

**MUXTAR KAZIMOĞLU**

**EPOS. NƏSR.  
PROBLEMLƏR**



AZƏRBAYCAN MİLLİ EMLƏR AKADEMİYASI  
FOLKLOR İNSTİTUTU

---

MUXSTAR KAZIMOĞLU

EPOS. NƏSR.  
PROBLEMLƏR

M.F.Axundov adına  
Azərbaycan Milli  
Kitabxanası

BAKİ – 2012

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası  
Folklor İnstitutu Elmi Şurasının  
qərarı ilə nəşr olunur.

**ELMİ REDAKTORU:** Ləman SÜLEYMANOVA  
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

**Muxtar Kazimoğlu (İmanov). Epos. Nəsr. Problemlər.**  
Bakı, "Elm və təhsil", 2012, - 164 səh.

Kitabda ayrı-ayrılıqda epos və nəşr problemlərinə toxunuşdur, 'həmçinin çəgħdaş nəşrin mifologiya və folklordan gələn bəzi modellərindən bəhs edilir.

K 4603000000 Qrifli nəşr  
N-098-2012

© Folklor İnstitutu, 2012  
© M.Kazimoğlu, 2012

## I BÖLMƏ. EPOS

### “DƏDƏ QORQUD”: GÜLÜŞ KULTU VƏ OBRAZIN İKİLƏŞMƏSİ

Doğuluş simvolu olan, magik mahiyyət daşıyan gülüş folklorda kult səviyyəsinə qaldırılır və bu kultun izləri "Dədə Qorqud" eposunda da özünü göstərir. Təsadüfi deyil ki, Qorqud Ata kimi bir övliya eposun "Bamsı Beyrək" boyunda müəyyən qədər komik biçimdə təqdim edilir. Yaxud eposun "Müqəddimə"sində Peyğəmbərin qızı Fatimədən danışıldığı yerdə ozan məzəli bir dillə qarınqulu xanımlardan, evə-ailəyə baxmayan, evdən səhər çıxıb axşam qayıdan qadınlardan söz salır. Həm "Müqəddimə"də, həm də eposun ayrı-ayrı boylarında "ciddi" və gülməlinin paralelliyi ilə qarşılaşıırıq. "Müqəddimə"də ozanın "Fatimə soyun"a aid etdiyi qadınlara "ciddi"nin, qarınqulu və gəzərti saydığı qadınlara isə gülməlinin təmsilçisidir.

Xatırladaq ki, "ciddi" və gülməli paralelliyi folklorun təməl xüsusiyyətlərindən biridir. Kökü əkizlər mifinə gedib çıxan bu paralelliyn folklorda hökmdar və yalançı hökmdar, pəhləvan və yalançı pəhləvan, adaxlı və yalançı adaxlı və s. kimi nümunələri var. Adaxlı və yalançı adaxlı paraleli "Dədə Qorqud" eposunun "Bamsı Beyrək" boyunda özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Məsələn, həmin boydakı Qısırca Yengə və Boğazca Fatma komik obrazlar kimi,

Banıçıçəklə paralellik yaradır.

Beyrəyin dilindən verilən iki şeir parçasında Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın neçə-neçə kişi ilə oturub-durması diqqət mərkəzindədir. Boğazca Fatma qırx oynasılı olduğu kimi, Qısırca Yengə də az aşın duzu deyil, onun ardınca sarvanların baxıb bildir-bildir göz yaşı axıtması hansısa hingilimdən, mazaxdan xəbər verir. Qarşıya cavab verilməsi vacib olan sual çıxır: "qızlığında işlədiyi bir xətadan dolayı" xüsusi ləqəb qazanmış (3, CLXXXIII) Boğazca Fatmanın, dalınca sarvanları əsir-yesir eləmiş Qısırca Yengənin mötəbər məclisidə – Banıçıçək, Burla xatun yanında nə işi var? Axi Burla xatun o Burla xatundur ki, doğmaca balasının ətindən bişirilmiş qara qovurmanı yemək dəhşətinə razıdır, amma namusunun bircə damcı belə ləkələnməyinə yox. Banıçıçək həmin Banıçıçəkdir ki, on altı il oturub adaxlısı Bamsı Beyrəyin yolunu gözləyir və bu müddət ərzində başqa bir oğlana gözünün ucu ilə də baxmır, başqa bir oğlana könül verməyi aqlına belə gətirmir. Tamamilə normal və məntiqə uyğun haldır ki, Burla xatun naməlum bir ozanın (Bamsı Beyrəyin) qızlar məclisinə gəlməsini etirazla qarşılayır: "Bunu gördü, Qazan bəgin xatunu Boyu uzun Burla qaqdı, aydır: "Mərə qavat oğlu dəli qavat, sana düşərmi bitəkəllüf bənim üzərimə gələsən?" – dedi" (1, 63). Burla xatun dəli ozanın məclisə Qazan xanın icazəsi ilə gəldiyini biləndən sonra sakitləşir və Qazan xanın razılıq verməsi "yad" bir adamın məclisə gəlməsini normal hala

çevirir. İlk baxışda normal təsir bağışlamayan və məntiqə sığmayan hal "ayağı sürüşkən" qadınların Burla xatun və Banıcıçəklə çiyin-çiyinə bir məclisdə oturmasıdır. Bu faktı da doğru-dürüst qiymətləndirmək üçün komik fiqurların folklorдaki bəzi tipik xüsusiyyətləri nəzərə alınmalıdır. Nəzərə alınmalıdır k k məot̄ i viqurları !ə əkl

Nəsrəddini əxlaqsız adam adlandırmaq olmaz. Çünkü  
o, əxlaqsızlıq eləmir, əxlaqsızlıq oyunu oynayır, özünü  
axmaqlığa ~~şək~~ruN a m qr rm v

əx əxsrəx "x əsibxəxxıx' xəxüpxəxxıx xəx r e , r r

geydi. Çal, mərə dəli ozan! Ərə varan qız mənəm, oynayım, – dedi" (1, 63). Banıcıçeyin paltarını geyib toyda onun yerinə oynayan Boğazca Fatma, o cümlədən Qısırca Yengə yalançı adaxlı rolunda çıxış edib, Banıcıçeyin parodiyasına çevrilirlər. "Kəndirbaz" oyununda yalançı pəhləvan hoqqa çıxarıb əsl pəhləvanı yaman gözdən qoruduğu kimi, "Bamsı Beyrək" boyunda da yalançı adaxının başlıca funksiyası əsl adaxını şərdən-yamandan qorumaqdır.

Maraqlıdır ki, macar tədqiqatçısı İmre Adorjan "Bamsı Beyrək" boyunda "Təqlidi gəlin" ("Yalançı gəlin") oyununun izlərini axtarır. Tədqiqatçı Macarıstanın türk kəndlərindən yazıya alınmış həmin oyunu belə təsvir edir: "Bu adətə görə, toyda bəyə həqiqi gəlini gətirməzdən əvvəl təzəbəyə qoca, çirkin, şikəst" bir qadını göstərib zarafatlaşırlar" (5, 57). İmre Adorjan haqlı olaraq "qoca, çirkin, şikəst libaslı yalançı gəlinlə Qısırca Yengə obrazı arasında bir əla-qə görür. Macar tədqiqatçısının öz qənaətində haqlı olduğunu yalnız Qısırca Yengə və Boğazca Fatma obrazları yox, "Bamsı Beyrək" boyundakı Yalançı oğlu Yalancıq obrazı da təsdiq edir. Fərq ondadır ki, Yalançı oğlu Yalancıq obrazında yalançı adaxlı inamı öz ifadəsini birbaşa yox, dolayı şəkildə tapır.

"Bamsı Beyrək" boyunda gülüşün hansı zərurətdən doğulduğunu aydınlaşdırmaq üçün bu boyu "Qanturalı" boyu ilə tutuşdurmaq lazım gəlir. Çünkü bu boyların hər ikisində süjet xətti başlanğıcını bahadırın özünə layiq qız tapıb evlənmək istəməsi

motivindən götürür. Belə bir motiv üzərində qurulduğuna görə hər iki boyda baş qəhrəmanın eşq yolunda şücaət göstərməsi qaçılmaz məsələyə çevrilir. Şücaət məsələsində həm Beyrək, həm də Qanturalıya aid olan bir məqam var: sevdiyi qızla yarışmaq. "Bamsı Beyrək" boyunda qızla yarış qismən ətraflı təsvir olunur. Beyrəklə Banıcıçək əvvəl at çapırlar, sonra ox atırlar və sonda güləşəsi olurlar. Təbii ki, yarışların hər birində Beyrək qalib gəlir və Banıcıçək Beyrəyin qələbəsindən məmnun qalır. Axı Beyrəyin kafirlərlə qəhrəmancasına vuruşub bəzirganları xilas etməsindən Banıcıçək xəbərsizdir. Odur ki, Banıcıçək Beyrəyi bir igid kimi tanımaq istəyir. "Bamsı Beyrək" boyunun qəhrəman və yalançı qəhrəman sisteminə uyğun olaraq, Banıcıçək ilk görüşdə özünü Beyrəyə Banıcıçəyin dadısı (dayəsi) kimi nişan verir: "Ol qız öylə adam degildir ki, sana görünə, – dedi. – Amma mən Banıcıçəgin dadısıyam. Gəl indi səninlə ava çıxalım. Əyər sənin atın mənim atımı keçərsə, onun atını dəxi keçər. Həm səninlə ox atalım. Məni keçərsən, anı dəxi keçərsən və həm səninlə gürəşəlim, məni basarsan, anı dəxi basarsın", – dedi" (1, 56). Banıcıçək dadı (dayə) yox, Banıcıçək olduğunu yalnız Beyrəyin yarışı udmasından sonra bildirir. Hətta Beyrək güləşdə Banıcıçəyin ən zəif yerindən – döşündən tutub sıxmaq hesabına qalib gəlsə də, Banıcıçək bunun üstünü vurmur. Banıcıçəyin Beyrəkdən bir igid kimi məmnun qalması qızıl üzüyün ortaya gəlməsinə, arada əhd-peymanın bağlanmasına

imkan yaratır.

Selcan xatunun Qanturalını sınağa çəkməsinə isə heç bir ehtiyac yoxdur. Çünkü Qanturalı Selcan xatunun gözü qarşısında yetərincə qəhrəmanlıqlar nümayiş etdirib: üç vəhşi heyvanı öldürüb, kafir qoşunu ilə təkbaşına vuruşmaqdan çəkinməyib. Bəs onda Selcan xatunun: "Gəl bəri, söyləşəlim!" – deyib Qanturalını yarışa çağırması nə ilə bağlıdır? Bu suala cavab vermək üçün "Qanturalı" boyunun sonunu yadımıza salaq: Qanturalı gözəl bir çəməndə dərin yuxuya gedib. Selcan xatun silahlanıb, uca bir yerə çıxıb onun keşiyini çəkir. Kafir qəfildən hücum edəndə qoşunun bir tərəfindən Qanturalı, o biri tərəfindən Selcan xatun həmlə edib qanlı döyüşə başlayırlar. Selcan xatun öz payına düşən kafir dəstəsinin axırına çıxıb "oda"ya qayıdanda Qanturalını orada tapmir. Bir dərənin içində toz-dumanın dərilib (yiğilib) dağıldığını görəndə Qanturalının hələ də döyüşməkdə olduğunu anlayır və özünü ora yetirir. Məlum olur ki, kafirlər Qanturalının atını oxla vurublar, özünü göz qapağının üstündən yaralayıblar. Üz-gözünü qan bürümüş Qanturalı kafiri qabağına qatıb qovur. Selcan xatun təzədən döyüşə atılır. Kafirə qarşı qılınc çalarkən başqasının köməyə gəlməsi ilə heç cür razılaşmaq istəməyən Qanturalı son döyüşdə ona yardımçı olanın öz "görklü"sü olduğunu bilib sakitləşir. Döyüş onların qələbəsi ilə başa çatır. Selcan xatun Qanturalını atın tərkinə alıb "oda"ya sarı yol başlayanda həmin məzəli əhvalat baş verir. Yəni Qanturalı Selcan xatunun Oğuzda

öyüñəcəyini, "Qanturalını atan tərkinə alıb gətirdim" deyib qürrələnəcəyini düşünür və onu öldürməklə hədələyir. Selcan xatun nə qədər dil tökürsə, "öyüñərsə, ər öyünsün – aslandır, öyünməklik övrətlərə böhtandır" deyirsə, xeyri olmur – Qanturalı "yox, öldürsəm gərəkdir" deyib durur. Selcan xatunun səbri tükənir: "Mərə, qavat oğlu qavat! Mən aşağı qulpa yapışıram, sən yuxarı qulpa yapışırsan. Mərə, qavat oğlu, oxunlamı, qılıncınlamı? Gəl bəri, söyləşəlim" (1, 85). Bəli, Selcan xatunun Qanturalını yarışa çağırması məcburiyyətdən irəli gəlir və yarış məzəli şəkildə başladığı kimi, məzəli şəkildə də bitir. Selcan xatun oxun dəmrənini (ucundakı dəmiri) çıxarıır və Qanturalıya tərəf bir ox atır. Elə atır ki, qorxudan Qanturalının "başındakı bit ayağına enir". Dəmrənsiz oxun atılması ilə barışığın başlanması bir olur. Və Qanturalı sevgilisinin könlünü bu sözlərlə alır:

Aslan uruğu, sultan qızı!  
Öldürməgə mən səni qiyarmıdım?!  
Öz canıma qiyam, mən sana qıymayam;  
Mən səni sınardım (1, 86).

Qanturalının bu sözlərini misal çəkən K.Abdulla yazır: "Qəribə bəhanədir! Görəsən Qanturalı Selcan xatunu nə üçün sınamaq isteyir? Bir az əvvəl düşmənlə hünərli döyüşü Selcan xatunu bir daha heç zaman sınamamaq üçün kifayət deyildimi? Özü də yada salsaq ki, bu düşmən orduşu onun öz atasının orduşu idi, o zaman Selcanın sədaqət və etibarı daha da qabarlıq şəkildə canlanar. Doğrudan da, qəribə

sınaqdır!" (4, 87). "Dədə Qorqud" həsr olunan dəyərli elmi əsərinin bu yerində K.Abdulla mifin hüquqi və etik yasaqlarından danışır. Eposdakı yasaq nümunələrini məntiqə uyğun nümunələr kimi nəzərdən keçirən K.Abdulla Qanturalının Selcan xatunu sınaamaq istəməsini "qəribə sınaq" adlandırmaqda tamamilə haqlıdır. Doğrudan da, bu sınaq məntiqə uyğun gəlməyən bir sınaqdır. Amma ozanın da başlıca məqsədi bir mətiqsiz əhvalat quraşdırmaq deyilmi? Axı bu cür əhvalat quraşdırmaq məzə çıxarmağın, az-çox gülüş doğurmağın səciyyəvi bir formasıdır. Selcan xatunun sınaamasına aid təhkiyədə rast gəldiyimiz və yuxarıda xatırlatdığımız bəzi cümlələr ("Mən aşağı qulpa yapışram, sən yuxarı qulpa yapışırsan". "Başındakı bit ayağına endi") baməzə danışiq tərzinin açıq-aydın göstəricisidir. Bizə belə gəlir ki, Selcan xatunun məcburiyyət qarşısında qalib Qanturalını yarışa çağırması başqa bir şeylə yox, hadisələrə duzməzə qatmaq, toy-düyünlə bitən boyun sonunda dinləyiciyə (oxucuya) daha xoş ovqat aşılamaq niyyəti ilə bağlıdır. Belə olmasayıdı, kafirlə döyüsdə Selcan xatunun böyük şücaət göstərdiyini görən Qanturalı döyüsdən sonra durub-durub Selcan xatunu ölümlə hədələməzdı.

Boyların tutuşdurulmasından aydınlaşır ki, Beyrək – Banıcıçək yarışması ilə müqayisədə Qanturalı – Selcan xatun yarışması müəyyən qədər baməzə məzmun daşıyır, burada əhvalat yarıciddi-yarızarafat şəklində təqdim edilir. Belə müqayisəni boyların başqa

məqamları arasında da aparmaq olar. Məsələn, belə bir məqam: Selcan xatunu almaq istəyən neçə-neçə igid vəhşi heyvanların əlində güdaza getdiyi kimi, Banıcıçəyi də "istəyən" neçə-neçə adam Dəli Qarcarın əlində güdaza gedir. Vəhşi heyvanları öldürməyə Qanturalı gedirsə, Dəli Qarcarla da haqq-hesab çürütməyə Beyrək özü getməli deyildimi? Xeyr, Beyrək getməli deyildi. Ona görə ki, burada söhbət elçiliyə getmək üstündədir. Dəli Qarcarın öldürdükləri, çox güman ki, Banıcıçəyə elçi gələnlərdir. Əgər belədirse, onda Beyrək özü özünə elçilik edə bilməzdi və Dədə Qorqudun elçiliyə göndərilməsində təəccüblü bir şey yoxdur. Təəccüb doğuran məsələ Dəli Qarcar – Dədə Qorqud münasibəti, aydınlaşdırılmasına ehtiyac duyulan məsələ Dəli Qarcarın Dədə Qorqudla "nanəcib" rəftarıdır.

Bu rəftarın açarı, bizcə, "ciddi" və gülməli qarşılamasındadır. "Bamsı Beyrək" boyunda bahadır və yalançı bahadır, adaxlı və yalançı adaxlı, ozan və yalançı ozan qarşılaşmasına uyğun olaraq, bir ağıllı ilə dəli qarşılaşması da var. Dədə Qorqud və Dəli Qarcar əhvalatı məhz ağıllı ilə dəli qarşılaşmasıdır. Bu qarşılaşmanın "Dədə Qorqud" eposu üçün nə qədər səciyyəvi olduğunu məşhur Əzrayıl və Dəli Domrul əhvalatından da görürük. Bəli, Dəli Domrulun alıcı quş götürüb göyerçin cildinə girmiş Əzrayılın dalınca düşməsi Dəli Qarcarın silahlanıb Dədə Qorqudun dalınca düşməsi ilə xeyli dərəcə oxşardır. Əzrayıl – Dəli Domrul əhvalatında da normalla "anormal" üz-üzə

gəlir. Əzrayıl, əlbəttə, normal tərəfdır. Çünkü o, ölüm mələyi kimi nə istədiyini, iş-güçünün nədən ibarət olduğunu yaxşı bilir. Dəli Domrulun isə “anormal” tərəf olduğunu xüsusi əsaslandırmağa ehtiyac yoxdur. Təkcə onu demək kifayətdir ki, Dəli Domrul Əzrayılı tanımır, Əzrayılın öz xoşuna yox, Allahın əmri ilə can aldığıni bilmir. Belə olmasaydı, Dəli Domrul Əzrayılı tapıb ona qulaqburması verməkdə Allahdan kömək istəməzdi. Ölüm mələyini Allahın köməyi ilə cəzalandırmaq istəməsi Dəli Domrulun dünyadan bixəbərliyinə ən tutarlı misaldır. Dəli Domruldan fərqli olaraq, Dəli Qarcarı dünyadan bixəbər adam saymaq çətindir. Dəli Domrul Əzrayılı tanımadığı halda, Dəli Qarcar, Oğuzda yaşayan bir adam kimi, çox güman ki, Dədə Qorqudu tanıyır və onun bir övliya olduğunu çox yaxşı bilir. Amma bu, bilib-bilməməzlik fərqi Dəli Domrulla Dəli Qarcar arasındaki oxşarlığı qətiyyən aradan qaldırıbilmir. Dəli adını daşıyan bu qəhrəmanların ən böyük oxşarlığı ipə-sapa yatmamaq, normadan kənar hərəkətlərə yol verməkdir. Dəli Domrulun ölüm mələyinə, Dəli Qarcarın isə Dədə Qorquda meydan oxuması məhz normadan kənara çıxmışdır. Dədə Qorquda əl qaldırarkən onun müqəddəs adam olduğunu bilməsi Dəli Qarcarın normadan kənar addım atmasının dərəcəsini azaltmış, əksinə, daha da artırılmış olur. Məsələnin məğzi elə bu nöqtədə ortaya çıxır və lazımlı gəlir ki, Oğuzda hamının müqəddəs bildiyi bir adama münasibətdə həddini aşmağın, məlum davranışın normalarını pozmağın nəyə

xidmət etdiyi, hansı bədii-mifoloji funksiya daşıdığı aydınlaşdırılsın.

Dədə Qorqud – Dəli Qarcar əhvalatı eposda ağıllı və dəli münasibəti üzərində qurulan bir oyundur. Bu oyun yalnız Dəli Qarcarın "anormalliq" etməsi hesabına yox, həm də Dədə Qorqudun yaratdığı imkan və şərait hesabına baş tutur. Dədə Qorqud Dəli Qarcarın dəlilik etməsinə meydan verir və özünün kəraməti, aqılanə hərəkəti ilə həmin dəliliyin qarşısını alır. Həm Dəli Qarcarın dəliliyində, həm də Dədə Qorqudun bu dəlilikdən qorunmasında bir gülüş ahənginin olması danılmazdır. Çünkü Dəli Qarcarın davranışları normadan kənar davranış olduğu kimi, Dədə Qorqudun da Dəli Qarcarın qabağına düşüb qaçması övliyaya "yaraşmayan" normadan kənar bir hərəkətdir. Normadan kənar hərəkət və davranışının isə az-çox gülüş doğurması tamamilə təbiidir. Dədə Qorqud Dəli Qarcarın normadan kənara çıxan və gülüş doğuran hərəkətlərinə rəvac verirsə, demək, bu barədə ciddi düşünmək, Dədə Qorqudun oyundaşlığına xüsusi diqqət yetirmək lazımdır.

Əvvəl Dədə Qorqudun oyundaşlığına nəzər salaq, sonra isə bu oyundaşlıqdan doğan gülüşün Dədə Qorqudla əlaqəsinin hansı məna daşımاسını aydınlaşdırmağa çalışaq.

Folklorda, o cümlədən qəhrəmanlıq eposunda gücün bir göstəricisi vuran qoldursa, bir göstəricisi də ağıldır, kələkdir. "Dədə Qorqud" eposunda ağıllı ən böyük təmsilçisi Qorqud Ata olduğuna görə yumoristik

kələkbazlığı bu obrazda da axtarmalı oluruq. Məsələn, başlıq yerinə başqa şeylərlə bərabər, min birə də istəyib işi düyünen salmaq fikrində olan Dəli Qarcara kələk gəlmək Dədə Qorquddan ötrü asan bir işdir. Dədə Qorqud Dəli Qarcara soyunub ağıla girməyi və birələrin gözəgəlimlisini seçməyi məsləhət görür. Dəlisov və ağıllı süjetinin folkloridakı məlum və məşhur ənənəsinə görə, dəlisov, ağıllının məsləhətinə sorğu-sualsız qulaq asmalı və körpə uşağın belə atmadığı gülməli addımı atmalıdır. Dəli Qarcar da Dədə Qorquduñ məsləhəti ilə həmin gülməli addımı atır – soyunub birə topasının içiñə girir: «Dədə Qorqud... Dəli Qarcarı bir birəli yerə getirdi. Dəli Qarcarı yalınçaq eylədi, ağıla qoydu. Birələr Dəli Qarcara üşdülər. Gördü bacarı bilməz, aydır: «Mədəd, Dədə! Kərəm eylə, Allah eşqinə! Qapıyı aç, çıqayıñ!» – dedi... Dədə qapıyı açdı. Dəli Qarcar çıqdı. Dədə gördü kim, Dəlinin canına keçmiş, başı qopusu olmuş, gövdəsi birədən görünməz. Yüzü-gözü bəlirməz. Dədənin ayağına düşdü: «Allah eşqinə, bəni qurtar!» – dedi. Dədə Qorqud: «Var, oğul, kəndini suya ur!» – dedi. Dəli Qarcar səgirdərək vardi, suya düşdü. Birədir, suya aqdı, getdi» (1,57). Göründüyü kimi, Dədə Qorquduñ qurduğu kələklə Dəli Qarcarın birə dolu ağıla girməsi və oradan başılovlu çıxıb özünü suya vurması kifayət qədər gülməli əhvalatdır. Və bu gülməli əhvalatı quraşdırıb danışmağı ozan başqa əhvalatları danışmaq qədər əhəmiyyətli hesab edir. Belə olmasaydı, ozan hadisələrin lap başlanğıcında

Dədə Qorqudun Dəli Qarcara qulaqburma verməsindən və elçilik məsələsini çox asanca öz yoluна qoymasından bəhs edib süjet xəttini tam başqa bir məzmunda qurardı. Məsələn, qarşılaşmanın ilk anındaca bir övliya kimi kəramət göstərib Dəli Qarcarın gözünün odunu almaq Dədə Qorquda çətin olmaz və o, Dəli Qarcarı müti qul kimi özünə çox asanca tabe edə bilərdi. Amma Dədə Qorqud bu addımı atmaq əvəzinə, Dəli Qarcarla, necə deyərlər, qovdu-qacdı oyunu oynamağı qabaqcadan planlaşdırır: qaçmaq oyununun daha ləzzətli alınması üçün özü ilə bir at yox, iki at götürür. Bu atlari ozanın tərəfindən Toğlu başlı, Keçi başlı adlandırması da, çox güman ki, təsadüfi deyil. Ozan atlara məzəli adlar verməklə, görünür, bu atlaların gülməli bir oyuna yardımçı olacaqlarına bəri başdan işarə edir. Qovdu-qacdı oyununun ən gərgin anı belə, növbəti məzəli sərgüzəştlərə təkan verir. “Ən gərgin an” dedikdə, təbii ki, Dəli Qarcarın Dədə Qorquda əl qaldırması və Dədə Qorqudun qarğışı ilə Dəli Qarcarın qolunun quruması epizodunu nəzərdə tuturuq. Bu qulaqburma epizodundan sonra da Dəli Qarcarın tərsliyi yerə qoymaması və əcaib-qəraib başlıqlar, o cümlədən birələr istəməsi yalnız Dəli Qarcarın dəlisovluluğunu göstərmək üçün yox, həm də Dədə Qorqudun məzəli sərgüzəştə şərait yaratmasını göstərmək üçün lazımdır. Ozanın inamına görə, Dədə Qorqudun öyd-nəsihəti nə qədər vacibdirse, Dədə Qorqudun məzəli sərgüzəştləri də bir o qədər vacib və əhəmiyyətlidir.

Bu inamın təzahürüdür ki, eposda Qorqud Atanı yalnız müdrik aqsaqqal yox, həm də bir trikster şəklində Görürük.

Bəlliidir ki, Dədə Qorqud heç bir boyda "Bamsı Beyrək" boyundakı kimi hadisələrin fəal iştirakçısı deyil. Fəal iştirakçı olduğu yeganə boyda Dədə Qorqudu bir trikster rolunda Görürüsə, buna təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Məsələ burasındadır ki, Dədə Qorqudun övliyalığı ilə trik-sterliyi arasında ziddiyət yoxdur, əksinə, bu iki cəhət bir-birini tamamlayır və vahid aqil obrazını ortaya çıxarır. Aqil Qorqudun qüdrəti bir yandan onun aqsaqqallığında, övliyalılığında üzə çıxırsa, o biri yandan da onun triksterliyində üzə çıxır.

Dədə Qorqud triksterliyinin, bütövlükdə Dədə Qorqud – Dəli Qarcar sərgüzəştinin hadisələr sırasında yerini müəyyənləşdirmək xüsusi maraq doğurur. Məsələyə bu baxımdan aydınlıq gətirmək məqsədilə Dədə Qorqud Dəli Qarcar qarşılaşmasının hansı əhvalatlardan sonra gəldiyinə diqqət yetirək: Beyrək "düyün qanlı olsun, xan qızı" deyib, altın üzüyü Banıcıçəyin barmağına taxır və əhd-peyman bu şəkildə bağlanır: "Ortamızda bu, nişan olsun, xan qızı! – dedi. Qız aydır: – Nola, xanım, baş üzərinə! – dedi" (1, 56). Deməli, Beyrəklə Banıcıçək arasındaki bu söhbət elçilik, toy-düyün söhbətidir. Banıcıçəklə aralarındaki bu əhd-peymana uyğun olaraq, Beyrək elçilik və toy-düyün tədbirlərinə başlayır. "Qanturalı" boyunda olduğu kimi, bu boyda da toydan əvvəl

məzəli əhvalat (Dədə Qorqudun elçiliyi) baş verir. Bu əhvalat da Qanturalı – Selcan xatun yarışması kimi, əhvali-ruhiyyəni toyqabağı yüksəltmək üçündürmü? Xeyr, elə deyil. Ona görə ki, Beyrəyin toyu qan qaraldan, ürək parçalayan hadisə – Beyrəyin və otuz doqquz yoldaşının tutulub əsir aparılması nəticəsində yarımcıq qalır, şadlıq vay-şivənlə əvəz olunur. Bəs onda məlum kədərli hadisədən qabaq Dədə Qorqudun məzəli elçilik sərgüzəştini təqdim etmək nədən irəli gəlir? Bizcə, qəm-qüssəni sevinclə növbələşdirmək, dinləyicini (oxucunu) ifrat dərəcədə kədərləndirməmək istəyindən. Bu prinsip tək "Dədə Qorqud" yox, o biri dastanlarımız üçün də səciyyəvidir. Belə olmasayı, ən qəmli dastanlarımızdan olan "Əsli-Kərəm"də "Milçəyin dastanı" kimi son dərəcə gülməli şeir birdən-birə mətnə daxil edilməzdi. Sevinc-qəm növbələşməsi prinsipinə əsaslanıb belə hesab etmək olar ki, Beyrəyin dustaqlığından başlayıb davam edən gərgin əhvalatlar ərəfəsində Dədə Qorqud elçiliyinin yarızarafat-yarıciddi şəkildə təsvir edilməsi tamamamilə məqsədə uyğundur.

"Ciddi" və gülməli paralelliyinin "Dədə Qorqud" eposunda təsadüfi hal olmayıb bir sistem yaratdığını, bir sistem şəklində ortaya çıxdığını iddia ediriksə, onda boyun baş qəhrəmanına xüsusi diqqət yetirmək zərurəti yaranır. Ona görə ki, sistem şəklində ortaya çıxan bir şeyin baş qəhrəmandan, baş qəhrəmanın strukturundan yan keçməsi mümkün deyil. Mümkün deyil ki, Baniçiçək və "dvoynik" məsələsi boyda əsaslı

yer tutduğu halda, bu məsələ Beyrək obrazının təqdimatına öz təsirini göstərməmiş olsun. Beyrək obrazının təqdimatına (hansı şəkildə təqdim olunmasına) fikir verdikdə, həqiqətən, gümanımızda yanlışmadığımız aydın olur. Aydın olur ki, Beyrək obrazında ikiləşmənin Banıcıçək obrazına aid nümunəsindən bir az fərqli nümunələri var. Nümunələrin biri Yalançı oğlu Yalancıq obrazı ilə bağlıdır. Qısırca Yengə və Boğazca Fatma birlikdə – vahid obraz mənasında Banıcıçəyin "ikinci nüsxəsi" olub yalançı adaxlı funksiyası daşıdığı kimi, Yalançı oğlu Yalancıq da Beyrəyin "ikinci nüsxəsi" olub yalançı adaxlı funksiyası daşıyır. Qısırca Yengə, Boğazca Fatma Banıcıçəyə magik dayaqdırsa, Yalançı oğlu Yalancıq da əslində, dolayı şəkildə də olsa, Beyrəyə magik dayaqdır. Belə ki, Yalançı oğlu Yalancığın məglub edilməsi ilə Beyrək yenidən dirilən bir qəhrəman mahiyyəti qazanır. Banıcıçəyin "ikinci nüsxə"ləri ilə Beyrəyin "ikinci nüsxəsi" arasında başlıca fərq ondadır ki, Qısırca Yengə və Boğazca Fatma komik məzmunlu yalançı adaxlı, Yalançı oğlu Yalancıq isə "ciddi" məzmunlu yalançı adaxlıdır. Yəni Banıcıçək – Qısırca Yengə, Boğazca Fatma qarşılaşması "ciddi" və gülməli paralelliyinə nümunə olduğu halda Beyrək – Yalançı oğlu Yalancıq qarşılaşması "ciddi" və gülməli paralelliyinə nümunə ola bilmir. Beyrək obrazı ilə bağlı "ciddi" və gülməli paralelliyinə Beyrək və dəli ozan qarşılaşmasında rast gəlirik. Kimdir dəli ozan? Beyrəyin özü. Məsələ

burasındadır ki, Beyrək bir obraz kimi ikiləşir və bu baxımdan diqqəti xüsusi olaraq cəlb edir. K.Abdulla yazır: "Dastanda belə bir qəhrəman – ikiləşə bilən, daxili psixoloji yüksə malik olan (sirri olan!) başqa bir surət yoxdur" (4, 202). K. Abdulla Beyrəyin ikiləşməsini mifdən çox yazıya, yazı mədəniyyətinə aid bir amil kimi qiymətləndirir: "Beyrək yeni qəhrəman kimi ilk növbədə Yazının qələbəsidir. Məhz Yazı Beyrəyə öz içində gedən yolu göstərib və məhz Yazı mədəniyyətinin gücü ilə Beyrək özünəməxsusluq kəsb edib, mənən zənginləşib, situasiyanın dəmir məngənəsindən çıxıb, özü öz hərəkəti ilə bütün Mif çərçivələrini, Mif hədəflərini vurub dağdırıb" (4, 191). Göründüyü kimi, K.Abdulla ikiləşməni yazılı ədəbiyyatda psixoloji obrazlara məxsus bir cəhət kimi götürür və bu cəhəti müəyyən qədər özündə ehtiva etməsinə görə Beyrəyi "Dədə Qorqud" eposundakı digər epik qəhrəmanlardan fərqləndirir. K.Abdullanın sözünə qüvvət verib qeyd edirik ki, məsələni daha geniş müstəvidə araşdırısaq, obrazın ikiləşməsinin ibtidai formalarını mifdə də tapa bilərik. Qəhrəmanın libas dəyişib yeni bir adla ortaya çıxması ikiləşmənin köklərini və ibtidai formalarından biridir və bu formadan "Bamsı Beyrək" boyunda da istifadə olunur. Bamsı Beyrək boyda hərfi mənada dondan-dona girməmişdən xeyli qabaq məcazi mənada dondan-dona girir. Beyrək atasının Rum elinə göndərdiyi bəzirganları kafir əlindən qurtarır, amma özünün kim olduğunu onlara qətiyyən bildirmir. Bəzirganları kafir

Əlindən qurtarması barədə atasına da bir kəlmə danışmayan Beyrək nəticədə hiyləgərcəsinə bəzirganlar və atası Baybörə üçün gözlənilməz olan bir səhnə qurur. "Nagahi bazirganlar gəldilər. Baş endirib, salam verdilər. Gördülər kim, ol yigit kim baş kəsibdir, qan dökübdür, Baybörə bəgin sağında oturar. Bazirganlar yürüdilər, yigidin əlin öpdilər. Bunlar böylə edicək Baybörə bəgin acığı tutdu. Bazirganlara aydır: "Mərə, qavat oğlu qavatlar! Ata dururkən oğul əlinmi öpərlər?" Ayıtdılar: "İmdi incimə, xanım, əvvəl anın əlin opdüğümüzə. Əgər sənin oğlun olmasayı, bizim malımız Gürcüstanda getmişdi, həpimiz tutsaq olmuşdu", – dedilər. Baybörə bəy aydır: "Mərə, bənim oğlum başımı kəsdi, qanmı dökdi?" "Bəli, baş kəsdi, qan dökdi, dam axtardı!" – dedilər. "Mərə, bu oğlan ad qoyasınca varmıdır?" – dedi. "Bəli, sultanım, artıqdır!" – dedilər" (1, 55). Dinləyici (oxucu) bu səhnəyə qədər Bamsı Beyrəyin necə bir igid olmasından artıq xəbərdardır. Bu səhnə Bamsı Beyrəyin iti ağıl yiyəsi olduğunu, oyun qurmağı bacardığını dinləyiciyə (oxucuya) çatdırmaq üçündür. Bu cəhət Beyrəklə bağlı sonrakı epizodlar (məsələn, dustaqxana epizodu) üçün də səciyyəvidir. Beyrək dustaqxananadan məhz ağıl işlətməklə xilas ola bilir. Bu məqamda ağıl işlətmək Beyrəyə onu sevən kafir qızını inandırmaq üçün gərək olur. Beyrək and içib kafir qızını inandırır ki, gedib sağ-salamat öz el-obasına çıxsa, qayıdıb onu "halallığa alacaq". Kafir qızı Beyrəyin sözünə inanır və onu dustaqlıqdan qurtarır. Amma Beyrək,

bildiyimiz kimi, verdiyi sözə əməl etmir. Beyrəyi müəyyən qədər yazılı mədəniyyətlə bağlı obraz sayan K.Abdulla bəzi başqa cəhətlərlə yanaşı, kafir qızına verilən sözə əməl etməmək cəhətini də Beyrəyin mifdəki "epik qurğulara üsyani" kimi qiymətləndirir (4, 212). Doğrudan da, Beyrəyin öz vədinə xilaf çıxması təəccüb doğurur və bu xilaf çıxmanın səbəbi barədə düşünməli olursan. Düşünürsən ki, verilmiş vədə xilaf çıxmaqda başlıca səbəb, yəqin ki, Banıcıçəyə adaxlanmaqdır. Digər oğuz igidləri kimi iki-üç yox, yalnız bir "halal" seçməli olan Beyrək Banıcıçəyi özünə halal seçirse, onda başqa bir qızə üz tutmaq, sadəcə, mümkün deyil. Başqa bir qızə üz tutmaq bu məqamda daha böyük qəbahətə yol verməkdən ~~üzd~~ ~~N~~ pən ~~o~~ ~~ed~~ bMm

əsasdırsa, trikster üçün normasızlıq, çərçivəsizlik əsasdır. Əlbəttə, biz Beyrəyi heç də büsbütün normasız, çərçivəsiz qəhrəman adlandırmaq fikrində deyilik. O fikirdəyik ki, Beyrək obrazında normasızlığının, çərçivəsizliyin triksterlikdən gəlmə elementi var və bu element özünü müəyyən qədər kafir qızına münasibətdə də göstərmiş olur.

Sözün həm həqiqi, həm də məcazi mənasında dondan-dona girmək “Bamsı Beyrək” boyunda triksterliyin başlıca göstəricisine çevrilir. Boyun sonunda Beyrəyin hər iki mənada dondan-dona girməsinin yarıciddi-yarıgülməli mənzərəsi ilə tanış oluruq. Bu mənzərə on altı illik əsirlikdən sonra öz el-obasına qayidian Beyrəyin yalançı ozan libası geyməsi mənzərəsidir. Niyə məhz yalançı ozan? Əsirlikdə olarkən Beyrək qopuz çalıb-oxumaq məharəti nümayiş etdirirsə, onu əsl ozan adlandırmaq doğru olmazmı? Xeyr, Beyrəyi bu yerdə yalançı ozan adlandırmaq daha doğru olar. Məsələ burasındadır ki, Beyrək Oğuz elinə çatan kimi atını verib bir ozandan qopuz alır və bir növ həmin ozanın "ikinci nüsxə"si mahiyyəti qazanır. Qısırca Yengə, Boğazca Fatma (bu, məzəli ad sahibləri) Banılıçəyin parodiyası olduğu kimi, Beyrək də "dəli ozan" adı altında əsl ozanın parodiyasına çevrilir. Bu parodiyanın, bu oyuncıxarmağın qabaqcadan nəzərdə tutulmuş müddəti var. Müddət başa çatandan sonra Beyrək baha qiymətə atı ozandan geri alıb, qopuzu təzədən ona qaytarmalıdır. Oyun müddətində Beyrəyin başlıca

qayğısı özünü nişan verməmək, dəli ozan olduğuna hamını inandırmaqdır. Bacılarla görüş bu baxımdan səciyyəvi səhnədir. Bulaq başında kiçik bacısı ilə qarşılaşan və bacısının "qardaş" deyib ağladığını görən Beyrəyin özünü gizlətməsi çox çətin olur. Beyrək bacısının halına tab gətirməyib bildir-bildir göz yaşı tökür. Amma tez də özünü ələ alır və yad bir adam kimi şahbaz atların, qatar-qatar dəvələrin, ağaç qoyunlarının, qaralı-göylü otaqların kimə məxsus olduğunu soruşur. Bu sorğu-sualla Beyrək bir yandan özünün yad adam olduğuna bacısını inandırmaq istəyirsə, o biri yandan da adının doğma ocaqda məhəbbəti

dəli ozan "rol"undan az-çox uzaqlaşmaq, özünü müəyyən qədər bürüzə verməkdir. Bu, qaftan məsələsində daha çox hiss olunmağa başlayır. Bacılarından paltar istəyən və bunun müqabılındə özünün on altı il əvvəlki qaftanını əyninə geyəsi olan Beyrək öz kimliyi barədə bacılarında şübhə yaradır. Bacılarından biri deyir:

Qara qıyma gözlərin çöngəlməsəydi,  
"Ağam Beyrək" deyərdim, ozan, sana!  
Yüzünü qara saç örtməsəydi,  
"Ağam Beyrək" deyərdim, ozan, sana! (1, 62).

Paltar kimliyin mühüm göstəricisi olduğuna görə Beyrək öz qaftanını əynindən çıxarmalı, qətiyyən tanınmasın deyə təzədən dəli ozan dilində danışıb, dəli ozan addımı atmalı olur: "Beyrək aydır: "Gördünmü, qızlar bu qaftanla məni tanıdlar. Qalın Oğuz bəgləri dəxi tanırlar", – dedi ... Qaftanı sıyırdı, götürdü, qızların üstünə atı verdi: "Nə siz olun, nə Beyrək qalsın. Bir əski qaftan verdiniz, bənim başım-beynim aldınız", – deyib vardı. Bir əski dəvə çuvalı buldu, dəldi, boynuna keçirdi. Kəndüyi dəlilikə bıraqdı, sürdü, dügüne gəldi" (1, 62). Çuvalın ortasını deşib boynuna keçirməklə Beyrək dəli donuna bürünməli olur. Əyində əcaib paltar, əldə qopuz. Bu, hələ dəli ozan donuna girməyə bəs eləmir. Dəli ozan donuna tam girməkdən ötrü Beyrək toyda zırrama adam hərəkətlərinə əl atası olur. Bu hərəkətlər təzəbəyi qarğımaqdan başlayır. Yarışda ox atan igidlərin hər birinə "əlin var olsun" deyib alqış edən Beyrək

təzəbəyi –Yalançı oğlu Yalancığı "əlin qurusun, parmaqların çürüsün, hey, donuz oğlu donuz" sözləri ilə yamanlayır. Söyüb-yamanlamağın qabağında Beyrəyə əl qaldırılmaması məhz bununla bağlıdır ki, o, özünü ozan kimi təqdim edə bilir. Əlində müqəddəs qopuz tutan bir adama əl qaldırmağın mümkün olmadığını bildiyinə görə Yalançı oğlu Yalancıq dəli ozanı ox atma yarışına qoşub sindirmaq-susdurmaq istəyir. Yalançı oğlu Yalancıq tanımasa da, biz dəli ozanı tanıyırıq. Bilirik ki, onun oxu hədəfdən yayılan deyil və onu bu yarışda susdurmaq baş tutan iş deyil. Dəli ozan nəinki susmur, hətta oxu düz hədəf yönəltməklə toxunulmazlığını daha da artırır. Dəli ozanı bir igid timsalında görən Qazan xan ona ürəyi istədiyini etmək ixtiyarı verir. Qazan xan dəli ozana külli-ixtiyari oxatma yarışlarındakı məharətinə görə verirsə, bu, o deməkdir ki, həqiqəti açıb söyləməyin, özünü nişan verməyin əlverişli məqamı yaranır. Amma Beyrək hələ ki kimliyini bildirmək istəmir. Beyrək hələ ki özünü gizlətmək, "Oğuzda mənim dostum, düşmənim kimdir?" sualına cavab tapmaq istəyir. İkiləşən, həqiqi Beyrək və yalançı Beyrək tərəflərinə ayrılan qəhrəmanımız Banıcıçəklə görüşmək ərəfəsində dəli ozan hoqqalarının sayını bir az da artırmalı olur: yemək dolu qazanları vurub böyrü üstə yerə yixir; bişirilmiş əti götürüb ora-bura atır; zurnaçıları, nağaraçıları toydan qovur; kimini döyür, kiminin başını yarır. Dəli ozan oyunu qızlar-gəlinlər oturan otaqda da davam edir. Beyrəyin Boğazca

Fatma və Qısırca Yengə ilə məzələnməsi məhz dəli ozan oyununun bir təzahürüdür. Beyrəyin Banıcıçəklə söhbəti də dəli ozana məxsus bir ahəng üstündə başlayır:

Mən bu yerdən gedəli dəli olmuşsan,  
Dəlim ağaç qarlar yağımiş, dizə yetmiş.  
Xan qızının evində qul-xəlaiq dükənmiş...  
Məşrəbə almış, suya varmış –  
Biləglərindən on parmağın sovuq almış.  
Qızıl altun gətirin,  
Xan qızına dırnaq yonun.  
Eyiblucə, xan qızı, ərə varmaq eyib olar (1, 64).

Banıcıçəklə söhbətə Beyrəyin bu cür başlamasının səbəbi aydındır. Banıcıçək qırmızı qaftanı geyib ozanın təklifi ilə oynamaq istəyəndə əllərini qaftanın uzun qolları içində gizlədir ki, barmağındakı üzük görünməsin. Üzük on altı il əvvəl Beyrəyin verdiyi üzükdür. Banıcıçək Beyrək verən üzüyü niyə gizlədir? Bu suala cavab vermək üçün gərək Qısırca Yengə, Boğazca Fatma məsələsinə yenidən qayıdaq və bir məsələni bir daha dəqiqləşdirək: Banıcıçək özünü niyə gizlədir və niyə adaxlı qız adı ilə Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanı qabağa verir? Bu məsələnin kökündə duran real amil odur ki, Banıcıçək Yalançı oğlu Yalancığa ərə verilməkdən narazıdır və həmin səbəbdən dəli ozanın "adaxlı qız durub oynasın" təklifini könülsüzcesinə qarşılayır. Məsələnin kökündə duran mifoloji amil isə

odur ki, Banıcıçeyin Beyrəklə qovuşacağını nəzərə alan dastançı bu qovuşmaq ərəfəsində Banıcıçeyi yenidən diriltmək-dirçəltmək istəyir. Bu cür mifoloji diriltmək-dirçəltməkdə, artıq qeyd etdiyimiz kimi, Qısırca Yengə və Boğazca Fatma magik təsir göstərmə funksiyası daşıyırlar. İstər real, istərsə də mifoloji zəmində Banıcıçeyin ikiləşməsi gözlənilən bir vəziyyətdir. Bu ikiləşmə də Beyrəyin ikiləşməsi kimidir, yəni əsl Banıcıçək və yalançı Banıcıçək tərəflərini ehtiva edir. Maraqlıdır ki, bir tərəfdən o biri tərəfə, əsl Banıcıçəkdən yalançı Banıcıçeyə keçmək, Beyrəkdə olduğu kimi, əsasən, libas üstündə qurulur. Qırmızı qaftanı Boğazca Fatmaya geydirən Banıcıçək özünü gizlədir və Boğazca Fatmanı məhz yalançı Banıcıçək kimi irəli verir. Qırmızı qaftanı özü geyəndə belə Banıcıçək müəyyən qədər yalançı Banıcıçək olaraq qalır. Əsl Banıcıçeyin özünü bürüzə verməsi yalnız Beyrək verən üzüyün barmaqda görünməsi ilə mümkün olur. Üzüyün barmaqda görünməsi ilə Beyrək də dəli ozan oyununu bir qırğa qoyur, Banıcıçəklə on altı il əvvəlki ilk görüşlərini yerli-yataqlı xatırladıb, axır ki, özünü nişan verir.

Beyrəklə Banıcıçək uzun ayrılıq və çətinlikdən sonra bir-birilərinə məhz yenidən dirilən-dirçələn istəklilər kimi qovuşurlar və boy belə sona çatır. Haqqında danışdığımız "ciddi" və gülməli paralelliyi, gülüşün kult səviyyəsinə qaldırılması və magik təsir vasitəsi kimi təqdim olunması, qəhrəmanın ikiləşib əsl qəhrəman və yalançı qəhrəman tərəflərini özündə

birləşdirməsi həmin nikbin sonluğa gətirib çıxaran mifoloji-poetik amillərdir.

## **QAYNAQLAR**

1. Kitabi Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cilddə, I cild. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000
2. Dava yorğan davasımış. Molla Nəsrəddin lətifələri. Tərtib edəni Bəhlul Abdulla. Bakı, "Yazıcı" nəşriyyatı, 1996
3. Orhan Saik Gökyay. Dedem Korkudun kitabı. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 2000
4. Kamal Abdulla. Mifdən yazıya və ya gizli Dədə Qorqud. Bakı, Mütərcim, 2009
5. İmre Adorjan. "Dədə Qorqud Kitabı"nın Macarıştandakı keçmişisi və önəmi. "Dədə Qorqud" elmi - ədəbi toplusu, Bakı, 2007, I say, səh. 50-63.

## MƏNFI ƏVƏZEDİCİ

Folklorda qəhrəmanın müsbət əvəzedicisi kimi, mənfi əvəzedicisi də mənşəcə əkizlər mifinə gedib çıxır. Mifoloji təsəvvürə görə, əkizlər arasında qarşılıqlı rəğbət və məhəbbət olduğu kimi, rəqabət və ədavət də ola bilər. Əkizlər arasında rəqabət ana bətnindəcə başlayır. Onlar doğuluş anında kimin birinci olması, başqa sözlə, kimin yaşça böyük olması üstündə mübahisə edirlər (4, 174). Bir-birinə rəqib olan əkizlər ayrı-ayrılıqda xeyirin və şərin təmsilçisinə çevrilirlər. Bunu nəzərə alıb tədqiqatçıların bir çoxu əkizlər mifini dualist dünyagörüşlə əlaqələndirirlər. Dual təşkilatı ictimai quruluşun ən ilkin formalarından biri sayan A.M.Zolotaryov mif və nağıllarda rəqib qardaşlarla bağlı çoxsaylı süjetləri məhz həmin təşkilatla əlaqələndirir. A.M.Zolotaryovun fikirlərinə əsaslanan E.D.Tursunov qədim türk dünyagörüşündə, cəmiyyətində və folklorunda dualizmin qabarılq ifadəsini görür. Qədim türk cəmiyyətinin iki tirəyə bölünməsini səciyyəvi bir hal hesab edən E.D.Tursunov özündən əvvəlki tədqiqatçılara, o cümlədən H.Qumilyov, L.P.Potapov, Ç.Vəlixanov, M.İnanc kimi araşdırıcıların mülahizələrinə əsaslanıb qədim türklərin Qərb və Şərq xaqanlığına; altayların qara nayman və göy nayman; teleutların ağ tumat və qara tumat; şorların qara şor və sarı şor; noqayların ağ noqay və qara noqay; kazaxların, Türkiyə və Azərbaycan türklərinin ağıqoyunlu və qaraqoyunlu tırələrinə bölünməsini dual dünyagörüşün

əlamətləri kimi diqqətə çatdırır (6, 19-20). E.D.Tursunov siniflərin meydana gəldiyi ilkin dövrlərdə ikili sistemlə yanaşı, üçlü sistemin də mövcud olduğunu yaddan çıxarmır və qədim hunların xuan, lan və süybi sülalələrinə bölünməsini; qazaxlarda torpaqların tayfalar arasında böyük, orta və kiçik qollar üzrə paylanması məhz üçlü sistemə misal çəkir (6, 32). Folklorda iki qardaş süjetləri ilə bərabər, üç qardaş süjetlərinin də geniş yer tutması onu göstərir ki, həmin süjetlər yalnız ikili sistemin yox, həm də üçlü sistemin əlamətlərini əks etdirir. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, əkizlərin iki, üç, otuz və s. sayda olması mifologiyada qeydə alınan faktlardandır. Odur ki, əkizlər mifinin folklorakı əlamətləri araşdırıllarkən müxtəlif sayıda (iki, üç, yeddi və s. miqdarda) qardaş və bacıdan bəhs edilməsi təbii sayılmalıdır. Qardaş və bacıların sayca neçə olmasından asılı olmayıaraq, indiki halda bizi maraqlandıran əsas məsələ onlar arasında ziddiyətlərin olması, qardaşların bir-birinə rəqib kimi baxmalarıdır.

Əkiz qardaşların əks qütblərdə dayanması motivi bizim folklorun bəzi nümunələrində öz ifadəsini tapıb. Qubadlı bölgəsindən toplanan “Ekiz qardaşlar” nağılı bu baxımdan səciyyəvidir. Nağıl bir şahzadə ilə bir naxırçının sərgüzəstlərindən bəhs edir. Nağılda şahzadənin naxırçı ilə əkiz qardaş olmasından söhbət açılmasa da, naxırçının dediyi bu sözlər nağıl söyləyicisinin toxunmadığı nöqtələrə aydınlıq gətirir: “Padşah sağ olsun, sən də, mən də bir toxumnan

əmələ gəlmışik” (1, 291). Naxırçının sözlərindən bəlli olur ki, bir-birlərindən ayrı düşsələr də, şahzadə ilə naxırçı əkiz qardaşdırılar. Əkiz olduqlarından qardaşların hər ikisinin qeyri-adiliyi var. Bu qeyri-adilik son dərəcə ağıllı olmaqdan, ən çətin suala cavab tapa bilməkdən ibarətdir. Görücülük xüsusiyyəti olan qardaşlar inəyin qarnındakı balanın erkək, yoxsa dişi olduğunu, balanın hansı rəngdə olduğunu, qaşqa olub-olmadığını qabaqcadan söyləyə bilirlər. Qardaşının yüksək ağıl sahibi olduğunu görən şahzadə padşahlıq taxtına çıxandan sonra onu (əkiz qardaşını) özünə vəzir götürmək istəyir. Amma şahzadə bu istəyinə çata bilmir, çünki qardaşı başına qoyun dərisi keçirib, keçəl qız cildinə girib ondan gizlənir. Naxırçının qəti fikri budur ki, əkiz qardaşların yolları, qismət və taleləri başqa-başqadır, onlar bir yerdə ola bilməzlər. Maraqlıdır ki, kontaminasiya yolu ilə nağıla daxil edilən süjetdə də son dərəcə mehriban dolanan iki qardaşın axırda bir-birinə düşmən kəsilməsindən söhbət açılır. Naxırçı bu əhvalatı danışmaqla qardaşların axıracan bir yerdə mehribancasına davranacağıının qeyri-mümkünlüyünü sübuta yetirmək istəyir. Naxırçı qardaş şahzadə qardaşına yekun olaraq deyir: “Allah-tala taleh yazanda saa bir ağ qos göndərib, buynuzdu, kərə quyruxlu qosdu. Maa da bir qara qos göndərib, buynuzsuz, quyruxsuz qosdu. Ona göra ki, buynuzunnan quyruğunu qatdayıb qoparıb. İndi mən saa vəzir olammərəm, talehimiz ayrı cürə yazılıb” (1, 291-292). Naxırçının bu sözləri əkizlərin

əks qütb'lərdə dayanmasından xəbər verir. Əkizlərdən biri ağ qoçu, digəri qara qoçu təmsil edirsə, bu, o deməkdir ki, nağılda əkizlik dualizm dünyagörüşü ilə əlaqələndirilir.

Nümunə gətirdiyimiz “Ekiz qardaşlar” nağılı əkizlərin, həmçinin əkiz olmayan qardaşların bir-birinə qarşı durması amilini diqqət mərkəzinə çəkməyi zərurətə çevirir. Ehtiyac yaranır ki, qardaşların bir-birinə qarşı durmasının mifoloji kökləri araşdırılsın. Bu istiqamətdə araştırma isə Ülgen və Erlik münasibətlərini yada salır.

Türk xalqlarının ortaq mifoloji obrazlarından olan Ülgen xeyiri, Erlik şəri; Ülgen göyüzünü, Erlik yeraltı dünyani təmsil edən fövqəltəbii qüvvədir. Bu iki qardaşdan birincisi – Ülgen “ağ”, “parlaq” kimi təyinlərlə tanınırsa, ikincisi – Erlik ən çox “qara” təyini ilə tanınır. Ülgen dünyanın ən uca dağında, qızıl sarayda, qızıl taxt-tacda oturduğu halda, Erlik yerin altında, qara palçıqdan, yaxud qara dəmirdən hörülülmüş bir sarayda oturur. Ülgen demiurqdur, o, insanlara kömək edir. İnama görə, insanlara odu bəxş edən Ülgendir. Gecələr yer altından çıxıb, qara-keçəl öküzdə gəzən Erlik isə yer üzünün ən gözəl qadınlarını və kişilərini öldürür, onları özünün qulluqçusuna çevirir. Erlik ölenlərin ruhunu özünə tabe etdirir və onları yer üzünə göndərir ki, şər işlər törətsinlər (4, 546-547; 667-668).

Əkiz qardaşlar arasında rəqabətin ümumtürk folklorundakı səciyyəvi nümunələrindən birini yakut

“Elleyada”sında görürük. Mədəni qəhrəman (Elley) barədə əfsanə və rəvayətlərdən ibarət olan “Elleyada”da Elleylə Omoqoy arasında qarşılıqlı əlaqə və münaqışə diqqət mərkəzindədir. Düşmən təzyiqi nəticəsində ata yurdlarından didərgin düşən və cənubdan şimala doğru köç etmək məcburiyyəti qarşısında qalan bu soydaşlar yeni yurda birincilik qovğası aparası olurlar və bu qovğa yakut rəvayətlərində geniş əksini tapır. A.P.Okladnikovun sözləri ilə desək “Elley və Omoqoy barədə rəvayətlərin əsasında ilahi mənşəli əkiz-qəhrəmanlardan bəhs edən qədim beynəlxalq süjet durur” (5, 6).

Qardaşların rəqabətindən bəhs edən nümunələrə Azərbaycan folklorundan da xeyli misal çəkmək olar.

Azərbaycan əfsanələrinin birində əkin-biçinlə məşğul olan iki qardaşdan söhbət açılır. Qardaşlardan biri: “Acmişam, gəl çörəh yeyəh”, – deyir. O biri qardaş: “Namaz qı lax, sora yeyəh”, – deyəndə birinci qardaş açıqlanıb “qardaşını virir yabıya, qaldırır göyə”. Əfsanəyə görə, göydəki ay yaba ilə göyə qaldırılan qardaşdır, ayın üzündəki ləkə yabanın yeridir (1, 30). Bu əfsanə iki cəhətdən “Dədə Qorqud” boyları ilə səsləşir. Birinci cəhət budur ki, əfsanədə “Dədə Qorqud” boylarında olduğu kimi, qədim türk dünyagörüşü İslam dünyagörüşü ilə toqquşur. “Dədə Qorqud” eposunun “Dəli Domrul” boyunda Dəli Domrul ölüm mələyini – Əzrayılı tanımadığı kimi, nümunə getirdiyimiz əfsanənin də qəhrəmanlarından biri şəriətin mühüm bir şərti olan namazı qəbul etmək

istəmir. Əfsanəni «Dədə Qorqud» boylarına yaxınlaşdırın ikinci cəhət doğma adamlar arasında münaqişənin olmasıdır. İki qardaş arasında münaqişənin ölüm-dirimlə nəticələnən formasına «Dədə Qorqud» eposunda da rast gəlirik.

Əkizlər mifi folklorda, təbii ki, dəyişilmiş şəkildə özünü göstərir. Dəyişikliyin mühüm əlamətlərindən biri əkiz olmayan qardaşlarla bağlı obrazlara folklor da daha çox təsadüf edilməsidir. Belə obrazlar “Dədə Qorqud” eposu üçün də səciyyəvidir.

“Dədə Qorqud” eposundakı “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”u nəzərdən keçirək. Yadımıza salaq ki, həmin boyda qardaş məsələsi diqqət mərkəzindədir. Boyun əsas münaqişəsi olan Oğuz eli – Təpəgöz toqquşmasının həllədici döyüşü (Basatın Təpəgözlə vuruşması) öz başlanğıcını Basatın böyük qardaşı Qıyan Səlcüğün ölümündün götürür. Qıyan Səlcüğün Təpəgöz əlində həlak olması Basatın qəlbini intiqam hissi ilə doldurur və Basat ağlaşığmaz bir addım atır – Təpəgözlə təkbətək döyüşə qərar verir. Amma bu döyüşün qardaş münaqişəsinə bir dəxli varmı? Bizcə, var. Məsələ burasındadır ki, Basat aslan südü ilə bəslənib. Mətnin alt qatında Basat aslan balaları ilə qardaş olduğu kimi, müəyyən mənada Təpəgözlə də qardaşdır. Bu qardaşlığın qısa tarixçəsi belədir: “Bayındır xan bəylər ilə seyrana yetmişlərdi. Bu binarın üzərinə gəldilər. Gördülər ki, bir ibrət nəsnə yatır, başı-götü bəlirsiz. Çevrə aldılar. Endi bir yigit, bunu dəpdi. Dəpdikcə böyüdü. Bir qaç yigit dəxi dəpdilər, dəpdilər.

Dəpdiklərincə böyüdü. Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmızı toqunu, yiğanaq yarıldı, içindən bir oğlan çıqdı. Gövdəsi adam, dəpəsində bir gözü var. Aruz aldı bu oğlanı ətəginə sarıdı. Aydır: – Xanım, munu mana verin! Oğlum Basatla yaşılayım, – dedi. Bayındır xan: – Sənin olsun! – dedi. Aruz Dəpəgözü aldı, evinə gətirdi” (2, 90). Nə qədər çətin olsa da (neçə dayənin canını alandan sonra əcaib uşağa qazan-qazan süd içirmək lazım gəlsə də) Təpəgözü Basatla bir yerdə bəsləyib boy-a-başa çatdırmaq mümkün olur. Oğuz eli ilə, o cümlədən Basatla düşməncilik Təpəgözün adam eti yeməsindən və Aruzun onu evdən qovmasından sonra başlayır. Boyda qeyd olunan cüt qardaşlar (Qıyan Səlcuq – Basat, Qazan xan – Qaragünə, həmçinin bir qarının iki oğlu) arasında heç bir ədavətdən söhbət getmədiyi halda, Təpəgözələ Basat bir-birlərinə qənim kəsiləsi olurlar.

Təpəgözün Basatla, bütövlükdə Oğuz eli ilə düşmənciliyinin səbəbi aydınlaşdır: Aruzun Qonur Qoca Sarı Çoban adlı bir çobanı sakral aləmə xas yasağı pozub pəri qızına qarşı zina işlətdiyinə görə həmin qız Oğuz elindən qisas almaq qərarına gelir və Qonur Qoca Sarı Çobanın zinasından doğduğu Təpəgözü Oğuz elinə bir bəla kimi göndərir. Qonur Qoca Sarı Çoban sakral aləmin nizam-intizamını pozduğuna görə pəri də Təpəgözün əli ilə Oğuz elinin nizam-intizamını pozmaq istəyir. Sakral aləmin qayda-qanununa xələl gətirmədiyi məqamlarda sakral aləm “sakin”lərinin – dəniz atlarının, Zümrüd quşlarının... qəhrəmana yar-

dımcı olması epizodlarına nağıllarda çox rast gəlmış. Amma Təpəgöz əhvalatı həmin epizodların heç birinə bənzəmir. Təpəgöz əhvalatı çayın qabağını kəsib camaatı susuz qoyan əjdaha, gözəl qızları oğurlayıb öz qalasında tilsimə salan div əhvalatlarına bənzəyir. Fərq burasındadır ki, Təpəgöz Oğuz eli ilə qohumdur, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Basatla müəyyən mənada qardaşdır. Qonur Qoca Sarı Çobanın Oğuz elində başqa birinin yox, məhz Aruzun çobanı olması və Təpəgözün məhz həmin çobandan törəməsi Təpəgözü Basata bir az da yaxınlaşdırır. Yeganə gözü çıxarıldan sonra nə qədər cəhd eləsə də, Basatı öldürə bilməyən Təpəgöz sonda Basatdan aman diləyəsi olur. Boyun bu yeri həm də Təpəgözün dilindən deyilən “qardaş” sözü ilə maraq doğurur. Təpəgöz Basata xitabla: «Əmdi qardaşız, qıyma mana!» – deyir (2, 93). Bu, o deməkdir ki, Oğuz elinə düşmən kəsilən Təpəgöz hardasa Basatı özünə qardaş bilir və qardaş bildiyi adama qarşı vuruşur. Təpəgözün missiyası elə bundan ibarətdir. Barmağına qızıl üzük taxıb Təpəgözü oxbatmaz, qılınckəsməz məxluqa döndərməkdə anasının məqsədi, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Təpəgöz vasitəsilə Oğuz elinin nizamını alt-üst etməkdir. Belə nizamlardan biri qardaş birliyidir, iki qardaşın bir yerdə güç-qüvvət yaratmasıdır. Diqqət yetirin, görün Təpəgözün öldürdükləri və yaraladıqları sırasında kimlər var? Basatın qardaşı Qıyan Səlcuqla yanaşı, bir qarının iki oğlundan biri, Salur Qazanın qardaşı Qaragünə.

Qardaş birliklərinin ən qüdrətlisi Basat – Təpəgöz birliyi ola bilərdi. Bayandır xandan Təpəgözü istəyib onu öz evinə gətirmək və Təpəgözü Basatla birlikdə böyütməkdə Alp Aruzun da niyyəti aslan südü ilə bəslənən Basatın gücünü (o cümlədən Oğuz elinin qüdrətini) birə-beş artırmaqdır. Bildiyimiz kimi, Alp Aruzun bu niyyəti baş tutmur. Hərəkətləri Alp Aruzun niyyətinə qətiyyən uyğun gəlməyən Təpəgöz Basatın həqiqi yox, yalançı qardaşına çevrilir. Ona görə yox ki, Təpəgözlə Basatın ata-anaları ayrıdır. Ən çox ona görə ki, Təpəgözlə Basatın obraz kimi semantikası başqa-başqadır. Basat xeyiri təmsil etdiyi halda, Təpəgöz şəri təmsil edir. Şəri təmsil edən xeyiri təmsil edənin məhz mənfi əvəzedicisi, həqiqi yox, yalançı qardaşı ola bilər. Biz burada “yalançı” sözünü işlətməklə “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”dan bir məqama diqqət yetirmək istəyirik. İki oğlundan biri Təpəgözə yem olan və ikinci oğlunu da itirmək təhlükəsi qarşısında qalan bir qarı Basatdan imdad diləyərkən Təpəgöz barədə belə deyir: “Yalancı dünya yüzündə bir ər qopdu” (2, 91). S.Rzasoy burada Təpəgözün yer-yurdunu bildirən “yalançı dünya” ifadəsini xaos aləmi mənasında götürür. Təpəgözün xaos aləmi ilə bağlı olması və kosmosa qarşı durması məsələsində elə bir qaranlıq cəhət yoxdur. Müəyyən qədər qaranlıq qalan xaos aləminin “yalançı dünya” adlandırılması məsələsidir. S.Rzasoy özündən əvvəlki tədqiqatlara əsaslanıb yeraltı dünyanın “yalançı dünya” adlandırılmasını tərsinəlik cəhəti ilə əlaqələndirir:

“Yeraltı dünyaya... səfər edən qəhrəman burada... Yerüstü dünyanın tərsi olan dünya ilə qarşılaşır. Burada atın qabağında ət, quşun qabağında ot olur. Qəhrəman hər heyvanın yemini özünə verməklə... xaosu aradan qaldırır, kosmik nizam yaradır» (3, 371-375). Yeraltı dünyanın Yerüstü dünya ilə tərsinəlik təşkil etməsi və “yalanla” bağlı olması məsələsinə E.Tursunov xüsusi yer verir. E.Tursunov uydurma nağıl (skazka – небылица) qəhrəmanının söylədiyi “altı yox qazanda yemək bişirmək” tipli yalanları onun (nağıl qəhrəmanının) Yeraltı dünyada gördüklerinin təsviri hesab edir (239, 109). E.Tursunovun Yeraltı dünyani yalanla (bu dünyada gördüklerimizin tərsinəsi ilə) əlaqələndirməsi, “Dədə Qorqud” eposunda işlənən “yalançı dünya” ifadəsinin təsadüfi olmadığını göstərir və folklorda “yalançı” təyininin digər işlənmə məqamlarını yada salır. Məlumdur ki, folklorda həqiqi padşah – yalançı padşah, həqiqi pəhləvan – yalançı pəhləvan, həqiqi tacir – yalançı tacir, həqiqi rəmmal – yalançı rəmmal və s. kimi parallelərlə qarşılaşırıq. Həmin parallelər baxımından yanaşib Təpəgözün mənsub olduğu xaos dünyasını “yalançı dünya” sayılırsa, onda “yalançı” təyinini birbaşa Təpəgözün özünə də aid edə bilərik. Əgər Təpəgözü evə gətirən Alp Aruzun niyyəti baş tutsaydı, onda Təpəgöz həqiqi oğul, həqiqi qardaş, həqiqi igid olacaqdı. Təpəgöz Alp Aruzun istəyinin tam əksinə hərəkət etdiyinə görə yalançı oğul, yalançı qardaş, yalançı igid olur. Güman edirik ki, Təpəgözün çıxdığı məkanın eposda “yalançı

dünya” adlandırılmasının Təpəgözün yalançı oğul, yalançı qardaş, yalançı ığid olması ilə daha çox bağlıdır. Təpəgöz yalançı oğul, yalançı qardaş və yalançı ığid olmaqla Basatın mənfi əvəzedicisinə çevrilir. Belə mənfi əvəzediciyə “Bamsı Beyrək boyu”nda da rast gəlirik. Bu, Yalançı oğlu Yalancıqdır.

Yalançı oğlu Yalancıq Bamsı Beyrəyin yaxın yoldaşlarından, arxadaşlarından biridir. O dərəcədə yaxın ki, Beyrək öz nişanlısı Banıcıçeyin toxuduğu köynəyi ona (Yalançı oğlu Yalancığa) bağışlayıb. Belə bir münasibətin müqabilində Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyə sadıq olmalı, Beyrəyə münasibətdə Qazan, Uruz, Qaragünə, Qarabudaq tutan mövqeni tutmalıdır. Amma Yalançı oğlu Yalancıq tamamilə əks mövqə tutur: bütün ığidlər Beyrəyin yoxa çıxmışından narahat olduğu, üzüntü keçirdiyi və onun tapılmasına çalışıldığı halda, Yalançı oğlu Yalancıq fürsətdən istifadə edib Beyrəyin nişanlısı ilə evlənmək fikrinə düşür. Bu məqsədinə çatmaq üçün Yalançı oğlu Yalancıq hiyləyə əl atır. Beyrəyin bağışladığı köynəyi qana bulayıb Bayandır xanı inandırır ki, Beyrək ölüb. Şərtə görə, Beyrəyin nişanlısı Beyrəyin “öldü” xəbərini gətirənə ərə getməlidir. Yalançı oğlu Yalancıq barədəki söhbətə bir az ara verib, qeyd edək ki, hiylə işlətmək həqiqi qəhrəmandan gücsüz olan yalançı qəhrəmanın səciyyəvi cəhətlərindən biridir. Bu cəhət dağıdıcı gücü olan Təpəgözün özünə də aid deyilmi? İlkin mərhələdə aid deyil. Amma sonrakı mərhələdə addır. İlkin mərhələdə Təpəgöz heç kəsdən və heç

nədən qorxub-çəkinmədən adam yeyir, Oğuz elinə meydan oxuyur. Təpəgöz hiyləyə yalnız dara düşəndə, yeganə gözünü itirib ölümün lap yaxınlıqda olduğunu anlayanda əl atır. Təpəgöz barmağındakı sehrlili üzüyü Basata verib onu inandırır ki, bundan sonra sənə ox və qılınc kar eləməyəcək. Amma Basat döyüş başlayanda üzüyü öz barmağında yox, Təpəgözün ayağı altında görür və kənara sıçrayıb canını qurtarır (2, 92). Bu, Təpəgözün birinci hiyləsidir. İkinci hiylə Təpəgözün bir günbəzi Basata göstərib: “Mənim xəzinəm var. Ol qocalar (Təpəgözün yemək-içməyini hazırlayan qocalar – M.K.) almasınlar. Var, möhürlə!” – deyib Basatı ora göndərməsidir. “Altun axça”nı görüb özünü unudan Basatın günbəzdən sağ-salamat qurtarması yalnız Allahın köməyi ilə mümkün olur (2, 92). Təpəgöz Basatın bu dəfə də ölümdən can qurtardığını görəndə üçüncü hiyləyə əl atır: “Dəpəgöz aydır: – Sana ölüm yox imiş. Şol mağarayı gördünmü?

Basat aydır: – Gördüm.

Aydır: – Anda iki qılıc var. Biri qınlı, biri qınsız. Ol qınsız kəsər mənim başımı. Var, gətir, mənim başımı kəs! – dedi.

Basat mağara qapısına vardi. Gördü bir qınsız qılıc durmaz, enər, çıxar” (2, 92). Basatı mağaraya göndərməkdə Təpəgözün niyyəti Basatı həmin enib-qalxan sehrlili qılıncı tuş etmək və onun ölümünə bu yolla nail olmaqdır. Basat sehrlili qılıncı oxla vurub yerə salır və Təpəgözü həmin sehrlili qılıncla öldürür. Fiziki,

yaxud da mənəvi cəhətdən ölüm mənfi əvəzedicinin folklorda tez-tez rastlaşdığını səciyyəvi aqibətidir. Belə aqibət Yalançı oğlu Yalancığa da aiddir. Beyrək dustaqlıqdan qayıdandan sonra niyyəti alt-üst olan Yalançı oğlu Yalancıq yalnız Beyrəyin mərhəməti sayəsində sağ qala bilir.

Yalançı oğlu Yalancığın “Dədə Qorqud” eposunda təsadüfi obraz olmadığını “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda Dirsə xanın qırx silahdaşı da göstərir. Dirsə xana arxa, dayaq olmaq bu qırx silahdaşın öhdəsinə düşən əsas işdir. Amma qırx silahdaş öhdəsinə düşən işi axıracan yerinə yetirmək əvəzinə, xəyanət yolu tutur. Xəyanətin kökündə duran paxıllıq hissidir. Bu hiss qırx silahdaşda Dirsə xanın oğlu Buğac böyük şücaət göstərib ad-san qazanandan sonra baş qaldırır. Dirsə xanın Buğaca bəylilik verməsi və qırx silahdaşa qabaqlar göstərdiyi diqqəti göstərməməsi onları narazı salır. Bəylilik taxtına çıxan Buğacın qırx silahdaşı, yəni atasının yaxın adamlarını «anmaz olması» bu narazılığı daha da artırır. Qırx silahdaş Dirsə xanın əli ilə Buğacı aradan götürmək qərarına gəlir. Qərarı həyata keçirməkdə ən tutarlı vasitə yalandır. Qırx silahdaş yalanlar uydurub Buğacı gözdən salmaq və onun ölümünə nail olmağa çalışır: “Görürmüsən, Dirsə xan, nələr oldu! Yarimasın, yarıçimasın, sənin oğlun kür qopdu, ərcəl qopdu: qırx yigidin boyuna aldı, Qalın Oğuzun üstünə yürüş etdi; nə yerdə bir gözəl qopdusa çəkib aldı; ağ saqqalı qocanın ağızın söyüdü, ağ birçəkli qarının südün dartdı”

(2, 41). Qırx igiddən iyirmisinin söylədiyi yalana yerdə qalan iyirmisi də qat verir: “Qalxıbanı, Dirsə xan, sənin oğlun yerindən uru durdu, köksü gözəl qaba dağa ava çıxdı. Sən var ikən av avladı, quş quşladı; anasının yanına alıb gəldi, al şərabın itisindən aldı, içdi; anasıyla söhbət elədi, atasına qəsd elədi... Arquru yatan Ala dağdan xəbər keçə, xanlar xanı Bayındırə xəbər vara; “Dirsə xanın oğlu böylə bidət işləmiş” deyələr, Bayındır xan səni çağırı, sana qatı qəzab eyləyə. Böylə oğul nənə gərək, öldürsənə! – dedilər (2, 39). Göründüyü kimi, qırx silahdaş yalan uydurmaqla bərabər, Dirsə xanı həm də el qınağı ilə, xanlar xanı Bayandır xanın qəzəbinə gələcəyi ilə qorxudur. Və nəticədə Dirsə xan qırx silahdaşın felinə uyub yeganə oğlunu ovda oxla vurub ölümcul yaralayıր.

Dirsə xanın qırx silahdaşı əslində qırx ayrı-ayrı obraz yox, bir obrazdır və vahid obraz kimi vahid bədii funksiya daşıyır. Bu obraz yalançı yoldaş obrazıdır, Dirsə xanın mənfi əvəzedicisidir. Dirsə xanın mənfi əvəzedicisinin mahiyyətini düzgün başa düşmək üçün bu obrazı Dirsə xanın xatununun ətrafındaki qırx incəbelli qızla, yaxud Buğacın ətrafındaki qırx igidlə müqayisə etmək yerinə düşərdi. Qırx incəbelli kız dar gündə Dirsə xanın xatununun yanındadır, xatuna arxa-dayaqdır. Xatun, oğlu Buğacı ölümdən qurtarmağa gedəndə məhz qırx incəbelli qızla gedir. Həmin cəhət eynilə Buğacın qırx yoldaşına da aiddir. Buğac atanını xilas etmək yürüşünə məhz qırx yoldaşı ilə birgə çıxır. Maraqlıdır ki, ozan Dirsə xanın qırx

yoldaşının mənfi xislətini daha qabarılq çatdırmaq üçün “qırx igid” ifadəsini “qırx nökər”, “qırx namərd” ifadələri ilə əvəz edir. Dirsə xanın əl-qolunu bağlayıb kafirə təslim etmək dastanda naməndlərin çirkin niyyəti kimi təqdim olunur. Başqa mənfi əvəzedicilərdə gördüyüümüz aqibətdən Dirsə xanın namərdlik yolu tutan qırx silahdaşı da yaxa qurtara bilmir. Buğac başının qırx igidi ilə birlikdə atasını xilas etməyə gəldikdə qırx namərddən kimisinin boynunu vurur, kimisini isə dustaq edir.

Dirsə xan – qırx namərd əhvalatının bəzi elementlərini “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dutsaq olduğu boy”da da görürük. Qazan xan kafirlərlə döyüşdən sonra oğlu Uruzu qoyduğu yerdə tapa bilməyib öz yoldaşlarından soruşur: “ – A bəylər, oğlan qancaru getdi ola? – dedi. Bəylər aydır: – Oğlan quş yürəkli olur. Qaçış anasına getmişdir, – dedilər.

Qazan qarardı, döndü. Aydır: – Bəylər, Tanrı bizə bir kür oğul vermiş. Varayıñ, anı anasının yanından alayıñ, qılıcla paralayıñ, altı böyük edəyin, altı yolun ayırdında buraxayıñ. Bir dəxi kimsə yazı yerdə yoldaş qoyub qaçmaya, – dedi” (2, 68). Qazan xanın öz oğlundan narazı olduğu bəylərə yaxşı bəllidir. Bəylər yaxşı bilirlər ki, Qazan xan məclisdə Uruza baxıb: “On altı yaş yaşladın... Yay çəkmədin, ox atmadın... qan tökmədin”, – deyərək ağlayıb (2, 66). Bəylər bilirlər ki, Uruz atasına: “A bəy baba!.. Qaçan sən məni alıb kafir sərhəddinə çıxardin, qılıc çalıb baş kəsdin? Mən səndən nə gördüm, nə öyrənim?” – cavabını verib (2,

66). Bəylər bilirlər ki, Qazan xan Uruzun bu söz-lərindən sonra ova çıxmaq, ox atdığı yerləri, cida sindirdiği yerləri, qılinc çalıb baş kəsdiyi yerləri oğluna göstərmək fikrinə düşüb. Qazan xan ovda ikən düşmən hücum edib və Qazan xan Uruza məsləhət görüb ki, bir uca yerdə durub döyüşə tamaşa eləsin, necə döyüsmək lazımlı olduğunu atasına baxıb öyrənsin. Bütün bu əhvalatlar Qazan xanın silahdaş-larıının iştirakı ilə baş verdiyi halda, onlar onsuz da oğlundan bədgüman olan Qazan xanın şübhələrini daha da artırır, atanı doğma oğula qarşı qızışdırılmış olurlar. Düzdür, tezliklə əsl həqiqət üzə çıxır. Məlum olur ki, Uruz heç də “quş ürəkli” deyil, o, heç də döyüş zamanı anasının yanına qaçmayıb, əksinə, igidcəsinə döyüşüb və düşmənə əsir düşüb. Həqiqətin tezliklə üzə çıxmazı, təbii ki, Qazan xanın qəzəbini soyudur, silahdaşlar ata ilə oğul arasında heç bir münaqişə törədə bilmirlər və beləliklə də Qazan xanın silahdaş-larıını “namərd” adlandırmağa ciddi bir əsas qalmır. Amma mətnin alt qatında silahdaşların paxıllıq mərəzinin əlamətləri gizlənir. Silahdaşlar, çox güman ki, Qazan xan – Uruz yaxınlığına özlərinin Qazan xandan əzaqlaşmasına səbəb olacaq bir təhlükə kimi baxırlar və ona görə “qaçıb anasının yanına getmişdir” deyib Uruzu Qazan xanın gözündən salmağa çalışırlar. Bu cəhd baş tutmadığına görə əvvəlki mü-nasibətlər pozulmur və silahdaşlarla Qazan xan arasında düşməncilik yaranır.

Doğma adamlarla Qazan xan arasında

düşmənciliyi dastanın on ikinci boyunda görürük. Bu boy İç Oğuzla Dış Oğuzun toqquşmasından bəhs edir. Məlumdur ki, İç Oğuz və Dış Oğuz vahid bir cəmiyyətin – Oğuz elinin iki ayrı-ayrı qoludur. İç Oğuz və Dış Oğuz Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu qollarının eposdakı analoqudurlar. Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu bölgüləri kimi, İç Oğuz – Dış Oğuz bölgüləri də dualist dünyagörüşün təzahürüdür. Amma dualist dünyagörüşün bir çox başqa təzahür formalarından fərqli olaraq, İç Oğuz – Dış Oğuz, Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu nümunələrində tərəflər mənşəcə bir-birinə düşmən olan yox, əksinə, bir-birinə doğma olan tərəflərdir. Konkret olaraq İç Oğuz və Dış Oğuzdan danışsaq, qeyd etməliyik ki, onlar Oğuz eli adlı bir ananın övladlarıdır. İç Oğuz – Dış Oğuz münasibəti məhz iki qardaşın bir-birinə münasibətidir. Qardaşlar birləşib düşmənə qarşı vuruşduqları kimi, hərdən bir-birlərinə qarşı çıxmalo da olurlar. Dastanda mərkəzi yeri Oğuz eli – kafir toqquşması tutsa da, qəhrəmanların daxili düşmənlərlə də çarşılığıının şahidi oluruq. Basat – Təpəgöz, Beyrək – Yalıncıq, Dirsə xan – qırx silahdaş münaqişəsi məhz daxildə baş verən münaqişə nümunəlidir. Bu münaqişədə iştirak edən tərəflər, artıq qeyd etdiyimiz kimi, əvvəldən düşmən olan yox, sonradan düşmənə çevrilən tərəflərdir. Doğma tərəflərin düşmənə çevrilməsində isə təəccüblü bir şey yoxdur. Bu düşməncilik mifoloji düşüncənin qanuna uyğunluqlarından biridir və belə qanuna uyğunluq özünü İç

Oğuz – Dış Oğuz münasibetində də göstərir.

Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu adları kimi, İç Oğuz – Dış Oğuz adlarının özündə də təzad ifadə olunur. Ağ və qara sözləri necə antonimlik yaradırsa, iç və dış (içəri və dışarı) sözləri də o cür təzad yaradır. Adda ifadə olunan məna əvvəl-axır predmetin özündə də üzə çıxır. Basat – Təpəgöz, Beyrək – Yalancıq, Dirsə xan – qırx silahdaş arasındaki toqquşma nümunələrinin ardınca eposda İç Oğuz – Dış Oğuz toqquşması ilə üzləşirik. Bu toqquşma öz başlanğıcını Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsindən götürür. Alp Aruzun Salur Qazana qarşı çıxmazı belə başlayır: “Üç Ox, Boz Ox yığnaq olsa, Qazan evin yağmaladardı. Qazan geri evin yağmalatdı. Amma Dış Oğuz bilə bulunmadı. Həmin İç Oğuz yağmaladı.

Qaçan Qazan evin yağmalatsa, halalının əlin alır, dışra çıxardı, ondan yağma edərdi.

Dış Oğuz bəylərindən Aruz, Əmən və qalan bəylər bunu eşitdilər, ayıtdılar ki: – Bax, bax! Şimdiyə dəkin Qazanın evin bilə yağma edərdik. Şimdi neçin bilə olmayıavuz? – dedilər. İttifaqı cəmi Dış Oğuz bəyləri Qazana gəlmədilər, ə davət elədilər» (2, 109). Göründüyü kimi, Alp Aruzun Salur Qazana qarşı çıxmاسının başlanğıc nöqtəsi qırx silahdaşın Dirsə xana qarşı çıxmاسının başlanğıc nöqtəsinə bənzəyir. Buğacın qırx igidə – atasının silahdaşlarına məhəl qoymaması onları narahat etdiyi kimi, Salur Qazanın Alp Aruzu evin yağmalanmasına çağırmaması da onu (Alp Aruzu) hiddətləndirir. Doğrudur, Dış Oğuzun

başçısı olan Alp Aruzu tutduğu mövqe və qazandığı nüfuza görə Dirsə xanın silahdaşları ilə eyniləşdirmək olmaz. “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda ozanın “qırx nökər”, ən çox isə “qırx namərd” adlandırdığı silahdaşlardan fərqli olaraq, Alp Aruz dastan boyu xoş sözlərlə xatırlanır, qəhrəmanlıq eposunun aparıcı obrazlarına xas qanadlı təyinlərlə təqdim olunur: «Altmış ögəc dərisindən kürk eləsə topuqlarını örtməyən, altı ögəc dərisindən küləh etsə qulaqlarını örtməyən, qolu – budu xıranca, uzun baldırları incə, Qazan bəyin dayısı, at ağızlı Aruz qoca çapar yetdi» (2, 52). Alp Aruz dastanda bu cür rəğbətlə xatırlansa da, onu Dirsə xanın silahdaşlarına bağlayan nöqtə danılmazdır: Dirsə xanın qırx silahdaşı kimi, Alp Aruz da əvvəlki mövqeyini və nüfuzunu itirməkdən qorxur. Dirsə xanın qırx silahdaşının nüfuzuna xələl gətirən Buğacdırsa, Alp Aruzun nüfuzuna xələl gətirən Qazan xandır. Bir vaxt məclislərdə Qazan xanın sol tərəfində – mötəbər yerdə əyləşən Alp Aruz birdən-birə Qazan xandan saygısızlıq görüb təlaşa düşür, yağmaya çağırılmamağı əvvəlki nüfuzunu itirəcəyinə bir işaret kimi qəbul edir. Qırx silahdaş Buğacı, Alp Aruz isə Salur Qazanı aradan götürməklə əvvəlki mövqe və nüfuzu saxlamağa çalışır. Alp Aruzun nüfuzu Dirsə xanın qırx silahdaşının nüfuzundan çox olduğundan Alp Aruzun törətdiyi toqquşmanın da miqyası xeyli böyük olur. Dirsə xanın qırx silahdaşı yalnız bir xanın xanimanında harmoniyani pozmağa çalışırsa, Alp Aruz İç Oğuz və Dış Oğuzu qarşı-qarşıya qoymaqla

bütövlükde Oğuz elinin harmoniyasını pozmağa çalışır.

Həmişə Qazan xana arxa-dayaq olan, bununla da onun müsbət əvəzedici kimi özünü göstərən Alp Aruzun birdən-birə üzü dönür. Qazan xana düşmən kəsilən Alp Aruzu onun mənfi əvəzedicisinə çevrilir. Müsbət əvəzedicisi kimi Alp Aruzu ən ağır döyüşlərdə Qazan xana köməyə gələn görürdük. Mənfi əvəzedici kimi Alp Aruzu hiylə işlədib Qazan xana qarşı planlar çizən görürük. Alp Aruz məkrli fəaliyyətə evin içindən başlayır. Əvvəlcə ağır qonaqlıq düzəldib, pay-püşk verib Əmən, Alp Rüstəm, Dönəbilməz, Dülək Uran və s. adlı-sanlı Dış Oğuz bəylərini öz planına qoşur, onlara and içdirir ki, bu gündən Qazana düşmən kəsiləcəklər. Dış Oğuz bəylərinin dəstəyindən tam arxayı olandan sonra Alp Aruz İç Oğuza əl atır, İç Oğuzdan Beyrəyi öz tərəfinə çəkmək istəyir. Beyrəyin Dış Oğuzdan qız aldığıni nəzərə alan Alp Aruz Beyrəyi öz tərəfinə çəkməklə Qazan xanı xeyli zəiflədəcəyini düşünür. Bu niyyətin baş tutmadığını gördükdə Alp Aruz Beyrəyi aradan götürmək qərarını verir. İlk boyda Dirsə xanın qırx silahdaşını atdığı adıma görə “qırx namərd” adlandırın ozan sonuncu boyda Alp Aruzu artıq qanadlı sözlərlə öymür, əksinə, ondan bir müxənnət kimi danışmalı olur. Ozan Beyrəyin dilindən Aruz barədə belə deyir:

Qavat, mən bu işi duysam, sana böylə  
gəlirmiydim?

Aldayıban ər tutmaq övrət işidir,

Övrətindənmi öyrəndin sən bu işi, qavat?! (2, 110).

Yaxud Beyrək Aruzun əli ilə ölümcül yaralanandan sonra Qazan xana bu məzmunda xəbər göndərir: “Yigitlərim, yerinizdən uru durun!.. Qazanın divanına çapıb varın!.. Sən sağ ol, Beyrək öldü, – deyin! Ayıdınız: namərd Aruz dayından adam gəldi. Beyrəyi istəmiş, ol dəxi varmış. Hər Dış Oğuz bəyləri yiğnaq olmuş. Bilmədik, yemə-içmə arasında müşhəf gətirdilər. Qazana biz ası olduq, and içdik, gəl sən dəxi and iç, – dedilər. İçmədi. – Mən Qazandan dönməzəm, – dedi. Namərd dayın qaqqdı. Beyrəyi qılıcladı” (2, 110). Beyrək Aruzun namərdcəsində atdığı addımlar barədə Qazan xana xəbər göndərməklə onu çox ağır borc qarşısında qoyur: “Yarın qiyamət günündə mənim əlim Qazan xanın yaxasında olsun, mənim qanım Aruza qoysa! (2, 110). Təpəgözün, Yalançı oğlu Yalıncığın, Dirsə xanın qırx silahdaşının aqibətindən də gördüyüümüz kimi, mənfi əvəzedicinin cəzalanması adı bir haldır. Bu cəza Aruzu da gözləyir. Amma Aruz adı əvəzedicilərdən yox, bəylər bəyi Salur Qazanın əvəzedicisi olduğuna görə Aruzun cəzalanması cəmiyyətin iki əsas qolunun toqquşması bahasına başa gələ bilər. Məsələnin məhiyyətini dərindən anlayan Salur Qazan yeddi gün “odasına” girib, divana çıxmayıb ağlayır. Qazan xan uzun əzabdan sonra İç Oğuz'a döyüş əmri verəndə Aruzun ölümə məhkumluğunun əsas səbəbi kimi məhz müxənnətliyi nişan verir. “Mərə qavat! Mu-

xannatlıq ilə ər öldürmək necə olur, mən sənə göstərəyim” (2, 111). Üç Ox, Boz Ox qarşı-qarşıya gəlir. Salur Qazan Aruzu vurub atdan salır. Qazan xanın qardaşı Qaragünə Qazan xanın əmri ilə Aruzun başını kəsir. Dış Oğuz bəyləri döyüşü dayandırıb Qazan xana tabe olurlar. Və bununla əvvəlki harmoniya təzədən bərp olunur.

Aruzun Salur Qazana qarşı düşmənçiliyində bir məqama da diqqət yetirmək lazım gəlir. Bu, Salur Qazana ası olan Alp Aruzun Basatla münasibətlərinin hansı şəkildə özünü göstərməsi məqamıdır. Beyrək kimi adlı-sanlı bir ığididir ö M a əə oñ Ms b m

dÔ

Həmin qanım Aruza qomasın (2, 110).

Beyrəyin sözlərindən aydın olur ki, Basat da İç Oğuzla düşmən kəsilən Alp Aruzla bir yerdədir və atasının atdığı son addımları Basatdan da gözləməliyik. Başqa sözlə, Basat kafirlərə qarşı Salur Qazanla birlikdə vuruşan Alp Aruzun əvəzedicisi olduğunu kimi, Salur Qazana qənim kəsilən Alp Aruzun da əvəzedicisinə çevrilir. Bu məqamda heç də müsbət obrazın mənfi obraza çevrilməsi faktından danışmaq yerinə düşmür. Bizə belə gəlir ki, bu məqamda Alp Aruzun konkret hadisəyə – Salur Qazanın Dış Oğuzu yağmaya çağırılmaması hadisəsinə son dərəcə sərt münasibət bəsləməsindən və belə münasibətin doğurduğu faciəvi sonluqdan danışmaq daha doğrudur. Dış Oğuzun digər bəyləri ilə bir sıradə Basat da faciəvi sonluğu düşünmədən Alp Aruzun sərt qərarına, yəni Qazan xana qarşı çıxmaq qərarına tərəfdar olur və məhz bunun nəticəsidir ki, Beyrək Basatın hücumundan ehtiyat edib Qazan xanı gözlənilən təhlükəyə qarşı tədbir görməyə çağırır. Tədbir görüləndən – İç Oğuzla Dış Oğuzun qanlı döyüşü başlanıb sona yetəndən sonra, çox güman ki, Basat da əvvəlki mövqeyinə qayıtmalı olur. Çox güman ki, Dış Oğuzun başqa igidləri ilə bir sıradə Basat da Qazan xana tabe olur və bununla əvvəlki birliyin bərqərar olmasında iştirak edir.

## QAYNAQLAR

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. XII kitab. Zəngəzur folkloru. Toplayanlar: V.Nəbioğlu, M.Kazimoğlu, Ə.Əsgər. Tərtib edənlər: Ə.Əsgər, M.Kazimoğlu. Bakı, Səda, 2000
2. "Kitabi-Dədə Qorqud" ensiklopediyası. 2 cilddə. I c. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000
3. Rzasoy S. Oğuz mifoloji-epik dünya modelində xaos – “yalançı dünya” // III Uluslararası Folklor Konfransının materialları. Bakı, Səda, 2005, s.371-375
4. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т.т. II. Москва, Советская Энциклопедия, 1980
5. Окладников А.Р. «Эллэйада». Т.В.Ксенофонтова // Т.В.Ксенофонтов. Эллэйада. Москва, Наука, 1977
6. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой слазки. Алма-Ата, Наука, 1973

## **YALANÇI QƏHRƏMAN**

Biz bu başlıq altında komik yalançı qəhrəmandan yox, “ciddi” yönədə təqdim edilən yalançı qəhrəmandan danışmağı nəzərdə tuturuq. Nəzərə alırıq ki, “ciddi” yönədə təsvir edilən yalançı qəhrəman komik yalançı qəhrəmandan fərqli olaraq, müsbət yox, mənfi əvəzedici kimi özünü göstərir. Bizim bəhs etdiyimiz mənfi əvəzedicilərdən birinin “Dədə Qorqud” epo-sunda Yalançı oğlu Yalancıq adlanması təsadüfi deyil. Obrazın adındakı “Yalançı oğlu” ifadəsi göstərir ki, ozan həmin obrazı həqiqi bahadır yox, uydurma

bahadır hesab edir. Məlum olduğu kimi, Yalançı oğlu Yalancığın uydurma bahadır hesab edilməsi onun eposda həqiqi bahadırın (Bamsı Beyrəyin) qismətinə sahib çıxməq fikrinə düşməsi ilə bağlıdır. Bu cəhət (yəni yalançı bahadırın həqiqi bahadırın qismətinə sahib çıxməq istəməsi) folklorda müxtəlif süjet xətlərində öz ifadəsini tapır. Yalançı qəhrəmanın folklorda kifayət qədər geniş yer tutması həmin obraz barədə xüsusi danışmaq zərurətini ortaya çıxarıır.

Müxtəlif süjet xətlərindən danışmazdan əvvəl qeyd edək ki, "yalançı qəhrəman" istilahındaki "qəhrəman" sözü "obraz" mənasında başa düşülməlidir. Nəzərə alınmalıdır ki, folklorda yalançı bahadır süjetləri səciyyəvi olduğu kimi, yalançı adaxlı süjetləri də səciyyəvidir. Başqa sözlə desək, "yalançı qəhrəman" istilahı yalnız yalançı bahadırları yox, həmçinin yalançı adaxlıları da əhatə edir.

Yalançı qəhrəmanın xüsusi təqdim olunduğu folklor süjetlərindən biri üç qardaş süjetidir. Bu süjet bir sıra nağıllarımızda, o cümlədən "Məlikməmməd" nağılında özünü qabarıq şəkildə göstərir. "Məlikməmməd" nağılındakı məşhur süjetin qısa məzmunu belədir: Padşah sıra ilə oğlanlarına gecə səhərəcən dirilik almasının keşiyini çəkmək tapşırığı verir. Böyük və ortancıl qardaşları səhərə yaxın yuxu tutduğundan tapşırığın dalınca kiçik qardaş – Məlikməmməd gedəsi olur. Barmağını kəsib yarasına duz basan Məlikməmməd dirilik almasını oğurlamaq istəyən divi yaralayıır. Div gedib bir quyuya girəndən

sonra qardaşların arasında daha çetin bir iş dayanır: quyuya girib (yəni yeraltı dünyaya gedib) yaralı divi öldürmək. Quyuya girməyə nə böyük, nə də ortancı qardaş cəsarət edir. Quyuya girib yeraltı dünyaya daxil olan Məlikməmməd bir divi yox, üç divi öldürəsi və divlərin əlində əsir olan üç bacını xilas edəsi olur. Bacıların kimə veriləcəyində heç bir çətinlik yoxdur: böyük bacı böyük qardaşın, ortancı bacı ortancı qardaşın, kiçik bacı isə kiçik qardaşın (Məlikməmmədin) qismətidir. Amma böyük və ortancı qardaşlar kiçik bacının daha gözəl olduğunu görüb, Məlikməmmədin qismətinə sahib olmaq fikrinə düşürlər. Nəticədə ip kəsilir və Məlikməmməd təzədən quyunun dibinə düşür. Məlikməmməd öz qardaşlarından təkcə şücaətinə görə yox, həm də xeyirxahlığına görə fərqlənir. O, xeyirxahlıq göstərib Zümrüd quşunun balalarını əjdahanın əlindən qurtardığına görə Zümrüd quşu da onu (Məlikməmmədi) qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya çıxarır. Qaranlıq dünyadan xilas olandan sonra Məlikməmməd qardaşlarının hər ikisini öldürüb öz qismətinə qovuşur (5, 190-200).

Bu süjetdə böyük və ortancı qardaşların yalançı bahadırlığı ilk növbədə kiçik qardaşın şücaətini öz adlarına çıxmalarındadır. Düzdür, biz nağılda böyük və ortancı qardaşların səfərdən qayıdanandan sonra atalarına nə dediklərini, necə cavab verdiklərini görmürük. Amma hadisələrin gedışatı, xüsusən də toya hazırlıq epizodları göstərir ki, böyük və ortancı qardaşlar divlərin öldürülməsini, üç gözəlin qaranlıq

dünyadan işıqlı dünyaya çıkışılmasını məhz öz şücaətlərinin nəticəsi elan ediblər. O ki qaldı Məlikməmmədə, yəni padşahın verəcəyi “Bəs Məlikməmməd harda qaldı?” – sualına, bu suala oxşar folklor süjetlərində asanca cavab tapmaq olar. Oxşar folklor süjetlərinin birini “Məlikməmməd” süjetindən əvvəl xatırlatmışıq. Bu, Bamsı Beyrək – Yalançı oğlu Yalancıq süjetidir. Məlumdur ki, həmin süjetdə yalançı bahadır (Yalançı oğlu Yalancıq) qara niyyətini həyata keçirmək üçün məhz yalana əl atır və həqiqi bahadırın (Bamsı Beyrəyin) ölüm xəbərini gətirir. “Məlikməmməd” nağılında yalançı bahadırlarının (böyük və ortancı qardaşların) bu cür hiyləyə əl atdıqları və həqiqi bahadırın (Məlikməmmədin) ölüm xəbərini gətirmələri mətnindən kənarda qalır. Amma oxucu və ya dirləyici şübhə etmir ki, “Məlikməmməd” nağılındakı böyük və ortancı qardaşlar da eynilə Yalançı oğlu Yalancığın atdığı addımı atırlar və Məlikməmmədin div əlində həlak olması yalanını uydururlar. Bunu “Məlikməmməd” nağılı ilə səsləşən başqa nağıl süjetləri də təsdiq edir. Belə süjetlərdən biri “Üç şahzadə” nağılındakı süjetdir. “Üç şahzadə” nağılinin əsas qəhrəmanları Əhməd, Hümmət və Məhəmməd adlı qardaşlardır. Üç qardaşa atalarının tapşırığı iki sehrlili quşu təpib gətirməkdən ibarətdir. Sehrlili quşları gətirməyə gedən yol gedər-gəlməz yoldur. Bu yolu böyük və ortancı qardaşlar yox, kiçik qardaş Məhəmməd seçir. Məhəmməd üç divin ixtiyarında olan sehrlili quşları əldə etməklə yanaşı, həm də üç

bacını divlərin zülmündən qurtarır və onları özü ilə götürüb geri qayıdır. Məhəmmədin bu şücaəti Əhməd və Hümməti narahat etməyə başlayır: “Əhməd Hümmətə dedi: – Qardaş, fikrin nədi? Əli ətəyindən uzun atamızın yanına necə qayıdaq?

Hümmət qardaşının cavabında dedi: – Qardaş, elə mən də səhərdən onun fikrini eliyirəm. Belə getsə, atamızın yanında Məhəmmədin hörməti bire-bəş qalxacaq. Günümüz olmayıacaq. Bəs nə eləyək?” (1, 91). Qardaşlar beləcə götür-qoy edib Məhəmmədi aradan götürmək qərarına gəlirlər. “Məlikməmməd” nağılında olduğu kimi, bu nağılda da böyük və ortancıq qardaşların xəyanət edəcəyini kiçik qardaşa divlərin zülmündən qurtaran bacıların kiçiyi qabaqcadan xəbər verir. Amma hər iki nağılda kiçik qardaş bu xəbərdarlığa məhəl qoymur və heç bir ehtiyat tədbirinə əl atmir. Kiçik qardaşın ipinin kəsilib quyunun dibinə düşməsi onun gözlənilən təhlükədən çəkinməməsinin nəticəsində baş verir. “Məlikməmməd” nağılinin mətnindən kənardan qalan epizod (kiçik qardaşın ölüm xəbərinin uydurulması epizodu) “Üç şahzadə” nağılında belə təqdim olunur: «Bir müddətdən sonra bunlar (böyük və ortancıq qardaşlar – M.K.) öz atalarının torpağına yetişdilər. Radşaha müştuluqçu getdi, bəs deməzsənmə oğlanların gəlib çıxdı. Padşah min büsətla oğlanlarının qabağına çıxıb onlara xoş gəldin elədi. Qucaqlaşış öpüşəndən sonra oğlanlarından xəbər aldı: – Məhəmməd hardadı? Heç gözümə dəymir?

Əhməd atasına kəmali-ehtiramla baş əyib dedi: – Qibleyi-aləm, divlə davada həlak olub” (1, 91-92). Göründüyü kimi, bu epizod Yalançı oğlu Yalancığın öz dostu Beyrəyin ölüm xəbərini gətirməsi epizodu ilə yaxından səsləşir. Amma səsləşmə bununla bitmir və yalançı qəhrəmanların aqibətinin təsvirini də əhatə edir: “Bamsı Beyrək boyu”nda olduğu kimi, “Üç şahzadə” nağılında da əsl qəhrəman sonda yalançı qəhrəmanı öldürmür. Bu cür sonluq “Məlikməmməd” nağılinin sonluğundan, təbii ki, fərqlənir. Amma həmin fərq zahiri səciyyə daşıyır. Əslində “Bamsı Beyrək boyu” və “Üç şahzadə” nağılında da yalançı qəhrəmanlar ölümə düşər olurlar. Sadəcə olaraq, bu ölüm fiziki yox, mənəvi ölümdür. “Üç şahzadə” nağılında Məhəmməd sehri qüvvələrin köməyi ilə öz vilayətinə qayıdanan sonra atası dərhal Əhmədlə Hümməti dar ağacından asdırmaq qərarına gəlir. Bu məqamda Sam (Məhəmmədə yaxından kömək etmiş adam) belə deyir: “Qibleyi-aləm, oğlanlarını əfv et! İndi ki, işin üstü açıldı, bu, onlara ölümdən də betərdi” (1, 96). “Ölümdən də betər” olan nədir? Yalançı qəhrəmanın əsl xislətinin üzə çıxması və camaat içində onun xar olması. Qəhrəmanın xar olması ilə onun öldürülməsi, qəhrəmanlıq eposu və bahadırlıq nağılinin məntiqinə görə, eyni mahiyyət daşıyır. “Məlikməmməd” nağılında, yaxud “Vəfali at” (2, 38-52), “Tilsim padşahının qızı” (1, 42-55), “Qara kəkil” (1, 77-85) tipli nağıllarda öldürülən yalançı qəhrəman nə dərəcədə mənfi obrazdırsa, “Üç şahzadə” tipli nağıllarda da bir o

qədər mənfi obrazdır. “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda Dirsə xanın namərdlik edən qırx silahdaşı vahid obrazın ifadəçisi olduğu kimi, göstərilən nağıllarda da yalançı qəhrəman funksiyası daşıyan böyük və ortancılar qardaşlar vahid obrazın ifadəçiləridir. Böyük və ortancılar qardaşların Əhməd və Hümmət kimi ayrı-ayrı adlarla təqdim olunması formal səciyyə daşıyır. Əslində onlar kiçik qardaşın mənfi əvəzedicisi funksiyasını ayrı-ayrılıqla yox, məhz bir yerdə ifadə edirlər.

Qardaşların əlbir olduğu, ağıl, fərasət və bahadırlıq funksiyasını birlikdə ifadə etdikləri nağıllarda tam başqa mənzərə ilə qarşılaşırıq. Başqa mənzərə ondan ibarətdir ki, qardaşların birlikdə müsbət mövqedə dayandıqları məqamlarda yalançı qəhrəman sıfətində kənar adamların təsvir edildiyini görürük. “Yetim qardaşlar” nağılında (1, 75-77) böyük qardaşın başına şahlıq quşu qonur, kiçik qardaşsa şəhərə qan udduran əjdahanı öldürür. Bu, o deməkdir ki, qardaşların hər ikisi qeyri-adi xüsusiyyətləri olan qəhrəmanlardır. Şahlıq quşunun (yəni sakral aləmə, ilahi başlanğıca məxsus olan quşun) böyük qardaşın çıyninə qonması, yenilməz bir əjdahanın kiçik qardaşın əlində ölməsi məhz qeyri-adiliyin göstəricisidir. Qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə bir-birini tamamlayan bu qardaşlardan kiçiyinin qismətinə sahib çıxməq istəyən öz qardaşı yox, kənar bir adam – Qara pəhləvandır. Kiçik qardaş əjdahanı öldürəndən sonra yorulub yatarkən Qara pəhləvan onu (kiçik qardaşı)

ölümcül yaralayır və padşaha xəbər verir ki, «Şəhərimizə qan udduran əjdahanı mən öldürmişəm». Bu sözlərə inanan padşah Qara pəhləvana xeyli ənam verdirir. Amma yalançı qəhrəmanla bağlı başqa süjetlərdə gördüyüümüz sonluq, təbii ki, bu nağılda da özünü göstərir: əsl həqiqət üzə çıxır və yalançı qəhrəman öz cəzasına çatır.

“Gül və Nəstərən” nağılında (3, 200-206) bir qardaşın qismətinə sahib çıxan iki yalançı qəhrəmana rast gəlirik. Bu nağılda da qardaşlar müsbət keyfiyyətlərinə görə bir-birlərinin oxşarıdır. Ögey ana ucbatından evdən didərgin düşən və taleyin hökmü ilə bir-birlərindən ayrılmaga məcbur olan bu qardaşlardan biri (Gül) padşah seçilir, o biri (Nəstərən) isə böyük çətinliklərdən keçəsi olur. Belə çətinliklərdən biri şəhəri zəlil vəziyyətinə salan əjdaha ilə qarşılaşmaqdır. Nəstərən əjdahanı öldürsə də, Qələban bu igidliyi öz adına çıxır. Nəstərənin qarşılaşlığı ikinci böyük çətinlik dəryadakı naqqa balığı öldürməkdən ibarətdir. Bu dəfə yalançı qəhrəman sifətində bir taciri görürük. Tacir heç də bu igidliyi öz adına çıxməq fikrinə düşmür. Tacir Nəstərənin sevgili-sinə göz dikir və onun halal arvadını əlindən almaq istəyir.

“Yetim qardaşlar” nağılındakı Qara pəhləvan, “Gül və Nəstərən” nağılındakı Qələban və tacir obrazları yalançı qəhrəman anlayışının bir cəhətini daha aydın şəkildə başa düşməyə kömək edir. Həmin cəhət ciddi

yöndə təqdim olunan yalançı qəhrəmanın şəri təmsil etməsidir. Əgər “Yetim qardaşlar” nağılındakı Qələban, eləcə də “Gül və Nəstərən” nağılındakı tacir mahiyyətcə “Məlikməmməd”, “Üç şahzadə”, “Vəfali at” nağıllarındaki böyük və ortancıl qardaşlarla eyniyyət yaradırsa, deməli, onlar da (yəni göstərilən nağıllar-dakı böyük və ortancıl qardaşlar da) məhz şəri təmsil edirlər. Eyni ata-anadan törəyən qardaşların xeyir və şər qütblərinə ayrılması və bu ayrılmmanın kəskin münaqişə ilə nəticələnməsində isə təəccüblü bir şey yoxdur. Məlumdur ki, belə münaqişə folklorun ən geniş yayılmış motivlərindəndir. Motivin geniş yayılmasını qardaşlardan bəhs edən folklor nümunələri açıq-aydın göstərdiyi kimi, bacılardan bəhs edən folklor nümunələri də açıq-aydın göstərir.

“Üç bacı” nağılında (5, 121-127) bacılar b  
a  il  ya st  ) a tə\_ cjt

Məsələn, böyük bacı elə bir gəbə toxuyur ki, bir şəhərin əhalisi həmin gəbənin üstündə yerləşə bilir. Ortancıl bacı yumurta qabığından elə aş bisirir ki, bir şəhərin əhalisi yeyib doyur, hələ aşdan bir az artıq da qalır. Paxılığın kökündə kiçik bacının böyük və ortancıl bacılardan daha fərasətli və qabiliyyətli olması durur. İş burasındadır ki, kiçik bacı birçeyinin biri qızıl, biri isə gümüş olan oğlan uşağı doğa bilir. Böyük və ortancıl bacılara kiçik bacını aradan götürmək öz qabiliyyətlərini daha qabarık şəkildə nümayiş etdirmək üçün lazımdır. İndiki halda böyük və kiçik bacılar yalançı qəhrəman kimi təqdim olunmur. Böyük və ortancıl o halda yalançı qəhrəman sıfətində təqdim oluna bilərdi ki, onlar kiçik bacının dünyaya gətirdiyi qeyri-adi uşağı öz adlarına çıxmış olaydilar, belə bir uşağın doğulmasını öz hünərləri kimi qələmə verəydlər. Belə bir xətt, haqqında danışdığımız nağıl üçün, eləcə də üç bacıdan bəhs edən digər nağıllar üçün səciyyəvi deyil.

Baş qəhrəmanı qızlar olan nağıllarda, adətən, yalançı qəhrəman sıfətində qulluqçunun, yaxud başqa bir adamın təqdim edildiyini görürük. Bu nağıllarda yalançı qəhrəman adı qızın yox, qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə seçilən, sakral aləmə bağlı olan bir qızın qismətinə sahib çıxmaq istəyir. “Nar qızı” nağılında (5, 116-120) baş qəhrəman narın içində yaşayır. Dara düşəndə, ətrafdə özünə qarşı təhlükə hiss edəndə bu qız dönüb gül kolu, yaxud çınar ağacı olur, o tərəf, bu tərəfə üfürməklə şahzadənin atından

ötrü arpa-saman əmələ gətirir. “Balıqlar padşahı ilə Yaqub” nağılına (5, 223-228) daxil olan süjetlərdən birindəki qız (yəni kontaminasiya olunan süjetlərdən birinin baş qəhrəmanı) bir il sərasər padşah oğlunun keşiyini çəkməyi bacaran bir qızdır. Qulluqçu qızın baş qəhrəmanın qismətinə sahib çıxması bir çox başqa nağıllardakı kimidir. Ölüm yuxusuna getmiş padşah oğluna keşik çəkməyin son məqamında baş qəhrəman şahzadənin yanından ayrılmalı və öz yerinə qulluqçunu qoymalı olur. Və şahzadə ölüm yuxusundan elə bu məqamda – başı üstündə qulluqçu qız keşik çəkəndə ayılır. Qulluqçu qızın yalançı qəhrəman sıfətində özünü göstərməsi belə baş verir: “Oğlan ayılıb öz-özünə dedi: – Nə çox yatmışan.

Gördü ki, başının üstündə bir qız var, dedi: – Ay qız, sən kimsən?

Qulluqçu dedi: – Mən iki ildir ki, sənin milçeyini qovuram, hələ sənin üçün bir qulluqçu da tutmuşam.

Bu söhbətlərin içində padşahın qızı gəldi. Gördü oğlan qızı (qulluqcuya – M.K.) deyir: – İndi ki sən mənim iki il zəhmətimi çəkmişən, gərək mən səni alam.

Qız (qulluqçu – M.K.) padşah qızını (şahzadənin keşiyini çəkən baş qəhrəmanı – M.K.) görüb dedi: – Bu da bizim qulluqçumuz” (5, 227). Burada yalançı qəhrəmanın yalançılığı həqiqi qəhrəmanın gördüyü işi büsbüütün və şisirdilmiş şəkildə öz adına çıxmaga yönəlib. Oxşar nağıllarda müşahidə etdiyimiz səciyyəvi bir cəhət burada da müşahidə olunur: həqiqi

qəhrəman (ölüm yuxusuna getmiş oğlanın başı üstündə günlərlə, aylarla keşik çəkən gözəl) öz qismətinin əldən getməsini səssiz-səmirsiz qarşılayır və ilk baxışda belə təsəvvür yaranır ki, o, acınacaqlı, taleyi ilə barışmaqdadır. Şübhəsiz, baş qəhrəman bu nağıllarda acınacaqlı taleyi ilə barışmir. Qeyd etdiyimiz “səssiz-səmirsizlik” sadəcə olaraq baş qəhrəmanın daşlığı funksiya ilə bağlıdır. Burada baş qəhrəmanın funksiyası heç də bahadırılıqdan ibarət deyil. Burada baş qəhrəmanın mühüm bir funksiyası səbir və dözüm nümayiş etdirməkdir. Səciyyəvi epizoddur ki, “Balıqlar padşahı ilə Yaqub” nağılinin nəzərdən keçirdiyimiz süjetində baş qəhrəman (şahzadəyə keşik çəkən qız) bazardan özünə bıçaqla bərabər, səbir daşı da alındır. Yəni baş qəhrəman heç də Məlikməmməd tipli qəhrəmanlar kimi hərəkət etmir. Əgər Məlikməmməd və ona oxşar digər qəhrəmanlar sonda yalançı qəhrəmandan qisas alırlarsa, onu (yalançı qəhrəmanı) fiziki, yaxud da mənəvi ölümə məruz qoyurlarsa, şahzadənin keşiyini çəkən qız dərдинi səbir daşına söyləyib bıçaqla özünü öldürmək qərarına gəlir. Əsl həqiqətdən hali olan şahzadə baş qəhrəmanı ölümdən xilas edir və ədalət bərpa olunur.

“Nar qızı” nağılında baş qəhrəmanın padşah oğluna qovuşması bir az fərqli şəkildə baş verir: Padşah oğlu yuxuda Nar qızı görüb ona aşiq olur və sehrkar vəzirə tapşırır ki, yuxuda vurulduğu qızı tapıb gətirsin. Vəzir üç divin ixtiyarında olan Nar qızını tapıb gətirir. Göründüyü kimi, bu süjetdə padşah oğlunun

keşiyini çəkmək xətti yoxdur. Bu süjeti “Balıqlar

şahzadə səfərə gedəndə yaranır. Səfər ərəfəsində şahzadəyə xüsusi paltar tikilməli, paltarın üstü inci-muncuqla bəzənməlidir. Bu işi yoluna qoymaq üçün şəhərdə paltar ustası olan nə qədər qız-gəlin varsa, saraya cəm olur. Nar qızı da inci-muncuq düzənlərin arasındadır. Nar qızı inci düzə-düzə oxuyur:

Mən bir Nar qızı idim, incim, düzül, düzül!  
Almadan qırmızı idim, incim, düzül, düzül!  
Qarabaş gəldi, aftafanı doldurdu, incim, düzül,  
düzül!

Aftafanı vurdu daşdan-daşa, incim, düzül, düzül!  
Çıxdı, qondu ağaç başına, incim, düzül, düzül!  
Məni ağacdnan saldı quyuya, incim, düzül, düzül!  
Bitdim, oldum gül ağacı, incim, düzül, düzül!  
Məndən bir dəstə gül dərdilər, incim, düzül, düzül!  
Məni şah evinə gətirdilər, incim, düzül, düzül!  
Otaqdan məni tulladılar külliyyə, incim, düzül,  
düzül!

Qalxdım oldum çinar ağacı, incim, düzül, düzül!  
Mənim taxtamdan qarı apardı, incim, düzül, düzül!  
İndi gəldim inci düzəməyə, incim, düzül, düzül!

(5, 219-  
220).

Bu nəzm parçasını başdan-başa misal çəkməkdə iki məqsədimiz var. Birincisi budur ki, misal çəkdiyimiz parçanın həm quruluş, həm də ahəngcə “Dədə Qorqud” şeirləri ilə səsləşdiyini nəzərə çarpdırmaq isteyirik. İkincisi isə Nar qızının (o cümlədən ona oxşar başqa nağıl qəhrəmanlarının) yalançı

qəhrəmanla toqquşmada necə davrandığını və hansı yolla hərəkət etdiyini əsaslandırmağa çalışırıq. “Dədə Qorqud” şeirləri ilə müqayisələr aparmaq ayrıca bir söhbətin mövzusudur. İndiki halda biz, təbii ki, qeyd etdiyimiz ikinci məsələ üzərində dayanmalıyıq. İkinci məsələnin üzərində düşündükcə gəldiyimiz qənaətin doğruluğuna bir daha əmin oluruq. Qənaət ondan ibarətdir ki, Nar qızı (o cümlədən ona oxşar nağıł qəhrəmanları) sonda bahadırılıqla yox, sadəcə olaraq əsl həqiqəti açıb söyləməklə öz funksiyasını başa çatdırır. Yalançı qəhrəmanın cəzasını vermək Nar qızının yox, başqasının (burada şahzadənin) öhdəsinə düşür. Maraqlıdır ki, “Gülnar xanım” (4, 70-78) tipli bəzi nağıllarda qisməti əlindən alınan qız bahadırılıq xüsusiyətləri olan bir qızdır. Bu qız sevdiyi oğlanı ölümün pəncəsindən qurtarmaq üçün əsl bahadırlar kimi gedər-gəlməzə yollanası olur. Həlledici məqamda qulluqçu qız onun qismətini əlindən alandan sonra vəziyyət dəyişir və hadisələr o biri nağıllarda (məsələn, “Nar qızı”nda) gördüyüümüz şəkildə davam edir. Yəni qisməti əlindən alınan qız təzədən öz qismətinə heç də bahadırılıq yolu ilə qovuşmur, əksinə, xatırlatduğumuz o biri qızlar (məsələn, Nar qızı) kimi səbir və təmkin nümunəsi göstərir. Məhz səbir və təmkinin nəticəsidir ki, Gülnar xanım qoca bir dəyirmançının evində qiymətli xalçalar toxumaqla və həmin xalçalar üzərində başına gələn əhvalatların tərixçəsini nəqş etməklə məşğul olur. Əsl həqiqət üzə çıxandan sonra isə eynilə “Nar qızı” nağılında olduğu

kimi, “Gülnar xanım” nağılında da yalançı qızı baş qəhrəman (Gülnar xanım) yox, başqası cəzalandırası olur. Yalançı qız dəli qatırın quyruğuna məhz padşah oğlunun hökmü ilə bağlanır.

Bu ənənəvi sonluq bir daha Nar qızının, Gülnar xanımın əvəzedicisinin mənfi obraz olmasından xəbər verir. (Yeri gəlmışkən deyək ki, «Nar qızı» nağılında qulluqçu qızın tez-tez “qara qarabaş” adlandırılması da təsadüfi detal sayılmamalıdır. Çox güman ki, nağıl söyləyicisi “qara qarabaş” adı altında qulluqçu qızın məhz qaranı – şəri təmsil etməsini diqqətə çatdırmaq istəyir.) Nar qızının, Gülnar xanımın qismətinə sahib çıxməq istəyən qulluqçunun mənfi obraz olduğunu həmin nağıllarla səsləşən başqa nümunələrdən də görmək mümkündür. Məsələn, “Yetim qızla cadugər qarı” adlı nağılda (1, 156-159) cadugər qarı «Nar qızı» nağılındakı qara qarabaşın funksiyasını daşıyır. Əlbəttə, cadugər qarı yetim qızı (nağılin baş qəhrəmanını) aradan götürmək istərkən heç də onun qismətinə sahib çıxməq niyyəti güdmür. Cadugər qarı sadəcə olaraq, bir şər qüvvə kimi yetim qızın səadətinin qarşısını almaq niyyəti güdür. Bu nağıldakı cadugər qarını funksiyaca “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaşa yaxınlaşdırın da onun xeyirə qarşı çıxməsidir. “Nar qızı” nağılında olduğu kimi, “Yetim qızla cadugər qarı” nağılında da baş qəhrəman ağaç başında oturub təzə paltar gözlədiyi məqamda şər qüvvə özünü yetirir. Şər qüvvə (cadugər qarı) cadu oxuyub yetim qızı göyərçinə döndərir, sonra isə həmin

göyərçinin başını bədənindən ayırrı. Göyərçinin yerə düşən bir damcı qanından çınar ağacı əmələ gəlir. Çınarın kəsilmiş budaqlarından biri kasıb qarının həyətinə düşür. Budaq çomçə olub qarının evinə girir və möcüzələr göstərir. Möcüzə ondan ibarətdir ki, çomçə təzədən qızı çevrilir və qarının ev işlərini sahmana salır. Nəhayət, padşah oğlu qızdan (baş qəhrəmandan) xəbər tutur, hadisələr məlum nikbin sonluqla tamama yetir və cadugər qarı “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaş kimi cəzalandırılır. Cadugər qarı yetim qızın qismətinə sahib çıxmaq istəməsə də, yetim qızın səadətinə qarşı çıxmamasına görə “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaşla eyni məzmun və mahiyyət daşıyır.

Qisməti, müvəqqəti olsa da, əlindən alınan gözəl qız süjetlərində bəzən yalançı qəhrəmanın köməkçisinə də rast gəlirik. Bu köməkçi bəzi nağıllarda baş qəhrəmanın ögey anası, bəzi nağıllarda bibisi, dayəsi, yaxud başqa bir qohumudur. Qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qız süjetlərində ögey ana surəti daha qabarlıq şəkildə nəzərə çarpır. “Göyçək Fatma” adlı nağılda (6, 19-26) ögey ana Fatmaya öz qızının rəqibi kimi baxır. Ögey ana öz qızına da Fatma adı qoymaqla Göyçək Fatmanı sıradan çıxarmaq, doğma qızını irəli vermək məqsədi gündür. Amma bu məqsədə çatmaq ögey ana üçün xeyli çətindir. Çünkü ögey ananın öz qızı həm fərasətsiz, həm də sifətcə çirkindir. Çirkinliyin nəticəsidir ki, ögey ananın öz qızı Keçəl Fatma adı ilə

tanınır. Keçəl Fatmanı hər yerdə Göyçək Fatma kimi qələmə verməkdən ötrü ögey ana dəridən-qabıqdan çıxır, müxtəlif tədbirlərə al atır. Belə tədbirlərdən biri Göyçək Fatmanı toy-a-düyünə buraxmamaqdır. Padşah oğlunun toyuna gəlib öz gözəlliyi ilə diqqəti cəlb etməsin deyə Göyçək Fatmaya çətin iş tapşırılır: “Analıx bir çanax darını yerə töküb, bir boş cam qoydu, dedi: – Mən gələnə kimi bu darını yiğarsan çanağa, bu camı da göz yaşınınndan doldurarsan, əgər dediklərimi eləməsən, vay gününə” (6, 23). Göyçək Fatma sehrli qüvvələrin köməyi ilə nəinki çətin işin öhdəsindən gəlir, həm də gözəl libas, qızıl başmaq geyib padşah oğlunun toyuna gedir. Toydan qayıdanda bir tay qızıl başmağın çaya düşməsi və həmin başmağın padşah oğlunun rastına çıxmazı ögey ananı daha da fəallaşdırır. Padşah oğlunun Göyçək Fatmaya vurulduğunu görən ögey ana Keçəl Fatmanı Göyçək Fatma ilə əvəz etmək qərarına gəlir: “Fatmanın analığı paxıllığının az qaldı çatlaşın, odu ki, Fatmanın əl-ayağını kəndirnən bağlayıb saldı təndirə, üstünü də örtdü. Öz qızı Keçəl Fatmanı da bəzəndirib qoydu Göyçək Fatmanın yerində. Yengələr, sağışlar, soldışlar gəldilər ki, qızın başını bəzəyib aparsınlar, gördülər ki, qız o qız deyil. Dedilər: – Ay balam, bu qız niyə belə qaralıb?

Qızın anası nırx deyib durdu ki, elə həmən Göyçək Fatmadı, günün altında durub, gün qaraldıb. Yengə tez başmağı gətirib qızın ayağına taxdı, gördü yox, olmadı... Yengə qızın tez başına baxıb gördü

qart keçəldi” (6, 25). Ögey ananın Göyçək Fatmanı Keçəl Fatma ilə əvəz etmək işində birinci cəhd beləcə boşça çıxır. Göyçək Fatma padşah ogluna ərə gedir. Amma ögey ana sakitləşmək, taleyin hökmü ilə barışmaq istəmir. Və qızına fitnə-fəsad təlimi keçib onu saraya – Göyçək Fatmanın yanına göndərir. Göyçək Fatmanı itələyib çaya yıxan Keçəl Fatma dərhal saraya can atır: “Keçəl qız Fatmanın paltarını geyinib oğlanın evinə gəldi. Axşam oldu, qız üz-gözünü gizlədə-gizlədə bir təhər gecəni saldı. Yatmax vaxtı gələndə oğlan gördü ki, Fatmanın saçı əlinə dəymir. Odu ki, dedi: – Ay Fatma, sənin saçın heç gözümə dəymir.

Qız dedi: – Başımı yumuşam deyin yığılıb bir qıxışdır, ~~Şəbah əlrusa, gəməən Ə~~ Əbənəqəbiyi edə üəkkoxma e

qəhrəmanla eyni bir funksiyanın daşıyıcısı kimi təqdim edilir. Belə olduğu halda, qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qəhrəman sərgüzəştlərindən bəhs edən süjetlərdə köməkçinin (ögey ana, bibi, dayə və başqalarının) mənfi planda təqdim olunması folklor poetikasına uyğun bir motiv sayılmalıdır? Əlbəttə, sayılmalıdır. Məsələ burasındadır ki, qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qəhrəman süjetlərində ögey ana, bibi, dayə və s. kimi obrazlar şəri təmsil edən obrazların köməkçiləridir. Şəri təmsil edən obrazların köməkçiləri, təbii ki, müsbət yox, mənfi obrazlar kimi təqdim edilməlidir və belə də təqdim edilir.

Aydınlaşdırılması vacib olan məsələlərdən biri yalançı qəhrəmanın genezisi məsələsidir. Təəssüf ki, bu məsələ folklorşunaslıqda diqqətdən kənarda qalıb. Yalançı qəhrəman probleminə ötəri toxunan V.Y.Propp belə hesab edib ki, bu obraz nə tarixi gerçeklikdən, nə mərasimlər, inamlar aləmindən, nə də miflərdən doğulub. Görkəmli folklorşunasın fikrincə, bu obrazı biz sırf nağıl obrazı, nağılin öz bətnindən doğulan obraz hesab etməliyik (9, 338). V.Y.Proppun bu fikirləri ilə razılaşmaq çətindir. Əvvəla, ona görə ki, yalançı qəhrəman heç də yalnız nağıl üçün səciyyəvi deyil və bu obraz folklorun başqa janrlarında da özünəməxsus yer tutur. İkinci tərəfdən isə yalançı qəhrəman heç də mifoloji düşüncədən kənarda qalan obraz deyil və bu obrazın da bir çox digər folklor personajları kimi, arxaik görüşlər sistemi ilə qırılmaz əlaqəsi var. Yalançı qəhrəmanın arxaik

görüşlər sistemi ilə əlaqəsindən danışmazdan qabaq bu obrazın nağıldan başqa daha hansı janrlar üçün səciyyəvi olmasına diqqət yetirmək lazım gəlir.

Yalançı qəhrəmana nağıllardan əlavə, dastanlar və xalq dramlarında da rast gəlirik. Xalq dramlarında rast gəldiyimiz yalançı qəhrəman (məsələn, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş” adlı xalq dramındaki tənbəl qardaş) komik yönətə təqdim olunur və bu obrazdan ayrıca bir yazıda danışmağı daha məqsədə uyğun hesab edirik. Dastanlarda rast gəldiyimiz yalançı qəhrəmanlar isə ciddi yönətə təqdim olunur və həmin obrazlardan məhz bu yazı çərçivəsində bəhs etməyi vacib bilirik. Təsadüfi deyil ki, biz yalançı qəhrəman nümunələri sırasında, yeri gəldikcə, Yalançı oğlu Yalancığa – “Dədə-Qorqud” eposunun obrazlarından birinə az-çox toxunmuşuq. Belə obrazın bəzi başqa dastanlar üçün də səciyyəvi olduğunu əsaslandırmaq üçün “Aşıq Qərib” dastanındaki Güloğlan və Şahvələd obrazlarına nəzər salmaq yerinə düşər.

Bizim folklorşunaslıqda “Bamsı Beyrək boyu” ilə “Aşıq Qərib” dastanı “ər arvadın toyunda” süjeti baxımından əsaslı elmi müqayisəyə cəlb olunub (8). Təzədən geniş müqayisəyə ehtiyac görmədən “Aşıq Qərib” dastanındaki Güloğlan və Şahvələd obrazları ilə “Dədə Qorqud” dastanındaki Yalançı oğlu Yalancığ obrazının oxşarlığını qısaca da olsa, xatırlatmaq istəyirik. Qeyd etməyi vacib bilirik ki, Yalançı oğlu Yalancığda gördükümüz yalançı qəhrəman funksiyası

“Aşıq Qərib” dastanında Güloğlan ve Şahvələd obrazları arasında paylaşıb. “Bamsı Beyrək boyu”nda Yalançı oğlu Yalancığın atdiği addımların bəzisi “Aşıq Qərib” dastanında Güloğlanın, bəzisi isə Şahvələdin payına düşüb. Bu funksiyanın iki obraz arasında bu cür bölüşdürülməsi Aşıq Qəribin iki mühüm cəhət daşımıası ilə bağlıdır. Bu cəhətlərdən biri aşılıqlıq, o biri isə aşılıklıdır. Güloğlan Qəribi aşiq kimi, Şahvələd isə Qəribi aşiq kimi özünə rəqib bilir. Ciddi yöndə təsvir edilən yalançı qəhrəmanlara məxsus bəd niyyət (Qəribi aradan götürmək niyyəti) Güloğlanla Şahvələdi bir araya gətirir.

Əlbəttə, Güloğlan ve Şahvələd bir araya gəlməmişdən qabaq onlar Aşıq Qəriblə ayrı-ayrılıqda toqquşmalı olurlar: “Bu şəhərdə Güloğlan deyilən birisivardı. Bu məğamda o, əli sazlı gəlib qəhvəxanaya çıxdı, bir-iki hətərən-pətərən dedikdən sonra dedi: – Görəsən, bu Tiflis şəhərində mənim qabağıma bir aşiq çıxa bilərmi?

Ellik yerbəyerdən qalxıb dedilər: – Güloğlan, sazını vur qoltuğuna, var get, sən Qəribin qabağında heç bir iş görə bilməzsən” (7, 174). Doğrudan da, camaat dediyi kimi olur – Güloğlan Aşıq Qəriblə deyişmədə çox tez məglubiyyətə uğrayıb, meydanı tərk edir.

Şahvələdin aşılıyi də Güloğlanın aşılığı kimi, təsadüfi səciyyə daşıyır. Şahvələd əmisi qızı Şahsənəmin Qərib adlı bir oğlanı sevdiyini eşidəndən sonra əl-ayağa düşüb, əmisigilə elçilər göndərir.

Tezliklə Şahsənəmi Şahvələdə nişanlayırlar. İlk bacıda hər şey Şahvələdin xeyrinə həll olur. Amma Şahsənəmin öz nişanlısı Şahvələdə biganəliyi və Qəribi sevməkdə davam etməsi məsələni qəlizləşdirir və Şahvələd vəziyyətdən çıxış yolu axtarır. Çıxış yolunu Qəribi öldürməkdə görən Şahvələd Güloğlanın köməyinə məhz bu məqamda ehtiyac duyur: «Bir gün Şahvələd eşitdi ki, Şahsənəm hələ də Qəribdən əl çəkməyib, gecə-gündüz Qəribin anasının evindədir, onlara əl tutur. Güloğlanı tapıb dedi: – Al bu pulu, get Qəribi harada görsən, vur öldür, qanlı köynəyini gətir, ver anasına (7, 189). Güloğlan aşılıqlı sənətində nə qədər acizdirse, vurub-tutmaqda da bir o qədər acizdir. Qəribi axtarmağa bir az vaxt sərf edəndən sonra Güloğlan qanlı köynək məsələsini həll etməyin çox asan yolunu tapır: bir ulağın qulağını kəsib öz köynəyini qana bulayır və qanlı köynəyi gətirib Qəribin anasına göstərir. Yalançı oğlu Yalancığın qanlı köynək əhvalatını xatırladan bu addımı atmaqda Güloğlan təkcə pul qazanmaq məqsədi güdmür, həmçinin aşiq meydanında uduzduğu bir adamdan intiqam almaq istəyir. Vəssalam. Dastanda Güloğlanın funksiyası bununla bitir. Yalançı qəhrəmana məxsus olan başlıca funksiyanın, yəni baş qəhrəmanın qismətinə sahib çıxməq funksiyasının əsas daşıyıcısı dastanda Şahvələd obrazı olur. Şahvələd, Güloğlan vasitəsilə Qəribin ölüm xəbərini aləmə car çəkəndən sonra, başqa yalançı qəhrəmanlar kimi, öz niyyətinə qovuşmağın astanasında dayanır. Şahvələd əmin olur

ki, Şahsənəmi Qəribin ölümünə inandırı bilib. Qəribin ölümü Şahvələdin Şahsənəmlə toyunun başlanması deməkdir. Və toy başlanır. Amma toyun başlanması, olsa-olsa, yalançı qəhrəmanın müvəqqəti uğurunun göstəricisi ola bilər. Müvəqqəti uğur tezliklə sona yetməli, hər şey öz yerini tutmalıdır. Yeddi illik ayrılıqdan sonra Qəribin Tiflisə qayıtması, doğrudan da, yalançı qəhrəmanın «sultanlığı»na son qoyur. Aşiq Qəribin yeddi illik ayrılıqdan sonra Tiflisə qayıtması müəyyən qədər Məlikməmmədin qaranlıq dünyadan, Bamsı Beyrəyin uzun dustaqlıqdan qayıtmışına bənzəyir. Bənzərlik qəhrəmanın ölübdürilmə mərhələsindən keçib yeni güc-qüvvət qazanmasındadır. Əvvəlcə “ağlaram, sizlaram, kimsəm yox mənim” deyib göz yaşı tökən Qərib yeddi ilik ayrılıqdan sonra Tiflisə tam başqa əhvalda qayıdır:

Hər gecə, hər gündüz Hələb şəhrində  
Qüdrət şərabını içdim də, gəldim.  
Yar mənə göndərdi bir gözəl namə,  
Oxudum, qarasın seçdim də, gəldim.

Axşam idi, mən də gəldim xanəmə,  
Sirrimi demişdim bacı, anəmə.  
Eşqin xəncərini vurdum sinəmə,  
Dərin yaralarım deşdim də, gəldim.

Həftədə xəbəri verdilər bizə,  
Günorta vaxtında çıxdım mən düzə.  
Mədət deyib gəlib çıxdım Tiflisə,

Mövlam qanad verdi, uçdum da, gəldim.

Bir el vurun, xublar girsin oyuna,  
Mən qurbanam qamətinə, boyuna.  
Aşıq Qərib Şahsənəmin toyuna  
Başımdan, canımdan keçdim də, gəldim (7,  
200).

Aşıq Qəribin dilindən söylənilən bu şeirdə “qudrət şərabını içmək”, “eşqin xəncərini sinəyə vurub dərin yaraları deşmək”, “Mövlanın verdiyi qanadla uçub gəlmək” kimi ifadələr baş qəhrəmanın mübariz əhvali-ruhiyyəsindən, haqq aşağı və haqq aşiqi qudrətindən xəbər verir. Dastanın finalında bu cür qudrət sahibi (əsl qəhrəman) aşılık mərtəbəsindən uzaq olan yalançı qəhrəmanla sonuncu dəfə qarşılaşdırılır. Qarşılaşdırımda başlıca məqsəd məhz baş qəhrəmanı daha qabarıl şəkildə təqdim etməkdən, haqqa bağlı eşqin qarşısının alınmaz olduğunu göstərməkdən ibarətdir.

Finalda Şahvələdin bağışlanması və onun Qəribin bacısı ilə evlənməsi isə təəccüb doğurmamalıdır. Yada salınmalıdır ki, finalda bağışlanmasıq bir çox başqa yalançı qəhrəmanlara da aiddir və bu cür sonluq heç də onları, o cümlədən “Aşıq Qərib” dastanında Şahvələdi yalançı qəhrəman məzmun və mahiyyətindən uzaqlaşdırır.

Nağıl və dastanlarda xüsusi yer tutan və komik yox, “ciddi” yönələ təqdim olunan yalançı qəhrəmanın mifoloji kökünə gəlincə, ilk növbədə əkizlər mifini

xatırlatmaq lazımdır. Fikrimizcə, nağıl və dastanlarda rast gəldiyimiz qəhrəman və yalançı qəhrəman münasibətləri əkizlər mifində bir-biri ilə rəqabətdə olan qardaşların özünəməxsus münasibətinin törəməsi və davamıdır. Əkizlər mifində qardaşlardan biri müsbət planda təqdim edilib diqqət mərkəzində dayandığı kimi, nağıl və dastanlarda da baş qəhrəman yalançı qəhrəmanla müqayisədə qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə daha çox seçilir və hadisələrin inkişafında aparıcı fiqura çevrilir. Əkizlər mifində mənfi planda təqdim edilən qardaş o biri qardaşın gücünü qabarıl şəkildə əks etdirmək üçündürsə, nağıl və dastanlarda da yalançı qəhrəman baş qəhrəmanın yenilməzliyini qabarıl şəkildə canlandırmaq üçündür. Mifdə şəri təmsil edən qardaşın məğlubiyyəti xeyiri təmsil edən qardaşın mütləq qalibiyyətinin əsasına çevrildiyi kimi, nağıl və dastanlarda da yalançı qəhrəmanın ölümü baş qəhrəmanın yenidən “dirilməsi”nin əsasına çevrilir.

## QAYNAQLAR

1. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar. Toplayıb tərtib edənlər: O.Əliyev, R.Xəlilov. Bakı, Yaziçi, 1994
2. Azərbaycan nağılları. 2 ciddə. I c. Toplayıb tərtib edəni: Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970
3. Azərbaycan nağılları. 2 ciddə. II c. Toplayıb tərtib edəni: Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970
4. Azərbaycan nağılları. 5 ciddə. I c. Toplayıb tərtib

edəni: Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960

5. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə. III c. Toplayıb tərtib edəni: Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1962

6. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə. IV c. Toplayıb tərtib edəni: Ə.Axundov. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963

7. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər: M.H.Təhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov. Bakı, Elm, 1979

8. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı, Elm, 1972

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

## “KOROĞLU”: PROBLEMLƏR, MÜLAHİZƏLƏR

Danılmaz həqiqətdir ki, Azərbaycan folklorşunaslığı Avropa və rus folklorşunaslığının yetirməsidir. Avropa və rus folklorşunaslığında meydana çıxan bir çox metod və məktəblərin təsiri müxtəlif şəkil və səviyyələrdə bizim folklorşunaslıqda da özünü göstərib. Biz yalnız elmi araşdırımda yox, həm də folklor mətnlərinin tərtib və nəşr olunmasında prinsiplərimizi müəyyənləşdirərkən Qərbə, ən çox da Rusiyaya istinad etmişik. Folklorun araşdırılması, tərtib və nəşr olunmasında uğurlarımız da olub, uğursuzluqlarımız da. Uğursuzluqlarımızın bir qismi folklor nümunələrinin toplanması və nəşrə hazırlanması prinsipləri ilə bağlıdır. Və qeyd etməyi lazımlı bilirik ki, folklorun, o cümlədən eposun toplanması və nəşrə hazırlanması sahəsində özünü göstərən problemlərin bir kökü Qərbə və Rusiyaya gedib çıxır. Yada salın Finlandiyada “Kalevala” eposunun ortaya çıxarılma tarixini. Bütün dünyaya bəllidir ki, Lyonrot topladığı ayrı-ayrı nəgmələr (hissələr) üzərində işlədikdən, xüsusən həmin nəgmələr (hissələr) üzərində əlaqələndirmə işi apardıqdan sonra “Kalevala” eposu ortaya çıxarılib. Düzdür, Lyonrot epos üzərində necə işlədiyi ni gizli saxlamayıb, öz “yaradıcılığı”ni xalq yaradıcılığı kimi qələmə vermək fikrində olmayıb, hissələrdə hansı dəyişikliklər etdiyi hamiya aydın olsun deyə, “Kalavela” ilə bağlı bütün materialları arxivə təhvil verib. Buna baxmayaraq, fakt faktlığında qalır:

“Kalevala”nın xeyli əl gəzdirilərək nəşrə hazırlanması folklorşunaslıqda mübahisələrə səbəb olub.

Bəs bizdə vəziyyət necədir? Bizim eposun (əlbəttə, ilk növbədə “Koroğlu”nun) toplanıb nəşrə hazırlanmasında hansı problemlər özünü göstərir? “Koroğlu”nun nəşrə hazırlanmasında nəzərə çarpan problemlərin biri “Kalevala”dakı problemdir, yəni ayrı-ayrı hissələri bir-biri ilə əlaqələndirmək problemdir. Məlumdur ki, “Koroğlu” da “Dədə Qorqud” kimi müstəqil dastanlardan ibarətdir. Bu kiçik dastanlar arasında zahiri yox, daxili bir əlaqə var. Daxili əlaqə isə daha çox qəhrəmanlıq ideyası, eyni qəhrəmanların vahid zaman və məkan daxilində oxşar fəaliyyət göstərməsi hesabına mümkün olur. Qazan xan, Beyrək, Uruz, Qanturalı, Basat və başqa qəhrəmanların Oğuz eli uğrunda vuruşması “Dədə Qorqud”dakı boyalar arasında; Koroğlu, Dəli Həsən, Eyvaz, Dəmirçioğlu, Bəlli Əhməd və b. qəhrəmanların Çənlibel uğrunda vuruşması “Koroğlu”dakı qollar arasında daxili əlaqə yaradır. Eyni qəhrəmanların bir yox, bir neçə boyda iştirak etməsi boyalararası əlaqəni daha da gücləndirir. Vahid baş qəhrəman, söz yox ki, qollararası əlaqədə çox mühüm amilə çevrilir. Amma bütün bu əlaqələr “Dədə Qorqud”da boyaların, “Koroğlu”da qolların müstəqilliyini aradan qaldırmayıb. Ozan hər boyu, aşiqsa hər qolu məclisdə müstəqil dastan kimi söyləyib. Müstəqilliyin əlamətlərindən biridir ki, bir boyda danışılan əhvalat başqa boyda danışılan əhvalatla ziddiyət yarada bilir. Şöklü

Məliyin öldürülməsi belə əhvalatlardan biridir. Məlumdur ki, eposda Qazan xanın Şöklü Məliyi öldürməsi bir yox, bir neçə boyda öz əksini tapır və eyni epizodun bu cür təkrar olunmasının səbəbi barədə düşünmək lazımlı gəlir. Bizcə, Qazan xanın Şöklü Məliyi bir neçə dəfə öldürməsinin çox sadə səbəbi var: Şöklü Məliyin öldürülməsindən bəhs edən boyları ayrı-ayrı ozanlar, ayrı-ayrı vaxtlarda, ayrı-ayrı məclislərdə danışıblar. Ozanlardan biri belə hesab edib ki, Şöklü Məliyi Qazan xan evi yağmalananda öldürüb. Başqa biri belə hesab edib ki, Şöklü Məliyi Qazan xan oğlu Uruzu dustaqlıqdan qurtaranda öldürüb. Bir ozan da belə hesab edib ki, Qazan xan Şöklü Məliyi Beyrəyin silahdaşları əsirlilikdən xilas ediləndə öldürüb.

“Dədə Qorqud” boylarının nisbi müstəqilliyini hadisələrin xronoloji ardıcılığının pozulması məqamları da göstərir. Məsələn, ikinci boyda Uruz hələ yetkin ığid sayılmır, atası özü ilə səfərə çıxarıır ki, ona ox atmağın, qılınc oynatmağın sırlarını öyrətsin. On birinci boyda isə Uruz uşaqdır və atasının düşmən əlində əsir olmasından təsadüfən xəbər tutur. “Dədə Qorqud” boylarında hadisələrin xronoloji ardıcılığının bu cür pozulmasına xüsusi diqqət yetirən X.Koroğlu yazır: “Güman etmək olar ki, “Qorqud Kitabı”nın tərtibçisi hər biri müstəqil yaşayan on iki oğuz boyunu bir kitabda toplamışdır. “Qorqud Kitabı”nın ayrı-ayrı boylarında hadisələrin inkişafındakı qeyri-ardıcılıqlıda təzahür edən kompozisiya nizamsızlığı da bununla

izah olunur” (5, 193).

“Koroğlu” kompozisiya baxımından “Dədə Qorqud” kimi qurulduğundan oxşar vəziyyət “Koroğlu”da da müşahidə olunmalıdır. Yəni bir-biri ilə ziddiyət yaranan məqamlar, məntiqə görə, “Koroğlu” qollarında da özünü göstərməlidir. Və, həqiqətən, özünü göstərir. Fikrimizi əsaslaşdırmaq üçün eposun Hümmət Əlizadə və Məmmədhüseyn Təhmasib nəşrlərinə müraciət edək. Eyvazın Çənlibelə gətirilməsindən bəhs edən qollarda Koroğlunun yeddi gün, yeddi gecə mühasirədə qalıb qorxmasından, “kişilikdən kəsilməsi”ndən və bu səbəbə görə övladının olmamasından söhbət açıldığı halda, eposun başqa bir qolunda – “Dərbənd səfəri”ndə Koroğlunun Həsənbəy (yaxud Həsən) adlı bir oğlunun olmasından söhbət açılır. “Koroğlu”dakı bu ziddiyəti də “Dədə Qorqud”dakı boylar kimi, qolların müstəqilliyi ilə izah etmək olar. Məsələn, belə düşünmək olar ki, “Dərbənd səfəri”ni söyləyən aşiq Eyvazı, sadəcə olaraq, Koroğlunun dəlilərindən biri kimi tanıyor və o, Koroğlunun cavanlıqda bir neçə gün mühasirədə qalıb, “kişilikdən kəsilməsi” əhvalatından xəbərsizdir. (Doğrudan da, eposun Paris nüsxəsində Koroğlunun nə vaxtsa qorxub “kişilikdən kəsilməsi” və bu səbəbdən Eyvazı oğulluğa götürməsi motivi yoxdur. Həmin nüsxədə Eyvaz Koroğlunun ən istəkli dəlilərindən biridir.) Eposda “kişilikdən kəsilmə” məsələsi aradan götürüləndən sonra Koroğlunun Həsənbəy (yaxud Həsən) adlı oğlunun olması əvvəlki qollarla

ziddiyət yaratmır. Amma eposda belə “aradan götürmə”lərə ehtiyac varmı? Ehtiyac yoxdur. Çünkü xatırladığımız səpkidə ziddiyətlər boyların təbii şəkil-də təqdim edilməsini göstərən bir əlamətdir. H.Əlizadə Eyvazın Çənlibelə gətirilməsindən bəhs edən “Koroğlunun Türkmən səfəri” qolunu Qazaxda Aşıq Əlidən; Koroğlunun Həsənbəy adlı oğlunun olmasından bəhs edən “Dərbənd səfəri”ni isə Tovuzda Şair Vəlidən toplayıb. Bir aşiq öz ustadından eşitdiklərinə əsaslanıb Koroğlunun “kişilikdən kəsilməsi”ni nəzər-diqqətə çatdırır. Başqa bir aşiqsa öz ustadından eşitdiklərinə əsaslanıb, Koroğlunun yenilməz bir oğul atası olmasını nəzər-diqqətə çatdırır. Hər iki aşığın söylədiyi, iki müstəqil qol kimi, eposa daxil edilir və qollar arasındaki zahiri ziddiyət məqamları eposun daxili bütövlüyünə xələl gətirmir. Daxili bütövlüyə xələl gətirməyən həmin zahiri ziddiyət məqamı eposun M.H.Təhmasib nəşrində də müsbət cəhətlərdən biri kimi özünü göstərir.

Eyni məsələni ayrı-ayrı aşıqlar müxtəlif şəkildə təqdim edə bilərlər. Bu prinsip H. Əlizadə nəşrində cüzi miqdarda da olsa, gözlənilib. Məsələn, Koroğlu dəlilərinin sayı heç də bütün qollarda eyni şəkildə təqdim edilməyib. Ordubadlı Aşıq Muxtarın söylədiyi “Koroğlunun Balıca səfəri”ndə dəlilərinin sayı yetmiş yeddiridir:

Demə ki, Koroğlu təkdi,  
Yetmiş yeddi dəlisi var.  
Dəmirçioğlu, Bəlli Əhməd,

Eyvaz, İabalısı var (2, 117).

Qazaxlı Aşıq Əlinin söylədiyi “Koroğlunun Türkmən səfəri” qolunda dəlilərin sayı yeddi yüz yetmiş yeddidir: “Koroğlu sözünən dediyi kimi, dilnən də dedi: – Mən xotkarlara, paşalara qan udduran, tacirlər soyan, alaylar basan qoç Koroğluyam! Mənim öyladım yoxdu, gəldim Eyvazı aparım, özümə oğul eləyim, yeddi yüz yetmiş yeddi dəliyə sərdar tikim” (2, 38).

Gəncəli Aşıq İbrahim Qaracaoğlunun söylədiyi “Koroğlunun Ərzurum səfəri”ndə də dəlilərin sayı Ordubadlı Aşıq Muxtarın dediyi kimidir:

Bir cidasıvardıbaşıqoşapər,  
Meydana girəndə əsrəmişbirnər,  
Paşalar titrəyər, şahlar tük tökər,  
Yetmiş yeddi dəli başı Koroğlu (2, 46).

Aşıq İbrahim Qaracaoğlunun dilindən son misranı təqdim etdikdən sonra H.Əlizadə Koroğlu dəlilərinin sayı ilə əlaqədar əlavə qeyd verir: “Bu misranı belə də oxuyurlar: Yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi dəlinin başı Koroğlu” (2, 46). Düzdür, misranı bu şəkildə oxumaq hecaların onbirliyə uyğun gəlməməsi səbəbindən mümkün deyil. Buna baxmayaraq, H.Əlizadənin xatırlatdığımız qeydi folklorun əsas xüsusiyyətlərindən olan çoxvariantlılığı gözləmək baxımından çox əhəmiyyətlidir. Beləliklə, Koroğlunun dəlilərinin sayı H.Əlizadə nəşrində üç variantda təqdim olunur: yetmiş yeddi, yeddi yüz yetmiş yeddi və yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi.

Müsbət haldır ki, Koroğlu dəlilərinin sayı ilə bağlı çoxvariantlılıq eposun M.H.Təhmasib nəşrində də qorunub-saxlanıb. Bu nəşrdəki “Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi” qolunda dəlilərin sayı yeddi yüz yetmiş yeddi (4, 39); “Koroğlunun Ərzurum səfəri”ndə min yeddi yüz yetmiş (4, 46); “Qulun qaçması” qolunda yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddidir (4, 191). M.H.Təhmasib nəşrində dəlilərin sayı ilə bağlı daha çox qarşılaştığımız variant yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi variantıdır.

Sovet dövründə koroğluşunaslar eposun həm daxili, həm də zahiri bütövlüyünü qorumaq, eposda bir-biri ilə ziddiyət yaradan detallara mümkün qədər yol verməmək tələbi ilə üzləşirdilər. Bu tələb sovet siyasi sisteminin tələbi idi. Sovet idarəciliyi qəhrəmanlıq eposlarının sinfi mübarizə ideologiyasına uyğun şəkildə “hazırlanıb” ortaya çıxarılmasını təxirəsalınmaz bir vəzifə sayırdı. Qəhrəmanlıq eposunun roman kimi ölçülü-biçili olması qarşıya qoyulmuş vəzifələrin mühüm maddələrindən biri idi. Bizim bəxtimiz onda kəsdi ki, bu vəzifəni yerinə yetirmək Vəli Xuluflu və Hümmət Əlizadədən sonra Məmmədhüseyin Təhmasib kimi görkəmli folklorşunas və söz sərrafının öhdəsinə düşdü. M.H.Təhmasib çətin ictimai-siyasi bir şəraitdə “Koroğlu”nun ruhunu qoruyub saxlaya bildi və onilliklər boyu eposun M.H.Təhmasib nəşri insanların stolüstü kitabı oldu.

Bunu qeyd etməklə yanaşı, sovet dövründə “Koroğlu”nun necə nəşrə hazırlanmasından, epos

üzərində hansı istiqamətlərdə iş aparılmasından danışmağı da vacib hesab edirik. Belə düşünürük ki, "Koroğlu" üzərində aparılan işin ümumi mahiyyəti "nümunəviləşdirmək" dən ibarət olub. Və bu "nümunəviləşdirmək" qəhrəmanın, süjetin, kompozisiyanın, eləcə də dilin "nümunəviləşdirilməsi" kimi müxtəlif istiqamətləri əhatə edib. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, qolları bir-biri ilə əlaqələndirib vahid kompozisiya çərçivəsinə salmaq cəhdi H.Əlizadə nəşrində də müəyyən qədər özünü göstərir. Qazaxda Aşıq Sadıqdan yazıya alınan "Koroğlunun Ərzəngan səfəri"ndə danışılır ki, xotkardan Koroğlu ilə haqq-hesabı çürütmək əmri alan Camal paşa qoşun başçılarını başına yiğib deyir: "İçinizdə kimdi, getsin ya dəli Koroğlunun başını gətirsin, ya özünü diri tutub gətirsin, qızım Dünya xanımı ona verim" (2, 83). Camal paşanın sözlərinin ardınca belə bir cümlə təqdim olunur: "Genə heç kəs ciqqırını çıxardıb dillənmədi" (2, 83). Bu cümlədəki "genə" ("yenə") sözünü necə başa düşmək lazımdır? Xatırlatlığımız epizoddan əvvəl hansısa "ciqqır çıxarmamaq" epizodu olsaydı, onda düşünmək olardı ki, "genə" sözü ilə "ciqqır çıxarmamağın" təkrar baş verməsinə işaret edilir. Boyun əvvəlində epizod təkrarına rast gəlmiriksə, həm də belə təkrara heç imkan da yoxdursa, onda "genə" sözünün işlənmə səbəbini başqa yerdə axtarmaq lazımlı gəlir. Doğrudan da, "genə" sözünün hansı funksiya daşımاسını həmin qoldan əvvəl təqdim edilən qola – "Koroğlunun Toqat

səfəri”nə baxmaqla aydınlaşdırmaq olur. Aydın olur ki, Qazaxda Aşiq Əlidən yazıya alınmış “Toqat səfəri”nin əvvəlində “Ərzəngan səfəri”nin əvvəlindəki epizoda bənzər bir epizod var: “Mahmud paşa dedi: – Mənim oğul öyladım yoxdu ki, göndərəm gedə, Koroğlunun Qıratını gətirə. Yurduma, yuvama sahib olan, gözümüzün ağı-qarası bir qızım var, hər kim gedib Çənlibeldən qoç Koroğlunun Qıratını mənə gətirsə, qızım Dona xatunu ona verəcəm, özünü də dünya malının qəni eləyəcəm.

Mahmud paşa bunu deyib, bir istəkan şərab doldurub əlinə aldı, üzünü məclisdəkilərə tutub ucadan dedi: – Kimin özünə gümanı gəlir, ayağa dursun, alsın bu şərabı içsin, getsin Koroğlunun dəli beygirini gətirsin.

Məclis əhli hamısı başını aşağı tikdi. Cıqqırını çıxardan olmadı” (2, 59). Eyni aşiq “Toqat səfəri” ilə “Ərzəngan səfəri”ni bir-birinin ardınca danışsaydı, onda aşiq, Camal paşanın məclisindən söhbət açanda Mahmud paşanın məclisinə işaret etmək məqsədilə “cıqqırını çıxardan olmadı” cümləsini “genə” sözü ilə başlamağa ehtiyac duyardı. Qolları ayrı-ayrı aşıqlar, ayrı-ayrı məkan və zamanda (Qazax, 10 yanvar 1937; Qazax, 5 aprel 1938) danışlığına görə bu qənaətə gəlmək olur ki, “genə” sözü tərtibçinin əlavəsidir. Tərtibçi bu əlavə ilə qollar arasında əlaqə yaratmaq istəyib. Qollar arasında bu cür əlaqə yaratmaq meyli eposun M.H.Təhmasib nəşrində daha qabarlıq şəkildə özünü göstərir. Bir qoldan o biri qola keçəndə tərtibçi

Əvvəlki qola işarə edir. Növbəti qolla əvvəlki qolu əlaqələndirməyin diqqəti cəlb edən bir yolu Çənlibelə gətirilən dəlilərin adını çəkmədən ibarət olur. Dəli Həsən və Bəlli Əhməd Çənlibelə gətirilir və növbəti qolun əvvəlində onların adı çəkilir (4, 39). Eyvaz Çənlibelə gətirilir və növbəti qol onun adını çəkməklə başlayır (4, 93). Yalnız ad çəkməklə iş bitmir. Bir qol dəlinin Çənlibelə gətirilməsinə həsr olunursa, növbəti qol həmin dəlinin hansısa sərgüzəştindən bəhs edir. Belə əlaqələndirmə prinsipinin nəticəsidir ki, “Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi”ndən sonrakı “Ərzurum səfəri”ndə başqa bir dəlinin yox, məhz Dəmirçioğlunun xüsusi qəhrəmanlığından bəhs edilir (4, 45-71). Yaxud “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi”ndən sonrakı “Durna teli”ndə diqqət başqa dəlilərdən çox Eyvazın üzərinə yönəldilir (4, 93-111).

Əlaqələndirməyə nail olmaq üçün tərtibçi dəli obrazlarından istifadə etdiyi kimi, düşmən və rəqib obrazlarından da istifadə edir. Belə obrazlar sırasında Hasan paşa, Bolu bəy və Ərəb Reyhanın adlarını xüsusi çəkmək olar. Bunların əlaqələndirici funksiyası bir neçə qolda iştirak etməklə bitmir. Tərtibçi həmin obrazlara əlaqələndirmənin başqa formasını da həvalə edir: hər hansı qolda onlardan birinin (məsələn, Hasan paşanın) adı çəkilən kimi əvvəlki qollardan onunla bağlı əhvalatlar xatırlanır. “Həmzənin Qıratı aparması” qolunda Hasan paşa belə təqdim edilir: “... sənə kimdən deyim, Toqatlı Hasan paşadan. Bu Hasan paşa kim ola, kim olmaya, haman Toqatlı

Hasan paşa ola ki, atların üstündə Ali kişinin gözlərinin çıxarılmاسını məsləhət görmüşdü, Həsən xan da onun gözlərini çıxardırib dünya işığına həsrət qoymuşdu” (4, 112). Həmin qolda Ərəb Reyhan da Hasan paşa təqdim edildiyi kimi təqdim edilir: “Hasan paşa Ərəb Reyhanı tanıyırıdı. Bilirdi ki, zor adamdı. Koroğlu ilə olan əhvalatını da eşitmişdi” (4, 115). Göründüyü kimi, Hasan paşanın bu cür təqdim olunması ilə “Ali kişi” qoluna; Ərəb Reyhanın bu cür təqdim olunması ilə “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qoluna körpü atılır. Belə körpülərə “Koroğlu”nun başqa nüsxə və nəşrlərində, demək olar ki, rast gəlmirik.

M.H.Təhmasib nəşrində qolların bir-birinin davamı kimi təqdim olunmasına xüsusi diqqət yetirilib. Bu “davam” məsələsinin ən sadə forması bir qolda iştirak edənlərin növbəti qolda xatırlanmasıdırsa, qismən mürəkkəb forması bir qolda qarşılaştığımız süjet xəttinin sonrakı qollarda inkişaf etdirilməsidir. “Həmzənin Qıratı aparması”ndan sonrakı qol (“Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməsi”) belə başlanır: “Yenə Aşıq Cünun çoxdan idi ki, Çənlibeldən çıxmışdı. Nə Həmzənin Çənlibelə gəlməyini bilirdi, nə Qıratı aparmağını. Nə Koroğlunun Toqatdakı işindən xəbəri var idi, nə də Qıratı gətirməyindən” (4, 145). Bu parça əvvəlki qolla əlaqə yaratmağın sadə formasına bir nümunədir. <sup>Ə</sup>hn 5 mu a 6 sı <sup>Ə</sup> ən el**b** M

danişım, Toqatda Hasan paşadan. Biz qalmışdıq o yerdə ki, Hasan paşa Bolu bəyi Ərzincana, Keçəl Həmzəni də Çənlibelə yola salandan sonra bir namə də Bəyaziddə Əhməd tacirbaşıya göndərmişdi” (4, 165). Bu parçanın “biz qalmışdıq o yerdə ...” cümləsi göstərir ki, danişılan əhvalat “Keçəl Həmzə”də tanış olduğumuz əhvalatın davamı olmalıdır. Doğrudan da, belə olur. Keçəl Həmzəyə Qıratı oğurladan, amma məqsədinə çata bilməyən Hasan paşa Əhməd tacirbaşını, İmirzə adlı bir qulu növbəti tədbir dalınca göndərir. Həmin qol Əhməd tacirbaşının Koroğluya kələk qurmasına, Koroğlunun Xəlil paşa ilə vuruşmasına və İmirzə adlı qulun Ərəb atı oğurlayıb aparmasına həsr olunur. Qol bitir. Və növbəti qol – “Qulun qaçması” belə başlanır: “Eşit quldan. Elə ki qul Koroğlunun qorxusundan yolu dəyişdirdi, dayanmayıb, birbaş atı sürdü Ələmqulu xanın yanına” (4, 182). Hadisələri diqqətlə izlədikdə aydın olur ki, “Keçəl Həmzənin Qıratı aparması” qolundan başlanan süjet xətti “Koroğlunun Bəyazid səfəri” və “Qulun qaçması” qollarında davam və inkişaf etdirilir.

Ayri-ayrı qollardakı hadisələri bir-biri əlaqələndirərkən tərtibçinin daha çox diqqət yetirdiyi obraz, söz yox ki, Koroğludur. M.H.Təhmasib Koroğlunun yeniyetməliyindən qocalığınan baş vermiş hadisələri elə düzənməyə çalışır ki, xronoloji ardıcılığı açıq-aşkar xələl gətirən hallar (“Dədə Qorqud” boyalarında Uruzun əvvəl yetkinlik, sonra isə uşaqlığından bəhs etmək kimi hallar) “Koroğlu”da

özünü göstərməsin. Düzdür, bu prinsipə əməl etmək bəzən mümkün olmur (məsələn, “Dərbənd səfəri”ndə, yəni dastanın sonuncu qollarından birində Koroğlunun cavan vaxtlarından söhbət açılır), buna baxmayaraq, əksər qollar xronoloji baxımdan bir-birini tamamlayacaq düzümdə təqdim edilir. Koroğlu obrazını xüsusi olaraq diqqət mərkəzində saxlayan tərtibçi nəinki sonrakı qollardan əvvəlkilərə, həm də əvvəlki qollardan sonrakılara körpüləri bir çox hallarda baş qəhrəman vasitəsilə atır. Birinci qolda atası Koroğluya Dəli Həsən adlı bir igid barədə danışır. Bu, o deməkdir ki, tərtibçi bu detalla ikinci qoldakı hadisələrə zəmin yaratdır. Doğrudan da, ikinci qolda Dəli Həsəndən söhbət açıldığının şahidi olurraq və Koroğlunun Dəli Həsənlə qarşılaşması səhnəsində Ali kişinin sözləri yenidən xatırlanır: “Oğlan... üzünü Koroğluya tutub dedi: – Görünür ki, sən məni tanımirsan! Əgər tanışaydın, belə danışmadın. Mənə Dəli Həsən deyərlər. Bu yollardan kim keçsə, mənə bac-xərac verməlidir.

Koroğlu onu tanıdı. Bildi ki, atasının dediyi Dəli Həsəndir” (4, 15). Dəli Həsəni məğlub edən və onunla dostluq-qardaşlıq əhd-peymanı bağlayan Koroğlunun dili ilə tərtibçi növbəti qollar üçün zəmin yaratır. Dəli Həsənin təklif etdiyi qızıl-gümüş xəzinəsini gözdən keçirən Koroğlu belə deyir: “Qoy bunlar hələlik elə buradaca qalsınlar. İndi bunlar bizə lazım deyil. Amma elə ki Çənlibeldə yurd-yuva saldıq, başımıza dəlilər, igidlər yiğildi, onda bunlar bizə lazım olacaq” (4, 19). Koroğlunun bu sözləri nəinki üçüncü qola, eləcə də

dəlilərin Çənlibelə gəlməyindən bəhs edəcək digər qollara bir işarədir. Bu işarə, bizcə, söyləyicinin yox, məhz tərtibçinin işarəsidir. Söyləyici eposun hər hansı bir qolunu başa çatdırıb işini, vəzifəsini bitmiş sayır. Tərtibçi isə eposu vahid bir organizm kimi görmək qayğısına qaldığından bir qolun sonunu o biri qolun müəyyən qədər əvvəli kimi görmək, yaxud bir qolu hansısa tellə başqa qollara bağlamaq isteyir. Bu isteyini reallaşdırmaqdə tərtibçi, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Koroğlu obrazına daha çox üz tutur. M.H.Təhmasib nəşrindəki üçüncü qolun (“Koroğlunun İstanbul səfəri”nin) sonunda Koroğlu Bəlli Əhməd haqqında deyir: “Mənim hələlik xələtim odu ki, onu azad eləyib dəliliyə götürmüşəm. Elə ki özünü göstərdi, Çənlibel dəlisi olmağa layiq olduğunu sübut elədi, məndən xələti onda görəcək. Mən xələti ancaq ığidə verirəm” (4, 38). Həmin nəşrdəki doqquzuncu qolda (“Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi” qolunda) Bəlli Əhməd əsl ığidlik göstərir və onun ən böyük mükafatı elə Məhbub xanımın özü olur (4, 164). Deməli, üçüncü qolda Koroğlunun dilindən səslənən xələt söhbəti doqquzuncu qoldakı Bəlli Əhməd – Məhbub xanım əhvalatı ilə əlaqə yaratmağa xidmət edir.

Belə misalların sayını xeyli artırmaq da olar. Amma təfsilata varmadan bir suala aydınlıq gətirmək isteyirik: M.H.Təhmasib nəşrində qollararası əlaqələrə bu cür geniş imkan yaradan nədir? Bu sualın cavabını M.H.Təhmasib nəşrinin mənbələrinə, yəni hansı qolun hansı mənbədən götürülməsi barədəki izahlara

baxmaqla tapmaq olar. “Alı kişi” qolunun mənbəyini tərtibçi belə göstərir: “Bu qolun tərtibində “Koroğlu-Əsəd”, “Koroğlu-Bozalqanlı”, “Koroğlu-Əli” və “Qaf-Penn” variantları əsas götürülmüşdür” (3, 398). Bu, o deməkdir ki, tərtibçi “Alı kişi” qolunu Aşıq Əsəd, Aşıq Hüseyn Bozalqanlı və Aşıq Əlinin dilindən ayrı-ayrılıqda yazıya alınan, o cümlədən A.Xodzko tərəfindən toplanıb, 1856-ci ildə S.Penn tərəfindən rus dilinə tərcümə edilən müxtəlif variantlar əsasında işləyib ortaya çıxarıb. Eposun yerdə qalan başqa qollarının da tərtibində M.H.Təhmasib həmin prinsipə əsaslanıb. Ayrı-ayrı söyləyicilərin dilindən yazıya alınan müxtəlif variantlar tərtibçi süzgəcindən keçirilib və oxucuya vahid təhkiyəçi dilindən çatdırılıb. Elə təhkiyəçi ki, bütün hadisələrin fövqündə dura və hadisələrin bir-biri ilə əlaqəsini görə bilir.

Hadisələrin fövqündə duran təhkiyəçi, söz yox ki, baş qəhrəmanın təqdim edilməsində də müəyyən qədər öz iradəsini ortaya qoymağə, baş qəhrəmanı oxucuya nümunəvinin nümunəvisi şəklində tanıtmağa çalışır. Və tərtibçi bu məsələdə söyləyici ilə çətinlik çəkmədən dil tapa bilir. Çünkü Sovet dövründə yaşayan söyləyici-aşıq da dövrün tələblərinin nədən ibarət olduğunu, tərtib və nəşr edilən dastanın təribyəvi əhəmiyyət daşımali olduğunu çox gözəl başa düşür, “Koroğlu” qollarını folklorşunas qarşısında ifa edərkən söyləyici sözü ölçüb-biçib danışır, “bayağı” görünəcək elementlərə yer verməməyi vacib şərtlərdən biri sayır. Bunu “Koroğlu”nun Paris nüsxəsi

ilə müqayisə açıq/aydın göstərir. Dastanın Paris nüsxəsi göstərir ki, həmin nüsxəyə daxil olan qolları danışarkən aşiq auditoriya qarşısında heç bir sixıntı keçirmir, deyilən sözün, nağıl edilən əhvalatın “bayağı” görünüb-görünməyəcəyinin çox da qayğısına qalmır. Auditoriya qarşısında sərbəst olmağın əlamətidir ki, ayrı-ayrı obrazlar, eləcə də baş qəhrəman kəlməbaşı söyüş işlədir, tərtibçi tez-tez vulqarizmlerin yerinə sıra ilə nöqtələr düzənməli olur: “Ərəb Reyhan arxadan Koroğlunu səsləyib dedi: – Ay anasını... Çəmlibələ də getsən, arxanca gələcəyəm.

Koroğlu gördü ki, Ərəb Reyhan ondan əl çəkməyəcək, Eyvazı yerə qoyub Qıratın yəhər-yarağını bərkitdi, Ərəb Reyhanın qabağına gəlib dedi: – Anasını... mənim yaxamdan əl çəkəcəksən, ya yox!?” (6, 42). Belə söyüşlə danışmaq epizodlarına dastanın nə H.Əlizadə nüsxəsində, nə də M.N.Təhmasib nüsxəsində rast gəlirik.

Şöyləyici sərbəstliyi dastanın Tiflis nüsxəsi üçün də az-çox səciyyəvidir. Həmin nüsxədəki söyləyici sərbəstliyini göstərən əlamətlərdən biri Koroğlunun çoxarvadlılığından geniş bəhs edilməsidir: Nigar xanımdan sonra Koroğlu Əsmər xanımı (7, 117), Ceyran xanımı (7, 155), Səadət-Bəyim xanımı (7, 206), Leyli xanımı (7, 226), Dona xanımı (7, 253), Xumar xanımı (7, 299), Şahsənəm xanımı (7, 323), Xurşid xanımı (7, 523) Çamlıbelə gətirir və o xanımların hər biri ilə vüsala qovuşur.

Dastanın hansısa nüsxəsində geniş yer tutan bir

motivlə başqa nüsxələrdə də az-çox qarşılaşacağımız ehtimal olunan bir haldır. Ehtimal özünü doğruldur: doğrudan da, çoxarvadlılıq motivinə dastanın Paris nüsxəsində də rast gəlirik: Nigar xanımdan sonra Koroğlu Çəmlibələ Qars hakimi Əhməd paşanın bacısı Pərizad xanımı da gətirir və toy tədarükü görüb onunla evlənir (6,116).

Bəs həmin motiv baxımından yanaşdıqda H.Əlizadə və M.H.Təhmasib nüsxələrində hansı vəziyyətlə qarşılaşırıq? Həmin nüsxələrdə məlum “Dərbənd səfəri”ndən başqa hansısa qolda Koroğlunun Nigardan əvvəl, yaxud sonra bir xanımla evlənməsindən söhbət açılırmı? Çoxarvadlılığının Sovet əxlaq kodeksinə zidd olduğunu nəzərə alan söyləyicilər və tərtibçilər bu məsələni eposun ifa və nəşr olunmasında necə yoluna qoya bilirlər? Suala cavab vermək üçün H.Əlizadə nüsxəsindən “Koroğlunun Rum səfəri”nə nəzər salmaq daha çox yerinə düşür. Rum paşasının qızı Məhbub xanım Aşıq Cünunla Çəmlibələ – Koroğluya xəbər göndərir: “İyitsə, gəlsin məni aparsın” (2, 121). Bu sözdən sonra, mətiqə görə, Koroğlu Ruma səfər etməli, nəycin bahasına olursa-olsun, Məhbub xanımı Çəmlibələ gətirməlidir. Belə də olur. Koroğlu Məhbub xanımı, Bəlli Əhməd də Məhbub xanımın əmisi qızı Şirin xanımı Rumdan Çəmlibələ gətirir (2, 128) və bununla da qol başa çatır. Amma Koroğlunun Çəmlibələ gətirilən Məhbub xanımla evlənib-evlənməməsindən bir kəlmə belə toxunulmur.

Çoxarvadlılıq motivinin müəyyən izlərinə dastanın M.H.Təhmasib nüsxəsində də rast gəlirik. Həmin nüsxənin Məhbub xanımla bağlı qolunda başlanğıc H.Əlizadə nüsxəsindən yuxarıda xatırlatdığımız başlanğıca oxşardır. Məhbub xanım Aşıq Cünuna deyir: “Aşıq, burdan durub birbaş Çənlibelə, Koroğlunun yanına gedərsən. Ona deyərsən ki, Rum paşasının qızı Məhbub xanım deyir ki, ona deməli bir sirrim var. Amma gərək özünə deyəm. Özü də burada deyə bilmərəm. Gərək orada, Çənlibeldə, ona deyəm. O sirri ki mən ona deyəcəm, day onu deyəndən sonra burada qalmaq mənə mümkün olmaz” (3, 148). Məhbub xanımın Koroğluya bu “ismarış”ı ilə H.Əlizadə nüsxəsindəki “ismarış”ı arasında mahiyyətçə elə bir fərq yoxdur. Hər iki nümunədə Məhbub xanım Koroğluya eşq elan edir. H.Əlizadə nüsxəsində bu eşq hekayəsinin yalnız son cümləsi, yəni Koroğlu ilə Məhbub xanımın vüsala yetməsini bildirən cümlə çatdırır. M.H.Təhmasib nüsxəsində isə Koroğlu – Məhbub xanım vüsələndən danışmaq mümkün olmasın deyə Məhbub xanımın dalınca Ruma Nigar xanımın məsləhəti ilə Bəlli Əhməd göndərilir: “Koroğlu, bu qızın sözü məni şübhəyə salıb. Keçəl Həmzəni gördün ki. Sən bu səfərə getmə! Qoy uşaqlardan birisi getsin” (3,149 ). Əvvəla, Nigar xanımın bu sözləri ilə tərtibçi əvvəlki qola – Keçəl Həmzənin Qıratı aparmasına işarə edib yenə qollararası əlaqə qayğısına qalır. İkinci tərəfdən isə Ruma Bəlli Əhmədin göndərilməsi ilə Məhbub

xanımın məhz ona (Bəlli Əhmədə) ərə getmək məsələsi ön plana çıxarılır. Bununla da söyləyici və tərtibçi köməkləşib qolun ifa və tərtib olunmasında Koroğlunun çoxarvadlılığı kimi Sovet dövrü üçün qəliz olan bir məsələni az-çox yoluna qoya bilirlər.

...Lyonrot “Kalevala” üzərində necə işlədiyini oxucudan gizlətmədiyi kimi, M.H.Təhmasib də “Koroğlu” üzərində necə işlədiyini görkəmli folklorşunas olaraq, oxucudan gizlətməyə ehtiyac görməyib. Lyonrotun böyük zəhmət və istedad bahasına tərtib etdiyi “Kalevala” xalq arasında geniş yayıldığı kimi, M.H.Təhmasibin də böyük zəhmət və istedad bahasına tərtib etdiyi “Koroğlu” xalq arasında geniş yayılıb. Həm Lyonrot “Kalevala”sı, həm də M.H.Təhmasib “Koroğlu”su bir tarixə çevrilib. “Kalevala” və “Koroğlu”nu yeni tərtibdə oxucuya təqdim etmək istəyən folklorşunas, heç şübhəsiz, bu tarixə böyük saygı və ehtiramla yanaşmalıdır. “Kalevala”nı finlərin öhdəsinə buraxıb söhbəti konkret olaraq bizim “Koroğlu”nun üstünə gətirsək, qeyd etməliyik ki, yeni tərtib arzusunda olan folklorşunasın başlıca işi əsl söyləyiciləri – koroğluxanları arayıb tapmaq, eposun qollarını ayrı-ayrılıqda canlı ifadan necə var, o şəkildə qələmə almaq, qələmə alınanı xüsusi əlaqələndirmə qayğısına qalmadan bütün təbiiliyi ilə nəşr edib oxucuya çatdırmaqdır.

Amma qarşıya bir sual da çıxır: bütün bu şərtlər əsasında ortaya çıxan “Koroğlu” oxucu üçün M.H.Təhmasib “Koroğlu”sundan daha maraqlı

olacaqmı? Allah bilir...

## **QAYNAQLAR**

1. Kitabi-Dədə Qorqud Ensiklopediyası. 2 cilddə. I cild. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000
2. Koroğlu. Toplayanı: H.Əlizadə. Bakı, Azərnəşr, 1941
3. Koroğlu. Tərtib edəni: M.H.Təhmasib. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1969
4. Koroğlu. Çapa hazırlayıcı: M.H.Təhmasib. Bakı, Gənclik, 1982
5. Koroğlu X. Oğuz qəhrəmanlıq eposu. Bakı, Yurd, 1999
6. Koroğlu. Paris nüsxəsi. Çapa hazırlayıcı: İ.Abbaslı. Bakı, Ozan Nəşriyyatı, 1997
7. Koroğlu. Tiflis nüsxəsi. Tərtib edəni: E.Tofiqqızı. Bakı, Səda Nəşriyyatı, 2005

## II BÖLMƏ. NƏSR

### DAXİLİ MONOLOQ

Çağdaş Azərbaycan nəsri daxili monoloqa doğru tədrici inkişaf yolunu, şübhəsiz, birinci şəxsə aid təhkiyədən başlayıb. Nəsrimizdə daxili monoloqun meydana gəlib təkmilləşməsində, vacib bədii formalar sırasına çıxmasında birinci şəxsə aid təhkiyənin xüsusi rolü olub. Bu iki bədii ifadə forması arasında müqayisələr aparmaq daxili monoloqun özünəməxsus xüsusiyyətlərini araşdırmağa yaxından kömək edir.

Birinci şəxsə aid təhkiyədə qəhrəman (biz birinci şəxsə aid təhkiyənin o tipini nəzərdə tuturuq ki, orada təhkiyəçi məhz qəhrəmanlardan biridir) gördüyü, duyduğu, iştirak etdiyi, yaxud eşitdiyi barədə oxucuya söhbət açır. Oxucuya söylənən bu «monoloq» sadəliyə, aydınlığa, fikri ardıcılığı əsaslanmalı olur. Daxili monoloq isə sadə, aydın, ardıcıl olub birinci şəxsə aid təhkiyəyə bənzədiyi kimi, mürəkkəb, qeyri-ardıcıl və «məntiqsiz» də ola bilər. Daxili monoloqun mürəkkəb nümunələrində oxucu sanki unudulur, oxucunun asanlıqla başa düşəcəyi nizamlı nitq formasını müəllif semantik, sintaktik mürəkkəbliklə əvəz edir. Çünkü daxili monoloq öz təbiətinə görə qəhrəmanın nə barədəsə öz-özü ilə gizli danışığıdır. Realist sənət tarixində daxili monoloqun formaca birinci şəxsə aid təhkiyədən, eləcə də dialoqdan, dram əsərlərindəki monoloqdan fərqli şəkildə meydana

çixması həyatda daxili nitqin kommunikativ nitqdən fərqlənməsi faktına əsaslanır. Görkəmli psixoloq L.S.Viqotski yazır: «Biz daxili nitqə sadəcə olaraq danışq nitqinin bir forması kimi baxanlarla razılışmırıq. Daxili nitq insanın özü üçün, zahiri danışq nitqi isə başqaları üçündür. Daxili nitq danışq dilinin qabaqcadan düşünülməsi və ya danışq dilinin yaddaşda yenidən canlandırılması deyil, ondan tam fərqlidir» (1, 135).

Məlumdur ki, müasir nəsrde daxili monoloqun mürəkkəb formalarından, o cümlədən «şüur axını»ndan geniş istifadə olunur. Daxili assosiasiyalar selinin, şüuraltı proseslərin bədii təcəssümü ilə səciyyələnən «şüur axını»nın müasir Azərbaycan nəsrində geniş yayıldığını iddia etmək düzgün olmazdı. Aparılan müşahidələr nəsrümüzdə daxili monoloqun sadədən mürəkkəbə doğru təkmilləşməsindən, birinci şəxsə aid təhkiyədən fərqli keyfiyyətlər qazanmasından xəbər verir.

Ə.Əylislinin «Adamlar və ağaclar» silsiləsini təşkil edən povestləri birinci şəxsin dilindən yazılmış müasir Azərbaycan nəsrinin səciyyəvi nümunələridir. Bu povestlərdə müxtəlif əhvalatlardan söhbət açılır, bir-birindən fərqli insan surətləri yaradılır və beləliklə, müharibə dövrü və müharibədən bir az sonrakı Azərbaycan kəndinin mənəvi-əxlaqi atmosferi real lövhələrlə canlandırılır. Povestlər Sadığın dilindən nağıl edilir, bədii mətnə daxil olan bütün obrazlar onun uşaqlıq qavrayışından keçirilib canlandırılır. Düzdür,

povestlərdə əhvalatların xronoloji ardıcılığını izləmək müəllif marağından kənardadır. Lakin bununla yanaşı, povestlərin əksər epizodlarında təhkiyə əvvəldən axıra, başlanğıcdan sona doğru yönəlib. Sadıq ilk uşaqlıq çağları, məktəb illəri, müharibənin başlanması, atasının, Müküşün cəbhəyə getməsi, arxa cəbhədə adamların həyat və fəaliyyəti, müharibənin qurtarması, sağ qalanların cəbhədən kəndə qayıtması və s. kimi zaman ardıcılığı çərçivəsində danışlığı xatirələri aydınlıq və sadəliklə oxucuya çatdırır.

«Adamlar və ağaclar»da müəllif Sadığın daxili nitq prosesini bədii təsvirin bilavasitə obyektinə çevirməyi qarşıya məqsəd qoymayıb. Sadıq bir təhkiyəçi kimi özü haqqında danışmaqdan, öz hiss-həyəcanını, sevinc və kədərini, sevgi və nifrətini birbaşa ifadə etməkdən daha artıq, ətraf mühit barədə söhbət açmalı, nənəsindən, bibisindən, atasından, qonşularından, kənddəki digər adamlardan, dağlardan, ağaclardan... bəhs etməli olur. Onun subyektiv düşüncələri, predmet və hadisələri qavrama tərzi məhz görümlü təsvirin fonunda açılır. Açı taleli Mədinə əlinə qələm götürüb nəsə yazmaq istəyir. Bu zahiri detalın danışılması həmin məqamda Sadığın qəlbində oyanmış düşüncələrin təqdim olunması ilə paralelləşir. Sadıq bibisinin Müküşə ərə verilməmişdən qabaqkı xoşbəxt günlərini xatırlayır: «Əlinə qələm götürən kimi elə bil bibim gedib məktəb illərinə çıxırdı: mən haradasa bir sehrli parta görürdüm. Mən

bibimin müəllimlərini görürdüm, hardasa çiçək açmış ağacların altında onlar bibim kimi şagirdlərə nəgmə ilə dərs öyrədirdilər. Özünün məktəbə getməyindən bibim o qədər gözəl sözlər demişdi ki, o məktəbin yollarını da mən gülsüz-çiçəksiz təsəvvür eləyə bilmirdim. Sanki bibimin məktəbə getdiyi yollar bizim kənddəki yollar deyildi, yaxud bizim kənddəki yollarda o vaxt saysız-hesabsız gül vardı, çiçək vardı... O vaxtkı məktəbə gedən yollar mənim təsəvvürümdə bibimin nəgməsindəki «gül bağçalar kənarı» idi. Azərin ağ köynəkli atası da bir vaxt bu nəgməni klubun səhnəsində oxuyardı. Mənə elə gəlirdi ki, əgər o nəgmə olmasaydı, o məktəb olmasaydı və bir də Azərin ağ köynəkli atası olmasaydı, bibim Yaqubu görəndə hirsənməzdii» (2, 114).

Ə.Əylislinin «Güllü paltar mövsümü» povestindəki daxili monoloqlar öz quruluşuna görə Sadığın «monoloq»una bənzəmir. «Güllü paltar mövsümü»ndə də həyat hadisələri, əsasən, qəhrəmanın qavrayışında təqdim olunur. Lakin burada qəhrəman – Canəli müəllim heç də Sadıq kimi, əhvalatları oxucuya danışmaq funksiyası daşımir. O, sadəcə olaraq, düşünüb-daşınmaqla, öz-özünə suallar verməklə, bir sıra məsələləri özü üçün aydınlaşdırmaqla məşğuldur. Müəllif Canəli müəllimin gizli düşüncələrinin məzmununu danışmaqla (məsələn, «Canəli müəllim fikirləşirdi ki, görən Bakının yayı əvvəllər niyə o cür isti olurdu», «Canəli müəllimin fikrincə, bu saat Mahrux arvadın da kefi pis olmalı deyildi, yaxşı olmalı idi»)

kifayətlənməyib, həmin düşüncələri daxili nitq formasına salır, xatırlama, düşünmə prosesini bədii mətnin bilavasitə canlandırmağa çalışır. Canəli müəllimin fikrindən gəlib keçənlərin qələmə alınması povestdə daxili monoloqun qismən mürəkkəb, qeyri-ardıcıl düzümünü meydana çıxarır. Canəli müəllim məhz «sistemli» fikirləşmədiyi üçün öz-özünü məzəmmət edir, fikirlərini bir yerə toplamağa, onu narahat edən sualları dəqiqləşdirməyə, aydınlaşdırmağa çalışır. O, eyni bir an içərisində ilk baxışda mətləbə dəxli olmayan müxtəlif məsələlər (1955-ci ildə ilk dəfə Bakıya gəlməsi, Güləli müəllim, rüşvətxor Fətdah, ümumi vaqonda qarpız iyi, qarpız şirəsi, hansı bir nağıldasa Dərzinin qızı ilə Padşahın oğlunun mükəliməsi, qızların güllü paltar geyməsi və s.) barədə düşünür: «Bax o 1955-ci ildən sonra Bakıda nə qədər ev tikilib, nə qədər ağaç əkilib... Lap o Buzbulağın özündə bu son vaxtlar nə qədər ev tikilib. Saymaqla hesaba gələn deyil. Amma yazılıq Güləli müəllim... Görəsən, Güləli müəllim niyə birdən-birə dərdə düşdü?.. Güləli müəllim Buzbulaq məktəbinin gözü idi. Müəllimlərin şahı idi. İndi hanı elə müəllim?.. Gör iş hansı məqama gəlib çatıb ki, Fətdah da müəllimdir. İnstitut müəllimi. Hə, harda qalmışdım? Mən indicə nə barədə fikirləşirdim?.. 1955-ci il – deyəsən tapmışıq, Canəli müəllim. Vəqondan qarpız iyi gəlirdi. Kifsimiş qarpız... Vəqon başdan-ayağa şirəydi, qarpız şirəsi. Qarpız toxumu adamın ayağının altında xırçaxırç xırçıldayırdı. Qarpız şirəsi yapışındı adamın şalvarına...

Bir də tər... tər iyi. Qarpız iyi... 1955-ci il... 13 nömrəli ümumi vaqon... Amma yox, olmadı, qardaş, olmadı, yenə aləm qarışdı deyəsən... Dərzinin qızı dərzi, göydə ulduzları... Yox, ulduzları padşahın oğlu soruşmur, ulduzları dərzinin qızı soruşur. Görəsən qəbul imtahanlarını ilin bu vaxtına salmaq kimin ağlına gəlib? Ancaq bu güllü paltarı bu şəhərdə dəb salan hər kəsdirse, müdrik adamdı. İlin bu vaxtında gül-çiçək. Yolda, trolleybusda, hər yerdə. Adamın burnuna yazın qoxusu dəyir» (3, 206). Canəli müəllimin daxili monoloqu davam edir. Güllü paltar, Buzbulağın gül-çiçəyi, Bakıda, Aşqabadda, Daşkənddə isti, Moskvanın, Tallinin, Vilnüsün yağışı, Buzbulağın dumdurunu göyündəki salxım-salxım ulduzları, Dərzinin qızı ilə Padşahın oğlunun mükəliməsi, nağılda sadə xalqın nümayəndəsinin həmişə qələbə çalması və s. barədə düşüncələr bir-birini əvəz edib axar yaradır. Sadığın təhkiyəsindəki sadəlik və ardıcılıq Canəli müəllimin daxili nitqində çox da müşahidə olunmur.

Ədəbiyyatşunas A.A.Krasnov daxili monoloqla və vasitəli nitqlə birinci şəxsə aid təhkiyə arasındakı struktur fərqlərinə nəzər salıb yazır: «Əgər bu bədii vasitə (birinci şəxsə aid təhkiyə – M.K.) ilə daxili monoloq və vasitəli nitqi müqayisə etsək, məlum olar ki, sonuncular həyatı elə əks etdirir ki, orada eyni bir an ərzində öz aralarında dəfələrlə çarpzlaşan daxili impuls, motiv və meyllər çoxluğu canlanır; birinci şəxsə aid təhkiyə isə həyatı səbəb-nəticə əlaqələri ilə birləşən hadisələr zənciri kim əks etdirir» (4,10). A.A.Krasnovun

müəyyənləşdirdiyi fərqlər bu və ya digər dərəcədə Sadığın təhkiyəsi ilə Canəli müəllimin daxili monoloqları arasındaki müqayisədə də üzə çıxır. Lakin müqayisə və müşahidələr belə bir qənaətə gəlməyə də əsas verir ki, birinci şəxsə aid təhkiyənin daxili monoloqa, daxili monoloqunsa birinci şəxsə aid təhkiyəyə keçdiyi məqamlar olur, bu iki bədii ifadə forması yeri gəldikcə bir-birinin imkanlarından istifadə edir. «Adamlar və ağaclar» romanında («Mənim nəğməkar bibim», «Tənha narın nağılı» və «Adamlar və ağaclar» povestlər üçlüyünü müəllif vahid roman kimi təqdim edir) Sadıq bəzən hekayətçi funksiyasını «unudub» öz-özü ilə daxili söhbətə başlayır: «Darıxma, Sadıq, darıxma.

Asfalt yolun üstünə gün düşüb, təzə gün, təmiz gün, lap indicə düşüb. Hələ ki, onu tapdalamayıblar, ...unut getsin o kəndi, çıxart yadından o dağları, o bağı, o bağçanı da yadından çıxart.

Sənin ki sakitlikdən xoşun gəlir, Sadıq. Hələ ki bazar sakitdir, darıxma. Qoy o radio da binanın başında nə qədər bağırir, bağırsın, fikir vermə» (2, 147). Bu parçada bədii informasiya nəqletmə yox, daxili monoloq vasitəsilə çatdırılır. Başqa sözlə, Sadıq rayon mərkəzində yaşadığı günlərdə kəndlərindən ötrü darıxdığı zaman qəlbində oyanmış duyğuların məzmununu danışmir, «mən darıxdım və öz-özümə deyirdim ki, darıxma, Sadıq, darıxma, asfalt yolun üstünə gün düşüb...» kimi danışma formasından istifadə etmir. Bunun əvəzinə, darıxdırıcı günlərin

«ürəkdə danışma» məqamlarını öz hekayətinin səhifələri arasında yerləşdirir. (Yeri gəlmışkən xatırladaq ki, birinci şəxsə aid təhkiyənin daxili monoloqa keçməsi – müasir nəsrimizin bir çox nümunələrində müşahidə edilən bu xüsusiyyət Elçinin «Gürcüstan teleqram», «Beş qəpiklik motosikl» və başqa hekayələrində qabarıq nəzərə çarpir. Tənqidçi Y.Qarayev «daxili nitq bir bədii üsul kimi Elçinin bütün hekayələrində iştirak edir» (5, 9) deyərkən, şübhəsiz, qəhrəmanın dilindən söylənən həmin hekayələri də nəzərdə tutur.)

Müasir ədəbi tənqid poeziya, dramaturgiya və nəsrədə monoloqun «monoloq-nitq, monoloq-söhbət, monoloq-düşüncə və monoloq-təhkiyə» (6, 160) kimi müxtəlif tiplərini qeyd edir. Belə müxtəliflik daxili monoloqa da aiddir. Daxili monoloq – daxili nitq, söhbət və düşüncə formalarında təzahür etdiyi kimi, daxili təhkiyə formasında da təzahür edib, birinci şəxsə aid təhkiyəyə çevrilə bilir. Canəli müəllim abituriyent qızın paltarına baxa-baxa paltarda əks olunan gülün hansı gülə bənzədiyini dəqiqləşdirməyə çalışır. Düşüncələr uşaqlıq illərinə doğru istiqamət alır, uzun daxili götür-qoydan sonra gülül bitkisi yada düşür, həmin bitki ilə bağlı keçmiş əhvalatlar xatırlanır. Bu xatırlamada təhliletmə tədricən nəqletmə ilə əvəz olunmağa başlayır, daxili monoloq birinci şəxsə aid təhkiyəyə çevrilir: «O gülül Buzbulaqda, yəqin ki, indi də var. Amma yox, inanma ola, çünki gülül yerli toxumun tərkibində idi və Buzbulaqda o toxumun kökü

çoxdan kəsilib...

Bəli, o toxumu Əli oğlu Səməndər kimi nər kişi də saxlaya bilmədi. Buna görə də, heç o Əli oğlu Səməndərin də bu saat həmin o Buzbulaqda sən deyən hörməti-zadı yoxdur... İndi Səməndər kişi həyətindəki ağacların dibini belləyir, pətəklərinə ruzu qoyur. Və pətəklərin birinci may balını kəsəndə, yəqin ki, Səməndər kişi, qonşusu Kərimə də pay göndərir, çünki Buzbulaqda əyyami-qədimdən həmişə belə olub: inəyin doğdu – bulamasından, qoyun kəsдин – ətindən, bal kəsдин – balından qonşunun payını mütləq göndərməlisən. Səməndər kişi Kərimin payını mütləq göndərir, amma yeri düşəndə o öz zarafatından da heç vaxt qalmır» (3, 218-219). Kolxozi sədri Səməndərin, «saf toxum qənimi» Kərimin bu şəkildə xatırlanması formaca Sadığın söylədiyi xatırələrlə üst-üstə düşür. Kolxozi sədri Səməndərin və Kərimin xatırlanmasında daxili monoloqa xas yeganə əlamət ondan ibarətdir ki, bu xatırlama «fikrən», «xəyalən» xatırlamadır; ucadan başqaları üçün söyləmə yox, səssizcə öz-özü üçün söyləmədir. Canəli müəllimin daxili nitqində monoloq-təhkiyə çox davam etmir və monoloq-təhkiyə monoloq-düşüncə ilə əvəz olunur. Və qarşıya yeni suallar çıxır: «Güllü paltar mövsümü» povestini qəhrəmanın pərakəndə düşüncələri üzərində qurmaq hansı bədii funksiyani yerinə yetirir və daxili monoloqdan müəllif nə məqsədlə geniş istifadə edir? «Müasir realist ədəbiyyatda... daxili monoloq psixologizmin

güclənməsinə xidmət edir, müəllifə kömək edir ki, öz qəhrəmanlarının mənəvi dünyasını dolğun qələmə alsın, «qəlbin dialektikası»nı açsın» (7, 206). «Güllü paltar mövsümü» povestində (eləcə də daxili monoloqlu digər nəşr əsərlərimizdə) daxili monoloq bu funksiyani daşıyır. Povestdə müəllif haqlı olaraq belə hesab edir ki, yarı yaşı ötsə də, ailə qura bilməyən, hansısa xəyalı bir gözəlin eşqi ilə ovunan, Fətdah kimi rüşvətxor adamlar arasında mənəvi rahatlığını itirən Canəli müəllimi oxucuya tanıtdırmağın ən münasib yolu onun «ürəkdə danışdıqlarını» qələmə almaqdır. Əsərdə daxili monoloq formal xarakter daşımır, əksinə, qəhrəmanın konkret bir şəraitdəki pərişan əhval-ruhiyyəsini işıqlandırmaq üçün əlverişli bədii vasitə olur. Canəli müəllimin evdə, küçədə, trolleybusda, imtahan zalında «sistemsiz» xəyallara dalması və öz-özü ilə pərakəndə daxili söhbətə başlaması əsərdə onun düşdürüyü psixoloji vəziyyətin, keçirdiyi narahatlıq və mənəvi sarsıntı hissinin nəticəsi kimi mənalandırılır. «Güllü paltar mövsümü» povestində daxili monoloq Canəli müəllimin düşdürüyü psixoloji vəziyyəti əks etdirmək məqsədindən irəli gəlir.

Nəsrin klassik və müasir təcrübəsindən aydın olduğu kimi, daxili monoloqun məzmun və forması düşünən qəhrəman tipindən çox asılıdır. Düşünə bilmək söz sənəti tarixində xüsusi estetik mahiyyət kəsb edir: adətən, o qəhrəmanlar düşünürlər ki, onlar özlərini və ətraf mühit hadisələrini qiymətləndirməyi

bacarırlar; düşünən qəhrəman sadəcə olaraq mühitin sıravi nümayəndələrindən biri deyil, mühitlə konfliktə girə biləcək bir adamdır; o, daxili konflikt, ikileşmə anları yaşayır, özünü yad bir adam kimi götür-qoy və ittiham edə bilir. L.Tolstoy də

qəhrəmanın daxili aləmini zahiri hərəkət və davranışlarında ifadə edən N.Qoqol nəşrində sözün geniş mənasında daxili monoloqa, demək olar ki, rast gəlmirik. Mənəvi genişliklə səciyyələnən obrazlar yaradıлarkən daxili monoloq ən gərəkli bədii forma olduğu halda, mənəvi məhdudluqla səciyyələnən obrazlar yaradıлarkən daxili monoloqa o qədər də ehtiyac duyulmur.

Müasir Azərbaycan nəşrimin inkişaf yolları F.Dostoyevski, L.Tolstoy, N.Qoqol, A.Çexov, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev və başqa böyük sənətkarların söz səltənətindən keçir. Bədii əsərin məzmun və forma komponentlərinin harmoniyası keçmiş ədəbi təcrübənin mühüm sənətkarlıq təlimlərindən biri kimi qəbul edilir. Nəşr bədii ifadə tərzini seçdiyi qəhrəmanlara uyğunlaşdırır, düşünən qəhrəmanlar bədii əksetdirmənin xüsusi tiplərini meydana çıxarıı.

Ədəbi tənqidin dönə-dönə göstərdiyi kimi, müasir Azərbaycan nəşri «adi» adamların həyat və məişətinə daha çox maraq göstərir. Davranışları, danışqları, dünyagörüşləri ilə ilk baxışda özgələrindən seçilməyən adamlar baş qəhrəman yerində təqdim olunur. Müasir nəşrimizdə «düşünən qəhrəman» anlayışının ən ümumi cəhəti məhz ondan ibarətdir ki, o, sırávi adamların – bizim iş yoldaşlarımız olan zəhmətkeş kəndlinin, fəhlə və ziyalıların bədii surətidir. Lakin orası da var ki, hər sırávi adam düşünən, özünü dərk edən qəhrəman kimi götürülmür. Düşünən

qəhrəman, təbii ki, dərkətmənin mənəvi-əxlaqi atributlarını (vicdan və ləyaqət hissi, daxili müşahidə, ətraf hadisələrə şüurlu münasibət və s.) daşıyan, daxili etirafa hazır olan bir qəhrəmandır. Tanınmış yazıçı-ədəbiyyatşunas Ç. Hüseynov müasir nəşrdə «etiraf»ın üç təxmini şərtini və tipini müəyyənləşdirir: 1) yüksək əxlaqlı insanın etirafı; 2) mənəvi təmizlənmə hissi keçirən, keçmişə qayıdaraq düşüncə və hərəkətlərindəki durğunluğun səbəbini öyrənməyə çalışan insanın etirafı; 3) mənəvi cəhətdən pozulmuş, lakin bu pozğunluqdan qurtarmağa can atan insanın etirafı (10, 195).

60-70-ci illərdə yazılmış müasir mövzulu hekayə, povest və romanlarımızın «etiraf edən» qəhrəmanları peşə etibarilə müxtəlif adamlardır: jurnalist (İ. Hüseynovun «Teleqram» povestində Zəlimxan), sürücü (Ə.Əylislinin «Kür qırığının meşələri» povestində Qədir), fəhlə (Ç. Hüseynovun «Məhəmməd, Məmməd, Məmiş» romanında Məmməd), qəssab (S.Əhmədovun «Qanköçürmə stansiyası» povestində Hüsən), alim (S.Əhmədovun «Toğana» romanında Adil, Ə.Əylislinin «Güllü paltar mövsümü» povestində Canəli müəllim), nəşriyyat işçisi (Anarın «Ağ liman» povestində Nemət), memar (Anarın «Macal» povestində Fuad) və başqaları. Fərdi cizgilərlə qələmə alınan bu obrazlar az və ya çox dərəcədə müsbət – mənfi birtərəfliliyindən uzaqdır. Onlar tutuşdurulduqda rəngarənglik özünü daha qabarlıq şəkildə göstərir. Ç.Hüseynovun təxmini bölgüsünə əslansaq, ümumi

şəkildə Zəlimxan, Canəli müəllim və Məmmədi mənəvi saflığı və şərə qarşı ciddi narahatlığı ilə seçilən, Nemət və Fuadı mənəvi oyanma və özünüdərkətmə anları yaşayan, Qədir isə doğma mühitlə üz-üzə gələn və bu mühitlə bağlılığı bərpa etməyə can atan qəhrəman kimi səciyyələndirə bilərik. (S.Əhmədovun Hüsən, Adil və digər «etiraf» qəhrəmanlarını həmin bölgülər daxilində səciyyələndirmək çətindir, odur ki, onlar barədə sonra xüsusi danışılacaq.)

Anarın «Dantenin yubileyi» povestində qəhrəmanın daxili aləmi zahiri hərəkət və davranışlarının təsviri sayəsində oxucuya çatdırılır. Əsərdə qəhrəmanın daxili düşüncələri bədii mətnindən kənarda qalır. Həmin yazıçının «Macal» povestində isə vəziyyət tamamilə başqa cürdür: qəhrəman hadisələr içərisində təqdim edilməkdən daha çox, hadisələr qəhrəmanın qavrayışında təqdim olunur, bədii mətn, əsasən, onun düşüncələri üzərində qurulur. Eyni müəllifin yaradıcılığında əksetdirmə prinsiplərinin belə fərqini əsərlərin yazılmama tarixi ilə («Dantenin yubileyi» 1968, «Macal» isə 1976-ci ildə yazılıb), yazıçının yaradıcılıq imkanlarının ildən-ilə inkişaf edib, dəyişməsi ilə əlaqələndirmək düzgün olmazdı. Çünkü xarakterin zahiri detallar vasitəsilə açılması sənətkarlığın aşağı səviyyəsi demək deyil (N.Qoqol və C. Məmmədquluzadə kimi klassiklərin yaradıcılıq yolu buna ən yaxşı örnəkdir); necə ki yeri gəldi-gelmədi xarakterin düşüncələrinin də genişliklə təcəssümü sənətkarlığın mütləq yüksək səviyyəsi

demək deyil. Əsas məsələ qarşıya qoyulan ideyanın ifadəsi üçün əlverişli təsvir yolu seçmək, məzmun və formanın vəhdətinə nail olmaqdır. Bu tələblər baxımından, həm «Dantenin yubileyi», həm də «Macal» müasir povestlərimizin uğurlu nümunələri sırasına daxildir. «Dantenin yubileyi» povestində qəhrəmanın düşüncələrinə geniş yer vermək müəllif qeyri-münasib görünür. Müəllif F.Kəbirlinskinin fikir dünyasını təsvirin obyektinə çevirməyi qarşısına məqsəd qoymur, bunun əvəzinə zahiri əlamətlərin təsvirini daxili aləmin açılmasına yönəltməyə, qəhrəmanın psixologiyasının başlıca cəhətləri barədə məhz bu yolla təsəvvür yaratmağa çalışır. Əsərin başlanğıcındakı bir detalla F.Kəbirlinskinin istedadsız bir aktyor olduğu aydınlaşır: rejissorun məsləhətlərinə və özünün cəhd göstərməsinə baxmayaraq, F.Kəbirlinski tamaşaşa ona tapşırılmış bircə cümləni lazımı şəkildə söyləməkdə acizdir. Rejissor əsəbiləşir. F.Kəbirlinski gənc rejissorun dediyi acı sözlərdən «pörtüb qızarır, tər tökür». Lakin fərsizliyi ucbatından heç bir müsbət nəticə verməyən üç saatlıq məşqdən sonra Kəbirlinski yenə də özünün «aktyorluq» işini davam etdirir: hansısa filmin dublyajında iştirak etmək üçün kinostudiyyaya, hansısa verilişdə Tülkü (!) rolunu oynamamaq üçün radioya, hansısa televiziya tamaşasında bir cümlə (!) demək üçün telestudiyyaya yollanır, dram dərnəyinə rəhbərlik etmək üçün karamel fabrikinə tələsir. Bütün bu hərəkətlər özünü dərk edə bilməyən, laqeydlər mühitində miskinləşən

bir insanın xarakterinin ifadə formasına çevrilir.

Əsərin vur-tut bir-iki yerində müəllif Kəbirlinskinin düşüncələrinin qısa məzmunu verir. «А вы ишите типаж. Вот вам пожалуйста отличный типаж... Прекрасная тупая морда» – Kəbirlinski dəlinca deyilmiş bu sözləri qulaqardına vurur və heç nə olmayıbmış kimi tamam başqa məsələlər ətrafında düşünür: «Урэйнде kinostudiyanın telefonlarını söydü. Üç gün zəng eləyəsən, zəng eləyib bilərdi, bir də bica yerə yorta-yorta bu boyda yolu gəlməzdi.

«Bu gün mənimki gətirmir. İndi gedək görək radioda başımıza nə gəlir?» Radioda üçdə olmalıydı, indi ikinin yarısıydı.

Evə gedib-gəlməyə çatmazdı. Evə radiodan sonra getsə yaxşıdır. Xörəyə. Dünən arvad ağızından qaçırtdı – deyəsən, bu gün bozbaş bişirəcək. Amma nə olardı! Bozbaşdan ləzzətli xörək var? Yox, bozbaşı tələsik, atüstü yemək olmaz. Gərək kamal-ədəblə oturasan, yavaş-yavaş çörəyi doğrayasan, suyu hopsun çörəyin canına, qaşıqla kartofu, əti yaxşıca əzəsən, üstünə də sumağı səpəsən, başlayasan baş soğanla yeməyə, bəh, bəh, bəh» (11, 161).

Əlbəttə, yemək istəyi insan üçün təbii bioloji bir keyfiyyətdir. Lakin qeyd etdiyimiz məqamda Kəbirlinskinin yeməklə bağlı düşüncələri öz mənliyini kifayət dərəcədə qiymətləndirməyən bir insanın düşüncələri təsiri bağışlayır.

Kəbirlinskini «Dantenin yubileyi»nə göndərirlər və

nəhayət, aldadıldığıni, ələ salındığını anlayır. Müəllif qəhrəmanın bu andakı ruhi vəziyyətinə işarə edən bir cümlə ilə kifayətlənir: «Feyzulla gözünü qaldırıb Həcərə (Həcər onun arvadıdır – M. K.) baxa bilmirdi» (11, 204). Kəbirlinskinin düşdüyü bu gərgin vəziyyət, bəlkə də, özünüdərk üçün başlanğıc nöqtəsi ola bilərdi. Lakin müəllif əsəri buradaca tamamlayır və hadisələrin davamı barədə düşünməyi oxucunun öhdəsinə buraxır.

Qəhrəman necə hərəkət edir və ətrafdakı adamlar ona münasibətdə necə davranışırlar? «Dantenin yubileyi»ndə qarşıya qoyulan və uğurlu bədii həlli təpişan səciyyəvi sual budur. «Macal»da isə müəllif niyyəti daha çox belə bir sualla bağlı olub: qəhrəman öz hərəkəti və ətrafdakı adamların ona münasibəti barədə nə fikirdədir? Əgər belə demək mümkünsə, birinci povest öz hərəkətinə qiymət verməyən qəhrəmandan söhbət açır, ikinci povest öz hərəkətini araşdırınan qəhrəmandan. «Dantenin yubileyi»ndə hadisələr Kəbirlinskinin təfəkkür süzgəcindən keçirilmədən təqdim olunur. Bununla müəllif sərbəstlik qazanır və Kəbirlinskinin iştirak etmədiyi hadisələrə də geniş yer verir (məsələn, Eldarla, onun qəzaya uğramış atası ilə bağlı səhnələrə). «Macal»da çox az epizod və detal təpişlər ki, Fuadın qavrayışından kənarda qalsın. Keçmişə aid əhvalatlar Fuadın yaddaşında iz salan əhvalatlardır və onlar əsərdə məhz Fuadın xatırlamaları şəklində təqdim olunur. İndiki zamana aid hadisələr də onun qəlbində əks-səda tapır. Əhvalatlar doğurduğu

duyğu və düşüncələrlə əlaqədə təsvir edilir. Povestlər arasında müşahidə olunan bütün bu sayaq struktur fərqləri Kəbirlinski ilə Fuadın xarakteri arasındaki fərqlərdən çox asılıdır.

Fuadın Kəbirlinski kimi maddi qazanc dalınca qaçmağa heç bir ehtiyacı yoxdur, arvadının giley-güzarından, danlağından yaxa qurtarmaq üçün özünü oda-közə vurmağa, özgələri qarşısında təhqirə məruz qalmağa məcbur deyil. O, firavan yaşayır. Yüksək vəzifəsi, Şövqü kimi möhkəm arxası var – ictimai işlər adı altında şəxsi istəklərini həyata keçirməkdə Fuadın əlindən tutur və «qiymətli» məsləhətləri ilə onu öz keçdiyi yollara doğru istiqamətləndirir: hissə qapılıb hər düşündüyüni dilinə gətirməmək, hər işdə səbərli və ehtiyatlı davranışmaqla tədricən güc toplamaq və gücünü başqalarına hiss etdirib nüfuz qazanmaq. Fuadın fəaliyyəti Şövqünün verdiyi bu cür düsturlar üstünə qurulub. Fuad atası Qurban kişinin, keçmiş müəllimi Fuad Salahlinin, dostu Oqtayın halına ona görə acıyrı ki, onlar tədbirli olmayı bacarmır və nəticədə uğursuzluğa düşcar olurlar. Şövqünün Fuada təlqin etdiklərindən biri də dünənsiz yaşamağı bacarmaqdır: «Fuad Şövqündən çox şey əxz etmişdi ömrü boyu, ancaq əxz etdiyi ən vacib şey – dünənsiz yaşamağa öyrənməsi idi. Elə yaşamağa ki, guya heç dünənki gün yerindən-dibindən olmayıb, hər şey bax, bu gün səhər başlanıb...» (12, 66).

Fuad «real» iş adamıdır, onun «xırda» məsələlər ətrafında baş sindırmağa macalı yoxdur.

Bütün bunlar Fuadın xarakterinin yalnız bir tərəfidir. Digər mühüm bir tərəf də var ki, o, birinci ilə təzad təşkil edir. Firavan güzəranı və yüksək vəzifəsi ilə rahat yaşamalı ikən, Fuad narahatlıq içindədir. «Real» iş adamı kimi «xırda» məsələlər ətrafında baş sindırmağa macalı olmadığı halda, bütün gün ərzində (xatırladaq ki, povest bir gündə baş verən əhvalatları və həmin müddətdə xatırlanan hadisələri əhatə edir) düşünüb-daşınmaqla məşğuldur; Şövqünün göstərişinə uyğun olaraq «dünəndən uzaqlaşmaq» istədiyi halda, özünün dünənki əməllərini ağrılı-acılı xatırələr kimi yada salmaya bilmir. «Camaatla iclas keçirir, camaat iclasda danışır, o isə öz-özü ilə öz içində gündə yüz iclas keçirir, yüz daxili səs eşidir». Mənəvi oyanma və daxilən öz əməllərini araştırma! Fuadın Kəbirlinskidən başlıca fərqini ortaya çıxaran bu cəhət «Macal» povestinin psixoloji təsvir üsulunu ortaya çıxarıır və psixoloji təhlil vasitəsi kimi daxili monoloqu əsərin təbii tərkib hissəsinə çevirir. Daxili konfliktin povest boyunca izlənib işıqlandırılması funksiyası digər elementlərlə bərabər, daxili monoloqa da həvalə edilir.

Psixoloji nəsrin tarixi təcrübəsindən məlumdur ki, daxili monoloqun estetik mükəmməlliyi onun dialoqlu səciyyə daşıyb-daşımaması, mənəvi kolliziyanı eks etdirib-etdirməməsi ilə daha çox ölçülür. F.Dostoyevski yaradıcılığını polifonik nəsr baxımından tədqiqata cəlb edən M.Baxtin F.Dostoyevski nəsrindəki daxili monoloqları personajın öz özü ilə və

özgələri ilə «gizli dialoqu» və «mübahisəsi» sayı (8, 141). Ədəbiyyatşunas A.Boçarov müasir nəsrədə daxili monoloqun başlıca mahiyyətini konfliktlə bağlılıqda görür: «Daxili monoloq o zaman yaranır ki, dialoqlu səciyyə daşısın, başqa sözlə, məzmununda konflikt ifadə edilsin... Əgər qəhrəmanda iki təsəvvür və anlayış üz-üzə gəlirsə, əgər insan öz-özü ilə, yaxud xəyalən başqaları ilə gərgin mübahisə edirsə, daxili monoloq meydana çıxır» (13, 216).

«Macal» povestində Fuadın düşüncələri qeyri-qəti və ikili mülahizələrdən ibarətdir. Çünkü bu düşüncələrə müxtəlif adamların müəyyən həyat problemləri ilə əlaqədar müxtəlif qənaətləri qarışır. Fuadin öz-özünə münasibəti həm onun ətrafdakı adamlara münasibətindən, həm də ətrafdakı adamların ona münasibətindən asılı olub, özünütəhlil xarici təsirin bilavasitə nəticəsi kimi meydana çıxıb. Ətraf mühitlə Fuadin «mən»i arasında səbəb-nəticə əlaqələri baxımından povestdə belə bir səhnə simvolikdir ki, Oqtay (Fuada ardıcıl təsir göstərən ətraf mühitin nümayəndəsi) ona görüləcək gündəlik işlər sırasında «özümlə görüş»ü də planlaşdırmağı təklif edir. Özü ilə ilk «görüşləri»ndə birinci Fuad – Şövqüyə yaxın olan Fuad şübhələrdən uzaqdır, tutduğu yolun doğruluğuna inanır. Şövqüyə yaxınlaşa-yaxınlaşa doğma adamlarından – atası Qurban kişi, müəllimi Fuad Salahlı və dostu Oqtaydan mənən uzaqlaşan Fuad bu uzaqlaşmaya biganə qalmaq isteyir. Dostlarının ona qarşı soyuq münasibətini həsəd hissindən doğan təbii

hal kimi qəbul edir, onları gücsüzlüklerinə görə qınayır: «Oqtay bir dəfə ağızından qaçırtdı ki, «Fuad, sən elə bilirsən biz sənə paxıllıq edirik, vallah, inan ki, eləmirik», lap «qarğɑ, məndə qoz var» oldu. Çox əcəb eləmirsiz, daha yaxşı, atovuz rəhmətlik. Bəs niyə eləmirsiz? Çox nahaq eləmirsiz!.. Yaxşı, paxıllıq demə, həsəd de, rəqabət hissi de, özgənin uğurlarına qısqanlıq de, nə bilim, nə deyirsən de. İş sözdə deyil ki, məsələnin məğzində, mahiyyətindədir. Nə belə fəxr edirsiniz ki, paxıl deyilik. Deməli, yarış hissi yoxdur sizdə, qalib gəlmək əzmi, iradə, inad, qüvvə yoxdur. Gücsüzlərin təsəllisidir sizin təsəlliniz, odur ki, həmişə güclülərin kölgəsində daldalanıb qalacaqsınız» (12, 76).

Fuadın daxili monoloqları düşüncələrin təktərəfli istiqamətindən çoxtərəfliliyə doğru tədricən inkişaf etdirilir. Fuad başqalarının onun barəsində dedikləri və düşündüklərini təkzib etməyə çalışsa da (məsələn, «Fuadın bəxti Şövqü ilə qohum olanda gətirdi». Qoy elə düşünsünlər, cəhənnəmə ki...»), onun düşüncələrində inamlı şübhə, Öz qənaəti ilə Özgə qənaəti üz-üzə gəlir: «Bir var şürurun, beynin, məntiqin dəlilləri («real» iş adamı olan Fuadın Öz qənaəti – M.K.), bir də var ürək qanunları, hissələrin müvazinəti (Özgə qənaəti – M.K.)... Soyuq şürur mühakimə yürüdür ki, adamlardan, yaxsılıq belə elədiyin insanlardan qorun, məsafə saxla, çomağını əldən qoyma (Öz qənaəti – M. K.). Amma bunu nəzəri, mücərrəd cəhətdən dərk edirsən (Özgə qənaəti – M.K.).

Fikirləşirsən ki, day içində möhkəm qala tikməsən, heç bir acı söz, heç bir tikan, heç bir gizli ox sənə xətər gətirə bilməz (Öz qənaəti – M.K.). Amma bu mücərrəd şüur qalaları real hissələrin səli qarşısında nə qədər gücsüzdür, üfürsən yixılmalıdır... Ümumi yox, konkret bir bədxahlıqla rastlaşdırınmı, ürəyinə batan iynələrin ağrısını duyduyunmu – bütün o abstrakt müdafiə sədlərin alt-üst olur, dağılıb puç olur... Görüsən ki, ilahi, içində heç bir səngərin – süpərin yox imiş, ehtiyatında heç bir padi-zəhr saxlamayıbsanmış (Özgə qənaəti – Fuad bütün bu Özgə qənaətlərinin dəqiq ünvanını da göstərir: Oqtay – M.K.)... Yenə deyəsən Oqtayla danışıram, Oqtayla mübahisə edirəm. Nə olub belə? Niyə Oqtay bu gün, tək elə bu gün yox, bir çox vaxtlarda mənim görünməz daxili opponentimə çevrilir?» (12, 76).

Povestdə elə daxili monoloqlar da var ki, orda Özgə qənaəti artıq Oqtay kimi kənar adamlara yox, bilavasitə Fuadın özünə məxsusdur. Daxili mukalimənin hər iki tərəfində duran eyni bir adamdır, eyni bir adamın (Fuadın) bir-birinə zidd baxışlarıdır. Özgə qənaətlərinin təsiri ilə Fuadda ikinci «mən» yaranır və bu halda başqa adamlarla daxili monoloq formasını qəhrəmanın öz ikinci «mən»i ilə dialoq forması əvəz edir; Fuadın qəlbində əks-səda tapan Özgə qənaəti ikinci «mən» şəklində təzahür edir. Uşaqlarının xüsusi idarə maşınınında məktəbə gedib-gəlmələri Fuadın ürəyindən deyil: «Əvvəla, belə şeyə yaxşı baxmırlar, xüssusilə son vaxtlar ciddi yanaşırlar

belə məsələlərə. Hökumət maşınını şəxsi məqsədlər üçün istifadə etmək – filan, peşməkan. Eşidib-bilən olacaq, mütləq, çatdırıb eləsələr yaxşı düşməz. Ancaq nə etməli... (Fuadın sözləri – M. K.) «Zəhmət çəkib bir saat tez dur, apar» (ikinci «mən»in sözləri – M. K.). – Mümkün deyil, gecələr ikidən, üçdən tez yatdığını olmur, mən yaziq da sutkada heç olmasa beş-altı saat yatıb yuxumu almaliyam, ya yox. Yuxusuz gecədən sonra günün bütün gərginliyinə tab gətirmək asan işdir bəyəm (Fuadın sözləri – M. K.)? – Arvadın aparsın, işləyib eləmir, nə olar məger (ikinci «mən»in sözləri – M. K.). Xəyalı müsahibinin bu dəlilinə Fuad dürüst və dəqiq cavab tapa bilmirdi» (12, 17).

Ə.Əylislinin «Güllü paltar mövsümü» povestində Canəli müəllimin daxili mükalimələri Fuad tipli adamların yox, Oqtay kimilərin daxili mükaliməsidir. Oqtay kimi Canəli müəllim də şəxsi mənafeyini güdən fuadların və fətdahların əksinə olaraq, riyakarlığa dözməyi bacarmır. Maraqlıdır ki, Canəli müəllimin qəlbində baş qaldıran Özgə səsi «həyatın nəbzini tutan» fuadların və fətdahların səsidi. Həmin səslə Canəli müəllim özünə yad bir adam kimi «qardaş», «Canəli müəllim» xitabları ilə müraciət edir, özünü vasvasılıqda, «bir para xırda-mırda şeyləri qurdalayıb, içindən dərd çıxarda-çixarda bu gözəl dünyani özü üçün cəhənnəmə döndərməsində» təqsirləndirir: «Yox, qardaş, belə yaramaz. Bu təhər fikirləşməynən sən heç vaxt heç bir nəticə hasil eləyə bilməyəcəksən. Fikirləşib yorulacaqsan. Yorulub aləmi

qarışdıracaqsan. Sonra yenə təzədən sətir başından. Yeni səhifədən... Beləcə, ölənəcən... Ölənəcən bilməyəcəksən ki, fikrin nədir, azarın nədir. Əgər bacarıb, bu fikir-xəyalatın daşını birdəfəlik atsaydın, əlbəttə, lap əla olardı. Amma madam ki bunu eləmək əlindən gəlmir, onda, heç olmasa, adam ol, bir qədər sistemli fikirləş... Sənə ele gəlir ki, o qarasaç, qara kostyum oğlan da haçansa, haradasa, bir vaxt, nəsə insan adına yaraşmayan bir iş görüb: ya kiməsə yaltaqlanıb, ya kimisə aldadıb, kiməsə yalan deyib... Sən, söz yox ki, çox şeyləri işiştirdirsən» (3, 204-206). Özgə səsi ilə özünü təqsirləndirən Canəli müəllimin daxili monoloqunda fətdahlar mühitinin müqaviməti qarşısında gücsüzləşən, təklənən bir adamın ruhi pərişanlığını görürük. Daxili monoloq davam edir və biz Özgə səsinə cavab verən Canəli müəllimin Öz səsini eşidirik. Bu səs naqis mühitə qarşı barışmaz və amansız olmağa çağırır, «bir beş sizdən; bir üç bizdən» deyib qəbul imtahanında Canəli müəllimə rüşvət təklif edən fətdahların səsinə qəti etirazını bildirir: «Yox, kəsmək lazımdır bütün bu fətdahların toxumunu. Silmək lazımdır yer üzündən bunların nəslİ-nəcabətini... Nədi? Çətindi? Bəli, çətindi, ona qalsa çox şey çətindi. Bu istidə imtahan götürməyin özü də» (3, 222).

Beləliklə, fərqli adamlar olsalar da, Fuad və Canəli müəllimin özünütəhlil məqamları belə bir məntiq əsasında qurulur: qəhrəmanı ətraf mühitdə mövcud olan sosial rəylə qarşılaşdırmaq. Mənəvi iflasa

uğramaqda olan Fuad bu qarşılaşmada iflasın dərk edilməsi anlarını yaşayır. Mənəvi saflığını qoruyan Canəli müəllim isə sosial rəylə (bu rəy «necə yaşamalı?» sualına cavab verən müxtəlif meylləri, o cümlədən Fətdah kimi rüşvətxorların həyat meyarlarını əhatə edir) qarşılaşmada öz məhrumiyyət və itkilərini götür-qoy edir və nə qədər ağır olsa da, öz əxlaqına sadıq qalmağı üstün tutur.

S.Əhmədovun bir çox «etiraf» qəhrəmanları Ç.Hüseynovun yuxarıda xatırlatdığımız bölgülərindən kənara çıxır və xüsusi əlamətlər nümayiş etdirir. Yazıcının «Qanköçurmə stansiyası» povestinin qəhrəmanını (Hüsəni) yüksək əxlaqlı (ideal), mənəvi təmizlənmə hissi keçirən, ya da mənəvi cəhətdən pozulub bu pozğunluqdan qurtarmağa can atan insan kimi səciyyələndirşək, birtərəfliliyə yol vermiş olarıq. Hüsəndə daxili ikiləşmə axtarmaq yersizdir. Povest heç də Hüsənin mənəvi oyanmasından, yaxud onun hansısa yeni istiqamətə doğru dəyişməsindən bəhs etmir. Povest Hüsənin xarakterinin indiyə qədər özünü göstərmiş və bəlkə bundan sonra da göstərəcək sabit cəhətlərindən söhbət açır.

Müəllifin bəzi başqa əsərlərində diqqəti cəlb edən bir cəhət – hadisələrin cərəyanı üçün xüsusi məkanın seçilməsi «Qanköçurmə stansiyası» povestində də müşahidə olunur. Laçının daxili od-alovu ilə Həsənxanların mənəvi soyuqluğu və süstlüyü arasında təzadı qabarılq nəzərə carpdırmaqda yanğınsöndürənlər idarəsi («Yamacda nişanə»

povesti); Kainatın, onun ailəsinin, qonum-qonşularının maddi və mənəvi ehtiyacları ilə bağlı həqiqətləri aşkara çıxarmaqdə Dağıstı park; heyvanxana, Yaşıl teatr və onun yaxınlığında yerləşən bir həyət («Yaşıl teatr» romanı); birlikdə istirahətə gəlmış yaxın qohum və dostların mənəvi cəhətdən bir-birindən uzaqlığını göstərməkdə Toğana yaylağı («Toğana» romanı) xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyi kimi, Qanköçürmə stansiyası da Hüsənin psixoloji aləminin açılmasında müüm rol oynayır. Sallaqxanada qəssab işləyən Hüsən kiçik qardaşı Sevindiklə birlikdə, xəstələnmiş anasını şəhər xəstəxanalarından birinə gətirir. Xəstənin xəstəxanaya götürülməsi üçün qan vermək tələb olunur. Qardaşlar qanköçürmə stansiyasına yollanırlar. Hüsən həyəcan keçirir, necə olur-olsun, qan vermədən vəziyyətdən çıxməq üçün yollar axtarır. Hüsənin keçirdiyi təlaşın təbii psixoloji əsası var: vaxtı-lə bir cöngəni kəsərkən onu başı bədənidən yarı üzülmüş vəziyyətdə əlindən buraxıb və bununla da «urvatsızlığa» yol verib. O, qəssablıq işindəki bu «günah»ının müqabilində taleyin hökmü ilə cəzalanacağından qorxur. Qanköçürmə stansiyası bu qorxu hissini artırır, Hüsənin daxili təmkinini pozur və onu ardi-arası kəsilməyən düşüncələrə qərq edir.

Kəsilərkən cöngənin əldən buraxılması camaat arasında müxtəlif söz-söhbətə səbəb olub və belə yozulub ki, Hüsən yoncalıqda otarmaqla «heyvanı umsundurub, əcəl ayağında aldadıb. Dünyada, şəriətdə bundan böyük günah işlətmək olmaz».

«Ağzığöyçəklər» bu fikirdədir ki, Hüsənin cəzasını anası çəkir, heyvanın ahı anasını tutub. Hüsən qohum-əqrabanın məsləhətinə qulaq asıb anasını məscidə, pirə aparmağa və onu davasız-dərmansız, xərcsiz sağaltmağa hazırlıdır. Lakin bununla «ağzığöyçəklərin» dediklərini təsdiq edəcəyindən ehtiyatlanır. Cöngə əhvalatında «günaha batmadığına» əmin olmayan Hüsən qan məsələsi ortaya çıxarkən qeyri-ixtiyari olaraq qan verməyi «can vermək» kimi mənalandırıb həyəcanlanır, psixoloji gərginliyə düşür, beləliklə, daxili monoloqlar üçün əlverişli bədii situasiya yaranır. Daxili monoloqlarında Hüsən «ağzığöyçəklərin» əsas nümayəndəsi saydığı Zili oğluna müraciət edir. Cöngənin əldən buraxılmasında qəssab yoldaşının baiskar olduğunu sübuta çalışmaqla öz «günahı»ni azaltmaq istəyir. Başqaları yanında etiraf etməsə də, anasının xəstəliyində cöngə əhvalatının başlıca səbəb olduğuna daxilən inanan Hüsən «mərdimazar» Zili oğlunu ifşa edəcəyini bildirir: «Qurğuvardı bu işdə! Sən ol Zili oğlu Vəli, mən Hüsən! Sənin aşının suyunu verdim, verdim, vermədim, onda mən mən döyülməm. Bu hayatı səndə qoysam məni yandırar. Görmürsən ə, imansız, mən hardayam, haralara gəlib çıxmışam?...» (14, 201)

Hüsənin daxili monoloqları özgələri ilə mübahisədən daha çox özgələrinə xitabdır. Bu xitalar Hüsənin mərdimazarlığı qarşı dözümsüzlüyünü oxucuya çatdırmaqdə mühüm rol oynayır.

Müasir Azərbaycan nəsrində daxili monoloq ideya-məzmun yükünü və bu yükə daxil olan psixoloji

aləmi ifadə edərkən, əsasən, müəllif təhkiyəsi ilə haşiyələnir və öz funksiyasını onunla vəhdətdə yerinə yetirir. Müəllif təhkiyəsi ilə daxili monoloqun qarşılıqlı əlaqəsi, əsasən, iki şəkildə özünü göstərir: 1) hadisələr müəllifin dilindən nağıl olunur və qəhrəman səsinin qarışmadığı «xalis» müəllif səsindən sonra daxili monoloq başlayır; 2) hadisələr müəllif dilindən nağıl olunsa da, müəllif səsi qəhrəman səsi ilə qovuşur, təhkiyənin xüsusi tipi – vasitəli nitq yaranır və daxili monoloq vasitəli nitq formasında ifadə olunur. Vasitəli nitqdə müəllif sözünə qəhrəmanın əhvali-ruhiyyəsi hopdurulduğundan deyilən sözün, ifadə olunan nöqtəyi-nəzərin müəllifə, yoxsa qəhrəmana məxsusluğunu aşkar etmək çətinləşir. Bu halda «müəllif artıq qəhrəmanın hərəkətinin və nitqinin kənar müşahidəçisi yox, qəhrəmanın hərəkət və nitqinə şərīk olan bir şəxsdir. Müəllif dünyaya personajın gözü ilə baxmağa başlayır, onunla qaynayıb-qarışır; bu ona bənzəyir ki, stereoskopda iki şəkil qovuşur və dərin bir təəssürat yaranır, yaxud eyni musiqi əsərində iki mövzu səsləndirilir» (15, 114). Təhkiyədə qəhrəman səsi ilə müəllif səsinin qovuşması xalis daxili monoloqlara kecidlərin təbiiyi və hiss olunmazlığını təmin edir; qəhrəmanın duyğu və düşüncələri dırnaq işarəsi vasitəsilə ayrılan xalis daxili monoloqlarla yanaşı, dırnaqsız yazılın vasitəli nitq ilə də təqdim oluna bilir. Xalis daxili monoloq parçalarında danışan bilavasitə qəhrəman özüdürse, vasitəli nitqdə həm qəhrəman, həm də müəllif danışır

və «mən» ifadə formasının yerini «o» ifadə forması tutur. «Macal» povestində Fuadın Oqtayla bağlı düşüncələri vasitəli nitqdə aşağıdakı şəkildə verilir: «Oqtay başqa ritmdə yaşayır. Tələsmədən sərgiləri gəzməyə, arxayıñ-arxayıñ kitab oxumağa, küçələri seyr eləyə-eləyə piyada addımlamağa vaxtı var. Dostlarıyla şirin və qızğın mübahisə eləyir, rastına çıxanlarla müfəssəl hal-əhval tutur, telefonla yerli-yataqlı danışır. Elə sadəcə olaraq öz içində qapılıb arxayıñ-arxayıñ hər şeyi düşünüb-daşınır. Halal xoşu olsun, vaxtı var, amma Fuadın yoxdur axı» (12, 26-27). Göründüyü kimi, burada müəllif sözü qəhrəmanın danışiq və düşüncə tərzi üzərində köklənir, vasitəli nitq yaranır və bu nitq Fuadın daxili monoloqlarından zahirən fərqlənir. «Fuad» ifadəsinin yerinə «mən» yazıb, III şəxs formasını I şəxsə keçirməklə zahiri fərqi asanlıqla aradan götürmək mümkündür. Qəhrəmana məxsus xüsusi ifadələrin ara-sıra işlədilməsi vasitəli nitqdə qəhrəman səsinin koloritini gücləndirir və onun ayırd edilməsini asanlaşdırır. Yuxarıda misal gətirdiyimiz parçada «halal xoşu olsun» ifadəsi Fuada məxsus xüsusi ifadədir. Həmin ifadə ilə oxucuda tam yeqinlik yaranır ki, Oqtay barədə düşüncələr müəllifin yox, Fuadın düşüncələridir.

Müəllif sözü, təbii ki, qəhrəmanın duyğu və düşüncələrini eks etdirməklə məhdudlaşdırır, eyni zamanda, duyğu və düşüncələri doğuran hadisələrin təsvirini təmin edir. Bu mənada daxili monoloq üzərində qurulan nəşr əsərlərində müəllif təhkiyəsinin

xüsusi rolü vardır. Müəyyən situasiyadan sonrakı monoloqu, eləcə də, müəyyən monoloqun real nəticəsi olan hər hansı hərəkət və hadisəni qələmə almaqla müəllif qəhrəmanın daxili aləmi ilə əsərin süjet xətti arasında əlaqə yaradır. Həm daxili monoloqları doğuran konkret əhvalatların müstəqil təsviri, həm də yeri gəldikcə monoloqlara verilən müəllif şərhləri (özünütəhlili təhlil) qəhrəmanın subeyktiv aləminin müəyyən ideya istiqamətində dərk olunmasına kömək edir.

Monoloqların müəllif təhkiyəsi çərçivəsində yerləşdirilməsi əsərin əhatə dairəsini daha da genişləndirir: bir tərəfdən, **lehr**

Mədinə şövqlə nəgmə oxuyanda, həvəslə müəyyən bir iş görməyə başlayanda isə Sadıq başa düşür ki, bibisinin şad-xürrəm vaxtıdır: «...bütün günü qaşqabaqlı dolanan bibim, nədənsə, bizim qapını açıb həyətdəki ağ gulleri görən kimi oxumağa başlayırdı. Oxuya-oxuya bibim lumuya qulluq eləyirdi, yağışın, yaxud küləyin divarlardan tökdüyü xırda-xırda daşları götürüb yerinə qoyurdu, həyətə su səpirdi...» (2, 26). Sadıq, haqqında söhbət açdığı adamların hiss-həyəcanlarını təkcə onların zahiri görkəmlərində və hərəkətlərində izləmir, həm də həmin adamların müxtəlif məqamlarda dediyi sözləri həssaslıqla dilə gətirir və dialoqlar, məktublar, nəgmələr Mədinələri oxucuya tanıtmaqda xüsusi rol oynayır. Lakin bütün bu ifadə formalarından yararlanan Sadıqda Mədinələrin qəlbindəki ən gizli nöqtələri işıqlandırmaq imkanı vardır mı? Əlbəttə, yox. Sadıq Mədinələrin yalnız zahiri görkəmdə, davranışlarında, dialoq, məktub və nəgmələrdə aşkar olan duygularından bəhs edə bilir. Qaşqabaqlı göründüyü saatlarda, dinməz-danışmaz oturduğu məqamlarda Mədinənin məhz hansı hissələr keçirdiyini bilmək və dilə gətirmək Sadıq üçün imkan xaricindədir. Cəbhəyə yola düşdüyü gün Nəcəfin dediyi sözlər müqabilində Mədinə sükut edirsə, bu sükutun arxasında nələr gizləndiyi Nəcəfə tam aydın olmadığı kimi, təhkiyəçi Sadığa da tam aydın deyil. Əlbəttə, müəllif Mədinənin sükut arxasında gizlənən düşüncələrinin geniş şəkildə ifadəsini qarşıya məqsəd qoymayıb. Əgər belə olsaydı, onda əsər birinci şəxsin

dilindən danışılmazdı, yaxud heç olmazsa, bir neçə qəhrəmanın dilindən danışılardı.

Nəsrin təcrübəsində hadisələrin bir yox, bir neçə qəhrəmanın dilindən nağıl olunması forması da var. Müasir Azərbaycan nasirlərindən İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında bu forma diqqəti xüsusilə cəlb edir. Yazarının romanlardan biri – «Sarıköynəklə Valehin nağılı», əsasən, Valehin dilindən söylənsə də, müəllif yeri gəldikcə sözü Sarıköynəyə və Muradzadəyə verir. Müəllif romanın sərlövhəsinə çıxardığı «nağıl» sözü altında başa düşülən bədii əksetdirmə prinsipinə mümkün qədər sadıq qalmağa çalışır. Ədəbiyyatşunas K.Talibzadənin qeyd etdiyi kimi, bu romanda «nağılvarılık, hər şeydən əvvəl, surətlərin tipində, təqdimində, səciyyəsində, hadisələrin mahiyyətində özünü göstərir. Məsələn, müsbət surətlər ancaq müsbət kimi, mənfilər isə ancaq mənfi kimi təsvir olunublar. Realizmin epik üslubunda yazılmış əsərlərdə təsadüf etdiyimiz surətlərin daxilindəki müsbətlə mənfinin mübarizəsi bunlarda yoxdur» (16). Nağıl poetikası üçün xarakterik olan süjetin dinamikliyi, söylənən bir əhvalatla digər əhvalat arasında bədii zaman məsafəsinin qısalığı, bədii zamanın əsasən «bir istiqamətdə ardıcıl hərəkəti və geriyə qayıtmaması» (17, 226). «Sarıköynəklə Valehin nağılı» romanında da müəyyən dərəcədə müşahidə olunur. Əsərin bir yerində Güllübəyim xalanın sel-sudan uçulub-dağılmış evinin yenidən tikilməsindən danışan Valeh deyir: «Qərəz, Güllübəyim xalanın evi

ildirim sürətilə uçulub dağıldığı kimi, ildirim sürətilə də tikilib qurtardı». Bu cümlədəki «ildirim sürətilə» ifadəsi evin tez bir zamanda tikilib qurtarmasını bildirməklə bərabər, həm də təhkiyədə bir əhvalatdan digərinə keçidin sürətindən, təhkiyəçi dilinin «yüyrəkliyindən» nişan verir. Evin tikildiyi vaxt (ən azı bir ay) ərzində baş verən əhvalatlar xatırlanandan sonra növbəti «qəribə bir hadisə»nin – Güllübəyim xalanın qəriblikdə ilişib qalan oğlu Cavanşirin qayıtmasının təsviri başlayır. Əsərdə statik-psixoloji səhnələrə çox yer verilməsə də, hadisələrin ayrı-ayrı obrazlar dilindən söylənilməsi heç də yalnız süjet xəttini ardıcıl izləmək funksiyası ilə məhdudlaşdırır. İstər Valeh, istərsə də Sarıköynəyin hekayətləri həm də lirik-epik özünü ifadə forması kimi ortaya çıxır. Valehin hekayətləri arasında «aldı Sarıköynək» deyə sözün Sarıköynəyə verilməsinə səbəb bir də məhz odur ki, Valehdə Sarıköynəyin fikirlərini axıracan oxumaq və ifadə etmək imkanı yoxdur. Əsərin bir neçə yerində Valeh Sarıköynəyi dərin məhbəbtə sevdiyini, onu yaxından başa düşdüyünü etiraf edir. Lakin bu başa düşməklik, təbii ki, ona «hər şeydən agah olan», bütün obrazların qəlbinə eyni dərəcədə nüfuz edə bilən təhkiyəçi-müəllif sərbəstliyi vermir. Odur ki, Sarıköynəyin daxili aləminin lazımı səviyyədə açılması üçün sözü onun özünə vermək ehtiyacı yaranır. Müftəxor Məcidovlara qarşı fəal mübarizə aparmaqda Valehlə əlbir olan Sarıköynəyi yaxından başa düşmək üçün onun (Sarıköynəyin) öz etirafını dinləmək əlverişli bədii

vasitəyə çevrilir: «Elə bil bir səs mənə hey deyirdi: «Gərək siz bu namərdlərə qalib gələsiniz!» Elə bil dünyanın bütün gücү, qüvvəti birdən-birə bizə verilmişdi. İndi hər yerdə Valehin igidliyindən danışırıldılar. Mən isə o dəqiqələrdə bu igidliyi tək gözümə görəmirdüm, bütün varlığımla hiss edirdim. Bu igid mənim nişanlıım, mənim iki gözüm idi...» (18, 159). Sarıköynəyin, eləcə də Muradzadənin etirafları fəal həyat mövqeyi ilə seçilən, mənfiliklərə qarşı ardıcıl mübarizədən çəkinməyən Valehin etirafları ilə birləşir və vahid bədii-estetik istiqamətə doğru yönəldilir. Oxucu bəzi digər surətlər barədə təsəvvürü də həmin etiraflardan alır.

«Adamlar və ağaclar» romanından fərqli olaraq, «Sarıköynəklə Valehin nağılı» romanında hadisələrin bir yox, bir neçə obrazın dilindən danışılması heç də təhkiyəyə çoxplanlılıq xarakteri vermir (müəllif romanı çoxplanlı təhkiyə əsasında qurmağı qarşıya məqsəd qoymur). Çoxplanlı təhkiyənin meydana çıxmazı üçün müəllif nitqinin iştirakı ilkin şərtlərdəndir. «Çoxplanlı təhkiyədə obyektiv və subyektiv başlanğıcların qovuşması sayəsində daha geniş və dərin, həm də ikili təsvir üçün şərait yaranır, yəni bunlardan biri müəllifin, digəri isə qəhrəmanların və surətlərin (baş qəhrəman yerində çıxış etməyən personajların – M. K.) mövqeyini ifadə edir» (16).

«Güllü paltar mövsümü», «Macal», «Qanköçürmə stansiyası» kimi daxili monoloqlu povestlərimizdə müəllif nitqinin iştirakı, obyektiv və subyektiv

başlanğıcların qovuşması təhkiyənin çoxplanlılığından danışmağa əsas verir. Lakin bu çoxplanlılıq daha çox baş qəhrəmanın təqdimi ilə məhdudlaşır, digər obrazların, qismən də olsa, bu şəkildə təqdimi müəllif diqqətindən kənarda qalır. Diqqətin baş qəhrəman ətrafında cəmləşdirilməsi, təsvirin onun bildikləri ətrafında qurulması bəzən o şəkil alır ki, müəllif «hər şeydən agah olmaq» mövqeyini arxa plana keçirir. Məsələn, «Macal» povestində əksər detalları, obrazları Fuadın daxili dünyasının açılmasına xidmətdə götürən müəllif yalnız Fuadın xəbərdar olduğu, iştirak etdiyi və yadda saxladığı hadisə və məsələlərdən bəhs edir. Fuadın iştirak etmədiyi hər hansı bir əhvalat sanki müəllif də bəlli deyil. Fuadın yaddan çıxardığı hər hansı bir məsələ sanki müəllif üçün də qaranlıqdır: Fuad keçmiş şagird yoldaşlarından birini xatırlayır, lakin onun adını dəqiqləşdirə bilmir. Fuadın axıracan «Ramiz – Rasim – Rəşid» adlandırdığı adamın əsl adını bildirmək müəllifi maraqlandırmır. Müəllifi maraqlandıran məhz odur ki, əzablı xatırlama, keçmişə qayıtma prosesini mümkün qədər təbiiliklə əks etdirsin.

Baş qəhrəmanın mənəviyyatının ardıcıl izlənilməsi, onun xəbərdar olmadığı digər daxili monoloqların, yəni başqa obrazların söyləyəcəyi daxili monoloqların müəllif diqqətindən yayınması, görünür, povest janrinin ölçülərini nəzərə almaqdan irəli gəlib. Baş qəhrəmanın daxili aləmi geniş şəkildə əks olunarkən, digər surətləri də bu cür təqdim etmək, görünür, janrin hüdudlarına

sığmayıb. Baş qəhrəmanla birlikdə ətrafdakı adamların da daxili monoloqlarının təcəssümünə Ç.Hüseynovun «Məhəmməd, Məmməd, Məmiş» əsərində rast gəlirik. Məmmədin və onun mübarizə apardığı adamların gizli duyğu və düşüncələrini paralel şəkildə işıqlandırmağa ehtiyac duyan müəllif əsər üzərində yenidən işləyib və nəticədə povest əvəzinə maraqlı bir roman meydana çıxb (yeri gəlmışkən deyək ki, ədəbi tənqid bu romannda daxili monoloqun ən mürəkkəb, ən modern formalarını müşahidə edir). Anarın «Ağ liman» povestində müəllif əsas diqqəti Nemətin xarakteri və taleyi üzərinə yönəltsə də, Dadaş, Səfdər, Təhminə, Zaur, Məmməd Nəsir və başqa surətlərlə bağlı müstəqil xətlərə də yer ayırır. Bu cür çoxşaxəlilik, çoxqəhrəmanlılıq, eyni zamanda daxili səslərin müxtəlif personajlarda üzə çıxması vahid povest hüdudlarına kifayət dərəcədə sığmadığından müəllif həmin mövzuya yenidən qayıdaraq, Zaurla Təhminənin taleyi fonunda «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» romanını yazıb.

Psixoloji romanlara meyl S.Əhmədovun yaradıcılığında daha ardıcıl şəkildə görünməkdədir. Müəllif müxtəlif illərdə yazdığı «Aran», «Görünməz dalğa», «Dünyanın arşını», «Yaşıl teatr» romanlarında həyat və məişətimizin ilk baxışda nəzərə çarpmayan ciddi sosial-mənəvi problemlərinə toxunur, müasirlərimizin qəlbindəki «görünməz dalğaları» üzə çıxarıır. Bu cəhətləri özündə birləşdirməklə «Toğana» romanı da yazarının əvvəlki romanları ilə yaxından səsləşir.

Bununla bərabər, «Toğana» müxtəlif obrazların daxili monoloqları üzərində qurulmuş bir roman kimi həm S. Əhmədovun əvvəlki romanlarından, həm də ümumilikdə 60-70-ci illər Azərbaycan romanlarından seçilir. Romandakı bütün daxili monoloqları qeyd-şərtsiz mənəvi oyanma, özünüdərk monoloqları adlandırmaq yanlış olardı. Əsərdə daxili monoloqların bir nəfərdə yox, obrazların əksəriyyətində meydana çıxması belə bir meyara əsaslanır ki, bütün şüurlu insanların düşünmək qabiliyyəti var və onların düşüncələri hər cür səviyyələri ilə söz sənətinin materialı ola və müxtəlif xarakterlərin işıqlandırılmasında vasitəyə çevrilə bilər. Bunun nəticəsidir ki, romanda əsas surətlərin hamısına düşünmək sərbəstliyi verilir; həyat hadisələrini mürəkkəbliyi və çoxcəhətliliyi ilə dərk və təhlil edən Adil və Mayislə bərabər, «maddi» adamların nümayəndəsi Fateh, evdar qadın Sara, savadsız Nənəş nənə, Səməd, Şahmərdan kişi, balaca Şahin və başqalarının daxili nitqləri əsərdə geniş yer tutur. Ayrı-ayrı daxili monoloqlar məhz müxtəlif xarakterlərdən xəbər verir.

«Oradan, kosmosdan baxanda çox uzaqlarda göy tül içərisində xumarlanan yer bütünlükdə bir ev, yurd-yuva, bütün bəşəriyyət bircə ailə kimi görünər. Yerin üstündəki bölgülər, millətlərin müxtəlifliyi, rəngi, ölkələr və quruluşlar hamısı şərti əlamətlər kimi görünər: bütün ixtilaflar və ayrı-seçkililiklər bu göy rəng içərisində, ona boyanar» (19, 27). Bu, ümumsosial

problemlər üzərində düşünən, narahat bir alim Adilin daxili monoloqudur.

«Nə olub mənə küt olam? Aylarla evdən xəbərin olmur (söhbət Fatehdən gedir – M.K.). Bu boyda külfəti dolandırıram. Gün olmaz, qonaq-qaran gəlməsin. Tək bircə dəfə sənin başını aşağı eləməmişəm. Can dərmanı, quş iliyi qoymuşam süfrənə. Nə olub mənə? Mənim bacardığımı heç fələk də bacarmaz. Oxumamışam. Çünkü məktəbdən, institutdan, müəllimlərdən zəhləm gedirdi» (19, 21). Bu isə ailə-məişət qayğıları ilə yüklenən və onun müqabilində ərindən sədaqət uman evdar qadın Saranın daxili monoloqudur.

Romanda xarakterlərin özünütəhlil, özünütəqdim forması geniş yer tutduğundan müəllif şərhlərinə çox ehtiyac duyulmur. Təhkiyəçi-müəllif, əsasən, romanın zahiri süjetini nağılı edir: kənd soveti sədri Səməd səhər-səhər maşını işə salır, istirahətə gələnlər yuxudan oyanırlar, Toğana dərəsini seyr edirlər; kişilər çayda balıq tutur, qadınlar samovara od salır, təndirdə çörək yapırlar; kişilər tilovu itirib onu axtarmaqla məşğul olurlar, uşaqlar badminton oynayırlar, quzu otarırlar, quzunu itirib, axtarırlar və s. Təhkiyəçi-müəllif ayrı-ayrı obrazların daxili nitqlərini bu əhvalatlar çərçivəsində yerləşdirir. Toğananın gözəlliyi önündə könlü açılan adamların daxili nitqləri üçün konkret situasiyalar lazımlıdır. Zahiri süjet daxili süjetə keçid anlarını müəyyənləşdirir, daxili monoloqların doğulmasını məntiqi cəhətdən konkretləşdirir. Nənəş

nənə samovara od salır və fikirləşir ki, «keçmişdə samovar, nə təhər işdisə, yaman gec qaynayırdı... İndi əlini tərpətməynən piqqıldayır». Beləliklə, samovara odsalma daxili monoloqun başlanmasına bəhanə olur. Yaxud başqa bir misal: gecədir, Adil qaranlıqda qonşunun iti ilə rastlaşacağından qorxur və it haqqında, qorxu, liberalizm, riyakarlıq və s. haqqında düşüncələrdən ibarət daxili monoloq üçün əlverişli məqam yaranır.

«Toğana» romanında zahiri süjetdən daxili süjetə keçidin təsvirində bir çox hallarda müəllif səsi ilə qəhrəman səsi bir-birinə qovuşur, müəllif sözünü qəhrəman sözündən ayırd etmək çətinləşir: «Nənəş əmisinin, dədəsinin papağını görmüşdü, elə bilirdi ki, dədə, əmi elə həmin o saçaqlı, qara, iri papaqların özüdü. «Hə» deyib bu papağı heç nəsiz, içində daş-filan qoymadan birinə çırpısaydın, ürəyin gedərdi. O papaqlar belə papaqdı. İndikilərtək bir əsim yellə göyə qalxmazdı. Ağır papaqlardı, sanballı, təpərlə! Amma açığını deyim ki, o papaqdan qorxurduq da... Elə bilirdin, papağın alov saçan qara gözü var, bığlı var, zəhmindən dizin əsəcəkdi» (19, 68). Bu parçada müəllif səsi («Nənəş əmisinin, dədəsinin papağını görmüşdü, elə bilirdi ki...») personajın səsi (“Amma açığını deyim ki, o papaqdan qorxurduq da...”) ilə növbələşib, müəllif sözü obraz sözü ilə qaynayıb-qarışır.

Xalis daxili monoloq parçalarında isə müəllif səsi ilə qəhrəman səsinin qovuşması mümkün olmur.

Onsuz da mətndə dırnaq işaretisi vasitəsilə seçilən bu parçalar yalnız obrazın öz səsindən ibarət olur, bədii informasiya yalnız onun dilindən çatdırılır.

«Toğana» romanında S.Əhmədov «ürəkdə danışma» prosesinin təbii təsvirinə nail olmağa, düşüncələr axarında ardıcılıqlı ardıcılığın, irrasionallıqla rasionallığın, məntiqsizliklə məntiqiliyin vəhdətinə sadıq qalmağa səy göstərir. Müəllif daxili monoloqları «mənasız»dan mənalıya, «qeyri-ciddi»dən ciddiyə doğru istiqamətləndirir, bir duyğudan başqasına keçidləri izləməyə çalışır. Adilin donuz barədə «mənasız» düşüncələri («Ona bax, anası getdi, «anası» ha! Anaya bax! Xırtdəyindən paçasınacan jandarm düymələri təki yelin düzülüb. Xor-xor xoruldayır. Dalısınca yürüşən çoşqalarına bir bax. İki daşın arasında, çatıb, hərəsi bir imlədən asılıb sormaq istəyirlər. Getdilər, dəyələrin arxasında kolluğa doluşdular») insan mənəm-mənəmliyi və riyakarlığı barədə düşüncələrlə («O cür mənəm-mənəmlilikdən bu donuzun çoşkası üstündür. Heç olmazsa, analarını qırx əmcəkdən sormaqlarını gizlətmirlər»), bu düşüncələrsə Mayis barədə düşüncələrlə («hə, əzizim Mayis... yaxşı ki, sənin barədə yaranacaq yanlış təsəvvürü qabaqlamaq üçün özünü başqa cür göstərmədin») əvəz olunur. Adil tilovla balıq tutur və xəyalən balıqla və soxulcanla danışır, onların söhbətinə qulaq asır. Balıqla soxulcanın «monoloq söyləməsi» təbiət və cəmiyyətin inkişafında maddi və mənəvi ehtiyaclarla əlaqədar

düşüncələrin axarına bir başlanğıc olur. Yeri gəlmışkən deyək ki, təkcə «olmuş», «baş vermiş» əhvalatlar barədə yox, eyni zamanda, ağıla, gümana gələn əhvalatlar barədə düşünmə də romanda bədii əhəmiyyət daşıyır, xarakterlərin açılmasında müəyyən rol oynayır. Fatehə xəbər verirlər ki, tilovları uğurlayıblar. O, çayın qıraqında çadır qurub dincələn adamlara baxır və tanımadığı həmin adamlardan biri ilə xəyali dialoqa girir: «Sən, ə, yoldaş podpolkovnik, məni tanımırsan? Bax gör bir kimə oxşayıram? Yaxşı bax gör bir kimə oxşayıram?.. Güllü dərənin yolu yadından çıxmayıb? Nə Güllü dərə? Silahın özündədir, Polad? Yox, əshi götürməmişəm. Kamalı çağır. Çağırma, yerindən tərpənmə. Güllü dərənin ətri burnundan getməyib? Reyhan xanımın düzəltdiyi işrət məclisi yadındadırımı? Gedib gəldiyin yəxdir. r əee

nitqlərin məzmununda az yer tutduğundan bəzən xarakterin təqdim olunması xarakter haqqında ümumi mülahizələr və xarakterin özünün ümumi mülahizələri şəklində ortaya çıxır. Məsələn, «O, çox təmiz adamdır» – Adil haqqında müxtəlif adamların ümumi mülahizəsi belədir. Adil özü də «insanın mənəvi saflığı, ləyaqətini uca tutması haqda çox dəyərli mülahizələr söyləyir. Biz onun təmizliyinə, vicdani paklığı hər şeydən üstün tutduğuna inanırıq. Lakin biz obrazın bu keyfiyyətlərinin çətinliklərdə sınaılmasını, onun hətta vasvasılıq həddinə çatan saflığının həyatın ciddi maneələri ilə üzləşməsini istəyirik. Belə olduqda, aydınındır ki, obrazlar daha dolğun canlanardı, onların fikri qənaətləri davranış və fəaliyyətləri ilə təsbitini tapardı» (20, 31-32). Bədii ifadə forması olmaq etibarilə daxili nitqin keçmişə qayıtma, indi ilə keçmişə əlaqələndirmə, bu gündə dünəni, indidə keçmişə əks etdirmə imkanlarından “Toğana” romanında az istifadə olunur. Qəhrəmanların duyğu və düşüncələri əksər halda Toğanadakı yaxın predmet və hadisərlər çərçivələnir, Toğanaya qədər yaşanılmış günlərin yaddaqlan faktları, görülən işlərin yaxşı və pisliyi təhlil elementləri sırasına çox az qoşulur. Romanda Toğana həyatını genişliklə əks etdirmək səyi lüzumsuz təfərrüatların və mühakiməciliklə səciyyələnən dialoqların təsvirinə gətirib çıxarıır.

Heç şübhəsiz, çağdaş Azərbaycan nəsrində daxili monoloqun özünəməxsus xüsusiyyətləri bu yazıda qeyd olunanlarla məhdudlaşdırılır. Əsərin mövzu və

ideyasından, qəhrəman tipindən, sənətkarın üslubundan asılı olaraq, daxili monoloq müxtəlif səviyyə və formalarda ortaya çıxır. «Daxili monoloq nə kalkadır, nə də ifa üçün partitura... Bu bədii ifadə formasının rəngarəng quruluşu olur. Digər bədii formalar kimi, daxili monoloq da o yerdə məqsədən gündür ki, konkret mətləblə həmahəng olsun» (21, 86). Nəsrimizdə insan mənəviyyatını dolğun əks etdirmək məqsədilə daxili nitq prosesinin müxtəlif şəkildə canlandırılmasına maraq get-gedə artır.

## **QAYNAQLAR**

1. Выготский Л.С. Избранные психологические произведения. Москва, Наука, 1956
2. Əylisli Ə. Adamlar və ağaclar. Bakı, Gənclik, 1970
3. Əylisli Ə. Bu kənddən bir qatar keçdi. Bakı, Azərnəşr, 1977
4. Краснов А.А. Формы повествования в современной литовской литературе. (Проза внутреннего монолога). Автореф. дис. ...канд. фил. наук. Москва, 1980
5. Qarayev Y. Duyğuların rəngi. – Elçinin «Bu dünyada qatarlar gedər» kitabına ön söz. Bakı, Azərnəşr, 1974
6. Salmanov Ş. Müasirlik mövqeyindən. Bakı, Yaziçı, 1982
7. Божко Г. Функции внутреннего монолога в прозе социалистического реализма. – Концепции человека в эстетике социалистического реализма. Москва, Мысль,

1977

8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, Советская Россия, 1979
9. Компанеец В. В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). – Ленинград, Наука, Ленинградское отделение, 1980
10. Гусейнов Ч. Художественный тип и жанрово-стилевые искания в современной советской литературе. – Концепция человека в эстетике социалистического реализма. Москва, Мысль, 1977
11. Anar. Molla Nəsrəddin – 66. Bakı, Gənclik, 1970
12. Anar. Macal. Bakı, Gənclik, 1978
13. Бочаров А. Требовательная любовь. – Концепция личности в современной советской прозе. Москва, Художественная литература, 1977
14. Əhmədov S. Qanköçürmə stansiyası. – Yaşıl teatr. Bakı, Yaziçi, 1978
15. Сахарова Н. Несобственно-прямая речь авторское повествование. – Ученые записки Ленинградского Пед-го Ин-та. Ленинград, 1971, т. 317
16. Talibzadə K. Yaziçi ideyası və təhkiyə. – «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 4 aprel 1980
17. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, Наука, 1979
18. Əfəndiyev İ. Sarıköynəklə Valehin nağılı. Bakı, Gənclik, 1980
19. Əhmədov Ş. Toğana. Bakı, Yaziçi, 1981
20. Hüseynov A., Yusifli V. Nəsr. – Ədəbi proses – 78. Bakı, Elm, 1980

21. Слукцис М. Начало всех начал. Москва, Наука, 1975

### **ELMI-TEXNİKİ TƏRƏQQİ VƏ NƏSR**

Biz heç də bu fikirdə deyilik ki, müasir nəsrin qazandığı nailiyyətlər elmi-texniki tərəqqi (ETT) sayəsində əldə edilib, kosmosun fəth olunması, insanın Aya uçması və s. kimi müasir elmi uğurlar nəsrin çiçəklənməsinə səbəb olub. «Odun əldə edilməsi, elektrikin kəşf olunması bir zamanlar cəmiyyətin istehsal gücünün artmasında inqilabi rol oynayıb, amma ədəbiyyat bu enerji qaynaqları hesabına yox, Dostoyevski və Tolstoyun əsərləri hesabına hərəkətə gəlib. O əsərlərin ki, onlar insan mənəviyyatının yüksək ifadəsi kimi bütün keçmiş və gələcək elmi-texniki nailiyyətlərdən asılı olmadan yaşayıb və yaşayacaq» (1, 239-240). Heç şübhəsiz, yazılıçı dövrün qabaqcıl ideyalarından qidalanır, dünyanın, insanın dərk olunmasında elmin əldə etdiyi ən yeni qənaətlərə güvənir, odun əldə edilməsi, buxar maşınının ixtira olunması, elektrik enerjisinin kəşf edilməsi, eləcə də kosmosun fəth edilməsi bədii təxəyyüldə müəyyən izlər buraxır. Lakin bu, heç də böyük ədəbiyyatın yaranmasında ETT-in həllədici rolundan danışmağa əsas vermir.

ETT-in bir mövzu kimi nəsrədə (ümumiyyətlə, ədəbiyyatda) bədii ifadəsinə birtərəfli yanaşmaq da yanlış nəticələrə gətirib çıxarır. Ədəbiyyatşunas

A.Boçarovun sözləri yada düşür: «Nəyə görə son illərin ən qiymətli və özünəməxsus bədii nümunələri «müasir dövrün baş mövzusuna» – ETT-i yaradanların həyatına yox, müharibə və kənd mövzusuna həsr olunub? Nəyə görə bir nəfər də olsun görkəmli yazıçı nə vaxtdan bəri filosof, sosioloq və tənqidçilərin xüsusi diqqət yetirdiyi ETT problemlərinə üz tutmayıb? Yəqin ona görə ki, ədəbiyyat hər halda şəxsiyyət və cəmiyyətin daha geniş və daha dərin məsələləri aləmində yaşayır» (2, 245). ETT-in həqiqi ədəbiyyata nə dərəcədə dəxli var? Bu suala 70-ci illərdə Sovet İttifaqı miqyasında ETT və ədəbiyyat problemi ətrafında gedən mübahisələrin əksər iştirakçıları (o sıradan Azərbaycan ədəbi fikrini təmsil edən yazıçı Anar və tənqidçi A.Əfəndiyev) toxunmalı olublar. ETT və ədəbiyyat probleminə münasibətdə ən sərt mövqə tutan, ilk baxışda ETT-in həqiqi ədəbiyyata dəxli olmaması qənaətinin müdafiəçisi kimi çıxış edən ədəbiyyatşunaslarının özləri belə əslində ETT-in ədəbiyyata təsir etməsi, ədəbiyyatda əks olunması əleyhinə çıxmırlar. Onlar, sadəcə olaraq, ETT-in ədəbiyyata təsiri məsələsini şışırtməyə etiraz edirlər. Yeri gəlmışkən deyək ki, “elmi-texniki inqilab”dan daha çox «elmi-texniki tərəqqi» ifadəsinin işlədilməsinin bir səbəbi də, görünür, «inqilab» sözünə uyub ifrata varmaqdan çəkinməyimizlə bağlıdır. Əlbəttə, ETT-in, neçə yüz illik tarixi və ənənələri olan ədəbiyyata təsirini «inqilabi» təsir saymaq, bu təsiri mütləq dəyişdirici təsir adlandırmaq o qədər də

düzgün deyil. Görünür, V.Kovskinin «elmi-texniki nailiyyətlərdən asılı olmadan yaşayın» ədəbi sərvətlər barədə mülahizələri də ETT-in həyat və ədəbiyyata təsirini mütləqləşdirməyə etirazdan doğulub. Tənqidçi A.Əfəndiyev ETT və ədəbiyyat məsələsi ilə bağlı birtərəfli münasibətlərin bir kökünü ETT-ə birtərəfli yanaşmaqda, onun mahiyyətini düzgün anlamamaqda görür: «Belə düşünmək sadəlövhələkdir ki, elmi rasionalizmi tamamilə rasional insan meydana gətirir, kibernetik maşın cəmiyyətdə kibernetik düşüncə tərzi yarandığını təsdiq edir, həyatın iti inkişaf tempi insan hiss-həyəcanlarının iti axınıını ortaya çıxarıır» (2, 260-261). Deməli, məsələyə üzdən yanaşanda ETT-in çoxlu «problemlərini» sadalamaq olar: elmin inkişafı və insanda aqlın hissi üstələməsi; elmi-texniki inkişaf və insanda kibernetik düşüncə tərzi; kibernetik maşın və lirika; həyatın sürətlə dəyişməsi və insan duyğularının mütəhərrikliyi və s. Görünür, A.Boçarov «bir nəfər də olsun görkəmli yazıçı ETT problemlərinə üz tutmadı» – sözlərini söyləyərkən ETT-in məhz bu cür «problemlərini» nəzərdə tutur. Heç şübhəsiz, A.Boçarova, eləcə də ETT və ədəbiyyat məsələlərini təmkinlə, yüksək estetik ölçülərlə araşdırın digər ədəbiyyatşunas və yazıçılara bəllidir ki, müasir görkəmli yazıçılardan biri yox, çoxunun müraciət etdiyi problemlərin bədii ifadəsində ETT dövrünün koloriti var – necə ki, F.Dostoyevski, L.Tolstoy, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında bu sənətkarların yaşayıb yaratdığı zamanın ab-havası duyulmaqdadır.

C.Məmmədquluzadənin «Poçt qutusu» hekayəsində Novruzəlinin post qutusu qarşısında çəşib qalması, elmi-texniki inkişafın ən adı normasından belə xəbərsiz olması XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaşamış Azərbaycan kəndlisinin həyatını doğru-düzgün əks etdirən bir süjetdir. Belə bir süjet, deyək ki, Elçinin «Poçt şöbəsində xəyal» dramatik povestinin qəhrəmanı Ədilənin həyatını doğru-düzgün əks etdirə bilməzdi. Ədilə XX əsrin ikinci yarısında yaşayır. Novruzəli poçt qutusundan istifadə etməyin ən adı qaydalarını bilmədiyi halda, Ədilə poçt şöbəsində işləyir. Amma bu qəhrəmanlar arasında dövrdən gəlmə başlıca fərq təkcə Ədilənin poçt şöbəsində işləməsində deyil. Başlıca fərq ondadır ki, Novruzəli taleyinin qəm-qüssəsi poçt qutusuna – ETT təzahürünə avam münasibətdən doğursa, Ədilənin ömür-günündəki ağrı-acı ETT-in əmələ getirdiyi sosial şəraitə aşına münasibətdən doğur. Poçtun, o sıradan yeni üsullu məktəbin, dəmiryolunun və s. həyat və möişətə daxil olduğu dövrlərdə Novruzəli geriliyini təsvir etmək nə qədər müasir səslənirdisə, kino, teatr, televiziya və s. kimi ümumi kommunikasiya vasitələrinin geniş yayıldığı və adamların bir-birindən uzaq düşdüyü bir dövrdə Ədilə tənhalığını təsvir etmək də bir o qədər müasir səslənir.

Bəs Novruzəli ilə Ədilənin xarakterində, psixologiyasında oxşar cəhətlər necə, varmı?

Sualı təsadüfi vermədik. Məsələ burasındadır ki, ETT və ədəbiyyat ilə bağlı müzakirə və mübahisələrin

mərkəzində duran problemlərdən biri məhz zaman keçdikcə insan xislətinin dəyişib-dəyişməməsi, keçmişlə müqayisədə ETT-in insan psixologiyasına nə dərəcədə təsir etməsi məsələsi olub. Bu məsələ ətrafında fikir bölüşdürənlərin bir çoxu ETT-in insana təsirini, daha doğrusu, insanın ETT dövrünün ab-havasına uyğunlaşmasını təsdiq etməklə yanaşı, insan xislətinin mahiyyətcə dəyişməsi, sevgi və nifrət, dostluq və düşməncilik, xeyirxahlıq və amansızlıq və s. kimi keyfiyyətlərin uzaq zamanlarda oxşar şəkildə özünü göstərməsi məsələsi üzərində dayanmalı olurlar. Gürcü yazıcısı Q.Pancikidzenin fikrincə, insan əvvəl necə var idisə, indi də mahiyyətcə elədir. Ancaq hər dövrün davranış qanunları var və insan psixikası bu qanunlara uyğunlaşır – sərnişin təyyarənin hərəkətinə uyğunlaşan kimi (4, 245). Daha çox yazıçıların irəli sürdüyü və müdafiə etdiyi belə qənaətlərə bu günün özündə də tez-tez rast gəlmək mümkündür. «Literaturnaya qazeta»nın əməkdaşı İrina Xuzeminin Uruqvay yazıcısı Xuan Karlos Onneti ilə müsahibəsində ona öz əsərlərində insan qəlbini araşdırlığını xatırladır və soruşur ki, ötən bu müddət ərzində insan qəbinin dəyişdiyini söyləmək mümkünürmü? X.K.Onetti suala belə cavab verir: «Yox, təəssüf ki, qətiyyən mümkün deyil. Tərəqqi insanı formalasdırır, onun həyatının axarına təsir göstərir. Lakin insan qəlbinə inqilab gətirmək mümkün deyil. Tarixi öyrənməyə başlayanda belə bir nəticəyə gəlməli olursan: dünyada çox az şey dəyişilib» (5).

Bu baxımdan yanaşanda müasir Azərbaycan nəşrində Novruzəlinin xələflərini tapmaqda o qədər də çətinlik çəkmirik: Feyzulla Kəbirliński (Anar, «Dantenin yubileyi»), Mirzə Manaf (Ə.Əylisli, «Büllur külqabının nağılı»), Qurbət Əzizov (Ə.Əylisli, «Bağdada putyovka var»), Cəlil müəllim (M.İbrahimbəyov, «Ondan yaxşı qardaş yox idi»), Kərim kişi (Elçin, «Qiş nağılı»), Zülfüqar kişi (Y.Səmədoğlu, «Qətl günü») və s. Mənəvi təmizlik, sadəlövhlük, inam, sədaqət – Novruzəlini səciyyələrindən bu cür xüsusiyyətlər bu və ya digər şəkildə həmin qəhrəmanlara da aiddir. Axtarsan İap Ədilənin (Elçin, “Poçt şöbəsində xəyal”) özündə də Novruzəli ilə «qan qohumluğu» tapmaq olar. Ədilə Novruzəlidən savadlı və ayıq olsa da, bu savad və ayıqlıq onu üzdə bir cür, ürəkdə başqa cür olmağa sövq edə bilmir. Ədilə mənəviyyatca cılız olan Xəlil kimi adamlarla barışmır və bununla özünə, özünün daxili təmizliyinə sadiq qalır. Vəli xana axıracan sadiq qalan və ağasının məktubunu götürüb apardığına görə poçtxana işçisinə divan tutan Novruzəli gülünc vəziyyətdə qaldığı kimi, Ədilənin Xəlil kimi üzüyola və maddi cəhətdən imkanlı ərdən üz döndərməsi də ətrafdakılara qəribə görünür, ən yaxın rəfiqələri belə onu xəyalpərəstliyə görə məzəmmət edirlər. Riyakarlığı bacarmamaq, özünə və özgələrə xəyanət nədir bilməmək ayıq Ədiləni avam Novruzəliyə yaxınlaşdırır.

Zamanca bir-birindən uzaq olan adamlar arasında paralellər aparıb, tarixi və psixoloji əlaqələri üzə

çıxarmaq müasir nəsrde özünü tez-tez göstərir. Müasir dünya nəsrində tez-tez qarşılaştırdığımız Keçmiş – Bu gün paralelinin uğurlu bədii ifadəsinə Y.Səmədoğlunun «Qətl günü» romanında rast gəlirik.

«Qətl günü» romanında bu günün hadisələri ilə yanaşı, 20-ci illərin, 30-cu illərin, daha uzaq keçmişin (təxminən XVIII əsrin) hadisələrindən də söhbət açılır. Zamanca uzaq hadisələr qırılmaz tellərlə bir-birinə bağlanır və bu bağlılıq onları vahid bir romanın ayrılmaz tərkib hissələrinə çevirir. Zamanca müxtəlif hadisələr müəllifin çatdırmaq istədiyi mətləblər ətrafında elə sıx birləşir ki, keçmişə aid əhvalatların təsviri ilə tanışlıq bu günə aid əhvalatları düzgün anlatmaqdə xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Deyək ki, Baba Kahanın partladılmasına «alqış» deyib çal-çağır eləyən kənd camaatının, “troxoma xəstəliyi sinfi düşmənlərin işidir” kimi mənasız bir şüarı fərqliyə varmadan həqiqət kimi qəbul eləyən qələm sahiblərinin düçar olduqları kor-koranəlik bəlasının səbəbləri, eləcə də deyilən hər sözü qanun saymayan və özünü oda atan Sədi Əfəndilərin, Peykanının uryadnikini öldürmək məcburiyyətində qalan Zülfüqarların acınacaqlı taleyinin səbəbləri uzaq keçmişə aid əhvalatların təsviri fonunda daha qabarık şəkildə işıqlandırılır. Sədi Əfəndi edam olunan şairi, Muxtar Kərimli şairin edamına fitva verən qələm sahiblərini, Adil Salahov şairi edam edən cəllad və 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 axını üzərində qurulmur. «Qətl günü»ndəki zaman keçidləri daha çox bir hekayədən digərinə keçmək, bu günə aid bir əhvalatı kəsib dünənlə bağlı bir əhvalatı təsvir etmək, eləcə də əksinə, dünənlə bağlı bir əhvalatı yarımcıq saxlayıb bu günə aid bir əhvalatı təsvir etmək şəklində meydana çıxır. Diqqət yetirdikdə əsərin bir neçə hekayə əsasında qurulduğunu müşahidə etmək olar: Sədi Əfəndinin «Qətl günü» əsəri, Sədi Əfəndinin «Gündəlikləri», Zülfüqar kişi, Mahmud və tatar Temirlə bağlı hadisələr, xəstənin həyatı ilə bağlı əhvalatlar və s. Ayrı-ayrı hekayələr konkret zaman hüdudlarını əhatə edir, təhkiyədən hadisələrin baş verdiyi zamanı və hətta məkanı müəyyənləşdirmək mümkün olur. Hekayələrdə obrazların davranışları ilə bir sıradə danışiq tərzi də xüsusiləşdirilir, konkret zaman və məkanın koloriti dildə də qorunub saxlanır. Lakin zaman və məkan ayrıılıqlarına baxmayaraq, bütün surətləri vahid İnsan adı birləşdirir. Onlar Yer adlanan ananın övladlarıdır, onların başı üzərində dünən də göy qübbəsi var idi, bu gün də var. Dünənki ölülərin açıq qalmış gözlərində alma boyda ulduz yanındısa, bugünkü ölülərin də açıq qalmış gözlərində eyni ulduz yanır. Uzaqdan gözə dəyən çıraq, sozalan lampa, «çözəyən» işıq ürəklərə dünən də həzinlik gətirmişdi, bu gün də gətirir. Sevgi və nifrət, inam və inamsızlıq, mərdlik və namərdlik, qadına hərislik, qadının kişiyə,

kişinin qadına vəfasızlığı dünən də olmuşdu, bu gün də var. Dəmir libaslı, nizəli-qalxanlı, aylarla su üzü görməyən, kirdən-pasdan sifətləri qaralıb mis rənginə çalan, əti çıy-çıy yeyən, sonra qana bulaşmış dodaqlarının seliyini sifətlərinə yayan, meyitləri üst-üstə qalayıb, çürüyən cəsədlərin üfunətini hiss etməyən keçmiş adamlar 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, qulyabani olublar».

Həm dünənin, həm də bu günün adamlarında «mifoloji» duyğuların ifadəsi romanda Keçmiş – İndi sərhədlərini yaxşı mənada dağıtmağın daha bir vasitəsidir. Əlbəttə, «mifoloji» duyğularla yaşayan surətlər, təbii ki, hadisələrə qədim mif dövrünün adamları kimi baxırlar. Həmçinin, heç də bütün surətlər «mifoloji» duyğularla yaşamırlar. Müəllif inamlı qovuşuqda inamsızlığı, inananlarla yanaşı, inanmayanları da qələmə alır; «inanın inansın, inanmayan inanmasın» kəlamını əsərin təkrirlərindən birinə çevirir. Başlıca cəhət budur ki, romanda canavara, Baba Kahaya, ulduzlara, işığa, yuxuya, ölümə mifik baxış təbii insani bir keyfiyyət kimi, insanlıq nişanəsi kimi təqdim olunur; insan rəzalətinin, eybəcərliyinin bir kökü məhz inamsızlıqla əla-qələndirilir. Adamların tapındığı Baba Kahanı partlatmaq (deməli, keçmişə, ilkinliyə qarşı çıxmamaq) istəyənlər içərisində iki «mötəbər» adam varsa, biri

məhz Adil Salahovdur – əsərin rəmzi obrazlarından olan Kirlikir demişkən, özündən savayı heç nəyə, heç kəsə inanmayan Adil Salahov.

Baba Kahaya inam hardasa dünyani nizama salır: adamlarda bir Baba Kaha xofu yaranır və bu xof onları öz pis əməlləri barədə düşünməyə, əzab çəkməyə, qismən də olsa, pis əməllərdən çəkinməyə vadar edir. Baba Kahadan əsən soyuq külək ölümdən xəbər verir. Adamlar hər addımda bu küləyin həririni duyurlar, hər addımda bu küləyin qorxusu altda yaşayırlar. Dirilər tez-tez yuxularını qarışdırırlar, onların yuxularına tez-tez ölü girir. Zülfüqar kişi yuxuda vaxtilə öldürdüyü uryadniki, hökmdar anasını, tatar Temir arvadını görür. Başının üstünü alacaq tufanın həririni duyan Sədi Əfəndi yuxuda görür ki, bir vaqonun dar dəhlizində dayanıb və bütün kupelərin qapıları kip bağlıdır. Xəstə də tez-tez yuxu görür, gördüyü yuxulara inanır, onlara ömrünün bir parçası kimi baxır. Sədi Əfəndi və xəstə özləri də öldükdən sonra yaxın adamlarının yuxularına girirlər. Romanda yuxuların hamısını ölüm qorxusundan, qəfil əcəl təlaşından doğan yuxular saymaq düzgün olmazdı. Lakin orası var ki, ölüm və ölürlər romana xüsusi obrazlar kimi daxil olur və yuxu, xeyal daha çox həmin obrazları nəzərə çarpdırmaq vasitəsi kimi özünü göstərir, sırf psixoloji mahiyyət daşıyır.

Ölüm də bir yuxudur – bu qədim inam romanda özünəməxsus ifadəsini tapır. Personajların ölüm dəqiqləri yuxuya bənzəyir. Bu dəqiqlərdə onlar

özlərindən qabaq ölenlərlə görüşürlər, onlarla əl-ələ verib, ölümə doğru gedirlər. Ölüm astanasında olanlarla ölülər bir-birlərini eyni sözlərlə qarşılıayırlar:

« – Ölümün xeyir.  
– Ölümə qənşər».

Dirilərin: «– Gecən xeyrə qalsın. – Xeyrə qarşı» sözlərinə bənzəyən bu qəribə xeyir-duanı yalnız ölülər, ölüm ayağında olanlar bilirlər, bu xeyir-dua yalnız ölülərlə ölüm ayağında olanlar arasındadır. Hökmdar və Xacə Ənvər öləndə də bu xeyir-duanı eşidirik, Zülfüqar kişi və Mahmud öləndə də. Ölüm astanasındaki adam təkcə bir az əvvəlin, yaxın dünənin ölüləri ilə yox, neçə yüz il bundan qabağın ölüləri ilə də görüşə bilir. Ölüm anlarında Dünən – Bu gün sərhədləri tamamilə silinir, keçmişin adımı və indinin adımı bölgüləri aradan qalxır. Zülfüqar kişi ölüm ayağında iyirmi birinci ildə öldürüdüyü Sarıca oğlu Məhəmmədlə, onun uşaqları ilə görüşdüyü kimi, neçə-neçə əsr bundan əvvəl bir gavur qızına görə doğmaca qardaşının əli ilə öldürülən dəmir dəbilqəli sərbazla da görüşür.

Mahmud ölüm ayağında Xəstə ilə görüşdüyü kimi, Baba Kahanı partlatmaq istəyən alpinistlərlə, hökmdarın qəzəbinə düçar olmuş, çöllərə düşüb mehrini canavara salmış Gavur qızı ilə, mehr saldığı qadının xiffətindən quduzlaşan, qəfəsdə gecə ulduzlara baxıb ulayan canavarla da görüşür. Öz taleyinə görə Marqonu xatırladan Gavur qızı, ikiayaqlı bəndələrin vəhşilikləri ilə müqayisədə daha «insani»

olan canavar Xəstə üçün unudulmazdır, doğmadır. Sarıca oğlu Məhəmməd qızları Qərənfil və Yasəmənə (Qərənfil və Yasəmən ştrix – obrazları Səlimə xanım obrazında tamamlanır) «mənimkilər» dediyi kimi, Xəstə də gavur qızı və canavara «mənimkilər» deyir. Və bütün ölürlər – taledaşlar Baba Kahaya – ilkin beşiyə doğru gedirlər.

Romanın «Qətl günü» adından, «–Yolun haradır, qardaş? – Son mənzilədir, bacım» epiqrafinən tutmuş son cümlelərinə qədər bütün mətn boyu qüssəli olduğu qədər də nikbin olan bir Ölüm və Həyat nəğməsi səslənir. Bu nəğmə əsərdəki bütün qəhrəmanların – həm ölenlərin, öldürülənlərin, həm də qalanların taleyindən keçib gedir. Yüzlərlə adamın ölümünə bais olan, dünyaya meydan oxuyan hökmdar yalnız ölüm qarşısında acizdir. Ölümqabağı dəqiqliklərdə artıq hökmdarın sıfətindən zəhrimər yağmır, gözlərində əqrəb kini yoxdur! Bu gözlər beş yaşlı oğlan uşağının gözləri kimi dupdurudur: o uşaq ki neçə-neçə illər bundan qabaq bir zirzəmidə onu bağırda-bağırda axtalamışdır, qanını üzünə yaxmışdır. Hökmdarın bir insan kimi şəxsi faciəsinin, ağrı-acısının qələmə alınması onu oxucu gözündə miskinləşdirir: əzazıl bir qanunverici məzлum bir məxlüq olur, milyonlara qan udduran bir yırtıcı körpə uşaq kimi Xacə Ənvərə sığınır, ondan imdad diləyir. Hökmdarın bədii məharətlə qələmə alınan ölüm səhnəsi ilə tanış olanda «hökmdar gəbərdi» demək mümkün olmur, bu ölüm bədbəxt, naçar bir insan

övladının ölümü təsiri bağışlayır. Paradoksal bir hal əmələ gəlir: oxucu nə öləni günahkar bilir, nə öldürəni, ölənə rəhmi gəldiyi kimi, öldürənə də nifrət edə bilmir. Bu, insana münasibətdə müəllifin tutduğu mövqenin bir sıra səciyyəvi cəhətlərini nişan verir. Aydın olur ki, müəllif insana yaxşı – pis ölçüləri ilə yanaşmaqdan daha çox pisliyin konkret şəraitdən doğması meyarını əsas tutur. Yazuçı pis əməl sahibi olan hər hansı bir adama nifrət oyatmaq məqsədindən daha çox, həmin adamın düşdüyü vəziyyətə acımaq, bu vəziyyəti meydana çıxaran sosial-mənəvi amillər üzərində düşünüb-daşınmaq məqsədini güdür. Müəllif həm mərdlik, sədaqət, qorxmazlıq kimi müsbət insani keyfiyyətləri, həm də namərdlik, vəfaşızlıq, qorxaqlıq, şöhrətpərəstlik, zülmkarlıq kimi mənfi insani keyfiyyətləri mütləq mənada götürmür, istər keçmişdə, istərsə bu gün insan düşüncə və davranışının sosial şəraitə uyğun şəkildə üzə çıxması qənaətini irəli sürür. Diqqət yetirəndə aydın olur ki, romanda hətta ölüm kimi əbədi və əzəli bir amil belə sosial şəraitlə əlaqələndirilir, qəhrəmanların ölüm səhnələrinin təsviri eybəcər mühitə etirazın bir forması kimi mənalandırılır. Təsadüfi deyil ki, romanda adı ölümdən yox, qətl olunanların və qatillərin ölümündən bəhs edilir. Qətl isə irticanın hökm sürdüyü bir şəraitin məhsuludur. Elə bir şərait ki, həqiqəti deyənin dili kəsilir, irticanı alqışlayanlar, ona kor-koranə bəh-bəh deyənlər isə ad-san, şan-şöhrət qazanırlar.

Əgər romanda hər hansı psixoloji amil sosial

mühitlə qırılmaz əlaqədə götürülsə, onda bir-birindən uzaq zamanlarda yaşayan qəhrəmanlar arasında oxşarlıq nə ilə izah oluna bilər? Məsələ burasındadır ki, Y.Səmədoğlu ayrı-ayrı dövrlərin, sosial-tarixi şəraitlərin özündə bir yaxınlıq görür və müxtəlif zamanlarda yaşayan qəhrəmanların talecə, xaraktercə bir-birini tamamlamasını həmin yaxınlıqla əlaqələndirir. İnsan öz dövrünün övladıdır, amma ayrı-ayrı dövrlər bir-birinə bənzəyirsə, həmin dövrlərin övladı olan insanlar da bir-birlərinə bənzər şəkildə təqdim oluna bilərlər – roman belə bir məntiqə əsaslanıb. Adil Salahovun yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi dövr elmi-texniki inkişaf səviyyəsinə görə hökmdarın yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi dövrdən zahirən tamamilə fərqlidir. Lakin müəllif əsərin mövzusuna uyğun olaraq, elmi-texniki inkişafın insan həyatına bəxş etdiyi mütərəqqi cəhətlərdən danışmaqdan daha çox ETT dövrünün ağrı-acısından söhbət açır ki, həmin mənfiliklər məhz hökmdar dövrünün mənfilikləri ilə səsləşir. Salahov dövründə hökmdar dövrünün libası geyilməsə də, qılınc-qalxanı qurşanılmasa da, ağıla, iradəyə zor edib insanları susdurmaq «ənənəsi» yaşayır. Belə bir «ənənənin» yaşadığı şəraitdə isə Adil Salahovların psixoloji aləmi hökmdarın psixoloji aləmi ilə üst-üstə düşür.

Y.Səmədoğlunun «Qətl günü» romanı ilə əlaqədar təhlillərdən də bəlli olduğu kimi, hər hansı dövrün ab-havası, təkcə problemin qoyuluşunda yox, həm də bədii ifadə tərzində özünü göstərə bilir. XX əsr

nəsrinin poetikasına söykənən yazıçı şərtılıklarə geniş yer verməli olur, real insan psixologiyasını daha dolğun, daha təsirli qələmə almaq üçün irreal lövhələrə müraciət edir, irreallığı insan sarsıntılarının, insanların gərgin hiss-həyəcanlarının təbii nəticəsi kimi mənalandırır.

Məlumdur ki, psixologizm bir əksetdirmə prinsipi kimi ilk növbədə qəhrəmanların hiss-həyəcanlarının, duygu və düşüncələrinin qabarlıq ifadəsi ilə ortaya çıxır. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizmi bir ünsür, element yox, bədii sistem səviyyəsində araşdırmağa imkan verən mühüm cəhətlərdən biri budur ki, nəsr əsərlərində gerçekliyi personajların subyektiv qavrayışında əks etdirmək meyli güclənir, nasirlər xarakter yaratmağın iki sabit formasından – xarakteri hərəkətlərin və daxili düşüncələrin təsviri vasitəsilə açmaq formalarından ikincisine daha çox üstünlük verirlər. Müasir Azərbaycan nəsrinin bir çox nümunələri belə bir elmi mülahizənin doğruluğunu təsdiq edir ki, «insanın hərəkəti həmin insan haqqında heç də həmişə düzgün təsəvvür yaratmır. İnsanı düzgün dərk etmək üçün bədii əksetdirməni hərəkətdən bu hərəkəti doğuran səbəbə doğru, ətrafdakıların görə bildiklərindən qəlbin dərinliklərində gizlənən sırrə doğru yönəltmək lazımdır» (6, 52). O yerdə ki hərəkətlər qəhrəmanın və situasiyanın mürəkkəbliyi barədə dolğun təsəvvür yaratmır, onda yazıçı istər-istəməz əksetdirmə prinsipini dəyişməli, insanı dünyada göstərmək prinsipindən daha çox,

dünyanı insanda göstərmək prinsipinə müraciət etməli olur. «Əgər hərəkətlər bizə personajın necə adam olmasından danışırsa, qəhrəmanın daxili aləmini açan təhkiyə xarakterin üzə çıxmamış imkanlarından, onun necə adam ola biləcəyindən söhbət açır» (7, 182). Məsələn, əgər hərəkətlər bizə Qədirin (Ə.Əylisli, «Kür qıraqının meşələri») «xuliqan» olmasından danışırsa, Qədirin daxili aləminin birbaşa ifadəsi üzərində qurulan təhkiyə onun ətrafdakılara bəlli olmayan nəcib insani keyfiyyətlərdən xəbər verir. Qədirin xarakterini oxucuya olduğu kimi çatdırmaq ehtiyacı «Kür qıraqının meşələri» povestinin psixoloji təsvir prinsipini meydana çıxarır.

Gerçəkliyi qəhrəmanın qavrayışında təqdim etmək xüsusi təhkiyə tipinin təzahürüne səbəb olur. Elə təhkiyə ki «burada qəhrəman nöqteyi-nəzəri və sözü mətnə hakim kəsilir» (9, 51). Bu təhkiyə tipində qəhrəman nisbi müstəqillik qazanır, öz yaştılarını təbiiliklə, birbaşa olaraq oxucuya çatdırmaq imkanı əldə edir. Müəllif qəhrəmana mane olmur, öz qənaətlərini tendensiyalı şəkildə onun dilindən səsləndirmir, əksinə, müəllif özü mümkün qədər predmet və hadisələrə personajların gözü ilə baxır. Təhkiyədə xarici aləm ayrı-ayrı fəndlərin könül aynasında əks olunduğuuna görə «daxili aləm» mahiyyəti qazanır, ətrafdakı predmet və hadisələr özünütəhlil vasitəsinə çevrilir.

Əlbəttə, müasir Azərbaycan nəsrində psixologizmin güclənməsindən xəbər verən bütün bu

xüsusiyyətlər (qəhrəmanların duygu və düşüncələrinin təcəssümünə geniş yer verilməsi, hər hansı hərəkəti doğuran daxili motivlərin ön plana keçməsi, mətnin bir və ya bir neçə personajın düşüncə tərzi üzərində qurulması və bu kimi vasitələrlə gerçekliyin ayrı-ayrı subyektlərin qavrayışında təqdim edilməsi) Dostoyevski, Tolstoy, Çexov kimi sənətkarların adı ilə bağlı klassik nəsrdən gəlmə ənənələrin davamıdır. Bəs bu gün yaranan nəşrin poetikasında dövrün ahəngi duyulurmu? Bu baxımdan Anarın bir müqayisəsi maraq doğurur. O, belə şərt irəli sürür ki, Yaponiyada Tolstoy gücündə olan bir yazıçı ikinci dünya müharibəsinin hadisələri əsasında yapon «Hərb və sülh»ünü yazmaq fikrinə düşsə, o, bu romanı ritminə görə Tolstoydan fərqli şəkildə yazar. Anarın fikrincə, Tolstoy «Hərb və sülh»ündə ritm zamanın uzanması, hadisələrin epiq ardıcılılığı və s. ilə səciyyələnirsə, yapon “Hərb və sülh”ündə ritm zamanın aniliyi, hadisələrin qeyri-ardıcılığı, ani qavrayışda keçmişin indiyə, indinin gələcəyə qovuşması və s. ilə səciyyələnər. Anar sonuncu ritm tipinin mənbəyini müasir texnikanın nailiyyətləri ilə əlaqədar olan hadisələrin ritmində, insan qavrayışının ritmində axtarır (9, 226-227). «Anarın bu mülahizəsi ilə razılışarıq ki, XX əsr hadisələrinin ritmi (məsələn, bir göz qırpmında atılan bomba ilə Xorasimanın tarmar olması) insan psixologiyasına təsirsiz qalmır və bu təsir bədii ədəbiyyatda da öz ifadəsini tapır. Anarın yapon «Hərb və sülh»ünə aid etdiyi poetika xəyalı

poetika deyil, bu poetikaya, yəni «şüur axınında» müxtəlif zaman və məkan çarparlaşmasına müasir nəşr nümunələrində tez-tez rast gəlmək olar.

Bu və ya digər poetik elementlərin meydana çıxmışında dövrün, zamanın əli olmamış deyil. Lakin bizcə, nəsrə (ümumiyyətlə, ədəbiyyatda) özünü göstərən forma yeniliklərini qeyd-şərtsiz «ETT poetikası» saymaq düzgün olmazdı. Anar xatırlatduğumız maraqlı yazısında ETT və ədəbiyyat əlaqələrinin müxtəlif səviyyələrdə özünü göstərməsin-dən söhbət açarkən qeyd edir ki, ETT-in empirik təsvirini verən əsərlərdə (40-ci illerin sonu, 50-ci illerin əvvəllərində meydana çıxan «istehsalat» əsərlərində) ETT-in poetikası yoxdur (9, 226-227). Anar «ETT-in poetikası» ifadəsini ETT-in doğurduğu xüsusi bədii düşüncə tərzi mənasında işlədir və bu cür düşüncə strukturuna parlaq misal kimi A.Voznesenski poeziyasını nişan verir. İstehsalat prosesini ön plana çəkən, insanı yalnız işçi kimi təsvir edən, onun hiss-həyəcanlarını, mənəvi dünyasını canlandırmaqdan yan keçən ədəbi nümunələrin həqiqi sənətdən uzaqlığı və A.Vosnesenski poeziyasında ciddi mətləbin orijinal deyim tərzində ifadəsi şəksizdir. Lakin «istehsalat» əsərlərinin bədii gücsüzlüyünü, A.Vosnesenski poeziyasının isə bədii gücünü ETT poetikasının olub-olmamasında axtarmaq bizə mübahisəli görünür. ETT dövrünün problemlərini (dırnaqsız) yüksək bədii səviyyədə əks etdirən çoxlu nümunələr göstərmək olar ki, onlarda

A.Vosnesenskidə olan bədii əksetdirmə tipi yoxdur. Elə həmin məqalədə Anar özü Ə.Əylisli yaradıcılığında ETT dövrü üçün səciyyəvi olan problemlərdən birinin – şəhərdə kənd həsrətinin məharətlə qələmə alınmasından söhbət açır. Halbuki A.Vosnesenskidən fərqli olaraq, Ə.Əylislinin bədii üslubu, necə deyərlər, «modernlik»dən uzaqdır. Əgər belədirse, onda biz bədii əsərin məzmun və formasında ETT-in nişanələrini üzdə yox, daha dərin qatlarda axtarmalıyuq.

## QAYNAQLAR

1. В.Ковский. Литература-научно-технический прогресс-критика. «Дружба народов», Москва, 1973, №10
2. А.Бочаров. А что мы скажем потом? «Дружба народов», Москва, 1973, №10
3. А.Эфендиев. Вечные ценности и НТР. «Дружба народов», Москва, 1973, №10
4. Г.Панджикидзе. О природе «наших возможностях», «Дружба народов», Москва, 1973, №11
5. «В каждом человеке есть зона чистоты». «Литературная газета», 11 ноября 1987 г.
6. Зайцева И.А. Особенности художественного психологизма в романе М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Филологические науки. Москва, 1982, №2
7. Бучис А. Роман и современность. Москва, Советский писатель, 1977

8. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва, Наука,
9. Анар. Перемены в вечном. «Дружба народов»,  
Москва, 1973, №11

## **ÇAĞDAS NƏSR VƏ FOLKLOR**

Heç şübhəsiz, folklorda, qəhrəmanın hiss-həyəcan və düşüncələrinin ifadə edilməsi mənasında psixologizm var. Özü də bu psixologizm incə duygular üstündə köklənmiş lirik janrlarla məhdudlaşmayıb epik janrları da əhatə edir. Təbii ki, psixoloji nəsr psixoloji folkordan bəhrələnir. Lakin bu bəhrələnmə birbaşa yox, dolayı şəkildə özünü göstərir. Odur ki, özünüdərk anları yaşayın nəsr qəhrəmanlarının nağılı və dastanlarda sələflərini tapmağa səy göstərmək az səmərə verərdi. Psixoloji nəsrədəki mürəkkəb özünü-təhlil elementləri ilə eposun sadə həsb-hal məqamları arasında birbaşa əlaqə yoxdur. Daha doğrusu, əlaqə üzdə yox, dərindədir, folkloru yamsılamada yox, folklorun ruhunu, ondakı arxaik təsəvvür və təfəkkür tərzini özünəməxsus şəkildə eks etdirməkdədir.

Çağdaş Azərbaycan nəsrinin keyfiyyətcə dəyişib yeni mərhələyə qədəm qoymasında, psixologizm istiqamətində get-gedə dərinləşməsində mühüm rol oynayan lirizm bu nəsrin folklor ruhuna qayıtmrasında xüsusi əhəmiyyət daşıyıb. Predmet və hadisələrin fərddə doğurduğu şairanə duygular ön plana

keçdikcə, yazıçılar istər-istəməz qəhrəmanların ruhi aləminin elə cəhətlərini də əks etdirməli olublar ki, həmin cəhətlər adı məntiq, «real» düşüncə ölçülərinə sığmayıb. Folklor üçün səciyyəvi olan arxaik düşüncə tərzi – insanın təbiətdən ayrılmaması, insanın təbiətexas, təbiətinsə insanaxas əlamətlərlə təqdim edilməsi poetik mənzərədə açıq-aydın seçilməyə başlayıb. Lirik-psixoloji nəsrin səciyyəvi nümunələrindən sayılan «Adamlar və ağaclar» romanına yazılmış «İlk söz»ün (müəllifin adından yazılan, qəhrəmanların yox, məhz müəllifin özünün duyğularını ifadə edən müqəddimənin) bu cür başlanması təsadüfi deyil: «Hər şeydən çox, dağlar yadımda qalıb. Bir də orası yadımadadır ki, bir zaman gün çıxanda dağlar gülümsərdilər». «İlk söz»də dağların «gülümsəməsi» ona görə təsadüfi deyil ki, bütövlükdə romanın, Ə.Əylisli yaradıcılığının insanı təbiət, təbiəti insana yaxınlaşdırmaq kimi mühüm bir cəhətindən xəbər verir. Dağların işıqlanmağında bir insanaməxsus üzə gülümsəmək görən müəllif lirik-emosional duyğularına uyğun qəhrəmanlar seçir. Ə.Əylislinin şairtəbiətli qəhrəmanları təbiəti, məsələn, konkret olaraq ağacları özlərinə o qədər yaxın bilirlər ki, bəzən insan – ağaç fərqləri aradan götürülür. Qəhrəmanın nəzərində ağaç tənhalığın qüssəsini çəkir, öz bacı-qardaşlarından ötrü darıxır: «O torpağın üstündə nə ot bitirdi, nə tikan cucerirdi; bircə nar kolu vardi, o da qüssədən böyümürdü. Yaziq nar gecə-gündüz təkliyinin, yetimliyinin dərdini çəkirdi, bacı-

larıının, qardaşlarının xiffətini eləyirdi. Axı, onun bacı-qardaşları yaşıl-yaşıl bağlınlarda, uca-uca dağlarda, gündüz günün, gecə ayın altında xoş güzəran görürdülər, xoşbəxt həyat sürürdülər, şirin sular içirdilər, gündən şirə çəkirdilər» (1, 128). Bu parçada lirizmdən mifologizmə keçidlə qarşılaşıraq. Sadıq narı insana bənzətmir (belə olsaydı «sanki», «elə bil», «kimi» və başqa ənənəvi bənzətmə formullarından istifadə edilərdi: «nar insan kimi dərd çəkirdi»), o məhz inanır ki, nar dərd çəkir, xiffət eləyir. Dağların gülümsəməsi kimi, narın dərd çəkməsi, xiffət etməsi də təbiətin insan timsalında təqdim olunmasıdır, uşaq təsəvvürünə əsaslanıb dünyani mifoloji biçimdə əks etdirməkdir. Sadıq təkcə təbiəti insan timsalında təsəvvür etmir, həm də insanın öləndən sonra ruha, xəyalə, kəpənəyə çevriləməsi barədə böyük'lərdən eşit-diklərinə sidq ürəkdən inanır: «Nənəm kəpənək idi, otların üstündə uçurdu. Uzaqda uçanda qovub almanın dibinə gətirmək istəyirdim: bəlkə, yadından çıxıb, bəlkə, maqqacın yerini unudub. Bəzən nənəm tək gəlmirdi, yoldaşları ilə gəlirdi, mən kəpənəklərin heç birinə əl vurmurdum; onlarla birgə maqqac axtarırdım» (1, 238). Burada kəpənək (təbiət) nənənin allegorik ifadəsi deyil, kəpənək nənənin özüdür. Qəhrəmanların duyğu və düşüncələrində arabir lirizmin bu cür mifologizmə yönəlməsi, təbii ki, həyatdan uzaqlaşmaq deyil. Əksinə, imkan daxilində insanın psixikasındaki arxaik qatları da reallığı ilə nəzərə almaqdır. Həyatda bir şeiriyyət axtarmaq və bu

şəiriyətin havasına yaşamaq Sadıqlar üçün təbii insani keyfiyyət olduğu kimi, onların ağaca, işığa tapınması, insanın ruha, xəyala, kəpənəyə çevril-məsinə inanmaq da eyni dərəcədə mənəvi-əxlaqi saflıq nişanəsidir. Təsadüfi deyil ki, həyata şairanə münasibətlə bərabər, «mistik» münasibət də xarakterlərin seçilməsində bir göstəriciyə çevrilir: yazılıçı «mistik» düşüncəli Sadıqları nağıldan, mifdən uzaq olan Zinyət Şəkərək qızı kimi obrazlarla qarşılaşdırır. Yarıciddi, yarızarafat bir ahənglə qələmə alınan Zinyət Şəkərək qızı (müəllif bu obrazdan digər əsərlərində də istifadə edir) zorakı siyasi rejimin tipik bir yetirməsi, ucqar dağ kəndindəki nümayəndəsidir. Bir məktəb direktoru kimi onun təlim-tərbiyəsi istər formasına (şagirdləri döymək, qorxutmaq, «ar olsun!» nidaları ilə kollektiv qarşısında tənbeh etmək və s. cəhətinə) görə, istərsə də məzmununa (yoxsulluq, ehtiyac içinde olan, yeməyə çörək, geyməyə paltar tapa bilməyən uşaqlara pioner qalstuku, komsomol nişanı aldırmaq, «əsl sovet vətəndaşı» yetiştirmək cəhətinə) görə zoraklıqladan xəbər verir. Şagirdləri siyasi cəhətdən «ayıq-sayıq», ətraf hadisələrə «fəal müdaxilə» ruhunda yetiştirmək Zinyət Şəkərək qızının başlıca müəllim amalıdır. Siyasi ayıq-sayıqlıq, onun nəzərində, yuxarıdan gələn qərarların sözsüz yerinə yetirilməsinə hər vasitə ilə çalışmaqdır. Kəndin yerli şəraitini, camaatın dolanışığının pisləşəcəyini nəzərə alıb yuxarıların kolxozları birləşdirmək barədəki qərarını yerinə yetirməyən Əlmurad, heç şübhəsiz,

Zinyət Şəkərək qızının gözündə «sinfi düşmən»dır. Bu «sinfi düşmən»ə qarşı uşaqlarda nifret hissi oyatmaqdan ötrü məktəb direktoru dəridən-qabıqdan çıxır. «Almas», «Yaşar», «Həyat» pyeslərindən misallar gətirməklə Sadığın inandırmağa çalışır ki, Əlmurad kimi düşmənlər üzlərinə maska taxmışlar. Zinyət Şəkərək qızı tipli quru müqəvvaların, buyruq qullarının yaratdığı rəsmiyətçilik iqlimində təbii insani meyllərə zəruri ehtiyac duyulur. Məktəb direktorunun hər cür əsaslandırılmış təbliğatından daha çox nənəsinin, bibisinin nağıllarına inanan Sadığın daxili aləmini incəliklə əks etdirmək bir də həmin ehtiyacdən doğur. Zinyət Şəkərək qızının «real» düşüncələri nə qədər insandan uzaq təsir bağışlayırsa, Sadığın «mistik» düşüncələri bir o qədər insana yaxın və doğma görünür.

Xalq təfəkkürünün, arxaik bədii düşüncə tərzinin müasir ədəbiyyatda öz əksini tapması insan – təbiət yaxınlığının qələmə alınması ilə məhdudlaşdır. Yəziçilər, yeri gəldikcə fantasmiqoriyaya üz tutur, qeyri-adi dəyişmə və çevrilmələrə xüsusi yer verirlər. Arzu olunanın, fikrə, xəyalə gələnin xalq bədii təfəkküründə möhkəm yer tutması yazıçılar üçün mühüm istinad mənbəyi olur. Fantastika folklorada xalq təfəkkürünün müxtəlif cəhətləri ilə bağlı olduğu kimi, nəsrədə də qəhrəmanların mənəvi-psixoloji aləminin ayrı-ayrı tərəflərini üzə çıxarmaqda mühüm əhəmiyyət daşıyır. Nağıllarda insanın müxtəlif heyvanlara çevrilməsi arxaik görüşləri əks etdirirsə, deyək ki, F.

Kafkanın «Çevrilmə» hekayəsində qəhrəmanın əcaib həşərata dönəməsi insanın özünə, ən yaxın adamlarına yadlaşması psixologiyasını işıqlandırmaqda əlverişli bədii motiv kimi ortaya çıxır. Qidasını xalq yaratıcılığından alan fantastik dəyişmə və çevrilmələrdən 60-70-ci illər Azərbaycan nəşrində də məqsədə uyğun şəkildə istifadə edilir. Elçinin «Dəyişmə», «Qatar. Pikasso. Latur, 1968», «Qırmızı ayı balası» hekayələri, Anarın «Əlaqə» povesti bu baxımdan maraq doğurur.

Elçinin yuxarıda adları çəkilən hekayələrinin qəhrəmanları müasir ziyalılardır. Peşə və sənətlərindən (bəstəkar, sənətşünas, mühəndis), ailə vəziyyətlərindən («Dəyişmə» hekayəsinin qəhrəmanı subay, o birilər isə evlidir) asılı olmayaraq, onların hər üçü tək-tənhadır. «Neftçi»nin gözəl oyun göstərərək rəqib komandanın qapısından dörd cavabsız top keçirməsinin qonum-qonşuda oyatdığı böyük ruh yüksəkliyinin bəstəkar S.Qayıblıya heç bir dəxli yoxdur. Arvadı və qızı evi tərk edib getsə də, mühəndis C.Səlimov halını pozmamağa çalışır. «Qatar. Pikasso. Latur. 1968» hekayəsinin qəhrəmanı yol yoldaşı Məleykə xanımıla (Məleykə xanım həm də onun iş yoldaşıdır) kəlmə kəsməkdənsə, qəzet oxumağı üstün tutur. Bu ziyalıların tənhalığı Laçın (S.Əhmədov, «Yamacda nişanə») və Qədirin (Ə.Əylisli, «Kür qırığının meşələri») tənhalığından deyil. Laçınla Qədir ətrafdakıların nəvazişinə böyük mənəvi ehtiyac duyurlar, amma bu mənəvi ehtiyacı

anlamaq istəyən yoxdur. Elçinin yuxarıda xatırlatduğumız qəhrəmanları isə adamlardan qaçıb öz aləminə qapılmağa mənəvi tələbat kimi baxırlar. Bu cəhət «Qatar. Pikasso...» hekayəsinin qəhrəmanında xüsusilə qabarlıqdır: «...tənhalıq – təkbətəklilikdir, insanın özü ilə özü arasındaki təkbətəklilik; mən bu təkbətəklilikdən zövq alıram, çünki mənim ən yaxşı müsahibim mən özüməm; çünki özümdən başqa heç kim məni başa düşməz, necə ki mən başqalarını özləri kimi başa düşə bilmirəm; tənhalıq deyilən anlayış insan ömrünün tələbatıdır...» (2, 237). Elçin «tənhalığı insan ömrünün tələbatı» kimi qəbul edən qəhrəmanların əslində təkliyə dözməmələrini, başqası ilə qarşılıqlı anlaşmadan xoşbəxtlik duygusu keçirmələrini oxucuya çatdırmaq üçün fantasmogoriyaya üz tutur. S.Qayıblının yeknəsəq, adı, dərixdırıcı günlərinin rəmzi olan sarı pencək rəngini dəyişir, gah yaşıl, gah göy, gah da boz rəngli pencəyə çevirilir. C.Səlimovun qızı Leylanın nişanəsi olan qırmızı ayı balası oyuncağı vağzala gəlir, C.Səlimovu baş alıb uzaqlara getməkdən – öz ailəsinə qovuşmaq ehtimalını daha da azaltmaqdan saxlayır. Pencəyin dəyişməsi – S.Qayıblının adilik, yeknəsəqlik sarsıntısından qurtarmaq istəyinin və bu istəklə real imkan arasında təzaddan doğan narahatlıq hissinin əyani, görümlü təsviridir. Qırmızı ayı balasının vağzala gəlib C. Səlimovun əllərini yalaması – qəhrəmanın, qızı Leyla ilə əlaqədar düşündüklərinin, ağlına, xəyalına gətirdiklərinin qələmə alınmasıdır.

Pencəyin dəyişməsi və qırmızı ayı balasının hərəkəti qəhrəmanların daxili sarsıntıdan xilas olma anlarını göstərən bədii detallardır. «Qatar. Pikasso...» hekayəsinin qəhrəmanı da vaxtilə «möcüzə» ilə rastlaşış – Pikassonun «Kasıbların süfrəsi» rəsmindəki obrazlardan biri ilə həmsöhbət olub, hətta ona pul da verib. Amma bu «möcüzə» onun adamayovuşmazlığını aradan qaldıra bilməyib. Özgəsinə könül açmaq və ürək qızdırmaq o zaman mümkün olub ki, qəhrəman ikinci bir «möcüzə»nin şahidinə çəvrilib: Məleykə xanım Laturun «Müqəddəs Sebastian üçün ağlayan müqəddəs İrina» rəsmindəki yaralının köksündən çıxardığı oxu əlində tutub ona göstərir. «Qatar, Pikasso...» hekayəsinin qəhrəmanlarının ayrı-ayrı rəsmilərdən duyduqları qeyri-adi təəssürat, bir tərəfdən, onların incə zövqündən, həssas daxili dünyalarından xəbər verirsə, digər tərəfdən tənhalığın, özünəqapanmanın onları yaxın adamlarından belə uzaqlaşdırıldığını göstərir. Nəhayət ki, özünə həmsöhbət, həmfikir tapa bilən və ən kövrək hisslərini onunla bölən qəhrəman tənhalıq barədəki ilk qənaətindən uzaqlaşır. Yeknəsəq günlərin sıxıntısını çəkən S.Qayıblı, öz ailəsindən ayrılmağın əzabı ilə yaşıyan C.Səlimov və Məleykə xanımı könül açan qəhrəman son nəticədə: «adamlarla ünsiyyət mənəvi tələbatdır» qənaətinə gəlir. Əlbəttə, Elçinin toxunduğu tənhalıq problemini nağıl və dastanlarda axtarmaq mümkün deyil. Çünkü xalq epikasında fərdiləşdirilmə yox dərəcəsindədir,

daim hərəkətdə, başqaları ilə qarşılıqlı əlaqədə olan qəhrəmanı kollektivdən ayrı təsəvvür etmək çətindir. Elçinin xatırlatduğumız hekayələrinin nağıl və dastanlarla bağlılığı, ilk növbədə, «ola bilməz» qəliblərinə sığmayan xalq təsəvvürünü ayrı-ayrı obrazların timsalında əks etdirməsindədir. Müəllif heç də hansıa folklor süjetinə oxşar olan fantastik lövhələrə müraciət etmək fikrində olmayıb. Lakin hekayələrdəki fantastik detallarla folklordakı fantastika arasındaki səsləşməyə göz yummaq da olmaz. Pencəyin dəyişməsi ilə folklorda qəhrəmanın sehri paltar geyib dəyişməsi arasında əlaqə şübhəsizdir. Qırmızı ayı balası balaca Leylanın çevrilməsidir. Folkorda çevrilmələr qeyri-adi işlərin görülməsi üçün bir vasitə olduğu kimi, Elçinin hekayələrində də özü-nəməxsus şəkildə meydana çıxan dəyişmə və çevrilmələr insanın daxilindəki konfliktlərin bədii cəhətdən həll edilməsində mühüm rol oynayır. Məleykə xanım və onun həmsöhbətinin ayrı-ayrı rəsmiyyətdən aldığıları ecazkar təəssüratın folklorla bağlılığı daha dolayı şəkildədir. Həmin təəssüratın da mayasında xalq təsəvvüründən gəlmə cansızın canlıya çevrilməsi motivi durur. Məleykə xanım və onun həmsöhbəti rəsmiyyətdəki obrazları xəyalən dirildirlər və onlara məhz canlı adamlar kimi öz mərhəmətlərini göstərirlər. Bildiyimiz kimi, daşa döndərilmiş qəhrəmanların sehrlə yenidən dirildilməsi motivi nağıllarda geniş yer tutur. Folkordakı daş adamlı nəsrədəki şəkil adamın canlanması, hərəkətə

gelməsi arasında semantik bağlılıq var. «Dəyişmə», «Qatar. Pikasso, Latur. 1968» və «Qırmızı ayı balası» hekayələrində qəhrəmanların daxili narahatlığını, bir əhvali-ruhiyyədən digərinə keçməsini, mənəvi böhrandan çıxıb dəyişməsini qabarıl şəkildə əks etdirmək məqsədilə yazıçı folklorдаки çevrilmə motivindən istifadə edir. Bu istifadəetmə zahiri əlamətlərdə yox, məzmunda, mahiyətdə, xalq təsəvvürünə arxalanmaqdə özünü göstərir.

Folklorda qeyri-adi dəyişmə və çevrilmələr heç də həmişə qəhrəmanlarda xoş duyğular oyatmır. Folklorda gözəllərin gülüşündən gül-çiçək yaranması, insanların quşa, ceyrana çeyrilib müəyyən bir müşkül işin öhdəsindən gelməsi, daşa dönmüş qəhrəmanın yenidən dirilməsi və s.-dən fərqli olaraq, elə dönərgələrə də rast gəlirik ki, onlar insan qəlbində

qorxu, vahimə hissi yaradır. Düzdür, heç nədən qorxmayan Məlikməmmədlər, Keçəl Məhəmmədlər istənilən qeyri-adi hadisəni adı bir hadisə kimi qarşılayırlar. Qaranlıq dünyanın divi, əjdahası Məlikməmməd üçün adı rəqiblərdir, qorxulu bir yer sayılan Xaraba hamama mix çalmaq Keçəl Məhəmməd üçün su içmək kimi asandır, divardan qopan səs, divardan çıxan adam onu vahiməyə sala bilmir («Keçəl Məhəmməd» nağılı). Lakin folklorda qorxaqlara da yer verilir və onlar qarşılaşdıqları qeyri-adi vəziyyətlərdən vahimə hissi keçirirlər. Evdən qovulan Əhməd susuz səhrada bir qarıya rast gəlir, nərilti-gurultu qopur, zülmət qaranlıq çökür, hava

işıqlananda Əhməd özünü bir mağarada görür, qorxudan ürəyi yarıllır («Küp qarısı» nağılı). Qorxu və vahimə doğuran qeyri-adi dəyişmə motivi Anarın «Əlaqə» povesti üçün səciyyəvi sayıyla bilər. Elçinin möcüzə ilə rastlaşan qəhrəmanlarından S. Qayıblı da təlaş hissi keçirirdi. Lakin bu təlaş uzun davam etmirdi və möcüzənin baş verməsi ürəkdə xoş əhvali-ruhiyənin doğulması ilə nəticələnirdi. «Əlaqə» povestinin qəhrəmanı isə (müəllif onu sadəcə olaraq «tələbə» adlandırır) əsərdə əvvəldən axıra qədər qorxu içindədir və özünü «dəli olmaqdan» qorumaqla məşğuldur. Tələbə də Elçinin xatırlatduğumız qəhrəmanları kimi, adamayovuşmazdır. Onun adama-yovuşmazlığının kökündə ətrafdakılara inamsızlıq hissi durur. Həmin hiss tələbəni yataqxanada, başqa yoldaşları ilə bir yerdə yaşamağa qoymur, onu ayrıca mənzil tutmağa məcbur edir. Adamlara ürək qızdırımayıb onlardan uzaqlaşan və təkləndikcə ətrafdakı hər hansı bir hadisədən şübhəyə düşən tələbənin psixoloji gərginliyi əsərdə şərti-metaforik ifadə formasına üz tutmaqdə başlıca amilə çevrilir. Kirayə tutduğu evin quruluşu, evin içindəki əşyalar, ev sahibi olan qarının davranışı tələbəyə qəribə gəlir. Vasvasılıq, qorxu, qarabasma qəribəlikləri artırır və tələbə qeyri-adi dəyişmələrlə üzləşməli olur: evin işığını söndürdüyü halda, ona elə gəlir ki, otaqlardan birinin işığı yanır; siqareti qurtardığı halda, külqabında bir siqaretin tüstünləndiyini görür; fotolardakı adamlar zahiri görkəmlərini dəyişir, üzlərindən tük çıxmağa

başlayır, saatın əqrəbləri irəliyə yox, geriyə hərəkət edir və s. Tələbə nə qədər qorxsa da, özünü ələ alır, müşahidə etdiyi qəribəliklərin elmi izahını verməyə çalışır. Tələbənin öz-özü ilə daxili söhbəti, özünü təmkinə çağırma epizodları povestdə xeyli yer tutur. Qəfildən müəllif tələbəni psixatr və astrofiziklə görüşdürür. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, əslində onlar tələbənin özüdür, onun ikinci Mənidir, başqasına çevrilməsidir. Müəllif mətni sadələşdirmək, daxili ikiləşmə prosesini daha görümlü təsvir etmək üçün tələbəni psixatr və astrofizik simasında, qəribəliklərin elmi şərhini verən ikinci Məni ilə dialoqda qələmə alır. İkinci Məni ilə bu cür qarşılaşması tələbənin təklik azarından irəli gələn sarsıntılarını, fərdi çizgilərini oxucuya çatdırmaq vasitəsi olmaqla məhdudlaşdırır, həm də oxucuya səbəb və nəticə, zaman və məkan kimi köklü anlayışlar barədə götür-qoy etmək, onlara yeni gözlə baxmaq mətləbi aşılıyır. Tələbənin ətraf adamlarla dil tapa bilməməsi yer üzündəki insanların başqa planetlərlə əlaqə yaratmaq istəməsi kimi məsələlərlə qaynayıb-qarışır. Povestdə bir istehza ahəngi sezilməkdədir. Öz aralarında dil tapa bilməyən adamların başqa planetlərlə ünsiyyət bağlamaq istəməsini, başına qəribə oyunlar gəlməsinə baxmayaraq, tələbənin yenə adamlara yaxınlaşmamasını, təkliyin törətdiyi xofun qarşısında dəli olmamağa söz verməsini kinayəsiz qəbul etmək olmur. Qarşılaşlığı qeyri-adi dəyişmələr müqabilində tələbənin bu cür «mübarizliy»i folklorda qorxaq

Əhmədlərin yalançı pəhləvanlığını yada salır («Ustacan Əhməd» nağılı). Qorxaq Əhmədlərin yalançı pəhləvanlığı (məsələn, atdan yixilacağından qorxub ağacdan yapışması və ağaçın kökündən çıxarması) şən gülüş doğurursa, tələbənin qorxulu məqamlardan «mətanət»lə çıxmazı da istehza doğurur. Oxucu şübhə etmir ki, tələbənin özünə toxraqlıq verib qarabasmadan yaxa qurtarması müvəqqətidir. O, kosmik əlaqələrə dair nə qədər kitab oxuyub savadını artırsa da, beyninin, ürəyinin dərin qatlarında özündən asılı olmadan yaşatdığı əcdaddangəlmə duyulguların yaxa qurtara bilməyəcək. Oxucu bu qənaətə gəlir ki, tələbə son dərəcə rasional olmağa çalışsa da, daxilən psixatra, astrofizikə çevrilib qeyri-adi dəyişmələri mümkün adı hallar kimi aydınlaşdırmağa, «zərərsizləşdirməy»ə səy göstərsə də, tənhalığın gərgin anları onu əvvəl-axır irrasional bir aləmlə qarşılaşdıracaq.

Ə. Əylisli, Elçin və Anar yaradıcılığından gətirdiyimiz nümunələrdə folklor dan qidalanan qeyri-adi dəyişmə və çevrilmələr ayrı-ayrı fərdlərin daxili aləmi ilə əlaqələndirilir. Qeyri-adilik həm ətraf adamların (Zinyət Şəkərək qızı kimilərin), həm də «möcüzə» ilə rastlaşan qəhrəmanların (S.Qayıblı və tələbə kimilərin) adı düşüncəleri ilə ziddiyətin bir təzahürü kimi qələmə alınır. «İdealist» Sadığın Zinyət Şəkərək qızı kimi «materialist»lərlə qarşılaşdırılması; pencəyin, şəkildəki adamın dəyişməsindən S. Qayıblı və tələbənin təəccüb, heyrət, qorxu hissi keçirməsi

adidə qeyri-adini daha qabarılq göstərməyə kömək edir. Qeyri-adilik heç də həmişə obrazın müsbət mənəvi keyfiyyətlərinin ifadəsi demək deyil. Əgər ağacı insan, insanı kəpənək timsalında görmək Sadığın daxili saflığının bir əlamətidirsə, S. Qayıblı və tələbənin fantastika ilə üzləşməsi onların ətraf mühitdən uzaqlaşmağa meyl göstərməsinin bir ifadəsidir. Xarakterin müsbət və yaxud mənfi cizgilərini əks etdirib-etdirməməsindən asılı olmayaraq, qeyri-adi dəyişmə və çevrilmələr nəsrə folklor ruhunu, xalq yaradıcılığına məxsus arxaik yanaşma tərzini gətirməkdə mühüm rol oynayır.

Folklor xas arxaik yanaşma tərzi M. Süleymanlı nəsrində daha geniş miqyasdadır. 70-ci illərdə yazdığı «Köç», «Şeytan», «Yel Əhmədin bəyliyi» kimi roman və povestlərdə M. Süleymanlı bədii mətni bütövlükdə mif modeli üzərində qurmağa çalışır. Mif modeli təkcə əski çağların koloritini yaratmaqdə yox, həm də müasir dövrlə bağlı hadisələrin qələmə alınmasında yazıçıya gərək olur. «Köç» romanında Keçmiş və İndi sərhədləri məhz mifologizm vasitəsilə aradan götürülür. Neçə yüz əvvəlin adamı ilə bu günün adamı dünyaduyumuna görə bir-birini tamamlayır. Müxtəlif zamanlarda ömür sürmüş ayrı-ayrı adamların eyni ad (Beyrək, Bəkil, İmir və s.) daşımışı təsadüfi deyil. Sabahı görən, olacaq əhvalatları qabaqcadan bilən İmir neçə yüz il qabaq yaşamış İmirin davamıdır. Çox təəssüf ki, romanda bir çox hallarda etnoqrafik informasiya bədii materialı üstələyir, arxaiklik canlı

obrazlarla ifadə olunmur. Arxaikliyi gözə soxmadan təbii şəkildə obrazların canına hopdurmaq baxımından «Şeytan» povesti daha uğurlu təsir bağışlayır.

Dünya ədəbiyyatında şeytan mövzusuna az müraciət olunmayıb. Bu mövzu Azərbaycan ədəbiyyatı üçün də yeni deyil. Təkcə H. Cavidin «İblis» faciəsini xatırlatmaqla həmin mövzunun Azərbaycan ədəbiyyatındaki yeri barədə təsəvvür yaratmaq olar. M. Süleymanlı şeytan, iblis mövzulu yazılı sənət nümunələrindən necə bəhrələnib, özündən əvvəlkilərdən nə ilə fərqlənib? Bu, tamam ayrıca söhbətin mövzusudur. Bizi bu yerdə konkret olaraq M. Süleymanlının xalq təfəkkür tərzi ilə bağlılığı maraqlandırır. Müəllif şeytanla əlaqədar xalq arasında bu gün də yaşamaqda olan arxaik təsəvvürləri xüsusi nəzərə alır, «şeytan qəlbimə girdi», «şeytan məni yoldan çıxartdı», «şeytana lənət, kimi isteyir girir donuna» və s. kimi deyimlərdə yaşayan dünyabaxış formasını bədii əksetdirmənin canına hopdurur.

Özündərk anları yaşayan adamın şərlə daxili toqquşması psixoloji nəşr üçün ənənəvi bir əlamətdir və gözləmək olardı ki, M. Süleymanlı da şeytan mövzusundan sarsıntılar keçirən qəhrəmanın ikiləşməsi, öz-özü ilə daxili konfliktdə olması vasitəsi kimi istifadə edəcəkdir. Amma belə olmur. Fantasmoqoriyanın Elçinin hekayələrində, Anarın «Əlaqə» povestində müşahidə etdiyimiz funksiyasına M. Süleymanlının «Şeytan»ında rast gəlmirik. «Şeytan»da fantasmoqoriya ayrıca götürülmüş,

qabardılmış fərdi dünyalardan daha çox kütlənin psixologiyasını işıqlandırmaq funksiyası daşıyır. Şeytan hər hansı bir nəfərin yox, bütün kənd adamlarının qəlbinə yol tapmağa can atır, kimini oğurluğa, kimini dava-dalaş salmağa, kimini ara vurmağa, kimini də özgəsinin halalına tamah salmağa sövq edir. Kəndin ən möhkəm iradəli adamı olan Bəkirə bata bilməyəndə Şeytan özü onun cildinə girir. Adamlar iki Bəkirlə qarşılaşırlar: Bəkirin özü və Bəkir donunda Şeytanla. Bu, daxili ikiləşmə deyil. Bəkir daxilən tamdır, bütövdür, heç bir şərə, şeytan əməlinə uymayıb. Şərə, şeytan əməlinə uyan ətrafdakı adamlarıdır. Şeytana aldanan adamlarla öz bütövlüyünü saxlayan Bəkir arasındaki fərq fərd və kütlə harmoniyasını pozur. Bəkir kütlədən uzaqlaşmaq məcburiyyətində qalır. O vaxta qədər ki camaat şeytanın şeytanlığını anlayır, cütçü Bəkirin günahsızlığını başa düşür. Şeytan qovulandan sonra Bəkir yenidən öz ev-eşiyinə qayıdır və fərd – kütlə harmoniyası bərpa olunur.

Müəllif camaatın qovduğu Bəkiri daxili sarsıntınlarda, ətraf mühiti ittiham etmə məqamlarında təsvir edə bilməzdimi? Edə bilərdi, amma onda tamam başqa bir əsər yazmalı olardı. İndiki halda müəllif üçün Bəkirdən daha çox, Bəkirin də daxil olduğu kütlə ön plandadır. Bu isə ondan irəli gəlir ki, M. Süleymanlı bir sıra digər cəhətlərlə yanaşı, folklordakı fərd və kollektiv münasibətini də nəzərə alır, həmin münasibəti özünəməxsus şəkildə qoruyub saxlamağa çalışır. Bəlli olduğu üzrə, xalq nəsrində ayrı-ayrı

adamların qeyri-adi qəhrəmanlıqları, qeyri-adi ağıl və fərasəti var, amma fərdiləşdirmə aparıcı deyil. Qeyri-adi igidliklər göstərən kiçik qardaşlar bir-birinə bənzərdir, ağıl və fərasət hesabına başını dolandıran keçəllər bir-birinin davamıdır. Folklorda ad (Məlikməmməd, Məhəmməd, Əhməd və s.) əksər hallarda şərti səciyyə daşıyır və heç də qəhrəmanların bir-birinə bənzəyib, silsilə yaratmasına mane olmur. «Köç» romanında bir neçə obrazın eyni ad daşımıası və xaraktercə bir-birini tamamlaması, görünür, həm də folklor ənənələrindən gəlir. Ən qeyri-adi xüsusiyyətləri olan İmiri belə yazılıçı xüsusi şəkildə ayırib ətraf mühitə qarşı qoymur, əksinə, qeyri-adiliyin əcdaddangəlmə adı bir əlamət olduğunu diqqətə çatdırır və bununla fərdini kütləviləşdirir. Bu cəhət «Şeytan» üçün də səciyyəvidir. Bəkir ətrafdakı adamlardan nə qədər fərqlənsə də, bir o qədər həmin adamlara bağlıdır. M.Süleymanlı Bəkirin, eləcə də İmirin, Yel Əhmədin («Yel Əhmədin bəyliyi» povesti) başqalarından seçilən fərdi keyfiyyətlərini ümumi-kütləvi fonun yaradılmasına, vahid bir dünyanın təsvir olunmasına doğru yönəldir. Onun qələmə aldığı mühit miflə nəfəs alır. İmirin gələcəkdən xəbər verməsi, Şeytanın adam cildinə girməsi, Əhmədin yel kimi uçub getməsi ətrafdakı adamları bir elə təəccübəndirmir. Çünkü iyirminci əsrin sonunda yaşasalar da, onlar keçmiş-dəngəlmə dünyagörüşü saxlamaqdadırlar. Bu dünyagörüş istər-istəməz, təhtəşşür şəklində də olsa, üzə çıxır və hadisələrin axarına öz təsirini göstərir.

Ə.Əylisli, Elçin, Anar təhtəlşüurluluğu daha çox ayrı-ayrı qəhrəmanların timsalında əks etdirirlərsə, M.Süleymanlı həmin cəhəti bütöv kütlə ilə bağlı şəkildə əks etdirir. Təəccübülu deyil ki, M. Süleymanlıda el, camaat xüsusi obraz kimi çıxış edir, fərd kimi təqdim olunur:

« – Sabah Yel Əhmədin toyudu, – dedilər.

Kəndin camaatı qurdalana-qurdalana, üzdən-üzdən xırda işlər görə-görə bir yerə yiüşdilər («yiüşdi» olmalıdır – M.K.). Əhmədin toyunu fikirləşə-fikirləşə biri inəyini tumarlayırdı, biri sənək dibi döyürdü, biri kilid düzəldirdi. Üzdən-üzdən gördükəri bu xırda işləri atıb hamı bir-birinə sarı getdi. Kəndin camaatı bir yerə yiüşib oldu bir adam. Bir adam kimi də Əhmədin toyunu başladılar...» (3, 231). Camaatın bu cür təqdim olunması ondan irəli gəlir ki, M. Süleymanlı kütlənin psixologiyasını əks etdirməyə xüsusi meyl göstərir. «Yel Əhmədin bəyliyi» povestində, eləcə də «Köç» romanında el-obanın hərəkət, yürüş stixiyası ifadə olunur. «Şeytan» povestində müəllif bütöv bir camaat fonunda şərlə mənəvi toqquşmanı qələmə alır.

M.Süleymanının adlarını çəkdiyimiz əsərlərində fərdi daxili aləmdən daha çox ətraf aləmin diqqət mərkəzinə keçməsi xarakterin hərəkət və davranışılarda açılması üsuluna geniş meydan açır. Bir yurddan o birinə köç və yürüş edən igidlərin, tozanaq kimi burdan vurub ordan çıxan Şeytanın dalınca qoşan adamların, yeriyəndə yel kimi qanadlanan

Həmid və Əhmədin xarakterini oxucuya çatdırmaqdə dinamik süjet təbii və yerində görünür. Amma orası da var ki, psixoloji nəşr yüyənsiz at kimi, yel kimi baş alıb gedən zamandan daha artıq, su kimi bir yerdə göllənin lengiyən zamana – fərdin düşüncələr aləminə meyl göstərir. Psixoloq-sənətkar fərdin daxili aləmindən söhbət açarkən kütlədən də bəhs edə bilir. Fərdin daxili aləmində kütlədəngəlmə çoxmənalılığı əks etdirmək mühüm sənətkarlıq məziyyəti kimi ortaya çıxır. Ayrı-ayrı qəhrəmanların, düşünüb-daşınan, özü-nüdərk, dünyanıdərk situasiyaları yaşayan fəndlərin psixoloji aləmində bir genişlik, çoxmənalılıq əks etdirmək istəyən yazıçı, təbii ki, folklor'a da üz tutur, ondan bəhrələnir. Belə bir ədəbiyyatşunaslıq faktı təbii sayılmalıdır ki, F.Dostoyevskinin psixoloji nəşrini «polifonik» (çoxsəslü) nəşr adlandıran M.M.Baxtin xalq gülüş mədəniyyətini də «ambivalent» (çoxmənalı) mədəniyyət hesab edir, çoxmənalı bədii əksetdirmənin köklərini arxaik təsəvvürlərlə əlaqələndirir.

Burada folklor barədə ayrıca danışmağımız, ilk növbədə, müasir nəsrin çoxmənalılığa doğru irəliləyişində qarşıya çıxan çətinliklərə diqqəti yönəltmək istəyindən irəli gəldi. Belə çətinliklər sırasında təsdiq və inkar, müsbət və mənfi, xeyir və şər kimi tərəflərin nisbəti məsəlesi xüsusi yer tutur. Nəşr mənfi və müsbət tərəfləri özündə birləşdirən insana müraciət etdikcə ədəbi tənqid bu meyli nə qədər alqışlayırsa, bir o qədər də ədəbi tənqiddə ideal qəhrəman həsrəti güclənir. Qəribədir ki, ideal

qəhrəman barədə mülahizələrini əsaslandırmaq üçün ədəbiyyatşunaslarının ən çox nümunə gətirdikləri mənbə folklor olur. Əlbəttə, biz folklorda ağ və qara qarşidurmalarının olmasını inkar etmirik. Ancaq nəzərə çatdırmaq istəyir ki, bu cür qarşidurmalar folklorda ağ və qaranın qaynayıb-qarışması istiqamətinə göz yummağa da əsas vermir. «İslah olunmalı», «məhv edilməli» həyat amilləri ideologiyası üzərində kökləndiyimizdən folklorda gülüşü «öldürücü atəş açan» bədii vasitə saymışıq. Halbuki folklorda gülüş «öldürücü atəş açmaqdan» çox-çox öncə doğuluş və həyat simvoludur. Məzlumun, maymağın ölümü (məsələn, «Tülkü, tülkü, tünbəki» nağılında tısbağanın yeyilməsi) «hakim»ə nifrət oyatmaqdan əvvəl, məzluma, maymağa qarşı gülüş doğurur və belə məqamlarda öleni müsbət, öldürəni mənfi adlandırmaq çətinləşir. İfrat müsbətlik və ifrat mənfilik ölçülərindən uzaqlaşın骚动 insanı hərtərəfli planda təsvir edən müasir nəsr, təbii ki, folkordakı çoxmənalılıqdan qidalanır və ədəbi tənqidin yalançı folklor çağırışlarına məhəl qoymur. Cahandar ağa, Qılınc Qurban, Laçın, Qədir, Nemət... kimi həm müsbət, həm də mənfini, həm təsdiq, həm də inkar amilini özündə birləşdirən qəhrəmanlarla Kosa, Keçəl, Molla Nəsrəddin arasında birbaşa əlaqə axtarmaq fikrindən uzağıq. Amma inanırıq ki, mütləq xeyir və mütləq şər kimi birtərəfli baxışlardan uzaqlaşmağa can atan nəsr «xeyirlə şər qardaşdır» dünyagörüşünə arxalanan folklorun davamıdır.

## **QAYNAQLAR**

1. Ə. Əylisli. Adamlar və ağaclar. Bakı, Gənclik, 1970
2. Elçin. Qatar. Pikasso. Latur. 1968. – Bir görüşün tarixçəsi. Bakı, Azərnəşr, 1977
3. Süleymanlı M. Yel Əhmədin bəyliyi. – Köç. Bakı, Yaziçı, 1984

## **BAŞLIQLAR**

### **I BÖLMƏ. EPOS**

“Dədə Qorqud”: gülüş kultu və obrazın ikiləşməsi.....	3
Mənfi əvəzedici.....	27
Yalançı qəhrəman.....	48
“Koroğlu”: problemlər, mülahizələr.....	71

### **II BÖLMƏ. NƏSR**

Daxili monoloq.....	89
Elmi-texniki tərəqqi və nəsr.....	128
Çağdaş nəsr və folklor.....	145

**Muxtar Kazimoğlu (İmanov).**

**Epos. Nəsr. Problemlər.**

Bakı, « Elm və təhsil », 2012.

Nəşriyyat direktoru:

**Nadir Məmmədli**

Kompüterdə yiğdi:

**Ruhəngiz Əlihüseynova**

Korrektor:

**Aynurə Səfərova**

Kompüter tərtibçisi və

texniki redaktoru:

**Aygün Balayeva**

Kağız formatı: 60/84 1/32

Mətbəə kağızı: №1

Həcmi: 164 səh.

Tirajı: 500

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun  
Kompüter Mərkəzində yiğilmiş, “Elm və təhsil” NPM-də  
offset üsulu ilə çap olunmuşdur.

AzF-267402



**Muxtar Kazım oğlu İmanov**

«Müasir Azərbaycan nəşrində psixologizm» (1991),  
«Gülüşün arxaik kökləri» (2005), «Xalq gülüşünün  
poetikası» (2006), «Folklorda obrazın ikiləşməsi»  
(2011) adlı mənşəti yoxlanan műəllifidir.

