğunluqlarını əks etdirməkdədir. Belə olan təqdirdə şamanın ölüb-dirilməsi təbiətin ölüb-dirilməsindən başqa bir şey deyildir» (4, 51). Dünya xalqlarının ibtidai təsəvvürlər sistemi, o cümlədən şamançılıq dünyagörüşü üçün çox səciyyəvi olan ölüb-dirilmə inamı Qarabağdan toplanmış folklor və etnoqrafiya materiallarında da öz əksini tapır:

«Uşax yerimiyəndə xəlbirə qoyullar... Üş cuma axşamı yeddi qapını gəzdirillər, sonra dəyirman navının altınan keçirillər... Yerimiyən uşağa «çiləli uşaq» deyillər» (2, 88).

«Balaca uşağın ayağı xarab olanda, yerimiyəndə onun çiləsini töküllər. Uşağı daşın, qayanın deşiyinnən keçirillər. Bunnan sonra uşax yeriyir» (2, 107).

Bu nümunələrdə dəyirmanın novu və daşın-qayanın deşiyi ritual bətdir və xəstə uşağın çillədən çıxıb sağlam can qazanması məhz həmin bətnə gömülməyin hesabına mümkün olur. Bu, ölüb-dirilmənin ən sadə bir modelidir və model başqa folklor nümunələri kimi xalq oyunları və meydan tamaşaları üçün də səciyyəvidir. Şaman ayin və mərasimlərində



olduğu kimi, xalq oyunları və meydan tamaşalarında da ölüb-dirilmə, hər şeydən qabaq, təbiətin ölüb-dirilməsidir. İnama görə, təbiət qışda ölür, yazda dirilir. Təbiətin yenidən dirilməsi qəfildən yox, tədricən baş verir. İnsan qışdan yaza, köhnə ildən yeni ilə doğru məhz tədricən, yavaş-yavaş addımlayır. Xalq oyunlarının görkəmli tədqiqatçısı Mətin Andın qənaətinə görə, köhnədən yeniyə, ölümdən yeni doğuma doğru hərəkətində insan dörd əsas mərhələdən keçməli olur:

1. korluq, sıxıntı və üzüntü çəkmək;
2. dirilik və canlılığa təhlükə yaradacaq nə varsa, onlardan təmizlənmək;
3. döyüşmə, yarışma, cütləşmə və qovuşmalardan keçib güclənmək;
4. yeni mərhələyə uğurla keçməyin sevincini, şadlığını yaşamaq (5, 104).

M.Andın xatırladığı bu mərhələlər, təbii ki, dünya xalqlarının mifoloji dünyagörüşündə öz ifadəsini tapan və oyunların qida mənbəyinə çevrilən mərhələlərdir. Həmin mərhələləri mifoloji mətnlər üzrə izləsək, çillələr, xüsusən də Kiçik Çillə ilə bağlı mətnləri ilk növbədə qeyd etməliyik. Ona görə ilk növbədə qeyd etməliyik ki, bu mətnlər ölümdən yeni doğuma keçməyin korluq, sıxıntı və üzüntü ilə bağlı birinci mərhələsini qabarıq şəkildə əks etdirir:

“Böyüh Çilləynən Kiçih Çillə yolda rasdaşillar. Kiçih Çillə Böyühdən soruşur:

– Getdin, nə qayırdın?

Böyüh Çillə deyir:

– Təndirrəri yandırdım, kürsüləri qurdurdum, küplərin, xaralların ağzını aşdırdım.

Kiçih Çillə deyir:

– Qoy mən gedim, gör neyniyəciyəm? Qarıları təndirdən basıp küflədən çıxaracıyam, küpləri, xaralları boşaldacıyam, üzüquyulu qoyub gələciyəm.

Böyüh Çillə də deyir:

– Başarmassan...

Qabağın yazdı,  
Ömrün azdı” (17, 56).

Başqa bir nümunə:

“Böyüh Çilləyinən Kiçih Çillə bacıdılar. Kiçih Çillə Böyüh Çillədən soruşur ki, getdin neynədin?

Böyüh Çillə də deyir ki, getdim cəməhətin dənnərin üyütdüm, qavırmaların elədim, qalaxların vırdım, əppəhlərin yaptım, gəldim.

Kiçih Çillə deyir ki, kül başıva. Mən gedəcəm qocaları təndirdən basıp küflədən çıxaracam, uşaxları da əllərində çilləliyəcəyəm. Əmə həvih ki, ömrüm azdı. Kaş sənin ömrün məndə olaydı” (17, 56-57).

Naxçıvandan – Qarabağa yaxın bir bölgədən toplanmış bu mətnlərdə Böyük Çillə antropomorfik obrazının xeyirxahlığı, Kiçik Çillə antropomorfik obrazının isə bədxahlığı təmsil etməsi təəccüb doğurmur. Çünki Kiçik Çillə qışın sonuna doğru gedən bir mərhələni əhatə edir və mifoloji təsəvvürə görə, yeni mərhələnin (yazın) yolu məhz son mərhələnin (qışın axır vaxtlarının) əzab-əziyyətindən keçir. Kiçik Çillə ilə bağlı bu mifoloji təsəvvür Qarabağdan toplanmış mətnlərdə də öz ifadəsini tapır:

“Böyük Çillə dekabrın iyirmi ikisi girir. Balacasının ömrü kəsilsin (Kiçik Çillə nəzərdə tutulur – M.K.), on günün kəsif verillər böyüyə. Deyif ki:

Ömrüm az olmeyeydi,  
Qavağım yaz olmeyeydi.  
Madyan atdara qulun saldırardım,  
Gəlinnərin əlni un çuvalında dondurardım” (15, 172).

Göründüyü kimi, bu mətndəki səciyyələndirmə Naxçıvan mətnlərindəki səciyyələndirmə ilə üst-üstə düşür: ömrün qısalığından təəssüflənən Kiçik Çillə öz gəlişi ilə insanlara məşəqqət gətirmək niyyətində olduğunu bildirir.

Öz ömrünü başa vurarkən köhnənin (qışın) insanlara əzab-əziyyət verməsi mart haqqındakı mifoloji mətnlərdə də geniş yer tutan bir motivdir. Xalq arasında “Qarının borcu” adı ilə daha çox tanınan bir mətn bunu qabarıq şəkildə göstərir:

«Bir qarının bir xeyli çəpişi varıymış, içində də bir ala çəpiş. Qarı mart girən vaxtı ala çəpişi qurban deyib ki, çəpiş-dəri mardtən salamat çıxsın. İl yaxşı gəlir. Martın dokquzunda (indiki vaxtnan aprelin səkgizində) hər yer gül-çiçək olur. Qarı verdiyi vədə əməl eləmir. Deyir: «Martım çıxdı, dərdim çıxdı». Mart qarından qisas almak üçün apreldən üç gün borc alır. Aprelin onunnan on üçünə kimi qar yağır. Qarının çəpiş-dəri qırılır. Aprelin on üçündə hava açılır. Qarı deyir ki, vədə verdim, qurban kəsmədim. Ona görə də oğlaxların qırıldı. Özünü vurur yerə, deyir, otta .... otta» (2, 31).

Bu mətnə ifadəsini tapan bir motiv, heç şübhəsiz, qurbanvermə, qurbanın müqəddəsliyi və həmin müqəddəsliyə xələl gətirməyin ağır cəza ilə nəticələnməsi motividir. Amma onu da inkar etmək olmaz ki, Azərbaycanda çox geniş yayılan bu mətnin çap olunan variantlarında qışın zülm, məşəqqət və dərd-bəla ilə başa çatması əsas fikir kimi irəli sürülür. «Mart çıxdı, dərd çıxdı» deyiminin məsəl kimi işlənməsi dediyimizi bir daha təsdiq edir.

Korluq, sıxıntı və üzüntünün oyun və tamaşalarda ifadəsini izləsək, təriqət törənləri və məhərrəmlik ayinlərinin bu sahədəki rolundan xüsusi bəhs etməli olacağıq. Çünki bir az əvvəl ötəri şəkildə xatırladığımız molla – seyid kəramətləri ənənəvi törən və ayinlərin tərkib hissəsi kimi diqqəti cəlb edir. Məsələn, toplama materiallarında kəramət sahiblərindən biri kimi adı tez-tez çəkilən, qaynar qazana əl basması, heyvanları və quşları yanına çağırması, ölürlə (ruhlarla) danışması xüsusi qeyd edilən Hacı Qasım Çələbi nəqşbəndilik təriqətinin başçısı Seyid Nigarinin baş müridi idi. XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın bəzi digər bölgələri ilə yanaşı, Qubadlı və Zəngilanda da geniş fəaliyyət göstərən nəqşbəndilərin «özlərinə məxsus mərasimləri var idi. Bu mərasim heç bir təqvim ilə bağlı deyildi... Adət üzrə mərasimdən qırx gün əvvəl ümumi pəhriz elan olunurdu. Pəhrizdə olanlar ancaq quru çörək yeyib su içə bilərdilər. Göründüyü kimi, bu, müsəlmanların orucluğuна bənzəmir. Qırx gün müddətində müridlər bir güşəyə çəkilərək daimi ibadətdə olurdular. Qırxıncı gün əsil mərəkə başlayırdı. Həmin gün müridlər qəsəbənin ən varlı hampasının evində toplanırdılar, xörək yeyir, şərbət içirdilər... bir azdan sonra ya mürşidin özü və yaxud gözəl səsi olan mürid, mürşidin işarəsi ilə pəsdən oxumağa başlayırdı. Başqa müridlər dodaqaltı zümzümə edir, getdikcə cuşə gəlirdilər. Oxumaq bitincə dəf çalınır, müridlər yavaş-yavaş ayağa qalxaraq rəqs etməyə başlayırdılar... İstər dəflərin çalınması, istərsə də oxumalar ümumi bir vəcd yaradırdı. Müridlər ta şüurlarını itirənə qədər rəqs edirdilər» (6, 68-69). Dini dramları Azərbaycan dramaturgiyasının mənbələrindən biri kimi götürən Əli Sultanlı təriqət mərasimlərində dram sənətinin elementlərini axtarır. Oxunan şeirlər

əsasında dialoqların qurulması, şeirlərə uyğun havaların çalınması, havalara uyğun hərəkətlərin, rəqslərin ortaya çıxması, alimin fikrincə, təriqət mərasiminin dram sənətinə məxsus elementləridir. Mərasimlər, arxaik rituallar xalq oyunlarından, xüsusən meydan tamaşalarından fərqli olaraq, qapalı şəraitdə keçirilir və tamaşaçı tələb etmir. Ritualların keçirildiyi həmin qapalı şəraitdə kim varsa, o, fəal iştirakçıdır və öz öhdəsinə düşən sakral vəzifəni yerinə yetirir. Həmin sakral vəzifəni yerinə yetirərkən ritual iştirakçısının hərfi mənada yox, məcazi mənada tamaşaçısı hamı ruhlarıdır. O ruhlar ki, ritual məhz onların şərafinə keçirilir və onlardan kömək və yardım umulur. Ritual zamanı kəsilən qurbanlar məhz hamı ruhlara kəsilir, oxunan dualar onlara ünvanlanır. Bu gözəgörünməz tamaşaçını az-çox gözə görünən tamaşaçıya çevirmək üçün ritual iştirakçıları müxtəlif maskalardan, kuklalardan istifadə etməli olurlar. Ə.Sultanlının xatırladığı təriqət mərasimlərində isə vəziyyət başqa cürdür. Vəziyyətin başqa cür olması, ilk növbədə, ondan ibarətdir ki, həmin təriqət mərasimləri qapalı şəraitdə yox, açıq şəraitdə keçirilir və tamaşaçıların, həmçinin qadın tamaşaçıların gəlib baş verənləri seyr etməsinə məhdudiyət qoyulmur. Bu isə nəticədə təriqət mərasimində tamaşaçıların tədricən iştirakçıya çevrilməsinə, təriqət ideyalarının camaat arasında geniş yayılmasına rəvac verir. Təriqət ideyalarının mərkəzində duran mühüm xətlərdən biri məhz korluq, sıxıntı və üzüntüdən keçib yeni mahiyyətdə üzə çıxmaqdır. Hacı Qasım Çələbi tərəfdarlarının qırx gün quru çörək və su ilə dolanması və qırx gündən sonra xüsusi mərasim keçirib söz, musiqi və rəqslərlə ilahi qüdrətə qovuşmaq istəməsi korluq, sıxıntı və üzüntüdən qurtarıb yüksəlməyin bir təriqət modelidir.

Korluq, sıxıntı və üzüntüdən keçib yüksəlməyin Şəbih modeli daha çox rəngarəngdir, təsirli səhnələrlə daha çox zəngindir. Əvvəla, onu qeyd edək ki, təriqət mərasimlərində yazılı ədəbiyyatdan, məsələn, təriqət başçısı Seyid Nigaridən şeirlər oxunduğu kimi, Şəbih tamaşalarında da Raci, Dilsuz, Qumru, Ləli, Dəxil kimi şairlərdən şeirlər oxunurdu, həmin şairlər Kərbəla müsibətinə həsr olunan birpərdəli pyeslər yazırdılar. Bu, o deməkdir ki, təriqət mərasimlərində və Şəbih tamaşalarında şifahi ənənə ilə yazılı ənənə qaynayıb-qarışırdı. Şəbih tamaşaları məhz tamaşa olduğuna görə şifahi və yazılı ənənənin qaynayıb-qarışması burada rəngarəngliyi təmin edən mühüm amillərdən birinə çevrilirdi. Bunu Şəbih tamaşalarının Azərbaycanda qeydə alınan müxtəlif epizod adlarından da görmək olur: «Peyğəmbərin qətli», «Əlinin qətli», «Müslümün Kufədə qətli», «Müslümün oğlanlarının qətli», «Mədinədən səfər», «Fərat sahilində Hürri ilə görüş», «Hürri peşmançılığı və ölümü», «Kərbəla davası», «Şamda Səkinənin ölümü», «Firəng səfirinin səhnəsi», «Əsirlərin xilas edilməsi», «Əsirlərin Kərbəlaya varid olması və qəbirləri ziyarət», «Mədinəyə varid» və s. (7, 420). XX əsrin əvvəllərinə qədər mütəmadi şəkildə keçirilən bu Şəbih tamaşalarından bir çoxu haqqında dövrü mətbuatda və bir sıra müəlliflərin (xüsusən əcnəbi müəlliflərin) əsərlərində qiymətli məlumatlar vardır. Həmin məlumatlardan bir qismi Şuşada keçirilən Şəbih tamaşaları ilə bağlıdır: «Əvvəl sinə vuranlar dəstəsi gəlir, sonra Hüseyinin qızına nişanlanmış kiçik imam bər-bəzəkli şəkildə səhnəyə daxil olurdu... Bunların arxasınca Yezidin ordusu və sərkərdəsi səhnəyə çıxırdılar. Nəhayət, Hüseyinin atı meydana daxil olarkən yaralarından qan süzülürdü... Bu dəstələr keçib qurtardıqdan bir an sonra imam Hüseyinin tabutunu gətirirdilər. Bu tabutdakı meyitin başı bə-

dənindən ayrılmışdır. Bunu müqəvvanın boynuna tikilmiş təzə ət vasitəsilə göstərirdilər. Hüseyinin ölüsünü təmsil edən müqəvvanın sinəsinə bir neçə nizə sancılır, cənazənin hər iki tərəfində isə günahsızlığı təmsil edən göyərçinlər qoyulurdu» (8, 101). İstər bu, istərsə də digər nümunələrdə Şəbih tamaşaları üçün səciyyəvi olan ümumi bir cəhət var: təsirli melodramatik səhnələr göstərib tamaşaçıların üzüntüsünü mümkün qədər artırmaq. Bu üzüntü Məhərrəmliyin ilk günündən hiss edilməyə başlayır. Məsələn, Anadolu ələviləri Məhərrəmliyin ilk on günündə su içmirlər, üz qırxmırlar, paltar dəyişdirmir və paltar yumurlar, güzgüyə baxmırlar, çalğı çalmır, rəqs etmir və gülüb-əylənmirlər, cinsi əlaqədə olmurlar, papiros çəkmirlər. Bu məhrumiyyətlər içində ən vacib hesab edilən isə orucluqdur. Ələvilər on iki imamın şərəfinə on iki gün oruc tuturlar... Oruc on iki gün tutulursa, on ikinci gün şad gün sayılır, çünki həmin gündə İmam Zeynal Abidinə sağ olmağı xəbəri gəlir (9, 119-120). Məhərrəmlikdə oruc tutmaq və orucluğun sonuncu gününü şad gün kimi keçirmək Azərbaycan şiələri üçün səciyyəvi ritual olmasa da, M.Andın göstərdiyi məhrumiyyətlərin bir çoxu Azərbaycan şiələri arasında da müşahidə edilir. Belə məhrumiyyətlərdən ən başlıcası Məhərrəmlikdə elçilik, nişan, toy və digər şənlik məclislərinin yasaq edilməsi, yalnız Aşura günü yox, Məhərrəmliyin ondan əvvəlki günlərində də “sinə döyməklə” müşayiət olunan “şaxsey-vaxsey” mərasimlərinin keçirilməsidir. O ki qaldı Aşuraya, başların yarılıb qan töküldüyü, göz yaşının sel kimi axıdıldığı həmin gün məhrumiyyət və üzüntü özünün ən son həddinə çatır. Bu üzüntü VII əsrdə Kərbəladə şəhid olmuş İslam müqəddəslərinə ehtiramla məhdudlaşır, yoxsa bu üzüntünün daha qədim və daha dərin kökləri var? Azərbaycan xalq teatrının tarixini araşdıran Mahmud

Allahverdiyev özündən əvvəlki elmi araşdırmalara (xüsusən V.Xulufu və A.Krımskinin fikirlərinə) əsaslanaraq Şəbih tamaşalarının mənşəyini Temmuz, Adonis, Osiris kimi allahların ölüb-dirilməsilə bağlı miflərdə axtarır (8, 91). M.And da hər hansı əziz adamın cənazəsinin törənlə yenidən canlandırılmasına islam dinində rast gəlinməməsini əldə əsas tutaraq məhərrəmlik ayınlarını islamdan öncəki inamlarla əlaqələndirir, Kərbəla törəninin İran yox, Mesopotamiya mənşəli olması, mahiyyətə bir yeni il törəni kimi keçirilməsi qənaətinə gəlir (9, 117). Azərbaycan teatrının tarixi barədə maraqlı məqalələrdən birinin müəllifi olan yazıçı Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev isə Şəbih tamaşalarını ən çox qədim türklərin yuq törənləri ilə əlaqələndirir: «Qəhrəman ölənin günü camaatı bir yerə toplayırdılar. Bu toplantıya «yuq» deyərdilər (Yuqlama – ağlamaq sözündəndir). Toplananlar üçün qonaqlıq düzəldilər, xüsusi dəvət edilmiş «yuqçular» isə ikisimli «qobuz» çalıb oynayırdılar. Yuqçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliklərindən danışır, onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyirdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı» (7, 417-418). Bu yuq mərasimi öləninin ruhunu yerbəyer etmək məqsədilə keçirilən şaman mərasimini xatırladır. Şaman davul çalır rəqslər etdiyi, dualar oxuduğu kimi, yuqçu da qopuz çalır oynayır, öləninin şərəfinə ağlar deyir. Şaman insanın fani dünyada ölüb «gerçək» dünyada diriləcəyinə inandığı kimi (10, 186), yuqçu da «ayın-oyunu» özü ilə birlikdə basdırılan qəhrəmanın O dünyada təzədən qılınca çalacağına zərrə qədər şübhə etmir. Qədim türk dəfn adətlərində ölünün ətinin sümükdən ayrılması (10, 181-182) şamanın ritual ölüb-dirilməsi ilə səsləşir. Qədim türk yas törənlərində üz cırır, saç yolub, uca səsle hönkür-hönkür ağlamaq əziz adam itkisindən daha çox



həmin əziz adamın ruhunun O dünyada rahat olması və bu dünyadakı qohum-əqrəbasını rahat buraxması, onlara zərər toxundurmaması, əksinə, onlara yardımçı olması, xeyir-bərəkət gətirməsi naminədir. Bu inam məhərrəmlik ayinlərində və Şəbih tamaşalarında da öz ifadəsini tapır. Şəbih tamaşalarının keçirildiyi geniş meydanlarda el sənətkarları ilə yanaşı, özünə divan tutan, həm tamaşaçı, həm də iştirakçı funksiyası daşıyan adamların da diqqət mərkəzində olması xüsusi maraq doğurur: «Bir neçə yüz əli qılınclı, ağ geyimli, özlərinə əzab verən baş çapanlar «Hüseyn, Hüseyn» deyə al-qan içində iki cərgə olurdular. Onların üzü qıpqırmızı maskanı xatırladırdı. Qırxıq başlarını çapıb qana qərq edirdilər. Bu adamların əllərində qılinc olur, çılpaq bədənlərindən xəncər, bıçaq, habelə külli miqdarda dəmir, qıfıl və s. kimi metallar asılırdı. Onların bədənlərində əl vurmağa yer qalmırdı. Bu fanatiklərin məqsədi Hüseynəndən artıq əzab-əziyyət çəkməyə hazır olduqlarını göstərməkdən ibarət idi. Onlar ölümdən qorxmurdular. Guya bu dünyada imama sadıq olduqlarını göstərməklə axirət dünyasında behişt qazanırdılar» (8, 100). Dini tamaşaları təşkil edən, düzüb-qoşan şəbihgərdanlar bir şaman və yuqçu kimi yüzlərlə, minlərlə adamı ruhlar aləminə “aparır” və onları müqəddəs ruhlar naminə göz yaşı tökməyə, özlərinə hər cür işgəncə verməyə sövq edirdilər. Bu göz yaşı və işgəncə müqabilində insanların umacağı yalnız O dünya rahatlığı yox, həm də Bu dünya rahatlığı idi. İnsanlar hədsiz üzüntü hesabına İmam Hüseyni, yaxud Kərbəla şəhidlərindən bir başqasını sanki yenidən həyata qaytarır və bununla dirçəlişə nail olmaq məqsədi güdürdülər. Şəbih tamaşalarının, həqiqətən, dirçəliş məqsədinə xidmət etdiyini həmin tamaşaların gedişatına seyrçi münasibətindən daha aydın şəkildə görmək olur. İmam Hüseynin, həm-

çinin Kərbəla şəhidlərindən hər hansı bir başqasının tamaşada yaradılan obrazı seyrcilərin gözündə müqəddəs varlığa çevrilir və müqəddəs varlıqdan nicat ummaq, çarəsiz dərdlərə dərman diləmək inam və etiqadın təbii bir mənzərəsi kimi ortaya çıxır: “Muradı, diləyi olan, nəzir deyən tamaşaçılar Şəbih tamaşası gedə-gedə İmamın (İmam rolunu oynayan aktyorun – M.K.) boynuna şal, yaylıq salırlar. Uşağı xəstə olanlar xəstə uşağı İmam Hüseyinin qucağına verirlər və ya şikəst uşaqları onun qarşısında yerə qoyurlar ki, şəfa tapsın” (14,225). F.Bayatın Şəbih tamaşaları ilə bağlı bu müşahidəsini Qarabağdan qeydə alınmış dini örnəklər də təsdiq edir:

“Qasım otağını qırmızı bəziyirdilər. Gərəh onu qəlbiyə-nən aparasan. Çıxırdı, kejavanın içində iki qız otururdu. Niyətdiyirdilər onnarı. Mənim yadımdadı, birində Səkinə oturmuşdu, birində də Ziba xalanın qızı vardı – Nərminə, o oturmuşdu. Nəysə, kejavanı evin başıynan fırrıyirdilər, gəzdirdilər. Qızdarı həriyirdilər ki, sağalsınnar, nə bilim, onnan sora baxdarı açılısın” (15, 211).

Aydın məsələdir ki, bu mətnə söhbət İmam Hüseyinin qardaşı oğlu Qasımdan gedir. Məlum Kərbəla döyüşündə cavankən qətlə yetirilən Qasım Şəbih tamaşalarının ən məşhur qəhrəmanlarından biri kimi özünü göstərir və onun adına bəzənmiş otaq-kəcavə möminlərin nəzərində şəfa və xoşbəxtlik mənbəyinə dönür.

Əlbəttə, Kərbəla şəhidlərindən şəfa və xoşbəxtlik umma Şəbih tamaşaları ilə məhdudlaşmır və bir şiə etiqadı kimi hər gün, hər saat könullərdə bəslənməkdə və ürəklərdə yaşamaqda davam edir. Bu etiqadı ilin ayrı-ayrı vaxtlarında ifadə etməyin ən mühüm vasitəsi isə imamların adları ilə bağlı ocaqlar, pirlər, müxtəlif ziyarət yerləridir. Belə ziyarətgahlarda

Aşuranın (İmam Hüseyin və tərəfdarlarının qətlə yetirildiyi günün) mühüm rəmzlərindən olan ələm xüsusi yer tutur: “Əslində o vaxtlar (İmam Hüseyinin yaşadığı dövrdə – M.K.) ələm bayraq anlamında işlədilirdi və Hz. Hüseyinin Kərbəladada açdığı bayrağın da daşıyıcısı Hz. Əbül Fəzl Abbas idi. Ancaq zamanla ələm bayraqdan çox Ali-əbanı simgələyən elementə çevrilmişdir. Hər iki qolu kəsilən “Əbəlfəz”in daşdığı ələm yerə düşdüyündən Aşura günü ələm gəzdirmək yerə düşən ələmi bir daha qaldırmaq mənasına gəlir. Qaldırılan ələm dirənişin, var oluşun rəmzi olduğundan Aşura günü ələm gəzdirmək Məhərrəmliyin ən vacib elementidir. O baxımdan şiə kənd və qəsəbələrində (hətta bəzi kəndlərdə birdən çox) ələm vardır. Və Məhərrəmlikdə ələm sahibi Hz. Əbül Fəzl Abbas, qolları qələm olan (kəsilən), su uğrunda şəhid kimi acılı ağırlarla xatırlanır” (14, 148-149). F.Bayat ələmə etiqadın Şəbih tamaşaları ilə bitmədiyini əsaslandırmaq istərkən Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən, eləcə də Laçından (daha doğrusu, Laçın köçkünlərindən) toplanmış dini məzmunlu folklor nümunələrinə üz tutur. Həmin nümunələrin səciyyəvi olanlarından birini biz də xatırlatmağı əhəmiyyətli sayırıq:

“Uzun ağac idi. Ona parçalar bağlanırdı, şalban kimi yerə basdırılırdı. Camahat onun divində sinə döyürdü, başların çərtirdi. O parçaları ordan aşmırdılar, qalırdı orda. Gələn il ya o ağacı çıxardıf, yenidən bəziyif vururdular ora, ya da elə dövrəsində sinə vururdular. Camahat ağ geyinirdi. Ağ köynək deyirdilər onnarın adına. Ağ köynək qıpqırmızı olurdu. Xançalnan başların çərtirdilər. Ağacın divinə gətirif nəzir qoyardılar. Orda yetim olsaydı, əl-ayağı şikəst olsaydı, nəziri o götürərdi” (16, 232).

Göründüyü kimi, bu mətndə Məhərrəmlik ayından bəhs olunsa da, Şəbih tamaşalarından bəhs olunmur. Mətndən aydın olur ki, “ağköynək” olub basın çərtilməsi ilə ələm ağacına parçalar bağlanıb ağacın dibinə nəzir-niyaz qoyulması eyni mahiyyət daşıyan rituallardır, yaxud bir ritualın tərkib hissələri, ayrı-ayrı aktlarıdır. Bu aktları keçirməklə insanlar Kərbəla şəhidləri yolunda hər cür əzab-əziyyət və işgəncəyə hazır olduqlarını bildirirlər. İnsanlar inanırlar ki, əzab-əziyyət və işgəncə müqabilində onların niyyətləri hasil olacaq, diləkləri yerinə yetəcəkdir.

Həm məhərrəmlik tamaşalarında, həm də qədim türk yas törənlərində insanların umacaqlarından biri təmizlənmə və daxili səfərbərlik olub. «Yas mərasimində ağçıqlarla bərabər, aşığın iştirak etməsi mərasimin tərbiyəvi əhəmiyyətini daha da yüksəldirdi. O zaman bu adət ölünü ağlamaq, söz demək, daxilən təkmilləşmək üçün bir vasitə idi... Ağçıqların yaradıcılıq hünəri ilə fəlakət hissi daxili səfərbərlik və öz-özlərinə inam duyğuları ilə əvəz edilirdi. Bu zaman ağlayanların qəlbi kədərdən, qorxudan arınır, təmizlənir, qəm-qüssə qurub-yaratmaq istəyi ilə əvəz edilirdi» (8, 82-83).

Təmizlənmə inamının xalq arasında nə qədər geniş yayıldığını Novruz ənənələrindən də açıq-aşkar görmək mümkündür. Novruzda adamların od üstündən atlanması məhz təmizlənmək, paklanmaq inamından doğulan bir adətdir. Görkəmli folklorşünas Məmmədhüseyn Təhmasib həmin inamla əlaqədar yazır: «Çox qədim keçmişdə yeni anadan olmuş uşağı ocağın, odun başına dolandırmaqla paklar, ancaq bundan sonra ananın qucağına verərdilər. Bu yol ilə paklanmamış uşaq murdar hesab edilər, buna görə də ana onu, necə deyərlər, canasinər rahatlıqla qucağına ala bilməzmiş. Bu inamın və

buna əsaslanan xüsusi mərasimin çox aydın izi bu gün də «çevir ocağa, al qucağa» kimi atalar sözlərində yaşamaqdadır...

Qurtaran ilin axır çərşənbəsində isə bütün evlərin həyə-tində tonqal qalanır, hamı odun üstündən tullanaraq «Ağırlığım, uğurluğum», yaxud «Azarım-bezarım, tökül bu odun üstünə» deyirmiş...

Bu mərasimdə odun... azar-bezarı yandırır məhv etmək qüdrətinə malik əlamətləri yaşamaqdadır» (11, 108; 11, 113). M.H.Təhmasibin xatırladığı od inamı, heç şübhəsiz su inamı ilə yaxından səsləşir. İlin axır çərşənbəsində insanlar odun üstündən tullandığı kimi, oxşar sözlər («ağırlığım-uğurluğum, tökül bu suyun üstünə») deyib, suyun da üstündən tullanırlar. Əlbəttə, Novruzqabağı magik təmizlənmə odun və suyun üstündən tullanmaqla bitmir və bir çox başqa aktları da əhatə edir: «Bayram axşamı mütləq çimmək, ...evdə olan bütün su ehtiyatını atmaq, bayram günü yeni su gətirmək, ilin son günündə geyilmiş paltarları mütləq dəyişib təzəsini geymək və s. hamısı profilaktik əfsun, yəni köhnəlikdən, zərərli qışdan tamamilə təmizlənmək aktlarıdır» (12, 80). Ayrı-ayrı bölgələrdən, eləcə də Qarabağdan toplanmış etnoqrafik materiallar göstərir ki, çillədən çıxarma, qorxu götürmə, həmzat kəsmə, yağış yağdırma və s. ayinlərdə su – təmizlənmə və xəta-bəladan qurtarmanın aparıcı ünsürüdür.

Bəzi ayinlərdə su ünsürünü od ünsürü ilə bir yerdə görürük:

«Uşax qorxanda... uşağı yatızdırırdılar. Sora uşağın yatdığı yadığın yanına bir kasa su qoyurdular. Bu kasadakı suyun içinə yeddi közü ojaxdan götürüb... bir-bir atırdılar, cızıldayırdı. Uşax qəflətən səhsənif oyanırdı. Beləlihnən uşağın qorxuluğunu götürürdülər» (13, 140).

Bu mətndə dərd-bələdan od və su vasitəsilə xilas olub təmizlənmə inamı, çox güman ki, bədxah ruhları qorxutmaq inamı ilə birləşir. Məlumdur ki, dünya xalqlarının arxaik düşüncə sistemində bədxah ruhları odla, xüsusən tonqal qalamaqla qorxutmaq inamı var və yuxarıda nümunə gətirdiyimiz qorxugötürmə adətində məhz həmin inamın əlamətləri ilə qarşılaşırıq. Amma odun magik funksiyası heç də təmizləmə və bədxah ruhları qorxutma ilə bitmir. Tədqiqatçılar təmizləmə və qorxutma funksiyaları ilə yanaşı, odun günəşə güc-qüvvət vermə funksiyasını da qeyd edirlər (18, 85). Qışın sona çatması, yazın gəlişi ərəfəsində odun yanması, tonqalın alovlanması, inama görə, istisi-hərərəti hələ zəif olan günəşin gücünü artırmaqdan ötrüdür. Güc-qüvvət artırmaq funksiyası, təbii ki, oda aid olduğu dərəcədə su ünsürünə də aiddir.

Biz od və su ünsürlərini ritualların tərkib hissəsi kimi xatırlatdıq, ayinlərlə oyunlar arasında məzmun-mahiyyət yaxınlığı olduğunu, bədxah ruhları qorxutmaq, təbiətə və insana güc-qüvvət vermək, insanı daxilən təmizləmək və s. magik funksiyaların həm ayinlərə, həm də oyunlara aid olduğunu diqqətə çatdırmaq istədik. Ayinlərlə oyunlar arasındakı məzmun-mahiyyət oxşarlığına dair söhbəti od və su ünsürlərinin ayrı-ayrı oyunlarda yaxından iştirakı istiqamətində davam etdirmək, tutalım, günəşin çıxması və yağışın yağması məqsədilə oynanılan “Qodu-qodu”, “Çömçəxatın” tipli oyunlardan danışmaq olardı. Buna ehtiyac görmədən yeninin köhnəni əvəz etməsi ilə bağlı mifoloji görüşlər sistemində yarışma və döyüşmələrin funksiyasından, həmin aktların xalq oyunlarında hansı şəkildə əks olunmasından bəhs etməyi daha vacib sayırıq.

Qeyd etməyi vacib bilirik ki, köhnə ilə yeninin mübarizəsi mifoloji düşüncədə ölümlə yaşamın mübarizəsi şəklində ortaya

çıxır və bu, öz təcəssümünü müxtəlif folklor mətnlərində, o cümlədən xalq oyunlarında da tapır. “Əzrayilla yoldaşlıq edən şəxs” nağilının Ağcabədi variantında kasıbçılıqdan zinhara gəlib ölüm arzulan bir oğlandan bəhs olunur. Əzrayıl canını almağa gələndə oğlan qohum-əqraba ilə halallaşmaq adı ilə Əzrayıldan möhlət alıb aradan çıxır. Əzrayılın əlinə keçməsin deyə oğlan əvvəl bəhməz küpündə, sonra yastıq içində, daha sonra isə buxarıda gizlənir. “Azreyil gəlif ojağı yandıranda mən yanıb ölərəm” deyib buxarıdan çıxanda oğlan Əzrayilla qabaqlaşır. Oğlanı hansı sir-sifətdə görürsə, Əzrayıl qorxudan başını götürüb qaçır (19, 316-317). Qısa məzmununu verdiyimiz bu nağılda baş qəhrəman ölümdən yaxa qurtarmağın yolunu ölümlər aləminin əlamətlərini əxz etməkdə tapır. Mifoloji təsəvvürə görə, O dünya varlıqları zahiri görkəmcə Bu dünya varlıqlarından qat-qat çirkin və eybəcərdir. Topallıq, təkgözlük, keçəllik, kosalıq, nəhənglik, yaxud son dərəcə balacalıq və s. əlamətlərlə təqdim edilən O dünya varlıqları Bu dünya varlıqlarından zahiri görkəmcə fərqləndikləri kimi, fəvqəladə güc-qüvvətləri ilə də fərqlənirlər. Misal gətirdiyimiz nağıl da yarıciddi-yarıkomik bir şəkildə məhz həmin inamın izlərini yaşadır. Buxarının his-pasına batmış qəhrəman zahiri görkəmcə, tutalım, xortdana döndüyünə görə vahimə yarada bilir və o, ölümdən yaratdığı bu vahimə hesabına xilas olur.

Ölümlər aləminə aid obrazları diqqət mərkəzinə çəkmək, ölməyi imitasiya etmək xalq oyunlarında, ən çox da bayram vaxtlarında nümayiş etdirilən oyunlarda xüsusi bir xətdir. Məsələn, Azərbaycan türklərinin sayca qismən çox olduğu Qars bölgəsində “Hortlak (xortdan) bəzəmə” adlı bir oyun var. Həmin oyunda ortaya yaşıl bir tabut qoyulur. Tabuta ağ kəfənə bürünmüş Yalançı Ölü uzadılır. Ölüün baş və ayaq

tərəfində üzü qara ilə boyanan, İnkir və Minkiri təmsil edən iki adam dayanır. Onlar tamaşaçılardan pay-puş, pul-para yığırlar və sonda Ölü'nün günahsız olmağı barədə qərar verəndən sonra Ölü dirilib tabutdan ayağa qalxır (9, 104). Bu oyunda Ölü öz günahsızlığı ilə İnkir – Minkir divanından yaxa qurtara və yenidən həyata qayıda bilir.

Azərbaycanın müxtəlif bölgələri üçün səciyyəvi olan “Kaftar” oyununda isə ölümle yaşamın qarşılaşması Kaftarla Yalançı Ölü'nün qarşılaşması şəklində ortaya çıxır. Bu laloyunu-pantomima tamaşasında “bir oyunçu ağ kəfənə bürünmüş Ölü'nü, o birisi iki çömçədən ibarət ağzı və çölpişiyinə bənzər maskası olan qara örtüklü Kaftarı təmsil edir. Oyun, yerə sərilmiş Ölü ətrafında oynanılır, meydançaya daxil olan Kaftar Ölü'nü görüb sevinir, rəqs edir, ona yaxınlaşıb kəfəni açmaq istəyir. Bu vaxt Meyit dirilir, Kaftar qorxub qaçır” (20,103). Oyunun Kəlbəcər variantında sonluq bir az fərqlidir:

“Kaftar gəlir, bunu (Ölü'nü – M.K.) dik söyküyür divara, özü çəkilib geri. Ağzın şakqıldada-şakqıldada gəlir ki, bunu kəlləynən vura öldürə. Kəlləynən vurub öldürmək istəyəndə Ölü... böyrü üstə yıxılır, Kaftarın başı divara dəyir. Kaftar bir də gedir, bir də qayıdır. Oyun Kaftarı öldürənə qədər davam eliyərdi. Kaftar o qədər başını divara çırpırdı ki, öldürdü. Onnan soora kəfən geyinən adam çıxırdı, ayağını qoyurdu onun üsdünə. Hamı bayram eliyirdi ki, Kaftar öldü” (21, 392-393).

“Hortlak bəzəmə” və “Kaftar” oyunlarında ölümün imitasiya edilməsi və Ölü'nün dirilməsi misallarının sırasına Azərbaycanda çox geniş yayılan “Kosa-Kosa” oyunundakı bir epizodu – Keçinin vurub Kosanı yalandan öldürməsi epizodunu da əlavə etmək olar. Əlbəttə, bütün bu misallar arxaik dünyagörüş sistemindəki ölüb-dirilmə inamının, yəni yenidən



xüsusi güc-qüvvətlə həyata atılmaq inamının bir ifadəsidir və dünyada məşhur olan bu inam barədə geniş danışmağa lüzum görmürük. Sadəcə olaraq onu qeyd etməyi vacib sayırıq ki, ölüb-dirilmə inamı oyunlarda ölüm aktının birbaşa iştirakı olmadan da ifadə oluna bilər. Yəni bir az əvvəl xatırladığımız İnkir-Minkir və Ölü, Kaftar və Ölü, Keçi və Ölü (Kosa) paralelindəki ikinci tərəfin xalq oyunlarında fərqli obrazla – ölümdən qaçan şəxs obrazı ilə əvəz olunması da tez-tez qarşılaşdığımız bir mənzərədir. Azərbaycanda kifayət qədər geniş yayılmış “Ana, məni Qurda vermə”, “Qurd oyunu”, “Qarapaşa”, “Dağ dibində boz qurd var”, “Yoldaş, səni kim apardı”, “Qazlar-qazlar”, “Rəng-rəng” və s. kimi oyunlarda aparıcı xətt məhz ölümdən qaçmadır, kimisə ölümün ağzından almadır. “Ana, məni Qurda vermə” adlı uşaq oyununda Ana (başçı) və onun arxasında düzülmüş balaları Qurdla üz-üzə, qarşı-qarşıya dayanır. Qurd “Belə bir quyruq qaparam” deyib hər bə-zorba gəlir, Ananı balalarından birini tutub aparacağı ilə hədələyir. Aparılmaq təhlükəsi ilə üzləşən Bala “Ana, məni Qurda vermə, Dosta sat, yada vermə” deyib hay-qışqırıq salır. Ana ilə Qurd vuruşur və sonda Qurd öldürülür (20, 18). Bu oyunda Qurdun öldürülməsi “Kaftar” oyununda Kaftarın hiylə ilə öldürülməsini yada salır və hər iki sonluğun oxşar semantik məzmun daşımından xəbər verir. Xatırladığımız sonluqların semantikasında oxşarlıq köhnənin (köhnə ilin, qışın) ölümə məhkum olması inamını əks etdirməsindədir. Bəs «Kaftar» oyunundakı Yalançı Ölü ilə «Ana, məni Qurda vermə» oyunundakı Bala obrazı arasında oxşarlığın başlıca mahiyyəti nədədir? Bizcə, bu oxşarlığın başlıca mahiyyəti Bala obrazının da ölümü imitasiya etməsində və ölüb-dirilmə inamını özünəməxsus bir biçimdə tamaşaçıya çatdırmasının-

dadır. Bu sözlər «Ana, məni Qurda vermə» oyunundakı Bala obrazına aid olduğu kimi, «Qarapaşa» oyunundakı Qoyun, «Qazlar-qazlar» oyunundakı Qaz obrazlarına da aiddir. «Qarapaşa»da Çoban, Qoyunlar və İt Yalançı ilə qarşı-qarşıyadır. Yalançı öz ağası Qarapaşa üçün bir Qoyun aparmaq istəyir. O, Qoyunlardan birini tutub aparır. İt onun dalınca düşür və Qoyunu Yalançıdan alıb geri qaytarmağa çalışır (20, 49). «Qazlar-qazlar» oyununda da oxşar mənzərə ilə tanış oluruq: «Bir tərəfdə bir dəsdə uşax dayanır. Guya bunnar qaz dəsdə-sidi. Bir uşax da bunnardan xeyli aralıda dayanır. Bu uşax da guya qazdarın anasıdır. Ortada da bir uşax qurt (canavar) kimi dayanır ki, qazdarı yesin. Qazdarın anası deyir:

– Qazdar-qazdar.

Qazdar xornan deyir:

– Nə var, nə var?

Anası deyir:

– Evə gəlin.

Qazdar deyir:

– Evdə nə var?

Anası deyir:

– Dən var, su var.

Qazdar deyir:

– Nətər gələh, yolda qurt var?!

Anası deyir:

– Uça-uça.

Bu sözdən sonra qazdar dəsdəynən qaça-qaça analarına tərəf gedillər. Qurt da bu heyndə qazdarın üsdünə cumup birini tutmağa çalışır. Hansını tutsa, o, oyunun çıxır» (15, 402-403).

Bu oyunlardakı Qoyun və Qaz obrazlarının da ölümü imitasiya etməsini, ölüb-dirilmə inamı ilə bağlı olmasını əsas-

landırmaq üçün folklorda geniş yer tutan qızqaçırma motivini xatırlatmaq lazım gəlir.

Divin, ilanın, alıcı quşun... gözəl bir qızı götürüb aparması mifoloji baxımdan ölürlərin gözəl bir qızı götürüb aparması deməkdir. Qızqaçırma motivinin folklorda, həqiqətən, belə məna verməsinə əmin olmaq üçün çox da uzağa getmədən bu günün özündə xalq arasında yaşamaqda olan bəzi inanlara diqqət yetirmək bəs edir. Belə inanlardan biri dünyasını dəyişmiş əziz bir adamın, adətən, ağ libasda dayanıb qohum-əqraba içindən kimisə mehribancasına öz yanına çağırması ilə bağlı inamdır. Bu inam dünya xalqlarının mifologiyasında ölüm haqqındakı təsəvvürlərlə üst-üstə düşür. Dünya xalqlarının mifoloji təsəvvürünə görə, adama ölüm o vaxt gəlir ki, önlərdən kiminsə ruhu həmin adamın ruhunu oğurlayıb aparmış olsun. Bu mifoloji təsəvvürün müqabilində ölünün ruhunun yerbəyer edilməsi təsəvvürü də vardır. Bu təsəvvürə görə, ölünün ruhunu təzədən oğurlayıb yerbəyer etmək lazımdır (22, 248). Ölənin ruhunun yerbəyer olması üçün insanlar yas mərasimlərindəki aktlarla kifayətlənmir, bayramlarda və yaxud ölürlərlə bağlı nigarançılıq, narahatçılıq duyulan ən adi günlərdə müxtəlif rituallara üz tuturlar. Adi günlərdə ölürlərlə bağlı nigarançılıq və narahatçılıq, adətən, yuxulardan başlayır. Hansısa ölünün tez-tez kiminsə yuxusuna girməsi ölünün ruhunu rahatlamaq fikrini ortaya çıxarır və magik tədbirlər görülür. Kəlbəcər köçkünündən yazıya alınmış bir mətndə deyilir:

«Ölmüş bir adam yuxuma girmişdi. Durdum dedim ki, nənə (anamıza nənə deerdih), filankəs yuxuma girir hər geçə, yuxumnan çıxmır, daa bezmişəm. Dedi, get, bir əl dəyməz yerdə daşı çevir deginən: Bu daşı çevirirəm, filankəs, sənin adın olsun, sənin adına çevirirəm, bir də mənim yuxuma gir-

mə... Əl dəymiyən yerdə, yəni küçədə, dam-zad yanında yox. Getdih, bir qayanın yanında bir daşı çevirdim. Dedim, bu sənin daşın olsun, bir də mənim yuxuma girmə. Belə elədim, bir də mənim yuxuma girmədi» (15, 156).

Ölünün tez-tez yuxuya girməsindən sonra görülən bu cür magik tədbirlərin kökündə, heç şübhəsiz, ölüm qorxusu dayanır. Bəli, yuxuda tez-tez ölü görən adam həmin ölünün onu öz yanına aparacağından qorxur.

Bəs ölünün kimisə öz yanına aparması ilə divin, ilanın, alıcı quşun... hər hansı qızı götürüb aparması arasında bağlılığın kökü nədədir? Qeyd olunan tərəflər arasında bağlılığın kökü O dünya kultunda, həmin dünyanın sehrinə olan inamdadır. Məsələ burasındadır ki, div, ilan, əjdaha, alıcı qış və s. qeyri-adi varlıqlar kimi, ölümlər də O dünya sehrinin daşıyıcılarıdır. Başqa sözlə desək, hər iki tərəf eyni funksiyalı mifoloji obrazlardan ibarətdir. Funksiyanın eyniliyi isə yenə ölüm haqqındaki ilkin təsəvvürlərdən gəlir. Arxaik təsəvvürə görə, ölüm anında insan müxtəlif heyvanlara, ən çox da ilana və quşa çevrilir. Ölən adamın ruhu yerin altındakı ölümlər səltənətinə ilan timsalında, göyün yeddinci qatındakı ölümlər səltənətinə isə quş timsalında gedir. İlan və quş mifoloji obrazları yerdə sürünmək və göydə uçmaq əlamətlərinə görə əjdaha obrazında birləşir (22, 247). Əgər belədirsə, yəni mifoloji ilan, quş, əjdaha – cildini dəyişmiş ölümlərdən başqa bir şey deyilsə, onda məsələ aydınlaşır. Aydın olur ki, divin, ilanın, alıcı quşun hər hansı qızı götürüb aparması ölünün kimisə öz dalınca aparmasından mahiyyətə fərqlənmişdir. Təsadüfi deyil ki, ölümdən gələcək xəteri sovuşdurmaq üçün görülən magik tədbirlər ilan və quşdan gələcək xəterin sovuşması üçün görülməli magik tədbirlərlə yaxından səsleşir. Bir evdə ilan peyda

olarsa, onu öldürməkdən çəkinərlər və xüsusi ovsunçu (sofu) gətirərlər ki, ilanla onun «öz dilində» danışıb məsələni yoluna qoya bilsin – ilanın öz xoşu ilə çıxıb getməyinə nail olsun (2, 73). Xalq arasında qeyri-adi quş kimi tanınan bayquşun axşamlar hər hansı bir bağçada peyda olması da insanlarda oxşar reaksiya doğurur. Ağılı başında olan adam qətiyyənlə bayquşu öldürmək fikrinə düşür, əksinə, aparıb bağçadakı ağaclardan birinin dibinə duz-çörək qoyur ki, bayquş öz xoşu ilə uçub getsin və evə ölüm-itim gətirməsin (27, 177). Göründüyü kimi, ilandan və bayquşdan qorunma ilə bağlı bu cür magik tədbirlər ölümdən qorunma ilə bağlı magik tədbirlərlə oxşarlıq yaradır.

Div, ilan, quş kimi obrazların ölü obrazı ilə mifoloji bağlılığını qızqaçırmanın səbəbi üzrə də izləmək olar. Qeyri-adi varlıqlar qızları, əsasən, sevgi ucbatından qaçırırlar. Divin və ilanın qızlara aşıq olmasından bəhs edən saysız-hesabsız əfsanə və nağıl süjetləri bunu sübut etməkdədir. Həmin süjetlərdəki sevgi motivi ölünün qohum-əqraba içindən əziz bir adamı (məhz əziz adamı) öz dalınca aparması motivindən o qədər də fərqlənir. Bəli, ölümlər dirilər içindən sevdikləri adamları daha çox aparırlar. Bu inam bu gün işlətdiyimiz bir deyimdə də qorunub saxlanır: Sevdidiyi bəndələrini Allah öz yanına daha tez aparır.

Bütün bu deyilənlərə əsaslanıb, xalq oyunlarının birbaşa təhlilinə qayıtsaq, həmin oyunlarda qaçırılma motivinin təsadüfi olmamasına xüsusi fikir verməliyik. Unutmamalıyıq ki, xalq oyunlarında Qurdun Qoyunu, Qazı qapıb aparması ritual-mifoloji baxımdan ölünün, başqa sözlə desək, ölümün kimisə götürüb aparması mənasındadır. «Hortlak bəzəmə», «Kaftar» tipli oyunlarda Ölü dirildiyi kimi, “Ana, məni Qurda

vermə”, “Qazlar-qazlar” tipli oyunlarda da Ananın Qurd ağzından Qoyun, Qaz alması əslində ölünün dirilməsi mahiyyəti daşıyır. «Hortlak bəzəmə» oyununda Ölü ilə İnkir-Minkir, «Kaftar» oyununda Ölü ilə Kaftar arasında qarşılaşma ölümlə yaşam arasında qarşılaşma deməkdirsə, «Ana, mənə Qurda vermə», «Qazlar-qazlar» oyunlarında da Ana ilə Qurd arasında qarşılaşma eynilə o deməkdir. Xalq oyunlarında ölünün dirilməsi ritual-mifoloji cəhətdən hansı mənəni ifadə edirsə, Qurd tərəfindən qaçırılanın təzədən geri qaytarılması, yəni Qoyunun və Qazın Qurd ağzından alınması da həmin mənəni ifadə edir.

Ölüb-dirilmə inamını əks etdirən «Qızqaçırma» oyunları Türkiyədə kifayət qədər çoxdur. «Qızqaçırma» adlı nümunələr Azərbaycanda xüsusi olaraq qeydə alınmasa da, həmin motivə Azərbaycan xalq oyunlarının bir qisminə rast gəlmək olur. Belə nümunələrdən biri «İncələqız» oyunudur. Kiçik yaşlı qızların oynadığı bu oyunda Nənə «İncələ qızım var mənəm» deyib oxuya-oxuya nəvəsi İncələni axtarır. Başqa oyunçular isə «Nənəcan, görməmişik» sözlərini təkrarlaya-təkrarlaya ona (Nənəyə) cavab verirlər. Axır ki, Nənə İncələni tapır və oxuya-oxuya nəvəsini nəvazişlə tumarlamğa başlayır (20, 89). İndiki variantda İncələnin nə səbəbdən yoxa çıxdığı qorunub saxlanmasa da, oyunun bir qızqaçırma oyunu olması şəksiz-şübhəsizdir. Türkiyədəki qızqaçırma motivli oyunlarda olduğu kimi (9, 106-113) «İncələqız» oyununda da itən qızın tapılması ritual və mifin məntiqindən doğan bir sonluqdur. Məhz ritual və mifin məntiqinə əsasən, oyunda köhnə ilə yeninin, ölümlə yaşamın yarışma və döyüşməsi ikinci tərəfin qalibiyyəti ilə başa çatmalı, bu qalibiyyət xeyir-bərəkətə magik təsirini göstərməlidir.

Onsuz da istənilən oyunda bu və ya digər şəkildə bir yarış məzmunu olur. Bu məzmun köhnə ildən təzə ilə keçid dövründəki oyunlarda xüsusi mahiyyət kəsb edir, bir çox hallarda yarışma və döyüşmələr cinsi qovuşma və artımın işarəsinə çevrilməsi ilə seçilir. Unudulmaqda olan «Nizədəsmal» oyunu bu baxımdan səciyyəvi nümunə sayıla bilər. «Oyunda bir oğlan ilə qız rəqs edir, oğlan nizə ilə qızın əlində tutduğu və üzərində dairə çəkilmiş dəsmal nişan almalı, qız isə dəsmal ilə özünü qorumalı idi. Dəsmaldakı dairə nizələ-nərsə, oğlan qalib gəlir, əks halda meydana başqa oğlan daxil olur və oyun yenidən təkrar edilirdi» (20, 157). İki oğlan arasında yarışın qıza qovuşmaq naminə keçirilməsi göstərir ki, «Nizədəsmal» məhz cinsi qovuşma və artım motivi üstündə qurulan bir oyundur.

Unutmaq olmaz ki, artıma və bolluğa işarə edən, başqa sözlə desək, artım və bolluğa magik təsir göstərmək funksiyası daşıyan oyunların bir qismində yarış kişilər yox, qadınlar arasında gedir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, qadın vasitəsilə təbiətə təsir göstərmək mifologiyada xüsusi yer tutan bir məsələdir və Azərbaycan folklorşünaslığında heç doğmamış iki qadını və yaxud ərə getməmiş iki ərəgən qızı rəmzi olaraq cütə qoşmaq, onları bulaq başına gətirib üst-başlarını islatmaq kimi bir ayindən və bu ayinin yağış yağdırmaq məqsədi daşmasından bəhs edilməsi (11, 24) təbii bir haldır. Qadınlar vasitəsilə təbiətə təsir göstərmək inamı Qarabağdan toplanmış mətnlərdə də öz təsdiqini tapır. Belə mətnlər sırasına «Yel əlli» adlandırılan mətni də daxil etmək olar. «Yel əlli» mətnində iki qadının üz-üzə yelləncək minib nəğmə oxuya-oxuya yellənməsindən söhbət açılır (2, 90-91). Zəngilandan qeydə alınmış bu mətn qadınların deyişməsi üzərində qurulan

«Gülümey», «Haxışta», «Halay» tipli oyunları yada salır. Belə oyunlardan biri də Qarabağ bölgəsi üçün daha çox səciyəvi olan «Cəhribəyim»dir:

“Cəbrayıl rayonunun Nüzgar kəndində bir Cabbarov Nooruz məllim var. O Nooruz məllimin dediyinə görə, «Cəhribəyim» oyununda... belə sözdər vardı: palazqulax Cəhribəyim, cəhrə-darax Cəhribəyim, tiyan-sənəh Cəhribəyim, təsələpapax Cəhribəyim. Amma, dediyinə görə, bu sözdər o bənddərin axırınca misralarında olurdu. Həm də bir az hərbə-zorba kimi olurdu... Dediyinə görə, o sözdər bir az da zarafatyana deyilən sözdəriydi... Ona görə orda balaca uşaqların iştirak eləməsi məsləhət görülmür. Kişi xaylaqlarının da iştirak eləməsi ona görə məsləhət görülmür... İndi görürsən... meyxanaların sonunda deyir, səni neyniyərəm, neyniyərəm. Bu «Cəhribəyim»in də sözdərində o formada şeylər olurdu» (15, 399-400).

Başqa bir informatorun söylədiklərindən aydın olur ki, «Cəhribəyim»i yallı kimi oynuyullar» (15, 398). Deməli, «Cəhribəyim» iki dəstə qadının ritmik hərəkət və sözlə bir-birinə «hərbə-zorba» gəlməsi əsasında oynanılır. Sözün aparıcı ünsür olduğu bu cür oyunlar sözün az işləndiyi və yaxud heç işlənmədiyi «Qazlar-qazlar», «Nizədəsmal» kimi oyunlarla ritual-mifoloji baxımdan bir əsas nöqtədə birləşir: istər fiziki hərəkət, istərsə də söz vasitəsilə gücə qarşı güc göstərmək və qalibyyəti təmin edən gücü ölüvaylıqdan diribaşlığa, ətalətdən dirçəlişə keçməyin əlaməti kimi anlamaq.

İnformatorun «Cəhribəyim» barədə söylədikləri içərisində bir məqama da diqqət yetirmək lazım gəlir: balaca uşaqlar və kişi xeylaqları yox, yalnız qadınlar üçün nəzərdə tutulan zarafatyana sözlərin, açıq-saçıq ifadələrin işlənməsi. Bu, artıq xalq oyunlarının məzmun və mahiyyətində müşahidə olunan



başqa səciyyəvi xətdir. Həmin xətti ilaxırı oyunları üzrə izləsək, ilk növbədə, köhnə ildən sağ-salamat qurtarmağın insanlarda sevinc-şadlıq doğurması amilini xatırlatmalı və bu sevinc-şadlığın xalq oyunlarındakı semantikasına diqqət yetirməliyik.

Gülüşün xalq oyunlarındakı mifoloji semantikasının bəzi aparıcı cəhətlərini açmaqda, təbii ki, komik obrazlar mühüm rol oynayır. Belə obrazlardan biri olan Kosa elmi ədəbiyyatda bir tərəfdən qocalmış günəş Tanrısının, köhnə il və qış fəslinin təmsilçisi kimi (20, 110), digər tərəfdən isə bolluq, artım və məhsuldarlığın təmsilçisi kimi (23, 196) qiymətləndirilir. Bu cür qiymətləndirmədə təəccüb doğuracaq bir şey yoxdur, çünki Kosa, Keçəl kimi xtonik obrazların çoxqatlı, çoxmənalı olması həmin obrazlara məhz geniş müstəvidə və müxtəlif yönlərdən yanaşmağı tələb edir. Bir vaxt Kosa və Keçəl obrazlarını qismən ətraflı təhlil etdiyimizdən (24, 28-30; 24, 68-85) burada Kosaya aid bəzi nöqtələrə ümumi şəkildə toxunmaqla kifayətlənirik. Toxunmaq istədiyimiz nöqtələrdən biri qocalmış günəş Tanrısı məsələsidir. Bir az əvvəl od ünsüründən danışarkən bildirdiyimiz kimi, zəif işıq saçan günəşə güc-qüvvət vermək yazqabağı çağlarda qədim insanın arzu və istəklərindən biri olub, mərasim tamaşaları bu arzu-istəyi həyata keçirməyin magik vasitəsi sayılıb. Deməli, Kosa obrazı vasitəsilə insanlar bir tərəfdən qocalıb taqətdən düşmüş günəş Tanrısının ölməyinin, digər tərəfdən isə onun yerinə yeni və enerjili günəş Tanrısının gəlməyinin oyununu çıxarıblar.

Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, günəşlə, günəş Tanrısı ilə hökmdar obrazının mifoloji bağlılığı var. Mifoloji düşüncəyə görə, hökmdar günəşdir, ölür və dirilir (5, 30). Hökmdarın ölüb-dirilməsi ilə bağlı inamı isə «Kosa-Kosa» tamaşa-

sından daha artıq dərəcədə «Padşah» oyunu əks etdirir. «Xan bəzəmə», «Şah bəzəmə», «Padşah bəzəmə», «Padşah tikmə», «Padşah seçmə» və s. adlar daşıyan və Qarabağ bölgəsi üçün də səciyyəvi olan bu oyun, adətən, Novruz günlərində oynanılır. Novruzun xalq arasında «Cənab Əmirin qırmızı geyib taxta çıxan gün» sayılması da (16, 222) göstərir ki, köhnə ildən yeni ilə, qışdan yaza, xaosdan kosmosa keçid çağında ən mühüm rituallardan biri məhz taqətdən düşmüş hökmdarı daha güclü-qüdrətli hökmdara çevirmək ritualıdır. «Padşah» oyunu məhz həmin ritualdan xəbər verir.

«Padşah» oyunu komik ünsürlərlə xüsusi olaraq fərqlənən bir oyundur. Bu ünsürlər barədə ümumi təsəvvür yaratmaq üçün təkcə onu demək kifayətdir ki, oyunda Təlxək əsas iştirakçılardan biridir. Tarixən məsxərəbaz, nay, dünbal, ağcadaban, axşumdal, güldürmə, cücə, altıqarış, qarışsaqqal, tösmərək, ayqax, bambılı, həzal, dolabçı, yerbaz, dalqovuğ, kəköv, cürə, həqqədağ, alayçı, şivədar, tənnaz, şəbədəbaz, dübbə, dəbbaz, törənçi, qabaqçı və s. kimi müxtəlif adlar daşıyan (25, 26), zəngin ənənəsi olan Təlxək obrazı «Padşah» oyununa özünəməxsus ahəng verir. Oyunda özünəməxsusluq gülməli hərəkətlər müqabilində Yalançı Padşahın gülməyinə yasaq qoyulmasındadır. Bəli, iştirakçılara tətbiq edilən müxtəlif cəza tədbirlərinin belə, gülüşlə müşayiət olunduğu bu oyun zamanı Padşah gülməməlidir. Əks təqdirdə o, özü cəzalanır və vaxtından əvvəl, yəni oyun başa çatmamışdan qabaq taxtdan salınır. Bu cür hallar baş verməsin deyə məhz o adam Yalançı Padşah seçilir ki, baməzə sözlər və hərəkətlər qarşısında öz ciddiyyətini, hökmdar zəhmmini qoruyub saxlaya bilsin. Yalançı Padşah gülməmək şərtinə əməl edib öz rolunu oynaya bilirsə, çox böyük səlahiyyət sahibinə çevrilir:

“Yazıb vurmuşdux kəndin altı-yeddi yerinə ki, şahın əmrinə əsasən gecə saat birə qədər heç kim yatmamalıdı. Kim yatsa, şah tərəfinnən ağır cəzaya məhkum olajax. Gecə saat on iki oldu, birə işdiyəndə... gəldik İbrahim həkimgilə. Arvadı dedi, dayınız yatıbdı, sizin tapşırığa əməl eləməyib. Girdik içəri, gördük alt tuman-köynəkdə yatıbdı. Yorğanı atdıq üsdünən, aldix çiyimizə, götdük getdik. Bir nəfər də inciməzdi.

Yazıb hər yerə vururdux ki, saat bir tamamda şah gəzintiyə çıxajax, kimin nə şikayəti var eləsin. Şah bəzənirdi, uzunqulağın üsdündə çıxırdı gəzintiyə. Şikayətə baxırdı... Kimin nöqsanı varsa, şah birini dar ağacınnan asdırır, birini zindana salır, birini beş manat cərmə eliyirdi” (16, 228-229).

Bolluca sevinc-şadlıq ifadə edən bütün bu hərəkətlərin alt qatında hansı məna gizlənilir? Bəlkə, xalq Yalançı Padşahı ədalət rəmzi kimi ortaya çıxarmaqla onu ədalətsiz hökmdara qarşı qoymaq məqsədi güdür? Suallara doğru-düzgün cavab verməyin ən münasib yolu ilin sonunda keçirilən müvəqqəti hökmdar ayinlərinin qədim variantlarını nəzərə almaqdır. Həmin ayinlərin qədim variantlarında müvəqqəti hökmdar rolunun ölümə layiq adama həvalə edilməsi və rol bitəndən sonra onun öldürülməsi göstərir ki, ayində əsas mətləb yalançı hökmdarda yox, gerçək hökmdardadır. Mətləb ondadır ki, köhnə ilin başa çatması ilə gerçək hökmdar da ritual mənada öz ömrünü başa vurmuş olur. “İl başa çatanda kosmos tamamlanır, ölür, müvəqqəti olaraq yerini xaosa verir (xaosla əvəzlənir), sonra təzədən dirilərək bərqərar olur” (26, 77). Gerçək hökmdar kosmos, yalançı hökmdar xaosdur. Yalançı hökmdarın müvəqqəti hakimiyyəti məhz xaosa məxsus əlamətlərlə ortaya çıxır. Yəni mövcud nizam pozulur, üz astara, astar üzə çevrilir, hər yerdə və hər şeydə bir tərsinəlik hökm sürür. Ən

sırası bir adamın başına tac qoyulub, əyninə qırmızı libas geydirilib taxta çıxardılması; kişinin qadın, qadının kişi rolunu oynaması; oyunbazların üzlük taxıb keçməsi, maral, dəvə, tülkü, canavar və s. kimi heyvanların (xtonik dünya təmsilçilərinin) cildinə girməsi; axta Təkənin, eləcə də əsas əlaməti tüksüzlük (xədimlik) olan Kosanın artım, məhsuldarlıq, bolluq rəmzi kimi qəbul edilməsi... xaos mənzərəsi – O dünya mənzərəsi yaratmaq addımlarıdır. “Padşah” oyununun ən incə məqamlarını və qaranlıq nöqtələrini məhz həmin addımlar fonunda doğru-dürüst anlamaq olur. Yalançı Padşahın gülməyinə yasaq qoyulması belə məqam və nöqtələrdən biridir. Bu yasaq, artıq qeyd etdiyimiz kimi, ilk növbədə, oyunun üzdə olan qaydası ilə bağlıdır. Qaydaya görə, yalançı hökmdarın gülməməsi “özünü əsl hökm sahibi kimi apara bilməyin işarəsidir” (24, 94). Amma məsələyə O dünya ölçüləri ilə yanaşdıqda vəziyyət dəyişir. Məlum olur ki, gülməmək ölümlərə – sakral aləm varlıqlarına məxsus əlamətlərdən biridir. Yalançı Padşah məzəli hərəkətlər müqabilində gülməmək qətiyyəti nümayiş etdirməklə həm real hökmdar roluna girdiyini, həm də xaos dünyasına məxsus qeyri-adi varlıqları imitasiya etdiyini göstərmiş olur. Bu cür imitasiya addımlarına elliklə hamının şərik olması məsələnin nə qədər dərin köklərə bağlı olmasını, ictimai şüurda nə qədər dərin iz buraxmasını bizlərə təkrar-təkrar xatırladır. Xaosdan keçməyin zəruri addım kimi şüurda dərin iz buraxmasının səbəbi isə aydındır: xaosdan keçməklə kosmosu yenidən diriltmək, onu əvvəlkindən də güclü-qüvvətli və yenilməz görmək. Kosmosun yer üzündə ən birinci təmsilçisi hökmdardırsa, onda bu dirilmək və yeni güc-qüvvət qazanmaq prosesi də, ilk növbədə, ondan (hökmdardan) başlanmalıdır. Bundan ötrü əsas vasitə xaosun bir nömrəli təm-

silçisinin – yalançı hökmdarın taxtdan salınması və sıradan çıxarılmasıdır. Xaosdan kosmosa keçid prosesində çox qabarıq şəkildə hiss olunan gülüşün isə həyatverici amil kimi başlıca funksiyası hökmdarın, bütövlükdə cəmiyyətin yenidən doğulmasına əlverişli zəmin yaratmaqdan ibarətdir.

### QAYNAQLAR:

1. Й.Хейзинка. Homo Ludens // Человек играющий. Статьи по истории культуры. Пер. с нидерл. и сост. Д.В.Сильвестрова. 2-е изд. Москва, Айрис-пресс, 2003
2. Azərbaycan folkloru antologiyası. XII cild. Zəngəzur folkloru. Toplayıcılar V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər. Tərtib edənlər Ə.Əsgər, M.Kazımoğlu. Bakı, Səda, 2005
3. Ə.Əsgər. Ön söz // Azərbaycan folkloru antologiyası. XII cild. Zəngəzur folkloru. Bakı, Səda, 2005
4. F.Bayat. Ana hatları ilə Türk şamançılığı. İstanbul, Ötüken, 2006
5. M.And. Oyun və бүgü. Türk kültüründə oyun kavramı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012
6. Ə.Sultanlı. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964
7. Ə.Haqqverdiyev. Azərbaycanda teatr // Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 2-ci cild. Bakı, Azərnəşr, 1971, s. 415-425
8. M.Allahverdiyev. Azərbaycan xalq teatrı. Bakı, Maarif, 1978
9. M.And. Geleneksel Türk tiyatrosu. Köylü və halk tiyatrosu gelenekleri. İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1985
10. Ə.İnan. Tarihde və bugün şamanizm. Materyallar və araştırmalar. Ankara, Türk Tarix Kurumu Basımevi, 2000
11. M.H.Təhmasib. Adət, ənənə, mərasim, bayram // Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 1-ci cild. Bakı, Mütərcim, 2010, s.107-116

12. M.H.Təhmasib. Xalq ədəbiyyatımızda mərasim və mövsüm nəğmələri // Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 1-ci cild, 2010, s.18-98

13. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. III kitab. Tərtib edən İ.Rüstənzadə. Bakı, Elm və təhsil, 2012

14. F.Bayat. Kərbəla folkloru. Məhərrəmlik rituallarından Şəbih meydan tamaşalarına. Bakı, Elm və təhsil, 2014

15. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. VI kitab. Toplayıb tərtib edən L.Süleymanova. Bakı, Zərdabi LTD, 2013

16. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. IV kitab. Toplayıb tərtib edən İ.Rüstənzadə. Bakı, Elm və təhsil, 2013

17. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edən A.Acalov. Bakı, Elm, 1988

18. В.Я.Пропп. Русские аграрные праздники. Ленинград, Изд-во Ленинградского Ун-та, 1963

19. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. II kitab. Toplayanlar Ə.Əsgər, İ.Rüstənzadə, T.Orucov, Z.Fərhadov. Tərtib edən İ.Rüstənzadə. Bakı, Elm və təhsil, 2012.

20. E.Aslanov. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, İşıq, 1984

21. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. VIII kitab. Toplayıb tərtib edən İ.Rüstənzadə. Bakı, Zərdabi LTD, 2014

22. В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, Изд-во Ленинградского Ун-та, 1986

23. С.Вəydili. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı, Elm, 2003

24. M.Kazımoğlu. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı, Elm, 2006

25. İ.Rəhimli. Azərbaycan teatr tarixi. Bakı, Çəşioğlu, 2005

26. S.Rzasoy. Muğanlıda Novruz karnavalı. Tbilisi, 2014

27. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. I kitab. Toplayıb tərtib edənlər İ.Rüstənzadə, Z.Fərhadov. Bakı, Elm və təhsil, 2012

## **“DƏDƏ QORQUD” EPOSUNDA YUXARI VƏ AŞAĞI PARALELLİYİ**

“Dədə Qorqud” eposunda yuxarı göy, aşağı yerdir; yuxarı Allah, aşağı bəndədir; yuxarı hökmdar, aşağı rəiyyətdir. Nümunələri artırmaq, başqa nümunələrlə (sakral – profan, qeyri-adi və adi, dağ – dərə, şahin – qaz, baş – ayaq ...) sıranı daha da dolğunlaşdırmaq olar. Buna ehtiyac görmədən belə bir nöqtəyə diqqət yetirək ki, “Dədə Qorqud”da söz, epos üslubuna uyğun olaraq, hər şeydən qabaq, yuxarıya, yuxarını ifadə etməyə doğru yönəlib. Dastanda bədii söz yerdən qabaq göyü, bəndədən qabaq Allahı, rəiyyətdən qabaq hökmdarı təqdim etməyə hesablanıb. Göyü, Allahı, hökmdarı yerdən, bəndə və rəiyyətdən qabaq təqdim etmək, heç şübhəsiz, miqdar və həcm mənasında başa düşülməməlidir. Belə hesab edilə bilər ki, dastanda (yəni “Dədə Qorqud”da) ozan başqa predmetlərlə müqayisədə göydən, Allahdan, hökmdardan daha çox danışır, əhvalatları bu surətlər üstündə daha çox qurur. Bəli, məsələ miqdar və həcmdə yox, mahiyyətdədir. Mahiyyət isə bundan ibarətdir ki, dastanda göy, Allah və hökmdar hadisələrin fəal iştirakçısı olmasa da, müqəddəs varlıqlar kimi dastan boyu ciddi şəkildə nəzərə alınır. Oğuz igidləri göydən, Allahdan və hökmdardan güc alırlar və bu gücəlməni ozan dastanın əvvəlindən axırına qədər hiss etdirir. Oğuz igidləri ən çətin məqamlarda “göy tanıq olsun” deyərək göyə and içirlər, “Allahım kömək oldu” deyib bütün uğur və qələbələrini ilahi qüdrətə bağlayırlar; “padşahlar Tanrının kölgəsidir, padşahına asi olanın işi rast gəlməz” deyib hökmdara itaət etməyi cəmiyyətin pozulmaz qanunlarından biri sayırlar. Göyü, Allahı və hökmdarı bir mühüm əlamət birləşdirir: ucalıq, yüksəklik.

Yeri-göyü yaradan Allahdırsa, ucalıq-yüksəklik mənbəyinin sıralanmasında göyün Allahdan qabaq qeyd edilməsində bir yanlışlıq yoxdurmu? Bizcə, elə bir yanlışlıq yoxdur. Çünki islam dünyagörüşü ilə bağlı olan “Oğuz kağan” və “Manas” dastanları kimi, “Dədə Qorqud” da özündə tanrıçılıq dünyagörüşünün izlərini qoruyub saxlayır. Tanrıçılıq dünyagörüşünə görə, göy həm səma, həm də Tanrı mənalıdır. Tanrı bir çox hallarda Göy Tanrı adlanırsa, onda ilahi yüksəklik barədə söhbəti göydən başlamaq əsassız sayılmamalıdır. Belə başlanğıcın əsassız olmadığını “Dədə Qorqud” boylarında izləmək isə elə bir çətinlik törətmir. Dastanın “Dirsə xan oğlu Buğac”, “Bamsı Beyrək”, “Qazılıq qoca oğlu Yegnək”, “Bəkil oğlu Əmran” boyları, ilk növbədə, Bayındır xan haqqındakı ənənəvi məlumat-formulla söhbətə başlamaq baxımından diqqəti cəlb edir. Ozan həmin boylarda söhbətə Bayındır xanın hündür çadırlar qurduymasından, neçə-neçə yerdə ipək xalçalar döşədib, böyük şadlıq məclisi keçirməsindən başlayır. Boyun əvvəlində ozanın hökmdardan söz açmağını əslində göydən, Göy Tanrıdan söz açmaq kimi də başa düşmək olar. Bu cür semantik məzmunu hökmdar göyün və Tanrının təmsilçisi olmaqla qazanır. Amma adlarını çəkdiyimiz boyların əvvəlindəki məlumat-formulda ozan dolayı ifadə tərzilə kifayətlənmiş, hökmdardan bəhs etməklə yanaşı, ayrıca göy üzünü də xatırlatmalı olur: “Bir gün Qamğan oğlu xan Bayındır yerindən durmuşdu. Şami günlüğü yer yüzünə dikdirmişdi. Ala sayvanı gög yüzünə aşanmışdı. Bin yerdə ipək xalçası döşənmişdi” (1, 39). Çadırın, gərdəyin qədim türk düşüncəsində göy qübbəsinin rəmzi olması bəlli məsələdir. Dastanda çadırların və gərdəklərin qurulmasından danışmaq, övladsıza övlad diləməyə, nişanı-toyu xeyirliklə başa



çatdırmağa, Oğuz elini xəta-bələdan qorumağa... hesablanmış məclislərin çadırlarda keçirilməsindən söhbət açmaq məhz həmin məsələdən, yəni çadır – göy mifoloji bağlılığından xəbər verir. Bu, öz yerində. Amma bizim burada diqqət yetirmək istədiyimiz məqam çadırdan danışarkən “sayvan” sözündən sonra ozanın “göy yüzi” kəlməsini istisnasız olaraq işlətməsidir. Belə hesab edirik ki, dörd boyun dördündə də Bayındır çadırlarının göy üzünə dirənməsindən bəhs edilməsinə təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Bircə, həmin faktı hökmdarın göylə bağlı ucalıq və qüdrətinin bir işarəsi saymaq lazımdır. Maraqlıdır ki, dörd boyun əvvəlində qarşılaşdığımız məlumat – formula “Salur Qazanın evinin yağmalanması” və “Uruz bəyin dustaq olması” boylarında da rast gəlirik. Bu boyların da əvvəlində Salur Qazanın eynilə Bayındır xan kimi uca evlər tikdirməsindən, çadırlar qurdurmasından, neçə yerdə ipək xalı döşətməsindən söhbət açılır. Çadırın göy üzünə dirənməsi – Bayındır xana şamil edilən bir mənzərə Salur Qazana yalnız bir boyda – “Uruz bəyin dustaq olması” boyunda şamil edilir, yəni “ala sayvanı gög yüzünə aşanmışdı” cümləsinin Salur Qazanla bağlı işlənməsini həmin boyda görürük. Heç şübhəsiz, bəylər bəyi Salur Qazan da hakimiyyətin bir nümayəndəsidir və göyü, Tanrını təmsil etmək müəyyən qədər ona da aiddir. Buna baxmayaraq, göydən gələn sakral ucalıq və qüdrəti ozan daha çox vahid şəxsin (Bayındır xanın) simasında görür və bu dünyagörüşdə o, yəqin ki, tək Tanrı – tək hökmdar inamına əsaslanır. Bayındır xanın dastanda hadisələrin fəal iştirakçısı olmaması isə tək Tanrı – tək hökmdar inamı ilə ziddiyyət yaratmır, əksinə, həmin inamın özünəməxsus ifadə formasına çevrilir. Özünəməxsusluq ondadır ki, Bayındır xanı baş vermiş hadisələrin fəvqündə saxlamaqla

ozan göy üzü və Tanrı kimi Bayındır xanın da mübhəm bir ucalıq daşıyıcısı olması təsəvvürünü gücləndirmək istəyir.

“Dədə Qorqud” dastanında mübhəm ucalığı göy üzü, Tanrı (Allah) və Bayındır xanın adları çəkilən məqamlarda axtarmaq azdır. Bu ucalıq dastanda göy üzü ilə mifoloji-semantik bağlılığı olan bir sıra başqa obrazlarda da öz ifadəsini tapır. Dağ, ağac və su belə obrazlardandır. Bu obrazların dastanda nə qədər mühüm yer tutduğunu boyların sonundakı Dədə Qorqud alqışlarından da görmək mümkündür:

Yerlü qara dağların yıqılmasun!  
Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsün!  
Qamın aqan görkli suyun qurımasun! (1, 45)

Dədə Qorqud uca dağların yıxılmasını, qol-budaqlı ağacların kəsilməsini, coşub-daşan suların qurumasını bir bədbəxtlik sayır və oğuz igidlərinə bu bədbəxtlikdən uzaq olmağı arzulayır. Oğuz igidlərinə üz verən bədbəxtliyin mifoloji-poetik ifadəsində dağ, ağac və su obrazlarından qabarıq şəkildə istifadə olunur. Beyrəyin neçə ildən bəri itkin düşməsi faciəsini bacısı belə ifadə edir:

Qarşu yatan qara dağım yıqılıbdur,  
Ozan, sənin xəbərin yoq.  
Kölgəlicə qaba ağacım kəsilibdür,  
Ozan, sənin xəbərin yoq (1, 61).

Beyrəyin itirilməsini bacısı məhz uca dağların yıxılması, uca ağacın kəsilməsi kimi başa düşür. Həmçinin soyuq-soyuq suların içilməməsini bacısı Beyrək dərdinin bir əlaməti kimi diqqətə çatdırır:

Sovuq-sovuq suları sorar olsan,  
Ağam Beyrəgin içədiydi,  
Ağam Beyrək gedəli içərim yoq (1, 61).

Qara günün bitib xoş günlərin başlamasını bildirmək məqamında da dağ, ağac və su obrazları öz işləkliyini saxlayır. Beyrəyin “gəldi” xəbərini çatdırmaq istərkən Banıçiçək öz sevincini belə ifadə edir:

Arğab-argab qarı dağın yıxılmışdı, yucaldı, axır!  
Qanlı-qanlı suların sovğulmuşdı, çağladı, axır!  
Qaba ağacın qurumuşdı, yaşardı, axır! (1, 64)

Xoşbəxtlik və bədbəxtliyi, sevinc və kədəri ifadə etməyin mühüm vasitəsi olan dağ, ağac, su obrazlarının mifoloji köklərinə ümumi nəzər salmaq istəsək, ilk öncə onu qeyd etməliyə ki, türk mifoloji təsəvvüründə uca dağ yerlə göyü birləşdirən dirəkdir. Uca dağ göyə və Tanrıya daha yaxın olan bir məkandır. Qədim türklərdə vətən anlayışı göyə və Tanrıya daha yaxın olan dağ anlayışından başlayır. Bu gün dilimizdə “yurd yeri”, “kiçik vətən” mənalarında işlənən “oba” sözü öz mənşəyini məhz həmin inamdan alır. Qədim türklər və monqollar bozqırlarda torpağı, dağ ətəklərində isə daşı üst-üstə qalayıb düzəltdikləri təpəcikləri “oba” adlandırırdılar. “Oba”lar müqəddəs dağları əvəz edir və ibadət yerinə çevrilirdi (2, 133). B.Ögel oba haqqındakı bu qeydlərlə bir tərəfdən vətən adı altında ilk öncə dağların başa düşülməsini, digər tərəfdən də dağların səcdəgaha çevrilməsini diqqətə çatdırır. Mifoloji-etnoqrafik materiallardan məlum olur ki, türk xaqanlarının başçılıq etdiyi möhtəşəm törənlərin (xüsusən qurban törənlərinin) çoxu müqəddəs dağların başında keçirilirmiş (4, 119-120). Düşmən təzyiq və təqibi ilə üzleşən Çingiz xan

kimi qüdrətli bahadırlar belə ən çətin məqamlarda dağlara sığınmalı olmuşlar (4, 122). Ölən xaqanların dağ başında dəfn olunması da dağın müqəddəsliyinə etiqadın mühüm göstəricilərindən biri kimi diqqətə çatdırılır (3, 763).

Dağ kimi ağacın da qutsallığı göylə bağlı olmasındadır. Mifoloji baxımdan ağac da dağ kimi göyün dirəyidir. Qədim türk düşüncəsinə görə, göyə dayaq olan dəmir dağlar kimi, göyə dayaq olan dəmir ağaclar da var. Yerdən boy verib qalxan bu cür mifoloji ağacların başı göy üzünə gedib çatır (4, 118-119). Türk xalqlarında dünya ağacı ilə bağlı geniş yayılmış adətlərdən biri xüsusi dirəklərin yerə basdırılması və həmin dirəklərə mavi, ağ, sarı rəngli parçaların bağlanmasıdır. Dirəklər, söz yox ki, dünya ağacına, müxtəlif rənglər isə göyün və yerin müqəddəs rənglərinə bir işarədir (2, 44-45). O da məlumdur ki, pır – ağaclar altında, həmin ağacların rəmzi olan dirəklər yanında qurbanlar kəsilib, müxtəlif mərasimlər keçirilib. Çadırlarda keçirilən şaman mərasimləri ağac dirəklərin mifoloji mahiyyətini doğru-düzgün anlamağa kömək edir. Göylər aləminə qalxmağı imitasiya etmək istəyən şaman davul çala-çala, dualar edə-edə çadırın dirəyinə yaxınlaşır və dirək boyu yuxarı dırmanmağa başlayır. Şaman dirəyin başına – çadırın bacasına çatıb dayanır. Bəzi hallarda isə bacadan da keçib çadırın üstünə çıxmalı olur (2, 43). Çadır göy qübbəsinin, çadır dirəyi dünya ağacının rəmzi olduğu kimi, çadır bacası da göyün qapısına bir işarədir. Şaman çadırın bacasına çatmaqla, yaxud o bacadan keçib bir az da yuxarı qalxmaqla göy üzünə, ruhlar aləminə qovuşmağı imitasiya etmiş olur. Ağacın göylə mifoloji bağlılığı hesabınadır ki, türk xaqanları dağ kimi, ağaca da magik güc mənbəyi kimi baxıblar. Ötükən

yalnız dağlarına görə yox, həm də ağaclarına, ormanlarına görə qutsal vətən, qutsal xaqanlıq məkanı sayılıb.

Qədim türklərin suya tapınması dağa və ağaca tapınması ilə yan-yana, iç-içədir. Yakutlar belə hesab edirlər ki, dünya ağacının kökləri kükrəyib keçən bir sarı suya dirənir və bu su ağaca əbədi güc verir (4, 119). Tanrı taxtının yerləşdiyi süd kimi ağ bir dağın başında süd rəngində bir dəniz var (2, 143). Yakutların mifoloji təsəvvürünə görə, Lena və Yenisey çaylarının mənbəyi dünyanın başlanğıcı, bu çayların okeana töküldüyü yer dünyanın qurtaracağıdır. Bu çaylar öz mənbəyini cənnətdən alan, yəni göydən enən və bir müddət yer üzündə axdıqdan sonra okeana tökülərək yeraltı dünyaya qovuşan qutsal çaylardır (2, 140). Türk bəhədirləri dağlara sığındığı kimi, qutsal çaylara da sığınır. Çingiz xan ağır məğlubiyyətdən sonra Balcuna adlı çaya sığınır, bu çaydan su içib silahdaşları ilə əhd-peyman bağlayır və yeni döyüşlərə atılır (2, 139).

Söhbəti “Dədə Qorqud” üzərinə gətirsək, qeyd etməliyik ki, həm suyun, həm də dağ və ağacın göydən doğan qutsallığı yuxarı – aşağı paralelində, təbii ki, birinci tərəfin (yuxarının) ifadə olunmasına daha çox material verir. Bu fikri əsaslandırmağın ən maraqlı üsullarından biri yuxarı – aşağı nisbətini eyni obraz daxilində izləməkdir. Əgər biz yuxarı – aşağı nisbətini ayrı-ayrılıqda dağ, ağac və su obrazlarının hər biri daxilində axtarsaq, əlbəttə, bu obrazların əksər hallarda yuxarını, yalnız bəzi məqamlarda aşağıını əks etdirməsinin şahidi olarıq. Oğlu Buğacı bir dərədə yaralı görəndə Dirsə xanın xatunu Qazılıq dağını qarğayır:

Aqar sənin suların, Qazılıq dağı,  
Aqar kibi, aqmaz olsun!

Bitər sənin otların, Qazılıq dağı,  
Bitər ikən bitməz olsun! (1, 42-43)

Üstündə qıyma-qıyma doğranacağı ağac da Uruzdan  
ötrü qarğış hədəfidir:

Məni sana asarlar, götürməgil, ağac!  
Götürəcək olursan, yigitligüm səni tutsun, ağac!  
Bizim eldə gərək idin, ağac!  
Qara hindu qullarıma buyuraydım,  
Səni para-para doğrayalardı, ağac! (1, 50)

Qarğış hədəfinə çevrildiyi məqamlarda dağın və ağacın ucalıq mərtəbəsindən endirilməsinin şahidi oluruq. Belə məqamlarda dağ və ağac yuxarının yox, aşağının təmsilçisi kimi təqdim edilir. Bəs belə təqdim etmə, yəni qutsal varlığın birdən-birə yuxarıdan aşağı endirilməsi ənənəvi düşüncə tərzinə uyğundurmu? Bəli, uyğundur. Yuxarı – aşağı əvəzlənməsinin ənənədən gəlməsini göstərən səciyyəvi faktlardan biri fələyin (göyün) “zalım fələk”, “qəhbə fələk” və s. adlarla yamanlanması, xalq dilində “qələmin sınaıdı fələk” tipli qarğış – deyimlərin işlənməsidir. İnsana müsibət üz verəndə fələyi yamanlamaq adi haldırsa, fələyin (göyün) qutsallığını təmsil edən dağ və ağacı qarğış hədəfinə çevirmək qətiyyənlə təəccüb doğurmamalıdır. O da nəzərə alınmalıdır ki, fələyin yamanlanması fələyin qutsallığını aradan qaldırmadığı kimi, dağın və ağacın qarğış hədəfinə çevrilməsi də onların qutsallığına xələl gətirmir. Bu fikri əsaslandırmaq üçün uzağa getməyə ehtiyac yoxdur. Bir az əvvəl misal çəkdiyimiz nümunəyə – ağacla bağlı parçaya yenidən qayıtmaq məsələni doğru-düzgün anlamağa kömək edə bilər. Məsələ burasındadır ki, xa-

tırlatdığımız parça ağacın yamanlanması ilə məhdudlaşmır, parçada ağac neçə-neçə müqəddəs ünvana bağlanır:

Məkkə ilə Mədinənin qapusu ağac!

Musa Kəlimün əsası ağac!

... Şahi-mərdan Əlinin Düldülinin əyəri ağac!

Zülfıqarın qınıyla qəbzəsi ağac!

Şah Həsənlə Hüseyinün beşigi ağac!

... Başın ala baqar olsam, başsız ağac!

Dibin ala baqar olsam, dibsüz ağac! (1, 50)

Nümunədə ağac müqəddəs məkanlar və müqəddəs şəxsiyyətlərlə əlaqələndirilməkdən başqa, həm də “başsız” və “dibsiz” adlandırılır, bununla müqəddəsliyin mifoloji kökünə işarə edilir. Jan Pol Runun fikrinə şərək olub biz də belə hesab edirik ki, “başsız” və “dibsiz” adlandırılmaqla dastanda ağacın kökünün və başının bu dünya ilə (profan aləmlə) bağlı olmaması, yəni ağacın adi ağac yox, dünya ağacı olması nəzərdə tutulur (4, 118). On altı misralıq bir soylamada eyni obrazın həm yuxarı, həm də aşağı tərəfləri ehtiva etməsi dastanda bu tipli başqa epizodların (o cümlədən su ilə bağlı epizodların) olmasından xəbər verir. Qazan xanın qurd və su ilə xəbər-ləşməsi bu baxımdan səciyyəvi epizodlar sayıla bilər. Qazan xanın “qurd yüzi mübarəkdir” deməsi qurdu sakral aləmə; qurdun atlar, dəvələr, qoyunlar içinə çaxnaşma salmasından danışması (1, 48) qurdu profan aləmə bağlamaq deməkdir. Qazan xanın “su Haq didarın görmüşdür” deməsi suyu sakral aləmə; suyun ağac gəmilər oynatmasından, bağla bostana zinət olmasından bəhs etməsi (1, 47-48) suyu profan aləmə bağlamaq deməkdir. Obraz sakrallığa bağlananda, təbii ki, yuxarını, profanlığa bağlananda isə aşağıını təmsil etməli olur.

Ayrı-ayrı varlıqların, o cümlədən dağ, su və ağacın sakrallığı dastanda qəhrəmanları yüksək mərtəbədə təqdim etmək üçün ozana tez-tez gərək olur:

Qarşu yatan qara dağım yüksəgi oğul! (1, 69)

Qanlu suyum daşqunu oğul! (1, 71)

Oğuz igidinin uca dağa, daşqın suya tay tutulması kimi, onun dirəyə bənzədilməsi – onun haqqında “dünlüğü altun ban evimin qəbzəsi oğul” deyilməsi də, heç şübhəsiz, qəhrəmanı böyütmə, onu uca mərtəbəyə qaldırma əlamətidir. “Dədə Qorqud” dastanında ara-sıra rast gəldiyimiz və bu gün də danışıqda tez-tez işlətdiyimiz “filankəs evimin dirəyidir” bənzətməsi, çox güman ki, kök etibarilə “göyün dirəyi” anlayışından törəmədir. Dünya ağacının göy qübbəsinə dayaq olması inamı, ehtimal ki, insanın evə dayaq olması anlayışını doğurur, yəni mifoloji düşüncədən metaforik düşüncəyə keçməyin səciyyəvi bir nümunəsi ortaya çıxır.

“Dədə Qorqud” boylarında qəhrəmanı böyütmə, əlbəttə ki, bədii təyin, təşbeh və metafora çərçivəsində qalmır, ozan böyütmə üsul və üslubunu oğuz igidlərinin atdığı addımların təsvirinə yönəldir. Dağ kimi yüksək, su kimi daşqın olmağı, evin, həmçinin Türkiyə adlı elin dirəyinə çevrilməyi oğuz igidləri öz əməlləri ilə sübuta yetirməli olurlar. Atılan addımın, görülən işin ucalıq nümunəsi olub-olmaması at çapıb, qılınc oynatmaq hünəri ilə yox, bu hünərin nədən ötrü göstərilməsi ilə üzə çıxır. El üçün, elin ayrılmaz tərkib hissəsi olan ev üçün atılmayan addım, görülməyən iş hünər yox, üzüdü-nüklük, namərdlik kimi qiymətləndirilir. Bunu oğuz igidlərinin hamısı bilir və hər kəs atdığı addıma cavabdehlik daşıyır. Hamı çalışır ki, hadisələrin fəvqündə duran iki varlığa, iki



böyük qüdrət sahibinə – Allaha və hökmdara xoş gəlməyən hər hansı bir əmələ yol verməsin. Oğuz igidlərinin ən çətin məqamlarda işlətdiyi “yerlər tanıq olsun, göy tanıq olsun” andında yer göylə birlikdə şahid tutulursa, bu o deməkdir ki, dastanda hökmdar sevgisi Allah sevgisindən, hökmdar xofu Allah xofundan ayrılmazdır. Allah və hökmdar sevgisi xeyirxah işlərə rəvac verir. Allah və hökmdar xofu oğuz igidlərini pis əməllərdən çəkindirir.

Hökmdar sevgisi, hökmdara hüsn-rəğbət qüdrət və ədalətdən başlayır. Qüdrətli və ədalətli olmaq hökmdara hüsn-rəğbətin artmasının əsas amilinə çevrilir. Çünki insanlar əmin-amanlığı hökmdarın sarsılmaz gücü hesabına və cəmiyyəti öz ailəsindən ayırmaması hesabına qazanmış olur. “Dədə Qorqud”un ilk boyunda sanki ədalətin gözlənilməməsi vəziyyəti ilə qarşılaşırıq. Şadlıq məclisi qurub oğuz bəylərini qonaq edən Bayındır xan sərt bir hökm verir: “Kimin ki, oğlı-qızı yox, qara otağa qondurun, qara keçə altına döşən, qara qoyun yaxnisından ölinə götürün, yer isə, yesün, yeməzsə, dursun, getsün... Oğlı olanı ağ otağa, qızı olanı qızıl otağa qondurun...” (1, 39). Bayındır xanın bu hökmünü ədalətsizlik saymaq olarmı? Suala cavab verməyə tələsməyək. Əvvəl görək Bayındır xan bu hökmü verərkən özünə necə haqq qazandırır? Bayındır xan deyir: “Oğlı-qızı olmayanı Allah-taala qarğayıbdır, biz dəxi qarğarız, bəllü bilsün!” (1, 39). Deməli, övladsızlıq, Bayındır xanın, həmçinin oğuz bəylərinin nəzərində bir bədbəxtlikdir. Ailədə nəslin-kökün kəsilməyi kimi başa düşülən övladsızlıq cəmiyyət üçün də narahatlıq doğuran bir məsələdir. Ailədə oğul-uşağın doğulmaması ilə orduda döyüşəcək adamların sayı azalmış olur. Axı türk ordusu başqa ordulardan fərqli olaraq, muzdlu əsgərlər yox, könüllülər əsasında

yaradılırdı. Cəmiyyət bütövlükdə, yəni qadınli-kışili, qocalı-cavanlı bir ordu şəklində qurulurdu və bu orduda hər kəs hər an döyüşə hazır olmalı idi (5, 269). Muzdlu əsgərlə könüllü əsgərin müqayisəsinə “Dədə Qorqud” dastanında da rast gəlirik. Dastanın “Qazılıq qoca oğlu Yegnək” boyunda Yegnəyin dayısı Əmən yeddi dəfə hücum etsə də, Düzmürd qalasını ala və Qazılıq qocanı əsirlikdən xilas edə bilmir. Dayısının uğursuzluğunun səbəbini Yegnək belə əsaslandırır:

Qalqubanı yerindən durduğunda,  
Ala gözlü bəy yigitləri yanına salmadın.  
Adı bəllü bəglərlə sən yortmadın.  
Beş aqçalı əlifəçilər yoldaş etdin,  
Anunçun ol qalayı sən alımadun! (1, 88)

Deməli, Yegnək, dayısı Əmənün Düzmürd qalasını tuta bilməməsinin səbəbini yürüşə “bəy igidlər” – könüllülərlə yox, “beş axçalı”larla – muzdlu döyüşçülərlə başlamasında görür. Əgər belədirsə, onda biz Bayındır xanın övladsızlarla bağlı sərt qərarına “hər ailədə oğul-uşaq doğulsun” istəyindən irəli gələn bir qərar kimi baxmalıyıq. Məsələyə bu cür baxdıqda dastançının sadədil müdrikliyi arxasında hansı mətləbin gizləndiyini başa düşmək çətin olmur. Dastançı sadədil bir məntiqlə belə hesab edir ki, Bayındır xanın sərt qərarı Allah-taalanın Dirsə xana övlad bəxş etməsinin mühüm səbəbidir. Bayındır xanın verdiyi qərardan mütəəssir olan Dirsə xan, xatununun məsləhəti ilə acları doydurur, yalınları geydirir, borcluları borcdan qurtarır və bir ağzıdualının alqışıyla Allah-taala onlara bir əyal verir. Sərt qərar igid bir oğlanın dünyaya gəlməsi ilə nəticələnirsə, deməli, dastançının nəzərində həmin qərara haqq qazandırmaq olar.

Dastanda hökmdar ədalətinin daha aydın, daha mübahisəsiz neçə-neçə nümunəsi var. Həmin nümunələrin Qazan xanla, Beyrəklə, Basatla... bağlı olması dolayısı ilə Bayındır xanla bağlı olması deməkdir. Yəni bu qəhrəmanlardan hər birinin ədalət nümayiş etdirməsinin arxasında, heç şübhəsiz, Bayındır xan hakimiyyətinin səciyyəsi dayanır. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün bir misal üzərində dayanaq: Oğuz eli Təpəgözün əlində əsir-yesir olur. Adlı-sanlı bahadırlar belə onunla bacara bilmirlər. Ölən ölür, yaralanan yaralanır və qərara alınır ki, Oğuz elindən Təpəgözə yemək üçün gündə iki adam, beş yüz də qoyun verilsin. Dörd oğlu olan bir oğlunu verir, üç oğlu qalır; üç oğlu olan bir oğlunu verir, iki oğlu qalır; iki oğlu olan bir oğlunu verir, bir oğlu qalır. Təpəgöz fəlakəti qarşısında yuxarı da, aşağı da, bəy də, rəiyyət də eyni dərəcədə zülm-məşəqqət çəkir. Fəlakət qarşısında Qapaqqan adlı sınavi bir kişinin oğlu öldüyü kimi, Daş Oğuz bəylərinin başçısı Alp Aruzun da oğlu ölür. Vətəndaş taleyinin dövlət taleyindən asılı olduğunu hər addımda dərk etmək cəmiyyətin bütün təbəqələrində bir dinamizm yaradır və bu dinamizm aşağının yuxarıya qaldırılmasında başlıca amilə çevrilir. Aşağının yuxarıya qaldırılması baxımından dastandakı çoban surətləri xüsusi maraq doğurur.

Dastanda üç əsas çoban surəti var. Bunlardan biri Salur Qazana, biri Beyrəyə, biri də Alp Aruza bağlıdır. (Aydınlıq naminə qeyd edək ki, dastanda Beyrəyin bir yox, bir neçə çobanının birlikdə yol qırağına daş qalaqlamasından söhbət açılır. Eyni iş görən və eyni funksiya daşıyan həmin çobanları biz bir surət kimi götürürük.) Salur Qazana, Beyrəyə və Alp Aruza bağlı çobanları birləşdirən başlıca müsbət cəhət yuxarıya sədaqətlə xidmət göstərmək, yuxarının yolunda hər cür

əzab-əziyyəyə qatlaşmaqdır. Amma bu fikrə əsaslanıb çobanların hər üçünü yuxarı qaldırılan surətlər saya bilərikmi? Yox, saya bilmərik. Alp Aruzun Qonur Qoca Sarı adlanan çobanı Oğuz elinə fəlakət gətirən Təpəgözün doğulmasında günahkardırsa, onun (Qonur Qoca Sarı adlı çobanın) yuxarı mərtəbədə təqdim edilməsindən necə danışmaq olar?! Yol qırağına daş qalaqlayan çobanların Beyrəyə sədaqəti isə məhz çobansayağı sədaqət nümunəsidir, yəni nataraz adamların atdığı addımdır. Natarazlıq ondadır ki, çobanlar Banıçiqəyi tənbeh etmək istəyirlər: Beyrəyə “vəfasızlıq” göstərib Yalançı oğlu Yalancığa ərə getdiyinə görə onu (Banıçiqəyi) yoldan keçəndə daşa basmaq fikrinə düşürlər. Bu, yarıkomik, yarı ciddi epizodu da aşığının yuxarı mərtəbədə təqdim edilməsi kimi qiymətləndirmək çətindir. Salur Qazana bağlı çobanın təsvirində isə vəziyyət tam başqa cürdür. Düzdür, yarıkomik, yarı ciddi bir ahəng burada da özünü göstərir, Qaraca çobanın rəşadəti xeyli dərəcədə nataraz adamın rəşadəti mahiyyəti daşıyır. Buna baxmayaraq, tərəddüd etmədən Qaraca çobanın təsvirində aşığının yuxarı mərtəbədə təqdim edilməsi faktından əsaslı şəkildə danışmaq mümkündür. Məsələn burasındadır ki, Qaraca çoban öz el-obası uğrunda döyüşdə yalnız fiziki güc yox, həm də dərin zəka, sarsılmaz əqidə-məslək nümayiş etdirir. Məhz əqidə-məsləkin parlaq ifadəsidir ki, Qaraca çoban qardaşları Qabangücü və Dəmirgücü ilə bərabər qanlı döyüşə atılır. Qardaşlarının ölümü və özünün yaralanması Qaraca çobanı ruhdan sala bilmir və o, Salur Qazana qoşulub yenidən düşmən üstünə gedir. Şübhə yeri qalmır ki, Qaraca çoban əhvalatı dastanda sırayı adamın ucalara qaldırılması modelinin səciyyəvi bir örnəyidir.

Dağ, ağac və su obrazlarından hər birində sakral və profan, yuxarı və aşağı kimi tərəflər üzvi şəkildə birləşirsə, onda əks tərəflərin bu cür birliyi məntiqlə dastandakı insan surətlərində də özünü göstərməlidir. Məntiq özünü doğruldur. Dastanın ən adlı-sanlı qəhrəmanlarından biri olan Alp Aruzda yuxarıdan aşağıya yuvarlanmanın tipik nümunəsini görürük. Və istər-istəməz bu yuvarlanmanın kökü, başlıca səbəbi barədə düşünməli oluruq. Necə olur ki, döyüslərdə ad çıxaran, Qıyan Səlcik, Basat kimi yenilməz oğullar yetirən bir adam qəflətən qiyama qalxır və doğmaca bacısı oğluna qarşı amansız döyüşə qərar verir? Dastançı bu suala boyun lap əvvəlindəcə aydınlıq gətirir. Məlum olur ki, Qazan xan evin yağmalanması mərasiminə Alp Aruzun başçılıq etdiyi Daş Oğuz bəylərini çağırmaıyb. Daş Oğuz və İç Oğuz toqquşmasının səbəbi bəri başdan məlum olsa da, bu toqquşma ilə bağlı suallar bitmir. Düşünməli olursan: evin yağmalanmasına çağrılıb-çağrılmamaq nə boyda ciddi məsələdir ki, bu məsələ ölkənin və dövlətin iki böyük qolu arasında düşmənçiliyə gətirib çıxarsın? “İç Oğuzda Daş Oğuzun asi olması” boyunda bu sualın birbaşa cavabı yoxdur. Amma hadisələri dastan boyu daxili münaqişə baxımından izlədikdə məsələnin mahiyyətinə az-çox varmaq olur. Aydın olur ki, Oğuz xanlıq və bəylik sistemində mövqe və vəzifə tutan adamlarla bağlı iki qayda ciddi şəkildə qorunur: a) mövqe və vəzifə sahibi ictimai-siyasi mövqeyinə uyğun hərəkət etməli, öz vəzifəsini axıracan yerinə yetirməlidir; b) mövqe və vəzifə sahiblərinə, müvafiq səlahiyyətlər verilməli, gördükləri iş müqabilində onlara diqqət və qayğı göstərməlidir. Birinci qayda pozulduqda hökmdarın, ikinci qayda pozulduqda hökmdara tabe olanların narazılığı başlayır. Qırx igidin Buğacı və Dirsə xanı aradan götürmək planlarının kökündə

diqqətdən kənarda qalmaq qorxusu dayanır. Adaxlı köynəyi geyən Beyrək dərhal qırx yoldaşı barədə düşünməli, sıra ilə onların hər birinin nişan-toy qayğısına qalmalı olur. Yoldaşlarını əsirlikdən qurtarmayınca Beyrək öz nişanlısına qovuşmaq, murad verib, murad almaq istəmir. Diqqət və qayğının hesabınadır ki, qırx igid Beyrək yolunda candan keçməyə hazırdır. Umduqlarından lazımi diqqət görməyən igidlər çox gərgin anlar yaşayır, diqqətsizliyi ən doğma adamlarına belə bağışlamaq istəmirlər. Atası tərəfindən layiqincə qiymətləndirilmədiyini güman edən Uruz öz narazılığını kifayət qədər ağır sözlərlə bildirir:

Qalqubanı yerimdən mən duraram.  
Qara gözli yigitlərimi boyuma aluram.  
Qan Abqaz elinə mən gedərəm,  
Altun xaça mən əlümi basaram,  
Pilon geyən keşişin əlin öpərəm,  
Qara gözlü kafir qızın mən aluram.  
Dəxi sənin yüzünə mən gəlməzəm.  
Ağladuğuna səbəb nə, degil mana!  
Qara başım qurban olsun, ağam, sana! (1, 66)

Sonuncu misra göstərir ki, Uruzu atasına böyük sevgi və sədaqət hissi bağlayır. Amma əvvəlki misralar bu sevgi və sədaqətin hər hansı ciddi laqeydlik müqabilində düşmənçiliklə əvəz oluna biləcəyindən xəbər verir. Qazan xanın ətrafındakı adamların Uruza qısqanc münasibəti ata ilə oğul arasında hər hansı münaqişə ehtimalını daha da gücləndirir. Düzdür, Qazan xanla Uruz arasında heç bir münaqişə baş vermir. Amma Uruzun Qazan xana dediyi ağır sözlər düşündürüb-daşındırır və həmin düşüncələr axarında Qazan xan – Bəkil toqquşma-

sına da nəzər salmaq ehtiyacı yaranır. Toqquşma Bəkilin ovda göstərdiyi məharətin qiymətləndirilməməsi üstündə baş verir. Bəkilin ovçuluq hünərinə hamı “əhsən” dediyi halda, Qazan xan “hünər atındır” deyir. Bu sözdən inciyən Bəkil, Bayındır xanın verdiyi hədiyyələri geri qaytarır, divandan çıxıb öz evinə dönür. Qanın niyə qaraldığını, evə niyə dilxor döndüyünü soruşan xatununa Bəkil belə cavab verir:

Xanımızın nəzəri bizdən dönmüş gördüm.  
Eli-günü köçürün,  
doquz tümən Gürcüstana gedəlim!  
Oğuza asi oldum, bəllü bilin! (1, 94)

Görmək çətin deyil ki, bu sözlər Uruzun Qazan xana incik-incik dediyi sözlərlə səsləşir. Qazan xandan inciyib Abxaz elinə gedəcəyini bildirən Uruz kimi, Bəkil də öz incikliyini doqquz tümən Gürcüstana gedəcəyi ilə bildirir. Xoşbəxtlikdən xatununun ağıllı məsləhətindən sonra Bəkil “padşahına asi olanın işi rast gəlməz” fikri ilə razılaşıır və hər şey öz yoluna düşür.

Buğacla qırx yoldaşı, Beyrəklə yaxın silahdaşları, Qazan xanla Uruz, Qazan xanla Bəkil arasındakı münasibətin xatırladığımız epizodları məzmun və mahiyyətcə Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsinə oxşardır. Fərq olsa-olsa münaqişənin miqyasında, necə və nə ilə başa çatmasındadır. Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsinin miqyası geniş, nəticəsi isə acınacaqlıdır. Miqyas ona görə genişdir ki, iki şəxs arasındakı münaqişə ölkənin və dövlətin iki böyük tırəsi arasındakı münaqişə şəkli alır. Nəticə ona görə acınacaqlıdır ki, qardaş qardaşa əl qaldırır, Beyrək kimi yenilməz qəhrəman məhz “qardaş” əli ilə öldürülür. Bu cür faciəvi hadisənin mənəvi-əxlaqi tərəfi ilə yanaşı, poetika tərəfinə də yazımızın mövzusu baxımından

qiymət vermək istəsək, obrazın mənfiyə doğru dəyişməsi xəttini izləməli olacağıq. Nəyin mənfi, nəyin müsbət qiymətləndirilməsində əsas meyarımız dastanı danışan ozanın əhvalatlara münasibətdə hansı mövqe tutmasından asılı olacaqdır.

Ozanın mövqeyi xan məclisində dastan danışan bir el sənətkarının mövqeyidir. Hadisələrin xan məclisində danışılmasını və yazıya məhz şifahi nitq əsasında alınmasını hiss etdirməyə katib də maraqlıdır. Belə olmasaydı, katib “xanım hey”, “xanım”, “sultanım” xitablarını dastan boyu qoruyub saxlamaz, şifahi danışığın təbiətindən doğan mexaniki səhvləri düzəldər, məntiqin pozulduğu nöqtələri çox asanca aradan qaldırardı. Şifahi danışığın təbiətindən doğan mexaniki səhvlərə, məntiqin pozulduğu nöqtələrə iki sadə misal: “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyunda Qazan xan: “Üç yüz yigidlən oğlum Uruz mənim evim üstinə dursun”, – deyir (1, 46). Bir az keçmiş ozan bildirir ki, “Qazan xanın oğlu Uruz bəg üç yüz yigidlən əli bağlı, boynu bağlı getdi” (1, 46). Amma boyun bundan sonrakı parçalarında Uruzun ətrafındakı igidlərin sayı üç yüz yox, qırx göstərilir. “Bamsı Beyrək” boyunda düşmən qəflətən hücum edərkən Beyrəyin qırx silahdaşından biri öldürülür və Beyrək otuz doqquz igidlə əsir aparılır. Sonrakı epizodlarda ozan Beyrəyin silahdaşlarının sayını sanki unudur və onların sayını bəzən qırx, bəzən otuz doqquz göstərir. Mexaniki səhvləri düzəltməməklə və məntiqin pozulduğu bu cür nöqtələri aradan qaldırmamaqla şifahi sözləyiciliyə diqqəti yönəldən katib, sözləyici – ozanın hadisələrə münasibəti ilə hesablaşır və həmin münasibətə bizim də qoşulub ortaq olmağımıza zəmin yaradır. Hadisələrə münasibətdə ozanın və katibin diqqətə çatdırmaq istədiyi məsələlərdən biri məhz hökmdara hüsn-rəğbət məsələsidir. Bu baxımdan



səciyyəvi haldır ki, ozan “xanım hey”, “xanım”, “sultanım” xitabları ilə kifayətlənmir və yeri düşdükcə xanın, yəni hü-zurunda boy boyladığı, soy soyladığı hökm sahibinin şəninə xoş sözlər deyir. Məsələn, dastanın “Müqəddimə”sində ata sözlərinin bir ucunu ozan imkan daxilində hökmdara bağlayır, müdrək deyimlər müqabilində xana xeyir-dua verir:

Baba malından nə faidə, başda dövlət olmasa...

Dövlətsiz şərrindən Allah saqlasun, xanım, sizi! (1, 36)

Göründüyü kimi, aqlın gücündən bəhs edərkən ozan müdrikliyin bir rəmzi olan hökmdarı dərrakəsiz adamların xəta-bəlasından uzaq görmək istəyir. Hadisələri danışıb qurtarandan sonra ozanın dilə gətirdiyi xeyir-dualar hamıdan qabaq hökmdara ünvanlanmış olur:

Yum verəyin, xanım:

...Qanadların ucları qırılmasun!

Çaparkən ağ-boz atın büdrəməsün!

Çalışanda qara polat uz qılıcın gedəlməsün! (1, 45)

Əlbəttə, hökmdara hüsn-rəğbət “Müqəddimə”dəki və boyların sonundakı xeyir-dualar və alqışlarla bitmir. Dörd boyu Bayındır xanın, iki boyu isə Qazan xanın adı ilə, yəni hakimiyyət başındakı birinci və ikinci şəxsin sahib olduğu qüdrətin yığcam ifadəsi ilə başlayan ozan əslində dastanı daha çox taxt-tac sahiblərinin sərgüzəştləri üzərində qurur. Qazan xan hakimiyyətin ikinci nümayəndəsidirsə, Dirsə xan, Buğac, Uruz, Beyrək, Alp Aruz, Basat, Qanturalı, Yegnək, Əmran, Səgrək də yuxarı təbəqəyə mənsub olub hakimiyyəti bu və ya digər səviyyədə təmsil edən qəhrəmanlardır. Bu qəhrəmanlar sırasında Alp Aruzun özünəməxsus yeri vardır. Daş Oğuzun başçısı Alp Aruzun adını ozan on ikinci boydakı məlum toqquşmaya qədər

həmişə məhəbbətlə çəkir. Ozanın nəzərində Alp Aruz boy-buxunca, zahiri görünüşcə başqalarından seçilən, altmış öyəc dərisindən kürk geysə, topuqları örtülməyən, altı öyəc dərisindən papaq qoysa, qulağı örtülməyən, “at ağızlı” bir qəhrəmandır. “Çal qılıcın, ağam Qazan, yetdim” deyib köməyə gələn yenilməz igidlər sırasında ozan Alp Aruzun da adını fəxrlə çəkməyi yaddan çıxarmır. On ikinci boyda isə, artıq xatırladığımız kimi, vəziyyət dəyişir. Bu boyda Alp Aruza münasibətin büsbütün dəyişməsinə göstərən ən təsirli səhnə Beyrəyin ölümcül yaralanması səhnəsidir. Alp Aruz onun iqamətgahına qardaşcasına gələn və bu qardaşlıq münasibətini bildirmək üçün yaraq-yasaq götürməyən Beyrəyə əl qaldırmaqla Alp Aruz ozanın nəzərində namərd adam səviyyəsinə enmiş olur. Alp Aruz namərdliyini Beyrəyin dilindən ozan belə ifadə edir:

Qavat, mən bu işi duysam  
Sana böylə gəlürmiydim?!  
Aldayuban ər tutmaq övrət işidir,  
Övrətindənmi ögrəndin sən bu işi, qavat?! (1, 110)

Ozanın birdən-birə Alp Aruza arvad xislətli yaramaz adam kimi baxmasının kökündə başqa bir şey yox, hökmdar kultu dayanır. Hökmdar kultu “Dədə Qorqud”da qabarıq şəkildə hiss olunur. Təsadüfi deyil ki, dastanda yad bir adamın kimliyini öyrənmək istədikdə verilən suallardan biri “qaba ələm götürən xanınız kim?” sualıdır (1, 92). Allahdan övlad diləyən atanın dualarından biri budur ki, oğlu olsun və bu oğlan Bayındır xanın qulluğunda dursun (1, 54). Hökmdar kultunun dastanda mühüm yer tutmasını bədii təyinlərdən də görmək olar: şah igid, xan igid, bəy igid, şah at, şahanə at... Bu tipli ifadələrdə “şah”, “xan”, “bəy” sözləri konkret bir insan və

heyvanı müsbət planda təqdim etmək funksiyasından başqa, həm də dolayı şəkildə hökmdara hüsn-rəğbət bildirmək funksiyası daşıyır. Xan sarayında dastan danışan ozanın hökmdarı kult səviyyəsinə qaldırmasının mühüm göstəricilərindən biri hökmdara sözsüz və birmənalı itaət məsələsidir. Bu məsələni dastan boyu diqqət mərkəzində saxlayan ozan “Müqəddimə”də təkəbbür məsələsinə heç də təsadüfən toxunmur:

Təkəbbürlük eyləyəni Tanrı sevməz.

Könlin yuca tutan ərde dövlət olmaz (1, 36).

Ağılsız bir iş saydığı mənəm-mənəmlik müqabilində ozan Oğuz elinin bütövlüyünə hesablanan itaətkarlıq epizodlarına geniş meydan verir. Təsadüfi deyil ki, dastanın neçə yerində bəylərin diz çöküb Bayındır xana və Qazan xana təzim etməsinin, həmçinin əyilib Bayındır xan və Qazan xanın əlini öpməsinin şahidi oluruq. Haqqında ayrıca danışdığımız on ikinci boyda da hadisələr Daş Oğuz bəylərinin Qazan xana itaətkarlıq göstərməsinin təsviri ilə başa çatır: “Daş Oğuz bəgləri bunu görüb, həp atdan endilər. Qazanın ayağına düşdilər, suçların dilədilər, əlin öpdilər. Qazan suçların bağışladı” (1, 111). Daş Oğuz bəyləri Alp Aruzun öldürülməsini görüb, Qazan xandan bağışlanmalarını rica edirlərsə, bu, o deməkdir ki, onlar da qanlı toqquşmada Alp Aruzun əsas günahkar olmasına işarə edirlər. Beləliklə, on ikinci boyda ozanın Alp Aruza mənfi münasibəti yekdil münasibət kimi təqdim olunur. Bu münasibətin əvvəlki boylarda cüzi də olsa elementlərini axtarıb tapmaq istəsək, yalnız bir fakt üzərində dayanmalı olacağıq: Qonur Qoca Sarı çobanın pəriyə qarşı zorakılıq işlətməsi və nəticədə Oğuz elinin Təpəgöz fəlakətinə düçar olması. Ehtimal etmək olar ki, çobanın bu cür nanəcib iş tut-

masının alt qatında ağadan (Alp Aruzdan) narazılığın müəyyən elementləri gizlənilir. Yəni, ola bilsin ki, ozan “rəiyyətin hər hansı bağışlanmaz hərəkətinə ağa cavabdehdir” məntiqinə əsaslanıb Qonur Qoca Sarı çoban – pəri məsələsində Alp Aruzu da müəyyən qədər suçlu sayır. Bu məqam istisna olunarsa, on ikinci boya qədərki hər hansı başqa bir yerdə Alp Aruzda hüsn-rəğbəti şübhə altına alacaq bir epizod tapmaq çətindir. Çətinlik ondadır ki, Qazan xanın Daş Oğuzu yağmaya çağır-mamasının səbəbini Alp Aruzun hansısa bağışlanmaz səhvinin nəticəsi sayı bilmirik. Əgər belədirsə, onda səhvi Qazan xanın özündə, onun etinasızlığında axtarmaq mümkündürmü? Yox, o da mümkün deyil. Çünki ozan dastan boyu Qazan xandan igidlərin arxası, yazıqların ümid yeri olan, qaçanı qovmayan, aman diləyəni bağışlayan, lovğalığı özünə sığışdırmayan, ətrafındakılara diqqət və qayğı göstərən ədalətli bir hökm sahibi kimi söhbət açır. Beləliklə, ozan bizi özünün gəldiyi qənaət qarşısında qoyur: yağmaya çağırılmasa da, Alp Aruz qətiyyənlə qiyam fikrinə düşməməli, qardaş qırğınına yol verməməli idi. Onun qiyama və qardaş qırğınına yol verməsi yuxarıdan aşağıya yuvarlanmanın mənəvi-əxlaqi baxımdan acınacaqlı nümunəsi olduğu kimi, poetik sistem baxımından da tipik bir nümunəsidir.

İnsan obrazlarının təqdim edilməsində yuxarıdan aşağıya yönəlmə heç də müsbətdən mənfiyə doğru dəyişmə ilə məhdudlaşmır. Dağ, ağac və su obrazları daxilində gördüyümüz sakral – profan paralelliyi dastandakı insan obrazlarında qeyri-adi və adi paralelliyi şəklində ortaya çıxır. Obrazın qeyri-adi xüsusiyyətləri müsbət planda təqdim edildiyi kimi, adi insani keyfiyyətləri də dinləyici və oxucuya hüsn-rəğbətlə çatdırılır. Qazan xan obrazı bu baxımdan xüsusi maraqlı doğu-

zur. Maraqlı cəhətlərdən biri budur ki, Qazan xandan bir qüdrət sahibi kimi söhbət açarkən ozan hiss olunacaq şövq və ilhamla Bayındır xana aid epitetlər işlədir: “Ulaş oğlu, Tülü quşun yavrisı, bizə miskin umudu, Amit soyunun aslanı, Qaracüğün qaplanı... qalmış yigit arxası Salur Qazan” (1, 46). Yaxud:

Alar sabah sapa yerdə dikiləndə ağ-ban evli,  
Atlasla yapılında gög sayvanlu...  
Türkistanın dirəgi...  
Xanım Qazan, ünüm anla, sözüm dinlə (1, 62-63).

“Ağ-ban evli”, “gög sayvanlı” epitetlərinin, yəni hündür evlər, göy üzünə dirənən çadırlar ucaltmaq əlamətinin həm Bayındır xana, həm də Salur Qazana aid olmasından yazımımızın əvvəlində bəhs etmişik. Bu yerdə diqqətə çatdırmaq istədiyimiz “tülü quşun yavrisı”, “Amit soyunun aslanı”, “Qaracüğün qaplanı”, “bizə miskin umudu”, “qalmış yigit arxası”, “Türkistanın dirəgi” tipli epitetlərdir. Bayındır xana aid olan bu epitetlərin Salur Qazana da şamil edilməsi bir tərəfdən onun (Salur Qazanın) ədalətli olmasından, məmləkətə arxadaş durmasından xəbər verirsə, digər tərəfdən onu zoomorfik sakral aləmə bağlayır. Sakral zoomorfik mənşəyə mənsubluğu barədə Qazan xan özü də fəxrlə danışır:

Aq qayanın qaplanının erkəgində bir köküm var ...  
Aq sazın aslanında bir köküm var...  
Əzvay qurd ənügi erkəgində bir köküm var...  
Ağ sunqur quşu erkəgində bir köküm var (1, 106).

Xüsusi danışib əsaslandırmağa ehtiyac yoxdur ki, bütün bu nümunələr Qazan xanı ucalara qaldırmağın səciyyəvi nümunələridir. Amma belə nümunələr müqabilində Qazan xanın ucalardan necə endirilib, sırası adamlar cərgəsinə hansı yolla

qoşulmasını incələməyə ehtiyac var. Məsələn, zərurət yaranır ki, hamının təzim edib ehtiram göstərdiyi Qazan xana doğma-ca oğlu və varisi Uruzun dediyi bu sözlərin ahənginə diqqət yetirilsin:

A bəg baba!

Dəvəcə böyümişsən, köşəkcə aqlın yoq!

Dəpəcə böyümişsən, darıca beynin yoq! (1, 66)

Atasından etinasızlıq görərkən söylədiyi bu sözlərlə Uruzun bir narazılıq ifadə etməsi şübhəsizdir. Amma o da şübhəsizdir ki, bu sözlər yarıciddi, yarıkomik bir ahənglə deyilib. Sözün az-çox komik tərzdə deyilməsi isə obrazın sıravı bir planda təqdim edilməsinin mühüm üsullarından biridir. Sözün komik biçimdə deyilməsinin, süjetin müəyyən qədər komik məzmununda qurulmasının, gülüşün kult səviyyəsinə qaldırılmasının bariz nümunəsidir ki, Dədə Qorqud kimi bir övliya “Bamsı Beyrək” boyunda, ölüm mələyi Əzrayıl “Dəli Domrul” boyunda zarafat hədəfinə çevrilir. “Dəli Domrul” boyunda Əzrayılı “domba göz” qoca adlandıran ozan gülüş kultuna, bu kultun sakral qüdrətinə güvənib hətta Allahın özünü də məzəli sərgüzəştin bir iştirakçısı kimi təqdim etməkdən çəkinmir. Dəli Domrulun dastanda Allahın qəzəbinə səbəb olan sözlərini xatırlayaq: “Mərə, Əzrayıl dedüğünüz nə kişidir kim, adamın canın alır? Ya Qadir Allah, birligin, varlığın haqqıyçun, Əzrayılı mənim gözümə göstərgil, savaşayım, çəkişəyim, dürişəyim, – yaxşı yigidin canın qurtarayım. Bir dəxi yaxşı yigidin canın almaya” (1, 75). Dəli Domrulun bu sözlərində Allahın birliyinə zərrə qədər şübhə yoxdur. Əgər elədirsə, onda Allah niyə “dəli qavat mənim birligim bilməz, birligümə şükr qılmaz” deyib, Əzrayıla Dəli Domrulu cəzalandırmaq buyruğu verir? Axı hər

şeydən agah Allah Dəli Domrulun Əzrayılla davasının bir sadədil, sadələvh adam davası olduğunu çox gözəl bilir. Belə olduğu halda Allahın Dəli Domrul barədə verdiyi hökmü necə başa düşmək lazımdır? Dəli Domrul – Əzrayıl əhvalatının yarıciddi, yarıkomik məzmun və mahiyyət daşımalarını nəzərə almadan bu suallara doğru-düzgün cavab vermək çətinidir. Məsələ burasındadır ki, Dəli Domrulun Əzrayılla davasının sadədil və sadələvh bir adamın davası olduğunu çox gözəl bildiyi halda, Allah özünü bilməzliyə vurmalı, Dəli Domrul barədə cəza hökmü verməlidir ki, yarıciddi, yarıkomik sərgüzəşt baş tutsun. Ucalardan uca Tanrının birdən-birə yarıkomik bir sərgüzəştə rəvac verən bir obraz kimi təqdim edilməsi bir daha göstərir ki, ozan sözə duz-məzə qatmaqla ən qeyri-adi varlıqdan belə adi varlıq biçimində söhbət açə bilər. “Daim duran cəbbar Tanrıdan” – dünyanın əbədi hökəmrənindən məzəli sərgüzəştin bir iştirakçısı kimi danışan ozan üçün Qazan xanı komik planda təqdim etmək heç bir çətinlik törətmir. Bunu “Salur Qazanın dustaq olması” boyunda daha aydın görmək olur. Dəli Domrul – Əzrayıl, Dəli Qarcar – Dədə Qorqud süjetlərində komizmə zəmin yaradan əsas əmil dəlilik, yəni ipə-sapa yatmamaq, davranış normalarına sığmamaqdırsa, Qazan xan – kafir qarşılaşmasında gülüş doğuran başlıca əmil kələkbazlıq və iti ağıl müqabilində daha qabarıq şəkildə ortaya çıxan axmaqlıqdır. Kafirə əid axmaqlığı bir qırağa qoyub, Qazan xana əid kələkbazlıq üstündə dayansaql, kələyin əksər hallarda zəif tərəfin silahına çevrilməsi faktını nəzərə əlmalı, bu zəifliyin mifoloji-poetik əlamətlərini üzə çıxarmalıyıql. Qeyd etməliyik ki, qüdrəti uca dağlar, hündür ağaclar, daşqın sularla müqayisə edilən; mənşəyi əslan, qaplan, qurd, sunqur quşu kimi sakral varlıqlara bağlanan Qazan xan göyü təmsil

edirsə, əl-ayağı örkənlə möhkəmcə bağlanıb arabada əsir aparılan və dərin bir quyu dibinə salınan Qazan xan yeri təmsil edir. Yolu dəyirman daşı ilə kəsilən Qazan xanın bu məqamda sanki göylə də əlaqəsi kəsilmiş olur və o, yeddi başlı əjdaha ilə vuruşan qəhrəmandan hər çətinliyə məzə qurmaqla, hiylə işlətməklə sinə gərən triksterə – Molla Nəsrəddinə çevrilir (6, 158-160). Bu cür bahadır – trikster əvəzlənməsi obrazın yuxarıdan aşağıya yönəlməsinin özünəməxsus nümunələrindən biri kimi yadda qalır.

Yekun olaraq bildirmək istəyirik ki, “Dədə Qorqud”da yuxarı və aşağı paralelliyi kifayət qədər geniş mövzudur. Biz bu mövzunu daha çox hökmdar kultu baxımından incələməyə, eyni obraz daxilində özünü göstərən sakral – profan əlaqələrini izləməyə çalışdıq.

### QAYNAQLAR:

1. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cildə, I c. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000
2. Ögel B. Türk mitolojisi. 2 cildə, II c. İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994
3. Ögel B. Türk kültürünün gelişme çağları. İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vaqfı Yayınları, 1988
4. Ru J.P. Türklerin ve moğolların eski dini. İstanbul, İşarət Yayınları, 1998
5. Kafesoğlu İ. Türk milli kültürü. İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1991
6. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı, Elm, 2006

2015



## FOLKLORDA LOKALLIQ VƏ UNİVERSALLIQ (Naxçıvan nümunələri əsasında)

Naxçıvan folkloru, söz yox ki, Azərbaycan, ümumtürk, eləcə də dünya folklorunun tərkib hissəsidir. Bununla yanaşı o da qeyd olunmalıdır ki, zaman-zaman Naxçıvanda yaranan folklorun bir sıra özünəməxsus cəhətləri, başqa regionlarımızın folklorundan müəyyən qədər fərqlənən xüsusiyyətləri vardır. Tutaq ki, Göyçə, Gəncəbasar, Borçalı, Şirvan, Təbriz, Urmiyə... bölgələri ilə müqayisədə bu gün Naxçıvanı aşığı sənətinin çox işlək olduğu bölgə adlandırmaq çətindir. Halbuki bir çox aşığı havaları (“Naxçıvani”, “Ayaq Şərili”, “Baş Şərili”...) Naxçıvanla, Naxçıvan aşığı mühiti ilə bağlı olub; aşığı şeirinin Naxçıvanda XIX əsrdə Aşığı Abbas Dəhri, Ululu Kərim, Aşığı Həsənalı, Molla İsmayıl, Aşığı Nəcəfəli, Aşığı Məmmədcəfər, Dəvəçi Heydər, Aşığı Əli Xanxanım oğlu, Gülləli Məmməd, Çobankərəli Cəfər; XX əsrin birinci yarısında Aşığı Fətulla, Aşığı Nəbat, Sərraf Qasım, Aşığı Yusif, Yamin Sail və başqa görkəmli nümayəndələri olub. Sərhədlərin bağlanması, Təbriz, Urmiyə, Göyçə, Gəncəbasar, Borçalı, Şirvan... aşığı mühitləri ilə əlaqələrin tam və ya qismən kəsilməsi ucbatından, həmçinin bir çox digər ictimai-siyasi səbəblərdən Naxçıvanda aşığı sənəti get-gedə əvvəlki inkişaf səviyyəsini itirməyə başlayıb.

Musiqi, rəqs, tamaşa və söz ifadəliliyi baxımından yanaşsaq, yallıları, yallıbaşı nəğmələri, haxıştaları, gülümeyləri, “Xan bəzəmə” tipli meydan tamaşalarını Naxçıvan bölgəsinin səciyyəvi janrları kimi fərqləndirə bilərik. Bu günün özündə Naxçıvanda, xüsusən Şərurda onlarla yallının ifa olunması; haxışta və gülümeylərin toy mərasimlərinə milli kolorit

verməsi; “Xan bəzəmə” oyununun Novruz şənliklərinin tərkib hissəsinə çevrilməsi göstərir ki, musiqi, rəqs, tamaşa və sözün vəhdətinə əsaslanan ifaçılıq bu bölgə üçün nə dərəcə səciyyəvidir.

Naxçıvan folklorunu ayrıca götürülmüş söz mətnləri baxımından araşdırsaq, heç şübhəsiz, bu folklorda mif, əfsanə, rəvayət, nağıl və lətifə kimi janrların aparıcı yer tutmasının şahidi olarıq. Bu aparıcılığı ümumi şəkildə də olsa, nə ilə müəyyənləşdirə bilərik? Həmin janrların işləkliyi; məzmun və formaca mükəmməlliyi; obraz, motiv və süjetinə görə orjinallığı ilə.

Naxçıvan folklorundan bəhs edən tədqiqatçılar (İ.Həbibbəyli, M.Qasımlı, Y.Səfərov, S.Rzasoy, R.Babayev və b.) Nuh tufanı ilə bağlı əfsanələrə haqlı olaraq xüsusi fikir verirlər. Nuh tufanı, dünya daşqını Naxçıvan üçün o dərəcədə səciyyəvi mövzudur ki, bu mövzu birbaşa və ya dolaylı şəkildə atalar sözü və məsəllərdə də öz ifadəsini tapır:

Alçaxda yatma – sel aparar,

Ucada yatma – yel aparar (3, 275).

Suda boğulan ilana sarılar (3, 281).

Naxçıvan və Naxçıvan ətrafı region üçün çox səciyyəvi olan Nuh əfsanələrində ilkin yaradılış haqda mifoloji görüşlərin, belə demək mümkünsə, yığcam bir sistemi verilib. Bu sistem ayrılıqda Naxçıvan, bütövlükdə isə türk-oğuz kosmoqoniyasını əks etdirməklə ciddi maraq doğurur. Xalqın təsəvvürünə görə, Nuh tufanından sonra dünya yenidən yaranır, Nuhun tövsiyəsi ilə insanlar Ağrı, İlanlı, Kəmki, Gəmiqaya kimi dağların arasında yurd-yuva salır. Nuh əfsanələrində kosmoqonik təsəvvür ilkin əcdad barədəki təsəvvürlə qaynaq-yıb-qarıdır. Təsadüfi deyil ki, həmin əfsanələrdə ümumtürk

mifologiyası üçün çox səciyyəvi olan xilaskar bozqurd motivinə rast gəlirik: Nuhun uzun müddət adada yaşamalılı olan oğlanlarından biri məhz bozqurdun köməyi ilə adadan genişliyə çıxıb bilir. Xatırladaq ki, Naxçıvan şəhərindəki köhnə məhəllələrdən biri “Qurdlar məhləsi” adlanır və əfsanələrin birində həmin ad xilaskar qurd inamı ilə əlaqələndirilir.

Naxçıvandan toplanmış Nuh əfsanələrində özünəməxsusluq İlanlı, Kəmki, Gəmiqaya, Qaranquş yaylağı, Nuhdaban və s. kimi yer adlarının çəkilməsi, bozqurd motivinin mətnə daxil edilməsi ilə bitmir. Özünəməxsusluq həm də Ucubılıq, Ucuqulu, Ac və s. kimi adlarla təqdim edilən demonik obraza xüsusi yer verilməsində üzə çıxır. Ayağının birini İlanlı dağda yerə basanda o biri ayağını Kəmki dağında yerə qoyan, bir əlini Ağrı dağına, bir əlini də Haça dağa qoyub, əyilip Arazdan su içən, hər oturuma bir öküzün ətinə yeyən, meşədən ağac kəsib gəmi düzəltməkdə Nuha yaxından kömək edən Ucubılıq “Dədə Qorqud” eposundakı bir sıra obraz və motivləri yada salır, ehtiyac yaranır ki, Naxçıvan folklor materialları ilə “Dədə Qorqud” boyları arasında tutuşdurmalar aparılsın. Belə müqayisələr bu vaxtaca da aparılıb və hər şeydən əvvəl Naxçıvanda “Dədə Qorqud” dastanı ilə bağlı Əlinçə, Qaraçuq, Şərur, Dərəşəm, Altuntaxt, Qazan göl, Qazan bağı, Buğa çeşmə, Səderək, Günortac və s. kimi yer adlarına diqqət yetirilib. “Dədə Qorqud” dastanı ilə səsleşən adlar sırasına şəxs adlarını da əlavə etmək olar. Akademik Ziya Bünyadov və Hüsəməddin Məmmədovun birlikdə hazırlayıb nəşr etdikləri, 1727-ci ilə aid “Naxçıvan sancağının müfəssəl dəftəri”ndə (Bakı, Sabah, 1997) *Bayındır, Beyrək, Budaq, Durmuş, Duman, Qoca, Qocabəy, Barışxan, Qaraxan, Sarı Qarabəy oğlu, Sayılmış, Oxçuxan, Sayılan, Oxçu, Qaya, Dəmir, Daşdə-*

*mir, Qılınc, Sevdimxan, Buyur, Dəli, Dəlixan, İgidbəy, Sevin-dik, Yurdcu, Yolçu, Turxan, Orxan, Uğurlu, Arslan, Tərkin, Orduxan, Qoçuxan, Bayındır Aydın oğlu, Dilək, Dəmirdaş, Ulubəy, Uluxan, Güvəndik oğlu, Sanılmış, Bayraq, Ata, Ata-xan, Kiçik oğlu, Uluxan Dəmirxan oğlu, Əsgər Qaya oğlu, Polad, Xangəldi, Ocaq oğlu, Cığal oğlu, Babaxan, Umud, Qardaş, Bayramxan* və s. kimi şəxs adları birbaşa və ya dolay-ı şəkildə “Dədə Qorqud” dastanındakı şəxs adları ilə səsleşir.

Bu gün Naxçıvanda işlənən bir çox atalar sözü və məsəllər Qorqud Ata sözlərini yada salır:

Atılan ox geri dönməz (3, 282).

Quldan xəta, ağadan əta.

At minəndir, qılınc bağlayanın (3, 283).

“Dədə Qorqud”la səsleşən obraz və motivlərə gəlincə, bir daha Ucubılıq haqqındakı süjetlərə qayıtmalı oluruq. Bu süjetlərdə səciyyəvi motivlərdən biri Ucubılığın Əzrayıldan qaçması motividir. Həmin motiv bir sıra əfsanə və rəvayətlərdə Qorqud Atanın əcəldən qaçması motivi ilə üst-üstə düşür.

Ucubılıq haqqındakı süjetlərdə tez-tez qarşılaşdığımız motivlərdən biri onun din-imana gətirilməsidir.

Yeyib-içəndə doymaq bilməyən Ucubılığı doyuzdurmaq üçün Nuh Nəbi ona halal yemək verməli olur.

Yaxud bir qoca, Ucubılığı doyuzdurmaqdan yana onu vadar edir ki, üç dəfə yerə, üç dəfə göyə and içsin.

Azman varlıqların din-imana gətirilməsi ilə bağlı Naxçıvan mifoloji mətnlərində azmanların Allahla qarşılaşması detallarına da rast gəlmək olur. Həmin mətnlərin birində deyilir: “Azmanlar günnərin bir günü allahlıx sevdasına dü-

şüllər. Allah hesdənir bınnarın ömrün azaldır, özdərin də xırdaldıb bizim günümüzə salır” (1, 41).

Azmanların din-imana gətirilməsini əks etdirən bu kimi detal, epizod və əhvalatlar “Dədə Qorqud” eposunda Dəli Domrulun əvvəl Əzrayıla qarşı çıxıb, sonda ipə-sapa yatması, ilahidən gələn əmrə müntəzir olması əhvalatını yada salır.

Əlbəttə, azmanlığına, “çox xatalar törədib” camaatdan yemək-içmək tələb etməsinə görə Ucubılıq, Təpəgözü xatırladır. Naxçıvan folklorunu Ucubılıq-Təpəgöz əlaqələri baxımından araşdırdıqda aydın olur ki, Təpəgöz obrazı Naxçıvan folklorunda “Kəlləgöz”, “Təkgez” və s. adlarla bir sıra mətnlərin əsas qəhrəmanı kimi təqdim olunur.

Toplama materialları Naxçıvanda zəngin nağılılıq ənənəsinin olmasından danışmağa əsas verir. Faktlara diqqət yetirək:

Caməs, Kuzəçioğlu, Cəlayivətən, Beçə dərviş kimi xüsusi nağıl qəhrəmanlarına daha çox bu bölgədən toplanmış nağıllarda rast gəlirik.

Mifoloji rəvayətlərdə rast gəldiyimiz Hal obrazına nağıl personajı kimi hələlik bu bölgədən toplanmış nağıllarda təsadüf edirik.

Bu bölgədən toplanmış nağıllarda arxaik elementlər daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Çoxcildli “Naxçıvan folkloru”nun II cildindəki “Sənəm qarı”, “Zəhra xanım”, “Kasıb arvad” kimi nağıllar buna misal ola bilər. Hər insanı daşa döndərdikdən sonra sehrkar qadının başında bir tükün artması; xəstə oğlana Hal anası beyninin dərman deyilməsi; yaylıq sehrli əşya kimi təqdim edilməsi və yaylığı başına atmaqla bir sehrkar qadının yeni doğulan üç uşağın gələcək taleyindən xəbər verməsi (uşaqlardan birinin xəncərlə vurulacağını, birinin

doğum zamanı öləcəyini, digərinin isə kəndirlə boğulacağını qabaqcadan söyləməsi) nağıllarda “yeni” motivlərdir.

Arxaik elementlərin qabarıqlığı bölgədə sehrlı nağılların geniş yer tutması qənaətinə gəlməyimizə əsas verir. Aydın olur ki, bölgədən indiyə qədər toplanmış yüzdən artıq nağıl süjetindən yarısı məhz sehrlı nağıl süjetidir. Ən vacib nəticələrdən biri budur ki, yüzdən artıq nağıl süjetindən iyirmidən çoxunun beynəlxalq aləmdə qarşılığı yoxdur.

Naxçıvan folklorunun özünəməxsus cəhətlərini səciyyələndirərkən bahadırlıq nağıllarını xüsusi vurğulamaq lazımdır. Avropa xalqlarında bahadırlıq nağıllarına rast gəlmək çətin-dir. Bu səbəbdən beynəlxalq Aarne – Tompson sistemində bahadırlıq nağıl qrupu nəzərdə tutulmayıb. Qəhrəmanın köməkçi vasitə yox, fiziki güc hesabına məqsədə çatması əsasında qurulan bahadırlıq nağılları türk xalqları üçün çox səciyyəvidir. Azərbaycanda bu vaxtaca bahadırlıq nağıllarına aid cəmi 20 süjet qeydə alınıb. Həmin 20 süjetin 4-ü Naxçıvan bölgəsindən toplanıb: “Lətif şah”, “Yadigarın nağılı”, “Kuzəçioğlunun nağılı”, “Beçə dərviş”.

İnsan övladının folklorada əksini tapan ideallarından biri güclü-qüvvətli olmaqdır. Bu güc-qüvvət folklorada iki əsas tipdə özünü göstərir: qılınc hesabına güc-qüvvət, ağıl hesabına güc-qüvvət. Yuxarıda xatırladığımız bahadırlıq nağılları, təbii ki, qılıncın gücünü əks etdirən nümunələrdir. Aqlın gücünə gəlicə, qeyd etməliyik ki, bu güc tipi yalnız nağılların yox, bir çox başqa janrların da ifadə predmetidir. Həmin janrları ayrı-ayrılıqda gözdən keçirmədən ümumi şəkildə belə bir cəhəti vurğulamaq olar ki, Naxçıvandan toplanmış bir sıra folklor nümunələrində hikmət dilində və üslubunda danışmaq xətti çox səciyyəvidir. Məsələn, rəvayətlərin birində ata öz

qızı haqda deyir: “Bir qızım var, çirkindi, əl-ayağı şikədi, qulağı kar, dili də laldı” (1, 227). Hikmət dilində və üslubunda bu cümlə belə başa düşülməlidir: “Qızım çirkindi, o deməkdi ki, gözəldi; əl-ayağı şikədi, o deməkdi ki, oğurluq eləmir; dili laldı, o deməkdi ki, yalan danışmır; qulağı kardı, o deməkdi ki, pis sözləri eşitmir” (1, 227).

Başqa bir rəvayətdə şeyxlə tacirin “söhbəti” bu şəkildədir: Şeyx sağ əlinin baş barmağını başına vurur. Tacir isə cavab olaraq sağ əlinin baş barmağını dilinə vurur. “Söhbət” bitir və şeyxlə tacir çıxıb öz işinin dalınca gedir. “Söhbət”in mənasını soruşan nökrə (yəni hikmət dilində danışmağı bacarmayan adama) şeyx izahatı belə verir: “Mən tacirə dedim ki, mənə öldürmək istəyillər. Necə eliyim ki, başım salamat qalsın. Ona görə barmağımı başıma vurdum. Tacir də əlini dilinə vurdu. Bununla demək istədi ki, get dilini farağat saxla” (1.229).

Ağıl və hikmət məsələlərindən danışarkən lətifələrdən yan keçmək çətinidir. Çünki lətifələrdə ağıl və hikmətin ifadə forması başqa janrlarla müqayisədə fərqli və özünəməxsusdur. Özünəməxsusluq, hər şeydən əvvəl, dünyanı tərsinə görməkdir. Dünyanı tərsinə görüb, gördüyünü bəməzə biçimdə başqalarına çatdırmaq, sənə qulaq asanı nəticədə güldürüb düşündürmək adamdan yüksək intellekt istəyir. Naxçıvan lətifələrində bu intellekti hiss etmək heç də çətin olmur. Təsadüfi deyil ki, Y.Qarayev Şəki, Təbriz və Naxçıvanı “intellektual amilin prioritet təşkil etdiyi bölgələr” adlandırır (7,19) və belə hesab edir ki, həmin bölgələrdə “şifahi ənənədə də məzhəkə... yumorun didaktikası və rəşionalizmi ilə seçilir. Burada məhz gülüş həm xaosun inkarı, həm də harmoniyanın ifadəsi və təsdiqi üsulu, vasitəsi olur”. Konkret olaraq Şəki və Naxçıvan gülüş mədəniyyətinin tipologiyasından bəhs edərkən Y.Qa-

rayev yazır: “Sözün lüğəvi mənasında “dəli əmi” Hacı dayı üçün maraqsızdır və bu cəhətdən onu Naxçıvan folklor mühiti ilə, gülüşün Mirzə Cəlil stixiyası ilə yaxınlaşdıran cizgilər daha çoxdur: onların hər ikisində komik insident özünüdürk, mühiti idrak aktı kimi baş verir” (7, 13). Əlbəttə, gülüşün Mirzə Cəlil stixiyasının mühüm qaynaqlarından biri folklorudur, xalq gülüş mədəniyyətidir. Mirzə Cəlil sənətkarlığının sirlərindən biri mifoloji düşüncəni tərsinə çevirməkdə, onu ironik düşüncə ilə əvəz etməkdədir. Yumurta döyüşdürmək, xoruz döyüşdürmək, dəvə boğuşdurmaq, it boğuşdurmaq və nəhayət, adam güləşdirmək mifoloji təsəvvürdə qurbanvermə mərasiminin tərkib hissələrindəndir və Mirzə Cəlil, söz yox ki, bu cür mərasimlərə böyük ehtiramla yanaşır. Mirzə Cəlili bir realist sənətkar kimi maraqlandıran iş-gücünü buraxıb, xoruz döyüşdürmək və it boğuşdurmaqla adamların vaxt öldürməsidir. Bu cür vaxt öldürmək xalq gülüşünün, o cümlədən Naxçıvan lətifələrinin hədəfi olduğu kimi, Mirzə Cəlil gülüşünün də tənqid hədəflərindəndir. Xalq mərasimlərindən fərqli olaraq, xalq gülüşündə adam güləşdirənlər yox, söz güləşdirənlər, it boğuşduranlar yox, it oynadanlar baş qəhrəmanlara çevrilir və Mirzə Cəlil bu ənənədən qidalanır.

Mifoloji düşüncədən yumoristik düşüncəyə keçməyə aid başqa misal: dərin yatmaq məsələsi. Eposda dərin yatmaq bir çox məqamlarda gücün-qüvvətin, qorxmazlığın əlamətidir. Düşmənin iki addımlığında daş kimi yatan, saatlarla, hətta günlərlə yuxudan ayılmaq bilməyən oğuz igidləri “Dədə Qorqud” dastanında məhz qorxu-hürküzsüz adamlar kimi təqdim olunur. Mirabdulla ağa, Abbasqulu, Məhərrəm əmi, Qəssa-boğlu və s. kimi xüsusi qəhrəmanları olan Naxçıvan lətifələrində yatmaq, təbii ki, güc-qüvvətin, qorxmazlığın yox, ətalət-



tin göstəricisidir: “Bir gün bir qadın Mirabdulla ağaya deyir ki, körpə uşağı nə gecə bilir, nə gündüz, yatmayıb ağlayır.

Mirabdulla ağa deyir:

– Apar hamama.

Qadının təəccübləndiyini görəndə Mirabdulla ağa gülüm-səyərək deyir:

– Hamamda yaşlı adamları yuxu tutur, yatırlar. O ki, qaldı uşaq ola” (1, 255). Belə lətifələr göstərir ki, Mirzə Cəlildəki hamamda yatmaq məsələsinin bir ucu folklorla gedib çıxır.

Çap olunmuş materiallar əsasında qeyd etdiyimiz bütün bu cəhətlər AMEA Folklor İnstitutu əməkdaşlarının son illər toplayıb nəşrə hazırladığı Şərur folklor örnəklərində də öz təsdiqini tapır. Şərur örnəkləri Naxçıvan folkloru ilə bağlı təsəvvürümüzü daha da dolğunlaşdırır və bir sıra qaranlıq nöqtələrə müəyyən qədər işıq salır. Belə qaranlıq nöqtələrdən biri Novruz çərşənbələri ilə bağlıdır. Bildiyimiz kimi, son vaxtlar az qala yekdil olaraq ilin son çərşənbələrini bu ardıcılıqla bayram edirik: su, od, yel, torpaq çərşənbələri. Bu “yekdillik” xalqın özündənmi gəlir, biz folklorşünaslardanmı gəlir? Xalqın özündə hər hansı folklor faktına yekdil münasibət mümkün olmayan işdir. O mənada mümkün olmayan işdir ki, çoxvariantlı folklorun təməl xüsusiyyətlərindəndir. Yalnız bir variantda təqdim olunan, başqa variantlarına təsadüf edilməyən mətnin folklor nümunəsi olub-olmaması şübhə doğurur. Novruz bayramına da böyük bir mətn kimi baxsaq, unutmamalıyıq ki, bu mətnin müxtəlif bölgələrdə qismən fərqli məzmununda ortaya çıxması tamamilə təbiidir. Fərqlər isə çərşənbələrə verilən adlarda, çərşənbələrin sayında və ardıcılığında özünü daha çox göstərir. Bəzi bölgələrimizdə su, od, yel, torpaq çərşənbələri əvəzinə, yalançı çərşənbə, xəbərçi

çərşənbə, ölü çərşənbəsi (yaxud qara çərşənbə), axır çərşənbə adlarından istifadə olunur (8, 139-140). Bayram edilən çərşənbələr bəzi bölgələrimizdə sayca dörd yox, beş (8, 149) və ya yeddi (2, 28) çərşənbədən ibarət olur. Belə olan halda aydınlaşır ki, çərşənbələrin su, od, yel, torpaq çərşənbəsi ardıcılığının yekdilliklə qeyd edilməsi xalqın özündən çox folklorşünaslardan gəlir. Folklorşünaslar özlərinin müəyyənləşdirdiyi su, od, hava və torpaq ardıcılığını mətbuatda, radio və televiziya da durmadan təbliğ etdikdən bir müddət sonra bu ardıcılıq şüurlara hakim kəsilməyə, əksəriyyət tərəfindən qəbul olunmağa başlayır. Yaxşı ki, mətbuatın, radio və televiziyanın təbliğatına baxmayaraq, çərşənbələrə fərqli yanaşma xalq arasında az-çox müşahidə olunmaqdadır. Belə fərqli yanaşmaların səciyyəvi bir nümunəsinə Şərur bölgəsindən toplanmış etnoqrafik materiallar arasında rast gəlirik: “Mart dörd həfdədi. İlin dörd cərməsi sınır o dörd həftədə. Bu dörd cərmənin birincisi suya düşür, suyun dörd buzu açılır. İkinci cərmə küləyə düşür. Onda bayram ayında həfdəynən küləh əsir, yeri, göyü pak eliyir. Üçüncü cərmə torpağa düşür. Belə baxırsan, dağdan-daşdan, dərədən-filannan öz-özünə buğ çıxır. Dördüncü cərmə oda düşür ki, bu vaxt peyğəmbərə od yandırırıx”. Şərurun Həmzəli kənd sakini Rəna Paşa qızı Hüseynovadan (o, əslən Şərurun Havuş kəndindədir) qeydə alınan bu parçaya təsadüfi parça kimi baxmaq düzgün olmazdı. Məsələ burasındadır ki, söyləyicinin “cərmə” adlandırdığı cərmələrin havaya, suya, torpağa düşməsi ilə bağlı inamın izlərinə Azərbaycanın başqa bölgələrində, həmçinin Türkiyənin Qars vilayətində də az-çox rast gəlmək mümkündür. Belə faktlar isə Novruz çərşənbələrinin məlum ardıcılığına yenidən baxmağın vacib olduğunu bizlərə bir daha xatırladır.

Naxçıvan və Naxçıvan ətrafı bölgələrin folklor örnəkləri sırasında adları xüsusi olaraq çəkilən haxışta və gülümeylər barədə məlum təsəvvür ondan ibarətdir ki, bu örnəklər bayatılar əsasında yaranır, adətən, qızlar tərəfindən söylənir. Şərurdan toplanmış yeni materiallar məsələyə bir az da aydınlıq gətirmiş olur: “Gülümeylər və haxıştalar ən çox qızlar məclisində, məsələn, xına gecələrində, toylarda, bayramlarda deyilir. Gülümey budu ki, aparıcı qız bir misra deyir. Yerdə qalın qızlar xorla “a gülümey, a gülümey” deyirlər. Gülümeylər barədə aydın təsəvvür yaratmaq üçün bir nümunəyə müraciət etmək yerinə düşərdi:

Tut ağacı buruldu,  
A gülümey, a gülümey.  
Dibində su duruldu,  
A gülümey, a gülümey.  
Hamı gedənnər gəldi,  
A gülümey, a gülümey.  
Mənim boynum buruldu,  
A gülümey, a gülümey.

Bayatı əsasında qurulan bu nümunənin əsas misralarını (Tut ağacı buruldu, Dibində su duruldu...) başçı qız, nümunənin nəqarət hissəsini isə (A gülümey, a gülümey) xor təkrar edir və gülümey məclisi bu qayda ilə başlayır və davam edir.

Həm gülümeylərin, həm də haxıştaların şənlik məclislərindəki ifa prosesini öyrənmək, söylənən şeirlərin həmin prosesin ayrılmaz tərkib hissəsi olmasına diqqət yetirmək folklorun bir çox başqa janrlarının da o cür öyrənilməsinə rəvac verə bilər.

## QAYNAQLAR:

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. I kitab, Naxçıvan folkloru. Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, M.Qasımlı. Bakı, Sabah, 1994
2. Babayev T., Abdulla B. Novruz bayramı. Azərbaycan etnoqrafiyası. 3 cildə, II c. Bakı, Elm, 2007, s. 13-69
3. Naxçıvan folkloru, I c. Tərtib edənlər M.Cəfərli, R.Babayev. Naxçıvan, Əcəmi, 2010
4. Naxçıvan folkloru, II c. Tərtib edənlər M.Cəfərli, R.Babayev. Naxçıvan, Əcəmi, 2011
5. Naxçıvan folkloru, III c. Tərtib edənlər M.Cəfərli, R.Babayev. Naxçıvan, Əcəmi, 2012
6. Naxçıvan sancağının müfəssəl dəftəri. Tərcümə edib nəşrə hazırlayanlar Z.Bünyadov, A.Məmmədov. Bakı, Sabah, 1997
7. Qarayev Y. Prototip – şəkildir, yaxud nəfəsdə züm-zümə, tələffüsdə rəqs – Şəki şivəsi // Azərbaycan folkloru antologiyası. IV kitab, Şəki folkloru. Bakı, Səda, 2009, s. 3-38
8. Yoloğlu G. Mövsüm nəğmələri. Bakı, Xəzər Universiteti, 2009

## QARAVƏLLİLƏRİN İLKİN MAHİYYƏTİ

Qaravəlli Azərbaycan folklorunun geniş yayılmış janrlarından biri olsa da, elmi ədəbiyyatda bu janrla bağlı fikir müxtəlifliyi var. Fikir müxtəlifliyi qaravəlliləri lətifə və nağıllardan fərqləndirməkdə, qaravəllilərin xalq dramlarındakı yerini müəyyənləşdirməkdə, qaravəllilərə aid səciyyəvi funksiyaları üzə çıxarmaqda özünü daha çox göstərir. Qeyd olunan istiqamətlərdə qaravəlli janrı barədə irəli sürülən mülahizələri bu cür xülasə etmək olar: Qaravəlliləri bir janr kimi H.Zeynallı nağılların bir növü (23, 243-244); Elçin və V.Quliyev «lətifəvari, novella tipli nağıl-tamaşa» (12, 27-28); Ə.Mirəhmədov «qismən intermediya səciyyəsi daşıyan, məzmun və formasında həm nağıl, həm də lətifə ünsürləri olan yumorlu əsər» (16, 48-49); P.Əfəndiyev «lətifə ilə nağıl arasında bir janr» (13, 202); F.Bayat «həm müstəqil olan, həm də nağılların başında və dastanların arasında yer alan... süjetli söyləmə biçimi» (11, 212); A.Nəbiyev «yalanlar» qrupundan kiçik janr (18, 306-307); E.Aslanov «yüngül təbiətli məzəli oyun növü» (2, 48) hesab edir. Qaravəllilərin başlıca funksiyasını M.Arif «qəhrəmanların məğlubıyyəti ilə bitən böyük nağıl və dastanlardan sonra tamaşaçıların könlünü açmaqda və «tragediyanın» ağır təsirini yüngülləşdirmək»də (1; 57); Ş.Mikayılov «danışılan əhvalata başlamaq və bir epizoddan başqasına keçmək üçün vasitə rolunu oynamaq»da (15, 30) görür. Qaravəlli janrı ilə bağlı xüsusi tədqiqat əsərinin müəllifi olan T.Orucov özündən əvvəlki mülahizələrə əsaslanaraq belə hesab edir ki, epik növə daxil olmasına və bədii gülüş üstündə qurulmasına görə qaravəllilər satirik

nağıllara və lətifələrə bənzəyir; qaravəlli özünün bir sıra xüsusiyyətləri ilə şifahi xalq ədəbiyyatının dramatik növünə yaxınlaşır və bu səbəbdən qaravəllilər əsasında «Qaravəlli» adlı meydan tamaşaları hazırlanır; gözlənilməz sonluqla bitməsi qaravəlliləri fərqləndirən cəhətlərdən biri kimi özünü göstərir (19, 33).

Qaravəllilər ətrafındakı fikir müxtəlifliyi folklor toplularının tərtibinə, bu toplularda xalq ədəbiyyatı nümunələrinin janrlar, xüsusən epik növün janrları üzrə qruplaşdırılmasına əsaslı təsirini göstərir və nəticədə eyni mətnlər müxtəlif toplulara fərqli janr adları altında daxil edilir. Bir topluya, tətəlim, lətifə adı ilə düşən hər hansı mətn başqa topluya qaravəlli adı ilə düşür. Yaxud bir topluda qaravəlli kimi təqdim edilən nümunənin başqa topluda satirik nağıl kimi təqdim edilməsinin şahidi oluruq və belə faktlar tək-tük yox, onlardır. Qaravəlli, lətifə və nağıl əvəzlənmələrinin dəfələrlə müşahidə edilməsi bu janrlar arasındakı əlaqələrin (xüsusən də qaravəllilər və nağıllar arasındakı əlaqələrin) hansı şəkildə olmasına diqqət yönəltmək ehtiyacı doğurur. Qaravəlliləri lətifələrdən daha çox nağıllarla, xüsusən də komik məzmunlu məişət nağılları ilə müqayisə etmək nəyə görə vacibdir? Ona görə ki, lətifələr əslində nağıllar əsasında yaranır və nağıllardan bir qol kimi ayrılıb müstəqil janra çevrilir. Təsədüfi deyil ki, Aarne-Tompson Beynəlxalq Nağıl Kataloquna düşən nağıl qruplarının biri məhz lətifələrdir. Mötəbər Kataloqda lətifələrin nağıllar sırasında təqdim edilməsi lətifə – nağıl yaxınlığının hansı dərəcədə olması barədə aydın təsəvvür yaradır. Əgər belədirsə, yəni lətifələr nağıllardan törəmə bir janrdırsa, onda komik məzmunu ilə

lətifələrə oxşar olan qaravəllilərin də kökünü törəmə janrda (lətifələrdə) yox, ana janrda – nağıllarda axtarmaq zərurəti ortaya çıxır. Zərurət yaranır ki, başqa nağıllara nisbətə hansı tip nağılların daha çox qaravəlli adlandırılması aydınlaşdırılıb üzə çıxarılsın. Nağılları bu baxımdan götür-qoy etdikdə yalan üstündə qurulan nümunələr üzərində dayanmalı, nağıllarda yalan məsələsini ön plana çəkməli oluruq.

Folklor mətninin doğru, yaxud yalan üstə qurulması söyləyicinin mətnə münasibətindən bəlli olur. Mətn söyləyicisi danışdığı əhvalatın məhz yalan olduğunu açıq-aşkar bildirir: «Altıyox qazanda dovşanın ətini qovurdum. Hamımız yedik, doyduq, hələ artıq da qaldı. Artığını da bağladığ qurşağımıza, bir xoruz əmələ gəldi. Bu xoruzu mindik, yola düzəldik. Qabağımıza bir çay çıxdı. Çaydan tapdıq bir palan. Palanı sökdük. İçindən bir kitab çıxdı. Oxuduq, gördük hamısı yalan» (3, 262). Söyləyici «hamısı yalan» ifadəsini işlətməsə belə, danışdıqlarının yalandan ibarət olmasına mətn boyu dönə-dönə işarə edir. Altıyox qazanda yemək bişirmək, çaxmaqsız tufənglə dovşan vurmaq, tiyəsiz bıçaqla dovşan soymaq danışılanın yalan olmasına işarədir. Bu cür işarələrlə söyləyici həqiqətən baş verən yox, baş verməsi qeyri-mümkün olan hadisələrdən söhbət açdığını bildirir.

Folklor mətnindəki yalanın haradan və nədən qidalanmağını aydınlaşdırmaq üçün əvvəlcə gərək mövcud nəzəri fikirlərə münasibət bildirək. Münasibət bildirilməsi vacib olan nəzəri fikirlərdən biri E.D.Tursunova məxsusdur. E.D.Tursunov uydurma nağıl (сказка - небылица) mət-

nində təsvir edilən əhvalatları o dünya barədəki təsəvvürlərlə əlaqələndirir. Məsələn, «altıyox» qazan əhvalatları ilə qəbir üstünə qabın sındırılıb qoyulması inamı arasında bir bağlılıq görür (22, 98). Folklorşünas uydurma nağılın birinci şəxsin dilindən söylənilməsinə xüsusi diqqət yetirir və belə hesab edir ki, bu nağıllar inisiyasiya mərhələsindən keçən, ölüb təzədən dirilən yeniyetmənin o dünya barədəki, o dünya sakinlərinin qeyri-adi zahiri görkəmi və davranışı barədəki «xatirələri»ni əks etdirir (22, 109). Bu komik məzmunlu «xatirələr» o dünyanın sehrli nağıllardakı təsviri ilə yaxından səsleşir. Sehrli nağıllarda o dünyanın bu dünya ilə tərs mütənasib olması, yəni o dünyada aslanın qabağına ot, atın qabağına ət qoyulması uydurma nağıllarda altıyox qazanda yemək bişirilməsindən, çaxmaqsız tüfənglə dovşan vurulmasından məzmun və mahiyyətə bir o qədər də fərqlənir. Nağıllarda yalan danışmağın, daha doğrusu, yalan əhvalatlar söyləməyin gedər-gəlməzə yollanmaq qədər çətin bir tapşırıq sayılması da çox şeydən xəbər verir. Belə bir nağıl süjeti diqqəti xüsusi olaraq cəlb edir: padşah bildirir ki, qızını div yanında ovsun öyrənən oğlana verəcək. Bir oğlan gedib qırx gün divin yanında qalır və ondan ovsun öyrənir. İndi o, ovsun oxuyub istənilən heyvanın və quşun cildinə girə bilər. Amma padşah öz qızını həmin oğlana vermək istəmir və oğlanın qarşısında yeni bir şərt qoyur. Şərt ondan ibarətdir ki, oğlan qırx uydurma əhvalat danışmalıdır (22, 106-107). Bu süjet açıq-aydın göstərir ki, doğrudan da, uydurma əhvalatlar danışmaq div yanında (o dünyada) olmaqla eyni semantik mənə daşıyır, qırx ağlagəlməz əhvalat söyləmək qırx gün sakral



aləmdə olmağın davamına çevrilir. Deməli, sakral aləm güc-qüvvət mənbəyi sayıldığı kimi, sakral aləmin davamı olan uydurma əhvalatlar danışa bilmək də güc-qüdrətin əlaməti sayılır. Padşah yeganə qızını o oğlana vermək istəyir ki, bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışsın, başqa sözlə, özünün o dünya sərgüzəştlərini nağil etsin. Azərbaycan folklorundakı bir sıra nağil və qaravəllilər də uydurma əhvalatlar danışmağın məhz güc-qüvvət simvolu olmağını açıq-aydın göstərir. «Ya qızı ver, ya da qızılı» adlı nağılda (4, 266) Əhməd yalan danışmaq məharəti göstərdikdən sonra padşah qızına qovuşa bilir. «Doğruçul oğlan» nağılında (5, 151-153) qəhrəmana çörəyi uydurma əhvalat söylədikdən sonra verirlər. «Keçəl» adlı nağılların birində (6, 192-201) keçəlin tacirlə, «Keçəl-nən kosa» adlı qaravəllidə (20, 44-45) keçəlin kosa ilə yarışı yalan demək yarışıdır. Yarışın şərtinə görə, kim daha böyük yalan desə, o, güclü sayılmalıdır. Aşıq Hüseyn Saracılıdan yazıya alınan «Keçəl-nən kosa» qaravəllisində rəqiblər arasındakı mübahisəni «quyruqsuz» yalan kəsir və şərikli çörək belə yalan deməyi bacaran keçələ çatır: «Gördük körpüyü sel aparıf. Fikirləşdim ki, Arazı nətəəri keçim. Oana-buana baxdım, gördüm baldırı qırıx bir örümçəh var, onu tutuf xurcunu belinə aşırdım, özüm də örümçəyi minif Arazı keşdim. Bilmirəm örümçəh suyamı, yükəmi dayanmadı, yıxılıf öldü. Baxdım qarnı çox yekədi. Dedim, bunun qarnını yarım, görüm nə var. Pıçağı çıxardıf qarnını yardım, bir dəvə çıxdı. Dəvənin qarnını yardım, bir fil çıxdı. Filin qarnını yardım, bir tülkü çıxdı. Tülkünün qarnını yardım, bir parça kağız çıxdı. Gördüm kağızda yazılıf ki,

kosa qələt eləyir, kömbə keçəlini» (20, 45). Bu nümunədə, eləcə də yuxarıda xatırladığımız «Keçəl» nağlında yalanın keçəl tərəfindən danışılmasına təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Əgər keçəli mənşəcə o dünya barədəki təsəvvürlərlə bağlı bir obraz hesab ediriksə, onda bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmasını keçəl üçün tipik bir cəhət kimi qiymətləndirməliyik. E.D.Tursunova arxalanıb deyə bilərik ki, keçəlin «quyruqsuz» yalanının kökündə bu obrazın o dünya «təəssüratı» durur. Təbii ki, zaman keçdikcə bu «təəssürat» ilkin kökündən aralı düşür və yeni mahiyyət qazanır. Keçəlin, yaxud başqa bir obrazın danışdığı qeyri-real əhvalatlar bu gün də o dünyaya aid «gerçəklik» sayılsaydı, onda xatırladığımız nağıllarda söyləyici «böyük yalan», «quyruqsuz yalan» ifadələrini işlətməz, danışılanın yalan olduğuna işarə etməzdi. Bəli, nağıl söyləyicisi də, baş qəhrəman da belə hesab edir ki, hörümçəyə minib çayı keçmək, hörümçəyin qarnından dəvə çıxarmaq uydurmadır. Bəs söyləyici uydurmanı nə məqsədlə danışır? «Yalan-palan» adlı qaravəllidə söyləyici bu suala belə cavab verir: «Nə ki, söz danışdım, hamısı oldu yalan. Siz yalandan feyziyab oldunuz, mən də çənə yordum» (3, 261). Deməli, çənəsini yorub uzun və məzəli yalan uydurmaqda söyləyicinin məqsədi qulaq asanları feyziyab etməkdir. Qaravəllidəki yalanın kökündə o dünya barədəki ibtidai təsəvvürlərin durmasından xəbərsiz olsa da, söyləyici qədim çağlara məxsus bir inamı özündə saxlamaqdadır. Bu, baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmağın, məzəli yalan quraşdırıb söyləməyin magik gücünə, həyatvericilik gücünə inamdır. Söyləyici

(geniş mənada xalq) inanır ki, bahadırın gedərgəlməzə yollanıb qara qüvvələrlə vuruşması barədə tam ciddi yöndə əhvalatlar danışmaq nə qədər vacibdirsə, Hadı ilə Hudunun çaxmaqsız tufənglə, tiyəsiz bıçaqla ova çıxmasından, altıyox qazanda yemək bişirməsindən söhbət açmaq da bir o qədər vacibdir.

Nağıllarda uydurma kimi danışılan parçaları müəyyənləşdirmək o qədər də çətin deyil. Bir də görürsən tam ciddi planda danışılan nağılın sonunda söyləyici özünü əhvalatların şahidi kimi təqdim edir: «Tapdıq... qızları da götürüb evlərinə gəldi. Üç gözəldən kiçiyi ilə evləndi. Üç gün, üç gecə toy çaldırdı. Mən özüm də orada idim, bir yaxşıca kef elədim» (7, 75).

«Oğlan qızı da götürüb evə gəldi. Atası onları görüb çox sevindi. Üç gün, üç gecə onlara toy çaldırdı. Mən də onların toyunda idim. Bu gün isə bura gəlmişəm» (7, 163).

Söyləyicinin nağılı bu cür bitirməsi, yəni özünü danışılan əhvalatların şahidi kimi təqdim etməsi başqa xalqların nağıllarında da müşahidə olunur. A.N.Afanasyevin toplayıb tərtib etdiyi rus nağıllarının bir çoxunda söyləyici, qəhrəmanın toyunda şəxsən iştirak etdiyini, orada şərab içdiyini, amma şərabın bığ-saqqalla süzülüb yerə töküldüyünü, bir damcı da olsun ağıza getmədiyini bildirir (17, 169-405). Həm Azərbaycan, həm də rus nağıllarının sonundakı bu cür söyləyici cümlələrinin yalan üstündə qurulduğu heç kimdə şübhə doğurmur. Dinləyici çox yaxşı başa düşür ki, uzaq zamanlarda baş vermiş əhvalatlarda bugünkü söyləyicinin iştirak etməsi mümkün olmayan bir işdir. «Mən də onların toyunda idim, bu gün isə bura gəlmişəm»

tipli cümlələr işlətmək, eləcə də yeyib-içdiyinin qarnına getmədiyini bildirmək söyləyiciyə ona görə lazımdır ki, dediyinin, yəni nağılın sonunda işlətdiyi sözlərin yalan olduğunu qabarıq nəzərə çatdırsın və gülüş effekti yaratsın.

Bu cür gülməli parçaya nağılların başlanğıcında daha çox təsadüf edilməsi hamımıza bəllidir. Bəllidir ki, pişrov, yaxud qaravəlli adlanan həmin başlanğıcın nağılla, nağılın süjet xətti ilə birbaşa bağlılığı yoxdur: «Badi-badi giriftar, hamam hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik elər köhnə hamam içində. Hamamçının tası yox, baltaçının baltası, burdan bir tazı keçdi, onun da xaltası yox. Qarışqa şillaq atdı, dəvənin budu batdı. Milçək mindik, Kür keçdik, yabaynan doğa içdik. Günlərin bir günündə, Məmməd Nəsir tinində, biri varıydı, biri yoxuydu, bir Ovçu Pirim varıydı» (6, 8). Ovçu Pirim söhbətinə qədərki parçada – pişrovda dəvənin dəlləklik eləməsi, qarışqanın şillaq atıb dəvənin budunu batırması, milçək minib çay keçmək, yaba ilə dovğa içmək yalanın, uydurmanın göstəriciləridir. Bəzən söyləyici bu göstəricilərlə də kifayətlənmir və pişrovda yalan danışdığını «yalan» sözünün özünü işlətməklə bildirir: «Ömrümdə çox şiləşi yemişəm, heç belə yalan deməmişəm» (8, 94). Məgər pişrovların bu cür yalan üstündə qurulması nağıl süjetinin də uydurma kimi danışılmağına işarə etmək üçündürmü? Nağıl danışan məgər öz dinləyicisini pişrovlar vasitəsilə yalanamı hazırlayır? M.H.Təhmasib bu suala belə cavab verir: «Nağıl danışanlar özləri əsli olmayan «uydurma» danışdıqlarını bildikləri kimi, dinləyənlər də «uydurma»ya qulaq asdıqlarını bilirlər. Hətta ustad nağılçılar nağıla başlamazdan, yəni hələ «biri var

imiş, biri yox imiş» deməmişdən qabaq qəsdən xüsusi «pişrov» deyir, öz dinləyicilərini fantaziya, fantastika, xəyal aləminə aparmaq üçün bir növ zəmin, şərait yaradırlar» (21, 60). Fantaziya, fantastika və xəyal sözün hərfi mənasında uydurma və yalan hesab edilməməlidir. Pişrovlar heç də uydurmaya, yəni bütövlükdə nağılın bir uydurma kimi danışılmasına işarə sayılmamalıdır. Yalanın sərhədi əsasən pişrovda – qaravəllidə bitir və söyləyici nağılın əsas hissəsini yalan yox, bir həqiqət kimi danışmağa başlayır. Belə olmasaydı, nağılı hansı vaxtda, ilin və günün hansı vədəsində danışmağın fərqinə varılmaz, yay mövsümündə, yaxud günün günorta vaxtı nağıl danışılmasına qadağa qoyulmazdı. Konkret nümunələrə gəlincə, qeyd etməliyik ki, yuxarıda misal çəkdiyimiz pişrovların birincisi «Ovçu Pirim» nağılından, ikincisi isə «Əyyar» nağılındandır. «Ovçu Pirim» ənənəvi sehrli nağıl nümunəsidir və bu nümunədə mifoloji görüşlər, xüsusən ilanla bağlı ibtidai təsəvvürlər qabarıq şəkildə öz əksini tapır. Mifoloji görüşlərin, ibtidai təsəvvürlərin əks olunduğu sehrli nağılın söyləyicilər tərəfindən bir uydurma kimi danışılması inandırıcı görünür. «Əyyar» nağılı da, adından bəlli olduğu kimi, kələkbazlıq motivi üzərində qurulan bir nağıldır. Dünya folkloru zəifin, gücsüzün, çarəsizlərin kələk qurub güclüyə qalib gəlməsi əhvalatlarından bəhs edən süjetlərlə doludur və bu süjetlər də bir zamanlar hadisələrə (məsələn, ovda uğur qazanmağa) magik təsir vasitəsi kimi danışılıb. Zəifin kələk işlədib qələbə çalması barədə nağıllar danışmaqla insan öz gücünü artıracağına, öz qələbəsini təmin edə biləcəyinə inam bəsləyib. Müasir insanın nağıla inanıb-inanmaması heç də jan-

rın poetikasına əsaslı təsir göstərə, məsələnin əsl mahiyyətini dəyişə bilməyib. Məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, nağıllarda uydurma və həqiqəti biz yox, nağıl yaradıcısı və nağıl yaradıcısı ilə genetik bağlılığı olan söyləyici müəyyənleşdirir. Dinləyici (yaxud oxucu) xüsusi nağıl başlanğıc və sonluqlarında, eləcə də «Hadı və Hudu» tipli bütöv süjetlərdə yalanın əsas mövzuya çevrildiyini çətinlik çəkmədən ayırd edə bilir. Müşahidələr göstərir ki, pişrov nağılın əsas hissəsindən seçildiyi kimi, uydurma nağıl da başqa nağıllardan açıq-aydın seçilir. Belə seçilməyin nəticəsidir ki, «Hadı və Hudu» kimi uydurma nağıllar Azərbaycan folklorşünaslığında qaravəlli adı ilə təqdim edilir. «Hadı və Hudu» kimi nümunələrin başqa qaravəllilərlə başlıca oxşarlığı gülməli məzmun daşımındadır. Amma folklorşünaslarımız qaravəllilər sırasına hər gülməli nağılı yox, «Hadı və Hudu» üslublu nağılları daxil edirlər. Ona görə ki, bu nümunələr başdan-başa uydurma və yalan üstündə qurulması ilə nağıl çərçivəsindən kənara çıxır və xüsusi yanaşma, qiymətləndirmə və adlandırma tələb edir. Əgər nağıl bir uydurma kimi danışılan janr olsaydı, onda başdan-başa yalan üstündə qurulan «Hadı və Hudu» bu janrın ən səciyyəvi nümunələrindən sayılar və belə nümunələri qaravəlli adı ilə xüsusi fərqləndirməyə ehtiyac qalmazdı.

Bir həqiqət kimi danışılan nağıllarda uydurma kimi danışılan pişrov-qaravəlli hansı ehtiyacdən ortaya çıxır? Suala inandırıcı cavab vermək üçün xatırladaq ki, qaravəlli mətnləri təkcə nağıllara yox, dastanlara da artırılır. Aşırıq dastanın gərgin bir yerində əhvalatı yarımçıq saxlayıb qaravəlli danışmağa başlayır. Dastan arasında danışılan qara-

vəlli yuxarıda Aşıq Hüseyn Saraclıdan gətirdiyimiz «Keçəlnən kosa» nümunəsi kimi yalan üstündə qurula da bilər, adi lətifə məzmunu daşıya da bilər. Hər iki halda dastan qaravəllisini nağıl qaravəllisinə yaxınlaşdırən ən başlıca cəhət gülməli olması, dinləyicini güldürmək üçün danışılmasıdır. Dinləyicini güldürən aşıq həmin aşıqdır ki, məhəbbət dastanlarına ustadnamələrlə başlayır. Dinləyicini güldürən aşıq həmin sənətkardır ki, «Dədə Qorqud»un «Müqəddim»sində bizə öyüd-nəsihət verir, eposun hər boyunu xeyir-dua ilə bitirir:

Yum verəyin, xanım!  
Yerli qara dağların yıxılmasın!  
Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsin!  
Allah verən ümidin üzülməsin! (14, 98)

Bizcə, «Dədə Qorqud»dakı öyüd-nəsihət və xeyir-dualarla nağıl və dastanlardakı qaravəlli parçaları arasında bir funksiya yaxınlığı var. Yaxınlıq ondan ibarətdir ki, öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda olduğu kimi, nağıl və dastanlara daxil edilən qaravəlli parçalarında da söyləyicinin əsas məqsədi dinləyiciyə güc-qüvvət aşılamaq, onu qəm-qüssə və qaramatdan uzaqlaşdırmaqdır. Öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda əsas təsir vasitəsi ciddi söz, qaravəllilərdə əsas təsir vasitəsi gülməli sözdür. Nağıl və dastan ifaçısı bu fikirdədir ki, danışılan əhvalatları daxilən yaşayan dinləyicilərin «könlünü açmaq və faciənin (nağıl və dastanlardakı gərgin hadisələrin - M.K.) ağır təsirini yüngülləşdirmək üçün» (1, 57) qaravəlliyə ehtiyac var. Qaravəllilərdən bir çoxunun yalan və uydurma üstündə qurulması gülüş effektini, gülüşün həyatvericilik təsirini artırmağa xidmət

edir. Maraqlıdır ki, yalan və uydurma üstündə qurulan bir çox qaravəllilər başqa bir obrazın yox, məhz yalançı pəhləvanın dilindən danışılır:

Getdik şikara,  
Bir dəstə şikar vurduq...  
Əlimi saldım cibimə,  
Gördüm bir bıçaq var –  
Sapı var, tiyəsi yox.  
Sapı ilə şikarın başını kəsdim.  
Üç-dörd dağ aşandan sonra  
Dedim, bunu harda yuyum?  
Gördüm üç arx var -  
İkisi quru, birinin də suyu yox.  
Suyu yoxda şikarın başını yudum.  
Dedim, bunu harda bişirək?  
... Gördüm üç nəfər adam var –  
İkisi ölü, birinin də canı yox.  
Dedim, ay canı yox qardaş, bardağın var?  
Dedi, üç bardağım var –  
İkisi sınıq, birinin də altı yox.  
Altı yoxda şikarı bişirdim (9, 380).

Yalançı pəhləvanın dilindən söylənilən bu qaravəlli hadisələrin ciddi yöndə təsvir edildiyi hər hansı nağıl və dastanla paralellik yarada bilər. Təbii ki, bahadırlıq nağılları və qəhrəmanlıq dastanları ilə paralellik daha qabarıq və daha effektiv olar. Tutaq ki, yuxarıda nümunə gətirdiyimiz qaravəlli «Məlikməmməd» tipli nağıllardan əvvəl, yaxud sonra danışılarsa, əsl bahadıyla yalançı bahadır, doğru ilə yalan qoşalaşdırılar, ciddi yöndə təsvir edilən qəhrə-



manlıqla komik yöndə təsvir edilən «qəhrəmanlıq» bir-birini tamamlayar. Müşahidələr göstərir ki, söyləyicilər qaravəlli danışarkən qeyd etdiyimiz sonuncu cəhətə, yəni ciddi ilə gülməlinin qoşalaşdırılmasına daha çox fikir verirlər. Nağıl və dastandan mütəəssir olan dinləyicinin eynini açmaq qaravəlli söyləməkdə əsas amilə çevrilir.

Folklorda obrazların qoşalaşdırılması ilə bütöv mətnlərin qoşalaşdırılması arasında semantik bağlılıq var. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvanın parodiyasına çevrildiyi kimi, uydurma üstündə qurulan qaravəlli də «gerçək» üstündə qurulan nağıl və dastanın parodiyasına çevrilir. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvana təkan verdiyi kimi, komik məzmunlu qaravəlli də dramatik məzmunlu nağıl və dastana təkan verir.

İlkin janr xüsusiyyəti uydurma və yalan üstündə qurulmaqdan ibarət olan, bu cəhətinə görə nağıllardan fərqlənib ayrıca janr adı daşıyan qaravəllilərin əhatə dairəsi get-gedə genişlənməyə, fars və intermediya tipli, gözlənilməz sonluqlu digər məzəli xalq hekayələrini də əhatə etməyə başlayır. İlkin qəhrəmanları Hadı və Hudu kimi obrazlardan ibarət olan, yarandığı ilk çağlarda nağıl və lətifələrdən həm də bu obrazlara görə fərqlənən qaravəllilərin aparıcı surətləri sırasına Kosa, Keçəl, Bəhlul Danəndə, Molla Nəsrəddin kimi nağıl və lətifə qəhrəmanları qoşulur. Təsadüfi deyil ki, bu gün Azərbaycan qaravəlliləri mövzu və məzmun baxımından təsnif edilərkən Kosa və Keçəl, Bəhlul Danəndə və Molla Nəsrəddin kimi obrazların iştirak edib-etməməsi mühüm meyarlardan biri kimi götürülür.

Xalq dramlarının və meydan tamaşalarının tərkib hissəsinə çevrilməsinə gəlicə, qeyd edilməsi vacib olan cəhət-

lərdən biri qaravəllilərdə dialoqların geniş yer tutması məsələsidir. Bu baxımdan gözdən keçirdikdə bir çox qaravəllilərin başdan-başa dialoqlar üstündə qurulmasının şahidi oluruq. Yaxud birinci şəxsin dilindən danışılan bir çox qaravəllilərdə başqasına ardıcıl müraciətlərin dialoqa çevrilməsi kimi səciyyəvi halla qarşılaşırıq: «Qabağımızdan bir dovşan qaçırdı. Hadiya dedim:

- Tüfəngin var?

Huduya dedim:

- Tüfəngin var?

Kor oğlu Kosaya dedim:

- Tüfəngin var?

Heç kimin tüfəngi olmadı. Özüm çaxmağı yox tüfəngi çiyimdən aşırıdım. Hadiya dedim:

- Ata bilirsən?

Huduya dedim:

- Ata bilirsən?

Kor oğlu Kosaya dedim:

- Ata bilirsən?

Heç biri ata bilmədi. Özüm çaxmağı yox tüfənglə dovşanı yerə sərdim» (10, 160-161). Təqdim edilən suallar bir şəxsin verdiyi cavabsız suallardan ibarət olduğuna görə bu mətnə zahirən dialoq tapmaq çətindir. Amma meydan tamaşasında oyunçu (aktyor) həmin mətnə dialoqu çox asanca bərpa edə bilər. Məsələn, bu şəkildə:

Hadiya dedim:

- Tüfəngin var?

Dedi:

- Yoxdu.

Huduya dedim:

- Tüfəngin var?

Dedi:

- Yoxdu.

Kor oğlu Kosaya dedim:

- Tüfəngin var?

Dedi:

- Yoxdu.

Qaravəllilərdə dialoqların xüsusi yer tutması imkan verir ki, bu janrdan xalq dramları və meydan tamaşalarının ifasında geniş şəkildə istifadə olunsun.

Eyni sözlərin, eyni cümlələrin dönə-dönə təkrar edilməsi qaravəllilərə xüsusi ahəngdarlıq verir. Ahəngdarlığı daha da gücləndirmək üçün qaravəllilərdə bəzən nəzm elementlərindən istifadə edilməsinin də şahidi oluruq: «And içim, arpa biçim, quru-quru qurbanın olum, quru-quru çaylar keçim. Yanmamış təndirə düşüm, qırmızı bişim, yalanla yoxdu işim. Danışdığım düzdü, doğru sözdü.

Bir məniydim, bir arvadım, bir də oğlum. Mən biqəm, arvadım sərsəm, oğlum hərdəm. Dolanırıq ağa kimi, çanaqlı tısağa kimi. Dövlətimiz çoxudu, amma evdə yeməyə heç nəyimiz yoxudu» (10, 56-57). Bu nümunədə alliterasiya və qafiyələnmənin xüsusi ritm yaratması, qaravəllinin təsir gücünün bu yolla artırılması göz qabağındadır.

Qaravəllilərdə bədii təsvir və ifadə vasitələri janrın poetikasına uyğun şəkildə ortaya çıxır və hər şeydən qabaq gülüş effekti yaratmaq məqsədinə xidmət edir.

## QAYNAQLAR:

1. Arif M. Azərbaycan xalq teatrı // Seçilmiş əsərləri, 3 cilddə, III c., Bakı, Elm, 1970, s.49-63
2. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, İşıq, 1984
3. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. 20 cilddə, I c. Xalq ədəbiyyatı // Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, Bakı, Elm, 1980
4. Azərbaycan folkloru antologiyası. I kitab, Naxçıvan folkloru // Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, M.Qasımlı, Bakı, Sabah, 1994
5. Azərbaycan folkloru antologiyası. XI kitab, Şirvan folkloru // Toplayıb tərtib edən S.Qəniyev. Bakı, Səda, 2005
6. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, IV c. // Tərtib edən N.Seyidov. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963
7. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar // Toplayıb tərtib edənlər O.Əliyev, R.Xəlilov. Bakı, Yazıçı, 1994
8. Azərbaycan nağılları. 2 cilddə, II c. // Toplayıb tərtib edən Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970
9. Azərbaycan folkloru antologiyası. V kitab, Qarabağ folkloru // Toplayanlar İ.Abbaslı, T.Fərzəliyev, N.Nazim, tərtib edən İ.Abbaslı. Bakı, Səda, 2000
10. Azərbaycan qaravəlliləri. Tərtib edən T.Orucov, Bakı, Elm və təhsil, 2013
11. Bayat F. Folklor dərsləri. Bakı, Elm və təhsil, 2012
12. Elçin, Quliyev V. Özümüz və sözümüz. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1993
13. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Elm və təhsil, 2012
14. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cilddə, I c., Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000

15. Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, Maarif, 2002
16. Mirəhmədov Ə. Ensiklopedik lüğət. Ədəbiyyatşünaslıq. Bakı, Azərbaycan Ensiklopediyası Nəşriyyatı-Poliqrafiya Birliyi, 1998
17. Народные русские сказки. Из сборника А.Н.Афанасьева. Москва, Правда, 1982
18. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. 2 cildə, I c., Bakı, Apostrof, 2014
19. Orucov T. Qaravəlli janrının poetikası. Bakı, Nurlan, 2009
20. Saraclı Aşıq Hüseyn. Şeirlər, söyləmələr // Tərtib edən S.Əfəndi. Bakı, Yazıçı, 1992.
21. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı, Elm, 1972
22. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. Алма-Ата, Наука, 1973
23. Zeynallı H. Seçilmiş əsərləri // Toplayıb tərtib edən R.Tağızadə. Bakı, Yazıçı, 1983.



## GÜNEY AZƏRBAYCANDAN “KOROĞLU” TÖHFƏSİ

Çox təəssüf ki, Güney Azərbaycandakı zəngin folklor xəzinəsinin qapıları biz quzeylilərin üzünə hələ də bağlıdır. Bugünkü siyasi reallıq çərçivəsində həmin xəzinədən bəhrələnməyin ən münasib yolu Güneydəki ziyalılarla əlaqələri möhkəmləndirmək, el ədəbiyyatı nümunələrinin toplanması və nəşr olunmasına onların marağını artırmaqdır.

Bu istiqamətdə atılan addımları götür-qoy edəndə Əli Şamilin gördüyü işləri xüsusi qiymətləndirmək lazım gəlir. Altaydan üzübəri türk ellərini az qala qarış-qarış gəzən, Azərbaycan türklərinin Türk dünyası ilə əlaqələrinin genişlənməsində əvəzsiz rol oynayan Əli Şamilin, təbii ki, Güney Azərbaycanda oturub-durduğu ziyalıların sayı daha çoxdur. Belə ziyalılardan biri onun adaşı rəhmətlik Əli Kəmalı idi.

İxtisasca hüquqşünas olan Əli Kəmalı (1944-1966) “Varlıq” dərgisində birləşən bir çox başqa ziyalılarımız kimi, vaxtaşırı ədəbiyyat məsələləri ilə məşğul olub, folklor nümunələrinin yazıya alınması sahəsində səmərəli işlər görüb: onlarla nağıl və dastan toplayıb, XVIII yüzilliyin ikinci yarısında yaşamış Telimxan adlı şairimizin bir divan həcmində şeirlərini, həmçinin XVII-XX yüzilliklərdə Savə, Həmədan, Qəzvin, Xorasan, Şiraz və başqa bölgələrdə yaşayıb-fəaliyyət göstərmiş bir çox başqa el sənətkarımızın heç yerdə çap olunmamış neçə-neçə şeirini üzə çıxarıb.

Əli Şamilin oxuculara təqdim etdiyi “Koroğlu” dastanı Əli Kəmalı arxivindəki folklor materiallarının qiymətli bir nümunəsidir.

Əli Kəmalı arxivindən götürülmüş əlyazmalara və maqnitofon lentlərinə Ə.Şamil nə az, nə çox – düz beş il vaxt sərf

edib. İşə bu qədər vaxt sərf etməsini Ə.Şamilin başqa işlərdən macal tapa bilməməsi ilə əlaqələndirmək düzgün olmazdı. “Koroğlu” dastanının Əli Kəmalı arxivindən götürülmüş qolları üzərində uzun müddət işləməyin başlıca səbəbini Ə.Şamilin məsələyə böyük məsuliyyətlə yanaşmasında axtarmaq lazımdır. Məsələyə məsuliyyətlə yanaşmağın nəticəsidir ki, Ə.Şamil əldə etdiyi materiallara əl gəzdirmək, bir neçə qolu birləşdirib onlar əsasında “nümunəvi” qol yaratmaq yolu tutmur. Əksinə, söyləyici təhkiyəsini necə var, o şəkildə qoruyub saxlayır, eyni sərgüzəşti ayrı-ayrı aşıqların müxtəlif cür danışmasını təbii folklor faktı kimi qiymətləndirir və hər hansı qolun əldə olan variantlarının hər birini oxucuya çatdırmağı vacib sayır.

Ə.Şamil Aşıq Əliəkbərin söylədiyi qollar üzərində daha çox zəhmət çəkib. Çünki həmin qollar aşığın dilindən birbaşa maqnitofon lentinə alınıb. Sənədən söylənmiş qolları maqnitofondan kağıza köçürərkən qarşıya bir sıra suallar çıxıb. Suallara aydınlıq gətirmək üçün Ə.Şamil Güney Azərbaycanda Aşıq Əliəkbərin sorağına düşməli və onunla görüşməli olub. Aşıq Əliəkbərin əlavə olaraq Ə.Şamilə söylədiyi epizodlar qollarda hadisələrin məntiqi ardıcılığını bərpa etməyə yaxından kömək edib.

Ə.Şamilin Aşıq Əliəkbərlə görüşüb söhbət aparmağının əhəmiyyəti “Koroğlu” qollarındakı hadisələrin məntiqi ardıcılığını bərpa etməklə bitmir. Aşıq Əliəkbər Ə.Şamil, həmçinin digər folklorşünaslar üçün maraqlı olan bir çox məsələlərə toxunur. Həmin məsələlərdən biri söyləyici və dinləyici münasibəti, dastan danışarkən aşığın şəraitindən asılı olaraq improvizasiyaya yol və meydan verməsidir. “Koroğlu qarı ilə harada görüşüb?” sualına Aşıq Əliəkbərin verdiyi cavab improvizasiyanın xeyli dərəcədə dinləyici auditoriyasından asılı



olmasına bir aydınlıq gətirir: “Koroğlunun qarı ilə, çərçi ilə görüşləri və ona bənzər ikinci dərəcəli süjetlərin hansı qolda söylənməsi məclisdəkilərdən, vaxtdan və aşığın ovqatından asılıdır. Məclis iki gün davam edəcəksə, aşıq da “Koroğlunun durna səfəri”ni danışmağa başlayıbsa , onda Koroğlunun qarı ilə, çərçiylə görüşməsinə söyləməyə və ya əlavə bəzəklər verməyə imkan olmur. Dastanın kiçik qollarını danışanda isə vaxtı doldurmaq üçün belə əlavələr edirik”. Deməli, məclisdəkilər “Koroğlu”nun qismən böyük qolunu danışmağı sifariş verəndə aşıq süjet daxilində əlavələr etməyə ehtiyac duymur. Aşığın arada qarı əhvalatına yer verib-verməməsi həm də yaşlı adamların məclisdə iştirak edib-etməməsindən asılı olur. Dinləyicilər arasında yaşlı adamlar çox olanda aşıq süjetarası əlavələri “Koroğlu və qarı” tipli baməzə əhvalatlar üstündə yox, dini məzmunlu əhvalatlar üstündə qurur.

Ə.Şamil Aşıq Əliəkbərin fikirlərinə əsaslanıb bu cür şərhlər verməklə şifahi dastan söyləyiciliyinin özünəməxsus cəhətlərini diqqətlə çatdırır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Ə.Şamil kitaba geniş şərhlərdən ibarət “Ön söz” yazmaqla, çətin anlaşılan sözlərin izahını verməkə kifayətlənmir və tərtibçi şərhlərini bütün kitab boyu davam etdirir. Bu şərhlərin nə qədər əhəmiyyətli olduğunu Aşıq Əliəkbərin şifahi danışığında ortaya çıxan bir sıra ziddiyyətli məqamları özümüz üçün aydınlaşdırmaq istərkən daha çox hiss edirik.

Aşıq Əliəkbərin dilindən söylənən nümunələr cəmi səkkiz qoldan ibarətdir. Qalan nümunələrin altısı Əli Kəmalinin sifarişi ilə qələmə alınan qollar, ikisi isə Əli Kəmalinin özünün çapa hazırladığı qollardır.

Əli Kəmalinin sifarişi ilə qələmə alınan qolların bir neçəsinin katibi məlumdur: İslam Əfşar Xələci. Ə.Şamil Gü-

ney Azərbaycanda nə qədər soraqlaşsa da, İslam Əfşar Xələcini tapmaq mümkün olmayıb. Buna baxmayaraq, müəyyənləşdirə bilib ki, İ.Ə.Xələci “Koroğlu” qollarını Aşıq Abbas adlı el sənətkarının söylədikləri əsasında qələmə alıb.

Ə.Şamilin Güney Azərbaycanda apardığı axtarışlar sayəsində o da məlum olub ki, İ.Ə.Xələci həm də bir söyləyici kimi fəaliyyət göstərüb və onun söylədiyi “Koroğlu” qollarından bir neçəsini Əli Kəmalinin sifarişi ilə tanınmış ziyalımız H.M.Güneyli yazıya alıb.

Aşıq Əliəkbərin maqnitofon lentinə yazdırdığı qollarla, həmçinin İ.Ə.Xələcinin qələmə aldığı qollarla müqayisədə H. M. Güneylinin yazıya köçürdüyü, həmçinin Əli Kəmalinin özünün çapa hazırladığı qollar ədəbi dilə daha çox uyğunlaşdırılıb. Mətni olduğu kimi çap etdirmək prinsipinə mümkün qədər sadıq qalmağa çalışan Ə.Şamil xalq danışıq dilində olan qollar kimi, ədəbi dildə olan qolları da kitaba daxil etməyi faydalı sayıb.

Ə.Şamilin çapa hazırladığı “Koroğlu”nun nə qədər faydalı və əhəmiyyətli bir kitab olduğunu bir neçə kəlmə ilə diqqətə çatdırsaq, hər şeydən qabaq, bu cəhətləri qeyd etməliyik:

1. Kitab “Koroğlu”un indiyəcən çap olunmuş nüsxələri ilə, xüsusən də M.H.Təhmasib nəşri ilə geniş müqayisələr aparmaq imkanı yaradır. M.H.Təhmasib nəşrində sovet dövrünün ideoloji tələblərinə uyğun olaraq, sinfi mübarizə motivi şişirdildiyi halda, Ə.Şamil nəşrində Koroğlunun ağa-nökər yox, mərd-namərd davası aparmasının şahidi oluruq.

Digər nəşrlərdəki kimi, Ə.Şamil nəşrində də Koroğlu aşağı təbəqəyə mənsub bir mehtər oğlu olsa da, burada rast gəldiyimiz bəzi şeir parçaları Koroğlunun ictimai mənşəyi ilə bağlı fərqli fikirləri də ortaya çıxarır:

Mən qurbanam ala gözə,  
Xəşm eyləyib baxdı bizə,  
Atasıdır Xacə Mirzə,  
Qırat üstə çıxdı gözü.

Koroğludur, Roşən xanay,  
Mənim bu cismimə canay,  
Qeys qızı Səlbidir anay,  
Qırat vurub sınıb dizi.

“Koroğlunun Türkmən səfəri”ndən götürülən bu şeir parçasında Koroğlunun atası Əlixan Xacə Mirzəyə və anası – Qeysər qızı Səlbi xanıma işarə edilir. Belə faktlar “Koroğlu” dastanının bizə məlum olmayan hansısa başqa qollarının mövcudluğundan xəbər verir.

Ə.Şamil nəşrində başqa nəşrlərdə rast gəlmədiyimiz Yumuğ Əhməd və Qulu bəy kimi obrazlar var. Ə.Şamil nəşrində Yumuğ Əhməd və Qulu bəylə bağlı ayrıca qollar olmasa da, onlar bir çox qollarda öz igidlikləri ilə seçilən obrazlar kimi təqdim edilir.

2. Ə.Şamil nəşrində “Dədə Qorqud” eposu ilə səsleşən elə cəhətlər var ki, bu cəhətlərə “Koroğlu”nun başqa nəşlərində bu qədər qabarıq şəkildə rast gəlmirik. “Dədə Qorqud” eposunda söyləyici ozan “xanım”, “xanım hey”, “sultanım” kimi müraciət formalarından istifadə etdiyi kimi, Aşıq Əliəkbərin dilindən verilən “Koroğlu” qollarında da, “ağa” müraciət formasından istifadə edilir. Bu ifadə bir daha göstərir ki, ozan “Dədə Qorqud” oğuznamələrini “xan”, “sultan” hüzurunda söylədiyi kimi, Aşıq Əliəkbər də “Koroğlu” qollarını “ağa” hüzurunda söyləyib.

Ə.Şamil nəşrində “Koroğlu” qollarının adları “Dədə Qorqud”dakı adları xatırladır: “Salur Qazanın evinin yağma-

landığı boy”, “Salur Qazan dutsaq olub oğlu Uruz çıxardığı boy”... “Dədə Qorqud”dakı boy adlarında qəhrəmanın sərgü-zəştinə işarə edilməsi Ə.Şamil nəşrindəki “Koroğlu” qollarının da adında özünü göstərir: “Bu, Koroğlunun Çəmlibelə gəlməgidi və Ərəp Reyhanı görməgidi”, “Bu, Koroğlunun dəgirməndə Qıratı Həmzəyə verməgi və onu geri almağıdı”.

Ozan “Dədə Qorqud” boylarının sonunda boyun hansı igidə aid olduğunu xatırladığı kimi, Aşıq Əliəkbər də “Koroğlu” qollarının sonunda bəzən qolun hansı igidə həsr olunmasını xatırladır. Məsələn, “Bamsı Beyrək” boyunun sonunda ozan deyir: “Dədəm Qorqud gəldi... bu oğuznamə Beyrəyin olsun – dedi”. Yaxud “Dəli Domrul” boyunun sonunda ozanın bu sözlərinə rast gəlirik: “Dədəm Qorqud gəlibən... bu boy Dəli Domrulun olsun – dedi”. Bu cür sonluqlar “Koroğlu”nun Ə.Şamil nəşrində də var. Məsələn, “Bu, Koroğlunun Nigar səfəriydi ki, getdi Nigarı gətirdi” qolunun sonunda aşıq deyir: “Bəli, bu, Koroğlunun Nigar səfəriydi ki, Nigarı getdi gətirdi”. Yaxud, “Bu, Koroğlunun Eyvaz dastanıydı ki, getdi Eyvazı gətirdi” qolunun sonunda aşığın bu sözlərinə rast gəlirik: “Bu da Koroğlunun Eyvaz dastanıydı ki, getdi Eyvazı gətirdi, nə cəlalınən, nə qüdrətnən Çəmlibelə çıxartdı”.

3. “Koroğlu” dastanının şifahi danışiq dilində təqdim edilən qolları dilimizin Güney Azərbaycandakı, xüsusən Güneyin Xələc, Əfşar və Şahsevən ellərindəki ləhcə xüsusiyyətlərini araşdırmaqda dilçilərimizə zəngin material verir.

4. “Koroğlu” dastanının Ə.Şamil nəşri folklor materialını olduğu kimi nəşr etmək və folklor mətninin çoxvariantlılığını qoruyub saxlamaq sahəsində dəyərli nümunə kimi ortaya çıxır.

## II BÖLMƏ YAZILI SÖZ SƏNƏTİ

### QƏTL GÜNLƏRİ, ÖLÜLƏR VƏ DİRİLƏR

Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı müxtəlif zamanlarda baş verən hadisələrin paralel təsviri üzərində qurulub. Zaman etibarilə bir-birindən fərqlənən hadisələrin qarşılıqlı əlaqəsini aydın təsəvvür etmək üçün romandan bir neçə epizodu xatırladaq:

Kəndə mötəbər qonaqlar gəlib – Muxtar Kərimli, Adil Salahov. Camaat toy-bayram edir. Amma Dəli Qulam: “Bu gün Baba Kahanı partladacaqlar, bu gün qətl günüdür”, – deyib qan ağlayır.

Bu hadisədən təxminən qırx-qırx beş il əvvəl baş vermiş bir əhvalat: Sədi Əfəndi Yazıçılar İttifaqında traxoma xəstəliyi ilə əlaqədar çağırılmış yığıncaqda çıxış edir və bir neçə gündən sonra o, məsul dövlət adamı olan Adil Salahovun qəbuluna getməli, bəzi-bəzi suallara cavab verməli olur.

Bundan on-on beş il əvvəl baş vermiş bir hadisə: Zülfüqar Bakıdan gələn “palmomoçnu” Adil Salahovun təhriki ilə Peykanlının uryadniki Sarıca oğlu Məhəmmədi vurub öldürür.

Bütün bu hadisələrdən neçə yüz il əvvəl baş vermiş bir hadisə: hökmdar qanlar töküüb bir ölkəni tutur və camaatın gözü qarşısında məmləkətin ən əziz şairini edam etdirir. Camaat qorxudan cıncırını da çıxara bilmir. Edamdan sonra hökmdar deyir: “Bilin və agah olun. Nə qədər ki, bəşər övladının qarınında qorxu ağrısı var, ürəyində şöhrət azarı, bir gündə yüz şair başı kəsilsə də, heç kəs və heç bir zaman hökmdarın üzünə ağ ola bilməz”. Hökmdarın bu sözlərinin müqabilində

yərbəyerdən alqış sədaları qopur: “Eşq olsun! Eşq olsun! Eşq olsun!”

Deməli, romanda hər hansı bir hadisəni düzgün qavramaq üçün digər əhvalatların təsviri xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Tutaq ki, Baba Kahanın partladılmasına “alqış” deyib çalçağır eləyən kənd camaatının, “traxoma xəstəliyi sinfi düşmənlərin işidir” kimi mənasız bir şüara qol qoyan qələm sahiblərinin faciəsi, eləcə də özünü oda atan Sədi Əfəndilərin, Peykanlının uryadnikini öldürmək məcburiyyətində qalan Zülfüqarların acınacaqlı taleyi uzaq keçmişə aid əhvalatların fonunda işıqlandırılır. Sədi Əfəndi – edam olunan şair, Muxtar Kərimli – şairin edamına fitva verən qələm sahibləri, Adil Salahov – şairi edam edən cəllad, yaxud hökmdar obrazlarını tamamlayır.

“Qətl günü”ndəki zaman keçidləri, Bu gün – Dünən, İndi – Keçmiş növbələşməsi heç də bir sıra nəsr əsərlərində rast gəldiyimiz mürəkkəb daxili monoloq, “şüur axarı” üzərində qurulmur. “Qətl günü”ndəki zaman keçidləri daha çox bir hekayədən digərinə keçmək, bu günə aid əhvalatı kəsb dününlə bağlı bir əhvalatı təsvir etmək, eləcə də əksinə, dününlə bağlı bir əhvalatı yarımçıq saxlayıb bu günə aid əhvalatı qələmə almaq şəklindədir. Diqqət yetirdikdə əsərin bir neçə hekayət ətrafında birləşdiyini müşahidə etmək olar: Sədi Əfəndinin “Qətl günü” əsəri; Sədi Əfəndinin gündəliyi; Zülfüqar kişi, Mahmud və tatar Temirlə, xəstənin həyatı ilə bağlı əhvalatlar və s. Ayrı-ayrı hekayətlər ayrı-ayrı zaman həddlərini əhatə edir, təhkiyədən hadisələrin baş verdiyi konkret zamanı və hətta məkanı müəyyənləşdirmək olur. Hekayətlərdə obrazların danışmaq tərzində xüsusiləşdirilir, dildə konkret zaman və məkanın koloriti qorunub saxlanır. Amma hansı

dövrdə yaşamalarından asılı olmayaraq, bütün obrazları vahid “insan” adı birləşdirir. Onlar “Yer” adlanan ananın övladlarıdır, onların başı üzərində dünən də göy qübbəsi var idi, bu gün də var. Dünən də ölümlərin açıq qalmış gözlərində alma boyda ulduz yanırıdı, bu gün də yanır... Uzaqdan gözə dəyən çıraq, sozalan lampa, “çözəyən” işıq ürəklərə dünən də həznilik gətirmişdi, bu gün də gətirir. Sevgi və nifrət, inam və inamsızlıq, mərdlik və namərdlik, qadının kişiyyə, kişinin qadına vəfasızlığı dünən də olmuşdu, bu gün də var. Dəmir libası, nizəli-qalxanlı, aylarca su üzü görməyən, kirdən-pasdan sifətləri qaralıb mis rənginə çalan, əti çiy-çiy yeyən, sonra qana bulanmış dodaqlarının seliyini sifətlərinə yayan, üst-üstə qalanmış cəsədlərin üfunətini hiss etməyən adamlar keçmişdə qandan doymurdularsa, Mahmud və tatar Temirin sözləri ilə desək, bu gün də “dünya yaman dəyişib, hər yanda dava gedir”, “qaralar qaraları qırır, ağlar ağları, adamlar adamlıqdan çıxıblar, qulyabanı olublar”.

Mətləbcə biri digərini tamamlayan əhvalatlar arasında təbii keçidlər yaratmaq məqsədilə müəllif bir neçə obrazı diqqət mərkəzinə çəkir, eyni obrazlar bilavasitə, yaxud dolayısı ilə müxtəlif hekayətlərin iştirakçısı olur. Bunlardan biri də xəstə obrazıdır. Müəllif onun yaşantılarını, keçirdiyi hissiyyətlərini başlıca çıxış nöqtəsi kimi götürür. Romanda təsvir olunan əhvalatların bir çoxu (əlbəttə, hamısı yox!) ya xəstənin bilavasitə iştirak etdiyi, ya da xəstənin kimdənsə eşitdiyi, haradansa oxuyub unuda bilmədiyi əhvalatlardır. Onun daxili monoloqları oxucuda belə təsəvvür yaradır ki, neçə əsr bundan qabağın qanlı səhnələri, Mahmud və tatar Temirin sərgüzəştləri, Sədi Əfəndinin başına gələnələr həm də sanki xəstənin xəyalında canlanan əhvalatlardır. Biz xəstənin səsi

ilə paralel olaraq, Sədi Əfəndinin də səsini eşidə bilirik. Xəstə ilə paralel olaraq Zülfüqar kişi, Mahmud, Temir, Berqman və başqalarının da hiss-həyəcanlarını duya bilirik, hadisələrə onların gözü ilə də baxmaq imkanı əldə edirik.

Romanda qələmə alınan hər hansı həyat həqiqəti, hər hansı detal, hər hansı ifadə qəhrəmanın ovqatı, fikir-xəyalı, xarakteri ilə o qədər möhkəm əlaqələndirilir ki, mətn daxilində birbaşa müəllif sözü, müəllif fikri axtarmaq çətin olur. Bədii mətnədə qəhrəmanların hiss-həyəcanına istinad etmək real lövhələrlə bir sırada irreal epizodların da qələmə alınmasına imkan yaradır. Zülfüqar kişinin, Mahmudun və hökmdarın qeyri-adi ölüm anları, xəstənin siçovulla – Kirlikirlə qeyri-adi dialoqu qəhrəmanların düşdüyü gərgin psixoloji situasiyaların təbii nəticəsi kimi təsvir edilir. Şərtiliyi, irrealılığı müəllifə ilk növbədə qəhrəmanların keçirdiyi hiss-həyəcan, əhvali-ruhiyyə diqtə edir.

Romandakı mifologizm ünsürlərinin də mənbəyi daha çox qəhrəmanların dünyaduyumunda axtarılmalıdır. Canavara, Baba Kahaya, Baba Kahadan əsən küləyə, ulduzlara, işığa, yuxuya, ölümə mifoloji baxış ilk növbədə personajların baxışlarıdır. Həm dünənin, həm də bu günün adamlarında “mifoloji” duyğuların təcəssümü romanda Keçmiş – İndi sərhədlərini yaxşı mənada dağıdır və bədii mətni mif örtüyünə bürüyür. Əlbəttə, heç də bütün surətlər “mifoloji” duyğularla yaşamır. Başlıca cəhət budur ki, canavara, Baba Kahaya, ulduzlara, işığa, yuxuya, ölümə “mifoloji” inam romanda təbii insani bir keyfiyyət kimi, insanlıq nişanəsi kimi təqdim olunur.

Baba Kahanın magik gücünə inam hardasa “dünyanı nizama salır”: adamlarda bir Baba Kaha xofu yaranır və bu xof onları öz əməlləri barədə düşünməyə, əzab çəkməyə, pis



əməllərdən, qismən də olsa, çəkinməyə vadar edir. Baba Kahadan əsən soyuq külək fəlakətdən, ölümdən xəbər verir. Adamlar hər addımda bu küləyin hənirini duyurlar, hər addımda bu küləyin qorxusu altda yaşayırlar. Dirilər tez-tez yuxularını qarışdırırlar, onların yuxularına tez-tez ölümlər girir. Zülfüqar kişi yuxuda vaxtilə öldürdüyü uryadniki, hökmdar öz anasını, tatar Temir arvadını görür. Başı üstünü alan tufanın hənirini duyan Sədi Əfəndi yuxuda görür ki, bir vaqonun dar dəhlizində dayanıb. Xəstə də tez-tez yuxu görür, gördüyü yuxulara inanır, onlara ömrünün bir parçası kimi baxır. Sədi Əfəndi və xəstə öldükdən sonra öz yaxın adamlarının yuxularına girirlər. Əlbəttə, romanda yuxuların hamısını ölümdən, əcəl qorxusundan doğan yuxular saymaq düzgün olmazdı. Amma orası var ki, ölümlər romana xüsusi obrazlar kimi daxil olurlar və yuxu, eləcə də xəyal həmin obrazları daha bariz əks etdirmək vasitəsinə çevrilir.

Yusif Səmədoğlunun ayrı-ayrı əsərlərində biz ölümün müxtəlif şəkillərdə təsvirinə rast gəlmişdik: “Yeddi oğul istərəm” kinossenarisində komsomolçuların, Gəray bəyin, “Astana” hekayəsində istədiyi kimi yaşamağın mümkün olmayacağını görən qəhrəmanın ölümü. Kinossenaridə və hekayədə müəllifi düşündürən ölüm – həyat məsələsi “Qətl günü” romanında yeni ifadə formalarını tapır. Kinossenaridə, xüsusən də hekayədə psixoloji dərinliklə qələmə alınan ölüm səhnələri romanda orijinal rənglərlə canlandırılır. Ölüm də bir yuxudur, bu yuxuda adamlar özlərindən qabaq ölənlərlə görüşürlər, onlarla əl-ələ verib ölümə doğru gedirlər.

Ölüm astanasında olanlarla ölümlər bir-birlərini eyni sözlərlə qarşılayırlar:

“ – Ölümün xeyir.

– Ölümə qəşşər”.

Dirilərin: “Gecən xeyrə qalsın. – Xeyrə qəşşər,” – sözlərinə bənzəyən bu qərribə xeyir-duanı yalnız ölümlər, ölüm ayağında olanlar bilirlər, bu xeyir-dua yalnız ölümlərlə ölüm ayağında olanlar arasındadır. Hökmdar və Xacə Ənvər öləndə də bu xeyir-duanı eşidirik, Zülfüqar kişi və Mahmud öləndə də. Ölüm astanasındakı adam tək-cə bir az əvvəl, yaxın dünənin ölümləri ilə yox, neçə yüz il bundan qabağın ölümləri ilə də görüşə bilir. Ölüm anlarında Dünən – Bu gün sərhədləri tamamilə silinir: Zülfüqar kişi iyirmi birinci ildə öldürdüyü Sarıca oğlu Məhəmmədlə, onun uşaqları ilə məhz ölüm ayağında görüşür.

Roman boyu qüssəli olduğu qədər də nikbin olan bir ölüm – həyat nəğməsi səslənir. Bu nəğmə əsərdəki bütün qəhrəmanların – həm ölənlərin, öldürülənlərin, həm də sağ qalanların taleyindən keçib gedir. Yüzlərlə adamın ölümünə bais olan, dünyaya meydan oxuyan hökmdar yalnız ölüm qarşısında acizdir. Ölümqabağı artıq hökmdarın sifətindən zəhrimar yağmır, gözlərində əqrəb kəni yoxdur, bu gözlər beş yaşlı oğlan uşağının gözləri kimi dupdurudur; o uşaq ki, bir zirzəmidə onu bağırdə-bağırdə axtalamışdılar, qanını üzünə yaxmışdılar. Hökmdar obrazındakı çoxcəhətlilik romanın digər surətlərində də özünü göstərir. Müəllif insana yaxşı – pis, mənfi – müsbət ölçüləri ilə yanaşmır. Müəllif pisliyin konkret şəraitdən yaranması meyarını əsas götürür və pis əməl sahibinə nifrət oyatmaqdan daha çox pis əməl sahibinin düşdüyü vəziyyətə acımaq, bu vəziyyəti meydana çıxaran sosial-mənəvi amillər üzərində düşünüb-daşınmaq xəttinə üstünlük verir. Paradoksal bir hal əmələ gəlir: oxucu nə öləni günahkar görür, nə öldürəni; ölənə rəhmi gəldiyi kimi, öldü-

rənə də nifrət edə bilmir; qətlə yetirilənin halına yandığından daha artıq qətlə yetirənin halına yanmalı olur. Sarıca oğlu Məhəmməd diz çöküb yalvarır, başını daşın üstünə qoyub ağlayır, Zülfüqardan aman diləyir. Amma Zülfüqar onu öldürməyə məcburdur: Bakıdan gələn palnomoçnu Salahov Adil Qəmbəroviçin tapşırığı var. Tapşırıq yerinə yetirilməsə, Sibirin qarında, şaxtasında çürüyüb ölmək qorxusu var. Sibir qorxusu qarşısında Məhəmmədi öldürən, sonrasa ömrü boyu əzab çəkən, o dəhşətli ölüm səhnəsini fikrindən, xəyalından çıxara bilməyən Zülfüqar öldürməli olduğu Məhəmməddən də acınacaqlı adamdır.

Amma acınacaqlı və kədərli səhnələrin təsviri romanda nikbin ovqatı üstələyə bilmir. Üfləmə Qasımın qan-qada içində belə, öz şuxluğunu itirməməsi, “adamları bir-birinə bağlayan dərdidir... Dərd uzun bir kəndirdi ki, dünyanın belinə toqqa kimi dolanıb, hamı bu kəndirdən yapışıb bir-birinə sarı gəlir”, – deyən Mahmudun ürək açıqlığı, meyi-məzəsi, “pıyanısqalıq eşşəklikdən yaxşıdır”, – deyən Zülfüqar kişinin ölüm qabağına sərxoş çıxması həyat eşqindən xəbər verir; göz yaşının gülüslə, kədərin yumorla qaynayıb-qarışması əsərdə bir məziyyət kimi meydana çıxır.

Şairin və Sədi Əfəndinin müsibətindən xəbərdar olan xəstə yataqda uzanıb əcəlin çatacağını hər saat gözləsə də, millətin dərd-səri barədə düşünüb-daşınmaya bilmir. Həkim Berqman ona deyir: “Sən, əzizim, indi gərək ancaq müalicənlə məşğul olasan. Başqa nə varsa, tulla getsin, heç nəyə fikir vermə. Hamı özü üçündü. Bunu mən deyirəm ha. Can adama bir dəfə verilir. İki ömrümüz olsaydı, deyərdik ki, birini sərf eləyək ədalət uğrunda mübarizəyə, camaat da yığılıb bizə əl çalsın”. Həkim Berqman da taleyi bəd gətirən ziyalılardandır.

Amma o, vəziyyətdən çıxmağı bacarır və başını aşağı salıb “heç nəyə fikir vermədən özü üçün” yaşayır və bu cür yaşayış tərzini xəstəyə də tövsiyə edir. Berqmanın məsləhətinə ehtiramla yanaşsa da, xəstə dünənin, bu günün ağrı-acısından və həqiqəti üzə çıxarmaq azarından son nəfəsinəcən yaxa qurtara bilmir.

Müəllif romanı şablon nikbinliklə yox, özünəməxsus nikbinliklə bitirir. Ölülərdən biri dirilərə, o cümlədən oxucuya müraciət edir: “Ey mənim səbirli oxucum, işdir, şayəd, gecə rüyada sifəti xəzan yarpağı kimi sapsarı saralmış, gözləri çuxura düşmüş, beli azca donqar bir xəstə görsən, ya da ki, başında buxara papaq, əynində kürk, gülümsər və qüssəli gözlər sahibi olan sinli kişi görsən, o zaman bizi qınama, vallah, ölümlər savab iş tutmaq istəyirlər”. Bədii şərtiliyə əsaslanan bu sonluğun özünəməxsusluğu ondadır ki, xəstənin və Sədi Əfəndilərin həyatı öləndən sonra da davam edir, ürəklərdə, yaddaşlarda yaşamaqla, yuxulara girməklə onlar sağ qalanların gözlərini açırlar, onları dünyanın sirlərindən agah edirlər.

Bizi dünyanın sirlərindən yüksək bədiiliklə agah edən “Qətl günü” romanı, şübhə yoxdur ki, nəsrimizin uğurlu bir nümunəsidir.

1986

**SƏNƏTKARIN ƏYİLMƏZLİYİ**  
**C.Qasimovun “Cavidi məhbəsə aparan yol”**  
**kitabı üzərində düşüncələr**

H.Cavidin məhbəsə qədərki və məhbəsdəki faciəvi həyatından, bəraət dövründəki ədəbi taleyindən bəhs edən bu kitab, hər şeydən qabaq, fakt zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Kitabda təqdim edilən faktların bir qismi 30-cu illər dövrü mətbuatından, bir qismi isə indiyədək naməlum qalan arxiv sənədlərindən götürülüb. Heç bir təhlilə yer verməsəydi və sovet dövrünə aid arxiv sənədlərindən seçib gətirdiyü faktları sadəcə olaraq xronoloji ardıcılıqla təqdim etsəydi belə, müəllif – filologiya elmləri doktoru Cəlal Qasimov oxunaqlı bir kitab ortaya qoymuş olardı. Amma C.Qasimov bu yolu tutmayıb. O çalışıb ki, 20-30-cu illər ədəbiyyatına yaxından bələd olan bir ədəbiyyatşünas kimi ciddi araşdırma aparsın, üzə çıxardığı faktları təhlil süzgəcindən keçirsin, həmçinin məlum faktların görünməyən tərəflərinə işıq salsın və nəticədə 30-cu illər ədəbi, ictimai-siyasi mühitini daha dərinləndirən anlamaqda, əyilməz sənətkarın şəxsiyyəti barədə dolğun təsəvvür əldə etməkdə oxucuya yardımçı olsun.

Sənət adamının sərbəstliyi, söz yox ki, nisbi anlayışdır. Sağlam cəmiyyətdə yaşayan sənətkar da əlinə qələm götürəndə ətraf mühitin münasibətini nəzərə almalı, oxucu zövqü və rəyi ilə az-çox hesablaşmalı olur. Siyasi hadisələrin tüğyan elədiyi 20-30-cu illər sovet cəmiyyətində isə məsələ ağılaşmaz dərəcədə mürəkkəb idi. Köhnəni darmadağın dağıdıb, onun xarabalıqları üstündə quruculuq işləri aparan bolşeviklər ədəbiyyata özlərinin təbliğat və təşviqat vasitəsi kimi baxırdılar, onlar verdikləri qonorar, vəzifə və imtiyazlar müqabi-

lində yazıçılardan məhz bolşevizmi təbliğ edən alovlu əsərlər tələb edirdilər. Cavan yazıçıları təbliğat işinə qoşmaqda elə bir çətinlik yox idi – cavanlar siyasi tələbə, o vaxtın dili ilə desək, ictimai sifarişə müsbət cavab verirdilər, çünki inqilab dalğası üstündə ağ günə çıxacağımızı zənn edib, fəhlə-kəndli hökumətinə qəlbən bağlanmışdılar və “dəstədən geridə qalmamağı”, mübarizənin “ən ön sıralarında olmağı” özlərinə borc bilirdilər. Dərd ədəbiyyata sovet dövründən qabaq gələnlərin, özünəməxsus yaradıcılıq yolu keçib müəyyən ədəbi mövqe qazananların dərdi idi. “Ölülər”, “Şeyx Sənan” və “Aydın” müəlliflərini öz yolundan döndərmək asan məsələ deyildi. Bu məqamda maddi həvəsləndirmə üsulu kara gəlmirdi. Konkret olaraq H.Caviddən danışsaq, qeyd etməliyik ki, nə dövlət səviyyəsində təşkil olunan “Cavid axşamı”, nə fərdi təqaüdün verilməsi, nə Almaniyaya müalicəyə göndərilməsi, nə əsərlərinin dalbadal çap olunması və Azərbaycan, həmçinin Zaqafqaziya və Orta Asiya şəhərlərində tamaşaya qoyulması H.Cavidi bolşevik ideologiyasını təbliğ etmək səviyyəsinə endirə bilmədi. Bunun acı nəticəsi idi ki, 1937-ci il repressiyasının ilk qurbanlarından biri H.Cavid oldu.

Əlbəttə, 1937-ci ilin qanlı hadisələri qəfildən baş vermədi. Əvvəl-əvvəl bu hadisələrə hazırlıq tədbirləri görüldü. Tədbirlərin ən başlıcası ictimai rəyi formalaşdırmaqdan ibarət idi. C.Qasimov ictimai rəyi formalaşdırmaq tədbirləri sırasında ədəbi məhkəmələri xüsusi olaraq qeyd edir. 20-ci illərdə başlayan bu məhkəmələr mətbuatda geniş işıqlandırılırdı. Kampaniyaya başçılıq edən “Kommunist” qəzeti ədəbi məhkəmənin nədən ötrü keçirilməsini açıq-aydınlığı ilə göstərirdi: “İctimai mühakimələrdə şura quruluşunun möhkəmlənməsinə və qabağa getməsinə cürbəcür yollar və hərəkətlər ilə mane-

çilik göstərən (törədən – M.K.) şəxsləri mühakimə etməliyik”. Ədəbi məhkəmələrdə daha çox dram əsərləri mühakimə edilirdi. C.Qasimovun fikrincə, bunun əsas səbəbi 20-30-illərdə teatrın daha kütləvi xarakter daşması ilə əlaqədar idi. Ədəbiyyat ideoloqları məhkəmələr keçirib “şura quruluşuna maneçilik törədənləri” geniş kütlələrə tanıtdırmaqda teatrı daha əlverişli vasitə sayırdılar. “Kommunist” qəzeti mühakimə olunan əsərin adını elan etməklə yanaşı, həmin əsərin teatrda nə vaxt göstəriləcəyi barədə də məlumat verib, tamaşaçı kütləsinin məhkəməyə hazırlıqlı gəlməsini təşkil və təmin edirdi: “Dekabrın 12-də “Kommunist” qəzeti tərəfindən “Şeyx Sənan” üzərində ictimai-ədəbi mühakimə qurulur. Bu münasibətlə ayın 11-də Dövlət Akademik teatrda “Şeyx Sənan” pyesi tamaşaya qoyulacaqdır. Mühakimə ilə teatr tamaşasının çox mərbut olması və bir-birinə nə qədər yardım etməsi qabaqkı təcrübəmizdən görünmüşdür. Ona görə bütün maraqlıların həm teatra, həm mühakiməyə gəlməsi ayrıca tövsiyə olunur”. C.Qasimov 37-ci il repressiyasına siyasi hazırlıq tədbirlərindən biri kimi ədəbi məhkəmələrin harada və necə keçirilməsini araşdıraraq yazır: “Ədəbi məhkəmələr açıq şəkildə, klublarda və teatr binalarında keçirilirdi. Bu məhkəmələr elə təşkil olunurdu ki, ora gələnlərin sayı klub və teatr binasında yerləşdirilən oturacaqların sayından qat-qat çox olurdu. Məhkəmə heyəti əhalinin çoxluğunu nəzərə alaraq ədəbi mühakimələrin daha geniş binalarda keçirilməsi haqda qərar qəbul edirdi”. C.Məmmədquluzadənin “Ölümlər”, C.Cabbarlının “Aydın” və “Od gəlini”, H.Cavidin “Şeyx Sənan” və “Şeyda” əsərlərinin ədəbi mühakiməsi məhz xalq kütləsinin iştirakı şəraitində keçirildi. “Şeyx Sənan”ın mühakiməsində iş o yerə çatdı ki, camaatın salona sığmadığını görən məhkəmə heyəti “xalqın

bu həvəs və arzusunu” nəzərə almalı və iclası Əli Bayramov klubundan Türk Tənqid-Təbliğ Teatrına keçirməli oldu. Kütlənin ədəbi məhkəmələrə böyük həvəs göstərməsində təəcüblü bir şey yoxdur. Tarix boyu kütlə günahkar kimi ittiham olunan adamın boynunun vurulmasına, dərisinin soyulmasına, dar ağacından asılmasına böyük maraqla tamaşa edib. Ən acınacaqlısı bu olub ki, günahkar kimi ittiham edilən adamın “qəbahəti” xalqa gün ağlamaqdan başqa bir şey olmayıb. 20-ci illərdə xalq kütləsi İsgəndərin, Aydın və Elxanın, Şeyx Sənan və Şeydanın səhnədəki faciəvi həyatına necə maraqla göstərirsə, bu obrazların real həyatda, real adamlar tərəfindən ittiham edilməsinə də o cür maraqla göstərib. Ədəbi məhkəmələr daha “məzmunlu” və “baxımlı” olsun deyərək baş ittihamçı funksiyası tanınmış yazıçı və ədəbiyyatşünaslara həvalə edilib. Məsələn, H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərinin mühakiməsində C.Cabbarlı, C.Cabbarlının “Od gəlini” əsərinin mühakiməsində isə H.Zeynallı baş ittihamçı kimi çıxış edib. Bu cür tanınmış adamların baş ittihamçı sifətində ədəbi mühakimələrə cəlb edilməsi bir tərəfdən məhkəmələrə marağı daha da artırmaq üçündürsə, digər tərəfdən qələm sahiblərini bir-birinə qarşı qoymaq üçündür.

37-ci il repressiyasına hazırlıq işlərinin görülməsində ədəbi tənqid xüsusi canfəşanlıq edir və mənfur rol oynayırdı. H.Cavidin sovet dövrünə qədərki əsərləri ağır mühakimə olunduğu kimi, 20-ci ildən sonra yazdıqları da (“Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”...) ədəbi tənqidin kəskin hücumlarına məruz qalırdı: “Cavid bütün ədəbi yaradıcılığı boyu öz ölkəsinin (Azərbaycanın) yavrusu deyildir. O, tarixə, əfsanələrə, mistik burjua romantizminə qaçdığı üçün, canlı həyatı görmək qabiliyyətindən məhrum olduğu üçün bu vaxta qədər



şura varlığını, bütün dünyanı məşğul edən sosializm ölkəsini, onun mahiyyətini düşünüb... həll etmək istədiyi problemlərə yanaşmağı bacarmamışdır. Bəlkə də bunu istəməmişdir”. Ədəbi tənqidin dil baxımından da əcaib olan bu ittihamlarından qan qoxusu gəlirdi. Mətbuat səhifələrindən bu cür vahiməli cümlələri oxuyan hər kəs fəlakətin lap yaxında olduğunu görməyə bilməzdi. Fəlakəti qocalı-cavanlı hər qələm sahibi görürdü və bunun üzücü həyəcanını yaşamalılı olurdu. Təsədüfi deyil ki, ölümlə üz-üzə dayanan sənətkar obrazı 30-cu illər ədəbiyyatında, xüsusi yer tutmağa başlayırdı. H.Cavidin Xəyyamı belə obrazlardandır. H.Cavid Xəyyamı ölümdən qorxmayan, qan hərisləri qarşısında öz vüqarını qoruyub saxlayan bir şair kimi qələmə alır. Xəyyam “Qan, saçdığı qan, içdiyi həp qan!” deyib hökmdarı ittiham edən bir qiyamçını ölümdən qurtarmağa çalışır və çox keçmir ki, Xəlifə ilə qarşılaşmada o (Xəyyam) özü də qiyamçıya çevrilir:

Kimdir onlar? Zavallı qurbanlar!

Sən də bir duyğusuz, quduz canavar!

Göründüyü kimi, Xəyyam zülm altında yaşayan insanları “zavallı qurbanlar”, Xəlifəni “quduz canavar” adlandırır. 1935-ci ildə yazılmış bir əsərdə şair – hökmdar qarşılaşmasının bu cür ifadəsi üstüörtülü şəkildə həm repressiya qan-qadasından, həm də ideal sənətkar obrazından xəbər verir. Belə bir səhnəni daha geniş ölçüdə iki il sonra “Vaqif” əsərində S.Vurğun da yaradır. Deməli, 30-cu illərdə sənətkarın irtica qarşısında əyilməzliyi tək H.Cavidin yox, başqa yazıçıların da, o cümlədən cavanların sənət idealına çevrilir. Amma 20-30-illərdə bu ideala həm sənətdə, həm də real həyatda tək-tək qələm sahibi sadıq qala bilir. Belə qələm sahiblərindən biri

məhz H.Cavid olur. H.Cavid ideoloqların sifariş verdiyini yox, öz istədiyini yazır. H.Cavid heç kimi satmır və heç kimə satılmır! H.Cavid nə sənətdə əyilir, nə həyatda!

Bu cümlələri yazmaq asandır, amma bu cümlələrin ifadə etdiyi gerçəkliyin özünü təsəvvür etmək çox çətindir. İnanmaq çətindir ki, dindarlığa qarşı mübarizə aparıldığı, ləyaqətli ruhanilərin güllələndiyi, məscidlərin, kilsələrin yaxıldığı - yıxıldığı bir vaxtda H.Cavid “Peyğəmbər” əsərini yazır. Düzdür, bu əsərdə əsas məqsəd insanın mənəvi yüksəkliyini göstərməkdir. H.Cavid bu mənəvi yüksəkliyi “Şeyx Sənan”da həqiqətə qovuşmaq naminə Quranı yandırmağa belə hazır olan insanın timsalında əks etdirirsə, “Peyğəmbər”də Allah elçisinin timsalında əks etdirir. H.Cavid heç də islam dinini təbliğ etməyi əsas ideya kimi irəli sürmür, amma fakt faktlığında qalır: başqa şairlərin V.İ. Lenindən dastanlar yazdığı bir vaxtda H.Cavid islam peyğəmbərini dramın baş qəhrəmanına çevirir.

İnanmaq çətindir ki, türkçülüyn təqib və təzyiqlərə məruz qaldığı bir vaxtda H.Cavid öz üslubuna sadıq qalıb Azərbaycan və Türkiyə türkcəsinin qovuşmasından yaratdığı özünəməxsus bir dildə yazmaqda davam edir, yaxud Topal Teymurla Sultan Bəyazidin qanlı toqquşması timsalında türk xalqlarının bir-birindən ayrı düşməsinə acı həqiqət kimi qələmə alır. İnanmaq çətindir ki, beynəlmiləçilik və sovet vətənpərvərliyinin şüara çevrildiyi bir vaxtda H.Cavid türk xalqlarının mənəvi birliyini diqqət mərkəzinə çəkməklə yalançı beynəlmiləçiliyə qarşı çıxır, mövzularını müxtəlif xalqların həyatından almaqla yalançı vətənpərvərliyi rədd edir. İnanmaq çətindir, amma həqiqət budur ki, həm millətçi, həm

də xalq düşməni kimi ittiham olunsa da, H.Cavid dönmədən öz yolu ilə gedir və bu yol onu vaxtsız ölümə aparır.

Bir çox ziyalılar kimi Cavidin də ölüm hökmünü İ.V.Stalin verdi: “Bu cənabları işçi sinfin düşmənləri kimi, vətənimizin xainləri kimi amansızcasına darmadağın etmək və onların kökünü kəsmək lazım gələcəkdir”. İ.V.Stalinin sözünə M.Bağirov dərhal “bəli” cavabını verdi: “Bir baxın, Yazıçılar İttifaqında kimlər əyləşmişdir? Vətən xainləri Hüseyn Cavid, Əhməd Cavad, Mikayıl Müşfiq... və başqa əclaf”. M.Bağirovun qurultaydakı bu çıxışından dərhal sonra adları çəkilən yazıçılar, eləcə də H.Cavid həbs olundu.

Həbs olunarkən H.Cavid daha çox nədə ittiham olunurdu? “Ədəbiyyat və dramaturgiya sahəsində əksinqilabi iş aparmaqda və şüurlu surətdə sovet mövzularına etinasızlıq göstərməkdə; gənc yazarları pantürkizm ruhunda tərbiyə etməkdə; türk kəşfiyyatının xeyrinə casusluq fəaliyyəti göstərməkdə”. İrəli sürülən ittihamlar təsdiq olunsun deyə NKVD dustaqxanasında müxtəlif işgəncə üsullarından istifadə olunurdu: yuxusuz saxlamaq, xüsusi qurğulardan istifadə etməklə kameraya soyuq hava üfürmək, döşəməyə soyuq su buraxmaq, ailə üzvlərinin həbs olunacağı ilə hədələmək, gözlərinə güclü işıq salmaq və s. Bütün bu işgəncələrə baxmayaraq, H.Cavid ona qarşı irəli sürülən əsas ittihamları rədd etdi. O vaxt “günah”ını boynuna alanları güllələyir, onların ailə üzvlərini isə həbs edirdilər. Məsələn, Ə.Cavadı, S.Hüseyni güllələmiş, xanımlarını, uşaqlarını həbs etmişdilər. Ə.Cavadın həbs olunan uşaqları arasında 2 yaşlı oğlu Yılmaz da vardı. H.Cavid “günah”larını boynuna almamaqla ailəsini həbs olunmaqdan xilas etdi. İstintaq zamanı H.Cavidin etiraf etdiyi “səhvlər” isə bunlar oldu: “1926-cı ilə qədər... öz əsərlərimdə

mən sovet mövzusunda uzaq olmuşam və sovet həqiqətlərindən yazmamışam; mən əsərlərimi kütlənin başa düşmədiyi bir dildə yazmışam”. Bu etiraflar güllələmək üçün tam əsas vermirdi. Güllələmək üçün “əksinqilabçılıq və casusluq fəaliyyəti” etiraf olunmalıydı. H.Caviddən istənilən ifadəni ala bilmədiklərinə görə istintaq, istisna hal kimi, düz iki il uzaldıldı və H.Cavidə səkkiz illik həbs cəzası kəsildi. Sibirə sürgün olunan və orada ayaqlarının donması səbəbindən vəfat edən H.Cavid 1956-cı ildə bəraət aldı, 1982-ci ildə H.Əliyevin təşəbbüsü, təşkilatçılığı və göstərişi ilə H.Cavidin cənazəsi Vətənə gətirildi, 1996-cı ildə H.Cavidə doğulduğu Naxçıvan şəhərində əzəmətli məqbərə ucaldıldı.

Gələcəkdə adının ehtiramla anılacağına əmin olduğuna görə H.Cavid ona həqarət edib gülənlərin, onu alçaltmaq istəyənlərin qarşısında sınımadı və məğrur səsini ucaldıb dedi:

Mənə gülməkdəsiniz gərçi bu gün,  
Var yarın sizlər üçün qorxulu gün.  
O zaman iştə ölənlər dirilər,  
Kim nə yapmışsa, cəza çəkdirilər.

Sənətkarın dediyi o gün gəldi: Cavid adı ehtiramla çəkildikcə bir vaxt ona olmazın hədyan yağdıranlar, onun ölümünə bais olanlar tarix qarşısında cavab verməli oldular.

Bütün bunlarla yanaşı, C.Qasimov H.Cavid ədəbi taleyinin başqa bir cəhətinə də toxunmağı vacib bilir. Bu, H.Cavid sənətinin yalançı yozumlara, təhriflərə məruz qalmasıdır. 20-30-cu illərdə burjua yazıçısı adlandırılan sənətkara 50-60-cı illərdə sovet libasının geydirilməsi, C.Qasimovun fikrincə, belə təhriflərdən, H.Cavid sənətinə birtərəfli yanaşma təzahürlərindəndir. C.Qasimovun qeyd etdiyi birtərəfli yanaşma

misalları sırasına birini də biz əlavə etmək istəyirik. Bizə belə gəlir ki, indiki müstəqillik şəraitində H.Caviddən ifrat dərəcə millətçi, türkçü, turançı kimi danışmağın özü də onun sənətini dar çərçivəyə salmaqdır. Halbuki H.Cavid, milliliyi bəşəri-liliklə qovuşdurən və İnsan olmağı hər şeydən üstün tutan bir sənətkardır.

*2008*

## TƏNHALIQ QIFILBƏNDİ

Sona Vəliyevanın imzasına qəzet və jurnalların şeir səhifələrində o qədər də çox rast gəlmirik, çünki S.Vəliyeva az yazır və yaxud şeirlərini az-az hallarda çapa verir. Az yazmaq və az çap olunmaq nöqsandır mı? Xeyr, nöqsan deyil. Nöqsan ardı-arası kəsilməyən sicilləmələrlə mətbuat səhifələrini tutmaq, oxucunun gözünü və beynini döyənək etməkdir. Bunu çox gözəl bilən S.Vəliyeva arif oxucu qəlbinə yol tapmağı şeir yazmağın başlıca ölçüsünə çevirir və çox çap olunmağa maraq göstərmir.

Bir çox başqa şairlər kimi S.Vəliyeva da özünəqədərki ədəbiyyatdan tanıdığı və könlünə yaxın bildiyi obrazlara üz tutur, onların məlum cizgiləri əsasında öz obrazlarını yaradır. S.Vəliyevanın tez-tez xalq mahnılarına, xalq dastanlarına, məşhur sənətkarların yaradıcılığına müraciət etməsi, Qaragilə, Banıçiçək, Kefli İsgəndər və s. kimi obrazları xatırlatması məhz həmin ehtiyacdan – məlum hava üstündə öz nəğməsini oxumaq ehtiyacından irəli gəlir. Əlbəttə, Qaragilə, Banıçiçək və Kefli İsgəndər bir-birindən xeyli fərqlənən obrazlardır. Bu fərqli obrazların hər birində S.Vəliyeva öz qəlbinə yaxın bir cəhət görüb kağızla üz-üzə dayanır, qələmlə baş-başa verir. S.Vəliyeva qələminin Kefli İsgəndər obrazından aldığı başlıca qida mənəviyyat dəllalları ilə bərişməzlikdir. Müəllif mənəviyyat alveri yapanlara göz yummağı bacarmayıb istər-istəməz Mirzə Cəlili yada salası olur, bir bacı məhrəmliyi ilə əlini Kefli İsgəndərin çiyninə qoyubmuş kimi, gözünü Kefli İsgəndərin pərişan üzünə dikibmiş kimi qüssəli-qüssəli danışmağa başlayır:

Sən keflisən, qardaş,

Düz ya əyri-

nə desən, inananın tapılmaz...  
Tək çəkmə bu millətin dərđini –  
Qədrini bilən olmaz.  
...Dərd elə köhnə dərdidir.  
Sadəcə eni, uzununu,  
bir az da licimi dəyişib.  
("Əziz qardaşım Kefli İsgəndər")

Dərd odur ki, Xudayar bəylər, Şeyx Nəsrullahlar cin kimi, şeytan kimi bu gün də fəaldırlar, onlar bu gün də meydan sulayıb, at oynatmaq istəyirlər. Şairi narahat edən bu şeytani fəallıqdır, şairin istəyi bu fəallığın qabağını almaqdır.

Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, S.Vəliyevanın M.Cəlilə ehtiramı həm də onun (S.Vəliyevanın) tədqiqatçılığı ilə bağlıdır. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru olan S.Vəliyeva ədəbiyyatımızda milli mücadilə məsələsinə dair dəyərli elmi əsərlərin müəllifidir və həmin əsərlərdə o, M.Cəlil yaradıcılığına xüsusi yer verir. Alim S.Vəliyevanın şair S.Vəliyevanı tamamlaması, əlbəttə, təbiidir. Amma bu yerdə aydınlaşdırılmasına ehtiyac duyulan bir məsələ var. Bu, publisistik ahəngin S.Vəliyeva şeiri üçün səciyyəvi olub-olmaması məsələsidir. S.Vəliyeva lirikasına bu baxımdan nəzər saldıqda aydın olur ki, onun vətəndaşlıq yanğısı ilə yazılan xeyli şeiri var. Həmin şeirlərdə müəllif ən çox nədən narahatdır? Vətənin taleyinə biganə qalmaqdan! Vətənin taleyinə biganə qalanlar, şairin fikrincə, yalnız Xudayar bəylər, Şeyx Nəsrullahlar yox, həm də Pərnisələr, Gülnisələrdir:

Yox, sən Burla xatın qızı deyilsən,  
Qanında bir özgə qan yaşar sənin.  
Bir oğuz gözəli, oğuz anası,

Dərdinə oynamaz bu məmləkətin.

(“Özgə havalara oynayan gözəl”)

Bu şeirin qınaq hədəfi Vətənin dərdli çağında gününü eyş-işrət içində keçirən, çalib-oynamaqdan başı ayılmayan vecsiz xanımlardır. Vecsiz bəylər kimi vecsiz xanımları da qınaq hədəfinə çevirib Vətənin taleyindən nigaran qaldığını diqqətə çatdırması S.Vəliyeva şeirində publisistik ahəngin aparıcı olmasından danışmağa əsas verir mi? Məncə, yox. Ona görə ki, S.Vəliyeva ictimai məsələlər barədə mənzum jurnalistika dili ilə yox, şeir dili ilə danışmağa çalışır, hər hansı ictimai məsələni lirizm süzgecindən keçirməmiş oxucuya təqdim etmək istəmir. Lirizm müəllif subyektini önə çıxarır və məlum ədəbi obrazlar əsasında öz obrazını yaratmaq da məhz subyektin ön plana çıxması sayəsində mümkün olur. Lirik qəhrəman bivec xanımlardan danışanda bir inkarçı mövqeyində dayanırsa, dərddən havalanıb oynayan xanımlardan danışanda haqqında söhbət açdığı insanın həmdərdinə çevrilir. Subyektlə obyektin bu cür qaynayıb-qarışması Banıçiçək obrazının təqdim olunmasında daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Müəllif şeirin (“Bir havasız hava çalın” şeirinin) heç bir misrasında Banıçiçək adını çəkmir. Amma “Çal, gora gedən qız mənəm” misrası göstərir ki, şeirdəki dərdli qadın obrazı və sevmədiyinə ərə getməyi müsibət kimi qəbul edən Banıçiçək obrazı arasında bir səsleşmə var:

Bir havasız hava çalın,

Durub oynayım, oynayım.

Başımdakı havam yetər,

Süzüm oynayım, oynayım.

(“Bir havasız hava çalın”)



Bu şeirdə Baniçiçək obrazına işarə etmək, yəqin ki, dərddən qol götürüb oynamağın mümkün olduğuna oxucunu inandırmaq üçündür.

Oxucunu inandırmağı şeir üçün vacib şərt sayan S.Vəliyeva görüb duyduqlarından, daxilən yaşadıklarından yazanda daha çox uğur qazanır. Təsadüfi deyil ki, S.Vəliyevanın ən uğurlu şeirləri doğma kəndə, ata-anaya, ömür-gün yoldaşına, ümumiyyətlə, məhəbbətə, tənhalığa həsr olunub. Həmin mövzulara həsr etdiyi şeirləri müəllif bir-biri ilə həm məzmun, həm də üslubca əlaqələndirməyi bacarır. Müəllifin avtobiografik yazılarını oxucu şeir silsiləsi kimi yadda saxlayır. Şeir silsiləsi kimi oxunan həmin yazılarda tez-tez eyni obrazlarla qarşılaşırıq: dəli külək, tənha ağac, saralan yarpaq, narın payız yağışı, uzanıb gedən yol ... Bu obrazlar içərisində yol obrazının xüsusi yeri var. Müəllifin poetik dünyasında yol ilk beşikdən, ata ocağından başlayır. Ata-anadan bəhs edəndə müəllif sadəcə valideynlərə sevgi və ehtiram bildirməklə kifayətlənmir, eyni zamanda yurd-yuva nisgilini ifadə etməyi şeirin əsas xəttinə çevirir. Nisgil övladın ata ocağına təzədən qovuşa bilməməsindədir. Övlad ata-anaya baş çəkə bilir, amma ata-ananın şəhərdə yaşamağı mümkün olmadığı kimi, övladın da kəndə qayıtmağı hec cür mümkün olmur. Əlac ona qalır ki, kənd həsrəti çəkə-çəkə ömür-gününü şəhərdə keçirəsin. Əlbəttə, şəhərdə kənd həsrəti ilə yaşamaq və bu həsrətə şeirlər həsr etmək heç də kəndi ideallaşdırıb şəhərə qarşı qoymaq demək deyil. Aydın məsələdir ki, şəhərdə insanı hövsələdən çıxaran Xudayar bəylər, Şeyx Nəsrullahlar, Pərnisələr və Gülnisələr ab-havası bu və ya digər ölçüdə kənddə də var. Bəs onda kənd həsrətinin kökündə dayanan nədir, hansı hiss, hansı duyğudur? Kənd həsrətinin kökündə dayanan ən başlıca

duyğu uşaqlıq həsrətidir. Kənddə keçən bu uşaqlıq insanı məhz kəndə çəkir. Şair xəyalən uşaqlığın qayğısız günlərinə qayıdır, nağılvari uşaqlıq aləmi ilə bu gün yaşadığı gerçəkliyin təzadlı məqamlarını həzin şəkildə şeirə gətirməli olur. S.Vəliyeva şeirində dəli külək yaşanan gerçəkliyin sərt üzünü ifadə etmək üçündür:

Bu qaraca şəhərin, ağca şəhərin  
Küləksiz günü yox.  
Günəşindən, ağacından, yağışından  
Toz-dumanı çox.  
Nəyinə aşıqəm, nəyini sevdim bu şəhərin?  
Xəzərə laylalı anam dedim,  
Küləklərə dəlisov balam.

(“Küləklər”)

Bu dəlisov külək küçələri, adamları, ağacları bir-birinə qatır, ağacların budaqları küləyin əlində kimsəsiz qız uşaqları kimi əsir-yesir olur. Külək – ağac paralelini müəllif “Tənha sarı yarpaq”, “Əllərim”, “Səndən yaman küsmüşəm” və s. şeirlərində də davam və inkişaf etdirir:

Külək payıza dəstək –  
Bağı talan etməyə.  
İçimi bir söz didir,  
Gücüm çatmır deməyə.

(“Səndən yaman küsmüşəm”)

Payızın bağ-bağçanı soldurmağı məlum məsələdir. Amma küləyin payıza qol-qanad verməyi artıq bağ-bağçaya divan tutulması deməkdir. Küləkli bir payız gününü bu cür qələmə almaqla müəllif lirik qəhrəmanın naçarlıq əhvalı barədə aydın təsəvvür yaradır və bu əhvalın sözlə tam ifadəsinin

mümkün olmadığını bildirir. Yeri gəlmişkən xatırladım ki, S.Vəliyevanın poetik obrazları sırasında söz özü də bir obrazdır:

Sözlər gilə-gilə  
Töküləcək vərəqə  
Göz yaşı əvəzinə.  
("Ağlaya bilməyəndə")

Naçarlıq içində qalan və sözləri göz yaşı kimi gilə-gilə vərəqlərə süzülən lirik qəhrəmanın ən yaxın həmdəmi külək-də - yağışda boynunu büküb göynəyən-sızlayan bənövşədir, yol qırağında uçan tək-tənha ağacdır:

Gəlmişəm yanında sirdaş olmağa,  
Dayanaq əl-ələ, budaq-budağa.  
İçimi göynətdi çəkdiyim dərdlər,  
Gəlmişəm yanında ağac olmağa.  
("Tənha ağac")

Bu köç hardan gəlib, haraya gedir?  
Çağurdım, harayım kimsəyə yetmir.  
Mən ruhu tənhanı yanında bitir,  
Yol üstə yolların aşıqi çinar.  
("Yol üstə yolların aşıqi çinar")

Özü ilə boynubükük bənövşə arasında bir bənzərlik görən, tənha ağacı özünə ən yaxın sirdaş bilən lirik qəhrəman sözün hərfi mənasında da tək-tənhadırımı? Xeyr, tək-tənha deyil. Onun huşyar ömür-gün yoldaşı var, ömrünə ömür calayan övladları var. O, övladları ilə fəxr edir, ömür-gün yoldaşına mənəvi dayaq kimi baxır:

Sən bildin, mən bildim, bir də dörd divar,  
Olub olmayanı kimsə bilmədi.  
Yarıya böldüyün papirosların  
Kül yeri, köz yeri ürəyimdədi.  
("İlləri əl-ələ verib gəlmişik")

Bu misralar maddi və mənəvi sıxıntılara qatlaşıb evin sirrini-sözünü dörd divar arasından çölə çıxarmayan bir xanımın sədaqətli ömür-gün yoldaşına münasibətini aydın şəkildə göstərir və oxucunu sövq edir ki, tənhalığın daha dərin qatları barədə düşünsün, bədii fakta geniş müstəvidə yanaşsın.

Bədii fakta geniş müstəvidə yanaşmağa cəhd göstərüb S. Vəliyevanın bu misralarına nəzər salıram:

İçimdə dərd qıfilbəndi,  
Qapına gəldim, İlahi!  
("Qapına gəldim, İlahi")

Burada diqqəti daha çox cəlb edən "dərd qıfilbəndi" ifadəsidir. Müəllif özü qəlbindəki qəm-qüssəni mübhəm bir qəm-qüssə, qıfilbənd sayacağı qəm-qüssə adlandırırsa, bu, o deməkdir ki, məsələnin kökü, doğrudan da, dərindədir.

S.Vəliyeva şeirində lirik qəhrəmanın tənhalığı adi məişət tənhalığı yox, gündəlik qayğılardan yüksəkdə dayanan şair tənhalığıdır. Bu həmin tənhalıqdır ki, dünyanın, demək olar ki, bütün şairlərində özünü göstərir. Poeziyamız tarixində nikbin şair kimi tanınan M.P.Vaqif özü də tənha deyilmi? Tənhadır, özü də bu tənhalıq onun zəmanədən şikayət motivləri üstündə yazılan son şeirləri ilə məhdudlaşmır, nikbinliyə misal çəkdiyimiz əvvəlki şeirlərini də əhatə edir. Sadəcə əvvəlki şeirlərində M.P.Vaqif öz tənhalığını gözəllərə məhəbbət pərdəsi arxasında gizlədir. S.Vəliyeva isə tənhalığı məhəbbət

pərdəsi arxasında gizlətməyə ehtiyac görmür. Əksinə, S.Vəliyeva şeirində tənha olduğunu dönə-dönə bildirən lirik qəhrəman tənhalıq sıxıntısından qurtarmaq istərkən, adilik çərçivəsindən çıxmaq istərkən başqa birinə yox, ömür-gün yoldaşına üz tutur:

Gəl gedək bu şəhərdən,  
Bu payız mənlük deyil.  
Ruhum saralan yarpaq,  
Ayrılıq əl eləyir.  
    (“Gəl gedək bu şəhərdən”)

Yağışa, küləyə, qara qoşulaq,  
Çıxaq adiliyin çərçivəsindən.  
Bir ömrün, bir evin qayğı selindən,  
Qohum kūsüsündən, dost gileyindən.  
Köç edən quşlara qoşulaq gedək.  
    (“Adi qayğılardan bezmişəm daha”)

Lirik qəhrəman kədərinə məhz ömür-gün yoldaşı ilə bölüşür. Uşaqlıq həsrətinin, nadanlar arasında darıxmaq hissinin nə demək olduğunu da hamıdan yaxşı başa düşən məhz ömür-gün yoldaşdır. Ömür-gün yoldaşının ortağ olduğu ən böyük dərd isə Vətən dəridir. Təsadüfi deyil ki, müəllif məhəbbətdən danışanda da birbaşa, yaxud dolaylı şəkildə Vətən dərdini dilə gətirir, məhəbbətlə bağlı saysız-hesabsız obrazlar içərisində Qaragiləni seçir. Məşhur xalq mahnısından bizə bəlli olan Qaragilə obrazını özünün məşhur “Ay Qaragilə” şeirində müəllif hicran rəmzi kimi götürür və oxucu bu hicranın geniş mənə daşdığını, sadəcə iki insanın yox, ikiyə bölünmüş bir xalqın hicranını ifadə etdiyini çətinlik çəkmədən anlayır. Fərdin yalqızlığından danışarkən “dərd qıfıləndi”

ifadəsini işlədən S.Vəliyeva xalqın yalqızlığından bəhs edərəkən “dərdin də şahı bizimki” misrasını işlədir və şeiri (“Şahım, şeyxim, Savalanım” şeirini) həmin fikir üzərində qurur:

İçim də, çölüm də qəm tarixidir,  
Dərbənd bağlı qapım, Təbriz lal anam.  
Şuşa baş örtüyüm, üzümdən düşüb,  
Şahın hüsurunda necə dayanım?

Vətən torpaqlarının itirilməsindən, xalqın zaman-zaman gücsüzləşməsindən doğan kədər hissi müəllifin “Arazbarı” şeirində də dolğun ifadəsini tapır:

Göyçədi, Şuşadı, Təbrizdi,  
Dərd köhnəldi, təzələndi.  
Yanan küldüm, közərdim,  
Odum boyumdan yuxarı –  
Arazbarı.

Araz boyu, eləcə də başqa çaylar, göllər, dənizlər, dağlar, dərələr boyu kəsilən, doğranan Vətənin ağrısını çəkərəkən, acısını daxilən yaşayarkən müəllifin Şah İsmayılı xatırlaması təsadüfi deyil. Şah İsmayılı xatırlamaqla müəllif məmləkəti qüdrətli görmək arzusunda olduğunu bildirir və arzusunun gerçəkləşməsini “Leylisiz Məcnuna bənəyən kimsəsiz yollar”ı qət etməkdə, “yol içindən yol başlamaqda” görür. Müəllifin poetik qənaətinə görə, dəli küləklər, aramsız yağın payız yağışları ürəyə qəm-qüssə gətirə, ürəkdə tənhalıq hissi oyada bilər, amma yolçunu yolundan döndərə bilməz.

Mən də elə düşünürəm və şairə “yolçu yolda gərək” deyirəm.

*6 avqust 2011-ci il*

## ADIM AYRILIQDIR

Şeirimiz tarixində həsrət şairləri az deyil və onların arasında ən qüdrətli, yəqin ki, Məhəmməd Füzulidir. Məhəmməd Füzuli nəyin həsrətini çəkir? Əzəli və əbədi dünyanın. Haqqın dərgahında olan həmin əzəli və əbədi dünyaya qovuşmağın yolunu Məhəmməd Füzuli nədə görür? Aşılıqdə, Allaha və Allahın təcəllası olan insana məhəbbətdə. Aşılıq təlimini Məhəmməd Füzuli, heç şübhəsiz, özündən qabaqkı şairlərimizdən, məsələn, anadilli yazılı şeirimizin ilk qüdrətli nümayəndələrindən biri olan Yunus Əmrədən alır:

Həsət ilə ölməyəlim,  
Gəl dosta gedəlim, könül.  
... Bir ikən ayrılmayalım,  
Gəl dosta gedəlim, könül.

(Yunus Əmrə. Şeirlər. Ankara, 1990, səh. 108)

Yunus Əmrənin “dost” dediyi məhz Allahdır və o, Allah dərgahındakı dünyanın həsrətini çəkməyi sadə bir dillə ifadə edir. Məhəmməd Füzuli sələflərdən aldığı eşq təlimini sadə dillə ifadə etməsə də, bu təlimin poetik ifadəsini əlçatmaz bir mərtəbəyə qaldırır. Məhəmməd Füzuli şeirindəki bədiilik, söhbətimizin əsas mövzusu olmadığından şairin həsrət və qərblə bağlı bir beytini xatırlatmaqla kifayətlənirəm:

Nolar ağlarsa Füzuli rövzeyi-kuyin anıb,  
Lacərəm, gıryan olur qılğac vətən yadın qərib.

Görkəmli füzulışünas Sabir Əlim Xəliləğlunun fikirlərinə əsaslanıb (S.Ə.Xəliləğlu. Füzuli qəzəlləri şərh, 4 cildə, 1-ci cild. Bakı, Adiləğlu, 2004, səh. 221) beytin mənasını belə

baş a düşmək olar: Füzuli sənin cənnət məhəlləni anıb ağlasa, təəccüblü deyil, vətəni yad edəndə qərib, əlbəttə, ağlayar. Beytdəki “vətən” və “qərib” sözləri sufi anlamındadır. Vətən əzəli dünyaya; qəriblik, qürbət isə aşıqın yaşadığı maddi dünyaya işarədir. Deməli, aşıq qürbət saydığı maddi dünyada vətən bildiyi axirət dünyasına qovuşmaq eşqilə çırpınır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, *həsrət*, *qürbət*, *qəriblik* sözlərinin bu cür sufiyanə mənası poeziyamızda son əsrlərəcən özünü göstərmiş. Məsələn, ömür-gününü vətəndən çox da uzaqlarda keçirməmiş Molla Vəli Vidadinin tez-tez qürbətdən bəhs etməsinin də kökündə, çox güman ki, klassik şairlərimizdən, ən çox da Məhəmməd Füzulidən gəlmə nöqtələr var. Amma mən bu məqamda Molla Vəli Vidadi yaradıcılığına da baş vürmüş olsam, mətləbdən çox aralı düşərəm. Axı bu yazıda mən klassik şairlərimizdən yox, çağdaş şeirimizin tanınmış nümayəndələrindən biri olan Adil Cəmidən danışmaq fikrindəyəm. Klassikanı, ötəri də olsa, xatırlatmaq sadəcə olaraq yazının başlığından irəli gəldi. Yazının başlığı, əlbəttə, təsadüfən qoyulmayıb. Məsələ burasındadır ki, 60 illik yubileyi ərəfəsində Adil Cəmilin çapdan çıxan ikicildiyini (Adil Cəmil. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə. Bakı, Elm və təhsil, 2014) gözdən keçirəndə, yəni ikicildiyə daxil edilən şeirləri və poemaları illər üzrə ardıcılıqla izləyəndə o əsərlərdən bir həsrət xəttinin keçdiyini gördüm. Və təəccübləndim: necə olub ki, insan və şair kimi nə vaxtdan bəri tanıdığım Adil Cəmilin qəm-qüsbəyə, dərd-mələlə, həsrət-nisgilə bu qədər yaxın yoldaş olduğunu hiss etməmişəm?! Buna səbəb Adil Cəmilin yaradıcılığını bu vaxtaca diqqətlə izləməməkmə olub? Bəlkə, o həsrət-nisgili dərdindən hiss etməməyimin başqa səbəbləri var? Məsələn, belə bir səbəb: Adil Cəmil deyib-gülməyi, zarafat-



laşmağı bacaran bir adamdır. Bəlkə, baməzəlik Adil Cəmil-dən ötrü dərd-səri dost-tanışdan gizlətməyin bir yolu olub? Mümkündür, hər şey mümkündür. Amma fakt faktlığında qalır: Adil Cəmil həsrət şairidir. Bu həsrətin tarixi heç də Kəlbəcər in işğal olunmasından başlamır. İşğaldan sonra Kəlbəcər həsrəti ilə şeirlər, poemalar yazmaq ən sınavi oxucunun belə şairdən umduğu bir iş, gözlədiyi bir haldır. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, Adil Cəmil yaradıcılığında həsrətin tarixi lap əvvəldən – ilk şeirlərin yazıldığı vaxtdan başlayır. Müsahibələrinin birində Adil Cəmil deyir: “Üçüncü sinifdə oxuyanda mənim Mingəçevirdə yaşayan əmim atama dedi ki, Adili aparaq Mingəçevirə, qalan təhsilini orada davam etdirsin... Mən dördüncü sinifdən başlayaraq Mingəçevirdə oxumağa başladım, amma bütün yayı yenə atamın yanında, Kəlbəcərdə olurdum. Bax o həsrət məni şeirə gətirdi. Ata uzaqda, ana uzaqda, başı dumanlı dağlar uzaqda... istər-istəməz qərubsəyirdim. Uşaqılıq illərindəki o hisslər, o duyğular içimdə nəse oyadırdı. Əvvəl başladım rəsmlə məşğul olmağa, amma gördüm ki, yox, hisslərimi tam ifadə eləyə bilmirəm. Onda başladım söz düzməyə, “şairlik” eləməyə” (V.Yusifli. A.Cəmilin sənət yolu. Bakı, Elm və təhsil, 2014, s.117). Doqquz yaşında ikən Mingəçevirə oxumağa getməsinə şeirlərində Adil Cəmil “ilk ayrılıq” kimi mənalandırır:

Yadımdadır doqquz yaşım,  
Yadımdadır ilk ayrılıq...  
Ürəyimin səngiməyən  
Odundadır ilk ayrılıq.

İsti ana qucağından  
Ayrı düşdüm uşaq ikən.

Ata-baba ocağından  
Üzülüşdüm uşaq ikən.  
("Otuz yaşım")

Bu ayrılıq, ilk növbədə, anadan, atadan, kənddə görüb təmasda, ünsiyyətdə olduğun doğma adamlardan ayrı düşmək, onların isti nəfəsindən ötrü darıxmaqdır. Və isti nəfəsindən ötrü darıxdığı adamlar barədə Adil Cəmilin xeyli şeiri var. Amma bu şeirlər onun başı qarlı dağlar barədə yazdıqlarından çox deyil. Bəli, Adil Cəmil "isti ana qucağından ayrıldım" deyəndə həm də qoynunda doğulduğu o sirli-sehrli dağlardan ayrılmağını nəzərdə tutur:

Bulud məni yağışına çağırır,  
Zirvə məni yoxuşuna çağırır,  
Dərə məni ağuşuna çağırır,  
Göyəriboldur yamac indi, yal indi.  
("Dağlara qayıtmışam")

Doğma adamlarla doğma təbiət ayrı-ayrılıqda yox, birlikdə, bir bütöv şəkildə yurd yeri deyilən bir obraza çevrilib Adil Cəmilin şeirlərinə hopmağa başlayır. Səhra, suyu canına çəkən kimi, Adil Cəmil şeiri də yurd havasını canına çəkir:

Dağlar mənə nəfəs verə,  
Seyrək havam arta bir az.  
("Bir az")

Adil Cəmilin dərd-mələli məhz yurd havası çatmayanda başlayır:

Adım ayrılıqdır, həsrət oğluyam,  
Mən kədər övladı, zillət oğluyam.  
("Gözləyən var")

Adil Cəmilə şeir yazdıran da ən çox nisgil və dərd-qəmdir:

Mən səni kefindən yazmıram, şeirim,  
Dərdimin, sərimin libası sənsən.

(“Şeir haqqında şeir”)

Dərd-sərdən libas geyən şeirlərdən çoxunun baş qəhrəmanı, heç şübhəsiz, şairin özüdür. Amma Adil Cəmil avtoportretlə kifayətlənmir və yeri gəldikcə başqa şairlərin də portretini yaratmağa təşəbbüs göstərir. Aydın olur ki, həmin portretlərdə Adil Cəmilin qabarıq canlandırmaq istədiyi motiv-ştrix məhz qəriblikdir. Adil Cəmilin nəzərində: Lermontov öz nəğməsini bir bülbül kimi Rusiya adlı bir qəfəsdə oxuyur (“Ölməzlik”); dustaq həyatı yaşayan Nazim Hikmət günəş işığına möhtacdır (“Divar çatdağından süzülən işıq”); ömrü boyu dərdə gülən Məmməd Aslan gülən dərddir, həsrətin özü boyda bir qürbətdir (“Məmməd Aslan”); Vətənoğlu adı daşıyan şair Bəhmən sərgərdan düşüb özünə isti bir yuva axtarır (“Bəhmən Vətənoğluna”).

Adil Cəmil gül-çiçək, ağac, meşə, bulaq, çay, dəniz, dağ-daş və s. barədə az yazmayıb və tərəddüdsüz-filansız Adil Cəmili təbiət şairi adlandırı və təbiət şairlərimiz sırasında onun özünəməxsus yerini müəyyənləşdirə bilərik. Amma bu məqamda məni maraqlandıran başqa məsələdir: Adil Cəmil təbiət obrazlarına hansı nöqtədən daha çox yanaşır? Bu suala cavab vermək üçün Adil Cəmilin təbiət obrazlarından bəzilərini yada salmaq bəs edir: ev gülləri, səhra çiçəyi, tək palıd, qayalıqda bitən meşə, qurumuş göl, qərib quşlar... Heç də tam olmayan bu siyahı Adil Cəmili bir təbiət şairi kimi duymağa işıq ucu verir. Aydın olur ki, güllər arasında Adil Cəmilin şeirə gətirdiyi dibçək gülləridir – isti otaqların

pəncərəsindən dəli həsrətlə günəşə baxan, sevincini qönçə-qönçə açıb, dərini yarpaq-yarpaq tökən dibçək gülləri (“Ev gülləri”). Çiçəklər arasında Adil Cəmilin şeirə gətirdiyi səhra çiçəyidir – qərib yolçunun son nəfəsindən göyərən səhra çiçəyi (“Səhra çiçəyi”). Palıdlar arasında Adil Cəmilin şeirə gətirdiyi “təklük odunun” yandırdığı palıddır (“Etüd”). Adil Cəmil hər ağacılığı yox, dağ başında, qayalar arasında bitib ana meşədən aralı düşən qərib meşəni qələmə alır (“Qayalıqda bitən meşə”); suyun altında qalıb qurumaqda olan, “puçur-puçur ağlamağa, yarpaq-yarpaq hönkürməyə” həsrət qalın Samux meşələrini qələmə alır (“Sualtı meşə”). Adil Cəmil hər bulağı yox, insan nəfəsinə möhtac qalan Novlu bulağı qələmə alır (“Belə qəribsəmə”). Şübhə yoxdur ki, başqa şairlər kimi, Adil Cəmil də göylərdə uçan quşlarla öz könlü arasında bir yaxınlıq görür və bu səbəbdən “Könlüm uçub qənşərinə o kəndin, Yuva salıb qarşdakı qayada” deyir (“Həyata bax, həyata”). Bu, öz yerində. Amma quşlara ayrıca şeir həsr edəndə Adil Cəmilin üz tutduğu məhz qərib quşlar olur:

Yollar yorub açmadığım iz – qərib,  
Ürəyimi yuva bilən söz – qərib...  
Nə dilərsiz mən qəribdən siz qərib –  
Qərib quşlar, pəncərəmdən çəkilin.

(“Qərib quşlar, pəncərəmdən çəkilin”)

Adil Cəmil məhəbbətdən də çox yazıb. O qədər yazıb ki, məhəbbət şeirlərindən ibarət “Bir dəli sevgidən göyərən dünya” adlı ayrıca kitab çap etdirib. Adil Cəmili təbiət şairi adlandırdığımız kimi, məhəbbət şairi də adlandırma bilərik və axtarsaq, görərik ki, o, heç də çağdaş məhəbbət şairlərimizdən geri qalmır. Amma bu yerdə mənim aydınlaşdırmaq istədiyim

məsələ hansı şairin daha çox irəlində olması məsələsi deyil. Aydınlaşdırmaq istədiyim məsələ – məhəbbətə Adil Cəmilin hansı yöndən yanaşib-yanaşmamasıdır. Məsələ, çox da qəliz olmayan belə bir suala cavab tapmaq istəyirəm: Adil Cəmilin sevgi lirikasında aşiq vüsalın sevincindən söhbət açır, ya hicranın nisgilindən? Əlbəttə, hər ikisindən. Amma görmək çətin deyil ki, Adil Cəmilin hicran şeirləri vüsal şeirlərindən hiss olunacaq qədər çoxdur. Adil Cəmilin məhəbbət şeirlərinin əksəriyyətində vüsal – uzaq keçmiş və əlçatmaz bir gələcəkdir. Bu şeirlərdə indiki zaman isə daha çox hicranla, həsrətlə bağlıdır, yəni aşiq bu gün baş verən olaylar içində özünü bir nakam kimi görür. Nakam aşıqın nəzərində: vüsal havasıyla gülən baharı hicran nəfəsi qəhr edir (“Sən məni unut”); sevgi – uçurumlar ağzında bitən bir çiçəkdir (“Bağışla, mən səni sevə bilmədim”); sevgili – üzdükcə gedib çatılmayan bir adadır (“İlk məhəbbət yarası”); aşıqın göz yaşından göl yaranıb, sevgili bu gölün sonasıdır (“Göz yaşından göl yaranıb”); dövrən, aşiqi qoynu bürkülü aran düzünə, sevgilini isə boynu bükülü bənövşəyə döndərüb (“Heyif o günlərin şirinliyinə”); aşiq – özgə zirvədə əriyən qar, sevgili – özgə zirvədə ağlayan bulaqdır (“Sən özgə, mən özgə”); aşiq için-için sızlayır, onun sinəsində ürək adlı bir kəmanə var (“Xoşbəxt o kəmdir ki”); sevgili – alovda bişməyən od parçasıdır (“Sən”); aşiq – özü boyda hicran dağı, həsrət alovudur (“Həsrət alovuyam”); aşiq, eşqi ürəkdə bir qəlpə kimi gəzdirir (“Belə sevən tapılmaz”); həsrət, aşiqi bir nar kimi dənələyir, aslan dişli intizar onu didib parçalayır (“Hardasan?”).

Adil Cəmilin məhəbbət lirikasında aşiq özünü Məcnuna, Kərəmə tay tutur (“Tapşır gözlərinə, tək bənə baxsın”); sevgilisi aşiqi Kərəmin qarlı dağına göndərir (“Ürəyim boş səhra

idi”); aşıq Məcnuna dönsə də, sərgərdan gəzib-dolanmağa düz tapa bilmir (“Nədir qəsdin?”). Adil Cəmilin məhəbbət lirika-sında aşıqın hicrana fəlsəfi münasibətində də Məcnundan (Məhəmməd Füzulidən) gəlmə nöqtələr var. Məcnun öz xoş-bəxtliyini eşqin əzabında axtardığı kimi, Adil Cəmilin də lirik qəhrəmanı dərin kədər, uzun həsrət qarşısında əyilmir, sınımr (“Səni görmək üçün gəldim dünyaya”); gəmisini dəryada tufana tuş gəlsə də (“Sevərək yaşamaq”); kürəkdə hicran yükü, biləkdə qandal daşısı da (“Gec olmamış”), eşq əzabını şirin bir nemət sayır, dözümdə Fərhadan geri qalmadığını bildirir:

Mən Fərhadan dözümlüyəm dözümdə –  
Əzabından öpə-öpə gəzirəm.

(“Gəzirəm”)

Sən mənim şipşirin dərdim, məlalım,  
Gündüz günəşimsən, gecə hilalım.

(“Bu necə sevgidir”)

Aman, Allah, bu nə sevda –  
Belə şirin qəm olarmı?..

(“Qınamasın məni bu el”)

Adil Cəmilin sevgi şeirlərində baş qəhrəman sadəcə olaraq hicrandan danışmağı ilə yox, həm də bu hicrana ömrün mənası kimi baxmağı ilə Məcnunu, Fərhadı xatırladırsa, onda söhbətimizin lap əvvəlinə qayıdıb həsrət poeziyasının uzaq keçmişini ilə bu günü arasında yüngülvari tutuşdurma apara bilərik. Poeziyanın “uzaq keçmişini” bu yerdə Yunus Əmrə və Məhəmməd Füzuli, poeziyanın “bu günü” bu yerdə Adil Cəmilidir. Yunus Əmrə və Məhəmməd Füzuli sözünün əvvəli Allah, axırı Allahdır. Yuxarıda misal çəkdiyim “Aman,

Allah, bu nə sevda” misrası göstərir ki, Allaha müraciət Adil Cəmil şeiri üçün də səciyyəvidir. Amma bu fakta əsaslanıb, gözələ məhəbbət – Allaha məhəbbətdir, gözələ qovuşmaq – Allaha qovuşmaqdır fəlsəfəsini (Yunus Əmrə və Məhəmməd Füzuli fəlsəfəsini) Adil Cəmil üçün də səciyyəvi xətt saya bilərikmi? Əlbəttə, yox. Adil Cəmilin həsrət poeziyası ilə klassik həsrət poeziyası arasında ən başlıca məzmun yaxınlığı *hissənin tamdan* ayrı düşməyi və *tamın* intizarı ilə yanıb-yaxılmağıdır. *Tamdan*, *bütövdən* aralı düşmək Adil Cəmilin təbiət və məhəbbət mövzulu şeirlərindən bir ana xətt kimi necə keçirsə, onun tənqidi ruhlu şeirlərindən də eləcə keçir. Adil Cəmil kimləri tənqid edir? Göz önündə kol-kos sayaq əyilən, ayaqlar altında qara qum kimi döyülən yaltaqları (“Bir yaltağa”) ; gözləri köhnə şinel ilgəyinə, qaşları bisavad vergülünə oxşayan simasızları (“Adsız şeir”) ; qurumuş bir çay ola-ola yerli-yersiz coşub-kükrəyən millət qəhrəmanlarını (“Səni tanıyıram”)... Belə adamları tənqid edərkən də Adil Cəmil özünü məhz həsrət şairi kimi göstərir. Məsələ burasındadır ki, özünə yad saydığı və qətiyyənlə qaynayıb-qarışa bilmədiyi belə adamlar arasında Adil Cəmil tənhaləşir və arxasız-köməksiz bir qəribə dönür (“Vətən mənə qərbət oldu”). Səhra çiçəyi gülüstan, tək palıd sıx orman... həsrətində olduğu kimi, Adil Cəmil də gülü-gülüstanı, ağacı-meşəsi, ən başlıcası isə adamları ilə ona doğmadan doğma olan xəyali bir dünya həsrətindədir. *Tam və bütöv* dediyimiz həmin xəyali dünyadır, *hissə* dediyimiz isə şairin lirik qəhrəmanıdır. Özünü “həsrət oğlu” adlandıran bu qəhrəman dərd içindədir, buludlar – bu dərdin gəzəri büstüdür (“Tapmadım”); şair dopdolu sünbül kimidir, küləklər sovurur onu, dənələyib dənə-dənə, sac üstə qovurur onu (“Yıxılmışam öz içimdən”). Amma bu

yanıb-yaxılma və sac üstdə qovrulmalar “şipşirin” dərd-mələl doğurduğuna görə şairə güc verir, onun əzmini, mətanətini artırır: qurd gözünün alovunda ardıcların şaxı sınır, gilə-gilə əriyir qar, selə dönüb yeriyir qar (“Qış gecəsinin trilogiyası”). Və şair “dərdin qarında çiçəkləyir” (“Fəridə Ləman”).

Həsərət şairi adlandırdığım Adil Cəmilin əzmlı və mətin olmaqdan başqa çarəsi yoxdur, çünki görüləsi iş, deyiləsi söz çoxdur hələ. O ki qaldı 60 məsələsinə, bu yaş ustad yaşıdır. Qoy ustadlıq məsuliyyəti Adil Cəmilin əl-qolunu bağlamasın, əksinə, qol-qanad verib ona yeni-yeni əsərlər yazdırsın!

*15 dekabr 2014-cü il*



## **KÖVRƏKLİK VƏ ÖTKƏMLİK** **(Şair Xanəli Kərimliyə təbrik məktubu)**

Əziz Xanəli müəllim! Əvvəlcə onu deyim ki, bu məktubda “siz” müraciət formasını bir qırağa qoyub “sən” müraciət formasını seçmək istəyirəm. İstəyirəm belə müraciət forması rəsmiyyətçiliyi aradan götürsün və “quru” deyim tərzinin aradan götürülməsi fikrin daha sərbəst şəkildə çatdırılmasına kömək eləsin. Rəsmiyyətçilikdən, “quru” deyim tərzindən qaçmağın ən böyük “baiskar”ı sənin öz yazılarındır. Bəli, sən yazılarında düz danışmaq istəyirsən, gördüklərini, duyduqlarını oxucuya boyasız-riyasız çatdırmağa, özündən söhbət açarkən boğazdan yuxarı sözlərdən uzaq olmağa çalışırsan. Təbii ki, özündən söhbət açmaq yer üzünün bütün başqa şairləri kimi sən də halal haqqındır. Bütün başqa şairlər kimi sən də dünya barədə sözünü özün barədə söhbət açmaqla deməlisən, yaratdığın avtoportret dünyanın müxtəlif cizgilərini göstərməyin bir vasitəsi olmalıdır. Deməli, şairin şairdən fərqi əslində sözlə öz şəklini çəkib-çəkməməkdə yox, bu şəkli necə çəkməkdə ortaya çıxmalıdır. Sən öz portretini dünyanın adi adamlarından birinin portreti kimi yaradırsan və oxucu qəlbinə yolu məhz bu nöqtədə tapa bilərsən. “Anamdan məktub” kitabına yazdığın “Ön söz”də özün barədə belə deyirsən: “Orta təhsil illərimdə bir dəfə də olsun abırlı dərs oxumadım... Hamı kitabxanaya gedər, qucaq-qucaq kitab alardı. Mənimlə “ən böyük arzum” bu kənd kitabxanasını yandırmaq idi”. Özün barədə bu cür yarıciddi-yarızarafat bir ahəngdə danışmaqla oxucunu özünə yaxınlaşdırırsan və o, sənə şeirlərini yaxın adamın yazıları kimi oxumağa başlayır.

“Ön söz”də özünə yad adam gözüylə baxmağı bacaran müəllifi oxucu şeirlərdə də axtarır və tapır:

Vaxta qızıl dedi aqıl babalar,  
Mən vaxtı misdən də ucuz tutmuşam.  
Gərəksiz daş kimi qoyub sapanda  
Nə istək dalınca gəldi – atmışam.

Əlbəttə, sən heç də hər yerdə özündən narazı adam kimi danışmırsan. Yaxşı bilirsən ki, dünya qarıtıx, gözüac qurdlarla doludur və bu qurdlarla Məcnun dilində danışmaq olmaz:

Hara aş göndərdim, ordan daş gəldi,  
Hara can göndərdim, kəsik baş gəldi.  
Əl açdım dərgaha, əlim boş gəldi,  
Məndən nə gözləsin məndən betərlər?

Atılan daşlardan, kəsilən başlardan sən artıq cavabdeh adam kimi danışmalı olursan, “səndən betər” gündə olanların dadına çata bilməmək səni bambaşqa bir ahəngdə dindirir:

Laylası tufanla çalınan kəslər  
Buyruq qulu kimi yaşaya bilmir.  
Saxta ucalığı, ucuz şöhrəti  
Minnətli yük kimi daşıya bilmir.

Bu, sənin acgöz qurdlar arasından gələn səsindir. Səsini qaldırıb qurdların qabağını almaq, ucuz şöhrət müqabilində səni buyruq quluna döndərmək fikrində olanları yerində oturtmaq istəyirsən. Və bu məqamda “laylası tufanla çalınmış” deyib özünü öyməyin başqa yazılarında özünü tənbeh eləməyinlə ziddiyyət yaratmır, əksinə, həmin cəhətlər bir-birini tamamlayır. Sənin şeirlərində utancaqlılıqla döyüşkənlik iki qardaş kimi qoşa addımlayır. Həm utancaqlılıq, həm də döyüş-

kənlik şair olmaq məsuliyyətindən irəli gəlir. Yazdığı nəğmənin “vətən adıyla dünyanı dolaşmaması” səni utandırırsa, vətənin mənəvi mülkünün alqı-satqı bazarına çıxarılması səni təbdən-hövsələdən çıxarır.

Fikrimi davam etdirmək üçün sənin sevgi şeirlərindən də nümunələr gətirmək istəyirəm:

Gözümdolusu da görməyim deyə,  
Özüm bilə-bilə qaçmışam səndən.  
Çiçəklər uzaqdan gözəl görünür,  
Səni çiçək kimi sevmişəm gəndən.

Yaxud başqa nümunə:

Sevgisiz kədərim, kədərsiz sevgim  
Suya həsrət qalan çiçək kimidir.  
Küləklər ağzında daşa çırpılan  
Budaqdan üzülən ləçək kimidir.

Ayrı-ayrı şeirlərindən götürdüyüm bu misralar küləyin divan tutduğu zərif çiçəklərin sevgi tarixçəsinə həsr olunub. Maraqlıdır ki, zərif çiçəklərə divan tutan küləyin, qollubudaqlı, köklü-köməcli ağacları yerindən oynadan tufanın sevgi tarixçəsinə də sən eyni yangıyla qələmə ala bilirsən:

Sənin sifətini görməyim deyə  
Baş alıb bu evdən çıxıb gedərdim.  
Dişim-dırnağımla çatdığım odu  
Bir göz qırpımında yıxıb gedərdim.

Gedərdim ürəksiz daşlara tərəf,  
Onlarla dil tapıb ülfət qurardım.

Bu qalan beş günlük ömür-günümü  
Əhmədi-Biqəmtək başa vurardım.

Bu sevgi küləyin, tufanın, yaxud bir az əvvəl qeyd etdiyim kimi, “laylası tufanla çalınmış” adamın sevgisidir. Bu sevgini çiçək sevgisi ilə yan-yana qoyub sənin şair təbiətinin bir-birini tamamlayan iki səciyyəvi cəhətini – kövrəklik və ötkəmliyi təzədən bir yerdə görürəm.

Əziz Xanəli müəllim! Bilirəm ki, ucuz təriflə aran yoxdur və “Bu da bir nağıldı” kitabına yazdığın “Ön söz”də şairlərin bayağı təriflənməsini toylardakı bəy təriflərinə bənzətmisən. Fikrinə tərəfdar çıxıram və ucuz tərifə yol vermədən 55 yaşın münasibətilə səni bağrıma basıb arzulayıram ki, şeirlərində gördüyüm utancaqlıq və döyüşkənlik, kövrəklik və ötkəmlik bundan sonra da bir yerdə olsun, qoşa addımlasın, duyğuların bu cür əlvanlığı sənə, bizə yeni-yeni misralar bəxş eləsin!

*23 dekabr 2006-cı il*

## TEYMUR KƏRİMLİ İLƏ KLASSİK ƏDƏBİYYAT ÜSTÜNDƏ DƏRDLƏŞMƏ

Başlıqdakı “üstündə” qoşması özündən sonra “mübahisə” sözünü, bəlkə, daha çox tələb edir, yəni “klassik ədəbiyyat üstündə mübahisə” dil-üslub baxımından, bəlkə, daha münasib deyim formasıdır. Olsun. Etirazım yoxdur. Amma mən bu yazıda AMEA-nın müxbir üzvü (indi artıq həqiqi üzvü – M.K.) Teymur Kərimli ilə klassik ədəbiyyat üstündə mübahisə etmək yox, məhz dərdləşmək fikrindəyəm. Dərdləşməyin məlum və məşhur qaydası var: tərəf-müqabilinlə üz-üzə, göz-gözə oturub onu və səni narahat edən mətləblər barədə söhbətə başlayırsan. Başlıqda işlək deyim formasından qaçmaq istədiyim kimi, yazının özündə də dərdləşməyin bu məlum və məşhur qaydasını bir qırağa qoymaq istəyirəm. İstəyirəm T.Kərimlinin qızıldan qiymətli vaxtını almadan söhbəti (əgər buna “söhbət” demək mümkünsə) onun kitabları ilə söhbət şəklində quram.

Kitabları (həm Nizami və Füzuliyə, həm də Akif Əlizadə, İsa Həbibbəyli kimi akademiklərə həsr olunan kitabları) deyir ki, klassik ədəbiyyat Teymur Kərimlidən ötrü sadəcə tədqiqat predmeti deyil, klassik ədəbiyyat Teymur Kərimlidən ötrü bir düşüncə tərzini, davranış normasıdır. Teymur Kərimlinin sənətə, insanlara, ətrafdakı hadisələrə münasibətində, oturub-durmağında Nizamidən, Füzulidən gələn, yaxud onlarla səsleşən cəhətlər var. Oturub-durmaq məsələsini heç də elə-belə, sözgəlişi xatırlatmıram. Bu məsələni bəri başdan xatırlatmaqla bildirmək istəyirəm ki, Teymur Kərimlinin həyat-məişətdəki davranış tərzindən də az-çox xəbərdaram. Və 1972-ci ildən tanıdığım Teymur Kərimlinin xasiyyəti-xarak-

teri onun əsərlərinə açar tapmağa kömək edir. Bu fikri tərsinə də söyləmək olar: Teymur Kərimlinin əsərlərini oxumaqla bir insan kimi onun özünü daha yaxından tanımaq olur. Teymur Kərimli riyaziyyat təmayüllü orta məktəbi qızıl medalla bitirib riyaziyyat yox, ədəbiyyat dalınca gedir, ədəbiyyat aləmində isə könül verdiyi, qırılmaz tellərlə bağlandığı sənətkarlar məhz Nizami və Füzuli olur. Bu kimi bioqrafik faktları Teymur Kərimlinin kitablarını oxumadan doğru-düzgün qiymətləndirmək olarmı? Əlbəttə, olmaz. Hələlik kitabların incəliklərinə varmadan Teymur Kərimlini Nizami və Füzuliyə bağlayan mənəvi dəyərləri ümumi şəkildə diqqətə çatdırmaq istəsəm, nəfsin, dünyagirliyin fəvqünə qalxmağı lap başda qeyd etməliyəm. Bildirməliyəm ki, dünyanın naz-nemətinə aldanmamağı oxucuya dönə-dönə tövsiyə edən Nizami və Füzuliyə üz tutmağın özü bəri başdan tədqiqatçının xarakteri bərdə müəyyən təsəvvür yaradır. Tədqiqatçı qısa vaxtda populyarlıq qazanmaq istəsə, real həyatda yaşayan nüfuzlu yazıçılardan və yaxud haqq dünyasına qovuşan, amma oğul-uşağı yüksək mənsəb sahibi olan yazıçılardan mövzu götürər. Tədqiqatçının Nizami və Füzuli kimi sənətkarlardan mövzu götürməsində isə ad-san qazanmaq şansından daha çox risk var. Risk, söz yox ki, mövzunun çətinliyində, Nizami və Füzuli yaradıcılığının forma və məzmunca mürəkkəbliyindədir. Bu çətinlik və mürəkkəbliyin öhdəsindən gəlmək üçün Avropa və rus ədəbiyyatşünaslığına bələd olmaqdan əlavə, ərəb və fars dillərini bilməlisən, Şərqi mifologiyası və ədəbiyyatına, islam mədəniyyətinə dərinlən bələd olmalısən. Ağır zəhmət, yüksək professionallıq tələb etdiyindəndir ki, Nizami və Füzuli yaradıcılığının, bütövlükdə klassik ədəbiyyatımızın araşdırılması bu gün Teymur Kərimli kimi bir neçə ciddi alimin ümidinə qalıb.

Elə Teymur Kərimli ilə dərdləşərkən toxunmaq istədiyim məsələlərdən biri budur – klassik irsə maraq göstərənlərin sayca get-gedə azalması. Klassik irsə maraq oyatmaq, görünür, orta məktəbdən başlamalıdır. Orta məktəbdə ərəb və fars dillərinin tədrisinə diqqət artırılmalı, ərəb əlifbasını öyrənmək və öyrətmək zəruri bir iş kimi təhsildə öz yerini tapmalıdır. Ərəb əlifbasını bilmədikcə biz həmin əlifbada yazılan qaynaqlarımızdan ayrı düşürük, klassik irsin öyrənilməsinə gedə biləcək yolu bu başdanca bağlamış oluruq. Klassik irsin öyrənilməsinə bu gün heç olmasa dini mənbələrin öyrənilməsi ilə uzlaşdırmaq olmazmı? Axı son vaxtlar ərəb və fars dillərini öyrənənlərin çoxu islam təliminə az-çox yiyələnmək istəyənlərdir. İş elə qurmaq olmazmı ki, islam təliminə baş vuranlar, mollalıq dalınca gedib-getməmələrindən asılı olmayaraq, klassik ədəbiyyata mötəbər qaynaq kimi baxsınlar və dindarlar arasından Nizami, Nəsimi, Füzulinin... görkəmli tədqiqatçıları yetişsin!? Bu işdə “olmaz”ı “olar”a çevirmək üçün gərək “din” adı altında aramıza girib varlığını sarsıtmağa çalışan kənar siyasi qüvvələrin təsirinə düşməyək, Nizami, Nəsimi, Füzuli... kimi mənəvi atalarımızı yaddan çıxarıb, hər yoldan ötənin ətəyində namaz qılmayaq.

Ərəb-fars dillərini öyrənənlərin belə, klassik ədəbi irsə çox da maraq göstərmədiyi bir vaxtda Teymur Kərimli kimi bədii söz xiridarlarının qədir-qiymətini bilmək borca çevrilir və sən hansı yollasa o borcu ödəməyə çalışırsan. Düşünürsən ki, borcu ödəməyin yollarından biri Teymur Kərimlini oxumaq, onun böyük zəhmət və yüksək professionallıq bahasına gəldiyi və irəli sürdüyü qənaətləri bölüşməkdir. Bölüşməli qənaətlərdən biri klassikin davranışı ilə bağlıdır. Klassikin davranışındakı qaranlıq məqamların aydınlaşdırılması Tey-

mur Kərimli tədqiqatına xüsusi impuls verir. Nizaminin “Xəmsə”də zəmanəsinin səkkiz hökmdarına tərif dolu fəsillər həsr etməsini necə başa düşmək lazımdır? Təmtəraqlı ithaflar, bəlağətli mədhnamələr yalnız maddi təminat üçündürmü? Teymur Kərimli bu kimi suallara bir aydınlıq gətirməklə özünü Nizami haqqında söz deməyə daha çox kökləyə bilir: “Nizaminin fikri yalnız qonorar olsaydı, nəqdi qoyub nisyə dalınca düşməz, uzaq Ərzincana, Marağaya, Şirvana, Təbrizə əsər göndərməzdi. Məsələ burasındadır ki, o dövrün ən etibarlı kitab fondları şahların saray kitabxanaları və xəzinələri idi. Həm də saray kitabxanalarında qiymətli əlyazmaların üzünün nəfis şəkildə köçürülüb çoxaldılması üzrə o dövrün miqyaslarına görə qızgın və geniş iş aparılırdı. Bundan əlavə, əlyazmaları nə qədər uzağa göndərilirdisə, onların daha böyük əraziyə yayılmaq ehtimalı bir o qədər artırdı”. Şair və hökmdar məsələsini diqqət mərkəzində saxlamaq Teymur Kərimliyə, bir tərəfdən Nizaminin necə insan olduğunu başa düşmək üçün lazımdırsa, o biri tərəfdən də onun necə sənətkar olduğunu başa düşmək üçün lazımdır. Nizamini bir sənətkar kimi ideal hökmdar məsələsi dərin-dərinə düşündürürsə, söz yox ki, araşdırmada həmin məsələdən yan keçmək olmaz. Teymur Kərimli nəinki həmin məsələdən yan keçmir, həm də məsələyə müəyyən qədər yeni baxış bucağından yanaşa, başqalarının görə bilmədiyini cəhətləri görə bilir. Yeni baxış “Leyli və Məcnun” poemasına münasibətdə daha qabarıq şəkildə ortaya çıxır. Nizaminin ideal hökmdar axtarışlarından bəhs edənlərin yekdil qənaətinə görə, “Leyli və Məcnun” bir məhəbbət dastanı kimi bu axtarışlardan qıraqda qalır. Poemanı sırf məhəbbət dastanı saymaqda bir qəbahət görməyən Teymur Kərimli isə bu məhəbbət dastanını ideal hökmdar meyarları ilə də nə-



zərdən keçirməyin mümkün olduğuna bizi inandıra bilir. Əvvəla, Teymur Kərimli “Leyli və Məcnun”un ənənəvi giriş hissəsində Nizaminin hökmdarlarla bağlı fərqli fikirlərinə diqqət yetirir. İkinci tərəfdən isə, Teymur Kərimli poemanın əsas süjet xəttində başqalarının müşahidə etmədiyi məcazi yüklü hökmdar obrazının olduğunu üzə çıxarır. “Leyli və Məcnun”un ənənəvi girişində Teymur Kərimlinin diqqət yetirdiyi fərqli məqam budur: “Padşahları oda bənzədən Nizami, onlara çox yaxınlaşmağın təhlükəli olduğunu, onlarla həmişə müəyyən məsafə saxlamağın zəruriliyini obrazlı bir dillə açıb göstərmişdir:

Quru pambıq oddan qorunduğu kimi,  
Sən də padşaha yaxın olmaqdan saqın!  
O od nurla dolu olsa da,  
Ondan uzaq olan şəxs asudədir.  
Şamın nuru ilə parlayan pərvanə,  
Şam məclisində əyləşdiyi üzündən yandı”.

Əlbəttə, burada məcazi mənəli hökmdardan söhbət getmir. Məcazi mənada hökmdar obrazını Teymur Kərimliyə görə, poemanın baş qəhrəmanı Məcnunun timsalında axtarmaq lazımdır: “Məcnun müəyyən mənada şahdır, hökmdardır. Həm də onun hökmran olduğu məhəbbət, sədaqət, vəfa səl-tənətində ideal qayda-qanun mövcuddur. Əgər başqa poemalarında Nizami şahlara necə şahlıq etməyi öyrədirsə, Məcnuna münasibətdə bunun şahidi olmuruq. Şair necə sevməyi, necə sədaqət və vəfa, fədakarlıq göstərməyi Məcnuna öyrətmək fikrində deyildir. Demək, Məcnun məhəbbət mülkünün, eşq ölkəsinin ideal hökmdarıdır və yer üzərində ideal bir quruluş varsa, o da məhz məhəbbət ölkəsində bərqərar olmuş qayda-

qanunlar toplusuna əsaslanmaqdadır”. Eşq mülkünün sultanı məsələsinin Nizamidə ötəri yox, köklü bir məsələ olduğu sələf-xələf müstəvisində daha aydın görünür. Nizaminin irəli sürdüyü aşiq-sultan konsepsiyası Nizamidən sonrakı ədəbiyyatımızda məhəbbət lirikasının əsas xətlərindən birinə çevrilir. Xətai, sələfinin təsiri ilə belə hesab edir ki, öz zəmanəsində məhəbbət diyarının sultanıdır, qəmlə qüssə qoşa vəzir kimi sağ-solunda oturublar. Füzuli öz ustadına arxalanıb belə hesab edir ki, eşq mülkü padşahla dilənçinin bərabər olduğu bir mülkdür; bu mülkdə məşuqə aşiqi taxtdan salıb onun yerində padşah ola bilir – aşiqin öz sevgilisinə hərdən “padşahım” deməsi məhz o səbəbdəndir.

Bəs aşiqin hökmran olduğu məhəbbət diyarının tarixi-coğrafi əsası varmı? Tədqiqat mövzusu “Nizami və tarix” olan Teymur Kərimli məhəbbət diyarından danışmaqla mətləbdən kənara çıxmırmı? Teymur Kərimlinin Nizami haqqında yazdıqlarından bu cür sualların ortaya çıxması “sadə” səbəblə bağlıdır: Teymur Kərimli tarixdən heç də bizim vərdiş etdiyimiz bir formada danışmır. Onu hadisələrdən daha çox fikirlər, ideyalar maraqlandırır. Başqa cür desək, onu hadisələrin real həyatda həqiqətən baş verib-verməməsindən daha artıq dərəcədə fikir və ideyaların real tarixi şəraitlə bağlılığı maraqlandırır. Söhbəti konkret olaraq aşiq-hökmdar məsələsi üzərinə gətirsək, qeyd etməliyik ki, Məcnun da başqaları kimi real bir ölkənin sakinidir və onun xəyali bir sultana çevrilməsi məhz bu reallıqdan, şəxsiyyət azadlığına zidd tarixi şəraitdən doğur. Hər şeyin, eləcə də məhəbbətin alınıb-satıldığı bir şəraitdə Məcnun real aləmlə əlaqələri kəsib, xəyali bir ölkənin hakimi-mütləqi olmaq qərarına gəlir. Xəyali ölkə, real tarixi şərait barədə dolğun bədii təsəvvür yaratmaq

üçün müəllif tez-tez realla irrealın toqquşması xəttindən istifadə edir. Və bu toqquşmada Məcnunun atdığı addımları başa düşmək heç də asan olmur. Ətrafdakı adamlar Məcnunun qəribəlikləri üstündə baş sındırmağa lüzum görmürlər, Qeysi Məcnun elan etməklə, qəribəlikləri dəliliyin əlaməti saymaqla onlar məsələni “həll etmiş” olurlar. Məcnunun ağlasığmaz addımlarını anlamaqda başlıca çətinlik oxucunun çətinliyidir. Əlbəttə, oxucu nəzərə alır ki, Məcnunun faciəsi cəmiyyətdəki eybəcərlikləri dərinlən duyan idrak sahibinin faciəsidir. Amma idrak sahibi öz atasının dəfninə, ümumiyyətlə, yasına gəlmirsə, oxucu doğrudan da, suallar qarşısında qalır. Teymur Kərimli də bir oxucu və mütəxəssis kimi “Xəmsə”nin bu cür sual doğuran nöqtələrini daha çox qabardır və irəli sürdüyü mülahizələrlə suallar ətrafında düşünüb-deşinmaq imkanı yaradır. Və sən düşünürsən. Düşünürsən ki, çağdaş dünya ədəbiyyatının tez-tez üz tutduğu laqeydləşmə problemi hələ XII əsrdə Nizami yaradıcılığında yüksək bədii həllini tapıb. XX əsrin görkəmli yazıçılarından olan A.Kamyunun “Yad” adlı hekayəsinin qəhrəmanı eynilə Nizaminin Məcnunu kimi öz valideyninin dəfninə gəlmir. A.Kamyuda qəhrəmanın bu hərəkəti fərdi keyfiyyətdən daha çox sosial mühitin insana mənfi təsirinin bir əlaməti kimi təqdim edilir. Bu sözləri müəyyən mənada Məcnunun da hərəkətinə aid etmək olar. Fərq bundadır ki, A.Kamyudakı qəhrəmanın təbiətə həssaslığından xəbərsiz olduğumuz halda, Məcnunun nə dərəcə qəlb adamı olmasından xəbərdarıq. Elə məsələnin məğzi də bu nöqtədədir. Məsələ burasındadır ki, cəmiyyət son dərəcə həssas bir adamı doğma atasının cənazəsi üstünə gəlməmək həddinə çatdırır, normalı anormala çevirir.

Normalın normal olaraq qalmasında və insanın insan kimi yaşamasında Nizaminin hökmdarlara (məcazi yox, həqiqi mənada hakimi-mütləqlərə) böyük ümid bəsləməsi, “Xəmsə”də hökmdarlara geniş yer verməsi bəlli məsələdir və Teymur Kərimli bu bəlli məsələnin nə qədər naməlum və qaranlıq nöqtələrinə işıq tutur. Bu, öz yerində. Amma birdən... tarixi kökü olan hökmdar obrazları sırasında Allah obrazının da araşdırılmasını görəndə çaşırsan və çaşıb “Xəmsə”-nin yazıldığı bir dildə öz-özündən soruşmalı olursan: an koca, in koca? (yəni, o hara, bu hara?) Sual beynində, kitab əlində Allah obrazının təhlilinə həsr olunmuş fəslə oxumağa başladıqca ürəyin yavaş-yavaş öz yerinə gəlir. Aydın olur ki, bizim formal parçalar sayıb ildırım sürəti ilə üstündən keçdiyimiz “Tövhid” və “Minacat”larda da Teymur Kərimli ideal hökmdar, ümumilikdə ideal insan problemi ilə səsleşən maraqlı cəhətlər tapır. Belə maraqlı cəhətlərdən biri od-alov kimi adamı yandırıb külə döndərən hökmdarlardan fərqli olaraq, Tanrının həmişə insan yanında olub, ona arxa-dayaq durmasıdır. Allah insana o qədər yaxındır ki, Nizami Onunla söhbət etməyə can atır. Bu söhbətdə Nizami Tanrıya müraciət etdiyi kimi, Tanrı da bəzən Nizamiyə müraciət edir. Ərkyanə, məhrəmanə söhbətdən ürəklənən Nizami ortodoksal islamın “hikmətə sual yoxdur” hökmü ilə razılaşmadan bəzən şübhə içində hikmətə suallar verəsi olur:

“Belə yaxşı və şən dünya yaratdığım halda,  
Əbədilik nə üçün cənnətə həvalə edildi?  
Başqa dünya bundan daha yaxşı ola bilməz...  
Sən onu (o dünyanı – M.K.) yaxşı hesab edirsənsə,  
qoy sən deyən olsun.”

Cənnətin varlığına şübhə ilə yanaşması da, sözünü “qoy sən deyən olsun” şəklində tamamlaması da Nizaminin Tanrı ilə yaxınlığının, daha doğrusu, Tanrını özünə yaxın və doğru bilməsinin bir ifadəsidir. Nizami bu cür doğmalığın rəiyyətlə hökmdar arasında olmamasına təəssüflənir. Amma bu, Nizami ruhdan salmır, o, belə hesab edir ki, hökmdarı, bütövlükdə insanları “Tanrının yaratdığı ali varlıq” mərtəbəsinə qaldırmağın yolu var. Nədədir bu yol? Teymur Kərimlinin bələdçiliyi ilə bir çox başqa suallar kimi, bu sualın da cavabını tapmaq mümkün olur. Aydın olur ki, “Tanrı dərgahının açarı olan söz insan qəlbinin də açarıdır. Bu açarla insan duyğusunun və idrakının ən qaranlıq hücrələri açılmalı, heyvani instinktlərin toz-torpağından təmizlənməli, bilik və hikmət ziyası ilə nurlandırılmalıdır. Lakin bu – zərif, poetik söz olmalıdır; çünki hər söz insan hissələrini ehtizaza gətirən rezonator kimi fəaliyyət göstərə bilməz, hər söz insan idrakının mürgüləyən potensialını hərəkətə gətirən açar rolunda çıxış edə bilməz”. Teymur Kərimlinin bədii söz haqqındakı bu fikri sadəcə fikir olaraq qalmır. İrəli sürülən mülahizə Nizamidən gətirilən parçalar əsasında xırdalanır, açıqlanır və nəticədə “Xəmsə” poetikasının ana xətləri üzə çıxarılmış olur. Ana xətlərdən biri əksər misra və beytlərin məcazi məna daşması, hətta bir çox hallarda “obrazlı qəlizlik” (Yaşar Qarayev) həddinə çatmasıdır. Söz meydanı xeyli dar olan lirikada ilhamı ram etməyə çalışan Nizami “Xəmsə”də buna ehtiyac görmür və oxucunu məcazlar selinə qərq edir. “Xəmsə”nin poetikasındakı bu cəhətin mahiyyətini açmaq istərkən Teymur Kərimli çağdaş ədəbiyyatşünaslığın psixoloji nəsrə münasibətdə daha çox işlətdiyi “şüur axını” istilahına oxşar bir ifadədən istifadə edir – “təşbeh axını”. Ən çox müəllif təhkiyəsində qarşılaş-

dığımız “təşbeh axını”, bütövlükdə “məcaz seli” xüsusi üslubi istiqamət kimi Nizamidən sonrakı şairlərə əsaslı təsir göstərir və Füzuli həmin üslubun heyrətamiz mənzərəsini yaradır...

Bu yerdə, aydınlaşdırmaq istədiyim növbəti bir sual ortaya çıxır: Füzuli yaradıcılığında Mirzə Fətəli Axundzadəni hövsələdən çıxaran və ona (Mirzə Fətəli Axundzadəyə) “Füzuli şair deyil... ancaq nazimi-ustaddır” sözlərini dedirdən nə idi? Bu məsələni aydınlaşdırmaq üçün əvvəlcə gərək Mirzə Fətəli Axundzadənin şeir qarşısında hansı tələb və şərtlər qoymasının və kimləri şair saymasının fərqiə varaq. Yadımıza salaq ki, Mirzə Fətəli Axundzadə şeirdən məzmun gözəlliyi və ifadə gözəlliyi umur və bunu bizim klassik şairlər arasında Nizamidə görür, müəyyən “qüsurları” göstərmək (yəni “bir para məqamda izhari-fəzl üçün xilafi-təbiətü adət göftgu etdiyini” bildirmək) şərti ilə Nizamini şair hesab edir. Molla Pənah Vaqif və Qasım bəy Zakiri də şair kimi yüksək qiymətləndirməsindən belə başa düşmək olur ki, Mirzə Fətəli Axundzadə ictimai məzmun daşıdığı şeir (o cümlədən epik şeir) üçün vacib cəhət sayır. Nizamidən fərqli olaraq, Füzulidə ictimai məzmunun o qədər də qabarıq olmaması, mənəcə, Mirzə Fətəli Axundzadənin Füzulidən narazılığının birinci səbəbidir. Mən bilən, narazılığın ikinci səbəbi, haqqında qismən geniş danışmaq istədiyim “təşbeh seli”, “məcaz seli” məsələsidir. Çox güman ki, “məcaz seli”ni Nizami üçün də qüsurlayan Mirzə Fətəli Axundzadə bu “selin” Füzulidə real ictimai problemlərin ifadəsinə çox da yönəlmədiyini gördükdə hövsələdən çıxır və məhəbbət şairinin ünvanına o cür sərt sözlər işlətməli olur. Mirzə Fətəli Axundzadənin Füzuliyə sərt münasibətinin daha ciddi başqa səbəbi də var: yaranmaqda olan yeni ədəbiyyata divan ədəbiyyatının, xüsusən Füzuli

şeyrinin mane olacağından nigaranlıq və narahatlıq. Bəli, büt-ləri sındırmaqdan çəkinməyən Mirzə Fətəli Axundzadə Füzuli bütünü də sındıraraq yeni ədəbiyyat yaratmaq istəyirdi. Bu istək gerçəyə çevrildi – yeni ədəbiyyat yarandı. Amma divan ədə-biyyatı və yeni ədəbiyyat mübahisələri tam həll olub qurtar-madı və bu günün özündə həmin mübahisələrin hərdən baş qaldırmasının, mübahisə edənlərdən birinin ifrata varıb divan ədəbiyyatını, digərinin ifrata varıb yeni ədəbiyyatı göylərə qaldırmasının, keçmişlə bu günü düşmənlər tərəflər elan edib qarşı-qarşıya qoymasının şahidi oluruq. Belə ifrat meyillərə etirazını bildirən yazıçı Elçin bu günlərdə çap etdirdiyi “Aqo-niya”, yoxsa təkamül?” məqaləsində yazır: “Əgər ədəbiyyat Füzulinin timsalında ən yüksək bədii-estetik zirvəyə qalxmış-dısa və bundan yuxarı qalxmaq mümkün deyildisə, deməli, is-tiqaməti dəyişmək zərurəti yaranırdı”. Göründüyü kimi, bura-da Füzulinin böyüklüyünə zərrə qədər şəkk-şübhə yoxdur. Sadəcə olaraq o fikir var ki, böyük sənətkarı yamsılamaqla yerində sayan, qətiyyətlə irəli gedə bilməyən ədəbiyyat dəyiş-məyə, təzələnməyə məhkumdur. Əgər Füzulinin böyüklüyünə zərrə qədər də şübhə etmiriksə, bu, o deməkdir ki, orta əsrlər ədəbi-estetik dəyərlər sistemində məhəbbət mövzusunun və “təşbeh seli”nin mühüm məzmun və forma şərtlərindən sayıldığını, o dövr ədəbiyyatında şair qüdrətinin məhz həmin şərtlər daxilində üzə çıxdığını nəzərə almış oluruq. Klassik irs və varislik məsələsinə Teymur Kərimlinin münasibətinə gəlincə, qeyd etməliyəm ki, yeni ədəbiyyat barədə güldən ağır söz deməyən Teymur Kərimli Füzulini müqəddəs saymaqdan da çəkinmir, “Füzuliyə dəymək olmaz, necə ki, totemə dəy-mək olmaz” – deyir. Xoşbəxtlikdən, Füzuliyə hədsiz məhəb-bət kor-koranəliyə gətirib çıxarmır və Teymur Kərimli Füzuli

linin şeirlər kitabında hansı qəzəlin Füzuli qələminə məxsus olmamasını tutarlı dəlillərlə əsaslandırma bilər. Çünki Teymur Kərimli Füzuli sözünün çəkisini, səviyyəsini və üslubi sistemini duya bilər, hər bəlağətli nəzm nümunəsini Teymur Kərimliyə Füzuli şeiri kimi təqdim etmək mümkün olmur.

“Nə klassik poetika, nə də müasir ədəbiyyatşünaslıq elmi Füzuli sənətinin bütün ecazkarlığını açmağa qadir deyildir” – deyən Teymur Kərimli Füzuli şeirini incələyə-incələyə yeni nəzəri modellər irəli sürür. Füzuli poeziyası əsasında müəyyənləşdirdiyi nəzəri modellərdən birini Teymur Kərimli “ayırma” adlandırır. Teymur Kərimlinin qənaətinə görə, bu bədii təsvir vasitəsi təşbehdən fərqli olaraq, predmetlərin oxşar olmayan cəhətlərini üzə çıxarmağa xidmət edir:

*məhşər gününün hicran günündən fərqi budur ki, məhşər günü cismə can verir, hicran günü isə cismi candan ayırır; el məni Məcnuna tay tutmaz, çünki Məcnunun dərindən dərman var, mənim dərdimə dərman yoxdur; ey daşürəkli sənəm, sənə büt demək olmaz, çünki büt sənin kimi daşürəkli olsa da, sənin kimi zülmkar deyil.*

Teymur Kərimliyə görə, bu kimi nümunələrdə başlıca məsələ iki predmet arasında əvvəlcədən məlum olan bənzərliyi inkar etmək və həmin predmetlərin fərqi bədii şəkildə nəzər-diqqətə çatdırmaqdır. Teymur Kərimlinin fikrincə, ayırma nümunələrini təşbeh adlandırmaq mümkün olmadığı kimi, bədii təzad da adlandırmaq olmaz. Çünki bədii təzad, Teymur Kərimliyə görə, “əks əlamətlərin ortaq məxrəcə gətirilməsi, yaxud eyni obyektin zidd hallara düşməsi” üzərində qurulduğu halda, ayırma poetik fiquru ortaq və oxşar əlamətlərə qarşı çıxmaq üzərində qurulur. Bu cür izahlarda ayırma poetik fiqurunun bədii təzaddan fərqi tam açılmasa da, Teymur Kə-



rimlinin nəzəri model axtarırları xüsusi maraq doğurur və həmin axtarışların hansı tapıntılarla nəticələnməsini məmnuniyyətlə izləmək istəyirsən. Teymur Kərimlinin “Görünməyən Füzuli” başlığı altında təqdim etdiyi və böyük sənətkarın yaradıcılığındakı naməlum tərəflərin öyrənilməsinə həsr etdiyi məqalələri oxuyub növbəti tapıntılarla qarşılaşırsan. Belə tapıntılardan biri adiləşdirmədir. Bəli, Teymur Kərimli adiləşdirmə adlı (daha doğrusu, adiləşdirmə adlandırdığı) poetik fiqurun da Füzuli şeiri üçün səciyyəvi olması qənaətinədir. Poetik fiqurun adı səni təəccübləndirir. Düşünürsən ki, axı Füzuli adını qeyri-adi biçimdə təsvir etməyi ilə məşhurdur və Füzuli “Leyli-Məcnun”u Nizami “Leyli-Məcnun”undan həm də bu cəhətinə, yəni əhvalatları daha çox qeyri-adi məzmununda qələmə almasına görə fərqlənir. Düşünürsən ki, belə olan halda adiləşdirmə məsələsi nə dərəcədə inandırıcıdır? Adiləşdirmənin Füzuli şeirində xüsusi yer tutmasına inanmaq mümkündürmü? Bu cür suallara doğru-düzgün cavab vermək üçün əvvəlcə adiləşdirmənin nə demək olduğuna diqqət yetirmək lazım gəlir. Məlum olur ki, adiləşdirmə, ağılabatmaz hadisənin ağılabatan olmasını təbiət və cəmiyyətdən götürülmüş oxşar hadisələr vasitəsilə göstərməkdir:

*əgər göz yaşı könüldə sənin xəttinə (üzündəki gözəlliyə) həvəsi artırursa, burada təəccüblü bir şey yoxdur – oda su səpdikcə ondan buxar çıxdığı kimi, göz yaşı tökdükcə də könüldə şövq artmalıdır; sənin vəslin mənim gecəmi gündüzümə bərabər etsə, bu, təəccüblü deyil – bahar fəslində gündüzlə gecə bərabər olar; ey güli-rəna, parçalanmış sənəmdən qəmzə oxunu əskik etmə – bilirsən ki, gül tikansız olmaz.*

Bu cür misallarla Teymur Kərimli bizi adiləşdirmə barədə dediklərinə inandıra bilir. İnandıra bilir ki, Füzuli, doğ-

rudan da, adidə qeyri-adini, qeyri-adidə isə adini göstərməyin böyük ustasıdır.

Füzuli sözünün sehrinə düşən və o sehrin bəzi sirlərindən bizləri agah edən Teymur Kərimli özü də məcazi danışmağı xoşlayır və bu məcaziliyi yeri gəldikcə elmi üslubun gözüne qatmağı vacib bilir: “Füzuli şeirinin çoxmənalılığını, mənə zənginliyini torpaqla müqayisə etmək olar... Torpağın üst qatından... çoxları faydalanır, lakin onun təkindəki xəzinəyə çatmaq az adama qismət olur”. Bu misalı çəkməkdə bir fikrim Teymur Kərimli qələminə məxsus səciyyəvi cəhətə ümumi şəkildə işarə etməkdirsə, bir fikrim də Teymur Kərimli ilə klassik ədəbiyyat üstündə dərdləşməni sona çatdırmaqdır. Yazını sona çatdırıram və Nizami, Füzuli sözünün alt qatlarına enməyi bacaran, 60 yaşını əli dolu, ürəyi dolu qarşılayan Teymur Kərimliyə yeni-yeni uğurlar arzulayıram!

*22 dekabr 2013-cü il*

## YORĞUNLUQ

Tanınmış tənqidçi-ədəbiyyatşünas, mənim tələbə yoldaşım və dostum Arif Əmrahoğlu barədə düşünəndə, onunla birgə keçirdiyimiz ilk günlərin yaddaqalan məqamlarını xatırlayanda fikir-xəyal məni Universitet yataqxanasına götürüb aparır: Qışın oğlan çağıdır. Arif pəncərənin nəfəsliyini açıq qoyub kitab oxuyur. Otaq yoldaşları “soyuqdan qırıldıq” deyib yalvarsalar da, Arif nəfəsliyi örtmək istəmir və bığaltı qı-mışıb öz işi ilə məşğul olur, yəni kitab oxumağını davam etdirir... Ailəvi oturduğumuz məclislərdə arabir yada salıb tələbəliyin məzəli olaylarından biri kimi danışdığım, Ariflə, Arifin ailəsi ilə birlikdə ürəkdən güldüyüm bu əhvalatın mən-dən ötrü həm üzdə olan, həm də alt qatda gizlənən mənaları var. Əhvalatın üzdə olan və ailəvi məclisdə deyib-gülmək üçün xoş bir bəhanəyə çevrilən mənası budur ki, Arif tələbə vaxtı idmanla məşğul olurdu və pəncərə nəfəsliyini otaq yoldaşlarının Arifdən icazəsiz örtməsi müşkül məsələ idi. Əhvalatın üzdə olan bir mənası da budur ki, tələbə yoldaşlarının Ariflə hesablaşmasının, Arifə hörmət-ehtiram göstərməsinin əsl səbəbi fiziki güc-qüvvətlə yox, onun daxili zənginliyi ilə bağlı idi və gecə-gündüz vaxt itirmədən kitab oxumaq, ciddi və əsaslı şəkildə mütaliə ilə məşğul olmaq həmin daxili zənginliyin mühüm göstəricilərindən idi. Pəncərə nəfəsliyi ilə bağlı əhvalatın alt qatda gizlənən mənası məndən ötrü daha əziz və daha unudulmazdır. Məsələ burasındadır ki, mən o nəfəsliyə, daha doğrusu, qışın oğlan çağında o nəfəsliyin saatlarla açıq saxlanmasına Arifin həyatının, Arifin keçib getdiyi ömür yolunun rəmzi mənası kimi baxıram. Şaxtalı günlərdə belə, pəncərə nəfəsliyini saatlarla açıq saxlamaq otaq yoldaş-

ları ilə zarafatlaşmaqdan qat-qat artıq dərəcədə otağa təmiz hava gətirmək ehtiyacından doğurdu. Sözün hərfi mənasında təmiz hava, heç şübhəsiz, sözün məcazi mənasında təmiz hava ilə qırılmaz surətdə bağlı idi. Arif beş il qaldığı yataqxanada, oxuduğu və sonradan müəllim kimi çalışdığı filologiya fakültəsində, həmçinin elmi işçi olduğu Ədəbiyyat İnstitutunda, direktor müavini olduğu Ədəbiyyat Muzeyində, katib olduğu Yazıçılar Birliyində yeni ab-hava axtardı və bu ab-havanın yaranmasında əlindən gələni əsirgəmədi, gücü çatan işi bu gündən sabaha saxlamadı. Belə olmasaydı, yazıçı Anar, Arifin Yazıçılar Birliyindəki fəaliyyəti barədə bu sözləri deməzdi: “Arif təşkilatımıza yeni dövrün ab-havasını gətirdi... Arif Əmrahoglunun Birliyimizə gətirdiyi yenilik, təbii ki, tək texniki vasitələrlə məhdudlaşmır. O, katibliyinin hələ ilk dövründə ən istedadlı gənc nasir, şair, tənqidçi, dramaturqlarla ünsiyyət yaratmağa, yeni nəslin sağlam qüvvələrini Yazıçılar ocağıyla daha yaxından bağlamağa nail oldu”. Anarın sözünə qüvvət olaraq xatırladım ki, birinci dəfə Yazıçılar Birliyinə katib seçiləndə Arif gənclərlə iş üzrə katib seçilmişdi və bununla ona çətin bir vəzifə həvalə edilmişdi. Çətinliyin səbəbi aydın idi: özlərindən kifayət qədər razı olub heç kimi bəyənməyən gənc yazarlar əhli-qələmin ən ərköyün təbəqəsidir. Bu təbəqə ilə dil tapmaq üçün katib yüksək daxili mədəniyyət sahibi olmalı və ədəbiyyatı dərinləndirən bilməlidir. Gənc yazarlarla ünsiyyəti Arif məhz həmin məziyyətlər (yüksək daxili mədəniyyət sahibi olmaq və ədəbiyyatı dərinləndirən bilmək) hesabına yarada bildi. Ən cığal gənclər belə, Arifin yanında ucadan danışmaq, ona ədəbiyyatdan dərs demək xəyalına düşmədilər. Ariflə hər hansı maksimalist gənc arasında, indiki medianın təbirincə desək, hansısa bir insident baş vermədi.

Arif ağlayıb-sıtqamağı özünə sığışdırmayan, həyatının kədərli məqamlarından danışıb dost-tanışı kövrəltməyi xoşlamayan bir adam idi. Tələbə vaxtı oxuduğum birbəndlik şeirindən bildim ki, Arifin ana nisgili var. Şeirin məzmunu təxminən belə idi: ana, səni görmək üçün ölmək istəyirəm. Bu şeiri oxuyub Arifi sorğu-suala tutandan sonra mənə məlum oldu ki, Arifin anası cavankən rəhmətə gedib. Öyrənə bildim ki, anası uzun müddət yataq xəstəsi olub, o, rəhmətə gedəndə Arif doqquzuncu sinifdə oxuyurmuş. Arifin doğulduğu Ağqula kəndini görmək isə mənə Universiteti bitirəndən üç-dörd il sonra qismət oldu. Ədəbiyyat İnstitutunda Arifin laborant işlədiyi, mənim aspirant olduğum vaxtlar idi. Qış çoxdan gəlmişdi, amma qardan əsər-ələmət yox idi. Borçalının Kosalar kəndinə – tələbə yoldaşımız Vahid Ömərovun toyuna getməli idik. Arif dedi, əvvəl qalxaq bizim kəndə, sonra enərik Vahidgilin kəndinə. (Xatırladım ki, Vahidgilin kəndi Borçalının aran, Arifgilin kəndi Borçalının dağ kəndlərindəndir.) Yaşılığın solub getdiyi, yal-yamacın bomboz bozardığı, yarpaqların tamam töküldüyü bir vaxtda belə, Ağqulanı mən bir cənnət guşəsi kimi gördüm: kəndə qalxan dolama yol boyunca dağ çayı axıb gedir, kənd özü uca bir taxçada yerləşir, kəndin qabaq tərəfi isə boya-boy meşədir. Ariflə məni evlərində analığı qarşılıdı. Atası Əmrah kişi hardasa qonaqlıqda idi, evə bir az gec gəldi. Çox mehriban görüşdük, şirin-şirin söhbət elədik, Əmrah kişi saz çaldı, qədimi havalər bizi məchul uzaqlara apardı. Və Ağqula məni o qədər mütəəssir etdi ki, o təəssüratın havasına bir şeir də yazdım. “Aydınlıq içində” adlandırdığım o şeirdə belə misralar vardı:

Bu torpaq aydan arı, sudan durudu.  
Elə durudu ki,

Ölülərini görmək olur,  
Sevgisini duymaq olur  
Ölülərin...

Ürəyindəkiləri hər kəslə bölüşməyi xoşlamasa da, Arif doğulduğu kəndin bir parçası kimi müəmmadan-filandan uzaq, aydın adam idi. Ağqula kəndlisi səhərdən axşamacan çalışıb-çabalayıb əlinin qabarı, alnının təri ilə çörək qazandığı kimi, Arif də Bakıya gəldiyi gündən heç kimə ümid bağlamadı, həm dolanışıq qurmaqda, həm də yavaş-yavaş cəmiyyətdə mövqe tutub nüfuz qazanmaqda daha çox öz istedadına və öz zəhmətinə güvəndi. Bu istedad və zəhmətkeşliyi BDU-nun filologiya fakültəsində Pənah Xəlilov, AMEA-nın Ədəbiyyat İnstitutunda Kamal Talıbzadə, Əziz Mirəhmədov, Yaşar Qarayev, Arif Hacıyev... gördü və onlar Arifə böyük rəğbətlə yanaşdılar. Bu rəğbətin bir göstəricisi idi ki, Arif Hacıyev (ki-fayət qədər ciddi alim və doğru-dürüst insan) Ədəbiyyat İnstitutundan Ədəbiyyat Muzeyinə direktor gedəndə Arifi özünə müavin apardı; BDU-nun filologiya fakültəsində “Türk xalqları ədəbiyyatı” kafedrasının müdiri Pənah Xəlilov (bizim gözəl müəllimlərimizdən biri) Arifin həmin kafedraya müəllim gətirilməsinə nail oldu. Bir müddət Prezident Aparatında – “Milli siyasət” şöbəsində çalışması və Yazıçılar Birliyində katib vəzifəsinə irəli çəkilməsi də, təbii ki, Arifin cəmiyyətdə səriştəli bir ədəbiyyatşünas və ayıq-sayıq bir ziyalı kimi tanınmasının nəticəsi idi.

“Nəsrin poetikası” adlı ilk kitabını Arif mənə belə bir avtoqrafla bağışlayıb: “Əzizim Muxtar! Elmdə namuslu söz deməyə çalışdıq, deyə bilmişiksə, xoşbəxtik. M.Arif. 23. XII. 90”. Bu avtoqrafla bağlı birinci onu demək istəyirəm ki, Arif o vaxtlar “Arif Məmmədov” imzası ilə çap olunurdu. Yeri

gəlmişkən qeyd edim ki, tələbə vaxtlarından bu yana əksər hallarda mən ona yarızarafat-yarıcıddi “Məmmədov” deyərdim, o da mənə “İmanov”. Məsələn, söhbətimiz təxminən bu şəkildə olardı: “Məmmədov, yenə aya-günə dönübsən, haralardasan?” “Başım yaman qarışıqdı, İmanov. Bir yazı yazıram, amma bir az ağır yazıdı”. Sonralar Arif öz imzasında “Məmmədov”u “Əmrahoğlu” ilə əvəz etsə də, mən öz imzamda “İmanov” yerinə “Kazımoğlu” yazdırsam da, əvvəlki müraciət formaları aramızda olduğu kimi qaldı: “Məmmədov”, “İmanov”. Yuxarıda xatırladığım avtoqrafla bağlı toxunacağım ikinci məsələ məhz ağır yazı məsələsidir. Məsələ burasındadır ki, Arif ədəbiyyatın ən ağır, ən mürəkkəb problemlərinin araşdırılması ilə məşğul oldu və ədəbiyyat haqqında namuslu söz deyə bildi. Birinci kitabının həsr olunduğu təhkiyə problemi az araşdırılan (xüsusən bizim ədəbiyyatşünaslıqda qətiyyən öyrənilməyən) problemlərdən biri idi. Klassik Azərbaycan nəsrinə, o cümlədən bu nəsrin “Aldanmış kəvakib” və “Danabaş kəndinin əhvalatları” kimi nümunələri əsasında Arif təhkiyənin strukturunu, tipini və xarakterini müəyyənləşdirdi, təhkiyədə hekayəçi, müəllif obrazı və müəllif kimi fiqurların mövqeyi barədə dolğun təsəvvür yaratdı və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına yeni elmi informasiya gətirdi. Yenilik təhkiyə məsələsi ilə bitmədi və Arif etnik-millî şüur və simvol, etnik-millî şüur və şəxs adları, ad və bədii mövqe, stereotip davranış və obraz yaradıcılığı, nəsrə xronotop, komediya və mifologiya... kimi mövzuların tədqiqinə ilk dəfə olaraq təşəbbüs göstərdi və yeni sözü həmin mövzular çərçivəsində də deyə bildi.

Arif, gözünü açıb saz görmüşdü. Onun öz sözü ilə desəm, fikrimi belə də ifadə edə bilərəm: Arifin beşiyi başında

saz çalınmışdı. Arif uşaqlıqdan Borçalının (və bütövlükdə məmləkətimizin) Aşiq Əmrah, Aşiq Hüseyn Saraclı və Aşiq Kamandar kimi ustad sənətkarlarına qulaq asıb saz-söz mühitində boya-başa çatmışdı. Saza vurğunluğunu Arif ömrünün axırına qədər canında-qanında yaşatdı. Amma bu vurğunluq Arifdə əyalətçilik meyli yarada bilmədi. Arif sənətə və sənət-kara ümumdünya meyarları ilə yanaşdı. Azərbaycan mədəniyyətinə ümumdünya mədəniyyətinin, eləcə də ümumdünya mədəniyyətinə Azərbaycan mədəniyyətinin gözü ilə baxdı. Azərbaycan folklorunu dərindən bilmək Arifə imkan verdi ki, dünya xalqlarının əfsanə və rəvayətlərini dilimizə ustalıqla tərcümə etsin, dünya xalqlarının mifologiyası barədə professional folklorşünas səviyyəsində məqalələr yazsın. Ümumtürk ədəbiyyatına, bütövlükdə dünya ədəbiyyatına bələd olmaq, C.Rumi, A.S.Puşkin, A.P.Çexov, A.Axmatova, M.Svetayeva, Ç.Aytmatov kimi dünya miqyaslı sənətkarların yaradıcılığına məqalələr həsr etmək, dünyanın bir çox görkəmli yazıçılarından əsərlər tərcümə etmək Arifə imkan verdi ki, Azərbaycan poeziyasına, nəsrinə və dramaturgiyasına aid nümunələri məhdud çərçivədə yox, böyük ədəbiyyat müstəvisində, yüksək poetik tələblər baxımından dəyərləndirə bilsin.

Sözü yavaş-yavaş çağdaş ədəbi proses üzərinə gətirmək istəyirəm. Xatırlatmaq istəyirəm ki, Arif namizədlik dissertasiyasını və müdafiə etməyə macal tapa bilmədiyi doktorluq işini klassik nəsrə həsr etsə də, həmişə ədəbi prosesin içində olub, yəni bu günün poeziya, nəsr və dramaturgiyasını, həmçinin tənqid və ədəbiyyatşünaslığını addımbaaddım izləyib, ədəbi prosesdəki müsbət və mənfi meyilləri professional ümumiləşdirmələr əsasında üzə çıxaran “Milli poeziyamız: axtarışlar, problemlər”, “Tənqidin qayğıları və tənqiddə qay-



ğılar” kimi mükəmməl məqalələr yazıb. Arif ədəbi proseslə məşğul olan qələm yoldaşlarının bir çoxundan fərqli olaraq, hər hansı zəif əsəri şişirdib göylərə qaldırmayıb, yazanda həqiqi sənətdən, həqiqi sənətkardan və həqiqi ədəbiyyatşünasdan yazmağa çalışıb. Amma bu yerdə bir məsələni aydınlaşdırmağa ehtiyac var: sənətkarlığı və alimliyi heç bir şübhə doğurmayan adamlardan hər təzə kitab münasibətilə, hər növbəti yubiley münasibətilə saysız-hesabsız məqalə yazmaq Arifin ürəyincəydimi? Ürəyincə deyildisə, bu qədər məqaləni niyə yazırdı? Bu cür “niyələrə” az-çox düzgün cavab vermək üçün öz başıma gələn və Arifin də müəyyən qədər iştirakçısı olduğu bir əhvalatı yada salmaq istəyirəm:

Əlimiz yenicə qələm tutan, ilk məqalələrimiz yazılan vaxtlardır. Arifin dövrü mətbuatda bir neçə resenziyası çıxıb, amma məndə bir “irəliləyiş” yoxdur – populyar qəzet-jurnalda bir yazım da çap olunmayıb. Arif məni passivliyə görə qınayır və oturub məsləhətləşirik ki, uzağa getmədən Ədəbiyyat İnstitutunun elmi katibi Həsən Quliyevin çağdaş nəsr-dən bəhs edən (və mənim namizədlik işimə az-çox uyğun olan) təzə kitabı haqda bir reseziya yazım. Resenziyanı yazıram və “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində çap etdirirəm. Böyük intizarla gözləyirəm ki, bizimlə bir İnstitutda çalışan Həsən Quliyev reseziya barədə öz fikrini bildirəcək. İntizarım gözümdə qalır, Həsən Quliyevdən səs çıxmır ki, çıxmır. Və mən reseziyaçılıqdan ilk ibrət dərslərini belə alıram. İbrət dərslərinin başlıca mahiyyəti məni düşündürüb-daşındırmasından ibarət olur: Ya Rəbb, bir yazı ki, oxucunun tükünü də tər-pətməyə, o yazı kimə və nəyə lazımdır?

Gənc tənqidçinin bu cür ağlamalı və gülməli vəziyyətə düşməsi Arifi narahat etməyə bilməzdi və narahat edirdi. Bu

narahatlıq heç də sirrə, gizli qayğıya çevrilib Arifin ürəyində qalmırdı. Arif bu narahatlığı yeri gəldikcə öz yazılarında bir-başa və yaxud dolayı şəkildə ifadə etməyə çalışırdı. “Tənqidin qayğıları və tənqidə qayğılar” adlı məqaləsində Arif deyir: “Tənqidçi çap olunmaq naminə məşhur müəlliflərdən yazır; tənqidçi taktiki mövqe seçir – hansısa marağının, mənafeyinin həyata keçməsində rolu olanlardan və ya ola biləcəklərdən yazır; tənqidçi ya müəllifin, ya müəllifin dostlarından birinin xahişi ilə yazır”. Deməli, hər şey çap olunub tanınmaq arzusundan başlayır. Gənc tənqidçi nüfuzlu müəlliflərdən resenziyalar yazıb çap etdirməklə tədricən ədəbi mühitdə tanınır və bu tanınma Arifin qeyd etdiyi xahişlər silsiləsinin ortaya çıxmasına səbəb olur. Tənqidçi bu xahişlərin bir qismini can-başla, bir qismini yarı könüllü, yarı könülsüz, bir qismini isə müəllifdən ehtiyat edərək candərdi yerinə yetirir və mütəmadi şəkildə ortaya çıxan portret yazıları tənqidçinin bütün vaxtını və enerjisini almağa başlayır. Tənqidçi bir də gözünü açıb görür ki, ömrün xəzan çağıdır və öz istədiklərinin heç onda birini də yazmağa macal tapa bilməyib.

Qələm yoldaşlarının, dostlarının çoxu ilə müqayisədə Arif daha ötkəm, daha prinsipial adam idi. Hər qohumla, hər tələbə yoldaşı ilə, hər iş yoldaşı ilə oturub-durmağı xoşlamayan, hər əsərə yaxşı əsər, hər yazıçıya yaxşı yazıçı, hər alimə yaxşı alim deməyən Arif yaxşılar barədə yazdığı saysız-hesabsız resenziya və oçerk müqabilində mehribanlıqdan, məhrəmanə münasibətdən başqa, müəlliflərdən xüsusi bir şey ummurdu. Haqqında yazdığı müəlliflərdən xüsusi umacağı olsaydı, Arif orda tam ştat, burda yarım ştat hesabı ilə 2-3 yerdə işləməzdi.

Yazılarında Arif “abırlı söz”, “urvatlı söz” ifadələrini tez-tez işlədir və çətinlik qarşısında insanın sınıb-sınmamağından tez-tez söhbət açır. Bu, o deməkdir ki, çətinliklərə tab gətirməyib urvatsız sözə sığınmaq Arifin nəzərində ölümə bərabər bir şeydir. Arif ölümə bərabər tutduğu urvatsız sözdən qaçmağa, qorunmağa çalışan adam idi.

Bir yandan iqtisadi çətinlik təhlükəsi, bir yandan ədəbi mühitdə çəkisi olan adamların xahişini yerə salıb, onlara “diqqətsizlik” göstərib nəticədə təklənmək, arxasız-köməksiz qalmaq təhlükəsi, bir yandan da urvatsız söz deyib urvatdan düşmək təhlükəsi... Bütün bu təhlükələrdən sovuşmağa çalışan insan övladı – ucqar bir eldən çıxıb paytaxta pənah gətirmiş kəndli balası əvvəl-axır yorulmazmı? Yorular. Mən bilən, bir çoxumuz kimi Arif də yorulmuşdu.

Arif təkbaşına, minbir əzab-əziyyətlə qurduğu evinə, gözəl ailəsinə son dərəcə bağlı adam idi. Balaları ilə nəfəs alırdı. And içəndə gözünün ağrı-qarası iki qızının canına and içirdi. Qızlarının ad günündə hərdən (söz arası, sağlıq arası) ləyaqətlə yaşamaq barədə danışardı, deyərdi, mən elə yaşamamışam balalarım nə vaxtsa mənim adım gələndə narahatlıq, nigarənçilik keçirsinlər. Bəli, Arif Əmrahoğlu bu fani dünyada tək ailəsindən, balalarından ötrü yox, həm də dostlarından, qələm yoldaşlarından ötrü əziz bir ad qoyub getdi.

*26 mart 2015-ci il*

## OXU KİTABLARINDA VƏTƏNPƏRVƏRLİK DƏRSLƏRİ

İbtidai ədəbiyyat dərsləkləri olan Oxu kitablarında axır vaxtlar xeyli dəyişiklik aparılıb. Bu dəyişiklik sayəsində uşaq artıq 28 aprel yox, 28 may nəğmələri oxuyur, pambıqçı, neftçi, dülgər və çobandan daha çox Cavad xan, Hüseynqulu xan kimi qəhrəmanlarla, H.Z.Tağıyev kimi mötəbər el ağsaqqalları ilə tanış olur, peyğəmbərimizin kəlamları ilə tanış olub, dinimizin hikmətlərini anlamağa başlayır. Məlum məsələdir ki, müəlliflər (ikinci və üçüncü siniflər Oxusunun müəllifi Yəhya Kərimov, dördüncü sinif Oxusunun müəllifi Nurəddin Kazımov) dərsləklərə bu günün ab-havasını gətirməklə azad ölkənin azyaşlı övladını vətənpərvər ruhda tərbiyələndirmək məqsədi güdüblər. Məqsədin nəcibliyinə söz ola bilməz. Amma istər-istəməz soruşmalı olursan: uşağımızı vətənpərvər ruhda tərbiyələndirmək məqsədi güdən dərslək müəllifləri hansı yazılara güvəniblər, dərsləklərdə hansı oxu nümunələrini ön plana çəkiblər?

Sualın cavabını axtarmağa başlar-başlamaz sizi oxu kitablarında aparılan dəyişikliyin keyfiyyəti barədəki nigarançılıqdan qurtarıb, bildirmək istəyirəm ki, dərslək müəllifləri köhnə oxu nümunələrinə qarşı heç bir “insafsızlıq”a yol verməyiblər. Vətənpərvərlik mövzusunu şagirdə daha dərindən mənimsətmək üçün onlar (dərslək müəllifləri) müasir yazılarımızın qələmindən çıxan və az-çox kara gələn köhnə şeir və hekayələrdən də istifadə etməyi lazım biliblər. Nəticədə köhnə ilə yeninin mehriban qonşuluq əlaqələri bərpa olunub, sovet dövründə yazıldığı açıq-aşkar hiss olunan bir çox yazılar Vətən mövzulu yeni yazılarla bir sırada dayanıb, “ışıqlı

əməlsən” deyib, məmləkətin kommunizmə getdiyini alqışlayan bir şair müstəqil Azərbaycanın tərənnümçüsünə çevrilib. Belə olmasaydı, aşağıda bir parçasını oxuyacağınız köhnə oxu nümunəsi təzədən üzə çıxarılarıdımı?

Dünyada ölkələr var,  
Biri-birindən qəşəng.  
Doğma yurdum, şən diyar,  
Çəmənlərin rəngbərəng.  
Sən hər yerdən gözəlsən,  
Bir işıqlı əməlsən.

(M.Rahim)

Yurdumuzun bu günündən söhbət açan oxu nümunələrində M.Rahimdəki “şən diyar” məsələsinə rast gəlməzsiniz. Yağı düşmən yurdumuza hücum çəkibsə, hansı şənlikdən danışmaq olar? “Şən diyar”dan necə danışmaq olar ki:

İki aylıq bir çağa,  
Həsərət qaldı qucağa-  
Atdılar bir ocağa,  
Qıydılar bu qundağa  
Silahlı beş-on dığa.  
Təzə androniklər,  
Drolar və zorilər  
Cəllad imiş nə qədər.

(N.Həsənzadə)

Nalə çəkib, fəryad qoparıb, uşaqlarda düşməne qarşı nifrət oyatmaq məqsədinə xidmət edən bu cür yazılar heç də nikbin notlar üstündə köklənmiş köhnə yazıların yolundan çıxmır, əksinə, yenilər köhnələrin aktualıq kursunu parlaq şəkildə davam və inkişaf etdirir. M.Rahimin şən və parlaq nəğmələri

bu gün yeni məzmun və məna qazandığı kimi, N.Həsənzadənin aktual bir mövzuya həsr olunan müsibətnamələri də nifrət və qəzəbin obyektini dəyişib, sabah yeni əhəmiyyət kəsb edə bilər. Ədəbiyyatımızın ad və ünvan dəyişmə təcrübəsinə, məsələn, S.Vurğunun “Azərbaycan” şeirindəki məşhur “Stalin, partiya və yurdumuz” əvəzlənməsinə arxalanıb, “Zori”ni “İvan” etmək su içmək kimi asan bir işdir. “İvan” olmasın, başqa bir ad olsun, fərqi yoxdur. Əsas odur ki, küləyin hansı səmtdən əsdiyini bilib, zamanın nəbzini tutmağı bacarasan.

Düzdür, hər köhnə əsəri təzələyib, zamana uyğunlaşdırmaq baş tutan sevda deyil. Məsələn, “26-lar” (S.Vurğun) və “Lenin” (R.Rza) poemalarının hansı yerini götürüb dəyişsən ki, o əsərlər bu gün də yaşaya və qabaqki kimi dillər əzbəri ola?! Amma yox, nisgilli suallar verib, üzülməyinə dəyməz: bu əsərlərin də sənətkarlıq ənənələrini yaşatmaq olar. Ədəbiyyat aləmində payı-piyada olsan da, həmin poemaların böyük ilhamla yazılmış yerlərindən şövqə gəlib, qələmə sarı-larsan. Şeirin bölgüsü, qafiyəsi vaxt aparsa, keçərsən nəsrə, hekayədən-oçerkdən birinə girişib, döşəyersən gedər. Yaz, qorxma, bədiilikdən-filandan uzaq olsa da, yazdığını çıraq-la axtarıb, gözlərinə təpəcəklər, dərsliklərə salıb, uşaqlara oxudacaqlar. Çünki sən Lenindən və Şaumyandan yox, xalqın fəxr etdiyi şəxsiyyətlərdən yazıb, onları uşaqların gözündə yüksəklərə qaldırırsan.

Həvəskar yazarla bu xəyali söhbətdən ayrılıb, üçüncü si-nif Oxusundakı “Şah İsmayıl Xətai” yazısına baxıram. Müəllifi kimdir? Məlum deyil. Məlum olan budur ki, yazıda Xətainin qəhrəmanlığından söhbət açılır: “O, qılıncını geri çəkəndə zər-bə Malkuçoğlunun sinəsinə qədər enmişdi. Şah İsmayılın qo-şunu sevincindən qışqırdı. Malkuçoğlunun dəstəsi geri qaçdı.

Şah İsmayılın süvariləri dördnalla çaparaq yerindən tər-pən-mə-yən Sultan Səlim qoşununun üstünə getdi, düşmən qaçdı”.

Bəli, “zərbə sinəyə qədər enmişdi”, “süvarilər dördnalla çaparaq getdi”, “qoşun sevincindən qışqırdı” kimi əcaib bir dillə qələmə alınan bu döyüş Çaldıran döyüşüdür və qaçan “düşmən” də Osmanlı türkləridir. Bəli, iki qardaşın faciəli dö-yüşündən yalançı bir qəhrəmanlıq səhnəsi quraşdırılıb və ən ağır məğlubiyyət və az qala qələbə kimi qələmə verilib. Bu, Xətəini yüksəklərə qaldırmaqdan daha çox bir vaxtlar dahi rəhbərdən və onun silahdaşlarından yazılmış əsərləri bəsit şə-kildə yamsılamaq deyilmi? Yalanı böyük ustalıqla qələmə alıb, uşağa oxutdurmaq və yalanı naşı bir qələmlə quraşdırıb, uşağa oxutdurmaq. Bunların əsaslı fərqi varmı? Sağlam dü-şüncəli uşağa bunların ikisi də eyni dərəcədə zərərli deyilmi?

Dərslik müəllifləri, yəqin ki, ən böyük zərəri belə qara-qura fikirlər irəli sürməyin özündə görürlər və bu səbəbdən də jurnalist Əhməd İsayevin bir yazısına – işğalçı rus generalını maymaq sifətində göstərən və “qeyrətli, cəsarətli, mətanətli Cavad xan” kimi qızıl ibarələrdən qanad taxan bir oçerkinə həm dördüncü, həm də cüzi dəyişikliklə üçüncü sinfin Oxu kitabında yer ayırırlar. Üçüncü sinfin Oxu kitabında naməlum bir müəllif, H.Z.Tağıyevin məlum quru-culuq işlərini xatırlamaqla kifayətlənmir və onu rus çarına etiraz edən bir millət atası kimi qələmə alır. Görəsən, necə olur ki, Gəncəni işğal edən rus generalı, Cavad xanın arvadı Bəyim xanımın vurduğu zərbələri cavabsız qoyur? Necə olur ki, H.Z.Tağıyevin etiraz etməsi rus çarını qətiyyənlə hövsələdən çıxartmır və o, mübariz Hacıya gözün üstündə qaşın var deməyə də qıymır?

Uşaq belə suallar verirsə, deməli, oxuduğunun doğruluğuna şübhə edir. Şübhə edirsə, demək, onu inandırmaq çətin məsələdir.

Oxu kitablarında Babəkin vəziyyəti daha acınacaqlıdır. Çünki uşaq bu dərsliklərdə Cəlal Bərgüşadın və Ələvsət Quliyevin Babək haqqındakı hekayələrini Məhəmməd peyğəmbərin kəlamları ilə tanış olandan sonra oxumağa başlayır. Peyğəmbərin kəlamlarını özünəməxsus bir saflıqla oxumağın qabağında uşağa din düşməni Babəki, illah da C.Bərgüşadın, leylək yuvasında qılınç-qalxan gizlədən və ağac koğuşuna girib, ərəblərə divan tutan Babəkini sevdirmək mümkündürmü? Aqlım kəsmir.

Vətəndən, Vətən övladlarının qəhrəmanlığından bəhs edən yazılarımızı uydurmalar üstündə qurduğumuzdan, gözlə görünəni, əllə tutulana bir qırağa qoyub, xəyali boşluqda bədi həqiqət axtardığımızdan Oxu kitablarında gözqamaşdırıcı ibarələr baş alıb gedir, ana Vətən gah “işıqlı əməl” olur (M.Rahim), gah da “kotansız bellənir”, nənələr ana torpaq haqda nağıl söyləyəndə “yuxularımız çəmənlənir, şirinlənir” (M.Aslan). Vətənlə, nənə ilə, ana ilə bu dildə danışanların yazılarına Oxu kitablarında geniş yer verilməsi göstərir ki, dərslük müəllifləri uşağın bədii təxəyyülünü formalaşdırmaqda parıltılı-partıltılı misralara və cümlələrə çox böyük əhəmiyyət verirlər:

“Ana” sözü deyəndə,  
Həm də Vətən deyirik.  
Qoşa qanad gətirib  
Biz günəşə deyirik.

(İ.Tapdıq)

“Bu ocaqdan arzulara, ümidlərə, istəklərə, gələcəyə pərvazlanan körpələr də, uluların, qocaların nağılların dinlədilər...”



Bu ocağın özü ulu, adı qeyrət. Bu ocağın istisində boya-başa çatdı mərdlik və ədalət” (Sadıq İbrahimov).

“Yaxşı demişlər: əgər neft kralıçadırsa, Bakı onun tacıdır” (Naməlum müəllifdən).

Adama elə gəlir ki, bu tip yazıların hamısı, müəllifindən asılı olmayaraq, həmişə eyni bir şəxsin dilindən götürülüb qələmə alınır. Hər mövzuda parlaq nitqlər söyləməyi bacaran bu şəxsin, təbii ki, baş mövzusu Vətəndir. Vətəni göydə günəşə, yerdə qeyrət ocağına, başda taca bənzədən və “Babəkin nəvəsiyəm” deyib, torpaq yolunda hər an ölümə hazır olduğunu bəyan edən bu bəlağət ustasına siz nə deyirsiniz, bilmirəm, amma mən Dil Pəhləvanı deyirəm – Basılmaz Dil Pəhləvanı. Basılmazlığı ondadır ki, zaman keçsə də, dövrən dəyişsə də, o, yenə meydandadır və meydana cövlan edib, adam ovsunlamağın yeni-yeni fəndlərini sınaqdan çıxarır. Sınaq meydanı təkə ədəbiyyat dərsləkləri olsaydı, bəlkə də, bizim Pəhləvan bir belə güc-qüvvət sahibi olmazdı. İş burasındadır ki, uşağın ibtidai ədəbiyyat dərsləklərindən oxuyub qiyabi tanıdığı Dil Pəhləvanı məktəbdə müəllim, televiziya Savalan baba qiyafəsində zühur edib əyaniləşir və təsir gücünü birə-beş artırır. Dil Pəhləvanına hər gün, hər saat qulaq asmağın nəticəsi bu olur ki, uşaq ana dilindən xəbərə aid cümlə qurmaq istəyəndə qardaş-bacısının həyətdə gizlənpaç oynamağını, anasının mətbəxdə qab yuyub, xörək bişirməyini ağlınə gətirmir və “ülvi Vətən məhəbbəti”, “Həcər qeyrətli qızlarımız, Nəbi qeyrətli oğullarımız”, “torpağı göz bəbəyi kimi qorumağımız” üstündə baş sındırmağa başlayır. Və sən doğmaca balanın da yavaş-yavaş Dil Pəhləvanına döndüyünü görüb, qəm dəryasına qər q olursan.

1998

## MİRZƏ CƏLİL YURDUNDA ƏDƏBİ PROSES

Filologiya elmləri doktoru, professor Yavuz Axundlunun “Ədəbi mühit və sənətkar” kitabına ön söz yazmaq məsələsi ortaya çıxanda mən oturub-durub C.Məmmədquluzadənin həyatı barədə fikirləşməkdəydim: bir vaxt Yavuz müəllimin tələbəsi olan və indi Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü səviyyəsinə yüksələn (bu gün artıq həqiqi üzv olan – M.K.) İsa Həbibbəylinin “Cəlil Məmmədquluzadə” monoqrafiyasını, onun ardınca Həmidə Məmmədquluzadənin böyük ədib haqqında məşhur xatirələrini və Mirzə Cəlilin “Xatirətim” əsərini təzədən oxumuşdum. Böyük sənətkarın ömür yolu ilə bağlı bəzi (canlı!) faktların təsiri altındaydım və hiss edirdim ki, Y.Axundlunun Naxçıvan ədəbi mühitindən bəhs edən yeni kitabına ön söz yazanda da Mirzə Cəlilsiz ötürmək mümkün olmayacaq. Naxçıvanda yaşayan ədəbiyyat adamlarından söhbət açmaq istərkən Mirzə Cəlili necə xatırlamıyasan ki, bu qüdrətli sənətkar da dünyaya Naxçıvanda göz açıb və ilk bədii əsərlərini məhz burada qələmə alıb. Naxçıvanda yaşayıb-yaratmağın, eləcə də Naxçıvan barədə bədii söz deməyin Mizə Cəlil nümunəsi varsa, həmin nümunəni yada salmaq, doğrudan da, çətindir.

Doğulduğu Naxçıvanı Mirzə Cəlil “qaranlıq dünya” adlandırır. O qaranlıq dünyada qohum-əqrəba, qonum-qonşu gecə-gündüz namaz qılmaqla məşğuldur. Göydəki ulduzları sayıb qurtarmaq olur, amma islam ümmətinin qıldığı namazı sayıb qurtarmaq olmur. Cümə günləri cümə namazına dururlar, ölü öləndə meyit namazına dururlar. Göy guruldayanda namaz qılırlar (ayət namazı), ay tutulanda namaz qılırlar (xüsuf namazı), gün tutulanda namaz qılırlar, qara yel əsəndə na-

maz qılırlar, and içəndə namaz qılırlar, nəzir eləyəndə namaz qılırlar, icarə eləyəndə namaz qılırlar. Bu namazların içində ən büsatlısı meyit namazıdır... Hacı Hüseynəlinin axır nəfəsi ağzından çıxmamış Molla Məmiş yekə cırıq Quranı kürkünün altından çıxarıb avazla Quran oxumağa başlayır. Molla Məmişin dalınca Molla Tağı və Molla Baxşəli də özünü yetirir. Can verən Hacı Hüseynəlinin “qoyun insancasına azad olum” yalvarışına baxan olmur. Molla Kərimin azanı şəhərin bütün camaatını yarım saatin içində Hacı Hüseynəlinin evinə və həyətinə toplayır, şəhərin cəmi əmmaməliləri qarğa-quzğun tək buraya cəmlənir. Onlar bu gün plov yeyəcəklər!

Mirzə Cəlil bu cür gülməli və gülməli olduğu qədər də ağlamalı səhifələrlə dolu olan “Xatiratım” əsərini sovet dövründə yazıb və arzulayıb ki, kaş “islama sitayiş edən millətlər (və habelə qeyri dinlərə sitayiş edən millətlər) dünya elmlərini təhsil edib və cəmi din və dinçilərin mövhumat və xurafatından agah olub birdən-birə azandan əl çəkələr... və namazların cümləsini bir çuvala doldurub Araz və Kür daşan zamanı suya axıdalar, qoysun getsin işinə...”

Sovet dövründə mövhumat və xurafatdan agah olduqmu? Bu suala tərəddüdsüz-filansız “bəli” cavabını tək-tük adam verir. Amma orası şəksizdir ki, sovet dövründə namazların çoxunu zor hesabına “suya axıtmaq” mümkün oldu. Yeni həyat uğrunda kəskin mübarizə başlandı və yeni insan tərbiyələndirmək işi ilk növbədə yazıçıların öhdəsinə düşdü. Y.Axundlunun qeyd etdiyi kimi, 1920-30-cu illərdə sosialist quruluşunu tərənnüm edən ədəbi qüvvələrə xüsusi şərait yaradıldı, onların əsərləri geniş şəkildə təbliğ olundu. 1921-ci ildə Naxçıvanda nəşrə başlayan “Cavanlar həyatı” adlı qəzet öz məramnaməsində bütün cavanlara yox, məxsusi olaraq

fəhlə-kəndli cavanlara (yeni hökumətin avanqard dəstəsinə) arxalandığını və onlar üçün geniş meydan açdığını bəyan etdi. Əyyub Abbasov, Əvəz Sadıq, Müzəffər Nəsirli, Əkbər Məftun və b. yazıçılar böyük ehtirasla ədəbi-siyasi mübarizə meydanına atıldılar. M.İbrahimov və Ə.Vəliyevin Bakıdan Naxçıvana göndərilməyi burada ədəbi-siyasi işə xüsusi təkan verdi. M.İbrahimov Naxçıvan təəssüratı əsasında “Həyat” pyesini yazdı və bu pyes kollektivləşmə uğrunda mübarizəyə həsr olunmuş nümunəvi əsərlər sırasına çıxdı.

Kollektivləşmə mərhələsi başa çatdıqdan sonra yazıçılarımızın ən başlıca vəzifəsi adamları alman faşizminə qarşı ölüm-dirim savaşına səfərbər etməkdən ibarət idi. Günün tələbinə ilkin olaraq Azərbaycan sovet şeirinin bayraqdarları cavab verdilər. S.Vurğun, S.Rüstəm və R.Rza şeiri, təbii ki, Naxçıvanda da əks-səda tapdı və həmin şeirin ahəngi üstündə yeni-yeni misralar yarandı:

Get, aslanım, gözləyir ana Vətən yolunu,  
Darda qoymaz inan ki, o da igid oğlunu.  
Get-get, kəndlər, şəhərlər al qanların içində,  
Get döyüşə, əzizim, zəfər sana yar olsun.  
Gündə bir həyat sönür tufanların içində,  
Fərar edən nakəsə, qorxaqlara ar olsun!

(M.Nəsirli)

Bu şeirdə məhəbbətlə adı çəkilən ana Vətən bütün sovet dövrü ərzində yazıçılarımızın, o cümlədən Naxçıvanda yaşayıb-yaradan qələm sahiblərinin, bəlkə də, ən çox müraciət etdiyi bir mövzudur. Naxçıvanda yaşayan şairlərdən bu mövzuda qələmini sınımayanı, yəqin ki, yoxdur. Düşməyə baş əyməyən Əlincə qalası, vüqarlı dağlar, Batabat yaylağı, Ordu-

badın bağ-bağatı, Araz, Arpa çayı, Mömünə xatun məqbərəsi, Naxçıvanın qəhrəman övladlarının ömür dastanı şairlərin ilham mənbəyidir. Naxçıvan ədəbi nümunələrində vətənpərvərlik motivlərinin üstünlük təşkil etdiyini nəzərə alan Y.Axundlu kitabda M.Nəsirli, Ə.Yusifli, H.Razi, Kəmalə, H.Valeh, A.Qasimov və b. şairlərin vətən mövzulu şeirlərinin ən oxunaqlısını seçib araşdırmaya cəlb edir, az qala hər gün eşitdiyimiz bu misraların Hüseyn Əzim qələminə məxsus olduğunu diqqətə çatdırmağı lazım bilir:

Səndə tarixlərin çox nişanı var,  
Hər daşın qəlbində ox nişanı var,  
İndi nə xanı var, nə sultanı var.  
Ey könül mülkünün barı Naxçıvan,  
Ellərin sevimli yarı Naxçıvan.

H.Əzimin və onun qələm yoldaşlarının təsvir etdiyi Naxçıvanda Mirzə Cəlilil dediyi “qaranlıq dünya”nın heç izi-tozu da yoxdur. Ərsiz bir arvadın üstünə qoşun çəkib onun ləyaqətini tapdayan və var-yoxunu əlindən alan, kasıb bir kəndlini sinsidib onun arvad-uşağını gözüyaşlı qoyan Xudayar bəylərə burada qətiyyənlə rast gəlməzsən. Xudayar bəyə uyub öz anasına divan tutan Vəliqulu kimi nankor övladlara burada yer ola bilməz. Burada ana övladdan ötrü müqəddəs bir varlıqdır:

Ana – ülvi məhəbbət, gözəllik aləmidir,  
O, bir nəğmə deyildir, nəğmələrin cəmidir.

(H.Razi)

Ananın müqəddəs sayıldığı bu torpaqda atanın da öz yeri var. Atanın vaxtsız-vədəsiz qocalıb əldən düşməyi övlad qəlbində böyük bir nisgildir:

Zirvədəydi – zirvələrdən enir o,  
Səfərdəydi – mənzilinə dönür o,  
Tonqal idi – yavaş-yavaş sönür o,  
Ocaq idi – közü qalib atamın.

(V.Məmmədov)

Yaxşını yazmaq, yaşadığın yeri-yurdu pis qələmə verməyi böyük qəbahət saymaq Naxçıvan ədəbi mühitində tək cəşəirin yox, nəsr və dramaturgiyanın da başlıca meyarıdır. “Sabahın sorağında” (H.İbrahimov) və “Qaçaq Quşdan” (H.Arzulu) romanlarının, “Məhsəti” (Kəmalə) dramının canını məhz yaxşılar (müsbət qəhrəmanlar) təşkil edir. Yaxşını yazmaq meyarı Naxçıvan ədəbi almanaxlarında daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Bu meyardan az-çox kənara çıxıb yaxşı ilə birlikdə pisi, şirinlə birlikdə acını da qələmə almağı vacib bilən E.Həbib, İ.Orxan, X.Kərimli, R.Babayev kimi şair və nasirlərin öz səsini seçmək Naxçıvan ədəbi toplularında xeyli dərəcədə çətinləşir:

İndi sən  
tapdanmış zəmi,  
talanmış gəmisən.

Dünya poeziyasının ab-havası ilə nəfəs alan bu misraların müəllifi – İ.Orxan, qələm yoldaşları kimi, Naxçıvan ədəbi toplusunda Naxçıvana dünyanın ab-havasını gətirməkdən daha çox dünyaya Naxçıvanın şan-şöhrətini çatdırmaq qayğısına qalır:

Burda bütün oba dönər mağara,  
Ürəklər od alar nəmər yerinə...

Sovet İttifaqı dağılandı sonrakı mərhələdə tərənnüm yolu ilə Naxçıvanı dünyaya tanıtdırmaq meylinin bir az da güc-

ləndiyinin şahidi oluruq. Məlum və məşhur müəlliflər öz mövzularına bu gün də sadıq qalırlar... Amma yox, mövzular sırasına yavaş-yavaş din mövzusu da qoşulur. Dünənəcən “Allah” kəlməsini işlətməyin düşər-düşməz olduğunu düşünüb sıxıntı keçirən şairlər yasaqların götürüldüyü bir şəraitdə islam müqəddəslərinə, habelə böyük qüdrət sahibi saydıqları din xadimlərinə dərin məhəbbət ifadə etməyi özlərinə borc bilirlər. V.Əsrar dini mövzuda Xomeyni haqqında poema yazır, Kəmalə xanım Fərat çayına müraciət edib İmam Hüseynə yas tutur:

Su vermədin Hüseynimə,  
Yerlər, göylər batdı qəmə,  
Qara geydirdin əynimə,  
Fərat çayı, Fərat çayı.

Əlbəttə, İmam Hüseynin qətlinə ağlayıb-ağlamamaq, müasir din xadiminin şəninə poema yazıb-yazmamaq hər qələm sahibinin öz işidir. Amma “Cəlillər yurdusan” deyib Naxçıvanla öyünəndə Mirzə Cəlil rəhmətliyin (ondan da bir az qabaq Mirzə Fətəli rəhmətliyin) hansı mətləblərə toxunmağının, nədən yana çirkinə çirkin deməyinin də fərqi varsaq, pis olmaz.

Y.Axundlu imkan daxilində Naxçıvan ədəbi mühitinin bütün əlamətdar faktlarını əhatə etməyə çalışır, bu mühitin ən məşhur söz ustaları ilə bərabər, ən az tanınan nümayəndələrini də yada salmağı vacib hesab edir. Ədəbi faktlara belə həssas münasibətin nəticəsidir ki, Y.Axundlu dünyadan nakam gedən yazıçı Əbülfəz Bağırova ayrıca oçerk həsr edir, Naxçıvan ədəbi mühitinin qismən cavan nəslinə mənsub olan Rafiq Babayev və Rasimin yaradıcılığını xüsusi diqqətlə araşdırır.

Bugünkü Naxçıvan ədəbi mühitinin, demək olar ki, bütün nümayəndələrinin yaradıcılığına toxunan və bu mühitin səksən illik tarixi mənzərəsinə təcrübəli bir tədqiqatçı kimi nəzər salan Y.Axundlu faktlar (o cümlədən din mövzusunda yazılmış müxtəlif səviyyəli əsərlər) barədə hökm verməyə tələsmir. Biz də tələsməyək. Öz fikrimizi bildirib zamanın hökmünü gözləyək.

*2001*



### III BÖLMƏ

## SÖZ SƏNƏTİ VƏ ÖMÜR-GÜN QAYĞILARI

### “ADAM DİLİNDƏ YAZIN”

Müsahibimiz folklorşünaslıq sahəsində tanınmış Azərbaycan alimi, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, AMEA Folklor İnstitutunun direktoru, Azərbaycan Respublikası İctimai Televiziya və Radio Yayımaları Şurasının üzvü Muxtar Kazımoğlu – İmanovdur.

#### *8 uşağın hamısı oxuyub*

Naxçıvan Muxtar Respublikası Şərur rayonunun Axura kəndində dünyaya göz açıb. Ailədə səkkiz uşaq olublar: beş qardaş, üç bacı. Atası Kazım müəllim əvvəl fin, sonra isə rus-alman müharibəsində iştirak edib. Müharibədən qayıdandan sonra bir müddət raykomda (rayon icra hakimiyyətində - L.M) təlimatçı işləyib. Atasız-anasız qalmış qardaş-bacısına və müharibədən qayıtmayan böyük qardaşının uşaqlarına da Kazım müəllim baxmalı olub. Uzun illər məktəb direktoru, yaxud sırası müəllim kimi çalışıb. Məktəbdən evə qayıdandan sonrakı vaxtlarında böyük ailəni dolandırmaq üçün arıçılıq təsərrüfatı ilə məşğul olub. Bütün günü başı işə qarışsa da, övladlarının oxumağına xüsusi fikir verib. Bu ailədə böyüyən səkkiz uşaqdan yeddisi ali, biri texnikum təhsili alıb.

#### *“Şuluq olmağın badına getdim”*

Müsahibimiz balaca vaxtı şuluq uşaq olmasından danışır: “Məktəbə qədərki dövrdə və ibtidai siniflərdə oxuduğum ilk illərdə çox şuluq uşaq olmuşam. Bir dəfə şuluqluğumun

ucbatından qonşunun iti qolumdan qapıb. Qış tətili idi. Atamın dayısı oğlu Aşiq Salmangilə getmişdik. Salman əmimin yoldaşı ilə anam evdə nəşə iş görürdülər. Mən də evdəki uşaqlara göz verib, işıq vermirdim. Anam məni başından eləmək üçün dedi ki, Salman əmin tufəngi götürüb kəklik vurmağa gedib, sən də onun dalınca get, kəklik vursun, gətir evə. Anamın bu sözləri ağıma batdı və tez-tələsik evdən çıxdım. Möhkəm qar yağmışdı. Həyətdən xeyli aralanıb üzüyuxarı dağa tərəf getmək istəyəndə, gördüm, dizə qədər qara batıram, getmək mümkün deyil. Evə qayıtmaq əvəzinə qonşu uşaqları tapıb onlarla qartopu-filan oynamaq fikrinə düşdüm. Qonşumuzun həyətinə təzəcə ayaq basmışdım ki, zorba bir it üstümə şığıyıb qolumdan qapdı. Pencəyimin qolundan qar üstünə qan dama-dama evə qaçdım. Anam qoluma bal qoyub bağladı. Atam mənim “qəhrəmanlığımdan” xəbər tutandan sonra kəndin feldşeri – rəhmətlik Baba “doxduru” evə çağırılmalı oldu. Beləcə, şuluq olmağın badına getdim”.

*“Samanlığa od vurdum”*

Bir dəfə də 4-5 yaşlı Muxtar samanlığa od vurur: “Havanın qızmar istisində həyət-bacada heç kim yox idi. Anamla əmim arvadı – əmcənəm bizim əl damımızda palaz toxuyurdu. Getdim onların yanına. Gah kirkitə əl atdım, gah həvəyə əl atdım (aydınlıq üçün deyim ki, bunlar palazdan-kilimdən ötrü lazım olan toxuculuq alətlərdir). Anam gördü mən işləməyə aman vermirəm, üstümə acıqlandı və mən əl damından çıxmalı oldum. Özümə bir iş tapıb başımı qatmaq istədim. Təndirəsərin (yəni çörək yapılan yerin) taxçasından kibrit qutusu götürdüm. İçərisində bircə dənə kibrit çöpü vardı. Öz-özümə fikriləşdim ki, görən bir dənə kibrit çöpü ilə saman-

lıqda nəm çəkmiş lazımsız samanı yandırmaq olarmı? Kibriti çəkdim və bir az keçməmiş qara tüstünün qalxdığını gördüm. Gözlərim acışdı. Birdən saman alovlandı və mən samanlığın yanacağından qorxub eşiyə qaçdım. Anam tüstünü görüb haray saldı, qonum-qonşu tökülüb samanlığa düşən od-alovu söndürdü. Qonşu kənddə dərs deyən atam evə qayıdanda anam məndən giley-güzar eləməyə başladı. Atam məni vurmadı, dedi, yaxşı ki, özünə bir şey olmayıb. Amma xeyli öyüd-nəsihət elədi, başıma ağıl qoymağa çalışdı ki, bir də belə iş görməyim”.

Uşaqlıqda bu cür dəcəl olan Muxtar məktəbə gedəndə yavaş-yavaş sakitləşməyə başlayır. Şuluq etmək, dalaşmaq, bir yerdə durmayıb ora-bura qaçmaq kimi vərdişləri tədricən çəkilib gedir.

### *“Bitlə birənin nağılı”*

Həmsöhbətimiz ailəsində ədəbiyyata olan maraqdan da söz açır: “Atam riyaziyyat müəllimi olsa da, ədəbiyyata çox böyük maraq göstərirdi. Qalın bir dəftəri vardı, cavan vaxtı həmin dəftərə şeirlərini yazmışdı. Şeirlərin çoxu təmsil idi. Xəlvətcə dəftəri götürüb o şeirləri oxuyardım. Anam təhsil almasa da, iti zehinli idi. Bizə nağıllar danışardı. “Bitlə birənin nağılı”nı elə məzə ilə danışardı ki, ona bu nağılı təkrar-təkrar söylətməkdən doymazdıq. Onu da deyim ki, mənim cibimdə həmişə bir dəftərçə olur, söhbət zamanı adamlardan eşitdiyim maraqlı atalar sözü və məsəlləri ora qeyd edirəm. O dəftərçəni vərəqləyəndə görürəm ki, ordakı sözlərin əksəriyyəti anamın dilindən yazdıqlarımdır. Anam cavan vaxtları yaxşı tikiş də tikərdi (indinin özündə də boş dayanmağı sevmir, evdə hansısa işə hökmən əl atır). O vaxt kasıb idik, anam bizə də, əmim

uşaqlarına, hətta qonşuların uşaqlarına da şalvar, köynək tikərdi. Paltar tikəndə öz-özünə oxuyardı və oxuya-oxuya ağlayardı. Ağlamasının səbəbini soruşanda deyirdi, babam (müharibədən qayıtmayan atasını nəzərdə tuturdu) yadıma düşüb”.

*“Ədəbiyyatı seçməyimin “günahkarları””*

Orta məktəbi bitirib ali məktəbə sənəd verərkən atası hüquq fakültəsinə getməyi məsələhət görsə də, Muxtar Kazımoğlu dediyindən dönmür, sənədlərini Azərbaycan Dövlət Universitetinin (indiki Bakı Dövlət Universitetinin) filologiya fakültəsinə verir və qəbul olur: “Atam deyirdi ki, hüquq fakültəsinə qurtarsan, qohum-qardaşa köməyin dəyər, onlara əl tutarsan. Universiteti bitirəndən sonra üç il qonşu kənddə müəllim işlədim. Sonra aspiranturaya qəbul oldum. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda elmi işçi olanda dərk etdim ki, atam düz deyirmiş, elmi işçi ola-ola adamlara istədiyini köməyi etmək mümkün deyilmiş. Müxtəlif işlərdən ötrü kəndimizdən yanıma adamlar gələrdi. Mən bir elmi işçi kimi onlara nə kömək edə bilərdim? Nə elə pulum vardı ki, ciblərinə pul qoyam, nə də elə böyük əlaqələrim vardı ki, kiməsə zəng edəm, kəndçilərimin dərdinə çarə qılam”.

Hüquq sahəsini yox, ədəbiyyatı seçməyinin səbəbinə gəlincə, Muxtar Kazımoğlu deyir ki, bunun “günahkarları” qardaşı Akif İmanlı və onun dostu İsa Həbibbəylidir: “İsa Həbibbəyli ilə qardaşım bir kursda oxuyublar, yataqxanada da eyni otaqda qalıblar. İsa müəllim bizim kəndə gələr, ya da qardaşım Akif onların kəndinə gedərdi. İsa müəllim bizə gələndə mən bir tərəfdə oturub qardaşımla onun söhbətinə qulaq asardım. Ədəbiyyatçı olmağımda o söhbətlərin çox böyük təsiri oldu”.

### *“Adam dilində yazın”*

Beləliklə, filologiya fakültəsini seçən Muxtar Kazımoğlu sevdiyi ixtisas üzrə çalışaraq cəmiyyətdə kifayət qədər tanınır. Amma bu, çox sonralar olur. Ona kimi müsahibimiz uzun bir yol keçir, tanınmış müəllimlərdən dərs alır: “Bizə Mir Cəlal Paşayev, Səlim Cəfərov, Muxtar Hüseynzadə, Fərhad Zeynalov, Yusif Seyidov, Firudin Hüseynov, Mehdi Məmmədov, Bəkir Nəbiyev, Qulu Xəlilov və b. ustad müəllimlər dərs deyib. Mir Cəlal Paşayev ədəbiyyatşünaslığın əsaslarını tədris edirdi. Mir Cəlal müəllim dilə, fikrin dildə aydın ifadə olunmasına xüsusi diqqət yetirərdi. Onun gözəl bir sözü vardı. Deyərdi ki, adam dilində yazın, adam dilində. Mən aspiranturada oxuyarkən ilk ciddi məqalələrimi yazanda “adam dili” deyən Mir Cəlal müəllimin nəyi nəzərdə tutduğunu daha dərinləndirən başa düşdüm. O vaxt qələm yoldaşlarımdan bəziləri qəliz cümlələr qurub özlərini savadlı adam kimi göstərmək istəyirdilər. Mən o cür yolla getməməyə çalışdım. Ən mürəkkəb məsələləri də sadə dildə ifadə etmək istədim”.

### *“Mənim dekabrımlarım”*

Qulu Xəlilovla bağlı xatirələrindən danışan müsahibimiz deyir ki, Qulu müəllim digər müəllimlərdən fərqli olaraq təkcə dərs keçmirdi, həm də tələbələrini mübahisələrə çəkirdi: “Təzə çıxan bədii əsərləri dərstdə - ədəbi tənqid kursunda qızğın müzakirə edirdik. Sərbəst müzakirə və mübahisələrə şərait yaratmaqla Qulu müəllim bizim dilimizi açdı. Dilimiz o dərəcədə açıldı ki, bəzən Qulu müəllimin özü ilə də mübahisə etməkdən çəkinmədik. Qulu müəllim bizə zarafatla “mənim dekabrımlarım” deyərdi”.

### *Ata haqqı*

Müsahibimiz tələbə vaxtı yataqxanada qaldığını bildirir. Folklorşünas alim tələbə vaxtı atasının göndərdiyi 30 manat və öz aldığı təqaüdlə dolanırmış: “Universiteti bitirəndən sonra bacım Pərvanənin dediyi bir söz heç yadımdan çıxmır. Deməli, bir dəfə atamın mənə pul göndərəcəyi vaxt yaxınlaşmış, amma işdə maaşlar nədənsə gecikirmiş. Bacım deyir ki, sənə pulu vaxtında göndərə bilmədiyinə görə atam özünə yer tapa bilmirdi, çox narahat idi. Hardansa pul tapıb sənə göndərəndən sonra kişinin eyni açıldı, üzü güldü. Bacımın bu sözlərini xatırladıb demək istəyirəm ki, uşaqlıq, gənclik illərindən danışanda valideynlərimizin üstümüzdəki haqqını heç vaxt unutmamalıyıq”.

*Müsahibəni aparən: Lalə MUSAQIZI*

*“Kaspi” qəzeti, 13 fevral 2015-ci il*

## GÖRÜLƏSİ İŞLƏRİMİZ ÇOXDUR

– *Muxtar müəllim, söhbətimizin əvvəlində Folklor İnstitutunun yaranma tarixinə qısa nəzər salsaq, pis olmaz.*

– Folklor İnstitutu AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun «Folklor» şöbəsi əsasında yaranıb. Məmmədhüseyn Təhmasib, İsrafil Abbaslı kimi görkəmli folklorşünasların rəhbərlik etdiyi, Əhliman Axundov, Nurəddin Seyidov, Mirəli Seyidov, Təhmasib Fərzəliyev, Bəhlul Abdulla, Elxan Məmmədli, Rza Xəlilov, Oruc Əliyev, Məhərrəm Qasımlı, Füzuli Bayat, Arif Acalov, Əfzələddin Əsgər və b. folklorşünaslarımızın vaxtilə çalışdığı həmin şöbə şifahi xalq ədəbiyyatının toplanması, nəşri və tədqiqi sahəsində mühüm işlər görüb. Beş cilddən ibarət «Azərbaycan nağılları», beş cilddən ibarət «Azərbaycan dastanları», iki cilddən ibarət «Azərbaycan aşıq şeiri» kitablarının, həmçinin mifoloji mətn, əfsanə və rəvayət, lətifə, atalar sözü, bayatı, tapmaca toplularının araya-ərsəyə gəlib işıq üzü görməsində Ədəbiyyat İnstitutundakı «Folklor» şöbəsinin böyük zəhməti var. Tədqiqat əsərlərinə gəldikdə isə M.H.Təhmasibin Azərbaycan xalq dastanlarına, M.Seyidov və A.Acalovun Azərbaycan mifologiyasına, İ.Abbaslının Azərbaycan-erməni folklor əlaqələrinə, B.Abdullanın mərasim folkloruna, T.Fərzəliyevin lətifələrə, M.Qasımlı və E.Məmmədlinin aşıq yaradıcılığına, F.Bayatın türk epik ənənəsinə, R.Xəlilov, O.Əliyev və Ə.Əsgərin nağıl poetikasına aid araşdırmalarını xatırlamaq və həmin araşdırmaları məhz Ədəbiyyat İnstitutundakı «Folklor» şöbəsinin tarixi ilə bağlı mühüm faktlar sırasına daxil etmək olar.

Keçən əsrin 80-90-cı illərində şöbənin fəaliyyətində xüsusi canlanma vardı. O vaxt həmin İnstitutda çalışan bir

əməkdaş kimi belə bir faktı yada salmaq istərdim ki, mifologiya ətrafında gedən qızgın müzakirə və mübahisələr, bu sahədə aparılan yeni istiqamətli araşdırmalar Ədəbiyyat İnstitutunda ayrıca “Mifologiya» bölməsinin yaradılmasını bir zərurətə çevirdi və M.Seyidov bölmənin rəhbəri təyin edildi. Yeri gəlmişkən qeyd edirəm ki, mən ədəbiyyat nəzəriyyəsi üzrə əyani aspiranturanı bitirdikdən sonra məhz «Mifologiya» bölməsində çalışmağa başladım. Yaxşı yadımdadır ki, folklorşünaslıq sahəsindəki canlanma Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Şurasında folklorun toplanması və tədqiqi ilə bağlı yeni ideyaların səslənməsinə səbəb oldu. Folklor antologiyaları və folklor külliyyatının nəşrə hazırlanması belə ideyalardan idi. Ən çox Yaşar Qarayevin irəli sürdüyü bu tipli ideyaların həyata keçirilməsi «Folklor» şöbəsinin və cəmi üç nəfər əməkdaşı olan «Mifologiya» bölməsinin imkanları xaricində idi. Görüləsi işlərin çoxluğu ayrıca bir folklor qurumunun yaradılması zərurətini ortaya çıxardı. Beləliklə, 1994-cü ildə Ədəbiyyat İnstitutunun tərkibində «Folklor Sarayı» Elmi-Mədəni Mərkəzi yaradıldı. Mərkəzə İçərişəhərdə ayrıca bina verildi. Məkanca Ədəbiyyat İnstitutundan ayrılmaq Mərkəzin az-çox sərbəst fəaliyyət göstərməsinə əhəmiyyətli təsir göstərdi. 2003-cü ildə Respublika Prezidenti Heydər Əliyevin tövsiyəsi, AMEA Rəyasət Heyətinin qərarı ilə «Folklor Sarayı» Elmi-Mədəni Mərkəzi Ədəbiyyat İnstitutundan ayrılıb müstəqil quruma – Folklor İnstitutuna çevrildi.

– *Folklor İnstitutunun fəaliyyəti ilə bağlı nələri qeyd etməyi vacib bilirsiniz?*

– Folklor İnstitutunun fəaliyyətini, sözsüz ki, «Folklor Sarayı» Elmi-Mədəni Mərkəzinin fəaliyyəti ilə birlikdə götürmək lazımdır. Və qeyd etmək lazımdır ki, həmin Mərkəz öz



fəaliyyətində «Antologiya» hazırlamaq məsələsinə xüsusi diqqət yetirdi. Birinci cildi (Naxçıvan folkloru) Ədəbiyyat İnstitutunda hazırlanan «Antologiya»nın qalan cildləri «Folklor Sarayı» Elmi-Mədəni Mərkəzində, sonra isə Folklor İnstitutunda hazırlandı və çap olundu. Nəticədə bu cildlərin sayı 23-ə çatdı. İnstitut «Antologiya» ilə paralel «Azərbaycan folkloru külliyyatı»nın da nəşrinə başladı. Azərbaycan folklorunun ayrı-ayrı janrları üzrə tərtib olunan «Külliyyat» üst-üstə 30 cilddə nəşr olundu. «Külliyyat» vaxtilə çap olunmuş materialları əhatə edirsə, «Antologiya» Naxçıvan, İraq-Türkman, Göyçə, Şəki, Qarabağ, Ağbaba, Gəncəbasar, İrəvan, Zəngəzur, Şəki-Zaqatala, Dərbənd, Dərələyəz, Ağdaş, Muğan, Loru-Pəmbək, Qazax, Borçalı bölgələrindən toplanan və bir çoxu indiyəcən çap olunmayan folklor örnəklərini əhatə edir.

Folklor İnstitutunun fəaliyyətində qeyd olunması cəhətlərdən biri beynəlxalq elmi əlaqələrin qurulmasına xüsusi əhəmiyyət verilməsidir. Bu əlaqələr sırasında türk respublikaları ilə əlaqələr daha geniş yer tutur. Türk respublikalarındakı müvafiq elmi qurumlarla, görkəmli folklorşünas və sənətsünas alimlərlə intensiv əlaqələrin bəhrəsidir ki, 2003-cü ildən bəri İnstitut «Ortaq türk keçmişindən orta q türk gələcəyinə» adlı beynəlxalq elmi konfrans keçirir. Bu beynəlxalq konfransın yeddincisi Şimali Kipr Respublikasının Ağdəniz Universitetində keçirilib. AMEA qurumlarından birinin təşkilatçı tərəf kimi xarici ölkədə elmi konfrans keçirməsi az təsadüf olunan müsbət hal kimi qeyd oluna bilər.

– *Folklor İnstitutuna nə vaxtdan rəhbərlik edirsiniz və rəhbərliyə başladığınız vaxt İnstitutda hansı dəyişikliklər apardınız?*

– 2011-ci ildən Folklor İnstitutunun direktoruyam və bu vəzifəyə seçildikdən sonra apardığımız əsas dəyişiklik İnstitutun strukturunu qaydaya salmaqdan ibarət olub. Struktur dəyişikliyi iki istiqamətdə aparılıb: 1. əvvəlki şöbələrdən bəzilərinin adları yeni adlarla əvəz olunub; 2. yeni şöbələr yaradılıb. Məsələn, «Aşiq musiqisi» şöbəsinin adı «Musiqi folkloru» adı ilə əvəz edilib. Çünki belə düşünmüşük ki, biz yalnız aşiq musiqisini yox, bütövlükdə xalq musiqisini öyrənməliyik. Yaxud bizdə «Azərbaycan folkloru» adlı bir şöbə vardı. Belə hesab etdik ki, bu şöbənin adı İnstitutun adı ilə az qala eyniyyət yaratdığına görə dəyişilməlidir. Və dəyişib şöbənin adını «Klassik folklor» şöbəsi qoyduq. Nəzərə aldığımız ki, folklorşünaslıqda arxaik folklor, klassik folklor və çağdaş folklor anlayışları var və bizim İnstitutun da şöbələri həmin anlayışlar ətrafında qurulmalıdır. Şöbələrin ümumi istiqaməti barədə aydın təsəvvür yaratmaq üçün deyərəm ki, «Mifologiya» və «Mərasim folkloru» şöbələri arxaik folklorun araşdırılması ilə məşğul olur. Klassik folklorla isə yalnız həmin adı daşıyan şöbə yox, həm də «Dədə Qorqud» və «Aşiq yaradıcılığı» şöbələri məşğul olur. Müasir folklorla, yəni bu günün özündə yaranan folklor nümunələrinin öyrənilməsinə gəlicə, qeyd edilməlidir ki, bizdə həmin sahədə bir boşluq vardı. Boşluğu müəyyən qədər doldurmaq üçün İnstitutda «Müasir folklor» şöbəsini yaratdıq və bu gün folklorlarda hansı proseslərin getməsinə araşdırmağı şöbənin başlıca vəzifəsi kimi nəzərdə tutduq. Şifahi ədəbiyyatı öyrənməyin, onun özünəməxsus cəhətlərini üzə çıxarmağın mühüm yollarından biri yazılı ədəbiyyatla müqayisələrin aparılmasıdır. Bu ehtiyacı nəzərə alıb «Folklor və yazılı ədəbiyyat» şöbəsinin yaradılmasını vacib saydıq. Amma belə qərara gəldik ki, həmin şöbə ədəbiyyatşünaslığımızda

geniş yayılmış yazıçı və folklor mövzusu ilə qapanıb qalmasın, şifahi yaradıcılıq tipi ilə yazılı yaradıcılıq tipi arasındakı fərqləri ortaya çıxaracaq mövzulara baş vurmağa daha çox cəhd göstərsin.

*–Folklor İnstitutunun fəaliyyətindən danışarkən toplama materiallarını əhatə edən kitabları xüsusi qeyd etdiniz. Toplama sahəsində hansı addımları atdığınızı bilmək maraqlı olardı.*

–Toplama bizim folklorşünaslığın ən ciddi problemlərindən biridir. Folklorumuzun zənginliyi müqabilində toplama işinin kəmiyyət və keyfiyyəti, çox təəssüf ki, fəxr ediləsi, öyünüləsi səviyyədə deyil. Problemi, heç olmasa, müəyyən qədər aradan qaldırmaq üçün, əlbəttə, ölçülü-biçili addımlar atmaq lazımdır. Belə addımlardan birini ayrıca «Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi» şöbəsinin yaradılmasında gördük. Belə hesab etdik ki, şöbə həm folklorun toplanması, həm də toplanmış materialların sistemləşdirilib arxivdə yerləşdirilməsi işi ilə çağdaş dünya folklorşünaslığının tələbləri səviyyəsində məşğul olmalıdır. Şöbənin başçılığı və bilavasitə iştirakı ilə ayrı-ayrı bölgələrə folklor ezamiyyələri təşkil olundu. Qərara alındı ki, zəngin folklor nümunələri topladığımız rayonların hər birinə aid «Folklor örnəkləri» adı altında çoxcildli kitablar buraxaq. Belə kitabların birincisi Masallıya həsr edildi. «Masallı folklor örnəkləri»nin birinci cildini çap etdik və indi həmin kitabın ikinci və üçüncü cildləri üzərində iş gedir. «Örnəklər» silsiləsindən Masallı ilə yanaşı, Bakı, Şəki, Quba, Saatlı, Yardımlı, Şərur, Gədəbəy və b. rayonlara da aid çoxcildli toplular hazırlanır.

Toplama-tərtib işlərindən danışarkən Folklor İnstitutunun keçən ildən bəri AMEA rəhbərliyinin maddi və mənəvi

dəstəyi ilə həyata keçirdiyi «Qarabağ folklorunun toplanması, sistemləşdirilməsi və araşdırılması» adlı layihədən bəhs etməmək mümkün deyil. Həmin layihə çərçivəsində Qarabağın işğal altında olmayan rayonlarında, eləcə də respublikamızın müxtəlif bölgələrində köçkün həyatı yaşayan qarabağlılar arasında toplama işi aparıldı və hər cildi beş yüz səhifəyə yaxın olan «Qarabağ: folklor da bir tarixdir» adlı kitab hazırlandı. Həmin kitabın üç cildi 2012-ci ildə çap edildi. Keçən il çoxcildli Qarabağ toplularını çap etdirməklə yanaşı, Folklor İnstitutu «Qarabağın musiqi folkloru» adlı üç diskdən ibarət xüsusi albom buraxdı. Alboma unudulan, yaxud unudulmaqda olan xalq mahnıları və rəqsləri də daxil edildi. Qarabağ folklorunun toplanıb öyrənilməsi sahəsində görülən işlərin yekunu olaraq, İnstitut keçən ilin axırında «Qarabağ folkloru: problemlər, perspektivlər» mövzusunda elmi konfrans keçirdi. Həmin işlər bu il də davam etdirilib. Qarabağ folklor toplularının dördüncü cildi çap olunub, beşinci və altıncı cildləri çapdadır. Qarabağın ayrı-ayrı rayonlarında qeydə alınan xalq oyunları və meydan tamaşalarının video-lentləri hazırlanıb. Bununla xalq oyunları və meydan tamaşalarının hərtərəfli araşdırılması üçün baza yaradılıb. «Qarabağ folkloru: problemlər, perspektivlər» mövzusunda növbəti konfransı isə bu ilin noyabr ayında Ağcabədi şəhərində keçirəcəyik. Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, mövzu ilə əlaqədar ayrı-ayrı bölgələrdə elmi konfrans keçirmək Folklor İnstitutunun fəaliyyət xətlərindən biridir. Həmin xəttə uyğun olaraq, bu ilin iyun ayında Şamaxı şəhərində «Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi» mövzusunda elmi konfrans keçirmişik. Bölgələrdə konfranslar keçirməklə, həmçinin müxtəlif folklor tədbirlərində yaxından iştirak etməklə qeyri-maddi mədəni irsin üzə çı-

xarılması, özümüzə və dünyaya tanıtılması sahəsində bir canlanma yaratmaq istəyirik.

*–Azərbaycan Respublikasından kənar qalan ellərimiz diqqətdən də kənar qalmır ki? Həmin ellərin folkloru ilə bağlı hansı işlər görülür?*

–Bir az əvvəl «Antologiya»dan danışarkən İraq-Türkman, Dərbənd, Qərbi Azərbaycan və Borçalı folklor örnəklərindən ibarət topluların çap olunmasını xatırlatdım. Əlavə olaraq deyə bilərəm ki, son vaxtlar Borçalıda toplama işləri aparılmışıq və bu işlərin nəticəsində «Borçalı folklor örnəkləri» seriyasından iki kitab buraxmışıq. Azərbaycan Respublikasından kənar qalan ellərimizin folkloru ilə bağlı işlər sırasında Güney Azərbaycan toplularını xüsusi qeyd etmək lazım gəlir. Bu il mərhum folklorşünas alimimiz İsrafil Abbaslının tərtibçiliyi ilə «Güney Azərbaycan folkloru» seriyasından ilk toplunu çap etdirdik. Həmin seriyadan ikinci toplu çapa təqdim edilib. Güney Azərbaycanın son dərəcə zəngin folklorunu əks etdirən bu cür topluları, ara vermədən hər il nəşr etdirmək üçün Güneydə yaşayan və mədəniyyətimizin təbliğinə vətənpərvərcəsinə yanaşan ziyalılarla əlaqələrin möhkəmləndirilməsinə çox böyük ehtiyac var.

*–Yəqin, razılaşarsınız ki, folklorumuzu dünyaya tanımaq vacib bir iş olduğu kimi, dünya xalqları folklorunu tərcümə, nəşr və tədqiq etmək də çox vacibdir.*

– Folklorumuzu ümumtürk folkloru, həmçinin dünya folkloru kontekstində götürüb öyrənmək, heç şübhəsiz, daha ciddi elmi qənaətlərə gəlməyə zəmin yaradır. Amma belə bir zəmin hazırlamağın yolu müxtəlif xalqlara məxsus folklor örnəklərinin dilimizə çevrilib, elmi şərhlərlə çap olunmasından keçir. Bu zərurəti nəzərə alıb «Türk xalqları folkloru» və

«Dünya xalqları folkloru» adlı seriyalar müəyyənləşdirdik və akademik tərcümə-tərtib işlərinə başladıq. Görülən işlərin nəticəsi olaraq deyə bilərəm ki, «Türk xalqları folkloru» seriyasından «Tuva nağılları», «Dünya xalqları folkloru» seriyasından isə «Fransız nağılları» bu gün-sabah oxucuların ixtiyarına veriləcək.

Folklor İnstitutunun planlaşdırdığı tərcümə işi yalnız folklor örnəklərini yox, həm də mifologiya və folklorşünaslığa aid tədqiqat əsərlərini əhatə edir. Odur ki, İnstitutda xüsusi bir «Dünya folklorşünaslığı» seriyası da müəyyənləşdirilib. Bu seriyadan Frezer, Propp, Boratav və b. folklorşünasların ən məşhur elmi əsərlərinin tərcümə və nəşr edilməsi nəzərdə tutulur.

*–İnstitut əməkdaşlarının apardığı tədqiqatların ümumi istiqaməti barədə məlumat vermək də maraqlı olardı.*

–Tədqiqatların ümumi istiqamətini müəyyənləşdirərkən biz, ilk növbədə, folklorşünaslığın təməl problemlərinə diqqət yetirdik. Sırr deyil ki, folklorla məşğul olan, folklorşünaslıq üzrə dissertasiyalar müdafiə edən həmkarlarımızın bir çoxu şifahi ənənənin yazılı ənənədən fərqlənən cəhətlərini nəzərə almırlar və nəticədə folkloru yazılı ədəbiyyat meyarları ilə araşdırırlar. Bu yanlışlıq aradan götürülsün deyə biz folklorun toplanması və sistemləşdirilməsinin nəzəri əsaslarının öyrənilməsini diqqət mərkəzində saxladıq. İstədik həmkarlarımız folkloru toplamağın həm təcrübi, həm də nəzəri bazası əsasında şifahi ənənənin nə demək olduğunun məğzinə vara bilsinlər. Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsinə ayrıca elmi konfrans həsr etməklə bu sahədə işimizi heç də bitmiş saymadıq. Qərara aldıq ki, şifahi ənənənin prinsiplərini incəliklərinə qədər izləmək üçün söyləyici problemini ön plana çıxaraq və gələn il həmin problemə ayrıca bir konfrans həsr edək.

Əlbəttə, folklorşünaslığın təməl problemləri ilə bağlı araşdırmalar konfranslarla məhdudlaşmır və ayrı-ayrı əməkdaşlarımızın çap etdirdikləri müxtəlif elmi kitabları da əhatə edir. Folklorumuzu dünya folkloru müstəvisində götürmək və dünya folklorşünaslığının nailiyyətləri zəminində araşdırmaq baxımından gənc folklorşünas İlkin Rüstəmzadənin «Azərbaycan nağıllarının süjet göstəricisi» adlı əsərini xüsusi xatırlatmaq olar. İ.Rüstəmzadə dünyada məşhur olan Arne-Tompson sistemi əsasında bizim nağılları süjet xəttinə və motivinə görə qruplaşdırıb və Azərbaycan folklorşünaslarının stolüstü kitabına çevriləcək bir əsər ortaya qoyub. Biz həmin əsəri “Gənclər üçün Prezident mükafatı”na təqdim etmək fikrindəyik.

Folklorun toplanması, nəşri və araşdırılması sahəsində görüləsi işlərimiz çoxdur. Elə bilirəm ki, son vaxtlar AMEA-da başlanan canlanma Folklor İnstitutuna da öz müsbət təsirini göstərəcək və biz nəzərdə tutduğumuz işləri istənilən səviyyədə həyata keçirə biləcəyik.

*Müsaibəni aparan: Elçin Vələdoğlu  
“Respublika” qəzeti, 23 oktyabr 2013-cü il*

## BAŞLIQLAR

### I BÖLMƏ. *Şifahi söz sənəti*

Oyunlar və ayinlər .....	3
“Dədə Qorqud” eposunda yuxarı və aşağı paralelliyi .....	39
Folklorda lokallıq və universallıq .....	65
Qaravəllilərin ilkin mahiyyəti .....	77
Güney Azərbaycandan “Koroğlu” töhfəsi .....	94

### II BÖLMƏ. *Yazılı söz sənəti*

Qətl günləri, ölümlər və dirilər.....	100
Sənətkarın əyilməzliyi .....	108
Tənhalıq qıfılbəndi.....	117
Adım ayrılıqdır .....	126
Kövrəklik və ötkəmlik .....	136
Teymur Kərimli ilə klassik ədəbiyyat üstündə dərdləşmə.....	140
Yorğunluq .....	154
Oxu kitablarında vətənpərvərlik dərsləri .....	163
Mirzə Cəlil yurdunda ədəbi proses.....	169

### III BÖLMƏ. *Söz sənəti və ömür-gün qaygıları*

“Adam dilində yazın” .....	176
Görüləsi işlərimiz çoxdur .....	182



**Muxtar Kazımoğlu (İmanov).**

**Sənət qaygıları.**

Bakı, Elm və təhsil, 2015

Nəşriyyat direktoru:

**Prof. Nadir Məmmədli**

Kompyuterdə yığan:

**Rühəngiz Əlihüseynova**

Korrektor:

**Vəfa İsgəndərova**

Texniki redaktoru:

**Aytən Əliyeva**

Kağız formatı: 60/84 1/32

Mətbəə kağızı: №1

Həcmi: 192 səh.

Tirajı: 300

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun  
Kompyuter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş,  
“Elm və təhsil” NPM-də ofset üsulu ilə  
hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.