

NİYAZI MEHDİ

**SƏNƏTİN
ARXEOLOGİYASI**

**SƏNƏTİN
ARXİTEKTONİKASI**

Qanun - 2007

Az2

Kitabın redaktoru:

Aydın Talıbzadə

Niyazi Mehdi. Sənətin arxeologiyası. Sənətin arxitektonikası.

Bakı, Qanun, 2007, 344 səh.

"Sənətin arxeologiyası, Sənətin arxitektonikası" kitabının böyük kəsimi Niyazi Mehdi'nin 70-80-ci illərdə yazdığı məqalələrin işlənmiş variantlarıdır. Kitabı müəllif 1987-ci ildə bitirib. Çapdan qabaqsa axırıncı dəfə redaktə olunub. Bu məqalələrdə həmin çağda ilk dəfə toxunulmuş məsələləri, ilk dəfə irəli sürülmüş ideyaları, prinsipləri, açımları o dönmənin intellektual mühitini yadda saxlamış oxucu asanlıqla görər. Kimlərsə sezə bilər ki, o ideyalardan bəziləri, hətta sonrakı araşdırmalara da keçmişdir.

Kitab geniş, ancaq diqqətli oxucu çevrəsi üçün yazılıb, hərçənd incəsənət araşdırıcıları üçün də faydalı ola bilər. "Sənətin arxeologiyası, Sənətin arxitektonikası" kitabı Azərbaycan incəsənəti ilə bağlı prinsipial yeni nəzəri modellər qurmaq iddiası ilə yazılmayıb. Niyazi Mehdi, sadəcə, Batı elmində XX yüzil boyu yaransa da həmişə xtraordinarlığını saxlamış freydizm, yunqiançılıq, semiotika, strukturalizm paradixmalarından istifadə edib. Onun yeniliyi bəzən bu paradixmaları necə yozub necə işlətməsində, daha çox isə onların sayəsində Azərbaycanla bağlı əldə etdiyi diskurslardadır.

Kitabın kəsimləri məqalələr kimi yazılarda həmin paradixmalar SSRİ üçün hələ də yeni, mübahisəli idi. Elmin geniş çevrələri onları yad ünsürlər, "burjua" damğalarında qavrayırdılar. Sovet marksizmi-leninizmi baxımından yad və mübahisəli olan bu ideyalardan Niyazi Mehdi Azərbaycanda heç bir hücum, senzura bıçağını duymadan istifadə edərək sənət və mədəniyyət materiallarının arxeologiyası ilə məşğul olmağa, arxitektonikasını düşünməyə cəhd göstərmişdi.

Q 1500005104 sifarişli - 07
AB 022051

Az2

© Qanun — 2007

© N.Mehdi

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

Ön söz	5
--------------	---

BİRİNCİ FƏSİL

İNCƏSƏNƏTİN ARXEOLOGİYASI:

SƏNƏTDƏ ARXAİK QALIQLAR	16
-------------------------------	----

- §1. Sənətlə bağlı dərinlik ideyaları
haralardan qaynaqlanır 16
- §2. Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinin
keçmişində, indisində "Xaos/Kosmos"
arxetiplərinin bilintiləri 22
- §3. "Mikrokosm/Makrokosm" qarşıdurumu arxaik
struktur kimi və onun mədəniyyət,
sənət tarixində təzahürləri 56
- §4. Böyüklər sırasına götürməyin arxaik
ritualı və onun incəsənətdə bilintiləri.
Sənətdə tapmaca, labirint, yol strukturları 88

İKİNCİ FƏSİL

İncəsənətin arxitektonikası:

sənətdə biçim, quruluş prinsipləri	110
--	-----

- §1. Dünyanı bildiren sənət 111
- §2. Sənətin semiotikası 146

§3. İncəsənətdə dillər polifoniyası, dillər dialoqu	206
Ön söz üçün açıqlamalar və ədəbiyyat	247
Birinci fəsil üçün açıqlamalar və ədəbiyyat	248
İkinci fəsil üçün açıqlamalar və ədəbiyyat	256
Son söz	266
Kitaba artırılmışlar	268
Ruh, mədəniyyət, insan yeyinliklə yavaşlıq arasında	268
Açıqlamalar və ədəbiyyat	301
Dərinlik strukturlarının qovulması: mədəniyyət və sənətdə dayazlıq biçimi	305
Açıqlamalar və ədəbiyyat	328
Kamal Abdullanın dekonstruksiyasından açılan izlər... ..	329
<i>Aydın Talıbzadə. Olağanüstü yazı və düşüncə (balaca buddalar üçün şalaxo rəqsi)</i>	337

ÖN SÖZ

Sənət yaratının (əsrinin) çoxqatlı, çoxlaylı sistem olmasından danışmaq, artıq, "ağıllı" söhbət ədasına çevrilib. İncəsənət haqqında araşdırmasını, az qala, hamı, öncə Husserlin, sonra isə Hartmanın fenomenoloji estetikaları sayəsində dillərə düşmüş tekstin çoxqatlılığı məsələsindən başlayır. Suçumuz var. Yazımızı biz də bu məsələdən başlamalı olduq. Ancaq ardınca deməyəcəyik ki, bədii əsər elə yığılır ki, ondan bir "kərpic" çıxarsan belə, dağılar. Bu, gözəl düşüncədir. Onun üçün deyilir ki, sənətə və deməli, sənətkara sayqı oyatsın. Sənət yaratını (əsrini) yaratmağın necə "zərgər işi" olduğunu göstərsin. Di gəl ki, bu düşüncə açılmadan, incələnmədən tez-tez söylənəndə bayağılaşır. Halbuki ona qarşı da "nəyə görə?" sorusunu vermək olar.

Biz də həmin sorudan başlayaq. "Axı nəyə görə bədii əsər mütləq çoxqatlı, çoxlaylıdır? Məna zərrəcikləri ilə dolu zənginlikdədir? Bəs, Pikassonun göyərçini? Bu bir neçə cizgilərdə nə mürəkkəblik var? Nəyə görə əsl bədii yapıtdan (əserdən) "bir kərpic" qoparanda dağılır? Bəs Miloslu Veneranın qopmuş qolları niyə əsər kimi onu dağıtmayıb?"

Bütün bu suallara (sonra başqaları da ortaya çıxacaq) biz yazımız boyu cavab verəcəyik. Güman, suallar olacaq

ki, onların qarşısında mat qalacağıq (1). İlk cavabı isə in-didən düşünək.

Bədii tekstdə məzmunla formanın ilişgisi haqqında He-gel gözəl düşüncələr söyləyib. Ancaq onları danışmazdan qabaq gəlin, görək, sənətdə məzmun və forma nədir?

Məzmun içəridə olandır, bəzənsə içəridə gizlənəndir, forma isə üzdə, üstə, dışarıda durandır. Məzmun bilinən-dir, forma isə bildirəndir. Məzmun biçimə düşəndir (strukturlanandır), forma isə biçimə salandır (strukturlaş-dırandır). Məzmun bilinmək üçün, görünmək üçün biçim qazanmalıdır. Məzmunun nəyi, harası biçimə düşürsə, orası da görünür (yəni bilinir). Niyə? Ona görə ki, görmək üçün gərək göz seçə bilsin. Göz seçməlidir ki, "bu" "onun" yanındadır, ondan böyük və ya balacadır. Bir nəsnə başqa-sından ayrı görünəndə görünür (bu tautologiya üçün bizi bağışlayın). Ayırmaq üçün isə düzmək, quruluşa salmaq gərəkdir. Bu isə elə biçimə salmaq, strukturlaşdırmaq de-məkdir. Hegel deyir, insanın mənəviyyatı, qutu, ruhu (2) bədən üzvlərindən yalnız gözünə tam yığılır. İnsanın ruhu onun gözü ilə görünür və görünür. İncəsənət yaratdı öz üz-nün (formasının) hər nöqtəsini, beləcə, gözə çevirib qutu-nu, ruhunu (məzmununu) açıb-bildirir. İncəsənət hər yapı-tını mingözlü Arqusa çevirir (3).

Hegel bir də bunu deyir: "üçbucaqlıq" sadə məzmundur və həndəsi fiqur olan üçbucaq onu formaya salıb göstərir. Ancaq iş burasındadır ki, həmin sadə məzmun nə boyda üçbucaq fiqurdan göstərilməsinə biganədir.

İncəsənətdə heç cürə belə olmaz. Birincisi, məzmun konkretir, yəni çoxlu mənalar sayırışmasıdır. İkincisi isə, məzmun özünə bərabər olan formanı özünün aramsız da-

vamı kimi törədir. Formanın hər nöqtəsi məzmunundan yalnız onun açacağı nöqtəni göstərir (4). Bir adamın gözlərindən bilinən gülümsəmə başqasının gözlərindən bilinməz. Bir formanın bildirdiyi anlam (məna) və məna çalarları başqa formadan bilinməz. Ona görə də bədii yapıtda forma ilə məzmun bir-birinə sirayət etmiş haldadır. Bu məsələdən dönək Nəsimiyə baxaq:

*Ey Nəsimi, haq Süleyman mülkünü verdi sana,
Hər sözün min-asəfi-sahibvəzarətdir bu gün (5).*

Və ya bu beyt:

*Zahiri batin, əvvəli axir,
Aşikaravü həm nihandır söz (6).*

Yuri Tınyanov göstərirdi ki, məzmunun formanın içində olması, çaxırın stəkanda olması kimi deyil (7). Düz deyir. Çaxır stəkandan qədəhə tökəndə qablar yəni formalar dəyişsə də çaxırın dadı dəyişmir. Bədii məzmunu isə öz formasından başqasına "tökmək" olmaz. Çünki "tökülən", artıq, öncəki məzmun olmayacaq.

Bizdə tez-tez deyirlər: "bədii əsərdə məzmun forma ilə vəhdətdə olmalıdır". Həm düzdür, həm də düz deyil, daha doğrusu, dəqiq deyil. Ona görə ki, ən adi stulda, daşda da məzmunla formanın vəhdəti, birgəliyi var, ancaq buna görə heç kim onları bədii tekst kimi görmür.

Sənət yapıtında məzmunla formanın birgəliyinin özəlliyini seçmək üçün Yuri Lotman belə bir aydınlaşma aparır: bədii bilgi (informasiya) elə məzmundur ki, onu itkisiz

başqa dilə çevirib onun vasitəsi ilə saxlamaq, ötürmək olmur (8). Burada "dil" geniş anlamda işlənir, yəni hər hansı bir xəbəri verən, daşıyan sıranı, düzümü bildirir. Bu anlamda biz kino dili, bədii ədəbiyyatın dili (danışiq dili onun bir qatıdır), miniatür sənətinin dili, komediya janrının dili və s. deyirik. Bu anlamda hər sənətkarın əsl bədii əsərinin özəl dilindən danışmaq olar. Və bu anlamda Lotman deyir ki, bədii yapıtının daşdığı məzmunu başqa dilin strukturu, biçimi ilə yığıb-yığışdırmaq, əmələ gətirmək olmur. Daşmayıb ötürmək də olmur. Ona görə də xalçanın duyurduqlarını, duyurub, duyğularla düşündürdöklərini şeirin dili ilə çatdırmaq olmur. Çahargahın məzmununu gözə görünər itkiyə yol vermədən simfonik musiqinin dilinə çevirə bilmərik, halbuki H₂O formulasını, məzmunu korlamadan, ərəb əlifbasında göstərmək olar.

Göründüyü kimi, Lotmanın formulə etdiyi düşüncə Hegeldən gələn zəngin ideyanın yığcam və informasiya nəzəriyyəsinə doğma olan dediyə salınmasıdır. Doğrudan da, bir də görürsən, yeni saydığın tamam yaddan çıxmış əski nəsnədir.

İndi biz daha yaxşı başa düşə bilərik nəyə görə bədii əsərin məzmununu itkisiz elmi dilə çevirmək olmur. Kant bu məzmunu estetik ideya adlandırır və deyirdi: estetik ideya elədir ki, heç bir konkret düşüncə söyləmir, əvəzində, insanda min düşüncənin zəncirsayağı törəməsinə təkan verir. Estetik ideya elmi anlayışa sığmır (9). Onun üçün də elmi yolla bədii əsərin məzmun zənginliyini tutmaq, yığıb-yığışdırmaq olmur. Olsa-olsa, yalnız bu zənginliyi duymaq üçün, onun ünvanına qovuşmaq üçün yolları tapmaq olur.

Bütün bu söhbəti biz bədii tekstdə məzmunla formanın bir-birini necə doğurmasını göstərmək üçün apardıq. Məzmun öz zənginliyinin cərəyanı ilə bu zənginliyi göstərəcək formasını öz içindən törədir. Forma isə hər nöqtəsini baxışan bir göz edib mənaları bildirir. Deməli, bu gözlərdən biri qapananda hansı mənasa görünməz olur. Həmin mənə görünməz olanda isə əsərin məzmununu yaralanır.

Düzdür, cavabında demək olar ki, heç bir adam əsl bədii yaratının məzmununu əmələ gətirən mənə zərrəciklərinin hamısını tuta bilməz. Ancaq elə ona görə biz deyirik ki, bədii tekstin estetik qavrayışı həmişə yarımçıqdır.

Göründüyü kimi, yeni bir problem ortaya çıxdı. İndi də onu düşünək, çünki çıxaracağımız sonuclar sonrakı fəsilərdə öz xeyrini verəcək. Bədii tekstdə olanların hamısı heç vaxt ən yüksək zövqlü adamın belə, qavrayışına axmır, deməli, ora yarımçıq keçir. Hərçənd mədəniyyət belə bir ideyanı postulat kimi götürür: bizim bədii tekstin məzmun və formasını heç vaxt tam mənimsəyə bilməməyimiz ona əsas vermir ki, bədii əsərdən "bir kərpic" çıxarmağı, onun formasında dəyiş-düyüş etməyi adi hal sayaq. Mədəniyyət bədii tekstə fiziki baxımdan dəyişdirici təsiri arzuolunmaz sayır. Belə təsir tarixdən, keçmiş çağlardan gələndə və bədii əsərin formasını "yaralayanda" mədəniyyət bir söz demir. Çünki tarixə, əski çağlara sayğı əsl bədii tekstin urvata tən gəlir. Tarixin əsərə vurduğu "yara" sənətkarın əsərə vurduğu xal dərəcəsinə qalxır. Tarix və sənətçi sənət yaratı üzərində eyni müəlliflik hüququ qazanırlar. Və ona görədir ki, bəzən sənətçi əsəri ilə tarixin özü kimi davranır, əli zamanın aşındırıcı əlinə çevrilib qəsdən əsərin boyalarını köhnəldir, tutqunlaşdırır, kompozisiyasını yaralayır. Pikasso bəzi işlərinə qəzet parçası yapışdırmışdı ki,

vaxt keçdikcə köhnəlib saralsın və zamanın ötərgiləşdirici işini göstərib tekstdə Zamanı göstərən bildirici olsun. Elçin Aslanovun Ortaçağ Bakısını quş uçuşunun hündürlüyündən göstərən miniatürlərində qəsdən edilmiş rəng pozuntuları, boya köhnəliyi də həmin mənaları daşıyır.

Gözdən keçirdiyimiz məsələnin başlanğıcına qayıdaq: mədəniyyət bədii tekstdə nə varsa, onun qalmasını, saxlanmasını önəmli sayır.

İndi bu prinsip baxımından bir soruya baxaq. Həmin soru belədir: "Nəyə görə rəssamlıqda, heykəltəraşlıqda orijinalın dəyəri yüksək olur, onun çıxarılmış üzü (kopiya) isə nəşə ikinci dərəcəli sayılır (daha doğrusu, sənətkarın çıxardığı bir neçə üz orijinal dəyərində olur)? Axı Mikellancelonun "Davud" heykəlinin mərmərdən tam oxşarını çıxarmaq olar. Bəs onda nəyə görə orijinalın qiyməti çıxarılmış nüsxədən ölçüyəgəlməz dərəcədə çox olacaq?"

Birinci cavab. Güman ki, sənətkarın əlinə sayğı ilə bağlıdır bu dəyər. Rəssam, heykəltəraş bədii əsəri həm də bir nəsnə, bir cism kimi düzəldir. Düzəldir və bilir ki, bu düzəltdiyi camaatın qavrayışına üzünü tutacaq. Yazıçının əlyazması belə düzəldilmir. Əlbəttə, əlyazmasına da böyük dəyər verilir: ancaq bir sənət əsəri kimi yox, yazıçının yaratmaq axtarışını iz kimi özündə saxlayan vərəqlər kimi.

İkinci cavab. Bədii ədəbiyyatın əlyazmalarından fərqli olaraq rəssam və heykəltəraşların yaratdığı əsərlərə orijinal kimi həlledici üstünlük verilməsi bir səbəblə də bağlıdır. Bizcə, mədəniyyət sanki belə bir ideyadan itələnir: rəssam, heykəltəraş orijinalda elə mənalı, ancaq birbaşa bilinməz cizgilər qoya bilərlər ki, onlar kopyalara keçməz. Ona görə də bu sənət növlərində orijinalın itməsi bədii ədəbiyyatda, məsələn, romanın əlyazmasının itməsindən

qat-qat böyük itkidir. Göründüyü kimi, bədii tekstin formasında hər nöqtənin önəmli sayılması, bu gün az şey deyən nöqtənin sabah həlledici şeylər deyə bilməsi gümanı rəsamlıq və heykəltəraşlıqda orijinalı əvəzolunmaz edir.

İndi isə bədii tekstin çoxqatlı sistem olmasını gözədən keçirək. Hegeldən gördük ki, əsərdə məzmun və forma bir-birinə sirayət edir. Bu o deməkdir ki, formanı qabıq, qab kimi başa düşmək yanlışdır. Forma ilə məzmun bədii yapıtda spektr keçidləri ilə bir-birinə keçir. Ona görə də belə demək olar: lap öndə qabıq kimi üzə əmələ gətirən dışarı forma durur, sonra içəri formanın qatları başlayır və nəhayət, məzmun laylanmaları gəlir.

Başqa cür də demək olar. Bir nəsnənin səbəbi olanın özü başqa bir səbəbin sonucudur. Deməli, eyni şey həm səbəb, həm də sonuc olur. Eləcə də bədii tekstdə üzə duran "A" "B"-ni bildirir, deməli, axırıncı olur birincinin məzmunu. Ancaq "B" də daha dərinə duran "C"-ni bildirir, deməli, öncədəki üçün məzmun olan "B" "C" üçün forma olur. Məsələn, götürək Səttar Bəhlulzadənin "Abşeron natürmortu"-nu. Əsərin ən üz qatı boya şırımları, boya yaxılarıdır. Onlar palazı, palazın üstündə məcməini, kasaları, meyvələri və sairəni bildirirlər. Deməli, boya fiqurları ən üzdəki forma kimi həmin nəsnələri özünün məzmunu edib bildirirlər.

Öz növbəsində bu nəsnələr formaya çevrilib Abşeron məişətini, abşeronlunun yaşayış tərzini canlandırırlar. Şəkildə məcməi və kasalar, meyvələr elə çəkilib ki, ağırlıqları əllərindən alınıb. Hamısı fəza yüngüllüyündədirlər. Fəzasayağılıq abşeronlunun məişətini seyr edən Səttarın valeh-valeh baxan gözlərini gözümüzün qabağına gətirir.

Biz hələ natürmortun üzədən içəcən bir neçə qatını, "pillsini" seçib ayırdıq. Belə-belə xeyli dərinliyə getmək olar.

İndi belə bir sual ortaya çıxa bilər: "Yaxşı bəs əsər sadə olanda necə? Demək olarmı ki, onun da çoxlu layları var?"

Qabaqca onu deyək ki, adətən, əsərin sadələyi onun görünüşcə sadəliyi olur. Dərinə getdikcə yenə də dürlü-dürlü laylar açılmağa başlayır. Bütün bunları konkret göstərək. Şelling belə hesab edirdi ki, gözəl nəsnə elə bir tək-cə, elə bir ayrıcadır ki, onun varlığında onun anlayışı tam gerçəkləşib. Yəni o öz anlayışını tam göstərir. Özü də Şelling üçün anlayış nəsə sonsuzdur (10).

Bu düşüncə qabaqca adama anlaşılmaz görünür. Axı anlayış əgər hansısa nəsnələr qrupunun başlıca cəhətlərini özündə yığıb saxlayırsa, bu cəhətlərin sayı məhdud olduğu üçün anlayış da məhdudluğun müəyyənliyində, bəlliliyində olacaq. Deməli, Şelling nəsə anlayışı çox şişirdir.

Ancaq belə düşünməyə tələsməyə. Başqa baxımdan yanaşanda, doğrudan da, anlayışın sonsuzluğu açıdır. Əski yunan filosofu Anaksaqor ilk dəfə fəlsəfədə "hər şey hər şeydədir" prinsipini irəli sürmüşdü. Əgər hər şeydə hər şey varsa, hər şeyin tutumu görün nə qədər artır. Şellingin düşüncəsini anlamaq üçün bu bir açımdır.

Başqa açımı ünlü Argentina yazıçısı Borxesdən çıxarmaq olar. "Tanrının yazıları" hekayəsində o soruşur: - "Hansı deyim özündə mütləq həqiqəti saxlaya bilər? Və bu düşüncəyə gəldim ki, hətta insan dillərində elə bir cümlə yoxdur ki, aləmi bütünlükdə özündə göstərməsin: "pələng" söyləmək... onun yediyi maralları, maralların yediyi otları, otların anası olmuş torpağı, torpağı törətmiş göyü yada salmaqdır" (11).

Hər bir anlayışdan, beləncinə, bütün anlayışlara yol gedir. Hər bir anlayış beləncinə öz arxasında lay-lay bütün başqa anlayışları yığıb saxlayır. Uyğun olaraq hər sözün formasından başqa sözlərə çıxmaq olar: şair qafiyələrlə,

beləcə, başqa sözlərin formasına çıxır. Eləcə də şair bən-zətmə prinsiplərilə bir sözün mənasından o biri sözlərin məzmununa lağım atır.

Etimoloji axtarışlar aparən dilçilər də təxminən eyni iş-li görürlər. Ona görə də sözlərin soykökünü açmaqda nə-sə güclü bir poeziya var. "Gülüş" sözü beş səsdən ibarət sadə kəlmədir. Ancaq özündə neçə-neçə yüz kilometrəli, yüzilləri büküb saxlayır. Araşdırıcı tapır ki, onun kökündə duran -gü- şumerlərdə olan -qu- ("səs" deməkdir) sözü ilə, "qulşe" ("şənlik") gəlməsi ilə qohumdur (12).

Daha yaxın çağların sadə bir deyiminə baxaq. Azərbaycanlı qadın uşağa sevgisi aşıb daşanda "səni ölməyəsən, sə-ni ölməyəsən!" deyir və bu zaman döymə jestlərini yumşal-dıb sığallamağa çevirərək ovuclarını, şilləsini uşağın sinəsi-nə, çiyinlərinə sıxıb-çəkir. Bu jestlərlə bayaqkı deyimi ayrı cür də söyləyirlər: "səni öləsən, səni öləsən!" Bu cümlənin qarğış kimi söylənilməsi də var, ancaq biz onu demirik.

Bizim üçün istəklə deyilən "səni öləsən, səni öləsən!" deyimi daha maraqlıdır və gəlin, onun yaranmasına gəti-rib-çıxaran biopsixoloji prosesləri bərpa edək. Heyvanlar aləmində bioloji gərəyin (tələbatın) ödənilməsi, tutalım, yeməli şeylərə istək törədir. Həmin istəyin sonucu - gərə-yi ödəmək üçün o şeyləri dağıtmaq, yox etmək olur. Bir sözlə, bioloji aləmdə istək parçalamağa, dağıtmağa çağırır ("pişik balasını istədiyindən yeyər" deyimini yada salaq).

İnsanın mənəvi aləmi formalaşanda bir çox bioloji strukturlar, ilişkilər ilkin vəzifəsindən soyulub çıxaraq, arınmış şəkildə burada da iştirak edir. Uşağına sevgisi aşıb-daşan ata-ana onu dişləyir, sıxcalayır. Beləliklə, balasına istəyin intensivliyi artanda bilinc (şüur) sonradan yaranmış mənəvi aləmin daha yuxarı mərtəbələrinə qalxmaq əvəzi-

nə yarımçıq da olsa, unudulmuş psixomotor strukturlara, aktlara qayıdır. İrəli getmək əvəzinə geri qayıdır. Ona görə də demək olar ki, "səni öləsən, səni öləsən!" deyiminin və bu deyimlə bağlı jestlərin arxasında istəklə dağıtmağı, öldürməyi sıx bağlayan bioloji struktur durur.

Beləliklə, biz adi bir cümlədən insan tarixinin bioloji qatlarınacan gedib çıxdıq. Bir çox sadə dil formalarının, etnik simvolların arxasında belə dərinliklər gizlənir və onlar elmi bərpə sayəsində üzə çıxırlar.

Dil, etnik mədəniyyət öz gəlişməsində dürlü dəyişmələrdən keçərək yolu azdırır, başlanğıc nöqtələri, sonrakı laylanmalarla örtüb görünməz edir. İncəsənətdə isə durum bir az ayrı cürdür. Sənətçi mənaları gizlədəndə də əsərə onları tapmaq üçün eyhamlar səpələyir. Heç kimin heç vaxt açə bilməyəcəyi mənaya sənətdə bədii-mədəni gərəək yoxdur. Hərçənd onu da deyək ki, sənətkarın öz yapıtında bildiyi mənalar bir çox hallarda bilmədiyi mənalar dan az olur. Ağlasıgmaz görünür. Ancaq doğrudan da belədir. Şekspir faciələərindən mənalar çıxarmaq üçün kitabxanalarcan kitablar yazılıb, yüzlərlə yeni yozumlar irəli sürən tamaşalar qoyulub. Sual ortaya çıxır: "Nədir, bütü bu mənaların hamısını Şekspir irəlicədən bilibdir?"

Qəribə durum yaranır. Biz Şekspiri ona görə dahi sayır ıq ki, faciələeri sayı bitməyən mənalar qaynağıdır. Sonra isə deyirik ki, bu mənaların xeylisini özü də bilmirdi. Belə çıxır ki, Şekspirin ayağına etmədiyi işləri yazır ıq. Ancaq yenə də şekspirlər dahidirlər. Əsərlərinə irəlicədən bütü n saysız mənaları qoyduqları üçün yox, başqa şeylərə görə.

Anlatmaq üçün bir fakta baxaq. Fortopianoda sonsuz sayda melodilər çalmaq olar. 1709-cu ildə italyan Kristo-

fori fortopianonu düzəldib, bəlkə də onun imkanlarını göstərmək üçün bir yaxşı mahnı da bəstələyib çalıb. Sonralar isə milyonlarla adam milyonlarla melodini fortopianoda, onun növləri olan royal və pianinoda çalmaqda davam ediblər. Oxşar olaraq deyə bilərik ki, şekspirilər fortopianonu yaradandılar. Ayrı-ayrı mədəniyyətlər, çağlar isə bu "fortopianoda" öz mahnılarını çalırlar.

Deməli, sənətçi əsəri ilə elənçi sistem, elənçi struktur kəşimləri, oynashmaları qurur ki, onlar zəngin mənalar versin. Sonra əsər sənətkardan ayrılıb insan bilinclərində (şüurlarında), mədəniyyətlərdə, dürlü çağlarda dövriyyə etməyə başlayır. Başlayır müstəqil həyatla yaşamağa. Ancaq sual suallığında qalır. Sənətçi necə bir sistem yaradanda əsər ondan ayrıldıqdan sonra da başlayır zəngin həyatla yaşamağa və öz yaradıcısına "böyük sənətkar" adını gətirməyə? Bu soruya çağdaş elm hələ də tam, inandırıcı cavab tapmayıb. Biz də tapa bilməyəcəyik. Bəlkə də cavab haradasa biologiyada, fizikada, psixologiyada ediləcək tapıntının içində gizlənidir, oradan çıxacaq. Bəlkə də heç vaxt tapılmayacaq və ya hər çağ özünün yarımçıq cavabını versə də bu yarımçıq cavablar yığılıb bütöv cavab əmələ gətirməyəcək.

Sənətin öz arxeologiyası var! Ona görə də əsərin, incəsənətin dərinliklərində qalıb itmiş, gizlədilmiş olanları bərpa etmək üçün burada da "arxeoloji qazıntılar" aparmaq gərəkdir. Sənətin öz arxitektonikası (stukturları, quruluşu) var. Ona görə də bədii yapıtının, incəsənətin biçimlərini göstərmək üçün incələmələr yapmaq gərəkdir. Bu kitabda daha çox sənətin arxeologiyasından və arxitektonikasından söhbət aparılacaq.

BİRİNCİ FƏSİL

İNCƏSƏNƏTİN ARXEOLÖGİYASI: SƏNƏTDƏ ARXAİK QALILAR

§1. Sənətlə bağlı dərinlik ideyaları haralardan qaynaqlanır

Biz Ön sözdə sənət əsərinin dərin qatları haqqında ilkin söhbəti, artıq, aparmışıq. Gördük ki, bu dərinlikdə əsəri yarananın özünün bildiyi və bilmədiyini mənalar, biçimlər gizlənir. Bir də gördük ki, sənətkarın öz yaratdığı nələrinsə olduğunu bilməməsi heç də onu başaşağı etmir. Özünü ən yaxşı bilən, tez-tez özünüdüşünüşlə məşğul olan adam belə, özündə gizlənməmiş, laylanıb qalmış bir çox nəsnələri bilmir. Və, əgər o, sənətkardırsa, görürsən ki, tez-tez həmin bilinməzlik qaranlığından vurub şüurun işığına çıxan mənalar, strukturlar əsasında yaradıcılığında tapıntılar yapır. Göründüyü kimi, şəxsiyyətin modeli ilə bədii əsərin modeli arasında nəsə oxşartı var. Belə də demək olar: bədii yaratmanın özü canlı, düşüncəli insan modelində biçilir.

Ziqmund Freyd özünün Psixanalizində, Karl Qustav Yunq isə özünün Analitik psixologiyasında şəxsiyyətin iç sistemində düşünüş, özünübilmə bölgəsi ilə (yəni bilinclə, şüurla) düşünüşsüzlük (bilincsizlik), bilincaltı (şüuraltı)

bölgələr arasındakı ilişkilərə böyük fikir vermişdilər. Bu sadalananlar baxımından insanı ayrı-ayrı tiplərə bölmək olar. İnsan var ki, onun özünü bilməsi yaşamında aparıcı olur. İnsan var ki, bilinci bilincsizliyinin, bilincaltının əsir-yesiridir. Belə adamlar nevroitik tiplərdir. İnsan da var ki, iç varlığının hər üç bölgəsini uyarlıqda saxlayır.

Güman ki, eyni prinsiplə sənət əsərlərini də bölgüləndirmək olar. Əsər var ki, onu şüur, bilmə aydınlığı xarakterizə edir. Əsər var ki, nevroitik tip təsiri bağışlayır (surrealizmi, absurd teatrını yada salmaq olar). Əsər də var ki, hər iki tipin uyarlığında özünü qurur.

Freyd və Yunq çox maraqlı bir şeyi üzə çıxartmışdılar. Nevroza tutulmuş adamların, bir də şizofreniklərin təsəvvürlərində əski miflərlə rituallar üçün xarakterik olan görklər (obrazlar), strukturlar özlərini bol-bol göstərir. Bütün bunlar həm də insan yuxularında durmadan peyda olur. Özü də belənci durum, təkcə mifləri bilənlər üçün deyil, bilməyənlər üçün də xarakterikdir.

Bu psixoloji olayı Yunq "proyeksiya" anlayışı ilə açıqlayır. Onun fikrincə, miflər heç də təbiət olaylarını alleqoriyaya çevirməkdən, yəni hansı mənaları isə bildirən nişanlara, işarələrə çevirməkdən yaranmayıb. Əski insan özü də bilmədən (yəni bilincsiz, şüursuz olaraq) psixi dünyasındakıları təbiət olaylarının üstünə proyeksiya edirdi ki, bu olaylar "ekranında" onlara tamaşa etsin. Beləcə, miflər əski insanın bilincsizliyinin dünyadakı olaylara proyeksiyasından yaranır. İnsan, tutalım, günəşin doğub batmasını öz psixikasına mənimsətmək üçün bu ritmik prosesi tanrıların, ərənlərin taleyi ilə bağlamışdır. Tanrı, İlahi qəhrəman görklərinin kökü isə, Yunqa görə, insanın psixi-

kasının bilincsiz qatlarına gedib çıxır. Ayın fazalarında, yağış mövsümlərində ritmik təkrarında əski insan özünün bilincsiz dünyasının dramasını, yəni toqquşma və uyuşmazlıqlardan törəyən gərginliklərini izləyirdi (1).

Yunqun nəticəsi. İnsanın iç dünyasının bilincsiz bölgəsi həm miflərin, həm də yuxuların qaynağıdır, ona görə də hər ikisi eyni başlanğıcdan oxşar obraz və simvolları alırlar. Təxminən eyni ideyalar Yunqdan qabaq Freyd tərəfindən irəli sürülmüşdü. Ancaq Yunqun müəllimi miflərin və yuxuların vahid qaynağı kimi insandakı bilinciliyi yox, bilincini götürürdü.

Bu ideyalarda düzü və əyrini üzə çıxarmaq psixologiya və fəlsəfənin işidir. Hər halda indiki çağda elmdə nəşə tənqidi işlər aparılmışdır. Araşdırıcılar boyunlarına alırlar ki, məsələn, Yunqun "arxetip" anlayışını mistik örtükdən çıxarsan, doğrudan da onun vasitəsi ilə incəsənətin bəzi dərində gizlənmiş strukturlarını tutmaq olar.

Yunq arxetip anlayışını Platondan yaman təsirlənmiş İskəndəriyyəli Filondan götürmüşdü və onu belə açırdı: insan psixikasında elə ilkin biçimlər var ki, boş strukturu, formanı andırır. İnsan özü onları bilmir. Ancaq bu arxetiplər əzəli strukturlar kimi insanın gördüklərinə, bildiklərinə əlini qoyur. İnsan özü də bilmədən urcahına çıxan olayları, nəsneləri arxetiplər biçiminə düşəndə anlayır, dəyərləndirir, onlara reaksiya verir. Yunq belə arxetiplərdən birini Kölgə adlandırır. Kölgə insan "Mən"ində "Anti-Mən"dir. İnsan irsən vəhşi təbiətlə bağlı elə çeşidlər alır ki, sonra şüurun, əxlaqın təsiri ilə onların qorxuncluğunu görüb bilincindən onları sıxışdıraraq çıxarır. Bu sıxışdırılıb çıxarılanlar bilincsizlikdəki Kölgə arxetipinə yığılırlar.

Beləliklə, Kölgə psixi dünyanın İblisanə gücüdür. Adamın içində cinayətkar, saldırgan (təcavükar) başlanğıcdır.

Sergey Averinsev belə bir düşüncə irəli sürür: Qoqolun "Ölü canlar" əsərinin neqativ personajlarına yazıçının psixikasındakı Kölgə arxetipi ilə ilişgide baxmaq olar. Görünür, Averinsevin bu düşüncəsi geniş yayılmış belə bir ideyanı yozmaqdan doğur ki, Dostoyevski və Qoqolun mənfi personajlarının prototipləri onların öz "Mən"lərində gizlənmişdi (2).

Yunqdakı başqa arxetiplər: Niqab (Maska), Özündəlik, Animus, Anima, Körpə, Bilgə (müdrük) Qoca (və ya Qarı), Xəstə şah və s. (3).

Animus və Anima arxetiplərini Yunq belənçinə açıqlayır: hər bir insanda özünə tərs cinslə bağlı ilkin psixi strukturlar gizlənilir. Kişidə qadınla bağlı bu, Anima arxetipidir, qadında isə Animusdur. Nevrotik durumda kişidə Anima fəallaşır aparıcı amilə çevrilə bilər. Bu zaman Anima onda pis xasiyyətlər törədir. Məsələn, dışarı dünyaya yönəlikdə kişi başlayır erköyünlük, kürlük, dəymə-düşərlik etməyə. Eləcə də Animus qadında üstünləşəndə tərslik, doqmatiklik, gəvəzə-gəvəzə prinsip aparmaq, xaqanlıq qanunvericilik iddiası kimi keyfiyyətlər şişib onu bürüyür (4).

Freydin və Yunqun nəzəriyyələri ədəbiyyatşünaslıqda ritual-mifoloji məktəbin yaranmasında böyük rol oynamışdır. Bu məktəbin araşdırıcıları bədii tekstdə ritual və miflərdən gəlmə qalıqları bərpa etməklə məşğul olurdular. Onların əqidəsincə, sənətdə bütün əsas görklər, vasitələr öz təsir, etgi gücünü və dərinliyini əski ritual və miflərdən alır. Məsələn, Hilbert Merrey özünün "Hamlet və Orest" etüdündə göstərirdi ki, Şekspirin draması ilə əski yunan

dramasının eyni ritual qaynağı var. Həmin ritual isə arınmaq üçün qurban verməklə katarsis keçirmək mərasimidir.

Ritual-mifoloji məktəbin başqa bir araşdırıcısı - Mod Bodkin Yunqa arxalanaraq Yaqonu Otellonun Kölgəsi kimi, yəni onun bilincaltı istəklərinin təzahürü kimi incələyirdi (5).

Göründüyü kimi, Freyd, Yunq və ritual-mifoloji məktəbin araşdırmaları sayəsində incəsənət haqqında elm belə bir verimli ideya əldə etdi ki, bədii tekstin korpusunda əski insan təsəvvürlərinin, ritual və miflərinin xeyli qalıqları səpələnmişdir. Çox hallarda belə qalıqlar sənətkarın özünün xəbəri olmadan bilincsiz şəkildə əsərə keçsə də burada onlar fəal konstruktiv, emotiv təsir gücünü artıran işlər görürlər.

Bu bölmədə biz Azərbaycan incəsənətinin keçmişində, indisində özünü göstərmiş arxetip strukturlardan, ritual-mifoloji qalıqlardan söhbət açacağıq.

Əl-Fərabî varlığı öyrənməklə bağlı Platon və Aristoteləli tutuşdurub ikincinin çıxartdığı belə bir paradoksu yada salır: anlamaq ya bilmədiyini, ya da bildiyini öyrənməkdir. Əgər bilmədiyini öyrənməkdirsə, nədən tapırsan ki, bu öyrəndiyin məhz bilmədiyindir. Axı bilmədiyini tanımadığındır. Tanımadığını sən necə tanıyarsan ki, bu elə bilmədiyindir. Axı bunun sən bilmədiyini olduğunu bilir-sənsə, deməli, onu, bilirsən, deməli, onu bilmədiyini fikrin düz deyil, yanlışdır.

Əgər bildiyini öyrənirsənsə, bu, artıq, gərəksiz iş deyilməyi? Sonra əl-Fərabî yazır ki, Aristotel paradoksu belə çözüür: bilmədiyini hər hansı bir nəsnəni öyrənmək istəyən adam öz ruhunda, qutunda irəlicədən olanı bu əməliyyata

cəlb edir. Məsələn, iki ağacın bərabər olub-olmadığını bilmək istəyirsənsə, bilincində öncədən olan "bərabərlik" anlayışından istifadə edirsən. Deməli, iki ağacın bilmədiyini ölçü ilişgisini bildiyin bərabərlik anlayışı ilə eyniləşdirəndə (identifikasiya edəndə, ya da bərabərliyə oxşadanda) bilmədiyini bildiyinə eyniləşdirmək, oxşatmaq sayəsində bilmiş olursan.

Sonra əl-Fərabî göstərir ki, bu paradoksdan Platon başqa cür çıxırdı. Deyirdi ki, dünyadan əsl gerçəkləri (həqiqətləri) almaq olmaz. Desən ki, onlar, yuxarıdakı paradoksa düşəcəksən. Əsl gerçəklər insanın qutunun (ruhunun) dərinliklərində olur. Ona görə də əsl bilmək dünyadan nələrisə almaq deyil, ruhunun güzgüsünün üstündəki tozu silib həqiqətləri orada görməkdir (6).

Haqqında danışdığımız paradoksla bağlı Aristotel açımı yazımız üçün seçdiyimiz problemlə səsləşir. Mifoloji strukturlar niyə miflə ölüb getmir, Ortaçağın və bütün sonrakı dövrlərin mədəniyyətlərinə, incəsənətinə keçib, başqa-başqa geyimlərdə də olsa, onlarda alt strukturlar kimi yaşamaqda davam edir?

Görünür, buna ağılabatan cavablardan biri belədir: mif özü insan ruhunun elə xarakterik sxemləri əsasında (Platonun dediyini xatırlayın) törəyir ki, onlar mif öləndən sonra da bilmək, tanımaq, anlatmaq məqsədi ilə edilən oxşatmaq, eyniləşdirmək əməliyyatında xarakterik strukturlar kimi iştirak edirlər.

Beləliklə, Platon-Aristotel paradoksundan itələnsək, deyə bilərik ki, Ortaçağın və Yeni çağın insanı bilmədiyini bilmək üçün mifdən qalma və ya keçib-gələn arxetipləri bilərəkdən və ya bilməyərəkdən öz işinə cəlb edirdi.

Bilmədiyini bildiyi əsasında anlayırdı. Bu münasibətlə Tomas Mannın belə bir deyimini də yada salmaq olar: tipik olanda həmişə xeyli mifoloji əsas var, çünki mifoloji olan ilkin nümunədir, tarixi dəyişmələrin dəyişdirə bilmədiyini sxemdir, əzəli formuladır (7).

§2. Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinin keçmişində, indisində "Xaos/Kosmos" arxetiplərinin bilintiləri

Kosmoqonik, yəni Kosmosun yaranışından danışan bir çox dünya miflərində Xaos verimli (produktiv) başlanğıc kimi bütün törənişlərin qaynağı adlandırılır. Mifoloji dünyaduyumunda Xaos ya azman Su stixiyası ilə bağlıdır, ya da sonsuz, dibsiz zülməti, bir sözlə, qanunauyğunsuzluqlar burulğanını bildirir. Əgər simvollarla bildirsək, səbəb-nəticə prinsipi əsasında qanunauyğunluq deyir ki, "A" dan sonra ya "B" gələcək, ya da "C". Xaotiklik isə elə bir qarmaqarışlıqdır ki, nədən sonra nəyin gəlməsini heç cürə gümanlamaq olmur.

Hesiodun "Teoqoniya"sına baxsaq, görərik ki, yunanlılarda Xaos qarmaqarışılığın bilinməzliyi kimi Zülmət görkündə göz qabağına, ağıla gətirilirdi. Misir kosmoqoniyasında Xaos Nun (Okean və ya Su) adlandırılırdı, şumerlərdə Xaos dənizin dibsizliyini bildiren Abtsu ilə, Altay türklərində tanrı Qaraxan üçün yaradıcılıq materialı olan Su-Dəniz ilə, polineziyalılarda, hindlilərdə isə Zülmət ilə simvolizə edilirdi.

İnformasiya nəzəriyyəsinin terminləri ilə desək, Xaos entropiyadır. "İnformasiya" anlayışı entropiyanın tərsi olaraq bəlli prinsiplərlə düzümlənmiş, sahmana salınmış sistemi bildirir (8). Miflərdə informasiyanın oxşartısı Kosmosdur. İlk anlamına görə, əski yunan dilində Kosmos sahman, düzüm demək idi.

Entropiya anlayışı bizə bunu yaxşı aydın edir ki, nəyə görə əski insanlarda Xaos Su, Okean, Zülmət stixiyasında görüntülənirdi. Çünki bu ulusların necə yaşamaları ilə və təbiətdən asılı olmaları ilə şərtlənmiş qavrayışları üçün dəniz-okean, zülmət qorxunc, gözlənməzliliklərlə dolu aləm idi.

Miflərə görə Kosmos Xaosdan doğulur, törənir. Kosmoqonik əsativlərdə tanrıların yaranışı, qohumluq bağları, vəzifə bölgüləri bəlli bir ilişkilər şəbəkəsi əmələ gətirib Xaosun hansısa bir sahəsini strukturlaşdırır və beləliklə, Kosmos yaranır. Məsələn, misirlilərin mifologiyasında tanrı Pta öncə Nundan yaranır, sonra özü tanrı Şu ilə tanrıça (ilahə) Tefnutu ilahi söz vasitəsi ilə yaradır.

Bu yerdə belə bir oxşayış ilginçdir: Tövratda tanrı Yahva da işığı və dünyanın başqa başlıca ünsürlərini ilahi Sözlə qaranlaq okean-xaosun üstündə yaradır. Qurani-Kərimin VI surəsində Allah belə alqışlanır: - "Göyləri və yerləri haqq və hikmət ilə yaradan Odur. "Ol" dediyi gün olur".

Deməli, Qurana görə də hər nəsnənin yaranışı Allahın "ol" sözündən asılıdır (yada salaq Ortaçağ Müsəlman poeziyasında tez-tez işlənən və "ol deyəndə olur" anlamını verən "kün fəkan" deyimini). Özü də Qurana görə də göyləri və Yeri yaradanda Allahın taxtı suyun (Xaosun) üstündə idi (9).

Mifologiyalarda Sözü kosmivirici (düzümverici) başlanğıc kimi baxılması sonralar mədəniyyətdə və ədəbiyyatda Sözü'nün kultuna çevrilir. Dədə Qorqud boylarında verilən olaylardan sonra gəlir "boy boylayır, soy soylayır". Elə bil olmuş olayların öz təbii ardıcılığı, düzülüşü sosial təcrübə üçün, mədəniyyət üçün bəs etmir və tələb olunur ki, bu ardıcılıq Sözü ardıcılığına bərkidilib saxlansın (10).

Yunq Dədə Qorqudu bilsəydi, deyərdi ki, o, Bilgə (Müdrük qoca) arxetipinin biçimindədir. Bu İsveçrə alimi nağıllardakı müdrük sehrbazları, şamanları, Nitsşenin Zərdüştünü Bilgə Qoca arxetipində açıqlayırdı və göstərirdi ki, həmin arxetipin başlıca əlaməti nələrisə mədəniyyət düzümünə salmaq və ərənlərə sehri hədiyyələr bağışlamaqdır.

"Dədə Qorqud və Sözü" məsələsindən fəlsəfi qata da çıxmaq olar. Konfutsi "adları düzəltmək" haqqında öyrətisində (təlimində) göstərirdi ki, adları düzgün işlətməklə düzgün yaşamaq olar (11). Oxşar şəkildə "Kitabi-Dədə Qorqud"un müqəddiməsində Dədə Qorqud adlar (anlayışlar) üzərində aydınlaşdırmalar aparmaqla az qala çağdaş məntiqçi kimi iş görür. Sanki dastanda bu mədəniyyətvericilik eyləminin, aktının kökündə belə bir motiv durur ki, sözlər korlanıb, pozulub Xaos qayıtmağa başlayır. Dədə Qorqud bu yerdə köməyə çatır və onları düzəldib mədəniyyət üçün xilas edir.

Xaos və Kosmos keçidlərində Sözü'nün düzümverici gücü arxetip kimi Azərbaycan incəsənətinin sonrakı çağlarında da özünü göstərməyə başlayır. "Koroğlu" dastanının qəhrəmanları qəzəb, öc, vəcdə gəlmək kimi duyğu qaynaşmalarını, axınlarını (bunları axın olduqları üçün də psixoloji Xaosla bağlamaq olar) şeirlə deyirlər. Görünür, bu çevri-

mə, yəni şeirləşdirməyə gərəyin səbəbi odur ki, Adorno demişkən, insan öz içində Xaosla barışmır.

Gözdən keçirdiyimiz "Xaos/Kosmos" qarşıdurumu mifoloji dünyaduyumundan adlayıb bu dünyaduyumunun yerini tutan fəlsəfədə də arxaik strukturlar kimi öz biçimverici işini görməyə başlayır. Fales varlığın qaynağı kimi arxe (ilkin) materiyani Su adlandırır. Deyilənlərə görə, o, Misir mifologiyasındakı Nundan təsirlənərək bu fəlsəfi düşüncəyə gəlmişdi.

Anaksaqor fəlsəfəsində Nus (Ağıl) maddənin azman burulğanından (=Xaos) Kosmosu əmələ gətirir. Platonun yaratdığı dünya modelində ideyalar (eydoslar) dünyası kişi başlanğıcı, Materiya isə qadın başlanğıcı sayılır. Beləcə də, o, nəsnelər dünyasının yaranmasında formaverici ideyaları aktiv başlanğıc, maddəverici materiyani isə passiv başlanğıc hesab edir. Oxşar şəkildə Çin mifologiyası və fəlsəfəsində də dünyanı yaradan güclərdən biri, "Yan" kişi başlanğıcıdır, o birisi, isə yəni "İn" qaranlıq, qadın başlanğıcıdır. Kosmoqonik miflərdə qadın başlanğıcı xtonik (yeraltı) fakt kimi Xaosla bağlıdır: məsələn, əski türklərin kosmoqoniyasında Göy Tanrıdan fərqli olaraq Asra Yağız Yer (qadın başlanğıcının adıdır) qaranlıq dünyadandır və insanlarda pis, aşağı duyğuların qaynağıdır. Deməli, bu duyğular diskursiv düşüncənin (düşüncə zəncirinin) aydınlığından fərqli olaraq mifik Xaosla bağlanır.

Yoqa məktəbi, Buddizm duyğulara xaosgətirici stixiya kimi baxdıqları üçündür ki, onları asketik yolla yox etməyi özlərinə məqsəd qoyurdular. Sufizmlə bağlı da oxşar məqsəddən danışmaq olar. Xəraqani dərvişliyin sütunları kimi pəhrizi (əslində pərhizi) və səxavəti göstərirdi. Pəh-

riz vasitəsi ilə sufi özünü zahiri aləmin təsirindən və deməli, oyadacağı duyğulardan qurtarırdı (12).

Freydin "Bilincaltı" (şüuraltı) anlayışı psixoloji Xaosu göstərməyə yönəlmiş termindir. Maraqlıdır ki, psixolojizmə cürbəcür nevrozların səbəbi kimi göstərilən bilincaltı faktlara heç də həmişə mənfi münasibət yoxdur. Freydə görə, bilincaltı başlanğıc həm bədii, həm elmi yaradıcılığın güclü qaynağıdır. Beləliklə, Freyd psixoloji Xaosu, haradansa, verimli, törədici başlanğıc kimi baxır. Gördüyümüz kimi, kosmoqonik miflərdə də Xaosu belə münasibət var idi.

"Xaos/Kosmos" qarşıdurumu arxetip kimi sənətin ən müxtəlif növlərində özünü göstərməyə başlayır. Yuxarıda gördüyümüz kimi, Xaos dünyanın başlanğıcı kimi götürüldüyündən ona əxlaqi baxımdan münasibət ən azı neytraldır. Kosmosun yaranmasından sonrakı dövrlərdə isə Xaos və onunla bağlı güclər Şər, Yaman daşıyıcıları kimi qavranılırlar. Yada salaq Hörmüzlə (Ahura-Mazda ilə) qarşıdurma, Xaos kimi sifətləri olan Əhrimanın (Anqro-Manyunun) əxlaqi məzmunlarını.

Folklorda Xaos, artıq, tamamilə şər gücə çevrilir. "Kitabi-Dədə Qorqud"da Təpəgöz Xaos qüvvəsidir, oğuzlar dünyasına qarşı durur (oğuzlar dünyası sosial Kosmosda, düzümdə, düzgünlükdədir) (13). Başqa boylarda isə Xaos "kafirlər dünyasıdır" ki, Oğuz elinin antitezidir. "Dədə Qorqud" filmində bu antitez uyğun kompozisiyada görüldür: oğuzlardan fərqli olaraq Qara Məliyin sarayı qatmaqarışıq bədən yığnağında verilir.

"Xaos/Kosmos" qarşıdurumu dastanda başqa yöndən də göstərilir. Bunun üçün aşağıdakı qoşa ziddiyyətə baxaq:

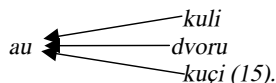
"Kitabi-Dədə Qorqud"/Oğuzların tarixi axarda davam edən yaşayışı".

Bu qarşıdurumda dastan Kosmos, dəqiq desək, kosm-
verici, qanunverici başlanğıc kimi çıxış edir. Doğrudan da
dastanın xeyli parçaları var ki, az qala riyazi dəqiqliklə
simmetrik strukturlara salınmışdır. Çağdaş dilçilik belə
düzümü paralelizm adlandırır. Bəzi araşdırıcılar güman
edir ki, bütün əski dastanlar nəzm şəklində olmuşlar (14).
Belədirsə, onda "Kitabi-Dədə Qorqud"un korpusuna sə-
pələnmiş paralelizmləri ağızda yaşamış variantın yazı va-
riantında qalıqları saymaq olar.

Bu dastandakı dil paralelizmlərini M. Pərrinin və A.
Lordun formula nəzəriyyəsi ilə də açmaq olar. Bu nəzə-
riyyəni yaradan araşdırıcılar belə bir suala cavab tapmağa
çalışmışlar: necə olur ki, minlərlə misralardan ibarət das-
tanları əski ozanların hamısı yadda saxlamışlar? Onlar bu
düşüncəyə gəlirlər ki, məsələ ozanların fenomenal yadda-
şa yiyə olmalarında deyil. Hər bir dastan tipik temalardan,
aktlardan ibarətdir. Bütün qəhrəmanlıq dastanlarında
ərənlərin görüşü, məclisi, yaraqlanması kimi tipik durum-
lar, situasiyalar var. Və ozanlar belə vəziyyətləri bildiren
formula-qəlibləri öyrənirlər ki, sonra da onların içində söz-
lər yığsınlar. Məsələn, yuqoslav dastanlarında ozan bilir
ki, üç hecalı hər hansı şəhər adını misranın başında çəkən-
də eyni formula ilə verməlidir: məsələn, "U Stambulu"
("İstanbulda"), "U Travniku" ("Travnikdə"), "U Prilipu"
("Prilipdə"). Misranın ikinci yarısında şəhərin adı mütləq
belə formulada verilməlidir: "U Prilipu qradu" ("Prilip şə-
hərində"). Əgər şəhərin adı bütün misranı tutmalıdırsa,

onda formula yenisi ilə əvəz olunur: "U Prilipu qradu biyelome" ("Ağ şəhər olan Prilipdə"). Dastanlar cürbəcür olur, ancaq şəhərlər misralardakı yerlərindən asılı olaraq yuxarıda göstərdiyimiz üç modeldən birinə düşür.

Eləcə də şeirdə "au kuli"nin ("qüllədə") yerinə "au dvoru" ("həyətdə"), "au kuçi" ("evdə") işlənə bilər. Qəlib eyni qalır, bu qəlibdəki açar söz - "au" qrammatik göstəricisi də öz yerində qalır. Qəlibin o biri kəsiminə isə mövzudan, vəziyyətdən asılı olaraq hecaları bərabər olan və yeri bildirən dürlü sözlər gəlir. Pərri bunu "sistem" termini ilə aşağıdakı kimi göstərir:



Oxşar formulaları "Kitabi-Dədə Qorqud"da da görmək olar: dastanda ov səhnəsi "av avladı, quş quşladı", dağ ideyası "qarşı yatan qara dağ", yas ideyası isə "ağ çıxarıb qara geyindi" formulu ilə verilir. "Dirşə xan oğlu Buğacın boyunu bəyan edir" dastanında qurban kəsməyin bildiricisi "dəvədən buğra, qoyundan qoç qırdırmaq" formulasıdır. Boyun başlanğıcında Bayandır xanın verdiyi məclislə bağlı işlədilən bu düstur ozanın huşunda hazır qalır və elə ki bu mərasimdə iştirak etməkdən əl çəkən Dirşə xan evinə gəlib "xatununa" həmin törəni danışır, ozan onun dilinə də həmin formulanı verir.

İndi isə "Bayburanın oğlu Bamsı Beyrək boyunu bəyan edir" qolundan seçdiyimiz bir parçanın açar-sözləri ilə formulasını göstərərək:

Qarşı yatan (qara) dağı
 Soyuq-soyuq suları
 Tövlə-tövlə şahbaz atları
 Qatar-qatar dövələri
 Ağayıl da ağca qoyunu
 Qaralı göylü otağı

sorar olsan (=açar sözə)

yaylasıdı
 içədiydi
 binədiydi
 şüləniydi

Ağam Beyrəyin (=açar-sözə) yüklədiydi

yayladım yox
 içərim yox
 binərim yox
 yüklədim yox
 köçərim yox

Ağam Beyrək gedəli (=açar-sözə) şülənəm yox

Göstərdiyimiz formulalar və onların biçiminə salınmış cümlələr dastanın Xaos qarşı duran Kosmos parametrlərində qurulduğunu göstərir. Dastanın simmetriklik prinsipi ilə düzülmiş cümlələrinin (16) kökündə fal arxetipi də durur. Fal nədir? İndinin ritmi, indi olanların düzümü, ardıcılığı əsasında irəlində olanları bilməkdir. Əski oğuz tekstlərində paralelizm öncəki ilə sonrakını simmetrikləşdirərək falın cızdığı strukturu təkrar edirdi. Gördüyümüz kimi, "Kitabi-Dədə Qorqud"-da həm paralelizmlərin, həm onları deyən Dədə Qorqud obrazının əsasında falı da bilən Bilgə Qoca arxetipi durur. Yada salaq ki, bu arxetip peyğəmbər görkünü də təşkil edirdi. Yazılı variantında Dədə Qorqud qamozan-peyğəmbər əlamətlərini özünə toplayır. Onun üçün də deyilir ki, Dədə Qorqud qeybdən xəbər verirdi (17). Qeyb (yəni bilinməzlik, deməli, qaranlıq) monoteizmdə Tanrıdır. İlkinliyində isə Kosmosun qaynağında duran Xaosdur. Xa-

os öz azmanlığından, burulğanından Kosmosa dağıdıcı, pozucu nəsnələr, gedişlər atır. Bilgə Qoca isə irəlicədən onları xəbər verərək Kosmosun xanalarında onları yerləşdirməyə imkan verir. Deməli, Bilgə Qoca arxetipi Kölgə (ölüm, Xaos) arxetipi ilə də bağlıdır (18). Bunu vaxtilə Yunq söyləmişdi və örnək kimi Buddizmdə müdrikliyin aşırı dərəcəsinə çatmış rahibin nirvanaya (heçliyə) keçməsinə göstərmişdi. Oxşar şəkildə heçliyə Daosizmin banisi Lao-sızı da qovuşur. Oxşar şəkildə sufi arifləri fəna ümmanına gömülür. Ancaq bütün bunlar qalsın bir qırağa. Axı qocalıq ölümün astanasında dayanmaqdır. Müdriklik isə ölümün qonşuluğunda sakit dayanıb gözləməkdir.

Qeybdən xəbər verən, hər nəsnənin bilicisi olan Dədə Qorqud görkündə gördüyümüz arxetip, bu arxetip əsasında formalaşan peyğəmbərlik sifətləri bədii ədəbiyyatda dürlü təsəllilər verir. Nizami Gəncəvinin poemalarına yazdığı dibaçələrdə şair obrazı peyğəmbər parametrlərində biçilir. Peyğəmbər Allah ilə insanlar arasında araçıdır. Ayələri alıb xalqa verir. "Mən" mövqeyində durub Allah və Sənlə danışır. "Sən"dən alıb "Onlara" (xalqa) ötürür. Nizami Gəncəvinin poemalarında girişlər şairin iştirak etdiyi belə dialoji strukturlarla doludur:

*Təzə Ayın (hilalın) halqasındakı bu bürcü heç et,
Bir ovuc xəyal üstündən pərdəni aç -
Ki, Sənin tanrılığını etiraf etsinlər
Və öz yoxluqlarına şahidlik etsinlər (19).*

Sənətkarın görkünü peyğəmbər biçimində qurması ən gur şəkildə Nəsimidə özünü göstərir. Özü də Nəsimi daha

çox Allah oğlu sayılan İsa obrazına üz tutur. Hərçənd prinsipiial fərq yenə də qalır. Nəsimi şerindəki deyim intonasiyasından bilinən şair obrazı yumşaq, əzabkeş deyil, daha çox kəskin, bəzən cod və amiranə notları özündə bildirir.

Kinodakı ikişər ekspozisiya prinsipi ilə İsa əlamətləri Ramiz Rövşənin "Ay işığı" şerindən də gözə çarpır:

*Ay işığı düşdü göydən,
canımdan-qanımdan keçdi,
gözümün içindən keçdi,
özümün içindən keçdi,
keçdi, dabanımdan keçdi,
Az qaldı ki,
İki yerə bölə məni,
Başımdan göyə mıxladı,
dabanımdan yerə məni,
ha istədim,
addım ata bilmədim...
Yanımdan adamlar keçir,
ay işığı nə vecinə?
Burax məni, ay işığı,
gedim işimə-gücümə (20).*

Şerin bu parçasında ay işığı ikianlamlı (ikigüclü, yəni ambivalent) simvol kimi duyulur. Bir yandan, çarmıxı andırır və İsasayağı çarmıxa çəkilmiş şair görkünü duydurur. O bir yandan isə, şerə "göylərin (və ya taleyin) şairlik üçün seçdiyi adam" motivini gətirir. Şairin öz görkünü bu göstəricilərdə işləməsi onun dili ilə özünün yox, varlığın danışmasını göstərməyə qulluq edir. Bununla şair sözləri-

nə elə bil ki, özündən asılı olmayan dəyər, hikmət, doğruluq gücünü vermək istəyir. Onu da deyək ki, Ramiz Rövşenin "Ay işığı" şerindəki bu motiv Sabirin "Nə yazım?" şeri ilə də səsleşir:

*Şairəm, çünki vəzifəm budur əşar yazım,
Gördüyüm nikü bədi eyləyim izhar, yazım.
Günü parlaq, günüzü ağ, gecəni tar yazım,
Pisi pis, əyrini əyri, düzü həmvar yazım (21).*

Göstərdiyimiz motivin tipologiyası əski mədəniyyətin dərinliklərinə gedib çıxır. Əski gələnek Ezopu, Valmikanı qəfildən İlahi gücdən vergi alandan sonra təmsil, dastan ustadı edir. Çağdaş sənətdə, sözsüz, söhbət bu inamın yenidən canlandırılmasından getmir. Sadəcə, tipoloji təkrar özünü göstərir və bu zaman məzmun yeni mənalar alır (22). Sənətçi öz sözünü gündəlik şüurundan, Hegelin dili ilə desək, sonlu, təsadüfi məqsədlərlə yaşayan fərdiliyindən ayıraraq müstəqilləşdirməklə sanki ona hücum edib sözünün gerçəkliyini puç etmək istəyənlərə başqa ünvan göstərir: "sözünüz var, mənə deməyin, gedin mənim dilimlə danışın Ona (məsələn, gerçəkliyə, tarixə və sairəyə) deyin".

"Xaos/Kosmos" və Bilgə Qoca arxetiplərinin sənətdə bir bilintisindən də danışmaq istərdik. Bilgə Qoca arxetipinin Ölümə, Kölgə arxetipinə yaxın olması, yəni onun Xaosdan xəbərdar olması onun biçiminə düşmüş obrazları və ya adamları çoxluqdan məkəncə seçilən vəziyyətə salır. Ona görə də belə qarşıdurum yaranır: bir yanda, çağın gedişində korlanan, yəni işləndikcə strukturları aşım pozulan sosial Kosmos durur, o biri yanda isə bu Kosmos-

dan qıraqda yaşayan, ancaq ona bilgilər gətirib kömək edən şamanlar, müdriklər, peyğəmbərlər durur. Uyğun olaraq, Dədə Qorqud da oğuzlardan haradasa bir az qıraqda yaşayır və onların məskəninə girib-çıxır.

Üzlətdə, küncdə, hamıdan qıraqda yaşamaq sufi şeyxləri üçün də xarakterik olub. Bu tipologiya sonrakı dövrlərdə də təkrar olunur. Buddanın, Qandinin, Tolstoyun mənsub olduqları sosial sistemdən çıxıb qıraqda yaşamaqlarını yada salaq. Sənətə gəlincə isə Məcnunun səhrada yaşaması buna örnekdir.

Bilgə Qoca arxetipinin Xaos, Ölümə yaxın durması bu arxetip əsasında formalaşan obrazlarda fiziki eybəcərlik, psixi sərbətsizlik (orakullar, şamanlar nevroitik tiplər olublar) və dürlü qəribəlik əlamətlərinin peyda olmasına əsas verir. Yada salaq Hüqonun "Paris Notrdam kilsəsi" romanında eybəcər, şikəst Kvazimodanın əsərdə əxlaqi cəhətdən başqalarından uca tutulmasını. Yada salaq Mirzə Cəlilin "Ölülər"ində Kefli İsgəndərin gerçəyi, doğrunu bildiyi üçün başqalarından qıraqda olmasını və başqalarından qıraqda olduğu üçün doğrunu, gerçəyi bilməsini. Anarın "Qəm pəncərəsi" filmində İsgəndərin məkanı dağ-daş, meşəlik kimi verilir. Onun buralarda başına uşaqları yığması isə uşaqlarla aşıq-aşıq oynayan filosof Herakliti və səhrada yanına vəhşi heyvanları toplamış Məcnunu İsgəndər görkünün üstünə proyeksiya edir.

Çağdaş nəsrə də həyatın dibinə düşəndən sonra və ya aldığı zədələrə görə insan toplusundan dıxarıda qalandan sonra toplumun dərini-sərini dərindən anlayan insan görkləri də göstərdiyimiz tipologiyaya uyğundur. Örnək kimi Herman Hessenin "Çöl canavarı" romanından Harri-

ni, Kobo Abenin "Özgəsindən götürülmüş üz" romanından sifəti yanıb eybəcərləşmiş personajı göstərmək olar.

Bütün bu haşiyələrdən sonra yenidən "Kitabi-Dədə Qorqud"/Oğuzların tarixi axarda davam edən yaşayışı" qarşıdurumuna qayıdaq. Dedik ki, bu qarşıdurumda Kitab (dastan) kosmverici başlanğıc kimi qavranılırdı. Özü də təkcə ona görə yox ki, dastanın formasında düzgünlük, sahman önəmli yer tuturdu. Bir də, ən əsası ona görə ki, dastan məzmunca da oğuzlar tərəfindən hikmət, ibrət dərəsi, öyüdlər cərgəsi kimi qavranılırdı. Oğuzlar özlərinin tarixin çağ axarı ilə axıb gedən (və bəlkə də əldən çıxan) həyatlarına Xaosun — Şər güclərinin pozub-dağıtdığı gediş kimi baxırdılar.

Onu da deyək ki, tarixə Xaosdan gələn pis dəyişikliklər kimi baxılması dastanın özünə də keçir: "Ol zamanda (oğullar ataya müxalifət etməzdi), oğul ata sözün iki eləməzdi. İki eləsə, ol oğlanı qəbul etməzlərdi" (23).

Gördüyünüz kimi, dastanda göstərilən Oğuz dünyasının Keçmişi nisgillə oğuzların korlanmaqda olan İndisinə qarşı qoyulur. Beləliklə, dədələrin, babaların dünyasından danışan hikmət kitabı ilə oğuzların tarixi, ictimai yaşayışı "Kosmos/Xaos" planında açılır. Kitab hikmətləri ilə kosmverici proqramdır və oğuzlar öz İndilərində bu proqrama əməl etsələr, guya öz İndilərini Xaos-Şərdən, Yamandan qorumuş olurlar.

Qutsal Kitaba kosmverici buyruqlar, reseptlər kimi baxılması, tarixi gedişin isə Xaosla bağladılması Bibliya, Quran üçün də xarakterikdir. Kitabın kanonikliyi guya ki, Çağın Xaosgətirici basqısının qarşısını alır, toplumun kitabdən aldığı monolitləşdirici strukturlar Xaosun təsirini neytrallaşdırır.

"Kitab/Zaman" antitezinin "Kosmos/Xaos" qarşıdurumunda göstərilməsi termodinamikanın İkinci qanunu ilə də səsləşir. Bu qanuna Q. Rauşenbaxın verdiyi açıqlama göstərir ki, çağın artımı entropiyanın artımı ilə düz mütənasibdir, yəni vaxt keçdikcə hər hansı bir sistem başqa qaynaqdan enerji almırsa, sökülüb dağılmağa başlayır (24). Buradan aydın olur ki, toplumun bir işi də bu entropiya ilə çarpışmaqdır (25). Entropiyanın qarşısını almaq üçün toplum sənayedə, kollektiv bilində və s.-də apardığı axtarışlarda müxtəlif çeşidli, dəyərli bilgilər əldə etməklə, onları ictimai praktikada işlətməklə nisbi möhkəmlik qazanır. Bilgi axtarışı və yığımı prosesində keçmiş təcrübədən alınmış informasiyaların böyük payı var. Ona görə də bütün mədəniyyət tiplərinin öz keçmişinə tərəf tez-tez boylanması elə-belə deyil (26). Ancaq artıraq ki, Keçmişə baxış mədəniyyətlərdə iki cürdür. Birincini Keçmişin kultu adlandırmaq olar ki, bu zaman bütün hikmətlər, igidliklər, yaxşı işlər Keçmişdə yaşamış alplarla, Keçmişdən qalma kitablarla bağlıdılar. Bu durumda təbii ki, toplumun gözü tamamilə Keçmişə dikilir. Toplum Çağı, Tarixi geriyə dönməz sürəddə (prosesdə) deyil, Keçmişin ovsunlu cazibəsindən yavaş-yavaş ideal Keçmişə dönməyə çevrəvi hərəkətdə qavrayır. Min illərlə nisbətən sabit qalmış hind toplumunda statikliyinin bir səbəbi də görünür, bu olmuşdur.

Keçmişə baxışın ikinci tipi tarixi optimizmlə xarakterizə olunur: Keçmişin hansısa olayları, abidələri dərinlən öyrənilsə də Keçmiş, artıq, ideal kimi götürülmür, çağ, tarix isə artım, irəliləmə, bir sözlə, gəlişmə kimi duyulur. Keçmişə belə baxışın əsası Avropa Maarifçiliyində qoyulub, Tarixi materializmdə isə yeni arqumentlər qazanıb (27).

Onu da deyək ki, Keçmişə baxışın birinci tipi qalıq (reminissensiya) şəklində ikinci baxış tipində də iştirak edir və bir alimin dediyi kimi, bizim keçmişin izlərini toplamış muzeylərə, əski abidələrə pərəstiş etməyimizdə özünü aydın göstərir.

Sənətdə Xaos təsəvvürünün dəyişmələrindən də danışmaq olar: "Kitabi-Dədə Qorqud"da Dirsə xanın qırx döyüşçüsü "qırx yigid" adı ilə sosial Kosmos (oğuzlar dünyası) məkanında göstərilir. Sonra isə ozan onları "qırx namərd" adlandırır Xaosun tərəfinə keçirir (yada salaq namərdin kafir elinə qaçmasını). Deməli, bədii düşüncə bütün bölgələrində sosial Kosmosun mütləqləşdirilməsinin yanlışı olması düşüncəsinə gəlib çıxır. Sosial Kosmosun özünün içində, durmadan, pozulma, pozğunlaşma gedir.

Sami dinlərdə, görünür, İblis sosial Kosmosdan olub Xaosun tərəfinə keçənlərin simvoludur: mələklərdən biri olan, Tanrının sevimlisi İblisi Tanrı sonra xain kimi mələklərin sırasından qovur.

"İblis" faciəsində Hüseyn Cavid Xaosun Kosmosa qarışmasını romantizm maksimumunda verir. Faciənin bütün personajları (Xavərdən başqa) iç aləmlərində Yaxşı ilə Yamanın (Xeyirlə Şərin) çarpışmasında yaşayırlar. Necə ki, Avesta mifologiyasında (yada salaq "Hörmüz/Əhri-man" qarşıdurumunu), eləcə də bu faciədə insan mənəviyyatına xeyirlə şərin çarpışma meydanı kimi baxılır. Ona görə də İblisin son sözləri faciənin məntiqi yekunudur:

"Həm rəqs ediyor xeyirlə şə, elmü cəhalət..."

"İblis nədir? Cümlə xəyanətlərə bais..."

Ya hər kəsə xain olan insan nədir? İblis..." (28).

Mifologiyanın "Xaos/Kosmos" arxetipləri mədəniyyət və sənətin bir çox başqa simvollarına da gizlincə və ya açıqca mənalar ötürərək onlara simvolik can vermişlər. Məsələn, götürərək Su görkünü. Gördük ki, kosmoqonik miflərdə Xaos bir çox hallarda Su stixiyası kimi verilir. O biri yandan isə, Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin sonrakı çağlarında Su tamamilə müsbət mənə qazanır. Xalq düşüncəsində su arılıq, arındırıcılıq simvolu kimi yaşanılır. Bu axırından nağıllarımızda, dastanlarımızda, sufi mətnlərində Dirilik suyu (və ya "abi heyvan") doğub geniş yayılır. Özü də bu Dirilik suyunun Xaosla əlaqəsi ondan görünür ki, Nizami Gəncəvinin "İsgəndərnamə"sində, "Koroğlu"da, XX yüzildə isə Yaşar Kamalın "Min buğalar əfsanəsi" romanında Dirilik suyu qaranlıqla (gecə ilə) ilişgədə verilir (29).

Adətən, Dirilik suyu Azərbaycanda Xızırın adı ilə bağlandırılır. Son illərin araşdırmasının irəli sürdüyü güclü gümana görə, Xızır obrazı oğuz mifologiyasının məhsuludur. Əgər belədirsə, biz deyə bilərik ki, Dirilik suyu mifologemində də ("mifologem" tipik mifoloji struktur deməkdir) oğuz kosmoqonik mifindəki xaotik başlanğıc olan Suyun (Dənizin) izlərini tapmaq olar. Əsatirə görə, Xaos nəinki Kosmosun qaynağıdır, o həmçinin sonsuz və əbədidir. Xaosdan törəmiş isə məhv olur. Bu zaman o, Xaosla gömülərək təkrar-təkrar ondan çözlənib, açılıb törəyir ki, sonra yenidən ona qayıtsın. Və hər dəfə Kosmosun əbədi başlanğıcı Xaos qalır. Bu anlamda güman etmək olar ki, Xızırın adı ilə bağlı verilən Dirilik suyu ulu nənəsi olan Xaosdan əbədiləşdirmə, dirilik vermə əlamətlərini götürüb özündə saxlayır (30).

Xaos durmadan Kosmosun içərisinə sirayət edərək onda zəifləmiş, tərərini itirmiş strukturları pozur, dağıdır.

Ancaq Kosmos özünü saxlamaq istəyirsə, yox olmuş strukturların yerinə öz qaynağı Xaosdan nəyisə götürüb qoymalıdır. Deməli, korlanmışın, canını itirmişin ölümü onun yeniləşib dirilməsinə bərabərdir. Bununla bağlı Osiris, Adonis kimi ölüb-dirilən tanrıları yada salmaq olar. Ölümdən sonra dirilməni əski insan əyani olaraq yazda təzələnib dirilmək üçün qışda təbiətin ölməsində seyr edirdi və ölüb-dirilən tanrılarla fəsillərin dəyişməsinə bağlıydı. Bu konteksdə suyun təmizlik, arındırıcılıq simvolu sayılmasının gizli məntiqi də açıılır. Doğrudan da əski miflərdə bir simvoldan, bildiricidən (işarədən) başqalarına gizli, ancaq dirənişli məntiqlə bağlar uzanır və belə faktlarda əsatiri məntiqiliyə çatmamış düşüncünün məhsulu sayan Levi-Bryulu tənqid edən Levi-Stross haqlı görünür.

İndi Xaos - Kosmos - Dirilik suyu - Ölüm - Dirilmə obrazları arasında gördüyümüz məntiqi ilişgindən bir məsələyə çıxmaq. Ölümə gömülməyin, təzələnib cücərərək yenidən dirilməyin gərəkəli şərt olması karnaval estetikasında önəmli rol oynayır. Mixail Baxtin Ortaçağ Avropa dünyasını Rəsmi mədəniyyət və Qeyri-rəsmi mədəniyyət bölgələrinə ayırırdı. O göstərirdi ki, Rəsmi mədəniyyətin əsasında ciddilik, ictimai həyatı xırdaçılıqla ierarxik pillələrə bölmək prinsipi durur. İnsan həyatı və münasibətləri başdan ayağa sosial "pilləkənin" çərçivələrinə salınır. Bu yaşam tərzinin ölgünləşdirici, cansızlaşdırıcı təsirindən qurtulmaq vasitələrini gülüş mədəniyyəti və ya ellikcə gülüş üçün bütün dəyiş-düyuşləri aparən qeyri-rəsmi mədəniyyət verir. Axırın-cı özünü ən qabarıq şəkildə hər il təkrar olunan karnaval bayramlarında göstərir. Maskalar arxasında gizlənməklə adamlar tutduqları sosial pillənin ləyaqət prinsipinin icazə

vermədiyi hərəkətləri etmək imkanı qazanırlar. Karnaval sistemində ierarxik pillənin özü tərsə-məzhəb çevrilir: təlxək hökmdarın yerini tutur. Aşağı ilə yuxarının dəyiş-düyüşü mənəvi mədəniyyətin dəyərlərinə də öz etgisini göstərir. Uca siyasi, dini, əxlaqi simvollar, təsəvvürlər aşağılaşdırılır. Məsələn, Bibliya parçaları parodik şəkildə deyilir. Uca dəyərlər söyüşlərlə "naxışlandırılır". Karnavalda qrotesk bədənər önəmli plastik və simvolik yer tutur. M. Baxtin göstərir ki, qrotesk bədən torpağa, palçığa, yeraltına yaxın olan əlamətləri alan bədənərdir. Bu bədənər ilkin bioloji hallarla və proseslərlə bağlı bədən orqanları (qarın, fallas, və s.) şişirdilib gülünc və eybəcər görünüşə düşürlər. Qrotesk bədən, göründüyü kimi, bədən in torpağa yaxın olan aşağı hissəsinə söykənir. Torpağa yaxın, torpaqla bağlı olmaq isə ölüm, ölmək əlamətlər in özü nə çək ir. Və belə bədən in sahibinə parodik şəkildə verilmiş rəsmi mədəniyyətin ciddi simvolları, yüksək mənəli dini, əxlaqi, siyasi deyimləri buyruqları ələ salınaraq dağıdılır.

Daha sonra Baxtin göstərdi ki, bütün bu dağılma, puç etmə karnaval bayramı qurtarandan sonra rəsmi mədəniyyətin ciddi dəyərlər inin arınıb təzə-tər həyatla yenidən yaşanı lmasına, qavranılmasına qulluq edirdi (31).

Qeyri-rəsmi mədəniyyətin göstərilən cəhətləri Şərqdə də güclü şəkildə təzahür edib. Meydan tamaşaları, qaravəllilər, kosa-kosa oyunları, bəzi söyüş, qarğış tipləri, sufi davranışları özlərindən karnaval estetikasını duydu rurlar. Bunların hamısında öldürmə, heç etmə sonucda diriltməyə, dirilik verməyə bərabər olur.

Karnaval estetikasının təzahürünü, ölümə, Xaosə çevirməklə yeni əxlaqlı, yeni siyasi baxışları əldə etməsini in-

cəsənət tarixində bol-bol görmək olar. Yadımıza Yuri Tınyanovun bir ideyasını salaq ki, sənətdə parodiya, yəni hər hansı bədii yarat, sənətkarı, hətta janrı lağa qoymaq onların önəmini heçə çevirmək üçündür. Doğrudan da melodram janrının parodik əsərlərdə ələ salınması çağdaş ciddi, urvatlı sənət üçün onu öldürdü. Ancaq öldürmək təzələməyə bərabərdir. Və ona görə də təsadüfi deyil ki, yaxşı melodram yazmaq haqqında araşdırıcılar və sənətçilər dəstəsindən səslər qulağımıza gəlib çatır.

Mirzə Ələkbər Sabirin, Mirzə Cəlilin yaradıcılıqlarının söykəndiyi bir dirək də karnaval gülüşü estetikasıdır. Ona görə də Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev də daxil olmaqla onların əsərlərinin Baxtin tərəfindən təklif olunmuş modelin biçimlərində öyrənilməsi çox maraqlı sonuclar verəcək.

"Xaos/Kosmos" arxetipi ilə sıx bağlı olan antitezələrdən biri də "Qaranlıq/İşıq" qarşıdurumudur. Yadımıza salaq. Xaos qarmaqarışlıq olandır, onda heç nə heç nədən fərqlənir və deməli, görünür. Çünki görünmək üçün konturlara, başqalarından ayıran özəlliklərə malik olmaq gərəkdir. Kosmosda isə düzüm, sıralandırıcı sahman var, deməli, Kosmos görünərlik keyfiyyətindədir. Görünərlik isə işıqlıq deməkdir, çünki zülmətdə heç nə görünür. "Xaos/Kosmos" arxetipinin "Qaranlıq/İşıq" qarşıdurumuna çönməsi zülmətdən çıxıb peyda olmaq, işıqlanıb bilinili (yada salaq arxaik "bəlirti" sözünü) olmaq aktını da arxetipik edir (32). Bununla bağlı yada salmaq olar ki, əski oğuzlarda qaranlıqdan şaxıyıb çıxan ildırım göy tanrıları ilə əlaqələndirilib ayrıca tapınma obyektı olurdu. "Oğuznamə"də isə Oğuz kağan Ay kağanın gözündən nurun peyda olmasından doğulur. Oğuz kağanın gələcək arvadı

da qaranlıqdan çıxan göy şüanın içində gəlir (33). Hər iki halda qaranlıqdan işıqın peyda olması yaranış, əmələ gəlmə aktının ana strukturu kimi özünü göstərir. Bu mifoloji sxem Ortaçağ Azərbaycan bədii tekstlərində tez-tez gözə çarpır. Klassik poeziyamızda geniş yayılmış üzündən niqabını çıxarıb, pərdəni çəkib gözəlliyini peyda edən qadın obrazı buna tipik örnekdir. Füzulidən, Nəsimidən aşağıdakı misralara baxaq:

*Bir həddə irişdi afitabı
Kim oldu niqab hüsnü tabi (34).*

Çünki rəf oldu üzündən, ey şəhi xuban, niqab (35).

Nağıllarımızda və dastanlarımızda da "peyda olmaq" deyimi süjet gedişinə yeni hadisəni çıxaran formuladır.

Deməliyə ki, Ortaçağ miniatürlərimizdə arxa plandakı qayanın və s. arxasından boylanaraq "bu taydakı" hadisələrə tamaşa edən üzlər də özlərində eyni arxetipi əks etdirirlər. Maraqlıdır ki, bu arxetip özünü ontogenezis materiallarında da təsdiq edir. Ağılı hələ kəsməyən uşaqlarla bizim "cic-ci" oyunumuzun onlarda gülüş və maraq doğurması aydın edir ki, görünməyən qəfildən görünməsi psixoloji planda da ilkin strukturlardan olub emosional aktivliyə malikdir. "İşiq/Kölgə" arxetipləri özlərini estetik qavrayışa, bax, bu ilkin psixoloji strukturun duyğulandırıcı fəallığı artırmaqla açırlar. Miniaturlər işiq estetikasına söykənirlər. Yəni onların üstünə işiq bərabər paylanır, boyalar isə gur-

luğa can atır. Ona görə də əlyazmasının oxunuşu zamanı vərəqi qaldıranda qəfildən onun arxasından "parlayan" miniatür qaranlıqdan işığın çıxıb göz qamaşdırmasını andırır. Çağdaş rəssamlığımızda Səttar Bəhlulzadənin, Toğrul Nərimanbəyovun, Mircavad Cavadovun bir sıra işləri, 80-ci illərdə İçəri şəhərdə Miniatür Mərkəzində göstərilən əsərlərin xeylisi üzə Ortaçağ miniatürlərinə oxşamayanda belə, öz işıq bolluqları ilə onlara doğmalaşdılar. Bu işlər də haqqında danışdığımız arxetipə uyğun olaraq gur işıq saçmaq effektinə söykəndilər. Hərçənd indiki dünyamızın urbanizasiya ilə bağlı dörd-səri, təbiətə nisgili, streslərə qarşı mübarizəsi, nikbinliyin qıtlaşmasına qarşı durmaq ehtiyacı həmin effekti yeni məzmunlarla bağlayır (36).

"Qaranlıqdan İşığın təcəlli etməsi" arxetipi sonrakı çağlarda "Batin/Zahir" ("İçəri/Dışarı") qarşıdurumuna çevrilir. Mədəniyyət və sənətin bir çox məsələlərini, proseslərini anlamaq üçün bu qarşıdurum da önəmlidir. Batinin, gizləndə olanın Qaranlığa, zahirin isə İşığa sinonim simvollar olduğunu görmək çətin deyil. Batin-Qaranlıq cütlüyü əski mədəniyyətdə aparıb Xaos çıxarırdı. İudaizmdə, İslamda bir çox hallarda Yahva, Allah da batin parametrlərində verilir. Görünmədiyi üçün dərk olunmaz Allah görkünü Nizaminin, Füzulinin poemalarında tez-tez deyilir. Sufi isə haqqın ümmanına gömülməyi Qaranlıq, Yoxluq anlamlarını verən Fəna psixoloji durumu ilə eyniləşdirir. Sufi batini həyatla yaşayandır, batini həyat isə tanrı ümmanına ən yaxın və doğru yoldur (37).

Gördüyümüz kimi, Ortaçağ İslam dünyasında formal məntiqin aydınlığından çıxmış (ancaq "batini məntiqdə" olan) simvollar cərgəsi yaranmışdı. Bir yandan, Qaranlıq

Xaosla əlaqədar iblisənə varlıqları andırırdı. O biri yandan isə, Qaranlıq "əsl" əlamətini almış batini həyatın göstəricisi (əlaməti) ilə sinonimləşirdi və əslində, Allahın özü də bir çox hallarda maksimal bilinməzlik, sirr, qaranlıq sifətlərini alırdı. Təxminən eyni durum sufizmə güclü etgi (təsir) göstərmiş neoplatonizmdə də var idi. Burada da varlığı özündən mərtəbə-mərtəbə nurlandıraraq törədən Tək Başlanğıc Zülmət içində idi. Qəribədir, deyilmi? Həmin Tək qarşı duran Materiya da neoplatoniklər üçün zülmət idi. Və Tək özünün sonsuz dolğunluğuna görə, özündən aşırılıqdan, süzülüb tökülən varlıqverici nuru ilə Materiyanın qaranlığını pillə-pillə qova-qova dünyanın binasını qoyurdu və düzüb qoşurdu. Bəs onda O da, Materiya da Zülmət idilərsə, fərqləri nə idi? Əski yunan fəlsəfi düşüncəsi buna qəribə, ancaq ağıllı cavab tapmışdı. Materiyanın zülməti nursuzluqdan idi. Təkin zülməti isə onun sonsuz gücü, gurluğu olan nurundan doğurdu. Yunanlar deyirdi: sonsuz nurda heç nə görünmür. Çünki görmək üçün "İşıq/Qaranlıq" (kölge) fərqlənmələri olmalıdır. Bir nəsnənin kontr cizgilərinin görünməsi yanında olandan işığın azlığı və ya çoxluğu sayəsində mümkün olur. Mütləq nurda "kölge-/ışık" dərəcələri yox olur, heç nə heç nədən seçilmir, deməli, görünməzlik baş verir və deməli, Zülmət olur.

Ortaçağ müsəlman düşüncələri bu durumu bənzətmələrlə bildirirdilər. Günəşə baxanda adamın gözü qaralır. Allahın işığı isə saysız dərəcədə daha çox gurdur. Deməli, Allahın işığı onu görünməz edən min-min pərdədir (İbn-Sina və Əttar).

Beləliklə, yeni düşüncə fırlantısında müsbət mənə qazanmış batın, qaranlıq simvolları mədəniyyətdə sirr, gizlə-

dilmiş və ya gizləndə qalan mənalar, tapmaca-bilməcə fenomenlərinin geniş yayılmasına öz təkanlarını vermişdi.

Sirrin, sirliyin önəmi haqqında güman ki, əl-Qəzalidən heç kəs yaxşı deməmişdi: "Bil ki, göyün və yerin hər zərəsi canlı və ağıllı varlıqlarla gizlin sirli söhbətdə ünsiyyət edirlər... Onlar Göy səltənətlərinin sirlərindən danışılar, belə sirlərin açılması isə pislənilir, axı sirri açmaq sirri öldürmək deməkdir... Əgər bizə sirləri açmaq icazəsi verilsəydi, Peyğəmbər deməzdi: "Mənim bildiklərimi siz bilseydiniz, az gülüb çox ağlardınız".

Ortaçağda "Batin/Zahir" qarşıdurumunun poeziyada və miniatür sənətində verdiyi sonuclardan biz, artıq, başqa kitabımızda söhbət açmışıq. Burada isə bir neçə əlavə verək: bəllidir ki, bayatılar üçün ikinci beytin birincidən fərqli olaraq güclü semantikaya malik olması xarakterikdir. Birinci beytdə də vəzn, ritm olur, semantikasi isə "nə-sə mənası var" prinsipi ilə düzəldilir. Hətta birinci beytin vəzifəsini aldadıcı semantik iş və ya semantikasi sıfıra yaxınlaşan da adlandırmaq olar. Ona görə də bu beyti "hələ batini mənəni gizlədən və ya açmağa tələsməyən və ya açmaqdan yayındıran" beyt saymaq düzdür. Məhz həmin açılmamışlığın, sıfıra can atan semantikanın fonunda ikinci beyt "qəfildən açan", "qəfildən güclü şəkildə bildirən" təcəlli, semantik parıltı təsirini bağışlayır.

Qəzəllərdə durum bir az başqadır. Hər beytin tamamlanmış semantikliyi olur. Ancaq burada da elə beyt olur ki, özünün semantik gücü ilə seçilir və "birdən təzahür edən" təsiri bağışlayırdı.

Memarlıqda arxasından, yanından (hamısı örtük, pərdə simvoluna uyğun gəlir) çıxmaq mühüm rol oynayır. Dağ

yerlərində dağ arxasından dağın ucalmasının necə görklü, təsirli olduğunu hamımız bilirik. İndi tutuşdurun. Təxminən eyni təsiri gümbəzin arxasından peyda olan minarət bağışlayır. O elə bil ki, məscidin içində (bətində) olan istəklərin, gözlərin yönəldiyi istiqaməti qrafik cizgi aydınlığı ilə göstərmiş olur. Şəbəkəli pəncərələr, bəzəkli fasad və s., Ortaçağ memarlığında "nəcib üz" simvolunu andırıraq içəri ilə mənalı ilişgilərə girir.

Bu yaxınlarda Ortaçağ Şərq memarlığı üzrə aparılmış bir araşdırmada bizim seçdiyimiz problem üçün fayda verən sonuclar alınmışdır. Tədqiqatda göstərilir ki, Qərb dünyasından fərqli olaraq Şərqdə sərhədləndirilib seçilmiş hər hansı məkan bölgəsinin içində daha böyük mədəni önəm verilirdi. Bütün başlıca bəzək, gözəlləşdirmə işləri binanın içində aparılırdı. Evin zahiri isə mədəni-estetik cəhətdən ikinci dərəcəli sayılırdı. Təxminən eyni düşüncəni Ortaçağda Azərbaycana gəlmiş Avropa səyyahları söyləyirdilər. Görünür, bunun səbəblərindən biri o idi ki, orta yüzillər şəhərində küçə indiki mədəni-sosial önəmə malik deyildi, bu isə küçədən tamaşa edən qavrayışını estetik baxımdan önəmsizləşdirirdi. Küçə evinə gəlib-gətmək üçün ev yiyəsi üçün önəmli idi. Ancaq küçə həmçinin "hər yoldan keçənin" gəlib-gətdiyi yer idi. Ona görə də evin içini, qadını yad gözdən qorumaq üçün hətta küçəyə pəncərə də açmırdılar. O biri yandan, küçə qonum-qonşunun görüşüb vaxt keçirdiyi yer də deyildi. Belə görüş yerləri bazarda, bazaryanı meydana olurdu. Ona görə də bu meydanlara yaxın olan saray və məscidlərin görünüşü batini qədər mədəni-estetik dəyər qazanırdı (38).

"Nəyinsə arxasından çıxmaq, ucalmaq" effektiv çağdaş şəhərlərin strukturunda önəmli rol oynayır. Küçələrdən

keçən maşınların yeyinliyində şəhərə tamaşa zamanı bu "zahir olma" effekti ritmik cürbəcürlük qazanır.

Gözdən keçirdiyimiz problem çağdaş elmdə geniş müzakirə edilən asimmetriklə də bağlıdır. Təmiz simmetriklilik bərabərdir durğunluğa, ölgünlüyə. Estetik olay isə etgili görünüşə malik olandır, yəni ifadəli hadisədir. Onun görünüşündən içərisi (batini) təsirli, duyğulandırıcı şəkildə bilinməlidir. Ona görə də bu təsiri qazanmaq üçün estetik-bədii olaylar simmetrikiyə can atırlar. Təsirli, etgili olmaq üçün yeni, optimal dərəcədə gözlənməz olmaq gərəkdir. Simmetriklilik isə tam təkrar kimi gözlənməz deyil. Bütün bu səbəblərdən çağdaş sənətdə asimmetriklilik böyük yer tutur. Modilyaninin, Pikassonun çəkdiyi portretlərdə, Səttarın natürmortlarındakı qab-qacaqlarda simmetriya tez-tez pozulur. Sözsüz, əski və Ortaçağlarda simmetriya hələ ifadəliliyi pozmurdu. Bunu "Kitabi-Dədə Qorqud"un bəzi paralelizmlərində, müsəlman dünyasının naxışlandırmaq mədəniyyətində, Füzuli "Leyli və Məcnun"un süjetə Nizamininkinə oxşarlığında aydın görmək olar. Səbəb bu idi ki, bir planda gözlənməz olmayan başqa planda gözlənməzlik qazanırdı: Dədə Qorqud, Füzuli elə deyirdi ki, nəqqaşlar elə çəkirdi ki, çoxluq üçün bu cür demək, bu cür çəkmək əlçatmaz görünürdü. Əlçatmazlıq isə həm də gözlənilməz bacarıqdır. Yeni çağın incəsənətində texnisizm, ustalıq öncəki dəyərindən bir qədər düşüb. Birinci yerə önəmli anlamları tapıb ifadə etmək çıxır, ya da ki sənətçi öz görmə və anlayıb-anlatma bucağını başqaları üçün maraqlı etməklə ün qazanır. Sonucda təsviri sənətdə primitivizm, Pirosmeni işləri yüksək ustalıqla çəkilmiş əsərlərdən aşağı sayılır. Əkrəm Əylislinin

"Mənim nəğməkar bibim" romanında romanı söyləyən uşağın danışıq tərzı, düşüncə gedişı də hansısa mənada primitivizm estetikasına söykənir. Şeirdə isə Rəsul Rzanın, Əli Kərimin, Ramiz Rövşənin, Vaqif Cəbrayılzadənin vəzndən, qafiyədən, şerıyyət şirinliyinin intonasiyasından düşən, hamarlığından çıxan misraları, sözləri öz asimetrikliyi ilə klassik ustalığın adamı bezikdirmiş qəliblərinə qarşı durur. Hərçənd sənətdə bütün yollar kimi bu yolda öz bəlası var. Ustalıq ölçüsünün (yəni məharətlə, qayda ilə qurub-düzəltmək ölçüsünün) örnəksizləşməsi təsadüfi adamların üzünə incəsənətin qapısını açıq qoyur. Estetika və sənətşünaslığın isə elə bir dəqiq ölçüsü yoxdur ki, bütün hallarda professionalsızlığı ayırıb seçə bilsin. Sonucda (bəlkə də belə yaxşıdır) incəsənət dünyanın qanunu ilə yaşayır: bir yüksək bədii yaratımın həndəvəri yüzlərlə "elə-belə" əsərlərlə dolur. Bunu yazdıq və rejissor Vaqif İbrahimoğlunun bir dəfə qüssə ilə dediyi sözlər yadımıza düşdü: "Biz tamaşalarımızı professional baxımdan qüsursuz düzəltməyə ayrıca fikir verməyi unutmuşuq".

"Batindən zahir olma", "asimetriya" anlayışlarından yenidən çağdaş memarlığa qayıtsaq, bir bəlanın şahidi olarıq. Şuşada tikilmiş təzə binaların, Bakının memarlığında bəzi nöqsanların eybəcərliyini "öncəki memarlıq ansamblına yazılmış" deyib sübut etmək azdır. Şuşaya "bu tərəfdən" baxanda onun ortasındakı beş mərtəbəli bina qoca kişilərin, qarılardan arasında boyunu uzadıb sinəsini qabağa vermiş mərifətsiz cavanı andırır. Bu "cavan" belə hesab edir ki, hörmət doğurmaq və gözəgəlimli görünmək üçün enli sinənin və uca boyun olması bəsdır. Bu da memarlıqdan bilinən əxlaqi məzmun! Ancaq tarixdə memar-

lıgın bəzən qorxunc anlamlar bildirdiyini görmüşük (məsələn, ehramlar), həyasızlıqla, ədəbsizliklə bağlı mənaların bilinməsinə isə son dövrlərdə rast gəlirik. Bəzi yerlərdə Şuşanın yeni tikililəri bir-birinin çiyindən, yan-yörəsindən boylanan, asimmetrikliyin dinamikasında oynayan (bəlkə də səs-səsə verən) qədimi evlərin düzümünü heç çevirir. Belə binalar heç də asimmetriklik prinsipi ilə ansambla yazılmır, çünki asimmetriklik müəyyən önəmli təkrardan sonra "bir az başqa cür olmaqdır".

Şəhər memarlığında yeni ilə əski olanlar necə sintez olmalıdır? Bunun asan cavabı "Yaxşı olmalıdır" deməkdir. Ancaq elmi və ya estetik-bədii cavab göstərməlidir "necə olsa, yaxşı olar". Konkret cavabı tapmaq çox çətindir. Bəlkə də yamaq-yumaq vurmaq gərəyini gözəllik biçiminə salmış mozaikləşdirici prinsiplər şəhər memarlığında yeni ilə köhnənin sintezinə yol göstərməlidir. Bəlkə də İçəri-şəhər miniatür mərkəzinin başına toplanmış rəssamlar öz kompozisiyalarında çıxış yolunu tapacaqlar. Hər halda bu rəssamlar qarşısında da eyni problem durur: miniatür dili ilə yeni bədii gərəkləri, çağdaş dünyanı səsəşdirmək. Uğurlar var. Örnək kimi Sənnan Qurbanovun "Naməlum qadın" kompozisiyası yadımıza düşdü. Naməlum qadın motivinə indiyəcən Avropa rəssamlığında və poeziyasında rast gəlmişdik. Sənnanın kompozisiyasında isə ornamətlərin arasından Şərqi qadının silueti peyda olur.

Göstərdiyimiz çətin vəziyyətdən çıxış yolunu tapmaq üçün mədəniyyət tariximizin ən dürü qatlarında axtarışlar aparmaq gərəkdir. Gördüyümüz kimi, bu zaman hətta gedib arxaik laylara da çıxmaq olar. Ona görə də İnşaat institutunun "Memarlıq kompozisiyası" kafedrasında sistema-

tik olaraq keçirilən mədəniyyətimiz üzrə seminarlar ancaq böyük sayğı doğura bilər.

Bir az öncə söylədiyimiz kimi, "Batin/Zahir" qarşıdurumu mədəniyyət və incəsənətdə sirr, gizlincəlik kimi hallara arxetip əsaslar verir. Bu olayların önəmi nədədir?

Yuri Lotman yazılarının birində göstərir ki, toplum öz gələcəyini qurmaq, entropiyanın qarşısını almaq işində həmişə informasiya qıtlığı duyur. Doğrudan da inkişafın hər pilləsində qarşıya çıxan problemlərin sayı ilə əldə olan bilgilərin sayı və keyfiyyəti arasında böyük məsafə duyulur. Baxmayaraq ki, kütləvi yayım vasitələrindən tutmuş bütün elmlərəcən hamısı informasiya axtarır topla- maqla məşğuldur.

Bəs informasiya haralardan alınır? Birincisi və ən başlıcası gerçəkliyin özündən. Bilgi yığımının ikinci qaynağı kimi Lotman yozum əməliyyatlarını götürür. Kültürün ayrı-ayrı sistemlərində eyni bilgi dövriyyə edir. Məsələn, bir siyasi olay siyasi anlayışlar sistemində yazılıb saxlanılır. Sonra həmin bilginin əxlaqi cəhətlərini mənimsəmək üçün onu etikanın kateqorial sistemində çevirirlər (tərcümə edirlər). Daha sonra bu informasiya hər hansı bədii dilin strukturuna yazılır. Bəs yozmaq əməliyyatı neyçündür? Lotman göstərir ki, iki dil sisteminin bir-birinə ekvivalent olan vahidləri aralarında məna alış-verişini asan, itkisiz və düzgün edir. Ancaq iki dil sistemi arasında (məsələn, siyasi anlayışlar sistemi və etik kateqoriyalar sistemi arasında) çoxlu uyğunsuzluqlar da var. Bax, bu yerdə bilginə mənimsəmək üçün onu yozub özümsəməyə gərək yaranır. Lotmana görə, belə yozum prosesində özünə çevirən dil bilgiyə yeni mənalar artırır və bu artım əlavə informasiya olur.

Beləliklə, mədəniyyət gerçəklikdən özünə bəs edəcək dərəcədə bilgi toplaya bilmir. Ona görə də yozumlamalar vasitəsi ilə informasiya artımı əldə etməyə çalışır. Bu problem bir böyük roman həcmində Hermann Hessenin "Muncuqlarla oyun" əsərində qoyulmuşdur. Romanda əyalətdə yerləşən bir Ordenin həyat tərzi göstərilir. Bu orden toplumun puluna dolansa da toplumdan qıraq yaşayır, hərçənd dolayı yolla ona öz əvəzsiz köməyini göstərir. Kömək isə ondan ibarətdir ki, Orden dünya mədəniyyətini yaddaş kimi saxlayıb onu yozmaqla məşğul olur. Muncuqlarla oyun adlanan mərasimlərdə isə kultürün dürlü tekstləri (elmi nəzəriyyələr, şeirlər və s.) yozumlanır. Ordenin nümayəndələri yeni nəzəriyyələr kəşf etmərlər. İstedadlı nümayəndəsinin tapdığı qaydalar əsasında ancaq yozmaq işi ilə məşğul olurlar (39). Gördüyümüz kimi, Hessenin romanındakı Orden Lotmanın təsvir etdiyi informasiya prosesinin Metaforasına oxşayır.

"Batin/Zahir" qarşıdurumu mədəniyyətdə yozumlama əməliyyatına sayğı, dəyər verən amillərdən biri kimi çıxış edir. Hər yerdə gizli mənalar gizlənilib və onları üzə çıxarmaq gərəkli bir işdir. Bəs bu işi kimlər görə bilər? Suala cavabla bağlı Bilgə Qoca arxetipini yada salmaq olar. Əgər sənət tarixinə baxsaq, bir çox sənətkarların obrazında Bilgə Qoca arxetipinə uyğun gələn cəhətləri seçmək olar. Belə sənətçilər özlərini Böyük Yozucu kimi duyurdular və beləcə də mədəniyyətdə işləyirdilər. Nizaminin "Sirlər xəzinəsi" və bu poemanın özündəki Nizami "Mən"i dediklərimizə gözəl örnəkdir. Ortaçağ Şərq poeziyasındaki vəsf janrı da yozumlama ilə məşğul olan sənətçi yaradıcılıqlarının məhsuludur. Bu janrda şairlər məişət nəsnələrini təsvir edib mənalandırırdılar.

İndi isə yozumlama işinin estetik tərəfinə çıxmaq. Estetik olay, dediyimiz kimi, ifadəli olaydır, yeni təsirli hadisədir, yəni elə hadisədir ki, onun görünüşü güclü duyğular oyadır və bunun vasitəsi ilə də zəncirsayağı açılan, oynaşan düşüncələrə təkan verir. Məsələn, estetik hadisə olan gözəllikdə görünüşdən bizim qavrayışımıza müsbət mənalar təsirli şəkildə yağır və sonucda dediyimiz duyğuları, düşüncələri oyadır. Başqa bir estetik olay növü olan eybəcərlikdə isə formadan təsirli şəkildə mənfi mənalar yağır.

Ancaq belə sual ortaya çıxa bilər. Bəs gözəllikdə axıracan bilinməyənlərin cazibəsi, müəmmaların ləzzəti! Deyə bilərik ki, onda gözəlliyin görünüşü təsirli şəkildə müəmmaların müəmmalığını bildirməlidir. Həm də bu müəmmalar qorxunc yox, "nəsə" müsbət anlamda önəmli olmalıdır, məsələn, varlığın sonsuz yaradıcı gücünü duyurmalıdır. Belə cavabdan sonra yeni bir sual ortaya çıxa bilər: "Bəyəm, bir hadisənin özündən gur axınla bildirdiyi mənaları beynimiz sayqac kimi işləyib bircə-bircə tanıyanda, anlayanda biz onun gözəlliyini duyuruq? Axı, olur ki, heç bilmirsən, bu gözəllik nəyi anladır, ancaq yenə də onun gözəlliyini duyursan, hətta bildiyinə baxanda daha çox şiddətlə duyursan. Düzdür. Ancaq bu o demək deyil ki, həmin olayların görünüşündən müsbət mənalar yağmır. Yağır, ancaq biz onları saxlayıb bircə-bircə nömrələmirik. Dostumuzu görəndə sevincək oluruq. Di gəl ki, beynimizin, bilincimizin filan, filan səbəblərə görə heç vaxtı da olmur, onları seçib-ayırd etsin. Əgər bununla məşğul olsaq, sevinməyə də vaxt qalmaz. Deməli, dostumuzu görəndə mənaları düşünmədən sevinirik. Ancaq bu o demək deyil ki, mənasız sevinirik. Soruşsalar və düşünməyə vaxt versələr, bir-bir həmin mənaları ayırd edib sadalaya bilərik.

Gözəlliyin qavrayışında da durum eynidir. Bir çox hallarda qavrayıb-yaşadığımız gözəllikdə "nəsə müsbət mənalar" olduğunu duymaq yetərli olur. Ancaq bu "nəsnənin" "nə" olduğunu düşünməyə elə bil ürəyimiz gəlmir. Qorxuruq ki, nəyisə korlayacağıq. Bəlkə də əl-Qəzalinin sözləri burada yerinə düşür: sirri açanda sirri sirr kimi məhv edirik.

Ancaq bu zaman cavabı çox çətin tapılan başqa bir sual ortaya çıxır: "Nəyə görə estetik yaşantıda mənaları bircə-bircə bilməmək insan mənəviyyəti üçün önəmlidir?" cavab doğrudan da çətindir. "Beləliklə, insan intuitivliyini doydurur" demək vəziyyətdən urvatlı terminin adını çəkib çıxmağa oxşayır. Bizə isə vəziyyətdən çıxmaq yox, onun nəyliyini və necəliyini anlamaq gərəkdir.

Hər halda yada salaq ki, ilham vəziyyəti üçün qeyri-müəyyənlikdən aydınlığa çıxmaq, aydınlıqdan qeyri-müəyyənliyə batmaq və yenidən aydınlığa çıxmaq xarakterikdir. Yada salaq ki, "intellektual barbarlıq" deyilən xəstəlik var. Bu bəlaya tutulmuş adamlar anlayışla nəşə dərinliyin olmasını duymaq əvəzinə, anlayışla hər şeyi bayağılaşdırırlar. Onlar Sokratdan gələn "Mən bilirəm ki, heç nə bilmirəm" deyimini heç cürə başa düşmürlər.

Yada salaq ki, Daosizm, Sufizm, Dzen Buddizm estetikası estetik yaşantıda mənə aydınlığının azalmasını mənəsizliyə aparən yol kimi deyil, ən yüksək mənəni açan yol kimi açıqlayır. Hər halda mədəniyyət tarixində bir şeyi izləmək olar. Burada estetik yaşantı ilə bağlı iki tərs proses gah ayrılmış, gah qoşalaşmış, gah da çarpazlaşmışdı. Bu proseslərdən biri estetik olayların gizlində qalıb gizlincə təsir göstərən mənalarını bərpa edib aydınlaşdırmağa yönəlmişdir. İkinci proses isə, tərsinə, estetik olayların aydın-

laşmış mənalarını qeyri-müəyyənliyə gömüldür. Ortaçağda vəsf janrında yazılmış şeirlər bu baxımdan dürlü məişət nəsnələrindəki (qədəhdəki, şamdandakı və s.) mənaların onların görünüşündən necə güclü saçmasını göstərirdi.

Çağdaş sənətdə bu estetik yozumlayıcı işi geniş şəkildə görmək olar. Şəhriyarın "Heydərbaba" poeması uşaqlığın yadına salan qocanın yanıqlı intonasiası ilə Heydərbaba dağının azərbaycanlının estetik qavrayışına nurlandırdığı mənaları açıb söyləyir:

*Heydərbaba, bulaqların yarpızı,
Bostanların gülbərəsi, qarpızı,
Çərçilərin ağ nabatı, saqqızı,
İndi də var damağımda, dad verər,
İtkin gedən günlərimdən yad verər.
Bayram idi, gecəquşu oxurdu,
Adaxlı qız bəy corabın toxurdu,
Hər kəs şalın bir bacadan soxurdu
Ay nə gözəl qaydadı şal sallamaq
Bəy şalına bayramlığın bağlamaq (40).*

Heydərbabanın ətəyində yaşayan azərbaycanlılar onun azmanlığını, gözəlliklərini estetik yöndən yaşayanda qavrayışları nəşə müsbət mənaları "udur". Şəhriyar isə Böyük Yozucu görkündə çıxış edərək həmin mənaları bərpa edir. Hərçənd bu yozuculuq işi bir çox hallarda mənə çıxarmaqdan mənə verməyə çevrilir (yada salaq ad verən Mədəniyyətverici, Mədəniyyətgətirici qəhrəman arxetipini). Şair öz təxəyyülünün, metaforalaşdırıcı düşüncəsinin gücünü işlədərək Heydərbaba ilə bağlı yeni mənalar tapır, sonra

isə azərbaycanlıları inandırır ki, onların bilmərəkdən qavradığı "o mənalar" elə "bunlardır".

Şəhriyada belənçi estetik yozuculuq işini elmisayağı quruluqdan çıxarıb təsirli edən nədir? Cavab üçün poemadan bilinən poemanın söyləməçisinin görkünə baxaq. Burada da bəzi arxaik strukturların oxşartısını görmək olar. Şair obrazında ikişər ekspozisiya (birinin içindən o birisinin sezilməsi) prinsipi ilə uşaq və yaşlı adam əlamətləri çarpazlaşır. Yada, istəsək, İsus Xristosun bəzi uşaqılıq şəkillərini də salmaq olar. Həmin şəkillərdə İsusun körpə sifəti qoca adamın qırıqlı alını ilə verilirdi. Bu onu bildirməliydi ki, İsada körpənin qoca müdriyyəti, qoca müdriyyətin körpə sadəliyi var.

Mədəniyyətdə uşaq obrazı çox maraqlı simvollar törətmişdi. Heraklit Tanrını aşıq-aşıq oynayan uşaq adlandırdı və indi də bununla onun nə demək istədiyini anlatmaqda araşdırıcılar çətinlik çəkirlər. Oxşar obraz Şopenhauerdə yenidən peyda olur. O, insanı dünya məkanında və çağında açılmış sonsuz əlyazmasının kiçik bir sətri adlandırır. Dünya ruhu oynayaraq onu bu əlyazmasında cizgiləndirir, sonra isə pozur ki, yerinə yenisini çəksin (41).

Yunq Uşaq obrazını arxetiplərdən biri sayır. İsveçrəli alimə görə, həmin arxetip mifologiyada və ədəbiyyatda ilkinliklə, ilkin qaynaqlara qayıdıqla bağlıdır. Böyüklərin şüuru intellektual barbarlıq xəstəliyinə tutulanda, duyğular aləmindən ayrı düşəndə, kollektiv psixikanın instinktiv axarından uzaqlaşanda bu qayıdış sağaldıcı rol oynayır. O biri yandan, Uşaqılıq mifologemi yetişmə, oluşma (baş vermə) motivləri ilə də bağlıdır.

Şəhriyarın "Heydərbaba" poemasında qoca uşaqılığına qayıdıb uşaqılıq dünyaduyumunu bərpa edir. Eyni zaman-

da tekstdən güclü şəkildə tam qayıdışın mümkünsüzlüyündən doğan nisgil duyulur. Bu nisgil hamımızda var, ona görə də poemanı oxuyanda hamının dərdi açılır. Yaklaşığı (təxminən) oxşar cəhətləri Əkrəm Əylislinin "Mənim nəğməkar bibim" əsərində də görmək olar.

Deməli, yozum problemi ilə bağlı gördük ki, bir çox hallarda düzgün anlamaq, düzgün açmaq, dərindən görmək uşaq psixologiyasının təmizliyinə, ilkinliyinə qayıdışla ilgilidir. Sonucda uşaq qavrayışı ilə dünyaya baxıb təəccüblənməyin elm üçün önəmi haqqında Albert Eynşteynin irəli sürdüyü deyimlər ortaya çıxdı (42). Sonra isə fəlsəfi düşüncənin yaranmasının əsası kimi dünyaya təəccüblənməyi götürən Aristotel yada düşdü. XX yüzildə elmi və bədii düşüncə öz aralarında alış-verişi davam etdirirdilər. Ona görə də paralel olaraq rəssamlıqda Fernan Lejenin uşaq qavrayışı ilə çəkilmiş tabloları ortaya çıxdı. Bu fransız rəssamı istəyirdi ki, gözəl-göyçək boyalar rəssamlığın dəzgah yapıtlarından çıxıb zavodların, fabriklərin, xəstəxanaların divarlarına yayılsın. Bütün şəhərlər rənglərin sevinci ilə dolsun. Leje əsərlərində təəccüb və sevincdən iri açılmış uşaq gözləri ilə sevinclə, heyran-heyran dəmir yolu dirəklərinin zolaq-zolaq görünüşünə baxır. Açarlar, silindirlər, borular onun işlərindən dekorativ bəzək elementləri kimi gülməyə başlayır. Yaşlı adamın gözü ilə baxan rəssamların ürəksıxıcı, mənəviyyatsızlaşdırıcı nəsnələr kimi göstərdikləri texniki-istehsal predmetlərini Leje gözəlliyə çevirir. Bu daha düzdür, çünki indən belə insanlıq onlarsız keçinə bilməz və indi ki biz cihazlarla, qurğularla, motorlarla, borularla bir yerdə yaşamalıyıq, çalışmalıyıq ki, onlara Lejenin sevdirdiyi rənglər, for-

malar dünyasının görünüşünü, sevincini verək. Yoxsa... Daneliyanın "Kinq-dzaza" filmində gördüyümüz antisani-tar, antiestetik, mənəviyyatsızlaşmış, qutsuzlaşmış texnok-ratik toplum yarana bilər.

Azərbaycan rəssamlığında uşaq qavrayışı ilə sevə-se-və, sevinə-sevinə baxmaq özünü güclü şəkildə Səttar Bəhlulzadənin natürmortlarında ("Gəlin otağı", "Abşeron natürmortları" və s.) göstərir. Toğrul Nərimanbəyovun Oyuncaq teatrının iç divarlarındakı rəsmlərini də eyni cür xarakterizə etmək olar.

Sənətin və sənətkarın Böyük Yozucu vəzifəsində (mis-siyasında) özünü anlaması başqa forma da alır. Bu zaman sənətçi çağdaş biliklərin Yaddaşına çevrilərək olanları yozmaq, dəyərləndirmək işinə cəlb edir. Böyük Yozucu obrazının bu çevriminə gəlib çatdığımız 3-cü paraqrafın kontekstində baxacağıq.

§3. "Mikrokosm/Makrokosm" qarşılıqlı durumu arxaik struktur kimi və onun mədəniyyət, sənət tarixində təzahürləri

İki nəsəni və ya sistemi oxşatmaq üçün öncə onları ayırmaq gərəkdir. Haradansa qayıtmaq üçün qabaqca ora getmək gərəkdir. Eləcə də əskidən başlayaraq insan Makrokosmu (böyük aləmi) Mikrokosma (kiçik aləmə) ayıraraq bir-birinə qarşı qoymuşdu ki, sonra onları eyniləşdirsən, ya da oxşatsın.

"Makrokosm/Mikrokosm" ayrılımları və sonra da birgələşmələri, artıq, əski çağlarda mifologiyanın yaranma-

sında ana struktur, quruluşverici biçim olmuşdur. Hər bir mif əski insan tərəfindən antroposiomorfik (insana və topluma oxşar) biçimdə qurulmuşdu. Yəni A. F. Losevin ilk dəfə göstərdiyi kimi, insan mifləri özünün və yaşadığı qəbilənin, uruğun strukturunda modelləşdirmişdi (43). Gördüyümüz kimi, mifologiyanın yaranış soykökündə marksist metodologiya Yunqun seçə bilmədiyi çox əsaslı bir özümlü ortaya çıxarır. İsveçrəli alim üçün mifologiya insan bilincsizliyinin, düşüncədən psixikasının təbiətə proyeksiyası idi. Bu ideyanın verimli olduğunu çağdaş elm də təsdiq edir. Ancaq onun xətrinə miflərin yaranışında sosial təsirin həlledici amil olmasını unutmamaq bir çox sualları cavabsız qoyur.

İnsan öz "Mən"ini, yaşadığı qəbiləni Mikrokosm kimi duymuşdu və bu Mikrokosmda olan düzümü, bağlantıları, biçimləri dünya (Makrokosm) miqyasında genişləndirib onu öz fərdinin, yaşadığı sosial orqanizmin modelində göz qabağına gətirmişdi. İnsan yaşadığı uruqda, qəbilədə olduğu kimi, "yuxarı" aləmdə də (sakral dünyada da) tanrıları bir-birinə qohum edərək anlayırdı, yerbəyer edirdi. Qəbilədə filankəsin kim olması "kimlərdəndir" sualına cavab verməyi tələb edirdi. Qıyan Səlcuk oğlu Dəli Dondar, Qazan bəyin qardaşı Qaragünə, Qaragünə oğlu Qara Budaq "Kitabi-Dədə Qorqud"dan gətirdiyimiz bütün bu adlar "kimlərdəndir" prinsipi ilə düzəldilib. Əski insan nəinki yan-yörəsindəkiləri, elə özünü də kimlərdən olması əsasında anlayırdı. Nəslə sanki fərdə necə davranmağın, nəyi özünə layiq bilməyin proqramını verirdi. Bax, tanrılar da bu şəkildə qavranılırdı, göz qabağına gətirilirdi. Onlar tabelik pillələrində yerləşdiriləndə isə Baş tanrının prototipi qəbilə başçısı olurdu. Onu da yada salaq ki, miflərdə tanrılar da insan ki-

mi qəzəblənir, kin saxlayır, döyüşürlər. Beləliklə, əski dünyaduyumunda Makrokosm eyni strukturlarda göz qabağına gətirilirdi: insan Mikrokosm modeli əsasında Makrokosmu görürdü, Makrokosm modeli əsasında isə tanrıların adından onların buyuruğu kimi özünə əxlaqi, sosial, dini ilişkilər verirdi. Daha doğrusu toplumdakı münasibətləri onların adı, onların urvatı ilə möhkəmləndirdi.

Mikrokosmun Makrokosm əsasında durmasına mifoloji örnək: əski hind əsətinə görə, tanrılar azman insan olan Puruşanı qurban kəsib onun bədən üzvlərindən dünyanı yapmışdılar. Beləcə, daşlar onun sümüyündəndir, meşələr saçından, çaylar isə qanındandır.

Makrokosmun Mikrokosma proyeksiyasına örnək. Oğuzun oğlanlarıdır (Ay xan, Gün xan, Ulduz xan, Dəniz xan).

Makrokosmla Mikrokosmun struktur eyniliyi haqqında təsəvvürlər, görüntülər Ortaçağ mədəniyyətinin bir çox bölgələrində arxaik qalıqlar kimi yaşamaqda davam edir. Məsələn, Qotik kilsə bu prinsipə əsasən dünyanın mikro-modeli kimi tikilirdi (44). Seyid Hüseyn Naser yazır ki, müsəlman memarlığında da Makrokosm əks-səda verirdi (45). Doğrudan da məsciddə məhrab qibləni, xütbə kürsüsü "yuxarı aləmi" (sakral dünyanı), möminlərin ibadət etdikləri səhn "aşağı dünyanı" (profan dünyanı) bildirirdi. Gümbəz isə göyün mikromodelini verirdi. Beləliklə, müsəlman dünyasının 4 başlıca bölgəsi - Məkkə, İlahi dünya, Göy qübbəsi, möminlər dünyası məscidin (Mikrokosmun) arxitektonikasında modelləşdirilirdi.

Ortaçağ münəccimləri də (əski oğuzlar "ulduzçu" deyirdi onlara) Makrokosmla Mikrokosmun struktur eyniliyinə, birgəliyinə arxalanırdılar. Onlar göy (astral) olayla-

rına söykənib Mikrokosmda baş verəcək olayları irəlincədən bilməyə çalışırdılar.

Mirzə Fətəlinin "Aldanmış kəvakib" povestində Makrokosmla Mikrokosmun uyurlığı iki məsələdə işlənmişdir. Birinci məsələ budur ki, münəccim ulduzların düzüm strukturundan aldığı bilgi əsasında Şah Abbasi gözləyən təhlükəni xəbər verir. İkinci məsələdə arxaik strukturun belə çaları var ki, Makrokosm dünyası Mikrokosm dünyasına təcavüz, basqı edə bilər: Şah Abbasi təhlükə Makrokosmdan gözləyir və şahın gizlənməsindən törəyən olaylar povestin süjetinə çəkilir.

Anarın "Əlaqə" povestində "Makrokosm/Mikrokosm" əlişgilləri tamam başqa məzmunun biçimə salınmasında iştirak edirlər. Bu fantastik povestdə adamlar və onlar arasındakı əlaqələr (kommunikasiya növləri) Mikrokosmun strukturunu törədir. Bu aşağı qatdır. Yuxarı qatda isə ayrı-ayrı planetlərdən (kosmik uyqarlıqlardan-sivilizasiyalardan) olan canlılar arasındakı əlaqə, kommunikabellik məsələləri Makrokosm problemi kimi verilir (eyni strukturu daha sonra Çingiz Aytmatovun "Gün var yüz ilə bərabər" romanında gördük).

Povestdə tələbənin adamayovuşmazlığı, qarının oğlundan sevgili qadının ayrılıb gətməsi Mikrokosm qatında əlişgillərin problem olduğunu göstərir. Sonra isə astrofizikin dedikləri Makrokosm qatında əlaqə-kommunikasiya problemini incələməyə yönəlmişdir: astrofizikə görə, bizimlə başqa kosmik uyqarlıqlar arasında əlişgillərin baş tutması üçün, gərək olsa, özümüzə "Yer eqoizmini" yox etməyi bacarmalıyıq. Bilincimizi (şüurumuzu) demokratikləşdirib çoxölçülü, çoxbaxımlı etməliyik. Bu, başqa kos-

mik kültürün ən gözlənməz çeşiddə, biçimdə, məkan və çağ parametrlərində qurulmuş tekstinə adekvat kodun, açarın tapılması deməkdir. Yalnız adekvat kod tekstdəki Bilgini düzgün anlamağa imkan verir.

Povestdəki məsələlərin ardı oxucunun bilincində inkişaf edir. Makrokosm haqqında əsərdən aldığı Bilgini Mikrokosma keçirib anlayır ki, hər kəsi başqa kosmik uyqarlığın, sivilizasiyanın analoqu kimi götürmək olar. Deməli, adamlar arasında tam mənəvi əlaqənin, anlaşmanın olması üçün hər kəs öz düşüncüsünün qəliblərindən çıxmağı bacarmalıdır, dinamik və demokratik şüura malik olmalıdır.

İndi "Mikrokosm/Makrokosm"arxaik qarşıdurumunun başqa bir təzahürünə baxaq. Estetikada tez-tez deyilir ki, bədii tekst gerçəkliyin nəsə bir kəsimini, bir parçasını özündə göstərsə də sonra çevrilib olur bütün dünyanın modeli, obrazı. Sonra da yada salınır ki, damcıdan dənizi bilmək olur. Bir az inandırıcı deyil. Dənizin suyunun hansı bölgədə isə tərkibi elə ola bilər ki, bu tərkibdən başqa yerdən götürülmüş damcı xəbər verməz.

Onun üçün də gəlin baxaq, hansı arqumentlər inandıra bilər ki, bədii tekst Mikrokosm kimi dünyanın, Makrokosmun modelini verir və verirsə, bu nəyə gərəkdir.

Birincisi, belə bir aydınlaşdırma aparaq: bədii tekstlə bağlı Mikrokosm termini heç də həmişə bütün dünyanı (universumu) nəzərdə tutmur. Bəzən (və bəlkə də tez-tez) bədii tekst öz maddi həcminə görə (neçə vərəqdir, neçə metrədir və s.), onda birbaşa göstərilənlərin sayına görə yüz qat, min qat böyük ölçüləri, tutmaları bildirir. Biz, artıq, yazımıza verdiyimiz girişdə görmüşdük ki, bir anlayışın içində sonsuzluq sıxılıb-bükülür (Şelling, Borxes).

Belə olanda, anlayışdan məzmunca qat-qat zəngin olan bədii yapıt "sonsuz" sözü ilə daha çox layiq görünür. İndi isə artıraq ki, bədii tekstin tutumunu Makrokosm genişliyinə qaldırmaq alman romantizmi, özəlliklə, Şelling üçün çox xarakterik idi. Bu filosof göstərirdi ki, incəsənət incəsənət edən əsaslar təkcə ayrı-ayrı əsərlərdə deyil, bütün aləmdə durmadan təzahür edir. Yəni ən böyük sənət yapıtı Universumun özüdür. Oxşar ideya Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində də dövriyyəyə düşmüşdü: Nizamidən tutmuş Füzuliyəçən hamı dünyanı Allahın Yer üzündə qələmlə çəkdiyi naxış, şəkil və ya Allahın yazdığı kitab sayırdı. Daha öncələr isə yunan filosofları stoiklər söyləyirdilər ki, dünya bədii əsərdir, çünki incəsənət kimi müəyyən qaydalar, müəyyən yollarla baş verir.

Ancaq Şellingin bu ideyaya artımları da var idi. Məsələn, o deyirdi ki, incəsənət Mütələq olanı (bütün nəsneləri və olayları bir kökə bağlayan, hamılıqla onların qaynağı olan Mahiyyəti) ayrı-ayrı nəsnelərdə üzə çıxarmağa can atır. Və ya başqa bir düşüncə. İncəsənət yaranmamışdan öncə bədii yaratma prinsipləri mifləri yaratmışdı. Hər mif (məsələn, hər tanrı) ayrıca olsa da, bütün başqa tanrılarla bir yerdə özündə tanrılıq ideyasını bütünlüklə əridir. Deməli, ayrıca ola-ola həm də ümumini, bütünlüyü özündə saxlayır. İncəsənət isə öz növbəsində bədii obrazları mif, tanrı prinsipi ilə qurur. Məsələn, Şekspir çağının adətlərindən, öz xalqının tarixi materiallarından çoxlu əsərlər yazsa da, sonucda bir mif kimi bütöv bir dünyanın görkünü qurur.

Ancaq bədii tekstin semantik baxımdan qloballığa can atmasını dünyanın görkünü verməyə çalışmasını Klassik alman estetikasının spekulasiyalarına əl atmadan da anla-

maq olar. Birincisi, sənət yaratmada hər nöqtə çoxanlamlı sayrışmalar verir. İkincisi, əgər o, "A" vasitəsi ilə metafora kimi "B"-ni bildirirsə, açırsa, mənalandırırsa, onda "B"-yə təbiətə yaxın olan bütün hadisələrlə eyni münasibətə girir. Metaforikləşmə vasitəsi ilə sonu bitməz olay cərgəsini açıqlamaq, dəyərləndirmək imkanından İslam dünyası Quranla ilgili geniş istifadə etmişdir. İslamın olduğu toplumlarda tarix boyu Quranın hər ayəsi nə qədər olayları siyasi, əxlaqi və hətta estetik baxımdan mənalandırmışdı?! Bu sayı ağıla sığışdırmaq çətindir. Sırf bədii tekstlərin bəxti yəqin ki bu qədər gətirməyib. Hərçənd Homerdən Platonun və başqa əski yunan düşüncələrinin gətirdiyi sitatlar da elə az olmayıb.

Sənətdə bədii tekstin dünya modelinə çevrilməsi o demək deyil ki, nə varsa, bu modeldə bircə-bircə nəzərə alınır. Sənət yaratma dünyanın ruhunu tutanda, dünyanı anlamağa görmə, yozma bucağı verəndə varlığın modelinə çevrilir:

*Lələnün harayından,
El yatmaz harayından.
Gündə bir kərpic düşür
Ömrümün sarayından.*

Bu bayatının hərflərlə sayılacaq tutumu çox kiçikdir. Ancaq gündə "bir kərpic" dünyada nə varsa, ondan düşür diskursunu dərindən düşünəndən sonra ondan min düşüncə çıxarmaq olar (fəlsəfə, elə, çıxarıb da).

Məsəllər (yəni pritçalar) açıq-aydın, bilərəkdən dünya modeli kimi yazılır. Bu janrın əlamətlərindən biri, adi hadisələrdən, olaylardan qloballığa çıxmaqdır. Nizami Gəncəvinin

"Sirlər xəzinəsi"ndə "İsanın dastanı" - dediyimiz əlaməti aydın göstərir. İtin leşində ağaran dişlərin gözəlliyini görəmək dünyanı anlamaq üçün yeni estetik baxım bucağı verir.

Federiko Fellininin "Orkestrin məşqi" televiziya filmi də əsl pritça prinsipi ilə Qərb toplumunun modelinə çevrilir. Ona görə də məşq çağı musiqiçilərin didişmələrini, dedi-qodularını tutumlu metaforalar kimi qavrayırıq. Əski Çin Bilgiləri söyləyirdilər ki, dövlət musiqi prinsipi ilə qurulmalıdır. Nitsşe və Hesse bu düşüncənin dərinliyini yaxşı duymuşdular. Həmin ideya Fellininin filmində yeni qatlardan açılır: orkestrdə bir çox musiqi alətləri var ki, özlüklərində, təkcə çalınanda melodiyanın gözəlliyini və rə bilmirlər, onu kobudlaşdırırlar. Onlar ancaq orkestr çalğısının polifoniyasında öz paylarını ifa edəndə musiqi gözəlliyini qazanırlar. Toplum və dövlət də belə qurulmalıdır. Hər kəs öz bacarığını sərf etməlidir və bu bacarığın tələb etdiyi yerdə durmalıdır. Onda toplumun, dövlətin polifonik musiqisində hər kəs dəyər, önəm qazanır.

Filmə bu məzmun maraqlı forma strukturunda verilir. Qabaqca dialoqlardan başa düşürük ki, orkestrin məşqinə intervyü üçün telejurnalist gəlib. Handan-hana aydın olur ki, biz nə telekameranı, nə də telejurnalisti görəcəyik. Çünki telekameranın obyektivi elə ekranın özüdür. Jurnalist isə kameradan o taydan çox bu tayda, bizim tərəfdə durub. Tamaşaçı özünü telejurnalistlə eyniləşdirir. Beləcə, Fellini tamaşaçıya alışmadığımız baxım bucağını verir. Biz öyrəşmişik, teleprosesə bu taydan baxaq. Teleproses veriliş hazırlayır və bizə "oradan" göstərir. Fellini isə bizi teleprosesin içinə salır və əmələ gələn verilişə oradan tələşçilər kimi baxırıq. Göstərilən biçimlər məzmununa nə

verir? Tamaşaçı tamaşa edəndə özünü unudub düşünməyə də bilər ki, tamaşa edir. Bu bir qavrayış mövqeyidir. Görünür, filmi üçün bu mövqeyi Fellini qəbul etmir. O istəyir ki, tamaşaçı tamaşa etdiyini tez-tez ağına gətirsin, deməli, özünü qıraqdan ya pusan, ya da baxıb izləyən və beləcə, çəkçevir edən araşdırıcı əlamətlərində duysun. Çünki yalnız araşdırıcılıq məsafəsindən filmə baxanda oradakı aşırı realizmdə verilmiş didişmələrə uymayıb, onların axarına tam düşməyib onları metafora kimi anlamaq olar.

Musiqi tekstinin dünya modelinə çevrilməsi bir az başqa cür olur. Musiqi hadisələri birbaşa göstərmir (səs yamsılamalarından başqa). Əsl musiqi dünya üstünə qlobal duyğular oyadır. Bu deyilənlər simfonik musiqiyə də aiddir, bizim muğamlara da. Musiqi pisdirsə, onun daşımaq və ötürmək istədiyi duyğular da cılızdır. Duyğuların cılızlığı isə onların dünya əhatəsinə genişlənmə bilməməsi ilə bağlıdır. Televiziyadan, radiodan hər gün neçə-neçə mahnılar eşidirik, sonralar heç kim onları zümzümə etmir. Güzəl mahnıları isə eşidəndə öz şəxsi dünyamızı, problemlərimizi istəsək, başlayırıq, həmin mahnıların "terminlərində" düşünməyə, duymağa. Və ya olaylar bizdə duyğular oyadır, sonra isə onları eşitdiyimiz gözəl musiqinin oyatdığı duyğuların dilinə çevirərək zənginləşdiririk. Sevən və ya sevinən adamın öz duyğularını necə musiqiləşdirmək istədiyini yadımıza salaq. Və ya başqa bir durum. Musiqini dinləyə-dinləyə dərin düşüncələrə dalın (nənələrimiz demişkən "aranı dağa, dağı arana daşayın"). Ya da musiqinin oyatdığı duyğularla nəsnələrə, adamların üzlərinə baxın (sənədli filmlərdə tez-tez belə montajlar edirlər). Görəcəksiniz ki, eyni nəsnə musiqili və musiqisiz xeyli fərqli görünür.

Fizikada, riyaziyyatda "interpretasiya" (yozum) termini var. Mütəxəssislər deyirlər ki, mücərrəd nəzəriyyəni, modeli interpretasiya etmək gərəkdir. Bu nə deməkdir? Gö-türək $3+3=6$ formulasını. Onu mücərrəd nəzəriyyə yerin-də təsvür edək. "3 almanın üstünə 3 alma gələndə 6 alma edir" deyəndə biz həmin formulanı interpretasiya edirik. Deməli, interpretasiya mücərrəd nəzəriyyəni predmet-ləşdirmək, nəsnələşdirməkdir, yəni nəsnələr dünyasına proyeksiya etməkdir.

Musiqi ilə bağlı da interpretasiya terminini bu anlamda işlətmək olar. Məsələn, hər hansı faciəvi simfonik musiqi hazırlığı olmayan üçün mücərrəddir, duyulmazdır. Ancaq o, filmdə faciəli bir səhnəni izləyəndə eyni ruhlu simfonik parçanı eşidəndə bu musiqini duyur. Musiqi təhsili almamış uşaqlar, ona görə də simfonik musiqini filmlərə, kliplərə baxa-baxa mənimsəyirlər. Öz ulusunun, xalqının musiqisini mənimsəmək üçün isə belə nəsnələrə gərək olmur. Uşaq-lıqdan etnik mühit, toylarda musiqiyə "uymuş" qonum-qon-şunun, yaxınların üz-gözü... bütün bunlar hamısı anbaan xalq musiqisini bizə predmetləşdirir (interpretasiya edir). Axırda o qədər öyrəşirik ki, bizə elə gəlir xalqımızın musi-qisi simfonik musiqi kimi mücərrəd deyil. Ancaq əslində xalq musiqisi də simfonik musiqi kimi mücərrəddir. Ona görə də uzaq ulusun musiqisi bizə abstrakt görünür. Yalnız yüksək musiqi mədəniyyəti olanlar heç bir interpretasiya olmadan hər hansı musiqi tipindən həzz almağı bacarırlar.

Eyni gözəl mahnı ən müxtəlif vəziyyətlərin dilinə in-terpretasiya olunur. Və belə təsəvvür yaranır ki, bütün bu vəziyyətlər həmin mahnıda gizləncə nəzərdə tutulmuşdur (Ortaçağda Quranın tekstinə də oxşar baxış vardı).

Artıraq ki, başqa sənət növünə aid əsəri də musiqisaya-
ğı interpretasiya etmək mümkündür. Belə olanda o, ayrı
planda dünya modeli kimi görünəcək. Elçinin "Latur. Pi-
kasso. 1968" hekayəsində bu, gözəl göstərilmişdir. Bir-bi-
rinə yad olan qadın və kişi rəngkarlıq əsəri sayəsində öz-
lərində yeni cəhətlər tapırlar və onların insan əlaqələri
içində bir-birini kəşf etməsi buradan başlayır.

Bədii tekstin Mikrokosm kimi özündə Makrokosmu
göstərməsi, Bilgə Qoca arxetipinin parametrindən baxdı-
ğımız sənətçi obrazı probleminə yenidən bizi gətirib çıxar-
rır. Yaratdığı teksti Makrokosm tutumuna çatdıran sənətçi
özü irəlincədən bu tutuma çatmalıdır. Əski oğuz çağında
Dədə Qorqud tək-cə canı ilə kollektiv şüurun konsentrasiyasına, daşıyıcısına və saxlayıcısına çevrilmişdi. Yenidən
bu parametrləri Ortaçağ Şərq müdriki tipində görürük.
Şərqdə Bilgə insan bütün həyat vəziyyətləri ilə bağlı mə-
sələlər, şeirlər, ibrətamiz olaylar söyləməyi bacaran adam
idi. Həyatın hər hansı bir nöqtəsindən o, istənilən haşiyə-
yə çıxırdı. Hər hansı simvol büküyünü çözləyib açaraq
bütöv bir tekstə çevirirdi. Bunu "Bəxtiyarname"-nin azər-
baycanca əski tərcüməsində yaxşı görə bilərik. Ölüm aya-
ğında Bəxtiyar edamını sonralaşdırmaq üçün, məsələn,
padşaha səbirli olmağı, tələsik qərar çıxarmamağı öyüd
verir və bununla bağlı Sabir ilə padşah haqqında hekayətə
eyham vurur. Padşah həmin hekayəti dinləmək istədiyini
bildirir. Bəxtiyar onu söyləməklə edamını ertələyir (46).

Şərqin "Tutinamə", "Mən bir gecə" kimi ünlü əsərləri
ana süjet xəttinin dürlü nöqtələrindən haşiyələrə çıxmağa
söykənir. Təxminən eyni prinsipi Nizami Gəncəvinin
"Sirlər xəzinəsi"ndə də görmək olar. Bütün bu tekstlər

Şərq üçün xarakterik olan müdrik insan parametrlərinə söykənir.

Sonrakı çağın mədəniyyəti və incəsənətində Bilgə Qoca arxetipinə oxşayan, daha dəqiq desək, bu arxetipin konkretləşmiş təzahürü kimi görünən Şərq müdrikinə oxşar adamlara yenə də gərək qalır. Biz hələ kultürün ayrı-ayrı bölgələri arasında əlaqə, bilgi alış-verişi yaratmaq kimi gərəkli işi deməyəcəyik. Götürək başqa məsələni. Mədəniyyətin keçmişi, indisi haqqında bilgilər dürlü yaddaş sistemlərinə (kitablara, arxivlərə və s.) səpələnib. Hər hansı bir həyat, sənət problemi ilə bağlı dürlü sahələrdə tapılmış bilgilərin hamısını (və ya çoxunu) yeyinliklə, vaxtında bir yerə yığmaq böyük çətinliklərlə bağlıdır. Bizim kitabxanalarda mənalı yaşayışın necəliyi və nəyə görəliyi haqqında psixologiyadan tutmuş siyasi xadimlərin yazıda, maqnitofonda qalmış çıxışınacan, hamısında çoxlu maraqlı bilgilər səpələnmişdir. Gərək olanda onları bir yerə toplamaq nə qədər çətindir! Kitabxanaya getmək bir tərəfə qalsın, nə qədər kitabxanaları mənimsəmək gərəkdir (bu sözlər yazılanda hələ İnternet yox idi - müəllif)! Düzdür, mədəniyyət çətinlikdən çıxmaq üçün ayrı-ayrı işlər görür. Elmi araşdırmalarda sitatlar həm araşdıranın səriş-təsini göstərmək üçündür, həm də eyni nəsnəyə aid bilgilərin bir yerə toplanmasıdır. Ya götürək ensiklopediyaları, atalar sözlərini bir yerə yığan kitabları... Və ya götürək qəzetləri, radionu, televizianı. Hamısında müəyyən məsələlərlə bağlı mövcud bilgiləri bir yerə toplayan səhifələr var. Bütün bunlar nəyə gərəkdir? Mədəniyyət maşın deyil ki, işləməyinə xeyli ara verib sonra işlətmək olsun (elə maşın özü də bəzən bundan ziyan çəkir). Mədəniyyət

hər an işləməlidir. Yalnız onun daşıyıcılarının hamısı birdən yatsa, onda tamam dayanar. Hərçənd bu da düz deyil. Bəs yuxularda özünü göstərən mədəniyyət? Yuxuların təsiri ilə görülən işlər?

Bir sözlə, mədəniyyət hər an özünü əmələ gətirməlidir, təkrarlamaqdır. Bu isə tək-cə yeni şeylər tapmaq deyil, həm də öncədən tapılmışları indiyə cəlb etməkdir.

İdeyalar var ki, işləndikcə aşınırlar. Daha doğrusu, əsl ideyalar birmənalı ciddiliklə, yeni imkanları açmadan işlənirsə, bürokratik dövrüyyədə olursa, aşınır, bayağılaşır, gücünü itirib-ölür. Əsl ideya işlənməmiş yatıb qalanda da canını itirir (hərçənd sonra onu diriltmək olur). İdeya mədəniyyətdə bəzəksiz-düzənsiz gerçək həyatla yaşayıb işlələndə məzmunca azalmır, artıb-çoxalır. Çünki min başqa ideya və məsələlərlə onun əlaqəsi tapılır, hər əlaqə isə onun məzmununa bir toxuma vurur.

Bu anlamda Bilgə Qoca arxetipinin mədəniyyətdə çağdan-çağa qalmasının gerçək əsası var. Mədəniyyətdən ötrü keçmiş canlandırmaq üçün kitabxana və arxivlər bəs deyil. Kültürün həm də elə insanlara gərəyi var ki, onlar kültürün sintetikliyini tez-tez nümayiş etdirləsinlər, mədəniyyətin yaddaşını danışdırsınlar. Biz yeni nəslə deyirik ki, xalqı, vətəni, öz dilimizi və sənətimizi sevmək gərəkdir. "Qurban olum, qurban olum" demək bekara sevgidir. Yeni nəsl dilin gözəl işləndiyini konkret adamlarda görüb onu sevir. Etnik kültürün yaddaşındakı bilgilərin çağdaş ideyalarla necə səsləşdiyini və ya indi üçün ekzotikliyinə görüb sevir. Bilgə Qoca arxetipinin, Şərq müdrikinin bilərəkdən və ya bəlməyərəkdən əlamətlərini götürüb öz şəxsiyyətini quran adamların mədəni önəmi bundan ibarətdir. Əgər neçə illərdən bəri bizim ideoloji sahədə, kütləvi informasiya siste-

mində buraxdığımız prinsipial səhvləri nəzərə alsaq, bu önəm daha çox böyüyür. Götürün mətbuatdan və radio-televiziya sistemindən bilinən gerçəklik obrazını (dünya şəklini) və gerçəkliyin özünü. Biz həmişə onlar arasında qaçılmaz fərqdən qat-qat böyük olan uzaqlığı görmüşük. Məsələ onda da deyil ki, kütləvi yayım vasitələrinin göstərdiyi gerçəklik obrazı toplum üçün ideal kimi düzəldilmişdir. Belədirsə, gərək deyilə idi ki, idealdır. Kütləvi informasiya vasitələrinin ən başlıca məqsədi toplumda gedən prosesləri, ortaya çıxan problemləri fiksə etməkdir ki, həm də gələcək üçün yaddaş vəzifəsini görə bilsin. Halbuki on-on beş il bundan qabaqkı verilişlərə baxsaq, görəcəyik ki, işlədikləri sahələrin nailiyyətlərindən danışan adamlar təxminən eyni şeyləri deyirlər. Bir az keçir və adamlar başlayırlar eyni şeyləri həm də eyni cür deməyə.

Bəlkə də gerçək həyatdan teleradio verilişlərinin böyük məsafə ilə ayrılmasına görə idi ki, azərbaycanlı fəhlə, kəndli (bir çox hallarda ziyalı da) kamera və mikrofon qarşısında öz səsi, öz sözü, öz üzü ilə qala bilmirdi. Bəlkə də etnoqraf və sosial psixologiya araşdırıcısı tapacaq nəyə görə azərbaycanlı həmin fərqlə belə həssasdır. Ancaq fakt ki, mikrofonun və kameranın həyatdan uzaqlığı onların qarşısında duranlara yeni oyun qaydalar təklif edirdi və etnik şüurun güclü pafosu olan utancaqlığın təsirindən həmin oyun qaydalarında özünü apara bilməyən azərbaycanlı bərhad vəziyyətə düşürdü. Nə vaxt biz mikrofona səsin davamı, kameraya isə özümüzü bildirməyin vasitəsi kimi baxacağıq?!

Yəqin mikrofon və kamera qarşısında adamları özlərini qaytarmaq üçün radio və telejurnalistlər hələ çox günahlarını yumalıdırlar.

Hər adamın öz həyat məkanı var və ya deyirlər öz mühiti var. Bizim mənzilimiz, ailəmiz, qonum-qonşumuz, qohumlarımız, dostlarımız, işlədiyimiz idarə və bu idarəyə gedən yol həyat məkanımızı və onun içindəkiləri şərtləndirir. Bu zaman bir də görürsən ki, yaxşı adamlarla əhatə olunmuş bir kəsə elə gəlir ki, elə hər yerdə bu cürdür. Belə olsa, yenə yaxşıdı. Qorxulusu odur ki, bəxtindən ətrafında mənfi adamlar çox olan kəs inanmağa başlayır ki, aləm başdan ayağa pis adamlarla doludur.

"Başqa mühitə düşmək" qəlibləşmiş deyimdir, ancaq gəlin onun məzmununa baxaq: yaradıcı, ziyalı adamlarla işinə görə ünsiyyətdə olan bir adam Bakı Oktyabr rayonu-nun İcraiyyə komitəsinə gedir və burada gördüyü işçilərin iş mədəniyyətinin pisliyindən şaşırıb qalır (kitab çıxan vaxt bu idarə haqqında dediklərimiz köhnəlsə, dediklərimizin köhnəlməsindən bərk sevinəcəyik). Birdən-birə o görür ki, bu dünyada belə adamlar da var, bu adamların kobudluğu, məntiqsizliyi qarşısında tam aciz qalmaq olar, öz hüquqlarını müdafiə etmək üçün sən əni adı nəsnələrə belə bütün dəyərləni vaxtını sərf etmək lazım gələr.

Telefonla zəng vurmaqla biz filan yerə vaxt sərf edib getməkdən özümüzü qurtarıq. Telefon sayəsində nə qədər vaxta qənaət edirik! Sonra isə həmin vaxtı bol-bol süründürməçilərə paylayırıq (hərçənd bu vaxtın onlara bir xeyri olur, vaxtımıza ağılıq etdikləri qədər özümüzə də ağılıq edirlər). Nə isə...

Televiziya, radio, mətbuat bizim hər birimizin həyat məkanımızı genişləndirir. Ancaq bu genişləndirmək "Kino səyyahları klubu" səviyyəsində qalmalıdır. Televiziya hər yerdə olan prosesləri, problemləri göstərərək ya dövlət,

mədəniyyət adından, ya da mütəxəssislərin dilindən onların sırrını, dəyərini açmalıdır. Televiziya hər gün dünya modelini yaradıb, saxlayıb, tutumlu edib bizim həyat məkanımızı da həmin tutuma qatmalıdır. Bunun üçün televiziya dünyaya səyahət etməlidir, ancaq turist kimi yox, Bilgə Qoca kimi (47).

Əsl televiziya Şərq müdrikinin parametrlərini görmək olar. Mütəxəssis və jurnalistlərin dili ilə, montaj və kamera effektləri ilə o, indinin bir problemindən kultürün ayrı-ayrı bölgələrinə səyahət edir, haşiyələrə çıxır. Televiziya kultürün söz və görükdürücü (təsvir) yaddaşını fəallıqda, etgincə saxlayan vasitələrdəndir. Onun üçün də bu planda buraxılan səhvlər televiziyanın televiziyalığını əlindən alır. Teleproqramların düzümü mənalı yox, dağınıq təsadüflərdən qurtulmaq üçün Şərq müdrikinin, düşünəcə, söhbət aparmaq tərzinə yiyələnəməlidir. Bunun üçün, sözsüz, teleişçilərin hazırlıqlı və istedadlı olması azdır. Bunun üçün kultürün huşunda və ya teleyaddaşda gərəkli Bilgilər axtarışını tezləşdirən güclü elektron-hesablayıcı maşınlar sistemi olmalıdır.

Gördüyünüz kimi, yavaş-yavaş "Bilgə Qoca arxetipi - Şərq müdriki - öz yaradıcılığında mədəniyyəti sintezləşdirməyə çalışan adamlar - kütləvi yayım vasitələri" sırasından əmələ gələn problem yazımızda canlanmağa başlayır. Bu problemə isə "Mikrokosm/Makrokosm" qarşıdurumundan çıxdıq. Həmin problemin kontekstində XX yüzilliyin erkənləri ilə bağlı mədəni həyatımızı qeydiyyata alan Qulam Məmmədi kimi ağsaqqalların gördüyü işlər yeni mənə alır. Bu problemin kontekstində Anar kimi sənətkarlarımızın yaradıcılığı da yeni aspektdən açılır.

Anarın yazıçılığını mədəniyyətimizin müxtəlif qatlarına, yaddaşına səyahət kimi öyrənmək daha maraqlıdır (Rəhman Bədəlov). Filosof Rəhman Bədəlovun düşüncəsini dəqiq yadda saxlamamışıq. O daha yaxşı demişdi. Ancaq həmin düşüncə şəklində də Anarla və gələcəyin Anara oxşar sənətkarları ilə bağlı önəmli bir problemi ortaya atır. Anarın elmi araşdırmaları, məhkəmə gedişindən verdiyi oçerklər, Mirzə Cəlil və Üzeyir bəydən çəkdiyi filmlər, satirası, romanları, pyesləri mədəniyyət Makrokosmuna yönəlmiş pafosdan gəlir. "Dünya bir pəncərədir" kitabında yığılmış esselər, Şərq müdriki, telemodel prinsipində olanlardan, keçənlərdən danışır. Bir həyatın, bir yaradıcılığın bütövlüyündən əmələ gələn tekst dünya Tekstinə çevrilməyə can atır.

İndi isə "Mikrokosm/Makrokosm" qarşıdurumunun başqa təzahüründən danışaq. Burada bizi daha çox Makrokosm simvollarının bədii tekstə keçməsi maraqlandıracaq.

Haradasa fransız filosofu Başlyarın maraqlı bir ideyası gözümüzə dəymişdi. Ancaq onun haqqında söz açmazdan öncə yadımıza salaq ki, Makrokosmun təməllərindən danışan miflərdə Daş, Od, Su, Torpaq, Hava, Dəmir (Metal) kimi ilkin ünsürlərdən geniş danışılır. Doğrudan da əski miflər dünyadakı bütün maddələri həmin elementlərin bu və ya başqa birləşməsi kimi verir. Sonralar bu prinsip fəlsəfəyə də keçir. Heraklit hər nəsnənin kökünü Odda görürdü. Empedoklun, Aristotelin fəlsəfəsində dörd maddi ünsürdən söhbət gedir. Oxşar ideyanı hind, Çin mifologiyasında və fəlsəfəsində də görmək olar. İnsanın palçıqdan yaranması haqqında sami və əski türk mifologiyası ilk ünsürlər olan Torpaqla Suyu sintez edir.

Başlyara görə, bir çox bədii yapıtlarda dürlü simvolların xarakterində, fakturasında, gördüyü işlərdə ilkin ünsürlərin izlərini sezmək olar. Bu ideyadan belə sonuc çıxarmaq olar: miflərdəki ilkin elementlər də (Od, Torpaq, Su, Ağac, Daş, Hava, Dəmir) nəsə arxetipik xarakter daşıyır və insan, daha sonra isə sənətçi bilərəkdən, ya bilməzə öz yaşayışının bir çox olaylarını anlamaq istəyəndə onları həmin ünsürlərin əlamətlərində modelləşdirir, duyur, anlayır (48). Bu dediyimizin şüurlu variantı kimi "daş ürəkli" bən-zətməsini göstərmək olar. Xasiyyətin codluğu, rəhmsizliyi Daş əlamətlərində bəlihtili edilir. Götürək Ağac simvolunu. Araşdırıcılar, artıq, onun da arxetip olduğunu göstərmişlər. Bunu hamımız özümüzdə yoxlaya bilərik. Ağac, güman ki, hər kəsdə (diqqətlə baxsa), güclü duyğular, düşüncələr oyadır. İnsanda elə bil ağacla bağlı anadangəlmə duyğunluq (həssaslıq) proqramlaşdırılıb. Sonucda mədəniyyətin ayrı-ayrı bölgələrində Ağac obrazının və ya strukturunun tez-tez açıq-aydın və ya gizlicə iştirak etdiyini görmək olar. Yadımıza salaq Əkrəm Əylislinin "Adamlar və ağaclar" silsiləsini.

Rəsul Rzanın "Çinar" şerində Xan Çinarın Makrokosm qloballığında duyulması onu tutumlu metaforaya çevirir. Ramiz Rövşənin "Başı kəsik gözəl kötük" şerində isə hən-dəvərinə semantik sayrışmalar verən obraz kötüyün öz ucalığından yığılması və yığılsa da bu ucalığında qalmasıdır. Ağacın Makrokosmikliyi, qloballığı ona vurulan balta-dan sağ çıxır və Ağacın arxetipliyindəndir ki, insan estetik-əxlaqi baxımdan tamaşa edəndə ağacın kəsilməsinə soyuq qala bilmir, ürəyində ağrılar duyur və bu ağrılar dünya üstünə kədərə, düşüncələrə çevrilir.

Rəssamlıqda Ağac obrazının dürlü anlamlarla ən yüksək açımalarını Çin sənəti vermişdir. Ancaq elə Səttarin özündə onun ünlü boya yaxıları rənginə görə olmasa da düzümünə görə bəzən ağac qabığını, bəzən isə ləpəli su strukturlarını andırır.

Şellinqə görə, dünya memarlığı Ağac strukturuna söykənir və o, örnək kimi budaq-budaq şaxələnən qotik tikililəri göstərir.

Ağacsayağılıq prinsipi Çin paqodalarında, Hind tapınqlarında da (məbədlərində) də özünü göstərir. O ki qaldı Ortaçağ müsəlman memarlığına, burada ucalan minarələrin azmanlığının duyuluşunda, sözsüz, Ağac arxetipi iştirak edir. Onların üzündəki bitki naxışları isə bu anıtmanı daha da gücləndirir.

Bir anlığa teatra da baxaq. Burada dekorların gerçək taxta fakturasını saxlaması nə qədər təsirlidir, - bunu hər bir teatral adam yaxşı bilir. Ancaq elə dramatik süjeti götürsək, onun da budaqlanmasında Ağac strukturunu izləmək olar. Eyni strukturu polifonik musiqi və düşüncə haçalanmaları da təkrar edir.

V.N.Toporova görə, əski kosmoqonik miqlər taktsayağı prinsiplə dünyanın açılıb düzülməsini bəyan edəndə Ağac arxetipinə söykənirdi (49). Götürək Əski dünyada geniş yayılmış şəcərələri. Bibliya, İslam ənənəsi, türklər haqqında qaynaqlar çağdaş və deyəsən, elə Ortaçağ oxucularına da çox az şey deyən şəcərələrlə doludur. Bu şəcərələr Adəmdən, nə bilim, Yafəsdən, Çingiz xandan, Teymurləngdən, Qəznəli Mahmuddan başlayanda məsələ bir az aydın olur. Ancaq sonralar elə adlar gəlir ki, bu adlar heç bir konkret insan ömrünü, şəxsiyyətini açmır. Di gəl,

qaynaqlardan görünür ki, heç bir yazarı, katibi bu adların abstraktlığı qorxuzmur, onlar həvəslə və bəlkə də həzlə həmin adları köçürürlər, adlara daşıyıcılarını konkretləşdirən həyat olaylarını, əxlaqi xarakteristikaları qoşmağın isə qayğısına qalmırlar. Sanki qorxurlar ki, belə əlavələrdən şəcərənin ritmik budaqlanmasının aydınlığı itəcək. Beləcə, Ağac strukturunun aydınlığını saxlamaq istəyi tarixi informativlik istəyinə qalib gəlir.

İndi isə götürək Daş arxetipini. Folklorda, incəsənətdə möhkəmlik, güc, dayanıqlıq, dözümlü əlamətlərini daşıyan bütün obrazların hamısının qurulmasında Daş arxetipi və onun modifikasiyaları (qaya, qranit və s.) iştirak edir. O biri yandan, görünür, həmin obrazları bizim güclü duyğunluqla qavramamızda psixikamızda olan Daş arxetipi də az rol oynamır.

Folklorun bir çox epik qəhrəmanları özlərindən Daş arxetipini əməllicə göstəriirlər. Koroğlunun qranitdən tökülmiş kimi görünən iriliyi, möhkəmliyi, gücü. Onun zəhmli baxışları, nərəsi, qorxunc iştahı isə başqa materiallarda Daş-Qaya arxetipinin nəticələri olur. Eyni arxetip folklorun araçılığı ilə Şərqdə sufi ənənəsinə də təsir göstərmişdi: təsvüf qaynaqlarında daşı sıxıb suyunu çıxaran şeyxin kəraməti təsadüfi obraz deyil və bir daha göstərir ki, sufi simvolikasının qaynaqlarından biri İslamdırsa, o birisi dürlü etnik mədəniyyətlər, arxaik köklərdir.

Araşdırıcılar çağdaş kütləvi sənətlə (bulvar romanları, melodramlar, detektivlər və s.) folklor arasında güclü oxşartılar tapırlar. Bununla bağlı biz də supermen obrazında Daş arxetipinin əlamətlərini göstərə bilərik. Yadımıza salmaq üçün bu Ceyms Bondların xasiyyətlərini, görünüşləri-

ni. Aşıqanə dastanların gözəl-göyçək qəhrəmanları ilə Alen Delonsayağı üzler bir ənənə xəttinə düzülür. İkinci xətdə isə ağır çənəli, kobud dərili, kəskin cizgili Belmandolar, Jan Marelər durur. Bu görünüşlü aktyorların XX yüzildə "gözəl kişilər" kateqoriyasına düşməsini, görünür, onların obrazı ilə Daş arxetipi arasındakı bağlantının fəallaşması şərtləndirmişdir. Sonucda həmin məntiq xırılıtlı, bağırılı, kobud səsli caz-estrada oxuyanlarını da XX yüzil estetikası üçün "gözəl səsli müğənni" etdi.

Bədii ədəbiyyatda "Daş arxetipinin təzahürləri" problemini biz dayazlaşdırmaq, bayağılaşdırmaq düşüncəsindən uzağıq. Yazdıqlarımız problemi qoyan ilkin qeydlərdir. Bu yöndə araşdırmalar davam etsə, ummaq olar ki, daha maraqlı nəticələrə gətirib çıxararlar. Ancaq həmin yöndə aparılan axtarışların hansı nəticələrə gətirib çıxarmasına hələlik bir örnək göstərmək istərdik. Ramiz Rövşənin "Göy üzü daş saxlamaz" şeirinə baxaq. Burada şeir belə bir qrafik xəttə söykənir: öncə daş onu göyə atmış uşağa qarşı qoyulur. Göy daşı saxlayır, hələ ki, onların təbiəti yovuşmazdır. Uşaq böyüyür. Şeirdə böyüməyə ilkinliyi itirmə, gözlərin bulanması kimi əlamətlər verilir. Və nəhayət şeirin axırı:

*Baxt gülsə üzünə bu yer üzündə,
ölümün ləngiyib gecikə bilsə.
O daşdan özünə bu yer üzündə
hasar çəkə bilsən,
ev tikə bilsən.
Bir göy qurşağıtək ömrün uzansa
baxtına hər cürə rəngdən düşəcəkdir.*

*Bir gün bu dünyada qəbrin qazılsa,
bəlkə də, başdaşın göydən düşəcək.
...Durub göy üzünə daş atan oğlan,
göy üzünü daş saxlamaz...(50).*

Beləliklə, şeirdə daş donub qalmış əbədiyyətin obrazı olur. Ömrün o tayı (başlanğıcdan qabağı) və bu tayı (ölüm-dən sonra) əbədiyyətdir. O tayla bu tayın arasında müvəqqəti ömür sıığışib durub. O taydan aralanma (daşdan ayrılma) tam uzaqlaşma deyil, yenidən onunla bu tayda rastlaşmaqdır. Bu rastlaşma göyə atılmış daşın yerə düşməsi kimi qaçılmazdır. Şairin daş obrazını hər dəfə çevirməsi yeni anlamlar təcəllisini verir. Göyə atılmış daş ki, qayıdib adamın üstünə düşər, nəşə mənfidir. Əbədiyyəti özünün bərkliyində, donuqluğunda bildirən daş metafizik (yəni fəlsəfi) mənə gücünü, tutumunu alır, nəşə müsbətləşir. Baş daşına çevrilmiş daş qaçılmaz ölüm, əbədiyyətin dik qoyulmuş simvolu kimi nəşə güclü qüssə oyadır, adamı kövrəldir... bütün bu semantik bölünmələrin labirintinə şair əbədiyyət və insan ömrü haqqında kədərli düşüncəsini və duyğusunu buraxır. Onlar labirintlə dolandıqca maqnit dəmir tozunu yığılan kimi bədiilik toplayırlar özlərinə.

Başqa bir örnək: Rüstəm İbrahimbəyovun ssenarisi əsasında Rasim Ocaqovun çəkdiyi "Bağlı qapı önündə" filmində Radion Naxapetov personajına Daş arxetipinə uyğun gələn əlamətlər verir. Filmin başlıca ziddiyyəti qanuni və qanunsuz hərəkətlər arasındakı sürüşkən sərhəd, həyatın dolaşmaları qarşısında güzəştisiz, birmənalı əxlaqi mövqedə duran baş qəhrəmanın (Murad) dolanışığa uyğunsuzluğudur. Artıq, bir dəfə Murad daş kimi yumruqla-

rını işə salıb rəqs zamanı özünü yaramaz aparan oğlanın dərslərini vermişdi, cavabında həbs cəzası almışdı. İndi bağlı qapının arxasından əri tərəfindən döyülən qadının inilti-ləri, köməyə çağırən səsi gəlir. Hamı özünü eşitməzliyə qoyur. Murad isə yumşaqlığından istənilən kimi özünü ya-pan natura deyil. Bu naturada nəşə daş bərkliyi var. Onu maskaya salmaq olmur. Həbs cəzasını yadına salsa da Mu-rad naturasına qalib gələ bilmir və qapını açıb yumruğunu işə salmağa gədir...

Daş arxetipinin başqa bir modifikasiya tipi. Anarın "Qəm pəncərəsi" filminə Xudayar bəyi gözlənilmədən Vaqif İbrahimov oynayıb. Ona görə "gözlənilmədən" de-dik ki, Vaqif İbrahimovun görünüşü onu Xudayar bəy kimi göz qabağına gətirməyə heç bir əsas vermir. Ancaq əvəzində görün nə olur. Vaqif-Xudayar bəy Daş arxetipi ilə səsleşən əlamətləri arıq bədəninə, nazik üzünə, xırda gözlərinə verməyə çalışır. Başqa hallarda bu uyğunsuzluq gülüş üçün edilir. Burada isə durum başqadır. Xudayar bə-yin varlığında bu uyğunsuzluq fiziki, psixi kəşirindən do-ğan kompleksini qəddarlıq, tiranlıqla özünə bilinməz et-mək istəyən adamları yada salır (Səməd Vurğunun "Va-qif" pyesində Qacar, Bertaluççinin "Konformist" filminin baş qəhrəmanı və s.)

Ancaq aktyor maskasında daş əlamətlərinin komik effektlər yaratmasına da çoxlu nüsxələr var. İtaliya komi-ki Totonun daşı andıran iri çənəli üzünün mimik passivli-yi ilə vəziyyət dəyişkənlikləri arasındakı "dayanıq və ye-yinlik" uyğunsuzluğu gülüş doğururdu (Lui de Fünedə isə gülüşü mimik dəyişkənliyinin yeyinliyi ilə vəziyyətin da-yanıqlı fraqmenti arasındakı uyğunsuzluq oyadırdı). Toto-

nun aktyor maskası haqqında dediklərimizi Nikulinin və Bəşir Səfəroğlunun "maskalarına" da aid etmək olar.

Və nəhayət, başqa bir məsələ. Bədii ədəbiyyatda yetərincə üslub və əsər tapmaq olar ki, daş göstəricilərinə söykənir. Yada salaq, Mayakovskinin səsini, şeirlərinin intonasiyasını, ritmini, leksik kəskinliyini, qaballığını. Bütün bunlar amorf, cılız duyğulara və siyasi mövqelərə qarşı daşın (və daş arxetipi ilə bağlı dəmirin) möhkəmliyini qoyurdu.

Daşın çapılmasını Ernest Hemenqueyin teleqraf üslubu adlanan yazı tərzini də andırır. Bu üslubun zahiri soyuqluğu, metafora oynaqlığından və oynaşmalarından uzaqlığı belə bir dil anlamına söykənir: "sintaksisin möhkəmliyini, sözlərin bərkliyini bilən adam onu mum kimi oymaq-oymaq, oynaq-oynaq etməyəcək. Dil daşdır, onu çapıb cümlələri almaq olar". Bu baxımdan metaforik sayrışma örtüyünü öz üstündən atan, düşüncəni bədii "əllamə" ilə yox, birbaşa, bəzəksiz-düzəksiz, hətta qaba deyən bəyaz şeirlərdən də Daş arxetipi duyulur. Bəlkə də elə burada "bəyaz" sözünün özü ağ daşları andırmaq üçündür, daşın bərkliyini, birrəngliyini və ya rəng passivliyini gözdədən boya oyunbazlığına, "mütribliyinə" qarşı qoymaq üçündür.

Klassik Azərbaycan poeziyasının bədii dili daha çox od-alov titrəkliyini, istisini, hava sirayətediciliyini andırır. O bizə ərəb-fars sözlərindən ağırlaşmış görünür (51). Ortaçağın mədəni adamı üçün isə Azərbaycan şerindən bu sözlər, anlayışı çətin olanda belə, avazı, musiqisi ilə yüngülləşirdi. Əgər klassik poeziyamızın dili ilə Mirzə Cəlilin nəsr dilini tutuşdursaq, görəcəyik ki, axırında od-alov soyuyur, ritm oynamaq əvəzinə başlayır aramla "yeriməyə", sanki ağırlıq daşdığını duyurmaq istəyir. Uyğun

olaraq Mirzə Cəlil üslubu qəfildən uca gülüş oyatmağa yönəlmir, istehza, qımıışıq törətməkdə "ixtisaslaşır". Belə bir üslubun içindən bilinən sənətçi obrazı da heç vaxt gəncliyin şuxluğunda görünə bilməz. Ona görə də Mirzə Cəlili biz Bilgə Qoca arxetipinin hövsələli, dözümlü, tələsməz keyfiyyətlərində duyuruq (52). "Qəm pəncərəsi" filmində Həsən Turabov öz oturuşunun-duruşunun, üz ifadələrinin aramı ilə həmin əlamətləri təkrar edir. Bir anlıq fikirləşək. Hansı səbəblərə görə azərbaycanlıların bilincində köhnə çağın ziyalıları daha çox Mirzə Cəlil obrazının əlamətlərində görünürlər (bəlkə də bu, Mirzə Cəlilin şüurlarımızda nə qədər dərin iz saldığını göstərir). Yadıma salaq. "Dantenin yubileyi" filmində də Həsən Turabovun oynadığı personaj öz plastikasına, mimik palitrasına görə, hövsələ, səbir, dözümlü anamlarını canlandırır. Hərçənd burada yeni çağın ritmi, ilişgileri və nəhayət, bəzi adamların amansızlığı qarşısında Kəbirlinskinin səbri, dözümlü heç bir xilasedici xeyir vermir və gücsüzlüyün, köməksizliyin əlamətlərinə çevrilir. Kəbirlinski adamların arasında yazıq təbəssümlü ustufca gözən qocaya çevrilir.

Yusif Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında Sədi Əfəndi yenidən Mirzə Cəlil obrazının əlamətlərini canlandırır. Özüdə Bilgə Qoca arxetipi durur. Sonra isə bu arxetip Hüseyin Cavid və Mirzə Cəlil obrazlarına modifikasiya edir. Daha sonra onlar Sədi Əfəndi obrazında bir-birinə qovuşurlar.

Sədi Əfəndinin gündəliyində Mirzə Cəlil üslubunu duymaq çətin deyil. Bu gündəlikdən görünən müəllif (Sədi Əfəndi) görkündə səbir, dözümlü, aram, daş möhkəmliyində ləyaqət və ərđəmlilik var. Sədi Əfəndi sinli adam

təmkinini və ləyaqətini öz möhkəmliyini saxlayır, ona təklif olunan və özünə yaraşdırmadığı ilişkilərə, sosial rollara girmək istəmir. Yazıcının bu "daş" möhkəmliyi, bu "daş" ağırlığı onun romanına da keçir. Yusif Səmədoğlunun roman içində roman prinsipi ilə verdiyi həmin əsərdə bir daş sərtliyi var: qan-tər qoxuları, dəmirilər (silahlar), palçıq, dili kəsilmiş şair, axta padşah və s.

Maraqlıdır. Tutduğu ləyaqət mövqeyinə, Doğru olanın müdafiəsinə görə formal yönümdə Xəstə ilə Sədi Əfəndinin mövqeyi sanki eyniləşir. Ancaq bu oxşar mövqeləri tutanların (Sədi Əfəndi - Xəstə) fərqi baxın: bir tərəfdə daş möhkəmliyi, o biri tərəfdə isə qırıqdan yox, öz içində xəstələnən, ovulan, sökülən adam.

Daş arxetipinin göstəricilərində düzəldilmiş əsərə qarşı bəzi nümunələr Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun Tədris teatrında Vaqif İbrahimovun hazırladığı "Mən Dədə Qorqud" tamaşasıdır. Oğuz arxaikasına söykənən birinci kəsim skulptur kompozisiya dilində qurulmuşdur. Burada əski oğuz sözləri daş qabartısında, ağırlığında duyulur və duyurulur. Belə sözləri düşünən, deyən aktyorlar daş üzlə, daş pozalarla, daş əzələlərlə görünür. Deyilən sözlər sanki ağızdan çıxmazdan öncə daş əzələlər kimi dərinin altında qollar ilə, sinə ilə gəzə-gəzə boğaza sarı yeriylər.

Tamaşada İslamlaşan oğuz dünyasına həsr olunan ikinci bölmədə daş biçimli, daş ritimli, skulptur kompozisiyalı arxaik dünyanın sökülüb dağıldığını göstərir. Nağara ritmi birinci bölmədən fərqli olaraq incədir, nazəndələşir, oynaqlaşır və bu, Ortaçağ mədəniləşməsinə, költürləşməsinə bərabər olur. İnsanların səsi, üzü, boy-buxunu daş əzə-

mətini, daş möhkəmliyini itirir. Yeni dünya, yeni ilişkilər yeni səs, yeni üz, yeni qamət tələb edir... və oğuz eli başlayır bütün bunlara cavab verməyə.

Ədəbiyyatda, teatrda, kinematoqrafda Daş fenomeninin təkrar-təkrar forma biçiminə, fakturasına, məzmun, ideya qatlarına keçməsinə görəndən sonra həmin prosesin təsviri sənətdə, heykəltəraşlıqda, memarlıqda olmasını söyləmək elə də informativ deyil. Ancaq o da var ki, bu prosesi rəssamlıq və heykəltəraşlıqda, memarlıqda konkret öyrətmək xeyli maraqlı bilgiler ortaya çıxarır. Məsələn, götürək Tahir Salahovun koloritində önəmli yer tutan ağ boyanı və onun çalarlarını. Bu rəngdən Daş arxetipinə də çıxmaq olar. Ancaq belə çıxışın düzgünlüyünü formanın və məzmunun dürlü qatları da göstərir. "Bəstəkar Qara Qarayevin portreti" elə çəkilib ki, sanki onun naturası bəstəkarın özü olmayıb: rəssam öncə bəstəkara baxıb onun daşdan yonulmuş heykəlini gözünün qabağına gətirib və natura kimi də bu heykəli götürüb. Üzün girintisi-çıxıntısı daşdan çapılıb, paltarın qırıqlarında isə parça yumşaqlığı yoxdur. Portretin bu forması hansı məzmun zərrəciklərini işardır? Güman ki, yozumlama işi bəstəkarın həyatı, şəxsiyyəti, musiqisi ilə daş, möhkəmlik, sərtlik kimi parametrlər arasında ilişkilərə yönəlməlidir: bu ilişki bir halda təbiətə yaxınlaşdıran, başqa halda isə kəskin fərqləndirməklə mənalandıran ola bilər.

"Rəsul Rzanın portreti" təsviri sənətdə daş göstəriciləri ilə nə qədər dürlü ilişkilərə girməyin mümkün olduğunu yaxşı göstərir. Əsərdə Rəsul Rzanın köynəyinin, şalvarının qırıqları, xətləri və özəlliklə əlləri, üzünün batımı-çıxımı daşdan çapılmış kimidir. Ancaq bu daş sərtliyinin, so-

yuqluğunun, cansızlığının, heykəlliyinin arasından bir cüt göy göz gerçək gözlər kimi canlı-canlı, insan-insan, düşüncəli-düşüncəli irəli baxır. Bəlkə də bütün həndəvəri daş sərtliyində olmasaydı, bu gözlər bu qədər canlı baxa bilməzdi. Portretdəki görünüşlərin yozumu əgər alleqorik planda getsə, yəqin Rəsul Rzanın xasiyyətinin codluğu, kəskinliyi və bütün bunların arasında duran ürəyin yumşaqlığı haqqında deyilən sözlər yada düşəcək (53).

XX yüzilin erkənlərində Brak və Pikassonun sayəsində yaranmış kubizm rəssamlıqda daş parametrlərinin bədi imkanlarını böyük imkanlar kimi açdı, təbliğ etdi. Bunun sonuclarını biz indiyənəcən görməkdəyik. Rəssamlarımızın Abşeronə həsr olunmuş tablolarında kəskin həndəsi fiqurlu evlərin daş kompozisiyasına ayrıca diqqət göstərilir. Sonra bu hal İçəri şəhər mənzərələrində, "Yeddi oğul istərəm" (Yusif Səmədoğlu, Tofiq Tağızadə) filmindəki kənd mənzərəsində də özünü göstərirdi. Yeri gəldi, onun üçün də deyək. Səttar tablolarını prinsiplial olaraq Daş arxetipinə qarşı duran əsərlər saymaq olar. Səttar yaradıcılığı bir də bu qarşıdurumdan öz bədiiliyini qazanır. Əvəzində onun fırçası Su, Işıq-Od, Hava, Ağac stixiyasında işləyir. Dağ, dəmir əşyalar belə, bu stixiyaların təsiri ilə kövrəkləşir, incəlir, yüngülləşir. Artıraq ki, bu pafos bizim Ortaçağımıza doğmadır: miniatür sənəti sözsüz daşsayağı kəskin həndəsi formalara hərisdir. Ancaq Işıq, Hava stixiyası ilə bu formalara bükülmüş nəsnelərin daş ağırlığını, qabalığını sıfıra salır. Göründüyü kimi, Od, Hava stixiyasının pafosuna düşmələri ilə Ortaçağın klassik şeri və miniatür sənəti yaxın qohuma çevrilirlər. Eyni pafos Ortaçağ ornament vurğunluğunda da özünü göstərir: divarların na-

xış bəzəkləri, şəbəkələndirmələr materialların maddi ağırlığını göz üçün görünməz edirdi. Divarlara, gümbəzlərə fəza yüngüllüyü verirdi. Xalçalarla bəzəməyin bir funksiyası da Hava, Od-İşiq, Su arxetiplərindən doğurdu.

Heykəltəraşlıqla memarlığın materialları arasında daşın nə qədər önəmli yer tutduğunu hamımız yaxşı bilirik. Ancaq bu hələ sırf texniki tərəfdir. Texniki tərəfin estetikləşməsi isə materialın ifadə imkanlarının tapılması və formanın önəmli mənalara bildiricisinə çevrilməsi ilə baş verir (54).

Heykəltəraşlıqda və memarlıqda Daş fenomeninə iki ilişgisi izləmək olar. Birinci münasibət Daş üzərində qələbə, onun müqavimətini yenmək istəyi ilə xarakterizə olunur. Bu zaman sənətçilər sanki daşa öz əlləri, tişələri ilə Su, Hava, Od kimi ilkin stixiyaların təsirini ötürmək istəyirlər. Sənətçi əli havanın yüngüllüyü, suyun yumşaqlığı, titrəntisi, odun kükrəntisi, istisi ilə işləyir və bu iş daşı yumşaldır, qırçın-qırçın edir, daşın soyuqluğunu yoxa çevirir. Rodenin yaratlarından (əsərlərindən) bütün bunları yaxşı görmək olar. Memarlıqda isə müsəlman arxetikturası, qotika daşın öz möhkəmliyi, soyuqluğu, ağırlığı ilə yerə yayxınıb qalmaq istəyindən doğan müqavimətini beləcə yenirdi.

İkinci münasibət isə daşın təbii imkanlarına böyük inamlar doğur. Təbiətdə dağların düşdüyü ən əcaib formalar örnək kimi götürülür (hərçənd təbiətdə də bu formalar suyun, havanın, odun təsirindən beləcələşir). Henri Murun əsərlərini, Yapon bağçılıq sənətində daşın təbii formalarına vurğunluğa dediklərimizə örnək gətirmək olar.

Göründüyü kimi, biz sənətdə bilinən Daş arxetipinin qiyyətlərindən gəldik çıxdıq daş obrazına başqa mifoloji ilkin elementlərin (Odun, Suyun, Havanın) necə təsir et-

məsinə. Bu problem Əl-kimya miflərinin sənətin arxeologiyasında yeri məsələsinə diqqətimizi yönəldir.

Mifologiyada Əl-kimyanın banisi Hermes sayılır. Yunanlarda o həm də xəbər, ticarət tanrısıdır. Xəbər vermək, alış-veriş etmək isə dürlü tərəflər arasında əlaqələr yaratmaqdır. Bu baxımdan Hermesin Əl-kimya ilə bağladılması təsadüfi deyil, çünki Əl-kimya da dürlü metallar, stixiyalar arasında ilişgiləri tapmaqla məşğul olurdu. Miflər maddi dünyanı ilkin ünsürlərin dürlü birləşmələri kimi açıqlayırdı. Əl-kimya Makrokosmda gördüyü bu prosesləri Mikrokosmda təkrar etmək istəyirdi. Söhbət həm də qızıl, gümüş yaratmaqdan, görünməmiş təsiri olan maddələri tapmaqdan gedirdi. Belə nəsnələri isə hər baxan gözə göstərmək olmaz. Ona görə də bütün Ortaçağda Əl-kimyaçının şəxsiyyəti, bildikləri, emalatxanasında etdikləri sirrini, xəlvətin qalın örtüyünə bürünürdü. Əl-kimyaçının özü də özünü, işini sirlər, qeyri-adiliklər ümmanında duyurdu. Bura ovsunlar, magiya, cadu aləmi idi. Əl-kimyaçı əlində tutduğu, qarışdırdığı maddəni dünyəvi bir şey kimi qavramırdı. Hər maddənin arxasında ruh, can gizlənirdi. Gizlilik, qeyb, sirr. Bütün bunları Ortaçağ alimimiz Hubayş Tiflisi yaxşı göstərmişdi: "Bil ki, Əl-kimya gizli, mürəkkəb elmdir və onun sirlərini alimlər açmayıblar... Bil ki, çağımızda təlvih (maddəni tərpədib, çalıb başqalaşdırmaq - N. M.) və tərkib etməyi bacaranlar bu elmin mahiyyətinə varırlar.

... Bil ki, bu sənət iki bölmədən ibarətdir: bərk maddələrin öyrənilməsi, bir də yüngül, uçan maddələrin öyrənilməsi" (55).

Əl-kimyaçı üçün qızıl həm də Günəş idi. O, gümüşlə Ayı, qurğuşunla Yupiteri, misi Venera ilə, dəmiri Mars ilə,

civəni Merkuri ilə doğmalaşdırırdı. Ulduzlar dünyası və münasibətləri metallar aləmində əks olunurdu. Metallar arasındakı proseslər dünya prosesi kimi görünürdü. Onda əritmək, bir-birinə qovuşdurmaq - bütün bu kimyəvi prosesləri Əl-kimyacı mənəviləşdirirdi, ovsun deyə-deyə, magik formullarla izləyirdi. Əl-kimyada fiziki-kimyəvi prosesləri güclü pisolizə, mifologizə etmək pafosu vardı (56). Və bütün bunlar kültürün başqa-başqa qatlarında öz əks-sədasını verirdi. Hər hansı bir yaradıcılığın sirli gedişini eyhamlamaq üçün Əl-kimyə əməliyyatlarından metafora kimi istifadə olunurdu. Psixoloji halları açıb-anlatmaq üçün yenə də Əl-kimyə sözlüyünə, mifik obrazlarına müraciət olunurdu. Bu, təkcə Ortaçağda belə deyildi. Araşdırıcılar Tomas Mannın "Ecazkar dağ" romanının kökündə Əl-kimyə komplekslərini, arxetiplərini tapırlar. Məsələn, Minger Peperkon "Xəstə şah" arxetipinə uyğun gəlir. Onu sağaltmaq istəyən Hans Kastorp isə Əl-kimyə prinsipi ilə hərəkət edir. Bu prinsipə görə, zidd tərəfləri qovuşdurmaq qurtuluş gətirir. Hans Kastorp "ışıqlı" Settembrini ilə "qaranlıq" Naftanın arasında durur və yuxusunda ideal insanı zidd tərəflərin birgəliyi kimi görür (57).

İndi biz Məcnununa baxsaq, burada Od arxetipini aydın görürük. Od Əl-kimyə əməliyyatlarındakı kimi iş görür: Məcnunu duyğular qaynartısına salır. Od artıqca zərrələrin bağlantısı boşalır, xaotik hərəkət artır. Məcnunun plastikası başdan-ayağa bu fəallıqda, dağınıqlıqdadır. Bu od Məcnundan qıraqda olan Leyli görkünü (obrazını) əridib Məcnuna qovuşdurur: Bir təndə iki can yaranır.

Koroğlu görkündə Daş arxetipi ilə yanaşı Od arxetipinin izlərini də görmək olar. Daş arxetipi onun igidliyinin,

cəngavərliyinin biçimini verir, Od arxetipi isə aşıqlıyını, şairliyini, ürəyinin yanımcılığını əsaslandırır. Sonucda ambivalent bir obraz yaranır (58).

Və ya başqa bir məsələyə baxaq. Sadıq bəy Əfşarın "Qanun üs-süvər" yaratdığı əgər tarixi abidələrə heyranlığımızı bir qırağa qoysaq, təəccüb yaradır. Bu traktatdan Ortaçağ rəssamlığının estetikası haqqında bilgi almaq istəyən heç nə almaz. Sadıq bəy demək olar ki, yalnız boya düzəltməyin, boya vurmağın texnologiyasından danışır. Və əgər belə çox danışarsa, demək, bundan həzz alır. Əl-kimya arxetipləri bu durumu anlamaq üçün dadımıza çatır: Sadıq bəy Əfşarı rəssamlığın texnologiyasından belə həvəslə danışdıran Əl-kimyanın sehrli təsiri idi.

Çağdaş incəsənətdə personajların əlaqələrində, psixoloji hallarında Od, Hava, Su parametrlərini, Əl-kimya əməliyyatlarına bənzər maddi keçidləri geniş izləmək olar. Mövlud Süleymanlının "Yel Əhmədin bəyliyi" povestində dünyanı yel kimi gəzən Yel Əhmədin ayaması onun naturasında hava stixiyasının payca çox olduğunu göstərir. Povestin süjeti Əl-kimya prosesləri kimi Yel Əhmədin havasını əlindən alacaq dürlü abırlaşdırıcı vəziyyətləri təklif edir.

Yusif Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında Baba Kahadan çıxan külək pisləklərə batmış dünyanı basır ki, həddini aşmış pisləklərə son qoysun. Dünyanın arınması küləkdən-tufandan sonra başlayır. Necə ki Şumer, Bibliya mifologiyasında Su basqını dünyaya təmizləndirici əlac olmuşdu.

Aleksandr Bekin "Yeni vəzifə" ("Novoye naznoçeniye") romanında da, bütün çağdaş nəsr görünüşünə baxma-

yaraq, dərinə getsən, Əl-kimya mifologiyasının oxşartılmasına rast gələrsən. Burada daş, metal parametrlərində verilən Stalin, Onisimov və başqaları maksimum mərkəzləşdirilmiş, direktiv prinsiplə işləyən təsərrüfat sisteminin nəticələri kimi göstərilir. Metal obrazı floken (gözəgörünməz çatlaq) motivi ilə daha da gücləndirilir. Bu çatlağı olan metaldan hazırlanmış relslər qəfildən sınır, qatarları qəzaya uğradır. Onisimov hər işçisindən dəmir, polad möhkəmliyini tələb edir (bütün bu xarakterlər piramidasının isə yuxarısında metal parametrlərində verilmiş Stalin obrazı durur). Floken isə onun dilində metal naturaya, metal ifaçılığa xəyanəti bildirir. Roman bu təsərrüfat, şəxsiyyət konsepsiyasının faciəvi sonucunu açır.

§4 Böyüklər sırasına götürməyin arxaik ritualı və onun incəsənətdə bilintiləri. Sənətdə tapmaca, labirint, yol strukturları

Gözdən keçirəcəyimiz növbəti arxaik struktur ərsəyə çatmış uşaqları böyüklər sırasına götürmək ritualıdır. Bu mərasimə inisiyasiya da deyilir. Çox arxaik ritual olan inisiyasiyanın ayrı-ayrı qitələrdə, mədəniyyətlərdə dəyişməz qalan strukturlarına baxaq. Onun başlıca vəzifəsi əski toplumu yetkinləşmiş gənclərlə təmin etmək idi. Ritualın qaydasına görə, qəbilə məskəninə qıraqda, məsələn, ormanda ayrıca koma tikilirdi. Komandanın görünüşü azman mifik canlına qarnına bənzədilirdi. Gənclərə burada dürlü işgəncələr verilir ki, bu da gerçək yox, simvolik ölümə gətirib çıxarırdı.

dı. Belə ölümün bildircisi (işarəsi) ya sünnət, ya da sındırılmış diş və s. olurdu (59). İşgəncələr dolu sınaq hovurundan çıxmış gənc özünə gələndə rituala görə, o özünü dünyaya yeni gəlmiş yeni adam kimi qavramalıydı. Bunun birinci şərti gəncin öz uşaqlığını unutmaması olurdu. Sözsüz, əslində heç kim unutmurdu, ancaq əvəzində özlərindən yadlaşdırırdılar, uşaqlıqlarını başqasınınkı hesab edirdilər.

Oğlandan uşaqlıq adı götürülürdü və ona yeni adam imişi kimi yeni ad verilirdi (bunun qalığını "Kitabi-Dədə Qorqud"da oğlana birinci igidlikdən sonra advermə mərasimində görmək olar). Belə hesab olunurdu ki, gənc simvolik ölümdən sonra o biri dünyaya düşür. O biri dünya isə əcdadların qaldığı yer idi, deməli, müdriklik, igidlik dünyası idi. Əcdadlara pərəstiş inancına görə, ən Bilgə, igid adamlar mifik dədə-babalar idi.

Ritualın gedişində gənclər bir çox gizləməcələrdən, bilməcələrdən xəbərdar olurdular, qəbilə miflərini, döyüş texnikasını və s. mənimsəyirdilər.

Sonrakı çağlarda inisiyasiya ritualının elementləri, simvolları, strukturları sehrlı nağılların özülündə durur. Araşdırıcılar göstərir ki, bu nağıllar üçün qəhrəmanın evdən çıxıb o biri şahlığa yola düşməsi xarakterikdir. Özü də o biri şahlığa düşmək üçün qəhrəman meşəyə girməli olur. Bu zaman onun yolunu Baba Yağanın (ifritə qarının) daxması kəsir. Qəhrəman daxmaya girib ifritəyə qalib gələndən sonra o biri şahlığa doğru yolunu davam etdirə bilər.

O biri şahlıqda onun başına cürbəcür olaylar gəlir və nəhayət o, sehrlı ərməğan və ya köməkçi və ya nişanlı qazanıb geri qayıdır. Ünlü rus alimi Propp sübut edir ki, o biri şahlığın kökündə inisiyasiyadakı o biri dünya simvolu durur

və bunu Baba Yaqanın daxması da inandırıcı edir. Həmin daxma və ifritənin görkündə güclü ölüm əlamətləri var. Nağılda ölüm əlamətlərini daşıyan daxma sanki o biri şahlığın qapısıdır, qəhrəman ora yalnız buradan keçə bilər. O biri şahlıqda qəhrəmanın başına gələn qorxulu olaylar isə inisiyasiya ritualında neofitin (yeni qoşulmuşun) düşər olduğu işgəncələri andırır. Nağılda qəhrəman sehrli hədiyyə, köməkçi və s. ilə qayıdır. Oxşar olaraq ritualda da gənc əcdadlar dünyasından bilik, döyüş bacarığı alaraq qayıdır (60).

Araşdırıcılar inisiyasiya ritualının qalıqlarını cəngavər romanlarının, Dostoyevskinin, Stendalın, Balzakın, Mark Tvenin "təbiiyə romanlarından" da üzə çıxarırlar.

Azərbaycan ədəbiyyatında Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin "Xortdanın cəhənnəm məktubları"nı inisiyasiya dilində qurulmuş tekst hesab etmək olar. Düzdür, ritualdan fərqli olaraq burada iştirakçı gənc deyil, ancaq ritualdakı, sehrli nağıldakı kimi o da "o biri dünyaya gedir". Yuxarıda dediyimiz mifik canlının qarınına bənzər daxma "o biri dünyanın" məkanının simvoludur. Sehrli nağıllarda ifritənin daxması "o biri dünyanın" qapısını, girəcəyini bildirir. Əbdürrəhim bəyin povestində isə cəhənnəm əjdahanın qarını kimi görükdürülür. Xortdan cəhənnəmdə möminlik, əxlaqlıq, ictimai xeyirxahlıq "paltarlarından" çıxarılmış, şər daşıyıcıları hacıların, tacirlərin sağlıqlarında əslən kim olduqlarını öyrənir və bu adamları törədən toplum haqqında doğru bilik alıb geri qayıdır.

Anarın "Əlaqə" povestində inisiyasiya sxemi "Xortdanın cəhənnəm məktubları"ndan fərqli olaraq xeyli "dibdə" gizlənmişdir. Burada indiki yaşayışımızla bağlı olan "rekvizitirlər" sxemin üstünü örtür. Hərçənd, bəzən sxemin

künc-bucağı tekstin üst qatına çıxır. Məsələn, ev yiyəsi olan qarı haradasa ifritəni andırır. Nağıldakı qəhrəman kimi tələbə də bu qarı ilə görüşəndən sonra 20 mərtəbəli evə (nağılda "o biri dünyaya") düşür. Yaşayacağı mənzildə qarının tələbəyə qoyduğu yasaqlar ("taxta vurulmuş qarını açmaq olmaz", "gəcələr hamamda işığı söndürmə") sehrli nağıllardakı qadağanları andırır.

Povestdə tələbənin anlaşmaz olaylardan keçirdiyi mə-nəvi-psixoloji sarsıntıları inisiyasiyadakı işgəncələrlə bağlamaq olar. Ritualda yeniyetmə işgəncələrdən sonra yeni adam kimi geri qayıdır. Povestdə də sarsıntılardan sonra tələbənin şəxsiyyəti təzələnir, onun şüuru paradoksal strukturları qavramağa hazır olur.

Bu deyilənlərdən başqa problemə də çıxmaq olar. İncəsənətdə sarsıntılardan sonra arınmaq (katarsis) faciənin əsasında durur. Bu prosesin oxşarını başqa bir tipik, universal bədii fenomendə görmək olar: çoxlu-çoxlu yapıtlar var ki, onlarla qəhrəmanlar Doğrunu, Gerçəyi əzablara, çətinliklərə düşəndən sonra görüb-anlaya bilir: yadımıza salaq Edipi, Kral Liri... Gerçəyi tapandan sonra gələn arınma, müdrük sakitlik katarsisi andırır.

Aristotelin ortaya atdığı katarsis anlayışının dürlü açım-ları var. Gördüyümüz kimi, katarsis "sarsıntı keçirəndən sonra anlamaq" bədii motivinə də güclü şəkildə oxşayır. Deməli, katarsisin yozumunda bu oxşartını nəzərə almaq xeyir verə bilər (61).

Başqa bir nəticə. Simfonik musiqidə ən yüksək həddə çatmış səslər polifoniyasından sonra qəfildən gələn sakitlik, kinoda gərgin kadrlardan sonra susqunluqla uzun-uzadı davam edən kadr (məsələn, Tengiz Abuladzenin "İstək

ağacı" filmində lalələrə bürünmüş kadr) - bütün bunların hamısında inisiyasiyada, katarsisdə "sarsıntıdan sonra Doğrunu bilmək" fenomenində izlədiyimiz prinsipin təkrarını görmək olar (62).

Rəssamlıqda səs yoxdur. Ancaq o da nəhəng bir süku-tu görükdürməyin fəndini tapır. Rəşid Həsənov (ayaması Şerifdir) adlı gənc bir rəssamın belə sakitliyə batmış silsilə şəkilləri var. Onların birində dalğası, ləpələri bilinmədiyi üçün fəzanı andıran dənizin üzü bütün məkanı tutur. Lap uzaqda, lap ortada bapbalaca, uzunsov qaya çıxığı görünür, ucunda isə tilovunu bu sakitlik ümmanına atmış adam. Bu şəklın önündə post faktum öz həyatını gərginliklər, vurnuxmalar kimi anırsan və bütün bunlardan əsərin sakitliyinə düşürsən və üzünü görmədiyin balaca bir ləkə boyda olan balıqtutanın ruhunu bürümüş dünya boyda sakitliyi duyursan birdən. Yəqin Ortaçağ sufiləri, Bilgələri də ekstatik düşüncələrdən, vəcdəgəlmələrdən sonra belə sakitliyə düşürdülər və onu yoxluq-fəna adlandırdılar. Elçin Məmmədovun Xəyyama həsr olunmuş silsilə şəkilləri yenə sakitlik obrazına söykənir. Kosmik bir landşaftda dizi üstə oturmuş Xəyyamın bütün üzü bir cüt gözə çevrilib ulduz muncuqları düzölmüş göyə baxır. Göy Xəyyamın oturduğu yerdən başqa hər yeri tutur. Göy boyda olan sakitliyə tutulmuş Xəyyama baxanda birdən görürsən ki, Xəyyamın ruhunu elə göy nəhəngliyində, sakitliyində görürsən, seyr edirsən. Bu sakitlik, ancaq dünyəvi sakitlik deyil, çünki çox nəhəngdir. İnsan bu hala düşəndən sonra yəqin ki, dünyəvi rahatlıqda, dinclikdə özünə gələ bilər.

Yenə yadımıza "Qətl günü"ndəki Xəstə düşdü. Xəstəlik, yaddaşın verdiyi ağırlar, sıxıntılar, varlığın yükünün

ağrılığı və bütün bunlardan Xəstə arınır Ay işığında, Kür boyu Baba Kahaya yönələndə. "Ölümün xeyir, Ölümə qəşər" deyənlərin hamısında varlıq, olum yükünün altından çıxmışların yüngüllüyü var. Yüngüllük Ay işığı, Hava (fəza) stixiyası ilə bilinən sakitliklə duyurulur.

İnisiyasiyadan bura gəldik ki, yenidən ona qayıdıb onun strukturlarından Yol simvolikliyinə çıxmaq. Bu keçid yetərincə məntiqidir. İnisiyasiya ritualı gəncin böyüklər sırasına keçməsinə bir anlıq etmir, çağ uzanışında uzadır, yol getməyə çevirir. Düzdür, gənc gerçəkdən yerimir əcdadların dünyasına. Bu yerləşmə ruhda baş verir. Ancaq sehrli nağıllar həmin mənəvi yerləşmə gerçək yerləşmə çevirir. Qəhrəman o biri şahlığa səyahətə çıxır. Və bu vaxtdan onun günə yollarda keçir.

Yol simvolikası dünya mədəniyyətinin ən güclü arxetiplərindəndir. Onun simvollarını sayaq: "yola düşmək" ("səyahətə çıxmaq") "bir məkanın sınırlarından çıxmaq", "başqa (və ya yad) məkanın sınırlarından adlayıb içəri girmək", "yolu azmaq", "kəsə yolu tapmaq", "təhlükələrə düşmək", "tanış olmayan aləmə düşmək", "qərribə olaylarla rastlaşmaq", "gəcəyə düşmək", "başlanğıc və son nöqtə", "gözləmək", "keçib getmək və ya keçib gedəndə tamaşa etmək" və s.

Düşünək. Azmı olur ki, mədəniyyət olayları yol "terminlərində", yol simvolikasında dərk olunur, duyulur, biçilir? Elə birinci yadımıza düşəni deyək: Hegelin fəlsəfəsində İdeya öz içində bükülən olanları aç-aça "yola çıxır". Hər özündən tapdığı anlayış, qanun təbiətdə onlara uyğun nəsnələri (məsələn, mineralları və s.) yaradır. Beləcə, İdeya gəlib çıxır toplum anlayışına və bunun sonucunda top-

lum, cəmiyyət yaranır. İdeya bu səyahətində ordan-burdan keçə-keçə tamaşa etməklə məşğul olur. Təbiətdə yaratdıqlarına baxıb nəyi bacardığını gerçəkdən seyr edir və bu özünüanlamadan zənginləşir. Toplum yaranandan sonra İdeya insanların (filosofların, sənətkarların, dinçilərin) düşüncəsi, seçdiyi ulusların ruhu vasitəsi ilə gerçəkliyi düşünüb anlayır. Gerçəklik başdan-ayağa onun düşüncəsindən və "əlindən" çıxır. Deməli, gerçəkliyi düşünəndə "əlindən" çıxanları, düşüncəsindən çıxanları düşündüyü üçün həm də Özünü düşünür. Ən nəhayət, Ruh fəlsəfənin "əli" ilə tapır ki, bütün başqa olan nəsnələrin hamısının kökündə, özülündə o Özü durub, çünki hər nəsnədə Ruh iştirak edir. Deməli, İdeya hər nəsnədə Özünü biləndən sonra Özünə qayıdır. Yola düşmüşdü başqa yana, gəlir çıxır Özünə. Ancaq bu səyahətin bir xeyri olur. Səyahətin sonundakı İdeyanın "Öz"ü başlanğıcdakından qat-qat konkret, zəngin olur.

Təxminən eyni motivlər vaxtilə güclü şəkildə Əttar tərəfindən işlənmişdi. Məhəmməd peyğəmbər merac zamanı Allaha doğru səyahətə çıxır. Tanrı qatında Ona baxmağı gözləyəndə qeybdən səs gəlir ki, Məni özündən qıraqda axtarma, Mən elə sənəm. Özündə axtar məni.

Meracın bu versiyası başqa şəkildə Əttarın "Məntiq ət-Tayr" poemasının süjetində və ideyasında da durur. Tanrı təcəllisini bildirən Simurq quşunu görmək üçün quşlar səyahətə çıxırlar. Axıra 30 quş qalır. Simurq onlara görünmək üçün 30 təcəlli verir: hər quş özünü görür (63).

Əttarın yol, səyahət simvolikasında verilmiş bu sufi ideyaları Batı mədəniyyətinə yaxşı tanış idi. Həmin ideya Borxesin bir hekayəsindən də əks-səda verir (64). Son zaman-

larda isə Andrey Tarkoviskinin "Stalker" filminin Əttarla səsleşdiyini görmək olar. Bu filmde stalker yazıçı və alimi olağanüstü (qeyri-adi) təsir gücü olan Zona ilə görüşə aparır və axırda onların hər ikisi yenə özləri özləri ilə qalırlar.

Yol simvolikası özünü güclü şəkildə Azərbaycan incəsənət tarixində də göstərir. Nizaminin poemalarında səyahət, yola çıxma strukturları hər yana səpələnib hadisələrin gəlməsinə, psixoloji halların yaranmasına ayaq verir, onların oluşması üçün biçimlər sərgiləyir. Füzuliyə gələndə görmək olar ki, o, "Leyli və Məcnun" poemasının konstruksiyasını yol biçimində duymuşdu:

*Düşdü səfərim diyari-dərdə,
Kimdir mənə yar bu səfərdə?
Hər kimdə ki, vardır istitaət,
Dərdü ğəmə müəhnəti qənaət,
Oldur bu müsəfirətdə yarım,
Zövq əhlinə yoxdur etibarım.
Mərkəb gərək olsa, əzmi-rahə
Bəsdir bizə xaməvü siyahə.
Vər tuşeyi-rah olursa mətlub,
Məzmuni-xoşu ibarəti xub (65).*

Onu da bilək ki, klassik süjet konsepsiyası, bütünlükdə, yol prinsipi üzərində qurulub. Olaylar bir nöqtədən başlayır, sərgüzəştlərin gərginliyini andıran kulminasiya nöqtəsinə qalxır və axırda son mənzilə çatır. Sözsüz, başqa süjet tipləri də var: görürsən ki, süjet axırdan başlayır və ya tekst non-finito prinsipi ilə bitir, yəni sənətçi son mənzilə çatdırmaq əvəzinə "üç nöqtə" prinsipi ilə qurtararaq süjeti birdən

kəşib yarımçıq saxlayır. Bütün bu tiplər aydındır ki, bədii mənasını klassik tiptən fərqlənmək əsasında qazanırlar.

Yol simvolikasında qurulmuş tekstə güclü örnəyi Anarın "Qaravəlli" komediyası verir. Əvəz Əvəzov Əli Əliyevdən saati soruşur. Əli Əliyevə sə dişini qurdalamaq üçün kibrit çöpü gərəkdir. Ona görə də, saati bilməzdən qabaq Əvəz Əvəzov ona kibrit çöpü tapmaq üçün Vəli Vəliyevdən almağa gedir. Beləliklə, saati bilməkdən ötrü kibrit çöpü almağa gedən Əvəz Əvəzov toplumun bütün bölgələri boyu yola çıxmış olur. Birindən bir şeyi bilmək və ya almaq üçün başqasından başqa bir şeyi almağa və ya bilməyə gedir. Burada "Əvəz Əvəzov" adı lap yerinə düşür. O, substansional olmayan personaja çevrilir. Axı substansionallıq bütün dəyişmələrdə özünə bərabərliyi aydınca saxlamaqdır. Şəxsiyyət bəlliliyinə malik olmaqdır. Əvəz Əvəzovsa boş funksiyaya çevrilir, yalnız əvəzləndirməklə məşğul olur. Əvəzləndirmək isə heç kimin sevmədiyi pis sonsuzluğa çevrilir. Əvəzində-əvəzində-əvəzində sırası alınır ki, axırı yoxdur. İnsan əlişgiləri ilə bağlı Anar qorxunc bir təhlükəni tapır: əvəz etmək, əvəzinə etmək öz yaradıcı əvəzini verməyəndə, öz yaradıcı, qurucu məqsədini itirəndə insan əlişgiləri də möhkəm dayaqlarını itirir. Hər şey sürüşkənləşir. "Ayağı sürüşkən qadın" deyirlər. Bax, insan da beləcə, sürüşkənləşir. Əvəzləndirmək öz məqsəd aydınlığını itirəndə Doğrunu, Həqiqəti saxlayan möhkəm dayaqlar da yox olur, elə bir möhkəm nəsnə olmur ki, ondan tutub həqiqəti sübut edəsən. Kant əxlaqda bu təhlükəni yaxşı görmüşdü. Onun üçün də deyirdi ki, insan yaxşılığı umsuxlu, umacaqlı etsə, bu əsl əxlaq olmayacaq. Əgər əvəzində özünə xeyir umaraq yaxşı-

lıq edirdinsə, əxlaq "əvəzində-əvəzində-əvəzində-əvəzində..." zəncirinə düşür. Yalnız insan umacaqsız yaxşılıq edəndə, "borcum belədir" düşünüb, yaxşılıq edəndə əvəzləndirmək, əvəzini vermək zəncirini qırır, ona görə də pis və axmaq sonsuzluğa dayandırır. Bunu yazdıq və duyduq ki, "pis və axmaq sonsuzluq" anlayışını bir az da açmaq gərəkdir. Hegel bu anlayışa ayrıca yer vermişdi. Götürək anlamaq, sübut etmək, doğrultmaq əməliyyatında ola biləcək pis sonsuzluğa. Deyirsən ki, filankəs yaxşı adamdır. Səni pis sonsuzluğa sürükləmək istəyən kəs soruşur: "Nəyə görə yaxşı adamdır?" Deyirsən: "Ona görə ki, umacaqsız fayda verməyi sevir. Soruşur: "Niyə sevir?". Deyirsən, xasiyyəti belədir. Soruşur niyə xasiyyəti belədir? Deyirsən, yəqin atasından, anasından, oxuduğu kitablardan götürüb. Soruşur, niyə götürüb? Və belə-belə sualları sonsuzluğun bitməzliyinə salmaq olar. Bax, belənçi vəziyyəti Hegel "pis, axmaq sonsuzluq" adlandırır. Pis sonsuzluqda heç bir nəzəriyyə, bilik qurmaq olmaz. Çünki hər bir nəzəriyyə yerində möhkəm durmuş özüllərə söykənir. Əgər bir şeyi aksioma kimi götürürsənsə, deməli, bu nəzəriyyənin içində ona "nəyə görə" sualını verməməlisən.

İnsan ilişkilerinde substansional bəlliliyin, müəyyənliyin itməsi ən qorxunc ictimai bəlalardandır. Bir də görürsən ki, toplumda elə bir durum yaranır ki, filosof, nə bilim, etika alimi "kimdir suçlu?" sorusu ilə adamlar, vəziyyətlər cərgəsinə çıxanda günahların kökünə çıxmaq əvəzinə çevrədə fırlanır. Əxlaqi ilişkilerdə düz cızıq çevrəyə çevrilir: hər kəs öz suçunun səbəbi kimi, - buna əsas da, görürsən, olur. - başqasını göstərir. Belə-belə zəncirsayağı hərəkət bir nöqtədən başlayıb o nöqtəyə də qayıdır. Baş-

lanğıc və son üst-üstə düşür. Sözsüz, yaxşı araşdırıcı bu çevrəvi zənciri qırıb pisləklərin kökündə duran səbəbi tapıb bilər. Ancaq qorxulmuş odur ki, insanların özü əxlaqi suçlar sırasını çevrəvi zəncirdə görürlər və ona görə də heç kim özünü məsuliyyətli, sorumlu duymur.

Anar "Qaravəlli"də yol simvolikasını belə bir çevrədə düzür. Dairədə fırlanmaq yeni rastlantılara, hadisəyə yox, yeknəsəq fırlantıya çevrilir.

Yol simvolikasından olan "azdırma", "azmaq" motivləri də incəsənətdə süjet və obraz qurumunda önəmli iş görür. Bu motivlərlə miflərdə ayrıca önəm qazanmış labirint (dolambac) simvolu da bağlıdır. Yunan mifinə görə, "bic sənətkar" olan Dedal qorxunc Minotavrı saxlamaq üçün labirint düzəldib onu dolambacın içinə salır. Başqa mifə görə, isə Tesey Minotavrı öldürüb labirintdən çıxır və bu zaman yolu ona ardınca çəkdiyi sap göstərir.

Birinci mifdə labirintin qurucusu kimi sənətkarın göstərilməsi maraqlıdır. İncəsənətlə bağlı labirint Borxesdə tez-tez təkrar olunur. Bir yerdə o, Kafkanın yaradıcılığında getdikcə artan iyirənc labirintdən danışır. Borxesin bir neçə hekayəsi də əsl labirint prinsipi ilə qurulub.

Süjetdə "azma", "azdırmaq" motivləri, labirint strukturları hansı bədii işi görür? Cavab üçün yadıma salaq: düz cızıq hər nöqtəsində əvvəlkinin təkrarıdır, ona görə də gözlənməz dəyişkənliyi yoxdur, ona görə də darıxdırıcıdır. Ünlü ingilis rəssamı və nəzəriyyəçisi Hoqart ona görə də belə hesab edirdi ki, yalnız dalğasayağı cızıq prinsipi ilə qurulmuş nəsnelər gözəl ola bilər. Düz xətt isə öz darıxdırıcılığına görə gözəlliyə yaddır.

Süjet təkcə bir hadisədən başqasına gediş, yol deyil. Süjet həm də hadisələr cərgəsidir. Hadisə isə adilik deyil.

Lotmanın göstərdiyi kimi, incəsənət yarıtlarında, süjet xəttində hadisə nəşə qaydanın, adiliyin sərhədinin pozulmasıdır, gözlənilənin kəsilib gözlənməz ilə əvəz olunmasıdır. Bu işə süjetdə budaqlanmalara, haçalanmalara gətirib çıxarır. Yanlış hərəkətlər, ikiüzlülükdən aldanmalar - bütün bunların içində "azmaq" motivini görmək çətin deyil. Personajların öz duyğuları, düşüncələri, rastlaşdıqları problemlər içində azmaları dürlü olaylar törədir. Nizaminin "Xosrov və Şirin" poemasında Xosrovun "azıb" Şirindən uzaqlaşması və qocalana yaxın Şirinə qayıtmasını yadımıza salaq. Şekspirdə Yaqonun azdıran riyakarlığı olmasaydı, Otellonun faciəsi də açılmazdı. Səyahət romanlarında qəhrəmanların yol azması yol simvolikasındakı "azmaq" motivinin birbaşə təzahürüdür. Ancaq indi bizi dolaş, güclə bilinən təzahürlər maraqlandıracaq.

Dostoyevskinin fantosmoqorik realizmi insan mənəviyyatlarında elə labirintlər açır ki, bu dolambaclarda personajların özləri dolaş, azıb qalırlar. Hətta bəzən yazıçının özü də bilmir, qəhrəmanları nə edəcək. Psixoloji, mənəvi labirintlər, bu labirintlərdə (özü-öz içində) azıb qalmalar Dostoyevskinin təsiri ilə XX yüzilin sənətində universal problemə çevrilib. Bu problemin mərkəzləşməsinə Freydzimin də əli var. Bütün belənçi təsirlərin sonucunda XX yüzildə sənətdə və hətta həyatda elə bir şəxsiyyət tipi ortaya çıxıb ki, görürsən, içindəki bilincəlti, düşünüşsüz bölgələrin əsiridir, onlarla çarpışır, açılıb haçalanan düşüncələrini yığıb-yığışdıra bilmir və beləcə, öz mənəvi dünyasında dolaş, qalır.

Heqel fərdi belə şəxsiyyətdən fərqləndirirdi. Fərd faciəli sualları bilməyən, düşünərək öz dərinliklərinə getməyən və ona görə də bu dərinlikləri bilməyən insandır.

O sosial buyruqları, kollektivin qoyduğu yasaqları nəyə-görələşdirmədən davranışlarında təkrar edir. Hegelə görə, fərdə klassik örnəyi ibtidai insan verir. O zaman ki fərd başlayır refleksiyə etməyə, yəni özündəkiləri düşünməyə, anlamağa, özü ilə kollektiv arasında uçurumları aşkar etməyə, bax, bu zaman da şəxsiyyət formalaşır. Sonucda incəsənət də başlayır labirint, dolambac parametrlərində insanı düşünməyə, görməyə. Bunu Ramiz Rövşenin "Dünya, məndən kimlər keçdi" şerində yaxşı görmək olar:

*Aylar keçdi, günlər keçdi,
Dünya, məndən kimlər keçdi?
Keçdi kifiri-göyçəyi,
Keçdi hündürü-alçağı.
İçimdə qartmaq bağladı
Ayaqlarının palçığı.*

*...Bəs, bu kimdi görən, Allah,
gündüz bilməz, gecə bilməz.
Məndən özgə yol tanımaz,
Məndən özgə küçə bilməz.
Keçər, bağrımın başını
Ağrıda-ağrıda keçər.
Keçər gözümün yaşını
Axıda-axıda keçər.
İçimdə tapar atını;
İçimdə tapar suyunu,
İçimdə tapar otunu,
İçimi-içalatımı*

*Dağıda-dağıda keçər, -
Otuz ildir keçər məndən,
Keçər, keçər, keçə bilməz...(66).*

Özü özündən keçib indiyənəcən çıxmamış, öz labirintində qalmaqda davam edən insan görkü, surəti burada hələ sakitlikdə verilmişdir. İstənilən qədər şeir, roman tapmaq olar ki, iç dünyanın labirintində dolaşmaq Lakoondakı gərginlikləri törədir.

Bədii tekstin labirint kimi duyulmasının bir tərəfi də var. Bədii ideya əsərin yalnız bir bölüyündə yerləşmir (və ya gizlədilmir). İdeya əsərin labirintinə düşərək, dolambaclarda dolanaraq hər keçdiyi yerdə öz zərrəciklərini səpələyir, gizlədir. Bizlər isə qavrayış zamanı bu labirintlə gedə-gedə zərrəcikləri toplayıb onun ideya məzmununu bərpa edirik. Özü də bəzi sənətçilər bu labirinti elə qururlar ki, ideyanın zərrəciklərini toplamaq çətin olsun, qavrayan psixoloji, mənəvi sərgüzəştlərə düşəndən sonra onu tapsın. Sənət tipi var ki, aydın cizgilərlə çapılmış ideyanı bəyənmir. Çoxanlamlı sayrışmalardan sezilən, hər hansı bir anlayışa, kateqorial açığa sığmayan məzmunu, ideyaya üstünlük verir. Belə əsərlərdə görklər, metaforalar öz karkasına görə aydın cizgilərə malik olsalar da, bütünlükdə azdırıcı, məqsədi aydın olmayan anıtmalara yönəldən əlamətlər saçaqlandırır. Fransız sənətində Klassisizm cərəyanını yada salaq. Hər obraz anlayışla açılan aydınlıqdadır. Ona görə də Dekartın rəşionalizminin (Kartezian fəlsəfəsinin) klassisizmin bədii metoduna təsirindən, etgisindən danışırıqlar. Azdırıcı, yayındırıcı əlamətlərlə saçaqlanmış bədii nəsnələr tamamilə belənçi obrazlara qarşı dururlar.

Gözünüzün qabağına gətirin. Nəyə görə Qabriel Markesin "Patriarxın payızı" romanında diktatorun qoltuğundan pis iy gəlməsi, qasığında yırtığın olması, seksual zəifliyi tez-tez anılır? Bəs, onun iqamətgahının həyəti, paltar yuyan qadınlar, toyuq-cücə, hər hansı siyasi ritualdan, urvatdan uzaq ən adi fermer həyəti? Nəyə görə Markes diktatoru qorxunclaşdırmaq üçün onun həndəvərindəki nəsnelər dünyasını qorxunclaşdırmır? Obrazların bu yayındırıcı, azdırıcı "yollarına" düşüb sonra generalın kimliyini, necəliyini anlamağa qayıtmaq xeyli mürəkkəb bir iş çevrilir. Hərçənd, duyğu qatında hazırlıqlı oxucu hər sapındırıcı xəttə nəşə yerində vurulmuş zənginləşdirici, çoxanlaşdırıcı naxış, cizgi kimi inanır.

Və ya Fellininin "Amarkord" filmi... Nəyə görə hər dəfə kadrından vıyıldayıb keçən zəhmli motosikletçi personajları vəcdə gətirir? Bu obrazla Fellini nəyi anlatmaq istəyir?

Əgər götursək Andrey Tarkovskinin "Stalker" filmi, burada da məntiqə sığmayan çoxlu azdırıcı hadisələrə, kadrılara, görklərə rast gəlmək olar. Uzun sürən bir kadr özündən ensiz bir arxı keçirir. Kamera yuxarıdan neyçünsə arxa "gözünü" zilləyib elə hey gedir, gedir, gedir, suyun altında düşüb qalmış şpritsi, silahı, nəşə sivilizasiya tullantılarını göstərir.

Şklovski bu tip bədii obrazları tapmaca anlayışı ilə açmağa çalışmışdı. Sənətçi bir çox hallarda görkü tapmaca kimi qurur. Qavrayan isə bu tapmacanı açandan sonra düşüncəni, ideyanı tapır və bu axtarış zamanı, bir də bu axtarışın sayəsində güclü duyğulara düşür. Yaxşı oxşatmadır. Hətta bir az da dəqiq demək olar: bədii obrazın strukturunda, bədii qavrayışın gedişində arxaik tapmaca biçimləri qalıq kimi iştirak edir.

Ancaq bir şey də var. Bir çox sənətkarların intervyülərindən bəlli olur ki, obrazı onlar qəsdən tapmaca kimi qurmurlar. Obraz tapmaca kimi alınır. Bu isə o deməkdir ki, sənətçi də oxucusu, tamaşaçısı kimi həmin tapmacanın açımı qarşısında şaşırıb durur və bu halına görə də əsərindən ayrı bir ləzzət alır. Folkner boynuna almışdı ki, bütün yazılarına biganədir, bircə "Küy və hiddət" romanından başqa. Bunun səbəbini anlamaq istəyəndə yazıçı belə bir düşüncəyə gəlir: bütün romanlarımda hər şeyi bilərəkdən yaratmışam. "Küy və hiddət" romanı isə hər addımında "özüm də bilmədən filan cür alınır", tapmaca kimi peyda olurdu.

Sənətdə bu tipli tapmacaların tarixi xeyli qədimdir. Sufi poeziyasında "şəthiyyə" janrı deyilən bir növ vardı. Sənətçi mistik ekstazda məntiqi sınımış, küfrə gətirib çıxaran əcaib birləşmələrdən yığılan obrazlara gəlib çıxırdı (əski yunan orakullarının, türk şamanlarının, qamlarının dolaşığı, kəsik-küsük aydırmalarını, danışdıqlarını yada salağı). Freydcə yəqin deyərdi ki, bu tipli tekstlər şizofrenik şəxsiyyət modelində qurulur.

Və ya götürək bizim bayatların birinci beytini. Azdırıcı obrazların oxşarına burada tez-tez rast gəlmək olar. Eyni sözləri bəzi xalq mahnılarımızın şerhinə də aid etmək olar.

Hegel öz estetikasında azdırıcı, bəllisizləşdirici obrazlar yığnağı problemini görə bilmişdi və bütün bu halı Əski Şərq sənəti üçün xarakterik saymışdı. O, Doğu sənətini simvolik sənət adlandırır. Deyirdi, Şərq dünyası Ruhun inkişafının, özünü göstərməsinin bir pilləsidir. Bu pillədə o hələ özünü xarakter bütövlüyündə bilmir. Özü haqqında özünü bilmə aydınlığını qazanmaq üçün vurnuxur, çırpınır, qaynayır, ancaq heç cürə aydınlıq tapmır. Bunun nə de-

mək olduğunu anlatmaq üçün Hegel əski yunan tanrıları ilə Şərq tanrılarını tutuşdurur. Afinanın, Zevsin heykəllərinə baxın. Onların hər biri öz müəyyənliklərini yaxşı bilirlər, ona görə də aydın bir sakitlikdədirlər. Özləri özlərində rahatlanıb durublar. İndra, Brahma, Hörmüz kimi Doğu tanrıları isə dumanlı bir dəyişgənlikdədirlər, ona görə də özlərinə aydın görünüş qazana bilmirlər ki, bu görünüşdə rahatlınsınlar. Min dənə nəsne və canlılarla özlərini simvolizə edirlər və yenə də bu obrazlarda rahatlanıb özlərini tapmırlar. Əski Şərq incəsənətindən bilinmək istəyən, özünü anlamaq istəyən Ruh, bax, belə vəziyyətdədir. Ruh özünün hər hansı bir ölçüdə rahatlanmamış və deməli, ölçüsüz, narahat dəyişkənliyində özünə uyğun nəsne-simvol tapmayanda başlayır simvol kimi götürdüyü şeyi ölçüsüzləşdirməyə, dürlü əlamətlərin qaranlıq yığına çevirməyə, şişirtməyə, qroteskləşdirməyə. Sonucda Şərq sənətinin başlıca obrazları, tekstləri ucalığın, azmanlığın, ülviliyin tapmacasayağı, sirli görünüşünü alırlar.

Bütün bunları Hegel Əski Şərq sənəti ilə bağlı deyir. Ancaq iş burasındadır ki, Avropanın Barokko sənətində, bir az öncə isə Dirçəliş çağının manierizm cərəyanında eyni durum təkrar olunur. Bosxun tablolarını gözümüzün qabağına gətirək. Onlarda azdırmı əcaibliklərin yığnağı, azdırmı, dolaşdırmı əlamətlər, tapmacalar, simvollar və s.?! Barokko poeziyasını yada salaq, labirintsayağı, tapmacasayağı, burum-burum bir-birinə qoşulan detalları, metaforaları...

Əski yol simvolikası ilə sıx bağlı olan mifoloji strukturlardan bəziləri etoloji miflərin düzümündə iştirak edir. Etioloji miflərdə qəhrəmanların sərgüzəştləri axırda gətirib çıxarır qəbilənin hündəvərindəki qayaların, dağların, çayla-

rın, heyvanların, bitki növlərinin və s. yaranmasına. Beləliklə, bu əsəti tipii mifik mədəni qəhrəmanların, alpları başına gələn olayları yol sxeminə düzür ki, sonra da bu yolu çatdırırsın elə bir punkta ki indi qayadır, tərədir və s.

Əski dünyanın mifologiyasında etioloji miflərin payı çox böyükdür. Avstraliya əsətlərinin çoxu etioloji xarakter daşıyır. Bəzi heyvan və quşların nəyə görə filan formada olmasını, filan cəhət daşmasını açıqlayan Azərbaycan nağılları da etioloji miflərdən çıxmadır.

Etioloji miflərin strukturu, biçimi mədəniyyət və incəsənətin sonrakı tarixi pillələrində də əyindən-əyinə düşərək yaşamağa davam etmişdir. Bu strukturları bol-bol müqəddəslərin, pirlərin, şeyxlərin həyatından danışan rəvayətlər təkrar etmişdir. Əgər hacı Vələd Bektəşinin yaşamından söhbət açan bir Ortaçağ kitabına diqqət etsək, dediyimizi yaxşı görmək olar. Həmin kitabdakı rəvayətlər Bektəşi təriqətinin banisi olan hacı Vələdi etioloji prinsiplə Türkiyə landşaftında olan dürlü bulaqların (pınarların), yaradıcısı, törədiciyi kimi görükdürür (67).

Bəs, sənətdə etioloji strukturlar necə özünü göstərir? Baxın. Etioloji miflərdə öncə tanınmış faktı götürürlər (hərçənd, bu fakt irəlicədən deyilmir çox vaxt). Sonra mifik olaylar yol prinsipi ilə düzülür (sərgüzəştlər, eyləmlər, gedişlər). Və axırda sonuncu olay öncədən nəzərdə tutulmuş faktda daşlanıb onun necəliyini (formasını, yerini, xarakterini) şərtləndirir. Yadımıza salaq Anarın "Dədə Qorqud" filmi. Final epizodlardan birində oğuzların döyüşü verilir və birdən alplar qayalaşırlar, daşlaşırlar. Etioloji prinsiplə oğuz ərənləri daş-qayalarda həmişələşirlər (68).

Bundan sonra, deyəsən, bəzi oxucular başa düşdü biz nələrdən danışacağıq. Çağdaş kinoda və nəsrə belə bir prin-

sipdən geniş istifadə olunur: öncə personajın indiki halı, taleyi və ya indiki olay verilir, sonra isə onlara gətirib çıxaran, onlarda əriyən və ya daşlaşan tarix, olaylar zənciri canlandırılır. Sənətçi özü bu zaman böyük yozucu, araşdırıcı mövqeyindən yapıtını qurur və tanıtdırır. Əsərin etioloji modeldə beləcə qurulması qavrayanın psixologiyası baxımından dürlü planda önəmli olur. Birincisi, qavrayan olayları "necə oldu ki, belə oldu" prinsipi ilə izləyir. Aydınır ki, belə bir qavrayış "bu olanlar nəyə gətirib çıxaracaq" prinsipinə söykənən qavrayışdan xeyli ayrılır. Axırıncı qavrayış tipi bizim gündəlik yaşamımızda təkrarlanan vəziyyətdir: hədisələr sıralanır, onlara tamaşa edirik və nəyə gətirib çıxardıqlarını görüb ya heyfəsilənirik, ya təəccüb edirik, ya da "axırında heç nə olmadı" deyən adamın vəziyyətinə düşürük. Bu qavrayış tipi prosesə sinxron (eyni anda) tamaşa edən qavrayışdır. Öncəki qavrayış tipi isə olanlara baxıb ona gətirən səbəbləri zəncirsayağı bərpa etməkdə olan araşdırıcı (kriminalist) müşahidəsi üçün xarakterikdir (bu qavrayış tiplərinin bir-birinə qovusması da olur).

Görmək çətin deyil ki, hər qavrayış tipi özünə uyğun sonuclar verir. Etioloji struktura söykənən əsər Yaddaş, olanlara qayıdıb düşünmək, çağın geridönməzliyini yenmək məsələləri ilə məşğul olan şəxsiyyətin dünyasını özü üçün fəallaşdırır. Yada salmaq ki, insanda keçmişlə bağlı belə bir dünyanın, mədəniyyətin tərbiyə olunması bir çox toplumlar üçün çox önəmlidir. Bir örnək verək. Durgunluq illərində tariximizin bəzi dövənləri, olayları, şəxsiyyətləri ilə bağlı durum elə idi ki, kütləvi informasiya vasitələri olanlara ruh yüksəkliyi ilə dolu baxış tərbiyə edirdi. İndiki aşkarlıq çağında isə KİV tez-tez "yenidən qayıdıb bir də düşünmək, düzünü tapmaq" prinsipinə söykənir. Özü də

aydın olur ki, bu prinsip heç də marksizm ideologiyasına əngəl olmur. Tərsinə, doğma olur. Ellikcə özünü üzdə bilməməzliyə qoymaq vəziyyətinə gətirib çıxaran tarixi saxtalaşdırmalar ellikcə də tarixə biganə, yüngül münasibət törədir. Tarixi düzünə bilib, düz olanların ağır sarsıntılar içindən çıxmasını izləmək isə bu düzün qədir-qiymətini bilməyə və ürəkdən yaşamağa gətirib çıxarır.

Bu baxımdan Tengiz Abuladzenin "Peşmanlıq" filminə baxaq. Film tipik etioloji modeldə qurulub. Varlamanın, - bu repressiv həngamələrin yaradıcısının yasından başlayan film geri qayıdır ki, yenidən bircə-bircə olanlara baxa-baxa indiyə gəlsin-çixsın. Bizi ağrıda-ağrıda peşmanlığın arındırıcı, katartik halına salsın. "Bizi" onun üçün dedik ki, hər kəs özünə düz gözlə baxsa, görər ki, varlamlıq molekulyar tərpəniş kimi olsa belə, hamıda var. Varlamlılıqla dava təkçə sosial məkanda yox, hər bir fərdi dünya içində getməlidir.

Azərbaycan incəsənətində etioloji model özünü dürüldü dəyişmələrdə göstərir. Ramiz Rövşənin "Daş" povesti tapmaca təsiri bağışlayan bir epizoddan başlayır. Suallar yaranır, niyə daşı yonub naziltmiş Müslümün öz arvadının ölümünə ilişgisi belə ikianlamlıdır? Bu ölmüş arvad Müslüm üçün hansı bir azman, tutumlu qorxunluğun göz qabağında duran görünüşüdür? Povest etioloji prinsiplə keçmişə qayıdır ki, bu sualların cavabını tapsın.

Mövlud Süleymanlının "Köç" romanının başlanğıcında İmirin yuxusu verilir. İmir dizinəcən ayaqları kəsilmiş eşşəyi çəmənlikdə yeriyən görür. Sonrakı olayların bir qolu gətirib bu hadisəyə çıxarır. İsa Hüseynovun "Kollu Koxa" povesti isə etioloji mif prinsipi ilə personajların ayamalarını doğruldan, anladan olaylara qayıdır.

Axırda etioloji strukturlar probleminəndən Kamal Abdullanın ideyaları ilə bizi bərk təsirləndirmiş bir kitabında qoyduğu məsələlərə çıxmaq istərdik. O, əsər və onun adı probleminəndə ayrı-ayrı ilişgi tipləri tapır və onlardan bədii tekstlə bağlı maraqlı düşüncələrə çıxır. Beləliklə, başqalarına adı görünən bir şeyi problemə çevirir və sonra da ondan heç də adı olmayan sonuclar alır.

Həmin problemə biz də öz əlavəmizi verək. Adla tekstin ilişgisində də etioloji mifin oxşartısını üzə çıxarmaq olar. Öncə ad gəlir. Sonra isə bu ada gətirib çıxaran tekst. Və hətta ad tekstdəki ikinci, üçüncü dərəcəli məsələdən doğsa belə ad ranqına qalxmaqla və etioloji mifin gizli təsiri ilə tekstin açımı üçün ikinci, üçüncü dərəcəli olmayan açara çevrilir.

Kamal Abdullanın "desant cümlələr" termini ilə bildirdiyi bədii dil prinsipində etioloji strukturu tərsinə çevrilmiş halda görmək olar. Araşdırıcı "desant cümləyə" örnək kimi Markesdən bu söyləmi gətirir: "Çox illər keçəcək və polkovnik Aureliono Buendia divar önündə durub güllənməyini gözləyə-gözləyə atasının onu özü ilə buza baxmağa apardığı o uzaq axşamı xatırlayacaq" (69). Belə desant cümlələr "indinin" olayını keçmişdən gəlməklə yox, gələcəkdən qayıtmaqla mənalandırır.

Yazımızın bu bölümünü bitirməzdən qabaq bir nigarançılığımızı söyləməyə gərək duyduq. Sənətin arxeologiyası problemi haqqında olan söhbətimizdə Rəhman Bədəlov kibernetikanın yaradıcısı Norbert Vinerin bir düşüncəsini yadımıza saldı ki, xəbərdarlıq etsin: əgər hər hansı bir prinsip, oxşartı dünyada axıracan dəyişmədən eninə-uzununa getsəydi, dünya çox darıxdırıcı olardı. Bu xəbərdarlıq bizi bərk tutdu. Doğrudan da çox darıxdırıcıdır elə hey demək ki, burada da "Xaos/Kosmos" var, orada da var...

Belə düşüncə tərzini durmadan davam edən monoton səs təkrarı kimidir. Biz nə qədər bu monotonluğu poza bildik? Hər halda sənət yaratmasının dərinində gizlənmiş arxaik strukturlardan danışdığımız yerdə öncə bu məsələdən xeyli uzaq görünən problemlərə gedib çıxdıq. Əgər doğrudan da gedib çıxdıqsa, deməli, monotonluqdan da çıxdıq. Ortaçağ katibləri belə yerdə yazdılar: "Allah bilir".

Ancaq elə bu yerdə başqa cavab da yetişdi. Bütün bu mifoloji arxetiplər bizim üçün ayrıca bir metadilin işini gördü. Sonra metadil, metatekst məsələsindən yaxşıca danışacağıq. İndi bir az qısa deyək. "Bədii əsər nə olan şeydir" sualına "bədii əsər bədii əsərdir" cavabını vermək tautologiyadır, məntiqi səhvdir. Yəni izah üçün sənə verilən şeyi izah etmədən geri qayıtmaqdır. Nəyisə açıqlamaq heç də həmişə onu göstərməklə bitmir. Çox vaxt nəyisə açıqlamaq onu başqasına proyeksiya etməkdir, başqasında səsləndirməkdir. Hərə bunu bir cür edir. Klassik alman fəlsəfəsində spekulativ nəzəri quramalar duyumabillər gerçəklikdən xeyli uzaqda, aralıqda düzülüb burumlanırdı. Ancaq bir də görürdün burumların biri qəfildən enib gerçəkliyin gözəgörünməz, özü də çox dərin layını üzə çıxartdı. Spekulativ filosof bu qədər uzaqlaşmaqla bu qədər yaxın olmaqdan "dəhşətli" həzz alırdı.

Brext teatrı olanları açmaq üçün olanlardan uzaqlaşdıran şərti formalar qururdu və bir də görürdün ki, elə bunun sayəsində dərinliyi açdı.

Araşdırmalarda metadil vasitəsi ilə açmaq tautologiyadan qaçmağın bir formasıdır. Bir işarəni başqa işarə ilə açmaqdır. Arxetiplər, mifoloji strukturlar da bizim üçün bədii tekstin məzmun və formasından danışmaqdan ötrü həmin "başqa şeylər" vəzifəsini gördü.

İKİNCİ FƏSİL

İNCƏSƏNƏTİN ARXİTEKTONİKASI: SƏNƏTDƏ BİÇİM, QURULUŞ PRİNSİPLƏRİ

Ədəbiyyatşünaslıqda rus formal məktəbinin nümayəndələri incəsənəti alqışlamaq üçün yüzillərdən bəri deyilmiş "odlu-alovlu" sözlərdən bezib "bəsdir" dedilər. Dedilər, indi də gəlin baxaq, görək sənət yaratı necə düzəldilir, necə qurulur. Onlar qəsdən bu "soyuq" sözləri seçmişdilər. Pafoslu, patetik danışığı, öygüləməni "nəyi var", "necədir" sualına cavab verən işgüzar incələmələrlə (rusca "razbirat" deyirlər) əvəz etmək istəmişdilər. Heyiflər olsun ki, bütün bunlar sonralar xeyli vaxt unuduldu.

Gəlin, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına, sənətşünaslığına baxaq. Sənəti, sənətçini bəzəkli sözlərlə vurğun-vurğun heyran-heyran öymək dumanından biz indi-indi ayılmağa başlayırıq. Sənət yaratının necə qurulmasını dürlü yöndən açmaq, öyrənmək olar. Bir anlamaq, görmək yolunu da semiotika, yəni bilgi, informasiya, mənalar cərgəsi daşıyan işarələr sistemini öyrənən elm verir. Dil işarələr sisteminə güclü örnəkdir. Biri dil vasitəsi ilə başqasına nəyisə bildirir. Eləcə də sənətçi yaratı ilə qavrayana dürlü mənalar, yarım-mənalar bildirir. Semiotika dilin qurulma, işləmə prinsiplərini incəsənətdə də tapır.

Ancaq sənətin semiotikası ilə tanışlığı doğmalaşdırmaq üçün öncə semiotikanın öyrətdiklərindən semiotikasız danışaq.

§1. Dünyanı bildirən sənət

XX yüzilin qəribə filosofu Lüdviq Vitqenşteyn deyirdi ki, bizim dünyamız dilimizin sınırlarınacan uzanır, dilimizin civarları dünyamızın civarlarıdır. Yəni gerçəkliyin o nəsnələrinə, olaylarına ki biz söz və söz birləşmələri ilə ad verməmişik, onları düşünə bilmərik, onlardan danışa da bilmərik, deməli, onlar bizim dünyamızın sərhədlərindən o taydadır, başqa cür desək, onlar bizim üçün mövcud olmadıqları üçün də ad kimi urvatlı əlamət qazanmayıblar.

İş burasındadır ki, neopozitivizmin bu görkəmli nümayəndəsi irəli sürdüyü dilin fəlsəfəsi platformasına uyğun olaraq danışq dilinin imkanlarını şişirdirdi. Əslində isə mədəniyyət həm sözlə, həm də başqa vasitələrlə dünyadan danışır. Bütün bu dəqiqləşdirmədən sonra deyə bilərik ki, mədəniyyət "adlarla" adlandırır tapır, ya da praktiki yolla tapdığını adlarla daha dərinədən mənimsəyir, aydınlaşdırır. Bir az da aydın deyək. Praktika ya nəsnələri ortaya çıxarır, ya da bunun üçün görəyi (tələbatı) törədir və həmin an da mədəniyyət, ya musiqi parçası ilə, ya şəkillə, ya metafora ilə, ya da terminlərlə, formulalarla, nəzəriyyələrlə onları "adlandırır". Norbert Viner deyirdi ki, istedadlı riyaziyyatçıya bir şey də gərəkdir. O, fantaziyasında peyda olan ideyaları, heç olmazsa, hələlik simvollarla adlandırır, bildirir bu simvollarla əməliyyat aparmağı bacarmalıdır.

Əgər biz bir şeyi adlandıra bilmiriksə, ya da adını anmırıqsa, bundan necə əzab çəkdiyimizi bilirsiniz. Yada lazımi sözü tapa bilməyən natiqlərin hıqqanağı düşür. Mədəniyyət də belədir. Hər hansı bir nəsnəni, olayı mədəniyyət özündə bu və ya başqa növ ada bağlaya, ya da, heç olmazsa, ilişdirə bilməyəndə onları özündə heç cürə saxlamır. Mədəniyyətdə adlandırmanın gücü böyükdür, bəzən adlandırmaqla indi olmayan nəsnənin guya olması haqqında aldanış yaradılır: deyirlər, aşığın sözü qurtaranda daley-daley edir. Bu yerinə düşəndə bizə elə gəlir ki, aşıq hələ də nədənsə danışır.

Mədəniyyətin "gözünü" özündə saxlayan, nəsnəyə mədəniyyət ad verməkdə çətinlik çəkəndə onun necə ağrı çəkdiyinə bir misal çəkək. Heraklitin şəxsində Yunan mədəniyyəti xeyli əsəbi dolaşığa düşmüşdü. Bu mədəniyyət fəlsəfi önəmi olan yeni nəsnələrlə, olaylarla, məsələlərlə toqquşmuşdu, onları çözləyəcək, açıqlayacaq, göstərəcək fəlsəfi anlayışları isə hələ yox idi. Və bu zaman Heraklit başlayır mifoloji obrazlarla, qatma-qarışıq, hələ yeni-yeni "fəlsəfələşən" dildə danışmağa. Bu dildən baş çıxarmayanlar onu Qaranlıq Heraklit adlandırır. Sokrat isə deyir, o nəsnələri ki Heraklitdən başa düşdüm, gözəl idi. Başa düşmədiklərim yəqin lap əla olar.

Mədəniyyət eyni şeyi özünün sənət, elm və b. vasitələrinin hamısının köməyi ilə də "adlandıra" bilər. İnsan varlığını Bethovenin 5-ci simfoniyası da, Etika da, Psixologiya da "adlandırır" bildirir, hərəsi öz yönümündən. Biri duyğular işığından, o biriləri isə anlayışlarla, ya da başlıca olaraq, şəxsiyyətin psixoloji strukturunu əsas tutaraq. Eynşteyn deyirdi ki, musiqi ilə fiziki araşdırmanın soyu

başqa-başqadır, ancaq onlar bir məqsəddə birləşirlər. İkisi də bizim üçün bilinməz olaraq qalmışı bilinmiş edir. Eynşteynin özü dünyanın uyarlı arxitektonikasına, təmiz quruluşuna həm Motsartın musiqisindən, həm də özünün fiziki nəzəriyyəsindən baxırdı. Motsartın musiqisi və öz fiziki nəzəriyyəsi, formulaları Eynşteyn üçün gerçəkliyin uyurluğunu dürlü yöndən bildirən, göstərən "adlar" idi.

Gerçəklik sonsuzdur, kollektivin və ya bizim hər birimizin mədəniyyətindən görünən nəsnelər, olaylar cərgəsi isə sonludur, çünki mədəniyyətimizə bəlli olan nəsne və olayların özlərinin sayı, sırası əvvəl-axır bitir. Bu cərgənin konturu haradasa əriyir, ondan o tərəfi isə biz ümumi şəkildə, can qurtaran "sonsuzluq" anlayışı ilə bildiririk. Bir də yada salaq. Yunanların mədəniyyətində bu sonsuzluq dıbsız zülməti bildirən Xaosla göstərilirdi. Onlar özlərinə bəlli olan olaylar, nəsnelər cərgəsinə isə "Kosmos" (yəni düzümü, qayda-qanunu olan) adını vermişdilər. Bu Kosmos heykəl kimi yapılmışdı, qayda-qanunla düzəldilmişdi və öz çevrəsi ilə qapanıb kəskin sərhədlə Xaosdan-sonsuzluqdan ayrılırdı. İndi biz fəlsəfə və təbiət elmləri sayəsində xeyli ağıllanmışıq, mifik Xaosu sonsuzluğun görkü kimi duymuruq. Bizim dünyamız da xeyli dəyişimlidir. Elm hər tapıntısı ilə ora yeni olaylar, nəsnelər artırır. "Baş gicəlləndirici" yeni nəzəriyyələr yaranıb sonsuzluğun hansı bölgəsini isə "adlandırır", göstərir və bizə görünən, bilinən nəsnelər sırasına bir şey də artır, bu cərgə bir az da uzanır. Bu, bizim kultürün eninə-uzununa genişlənməsidir. Bu genişləndirmədə təbiətşünaslıq yaxşı işləyir, ancaq həmişə də birdən dolaşır... çünki dünyanı öyrənmək, araşdırmaq əməliyyatında onların istifadə etdiyi termin-

adlar "iti" olsalar da (yəni biranlamlığa can atırlar ki, çaşbaşlıq düşməsin), yad sahədə işlədiləndə həməncə korşalırlar. H₂O formulası ilə kimyaçı ulduz bürcünü adlandırır göstərə bilməz. Bəs neyləməli? Elm belə dolaşanda insan mədəniyyətinin köməyinə onun "tərsə-məzhəb" ifadələrlə dolu çoxanlamlı, metaforik sözlərdən qurulmuş dili gəlir. Nə vaxtsa insan çox diqqətlə göyə baxmış və barmağını uzadıb demişdi: "Bu "Ayı bürcü" olacaq!" Onun dünyasına, artıq, haqqında danışı biləcəyi bir şey də daxil olmuşdu. Beləcə, dünyası genişlənmişdi.

Ancaq bu dünyanın özünün "əkilib-biçilmiş" sahəsi də var, "xam torpağı" da var. "Ayı bürcü" uzun zaman "xam torpağın" bir bölgəsi idi, çünki bu ulduzlar sistemini adlandırır onu seçmək, tanımaq hələ yaxşıca bilmək deyildi. Yalnız elm öz "iti" formulaları ilə onu incələyə bilirdi, "əkib-becərərdi". Əkib becərirdi də.

İncəsənətin, bu çoxanlamlı metaforik mədəniyyət bölgəsinin bir anlamaq-anlatmaq vəzifəsi də, məcazi desək, "H₂O" bacarmayanda "ayı bürcələrini" bizim dünyamıza salmaqdır. Televizoru, telefonu, sualtı qayığı bizim dünyamıza, demək olar ki, ilk dəfə incəsənət gətirmişdi, elm isə onları görəndən sonra "yaallah" deyib işə başlamışdı. İctimai mülkiyyətə söykənən toplum Ortaçağ müsəlman uluslarının yaddaşından silinmişdi, necə deyərlər, onların dünyasındakı nəsnələr cərgəsindən düşüb itmişdi. Onu yəni-dən Nizami Gəncəvi kimi düşünənlər bu cərgəyə qayırdı.

Kültürün də yaddaşı var, özü də o nə qədər huşludursa, bir o qədər də (bəlkə daha çox) huşsuzdur. Baxırsan, elm, incəsənət əziyyətlə işləyir, işləyir, ad verə-verə nəsnələr, olaylar cərgəsini uzadır, uzadır. Əvəzində huşsuzluq da öz

işindən qalmır. Bir də görürsən, cərgənin arxada qalmış kəsimindən nəsə pozuldu, ya da düşdü itdi: "Şeytan yoldan çıxarıb" deyirlər, ancaq bu sözlər nə vaxtdandır, o qədər adam üçün söylənib ki... çoxu da bizim dünyamızdakı cərgədən düşüb itib. Yaxşı ki Mövlud Süleymanlının "Şeytan" nağıl-povestini oxuduq, şeytanın yoldan çıxardığı fatmalar, ağcalar yenidən bu cərgəyə "yazıldı".

Demə, "siz savaşa, mən tamaşa" sözlərini filankəslər birinci dəfə işlətməmişdi. Şeytan idi, Ağca ilə Bəkirin toyunda dava böyüyüb "birindən ikisinə, dostdan dosta, qohumdan qohuma, tayfadan tayfaya" keçəndə demişdi. Demə, adamlar var ki, özünü "unutdu, deməli, unudulan şeytandı". Mövludun "Şeytan" povesti ünlü söyləmlərlə, məsəllərlə, atalar sözləri ilə çox maraqlı oyuna girir. Elə bil ki, yerinə düşdüyü üçün onları tekstə gətirmir. Başqa cür edir. Öncə onları bir-bir düzür, başlıca düyünlər edir. Sonra isə birinci düyüнден olaylar ipini çözləyib çıxarır, sonra həmin ipə ikinci düyüнден çıxanları bağlayır. Bilgə Qoca arxetipinə doğma olan Böyük Yozucu adlandırdığımız sənətçi obrazı ünlü söyləmləri, məsəlləri, atalar sözlərini açıqlayaraq onları bütöv, geniş tekst müstəvisinə çevirir.

Haçansa, kimlərsə öz dünyalarındakı nəsnelər, adamlar cərgəsini şahmat taxtasındakı kimi görmüşdü: qaralar bir tərəfdə, ağlar o biri tərəfdə. Dediymizi indi də deyək. Hüseyn Cavid "İblisi" ilə vurdu dağıtdı bu fiqur düzümünü. Ağla qaranın sınırını iki fiqur bölüyünün arasından yox, hər "fiqurun" içindən keçirdi. Dedi, İblisin qarası öz ürəyinizi iki yerə ayırır, buyurun, təmizləyin. Pis və yaxşı adamlar bölgüsü çox vaxt şərtidir, gərək düz adam olasan ki, öz içində şeytan ilə bildirilən pisləkləri görüb, on-

lara qarşı durasan. Ancaq bu düz düşüncə bizim dünyamıza bəs eləmədi. Əkrəm Əylisli "Gilanar çiçəyinə" dediklərində birdən hövsələsiz söylədi:

"Deyirlər, dünyada yaxşı, ya pis adam yoxdur: müsbət adamların da guya kefin istəyən qədər mənfi cəhətləri olur, həmçinin mənfi adamların müsbət cəhətləri, - yalandır, inanmayın, tülkülərin, hiyləgərlərin uydurmasıdır. Yaxşı adamda da pis vərdiş, ya xasiyyət ola bilər. Mən buna şübhə eləmirəm. Mən heç onu da demirəm ki, yaxşı adamların pis cəhətlərini mütləq ört-basdır eləmək gərəkdir. Mən onu demək istəyirəm ki, bu dünyanın yaxşısı da, pisi də yalnız yaxşı adamlardadır, pis adamlarda isə, sadəcə, adamlıq olmur və onlarda müsbət cəhət axtarmaq bu dünyada yalnız və yalnız peşəkar riyakarların işidir..."(1).

İkisi də düzdür. Və dünyamızdakı yaxşılıarı, pisləri düşünəndə bircə bunu bilmək gərəkdir ki, indiki anda hansından baxmaq yaxşı olar.

"Şeytan" povestinə qayıdaq. Deyirlər ki, ən dərin izlər uşaq psixikasında qalan izlərdir: Vladimir Levidən oxuduğumuz bir olay: əgər cavan alacəhrə ilk dəfə arı quşunun nəğməsini eşidirsə, onun kimi oxumağa başlayır, bir daha öz nəslinin nəğməsini öyrənə bilmir. Professor Lorens belə bir təcrübə aparmışdı: qaz balaları yumurtadan çıxanda yanlarında olmuşdu, ona görə də yadlarında "ilk hərəkət edən iri şey" kimi qalmışdı. O vaxtdan prof. Lorensi öz anaları sanıb, böyüyənəcən onun arxasınca gəzmişdilər (2).

İnsanda uşaqılıq təəssüratının izləri başqa canlılarınkindən dayaz olmur. Bəlkə də bizi oyuncaq teatrı ilə bağlayan duyğuların bəziləri elə bu izlərdən gəlir. Uşaqılıqdan alınan izlərin dərinliyindəndir ki, mauqliləri axıracan topluma uyğunlaşdırmaq olmur.

Uşaqılıqda bizim mənfi və müsbət duyğularımız eşitdiyimiz nağıllardakı, dastanlardakı personajlar arasında paylanıb bərk-bərk onlara bağlanır. İfritələrdən, pis sehrbazlardan uşaq duyğusu ilə qorxuruq, məlikməmmədləri isə sevirik. Sevgimiz elə aşıb-daşır ki, nağılı yenidən dəfələrlə eşitmək istəyirik, eyni nağıldan doymuruq.

Uşaqılığından çoxdan ayrılmış bizlərin dünyasında bu uşaqılıq duyğuları bayaq dediyimiz pozulmuş, unudulmuş "şeylərdəndir". Freyd bir az başqa cür deyərdi. Deyərdi ki, onlar bilincdən pozulur, daha doğrusu sıxışdırılıb bilincaltı psixi dünyaya salınır. Və orada onlar sərf olunmağa imkan tapmadıqları üçün enerjilərini itirmirlər, tərsinə, yığıb artırırlar (3).

Bizim indiki dünyamızda insanlar arasında "səni pulla alaram" düşünən xeyli adam var. Bir də var bütün bunlara öyrəşməmiş kəslər. Mövlud folkloradan aldığı formaların biçimində bunları yığıb bir kənd düzəldir. Həmin vəziyyətlər bizə folklor dilindən görünür. Bu formalar bir vaxtlar, uşaqılığımızda bizdə yaratdıqları, sonra isə unudulduğundan içimizdə yatıb qalmış güclü, arxaik, təbii ilkinliyə yaxın duyğu enerjimizin katalizatoru olur, bu duyğu qaynağından açılıb gələn axının üzünü özünə tərəf, özündə verilmiş yeni məzmunə tərəf çevirir. İşlənməmiş enerji səmərəli istifadə olunur. Povestdə gördüyümüz, ancaq bizim də çağdaş yaşamda rast gəldiyimiz durumlar, artıq, həmin duyğuların içindən açılır.

Göründüyü kimi, duyğunun təbii ilkinliyə yaxınlığı onun intensivliyini artırır. Bunu bir az da açaq. Necə ki uşaqılıqdan bizim şüurumuza düşmüş izlər güclü duyğular ilə bağlıdır və dərinidir, eləcə də insanlığa primitiv, arxaik

dövrədən düşmüş izlər dərinlik və güclü duyğu qaynağındadır. Mədəniyyətin anbaan min-min illərdən bəri yığıldığı tapıntılar bu izlərin üstünə laylanmışdır. Çağdaş kateqoriyalarda düşünüən, çağdaş etikətlərə əməl edən düşüncümüz həmin izləri görünməz edir. Ancaq bir də görürsən, elə ki şüurumuzun nəzarəti azaldı, o dəqiqə bu izlər özünü bildirməyə başlayır. Məsələn, bəzi dilçilər hominidlərdə (insanlaşmaqda olmuş varlıqlarda) başlıca intellektual və ünsiyyət vasitəsinin jestlər dili olduğunu əsas tutaraq belə hesab edirlər ki, bu dil güman ki səsli dilə baxanda daha əskidir. Mədəniyyətlə bağlı bol-bol verimli ideyalar ortaya atmış Sergey Eyzənşteynə görə, bu səbəbdən də biz öfkə, psixi pozuntu durumlarında düşüncünün nəzarəti azaldığı üçün jestlər dilinə qayıdırıq, necə deyərlər, dərinlik izlər müqavimətsizliyə bənd olub, vurur üzə çıxır.

Eyzənşteyni bədii düşüncünün repressiv (Freydin termini) yəni əskidən qalma arxaik qatlar çox maraqlandırmışdı. O bunlara "bazis vəziyyətləri" də aid edirdi və göstərirdi ki, məsələn, "Kral Lir" in "Qorio ata"nın və Zolyanın "Torpaq" əsərinin əsasında eyni sxem durur: ata sağlığında öz varını uşaqları arasında bölüşdürür və ümid edir ki, bununla onların qayğısını qazanacaq, əvəzində isə özünü möhtac qoyur. Səhvini çox gec anlamış ata gücsüz öfkəyə düşür).

Bu sxemdə Eyzənşteyn belə bir əski məntiqi alıntının izini görür: insan, artıq, sosial inkişafının ilk pilləsində anlayır ki, o, bütövün (məsələn, kollektivin) bir parçasıdır və kim özünü bütövdən ayırırsa, ya da kim bütövü bölürsə, o pis qurtarır.

Eyzənşteyn də Şklovski kimi bir çox bədii yapıtların dərinində əski rituallardan törəmiş tapmaca strukturlarını

görürdü: sənətkara tapmacanın aydın şəkildə deyilmiş cavabı verilir, sənətkarın isə işi bu cavabı tapmaca dilinə çevirib tapmaca-bədii obrazlar cərgəsində verməkdir.

Eyzenşteynə görə, bu dür bazis laylar çox güclü duyğularla bağlıdırlar və ona görə də onların hər hansı birisi bədii tekstə cəlb ediləndə oxucuda, tamaşaçıda özünə uyğun intensiv duyğular yaradır (4).

İndi bütün bunlardan sonra yenidən Mövludun povestinə qayıdaq. Biz demirik ki, Mövludun povesti bizdə yalnız uşaqlığımızdan sonra yatıb qalmış duyğuları oyadır. Əsər bizim iç dünyamızı çoxsəsli edir, çünki onun sayəsində uşaqlığımızla indimiz toqquşur, bir-birindən yeni səslər çıxarır. Povest fəndlə qurulub. Yazıçı bilir ki, bizim uşaq duyğularımız indiki təcrübəmizin müdaxiləsi ilə sadələhv adlandırılıb dağıdıla bilər. Ona görə də povest bizim iç dünyamızın hər iki başlanğıcına üzünü tutmuşdur: biz folklor-uşaq duyğusu ilə povest-nağıla bağlanmışıq, onu yaşayırıq, indiki ağılımızın isə bu "sadələvhlüyə" şübhə etməyə macalı qalmır, çünki, məsələn, əsərin belə bir söyləmi üstündə baş sındırır: niyə deyilir ki, şeytan "öz-özlüyündə bir ağıla gələ bilməzdi, onunçün bir adam başı lazım idi, girib içində fikirləşsin". Yadımıza ağıldandışarı instinktlərin faşizmdə fəlsəfi-ideoloji "ağıllandırmaya" salınması düşdü...

Povest bizə bir kəndi görükdürür, həndəvərində şeytan dolaşır, dağdan, təpədən şeytan istədiyi kimi vurub keçir, kəndə isə istədiyi yerdən girə bilmir. Girmək üçün ona bir "deşik" gərəkdir. Dəyirmançının başı və bədəni, Fatı qarı, kəhər at, dəyirmanın bacası çağdaş dildə desək, belə keçirici kanallardan olur. Onlardan yol gedib çıxır başqa adamlara. Şeytanın bu adamlar labirinti ilə gəzib-dolaşması,

adamdan-adama yoluxması xeyli rahat davam edir. Ancaq nə yaxşı ki dəyib düşdüyü Bəkir var, qara zurna (əsərdə incəsənəti simvolizə edir) var. Canına şeytan düşmüş adamlar antidünya prinsipi ilə tərsə-məzhəb "gedişlər" edirlər, ancaq bu gedişlər onların gündəlik davranışlarının tərsi olsa da onlara yad deyil, onların qanındandır (5). Lap Hesse-nin "Çöl canavar"ı romanından bir epizod huşumuza düşür. Orada Harrinin dünyası iki zidd, qarşı naturaya bölünür. Birincisi düşüncə, duyğu, mədəniyyət bölgəsidir, ikincisi isə canavar təbiətidir, yəni vəhşilik, qabalıq, qaranlıq, anti-mədəniyyət dünyasıdır. Sonra romanda bu bölgü də dayaz hesab olunur: yazıçıya görə, daha doğrudur belə bir baxış ki, hər bir "Mən" minlərlə "atomlardan" törəmiş çoxluqdur. Hesse elə bil güzgünü çilik-çilik edir, güzgüdə monolit və bir görünən "Mən" dağılıb onun parçalarında xırda "mənlərə" bölünür (6). Romanın başqa epizodunda isə Magiya teatrında Harri dürlü güzgülərdə dürlü şəkillərdə özünü görür. Yazıçı Harrini bir-birinə tərs saysız davranışların bükülü başlanğıcına çevirir və Magiya teatrında hər süjetdə Harri bir imkanından açılır, bu imkan proqramına uyğun davranışlarda bilinti tapır. Səhnələrin birində isə Harri özünü şahmat fiqurlarına paylanmış görür və bu fiqurlar dürlü partiyalar (ailə, dostluq, düşmənçilik) oynayırlar.

Sufi üçün də "Mən" təklə çoxluğun ziddiyyətlərindəndir. Sufi yolu, özünü zahidlikdə dünyəvi dağımıqlıqdan, çoxluqdan qurtarıb Birə, Vahidə, Allaha yaxınlaşmaq yoludur.

Bizim indi nə Hesse ilə, nə də sufilərlə işimiz var. Bu anışmalar bizdə onun üçün yarandı ki, Bəkirin başqa çür olduğunu bu fonda görək. Bəkirin "Mən"i epik qəhrəman kimi monolitdir, burada bölünmə, pərakəndəlik yoxdur ki,

kəsimlər arasındakı "çatlaqlardan" şeytan sivişib içəri girsin. Bəkir daş, dəmir parametrləri ilə özünü göstərən şəxsiyyətdir. Şeytan hamının içində özünü "öz qabında" görür, Bəkirə isə girə bilmir. Məcbur olur, onun cildinə düşsün. Ancaq bu qın da ona yad olur, şeytanlaşmış adamların əlində bu qını ilə "ifləməyə" çevrilir.

Deməli, incəsənət bizim dünyamızı eninə, uzununa genişləndirən işlək mədəni güclərdən biridir və incəsənət bir də mədəniyyətimizin yaddaşını möhkəmləndirir.

Ancaq bu dünyanın enindən, uzunundan başqa dərinliyi də var. Biz nəsnələrə, başqa adamlara baxırıq və bizə elə gəlir ki, onlar bütünlüklə dünyamızın içindədirlər. Bu aldanışın səbəbi odur ki, dünyamızda görünən nəsnələrin məkan və zaman konturuna baxıb, yəni onlara sağından tutmuş solunacan, aşağısından tutmuş yuxarisınacan, yaranışından başlamış ölümünəcən tamaşa edib inanırıq ki, onları bütünlüklə gördük. Əslində isə hər hansı bir nəsnənin məkan və zaman konturu onun bütün zənginliyinin yalnız bir yanındır, hər şeyin, hadisənin, insanın fiziki, zaman-məkan çərçivəsinin içində sonsuz məzmun zənginliyi, imkanları durur. Bir addım eni-uzunu olan gölməçəyə baxırsan və düşünürsən ki, onu bütünlüklə gördün (bir addımlıq şeyi bütünlüklə görməyə nə var ki). Ancaq sonra o gölməçədən bir damla götürüb mikroskop altına qoyursan və damcıdan sənə dünya sonsuzluğunun hənirtisi gəlir.

Necə ki aysberqin təpəsi okeanın üzünü yarıb çıxır, eləcə də bizim dünyamıza nəsnələr özlərinin hansı künc-bucağı ilə girirlər, çünki onların həmişə mədəniyyətimiz tərəfindən mənimsənilməmiş, adlandırılmamış tərəfləri qalır. Mədəniyyətimiz dünyamızı dərinləşdirdikcə bu nəs-

nələrin yeni-yeni tərəfləri dünyamıza daxil olur. Bizim dünyamız, mədəniyyətimiz açılması həmişə davam edən səhərə oxşayır... səhərin işığı toranlıqı qovur, toranlıqdan yeni-yeni nəsnələr, nəsnələrin tərəfləri işığa çıxır. Ramiz Rövşənin "Belə-belə işlər" hekayəsində Həsən kişi düz tapmışdı: "Həsən kişi nə deyirdi? Deyirdi ki, bu küll-aləm ibarətdi xırda-xırda dünyalardan, yəni hər adamın öz balaca dünyası var. Özü də bu dünyalar üçtərəfli. Bir tərəfdə adam özü durur, bir tərəfində ölüm, bir tərəfində də kəhər at. Hər kəs dünyaya gələn kimi başlayır öz kəhər atına sarı qaçmağa. Elə ki ölümdən qabaq çatıb atıldın kəhər atın belinə, çapıb-çapıb çoxlu özgə dünyalar görəcəksən və ölüm səni haxlamayanacan ləzzət aparacaqsan. Yox, elə ki, ölüm səndən qabaq çatıb atıldı kəhər atın belinə, qalacaqsan pay-piyada öz balaca dünyanda, öz balaca dünyanda dolana-dolana da axırda çərləyib öləcəksən" (7).

Sənətkarlar, Bilgələr öz yazıları ilə dünyalarını bizə verirlər ki, "atımızı çapıb" oraları da, oralardakı nəsnə dərinliklərini də görək. Elm, incəsənət nəsnələri və olayları cürbəcür tərəfdən adlandırır və musiqi parçalarında, bədii sözlərdə, şəkillərdə, anlayışlarda ad almış tərəflər bizim dünyamıza girirlər. Bu yöndə də elm irəli gedə bilmədiyi yerlərdə incəsənət dada çatır, elm üçün yol açır. İnsan bilincinin özəl, mürəkkəb strukturu Prustun, Coysun "düşüncə axınına" söykənən bədii yapıtlarında göstərildi, sonra isə bu problemi psixologiya öz vasitələri ilə başladı öyrənməyə.

"Kitabi-Dədə Qorqud"da yeniyetməyə ad igidliyindən sonra verilir. Oğuz dünyasında onun igidliyindən görünən "tərəfi" nə vaxt doğulması, uz-gözü, boy-buxunu, kimlərdən olmasıdır. İgidliyindən sonra Dədə Qorqudun

verdiyi ad onun yeni cəhətlərini Oğuz dünyasına "yazır", salır. Ad yeniyetməni hansısa tərəfdən təsdiq edir, onu Oğuz mədəniyyətinin huşuna həkk edir (bu yaddaşa, məsələn, Buğac buğamı yenmiş alp kimi yazılıb). Boyların çoxunda dəfələrlə adları sadalanan Beyrək, Bikdüz Əmən Çapar yaddaşa beləcə yazılmış adlardır.

İsa Hüseynovun "Kollu Koxa"sında personajların bir yox, bir neçə adı var. Koxanın adlara artırdığı ayamalar (Cında qarı, Dingə Dəmir, Həsir Haşım, Limbuz Cavanşir, Podrat Qurban) adamların ilkin adlarının bildirdiyi məlumatı, işarə etdiyi şəxsi keyfiyyəti şübhə altına salır. Qılınc Qurbanın Podrat Qurbana, Cəfakeş Cavanşirin Limbuz Cavanşirə çevirdiyini bildirir.

İrəlidə söylədiyimiz kimi, Kollu Koxa obrazı mifoloji motivi təkrar edir. Adamların özlərini özlərinə tanıdan Sokratın alında deyirlər, əcaib şiş vardı, Ezop isə rəvayətə görə, çox çirkin olub. O ki qaldı Molla Nəsirəddinə, onun da görünüşü pirani olmayıb. Müdrik sayılan adamların üzdən çirkin görükdürülməsi əski ənənədir. Bir də bu ənənənin etgisindəndir ki, xristianlığın yaranışından bir neçə yüz il sonra İsanın gözəl deyil, çox eybəcər olmasına bərk inanan güclü bir təriqət yaranır.

Koxanın da üzü, gözləri əcaibdir... gördüyü advermə işi isə Dədə Qorqudun işini andırır. Fərq burasındadır ki, Kollu Koxa adlarla adamların yazıq və ya pis keyfiyyətlərini kəndin yaddaşına yazır.

Ad ilə adlandırılan adam arasındakı ilişinin arxaik anlamı tərsinə çevrilmiş halda indi də bizim advermə mərasimimizdə qalmaqdadır. Arxaik toplumda adlandırılanın şəxsi keyfiyyətləri adından qabaq gəlirdi. İndi tərsinədir. Biz, görürsən, adı uşağımızın necə olmasını arzulamamıza

əsasən seçirik. Ad sanki uşağın gələcəyinin proqramını verir. Xoşbəxt xoşbəxt olmalıdır, Çiçək çiçək olmalıdır, Polad da polad. Neyləyək ki, bu həmişə özünü doğrultmur... Yadımıza Anarın bəzi hekayələrindəki anonim personajlar düşür. Düzdür, Anar, həmişə Mirzə Cəlili, Dədə Qorqudu anıbdır və buna görə də, necə deyərlər, öz adının verdiyi proqrama əməl edibdir, ancaq öz əsərlərində, bir də görürsən, nəsnələrin və adamların əsl mahiyyətini gizlədən adlara etiraz edir. Əvəzində, məsələn, "Asılıqanda işləyən qadının söhbəti" hekayəsi öz bütünlüyü ilə bir yerdə işləyən o qadınla o kişinin, həm də elə asılıqanda işləyən qadının özünün adı olur, onları bizə bildirir.

Onu da deyək ki, incəsənət bizim üçün heç də yalnız ayrı-seçkilik salıb yüksək dəyəri olan nəsnələrə, adamlara diqqət etmir ki, onların əsasında dünyamızı genişləndirsin. Nə vaxtlarsa telefonu texniki möcüzə kimi duymuşduq, sonra isə ona da öyrəşdik. İndi telefona Rəsul Rzanın bu sözlərindən baxmaq olar:

*Ah, Bəhlul Danəndə
Bəhlul Danəndə
Nə tab qaldı,
Nə tavan məndə.
Götür İskəndərə zəng elə,
Bəhlul Danəndə
İçkini siz gətirin,
Yeməyə bir şey tapılır məndə (8).*

Bu sözlərdən telefona baxmağın xeyri nədir? Onsuz da lap böyük texniki zəka olsan da bu gündən dünənə zəng çalan telefonu düzəldə bilməyəcəksən. Düzdür. Düzəldə

bilməyəcəyik. Ancaq əvəzində Rəsul Rzanın şeri bizə deyir ki, bu gün də bir Bəhlul Danəndə var ki, götürüb bu günün bir Kefli İskəndərinə zəng vurur. Bir də onu deyir ki, Rəsulun özü onlarla "Sən" in dost-doğmalığındadır. Bir də, sadəcə, deyir ki, həndəvərindəki adiliklərə poetik gözlə baxmağı bacarmasan, özün də adiləşəcəksən.

İnsan başqalarının gözündə adilikdən necə çıxıb maraqlı adam olur? Sözsüz, bir də o zaman ki, Böyük Yozucu kimi adiliklərə yeni, gözlənməz anlamlar verir. Alışdıığımızı, ancaq nəsnə kimi əlimizə aldığımızı güclü simvola çevirir. Həyatda da belədir, sənətdə də. Anar, görün, "Mən, sən, o və telefon" hekayəsində telefona necə bir simvolik tutum verilir: "Kanselyariumızda da telefon vardı. Ancaq diski rəqəmsiz, bağlı, qara bir çevrə idi, elə bil möhürlənmişdi. Mənə elə gəlirdi ki, bu telefon təkərsiz maşın, ünvensiz məktub kimi köməksiz və acizdir. O, sanki mütiliyin, asılılığın, passivliyin, təşəbbüslüylüyün rəmzi idi - sənə zəng vura bilirlər. Ancaq sən heç kəsə zəng vura bilmirsən".

Bertran Rassel söyləyirdi ki, maraqlı bilgilər adi nəsnələrə ayrıca bir dad verir: şaftalı ilə qaysı ilk dəfə Çində Xan sülaləsinin başlanğıc çağında yetişdirilmişdi. Sonralar çinli əsirlər tərəfindən Hindistanda əkilmiş, oradan da İrana, Roma imperiyasına yayılmışdı. Qaysı erkən yetişən meyvə olduğu üçün romalılar onu aprikot adlandırmışdılar. Bu söz "erkən inkişaf edən" anlamını verən "prekokios" sözü ilə eyni kökdəndir. Ancaq iş burasındadır ki, "aprikos"dakı "a" bir səhv olaraq sözün əvvəlinə artırılmışdı. Bertran Rassel düşüncəsinə belə sonuc verir: düzü qaysı haqqında bütün bunları biləndən sonra ondan daha çox ləzzət alıram (9). Sözsüz, Rassel demək istəmirdi ki,

maraqlı bilgilərin xeyri yalnız meyvələri yeməyi daha ləz-
zətli etmək üçündür.

Bizim hamımız üçün maraqlı bilgilərin önəmi xeyli ge-
niş sahəni əhatə edir. Biz gerçəkliyi, ondakı nəsnələri,
olayları mahiyyətə mənimsəməliyik (toplum öz mədə-
niyyətinin əli ilə bunu edə bilməsə, işi pis olar). Bunun
üçün, sözsüz, bizim düşüncəmiz nəsnələrə, olaylara sıx
bağlanmalıdır ki, diqqətini onların üstündə saxlaya bilsin.
Əgər bilincimiz həmin nəsnələrə bağlanmırsa, onda onla-
rın üstündən sürüşür, başqa nəsnələrə keçir.

Bir məsələ də var. Çox tez-tez biz bir çox olayları, nə-
snələri, anlamları yalnız alıxdığımız yeganə plandan görü-
rük. Onların hər birinin bir "adını" bilirik, hər birisini yalnız
bir yandan tanıyıraq. Evimizdəki mebellər, küçələrdən ke-
çən avtobuslar və s. və i. Öyrəşdiyimiz nəsnələr, olaylar
onlara alıxdığımız üçün də gözümüzdə adiləşir, "aşağılaşır",
önəmsizləşir və beləcə, monoton cərgələr yaranır. Bu cərgə-
də hər nəsnə tərpənməzdir, birölçülüdür, heç ağla da gəl-
mir ki, onları yerlərindən dəbərtmək olar. Nəsnənin düşüb
qaldığı məkan onun yeganə yeri sayılır. Halbuki biz gerçək-
liyi öyrənmək üçün nəsnələri təsəvvürümüzdə öz yerlərin-
dən qoparıb ən qəribə vəziyyətlərdə, ən kəskin eksperi-
ment şəraitində görməyi bacarmalıyıq, çünki bu şəraitdə
öyrənmək istədiyimiz olay tamam gözlənməz keyfiyyətlər-
dən bizə açıla bilər. Ramiz Rövşənin "Belə-belə işlər" he-
kayəsindən bu sözlər yada düşür: "Həmişə səfərdən qabaq
kəhər atın beli qaşınardı, həmişə beli qaşınanda kəhər at du-
yardı ki, sabah Həsən kişinin harasa səfəri var. Və bir dəfə
kəhər atın beli qaşınan axşamın sabahı dəva başladı".

Biz davanın gətirdiyi dərdlərdən çox oxumuşuq. Film-
lərdə görmüşük ki, davanın başlanması qızla oğlanın ev-

ləndiyi günə, bir-birini çoxdan itirmiş adamların tapışdığı ana düşür. İndi isə öz real məkanına görə, bir-birindən min-min kilometrərlə uzaqda olan iki hadisənin bədii sözdə iki iri plan kimi bir-birinə montaj edildiyini görürük: kəhərin qaşınan beli və... dava. Elə bil davanın bir ucu da gedib çatıb Həsən kişinin atının belinə. Bu obrazda at bellərinin qaşınmasından, Həsən kişilərin səfərlərindən duyulan dincliklə müharibə deyilən dəhşət yan-yanə düşür.

İncəsənət bizə şeyiylər və olayların zahiri, fiziki görünüşünə lazım olarsa, aldanmamaq, uymamaq bacarığını verə bilər və bir çoxlarına verir də. İncəsənət nəsneləri, onların ideoloji, əxlaqi məzmunlarını açmaq üçün təsəvvürümüzdə onlarla sərbəst əməliyyat aparmaq bacarığını bizə verir. Bu, elmi tapıntılar üçün yaman gərəklidir. Ona görə də görkəmli fiziklər, riyaziyyatçılar sənətin ayrı-ayrı növlərinin böyük vurğunları olublar. Bunu dedik və 14 yaşında skripkada Motsartı çalan Eynşteyn gözümüzün qabağına gəldi.

Düzdür, bəzən bizim şüurumuz rastımıza çıxanları incəsənətdən, elmdən aldığı obrazlarla, anlayışlarla, nəzəriyyələrlə o qədər yükləyir ki, onların sadə, əsl görünüşü itib gedir. Adlar nəsnelərin qənşərində bir-birinə hörülür, nəsnelərin birbaşa görünüşü adların arasında görünməz olur.

Eynşteyn deyirdi, əsl elmi axtarış üçün gərəkdir ən adi nəsnelərə də uşaq kimi mat qalasan, təəccüb edəsən. Uşaq qavrayışı isə sadədir, təmizdir, çoxlu-çoxlu adlarla-bilgilərlə yüklənməyib. Eynşteynin bu düşüncələrini başqa görkəmli alimlər də təsdiq edib. Ancaq bu nə deməkdir? Saf qavrayış xətrinə nəsneləri, olayları dürlü obrazlarla yükləyən incəsənəti inkar etməkdir? Sualın cavabına baxaq. İnsan bilmək, anlamaq xətrinə bir az aktyor olmalı-

dır. Hər hansı bir şeyi qavrayanda əgər gərəkirse, sadə-lövə obrazına girib bu obrazda əriməyi bacarmalıdır. Əgər bir nəsnə haqqında bir şey bilirsə, və bu ona əngəl olursa, birdən özü-özünə kələk gəlməyi bacarmalıdır, özünü inandırmalıdır ki, o, nəsnə haqqında heç nə bilmir. Bu zaman təmiz qavrayış tanımadığı, bilmədiyi şeylə toqquşur, təəccüb baş verir. Sonrakı mərhələ bizi təəccübləndirmiş olayı, şeyi düşünmək mərhələsidir ki, artıq, bu zaman incəsənətdən, elmdən aldığımız görklər, anlayışlar yenidən gərək olur. Biz bilincimizin bilgilərlə dolmuş kəsiminə qayıdırıq, şeylərə, hadisələrə oradan baxırıq.

Nə yaxşı ki, yaddaşımızın həm huşluluğu, həm də huşsuzluğu var. Unutqanlılığımız bizim qavrayışımızı bilgilərdən "təmizləyir", saf qavrayışdan gerçəkliyə baxmağımızı asanlaşdırır. Yaddaşımız isə qoymur ki, biz velosipedi yenidən ixtira edək.

Bir şey də var. O düzdür ki, incəsənətin sayəsində biz dünyada olanları zəngin obrazlar, bənzətmələr hörgüsündən görürük, onlara incəsənətin bizdə tərbiyə etdiyi özəl duyğulardan yanaşırıq... Ancaq onlara, gərəkəndə, anlayışlar, görklər "bəzəyindən" yox, sadə gözlərlə baxmağı da bizə elə incəsənətin özü öyrədir. Yapon xokkularından, neorealist filmlərdən nəsnələrin, olayların zahiri görünüşü belə sadəlikdə görünür.

Mirzə Cəlilin Qoqola sevgisi Mirzə Fətəlinin Puşkinə sevgisindən az olmayıb. Ancaq Mirzə Cəlil öz duyğusunu bircə bununla bildirmişdi ki, "Allah sənə rəhmət eləsin, Qoqol". Mirzə Fətəli isə "Puşkinin ölümünə Şərq poeması"nın mürəkkəb poetik sistemindən öz münasibətini açmışdı. Biri bizə sadə gözlə baxmağı, o biri isə çoxplanlı hörgüddən bax-

mağı göstərir. İkisi də gərəkdir. Hərəsinin öz yeri var (necə ki faciənin və komikliyin, lağlağının hərəsinin öz yeri var).

Bayaq demişdik ki, nəsnə və olaylar bizim dünyamıza ad qazanandan sonra düşə bilirlər. Ancaq iş burasındadır ki, ad var "1, 12, 122" rəqəmləri kimi pillə-pillə bir-birinə hörülüb, bir-birindən düzəlib. Ad da var sıfıra bənzəyir; səssizlik özü-özlüyündə heç nədir. Ancaq Çinin Ortaçağ düşünəri Van Bi söyləyirdi ki, susqunluq danışıq formalardan biridir. Ünlü Çan-buddizm sənətkarı Van Vey bu susqunluğu bildirici forma kimi xeyli geniş başa düşürdü. Deyirdi, şeirdə ieroqliflər məna bildirmir. Rəssamlıq yaratmada ləkələr, yaxılar, cizgilər olan tərəflə boş qalmış tərəfin böyük fərqi (ziddiyyəti) var. Ancaq adı "boş qalmış ağılıq" ("kun bay") olan bu tərəf şəkildəki təsvirdən daha önəmli və təsirlidir. Deməli, boyakarlıqda görükdürücüsüz görükdürmək önəmli bədii prinsipdir.

Sənət var çox şeyi damcıya bənzər, sıfıra yaxınlaşan vasitələrlə adlandırır. Sənət var, çox deməklə çox şey deyir, sənət də var bir deyib iki susmaqla çox şey deyir. Hərəsinin öz dövrü var, öz yeri var. Buddizmin bir qolu olan Dzendə (Çanda) çox hikmətlər ya qarğının taqqıltısı, zərbəciyi, ya da barmaq him-cimi ilə deyilmişdi. Plagiatlıq məsələsi, görün, bir dzen əhvalatında barmaq işarələri ilə necə açılır: deyirlər, dzen müəllimi Qutayanın hər soruya bir cavabı vardı, barmağını qaldırırdı, vəssalam. Hamı bu sirli cavaba heyran idi və müəllimə böyük sayqı göstərirdi.

Qutayanın gənc qulluqçusu vardı, elə bilirdi ki, belə bir urvatı qazanmaq üçün cavab əvəzinə barmağı yuxarı qaldırmaq yetər. Ona görə də başlayır müəllimini yamsılamağa. Qutaya bir dəfə qulluqçu-tələbəsinin bu təqlidçiliyini eşi-

dir, onu yanına çağırır. Barmağını masanın üstünə qoymağı əmr edir və bıçaqla vurub onu kəsir. Oğlan barmağının kəsildiyini görüb dəhşət içərisində qaçmaq istəyəndə müəllimi barmağını qaldırır. Yəni "yerində dur". Adət elədiyindən cavabında gənc də barmağını qaldırmaq istəyir... Həmin barmağının yeri isə, artıq, boş idi. Və bu an tələbə hər şeyi anlayır. Satoriyaya düşür, yəni şüuru gerçəklə nurlanır.

İncəsənətin tarixi boyu iki yolun yan-yana getdiyini, haçalandığını, qovuşduğunu görürük. Birinci yol "adlarla" zəngindir, ikinci yolda isə, "adların" arasını bildirən, adlandırın, ya da mənalı susan "sıfırlarla", boşluqlarla, "adsızlıqlarla" doludur. Nizami, Füzuli Leylinin gözəlliyini dolğunluqla bizim dünyamıza salmaq üçün səhifələrcə o dövrün bütün üstün bənzətmələrini, adlarını işlətmişdilər. Əlyazmalara çəkilmiş miniatürlərdə isə Leylinin üzünü bir neçə zərif cizgilərlə "adlandırılır".

İstəsək, bayatların dörd misralıq sözləri arasında klassik şerin neçə-neçə məcazlarının buraxıldığını görürük:

*Zülfün suda mar kimi,
Oynar su damar kimi.
Sızıldadır Aşiqi,
Yağa su damar kimi.*

Bayatılar elə bil klassik poeziyanın bənzətmə çoxluğuna yönəlmiş ciddi senzuranın sonucunda alınıb.

Mirzə Cəlilin nəsrini bizim qavrayışımızda füyuzatçı üslubun ərəb-fars, Azərbaycan-türk sözləri ilə naxışlanmış, mədənilik göstəricisi almış görünüşünün fonunda probelli, naxışsız bədii sözlər cərgəsi kimi görünür.

Bir şeyi deyək. İncəsənət yalnız bizdən dıŖarıda olan nəsnələrin, olayların, adamların yeni-yeni keyfiyyətlərini bizim dünyamıza salmır... incəsənət bizim özümüzdəki bilinməzliklərdən nəyi isə çıxarıb dünyamıza qatır, özümüzə bəlli edir. Bunu dedik, yadımıza düşdü ki, Kant insan ruhunu bilinər və bilinməz taylara ayırırdı. Bizim ruhumuzun elə bir qatı, dərinliyi var ki, özündəlikdədir, yəni özündə qalır, duyğularımıza, anlayışlarımıza açılmır. Kantın bu ideyasının çox əski kökləri var. Əski Hindistan və Yunanıstanda metempsixoz inamı yayılmışdı. Bu inama görə, ruh bir bədəndən o biri bədənə köçə-köçə qalmaqında davam edir, bədənler isə ölür. Bəs onda niyə biz ruhumuzun öncəki bədənlərdə həyatını bilmirik? Deyirdilər, ona görə ki, yeni bədəndə həmin həyatını ruh unudur. Pifaqor və sonra Platon inanırdılar ki, həmişəlik unutmur. Məsələn, Pifaqor söyləyirmiş ki, ruhunun çox-çox qabaqlar hansı ünlü insanların bədənində yaşadığını bilir. Platon isə söyləyirdi, gözümüz, qulağımız bizi istənilən qədər yanıldır. Bəs, onda əbədi, hər zaman üçün doğru, dəyişməz qalan həqiqətləri haradan alırıq? Deyirdi, ruh bədənə düşməzdən öncə həqiqətlər aləmini (dünyanı törədən ideyaları) seyr edir, bədənə düşəndə isə seyr etdiklərini unudur. Yalnız Bilgə adamlar düzgün yaşayırları sayəsində bu unudulanları huŖlarına sala bilirlər.

Göründüyü kimi, insan ta əskidən özündə bildiklərindən daha çox zənginliklər olduğunu duymuşdu (və ya arzulamışdı). Çalışmışdı, bunu dürlü yollarla anladıb, işarə edərək kollektivin dünyasına, başqasının (məsələn, sevgilisinin) dünyasına bəlli etsin. Yadımıza salaq ibtidai toplumda bədənələrə çəkilən döymə şəkilləri, bəzəkləri (tatu-

ları), boyundan asılan muncuqları ki, adamın iç və dış zənginliklərinin bildirciləri olmalıydı. Bəlkə də indiki çağda bəzi sosial qrupların, məsələn, geoloqların özəl geyimi şəxsi zənginliyi bildirən bu əski ənənənin davamıdır. Bugünkü oğlan və qızların yazılı köynəklərində də əski tatiurovkaların əks-sədasını görmək olar.

Ancaq içimizdəki bilinməzliklərimizi özümüzə bilinər edən ən güclü vasitə musiqidir. Musiqi çox vaxt bizə qıraqdan yeni duyğular daşımır, öz düzümünə, ritminə uyğun olanları sonsuz duyğu imkanlarımızı canlandıraraq, çəkir, salır dünyamıza (10). Musiqi "Əl-kimyası" birbaşa duyğularımızda əməliyyat aparır: səslər düzümü, oynaşması duyğularımıza toxunan kimi, burada isti, soyuq, sərin, sarı, ağ, yumşaq, cod səslərə çevrilir. Duyğularda yaranmış bu maddi, ancaq çəkisiz görklər bədənə çevrilmək istəyəndə, rəqs alınır. Rəqsdə də istənilən qədər Əl-kimyaya arxetiplərini görmək olar. Şərqi göbək rəqsləri od-alov əlamətlərini həm görünüşcə, həm də mənaca təkrar edir. Qafqazın ismətli qadın rəqsləri ehtirasların oduna qarşı süzə-süzə gəzən qamətlə mehin, fəzanın, havanın sərinliyini qoyur.

Kişi rəqslərimizdə "igidlik" anlamını təsirli bildirmək üçün odun, daşın, ağacın, havanın "Əl-kimyası" işə düşür. Mövlud Süleymanlının "Köç" romanında oynayanda qollarını düz yerdən sındıran igidlər alov titrəşməsini bədənələrində təkrar edirlər. Açılmış qollar həm yırtıcı quş qanadlarını, həm də nəhəng ağacın budaqlarını andırır. Gərilmiş sinədə, donmuş pozalarda isə daşın parametrləri duyulmağa başlayır.

Marks deyirdi ki, insan ruhu materiyanın qarğışına tutulub, heç cürə ondan qurtula bilmir. Marks bu ifadəli sözlə-

ri düşüncə və dil bağlantısı üçün demişdi. Düşüncə sözün səslərində maddiləşməlidir. Başqa cür olmur. Ancaq Marksın söylədikləri daha geniş anlamda da doğrudur. İnsanın duyğuları bədəndə, jest və pozalarda davam edib özünə maddilik qazanır. Əl-kimya arxetipləri bu maddiləşməyə, nəsnələşməyə boya, "İstilik/Soyuqluq", "Bərklik/Yumşaqlıq" vurur. Bu keyfiyyətlər isə öz maqnetizmi ilə duyğuların yeni-yeni gözəgörünməz anlarını, keçidlərini özünə cəzb edib dünyamıza salır. Musiqinin havasında rəqs edən kəs duyğularının zənginliyinə düşür və oyunu ilə başqalarını da bu zənginliyə tutur.

Bunları yazdıq və ürəyimizə damdı ki, soyuq dəlillər tələb edən oxucuya başqa açıqlamalar da gərəkdir. Əl-kimya pafosundan qayıdaq elmə. Kant söyləyirdi ki, biz yalnız məkan, zaman biçiminə düşənləri duya bilirik. Yalnız məkanlı, zamanlı nəsnələr təcrübəmizdə bilinirləşir, elm isə bu təcrübəni öyrənə bilir. Məsələn, həndəsə elminin şərti məkandır. Doğrudan da məkan olmasa, həndəsi fiqurları düzmək olmaz.

Riyaziyyatın şərti isə, - Kant deyirdi, - zamandır. Biz, zaman içində öncə ikini götürürük, sonra (=zaman) onun üstünə iki gəlirik və sonra dörd alırıq. Kantın fəlsəfəsinə görə, bizdə çağ duyğusu ruhumuzdan gəlir, çünki duyğularımızın gedişi çağ içində baş verir. Ruhumuzun, qutumuzun zaman davamlığına düşməyən tərəfi isə bizə bilinməz qalır, yəni təcrübəmizə girmir.

Görünür, Kantın təsiri altında estetikada rəssamlıq, heykəltəraşlıq, memarlıq məkan ölçülərində mümkün olan sənət növləri sayılır. Bədii ədəbiyyat və musiqi üçünsə deyilir: burada obrazların açılmasından ötrü zaman

cərəyanında ard-arda gəlmək gərəkdir. Deməli, bu sənət növləri zaman ölçüsünə söykənirlər (11).

Göründüyü kimi, əgər Kanta söykənsək, musiqidən zamana, zamandan da ruhumuzun "strukturuna" çıxarıq. Zaman ruhumuzun da, musiqinin də başverməsinin, oluşmasının şərtidir.

İndi problemə başqa yöndən yanaşaq. Lotman göstərir ki, iki cür kommunikativ (ünsiyyət) düzü var. Birinci kommunikativ durum "Mən - Sən" modelinə söykənir. "Mən" və "Sən" başqa-başqa bilinclərdir və kommunikasiya prosesində bir şüur o birisinə qıraqdan öz bilgisini ötürür.

İkinci kommunikativ durum "Mən-Mən" modelinə söykənir. Bu avtokommunikasiya növüdür. Ünsiyyətdə olanlar prinsipial fərqlənən şüurlar deyil. Örnək üçün Lotman yada salmaqdan ötrü barmağa bağlanmış sapı göstərir. Sap heç bir yeni şeyi adama söyləmir, sadəcə, bilində öncədən olanı fəallaşdırır, etginləşdirir.

Sonra Lotman başqa örnəyə, - kanonik sənətlərə keçir (bizim miniatürlər də kanonik sənətə örnəklərdir). Burada fiqurlar, kompozisiyalar, hətta üzlər dəfələrlə təkrar olunur. Belə çıxır ki, miniatürlər özlərində minimal yenilik saxlayırlar. Bəs, onda, - Lotman soruşur, - bu cür sənət əsərlərini tamaşaçıya maraqlı edən nə olur? Sözsüz, onların yeni şey deməsi yox. Lotmana görə, kanonik sənət tamaşaçısına yeni bədii bilgi vermir. "Mən - Mən" kommunikativ modeli əsasında və ya barmağa bağlanmış sap kimi bizim özümüzdə olanları fəallaşdırır.

Lotman başqa örnək də göstərir. Qatar gedəndə onun çarxlarının taq-taraqı, bir də görürsən, sezilmədən bizim ruhumuza ritm verir və biz başlayırıq bu ritmdə axan duyğu

və düşüncələrə dalmağa. Deməli, çarxların səsi bilincimizə, qutumuza düşüncə, duyğu ötürmür, sadəcə, dərin düşüncələrə dalmaq üçün bizi ən əlverişli, uyğun duruma salır.

Kanonik sənətin təsiri də bu çürdür. Musiqinin təsiri də bu çürdür. Musiqi çox vaxt "Mən - Mən" kommunikativ modeli əsasında bizim ruhumuza təsir edir, düşüncə və duyğularımızın açılması üçün bizi ən əlverişli duruma salır (13). İndi biz hətta deyərdik ki, başqa sənət növlərindən olan yapıtları da musiqi prinsipi ilə qavramaq olur. Elə əsər var ki, (məsələn, Ortaçağ miniatürü) bizə özündən heç nə demir, ancaq düşüncə və duyğularımızın açılması üçün ruhumuza ritm verir. Vaqif İbrahimovdan eşitdiyimiz bir açıqlamada Andrey Tarkovskinin "Stalker" filmi də beləcə musiqi, "Mən - Mən" kommunikativ modeli əsasında yozulur.

Bəs ornamentlər? Sözsüz, onların da təsiri musiqi təsirini andırır.

Bədii yapıtını musiqi prinsipi ilə qavramaq həmin əsərdən bilgiler almaqdan çox, onun sayəsində düşüncə və duyğulara dalmaqdır. Bizansda bədii teksti düşünməklə bağlı ekfrasis janrı geniş yayılmışdı. Bu janrda yazan tekstdə nəyin olmasından çox, tekstin onda nələrini oyatdığından yazırdı, deməli, özünün musiqi prinsipində gedən qavrayışını anladır (14). Hal-hazırda esse janrının üslubunda dünyanın və incəsənətin musiqili prinsipdə qavranılmasına çoxlu örnəklər tapmaq olur. Esse musiqili olanda təsirli olur. Esse düşüncə, duyğu axınında olanda esse olur. Essenin substansional əlamətləri Daş, Alov, Hava parametrlərində biçilir. Daşdan çapılmış kimi duyulan cümlələr, Hava yüngüllüyündə ləpələnen sözlər, isti duyğular, - bunlarsız esse üslubu esseziləşir.

Yenidən sənət yaratının dünyamızı necə genişləndirməsinə qayıtsaq, Brextin "Qalileyin həyatı" pyesinin üzərində dura bilərik. Burada balaca rahib söyləyir: "Sizə elə gəlmiş ki, həqiqət əgər doğrudan da həqiqətdirsə, bizsiz də üzə çıxacaq". Onda Qaliley cavab verir: "Yox, yox, yox! Həqiqət üzə düppədüz o qədər çıxır, nə qədər ki biz çıxarıyıq".

Bədii əsərin qavranışı üçün də eyni sözləri deyək. Ummaq ki, bədii əsər əsl bədii əsərdirsə, onun "içindəkilər" bizsiz də üzə çıxacaq, yanlışdır. Bədii əsərdən bədii həqiqət üzə, düppədüz, o qədər çıxır, nə qədər ki biz çıxarıyıq. Bəs üzə çıxmayanı necə çıxarmaq olar? Yadımıza bir təsəvvüf əhvalatı düşür. Deyirlər, məşhur sufi şeyxi İbn Ədhəm gəncliyində şah imiş. Bir dəfə sarayına qayıdanda görür ki, sarayının damında bir bədəvi nəyisə axtarır. Soruşur, bəs, nədir axtardığın. Bədəvi cavab verir ki, dövəmdir. İbn Ədhəm söyləyir ki, sənin orada dövə axtarmağın çox mənasız işdir. Onda bədəvi cavab verir ki, bu, sənin taxtda oturub Allahı axtarmağın qədər mənasız deyil.

Eləcə də bizim öz şüurumuzun ətalətində, qəliblərində "oturub" bədii əsərlərdən həqiqətin axıb gələcəyini gözləməmiş damda dövə axtaran bədəvinin, taxtda oturub Allahı axtaran gənc Ədhəmin axtarışları qədər mənasızdır.

Sənətçi həmişə bizi özünə "rəqib" sayır, öz strategiyasını gizlədib bir taktiki gediş edir, bizim qavrayışımız da o dəqiqə bu gedişə aldanır, bu gedişin üslubunda olan növbəti gedişləri gözləyir, sənətçi isə buna bənd imiş kimi qəfildən tamam gözlənməz, ayrı üslubda gedişlər edir. Elçinin "Toyuğun diri qalması" povestində bu prinsipi aydın görürsən. Povestin başlanğıcında Zübeydə danışığında qaba sözlərinə görə və bir də ilk dəfə öpüşən oğlanla qızı

pusmasına görə, dedi-qoduçu, hay-küycü arvad kimi görünür. Sonra yazıçı gözlənməz gediş edir: "Qorxmuş qız (Nisə - N. M.)" "heç kimə demə, qələt eləmişəm Zübeydə... Zübeydə xala" deyəndə Zübeydədə gözlənməz deyişmələr olur. Demə, kənddə birinci dəfə idi ki, ona Zübeydə yox, Zübeydə xala deyirlər. Öz şübhəli keçmişinə görə, buradakı böyük-küçük ilişkilərindən qıraqda qalmış Zübeydə ona xala deyilməsi ilə yumşalmağa başlayır. Ancaq elə ki oğlanın (Ağagülün) kinli gözlərini görür, yenidən öncəki hay-küyə, hədəyə qaydır. Bu ritmik dəyişmələr povest boyu təkrar olunur. Həm də yazıçı olanların gözlənməz fərqlə bir-birindən ayrılan motivlərini göstərir. Ağagülün axşam Zübeydənin qapısını döyəndə ki gördüklərini heç kəsə deməməyə onu razı salsın, biz yenə hay-küycü Zübeydəni görürük. Sonra yumşalmaya kəskin dönüş başlanır, - bunun motivi Zübeydəni bizim gözümüzdən tamam salır, çünki səbəb Ağagülün onu qılıqlamaq üçün pay gətirdiyi toyuq olur. Zübeydənin "yumşaq üzə" keçməsi də sünidir. Ağagülün fağırılığı da. Zübeydə buyurur, Ağagül üzü yola-üzü yola ləkləri suvarır. Yeni dönüş epizodunun başlanğıcında Ağagül soruşur: "Gedim mən?" Zübeydə istəyir bir az da fürsətdən istifadə edib, onu işlətsin, üzüm talvarına baxır, deyir, bu salxımları da dər, ancaq sonra birdən "dünyanın qəribə işlərindən biri" baş verir. Zübeydənin üz-gözündən tər damcılanan bu oğlana yazığı gəlir: "Bala, get, get evinizə" - deyir. Epizod belə davam edir: - "Ən qəribəsi bu oldu ki, Ağagül hündür talvarın sallanan üzüm salxımlarına baxdı, qabağında dayanıb lırtlanmış qolunda, qırışmış sinəsində şappılıyla ağcaqanad öldürən və bütün bu həyətdə, bu ağacların arasında, bu ulduzların al-

ında tamam tək-tənha olan bu arvada onun birdən-birə yazığı gəldi və Ağagül özü də buna təəccüb elədi ki, Zübeydə kimi zalıma, dinsiz-imansızın birinə yazığı gəlir".

Bu cür gözlənməz dönüşlərin, dönüşləri törədən dürlü motivlərin toplanmasından Zübeydə və Ağagülün povestinin əvvəlindən heç də gözləmədiyimiz mürəkkəb əxlaq-psixoloji görkləri yığılır (bu gözlənməzliyin bir səbəbi də odur ki, povestinin qəsdən adiləşdirilmiş adı bizə elə bir mürəkkəb insanların olacağını vəd etmir).

Zübeydənin obrazı daha mürəkkəb qurulmuşdur, çünki povest boyu onun şüurundakı düşüncə axınında onun keçmişlə ilə indisi ən gözlənməz keçidlərlə bir-birinə hörgülənir. Zübeydənin Ağagüllə Nisənin öpüşməsinə gördüyü epizodu qəfildən istinin şiddəti ilə bağlı düşüncələr kəsir, sonra düşüncələr güclü anışma zəncirinə çevrilir, Aşqabad istisini, daha sonra Aşqabad səfəri ilə bağlı başına gələnləri Zübeydənin yadına salır (15).

Əgər bu cür və daha başqa gözlənməz gedişləri bizim qavrayışımız həzm etməyə qadir olmur, yarımçıq üzə çıxarılmış gerçəklər məsələsi baş verir.

Bədii görklər çoxsəsli (polifonik) birləşmələrdir və qavrayışı dəyişkənlikdə, oynartıda saxlamaqda onların rolu böyükdür. Dini kitablar bu fənddən az istifadə etməmişlər. Yada salmaq olar, ayrı-ayrı dinlərdə "düz yola qayıtmış günahkar" motivini. İncildə müqəddəs Pavel iki planda qurulmuşdur. Öncə o, xristianları qıran amansız düşmən kimi verilir (Savl adlandırılır). Dinləyicinin, oxucunun qavrayışı bu "taktiki" gedişin avtomatizminə düşür. Sonra isə həmin avtomatizm dağıdılır. İsanın səsini eşitmiş Savl xristianların tərəfinə keçir, din yayıcısı və daya-

ğı olan Pavelə çevrilir (İslam ənənəsinə görə, Ömər də öncə Məhəmmədin düşməni olubmuş).

Öncəki suçla təzadın sayəsində sonrakı müqəddəslik möminlərə möhkəm təsir edir (tutuşdurun küsüşmədən sonra barışıqın şirinliyini). Eləcə də Budda qayğısız təkin (şahzadə) həyatı sürür, sonra isə "doğru yolu" tapmaq düşüncəsinə düşür. Zahidlik üçün meşəyə gedir, axırda da bodh ağacının altında "yüksək" gerçəklə nurlanır. Sufizmdə Fudayl beləcə iki planda verilir və doğru yola qayıdanda sufi şeyxi olur. Maraqlıdır ki, bu ikiplanlı bədii mexanizmi görmədiyi üçün Əttar sufi şeyxinin bir vaxtlar quldur olmasından bərk xəcalət çəkir və çalışır bunu ört-basdır etsin. Başlayır Fudaylın quldurluğunda da mömin olduğunu sübut edəcək epizodlar uydurmağa ki, obrazın iki planı arasındakı təzadı götürsün.

Məcnunu da beləcə iki planda duymaq olar. Həm də burada paradoks var. Məcnun çağının adamlarının çoxu üçün "düz yola qayıtmış günahkarın" keçdiyi trayektoriyayı tərsinə gedir: qəbiləsi üçün o, doğru yoldan çıxır, ictimai orqanizmin antipodu olan səhraya gedir. Nizaminin, Füzulinin sayəsində isə biz ona qəbiləsinin ölçüsü ilə baxmırıq. Elə bil qəbilənin təsəvvürü bizim qavrayışımızın "güzgüsündə" tərs görünür. Bizə görə, əyri yol qəbilənin köhnə sosial-etik normalar arasında dolaşmış qaldığı yoldur və Məcnun oradan səhranın düzənliyinə çıxır. İndi məcnunlar bizim şəxsi mədəniyyətimizin fəal, işlək simvoluna çevrilmişdir. Biz Nyuton fizikasından çıxıb yeni fizikanı yaradan alimləri də bu obrazların prizmasından görürük. Bu obrazın sayəsində onların fizikadakı "dəlilliklərinə" məcnunluq deyib gülmürük, çünki Nizami, Füzuli Qeysə Məcnun deyib gülənlərin nə qədər yanıldıqları

haqqında bizə ibrət dərsi veriblər.

Tanınmış etnoloq Klod Levi-Stross dəyişməz (statik) arxaik toplumları soyuq, dinamik toplumları isə "isti" cəmiyyət adlandırır. Bu anlayışlar informasiya nəzəriyyə-sində ayrıca formulalarla verilir. Biz isə onları açmaq üçün oxşartılardan istifadə edəcəyik. Soyuq cismlərdə onu quran, təşkil edən elementlər arasında nisbətən möhkəm, dəyişməz bağlantılar var, isti cismlərdə isə bu ilişkilər yerindən dəbərir, laxlayır, qütblərin ziddiyyəti açıq-aydın toqquşmalara keçir, nəsnələrin soyuq durumunda donuq nizamla düzülmiş hissəcikləri isti durumda bir-birinə qarışmağa başlayırlar və sonda ərimə, buxarlanma baş verir. İsti toplumlarda elementlər arasında donuq nizamın pozulması hərəkətin, tarixi gedişin baş verməsinə səbəb olur.

Yadımıza o düşdü ki, bizə dinamik, gözlənməz qütblərlə təsir edən nəsnələr, olaylar bizdə güclü duyğular törədir, güclü duyğu isə həmişə nə isə istiliklə bağlıdır.

Bizim bu söhbətdə gözdən keçirdiyimiz əsərlərin hamısı "istidir" və ona görə də öz oxucularında istilik, yəni güclü duyğular yaradır.

Ramiz Rövsənin "Belə-belə işlər" hekayəsini oxuyanda barışmaz qütblərin birləşməsindən doğan bir müəmmaya düşmək olar. Hekayə səki bir az sadələvh folklor formasında yazılıb, ancaq sözlərin arasından nəsə heç sadələvh olmayan, bəlkə də "hesablayıcı" intellektualın gözləri görünür ("hesablayıcı" intellektual adı istəmirik sizin yadınıza quru ağılı salsın: Lenin yaxşı demişdi ki, duyğusuz riyaziyyatda da gerçək axtarışı yoxdur).

Ancaq bizi bu dəqiqə "Belə-belə işlər" hekayəsində söyləyənin görkü ilə tekstin üzdəki sadələvhliyi arasında özünü göstərən uyğunsuzluq maraqlandırır. Və bu uyğunsuzlu-

ğun dərinliyindəki mənanı, deməli, uyğunluğu anlamaq üçün problemi geniş mədəni kontekstdə götürmək gərəkdir.

Mədəniyyət tarixində adamlar olub ki, onların yaratdıqları öz çağlarının elmiliyinin, bədiiliyinin bütün bəzəyində olub... əlüstü deyilmiş sitatlar, elmiliyi ilə adamı lap avvam, profan kimi özünü duymağa zorunlayan terminlər... Ortaçağ sxolastlarının bir çox yazılarını deyirik və arif üçün bu yazıların içindən görünən müəllifin dayaz baxışları, boz, ifadəsiz üzü (sözsüz, böyük sxolastları yox, onların epiqonlarını nəzərdə tuturuq).

Ancaq tarixdə bu sxolastlardan fərqlənən başqa Bilgə tipi də olub. Sokrat, Sinoplu Diogen (çəlləkdə yaşayırdı), bir də bizim Molla Nəsirəddin, Mirzə Cəlil, Sabir.

Sokrat ironiyasının gizlisindən çox yazıblar, üstündə baş sındırıblar. Sokrat söhbətlərində özünü qoyardı avamlığa, guya özü heç nə bilmirdi, bircə arzusu vardı, həmsöhbəti desin ki, o da bilsin. Həmsöhbətinin dedikləri ilə bir də görürdün tezcə razılaşdı, di gəl ki, sonra elə bir "əmma" qoyurdu ki, deyən çəşbaş qalırdı. Bu vaxt Sokrata baxırdın, o da çəşbaş görünürdü, di gəl ki, bu çəşbaş ifadənin arxasından birdən nəsə bic gözlər işarırdı. Sokrat igidlikdən, gözəllikdən, yaxşıdan ən adi yöndə söhbət aparırdı, ancaq di gəl ki, bu adiliyin arxasından çox ağıllı, bic gözlər və bir də nə üçünsə üstündə şişi olan alın görünürdü. O deyirdi, mən bilirəm ki, heç nə bilmirəm. Ancaq filosoflar çoxdan bilirlər ki, o öz çağındakı adamların hamısından çox bilirdi. Beləliklə, Sokratın simasında sadələvhlük arxasında gizlənmiş ağılı gördük. Sokrata baxanda sözlə, davranışla onların arxasında duran müəllifin təzadını mənalı jest kimi, qəsdən seçilmiş üslub kimi necə düşünməyəsən?!

Professor Aslan Aslanov İncəsənət institutundakı çıxışlarının birində demişdi: sənətçi olub, ağlaya-ağlaya ağlamalı şeylər yazıb, sənətçi olub ağlaya-ağlaya gülməli şeylər yazıb, sənətçi də olub gülə-gülə ağlamalı şeylər yazıb.

Molla Nəsirəddin obrazının belə bir paradoksu var. Xeyli gülməçələr var ki, Molla onlarda əfəl yerində, kiminsə doladığı adam yerində qalır (lap yada üzünə şillə çəkilən balaca Çarli düşür). Ancaq bu əfəl vəziyyətlər də Mollanın nəsə bic və sonda hamını dolayan oyunudur. Bu da lətifələrlə onların arxasında duran Mollanın bir təzadıdır. Bu da Molla Nəsrəddinin öz ironiyasıdır. Molla həm yuxarıdadır, həm aşağıda, ancaq bu da Mollanın bir fırıldığıdır, aşağıda olanda yuxarıda görünür (bir də bizim qavrayışımızın aldığı məkan özəlliklərinə fikir verməyin, axı kosmik miqyasda aşağı ilə yuxarının fərqi yoxdur).

Olqa Freydenberqin dediyinə görə, çox əski yunan rituallarında tanrı öncə "ciddi", "yuxarı" planda görükdürüldü, sonra isə başlayırdı özü-özünü məsxərəyə qoymağa. Bəlkə də bu əski məsxərənin qalığıdır ki, xristianların İsasından fərqli olaraq yunan tanrıları gülən tanrılardır.

"Belə-belə işlər" hekayəsindən danışırıdım... Söyləmişdik ki, sadələvh folklor dilinin verdiyi partituranın bugünkü ifaçısıdır. Belə olanda biz onun yazısında "şirin" formalar, rahatlıq gətirən ritm görürük, bir də olsa-olsa, onu oxuyanda babamızın, nənəmizin şirin ləhcəsindən, nağıllarından ötrü burnumuzun ucu göynəyir, kənd yadımıza düşür, vəssalam!

Yazıçı da var ki, folklorun dili, poetik formaları onun ifaçısı olur, sözbəxanlıqla onun dünyasını bildirməkdə ona vasitəçilik edir. Bu zaman hekayənin və ya romanın

bir az da sadə dilindən, "dadlı" görünən poetik formaları içindən yazıcının özünün elə də sadədil görünməyən intellektual, "hesablayıcı" üzünü sezirik...

Ramiz Rövşənin bu hekayəsindən də müəllifin belə bir obrazı sezilir. Ancaq sezdiyimizi aqlımızla da bərpa edib qurmaq olar. Hekayənin başında Həsən kişinin bu düşüncəsi verilir ki, hər adamın öz balaca dünyası var, bir tərəfində adam durur, bir tərəfində ölüm, o biri tərəfində isə kəhər at. Adam kəhərə tez çatsa, minib o biri dünyalara çapır, ölüm tez çatsa, pay-piyada öz dünyasında qalır adam... Hekayənin axırında Həsən kişi kəhər atın belində, öz ölümünün tərkində bu dünyadan çapıb gedir. Bu hekayənin quruluşunda teorem strukturunu görmək olar. Həsən kişinin düşüncəsi "teoremdir", onun ölüm səhnəsinəcən davam edən hekayə mətni isə bu teoremin sübutlarıdır. Axıncı sübut qabaqda verilmiş düşüncənin-teoremin bir kəsimini təkrar edir və deməli, həmin düşüncəyə qayıdır: Həsən kişi ata minib gedir. Sonucda belə bir trayektoriya görünür: trayektoriya "teoremdən" başlayır, sonra da fırlanıb "teoremə" qayıdır. Gözümüzün qarşısında çevrə canlanır... Sonra birdən yadırmıza düşür ki, çevrə bir çox əski ulusların təsəvvüründə, miflərində ən ideal forma idi, onlara sonsuzluğu, əbədiliyi andırırdı. Əski misirlilər üçün günəş diski, hindlilər üçün təkər strukturu belə simvollardan idi. Bir də yadırmıza Spinozanın "Etika"sının oxşar quruluşu düşür. Spinoza da Evklidin "Həndəsənin əsasları" traktatını yamsılayıb hər fəlsəfi düşüncəsini teorem kimi deyirdi. Sonra isə sübutlar zənciri açılıb yenidən teoremə qayıdaraq onu doğrulayırdı.

Bəs nə bizə əsas verir ki, teoremin quruluşunda çevrə trayektoriyasını görək? Bu məsələyə bir az diqqət edək. İş

burasındadır ki, Dekartdan başlayaraq Kantacan bütün rasiionalistlər "elmi bilik elmi gerçək $2+2=4$ kimi əbədi olmalıdır" deyirdilər. Görəsən, Evklid, Spinoza teoremin və onu sübutlayan söyləmlərin strukturu ilə çevrəni bənzərdirdilərmi, sonra isə düşünürdülərmi ki, uzun zaman çevrə əbədiliyin, sonsuzluğun həndəsi simvolu olacaq?

Araşdırıcılar göstəririlər ki, Spinoza üçün əbədiyyət həmişə olmaqdır. Buradan bir sonuc da çıxırdı. Deməli, Spinozanın öz fəlsəfəsi də əbədi idi, çünki həmin fəlsəfənin fəlsəfə tarixinə düşməsi danılmaz faktdır. Bu düşüncəni başqa cür də aydınlaşdırmaq olar. Ola bilərdi ki, onun əsərlərini sonralar yandırır yox etsinlər, ancaq bu, onun fəlsəfəsinin əbədiliyini pozmayacaqdı, çünki Spinoza fikirləri gözəgörünməz "atomlar", "molekulalar" balacalığında olsa belə fəlsəfə tarixinə anonim düşüncələr, ideyalar kimi həmişəlik səpələnmişdir. Düz deyirlər ki, "əlyazmalar heç vaxt yanmır" (Mixail Bulqakov, "Ustad və Marqarit" romanı).

Düzdür nə Həsən kişinin, nə də Ramiz Rövşənin Spinoza fəlsəfəsinə dəxli yoxdur. Biz bundan qabaq da müasirlərimizin adını tarixi şəxsiyyətlərin adının yanında teztez çəkmişik. Ancaq bunun bir səbəbi var. Bilmək, anlamaq tutuşdurmaq, əlaqələndirmək nəticəsində mümkündür, onun üçün də şüur əlaqələndirmələrdən, anışmalardan, çoxplanlı prizmadan baxmağa çalışır. Əsl estetik həzz obrazda mənalar oynaşanda, sayrışanda həzz olur.

Həsən kişinin, ancaq Spinoza fəlsəfəsinə dəxli də var. Fikir verək. Toplumumuzda elm və incəsənət "dava" dövründə yaşamış, qələbəmizdə zərrəcik qədər də (ancaq bu, imkandan az olmayıbsa) əli olmuş ən adi adamları belə əbə-

di olaraq kultürün yaddaşına yazmağa çalışır. Qoy olsun ki, hekayənin sonunda Həsən kişinin kəhərini yolda gözü töküldüyü üçün müharibəyə aparmırlar. Əvəzində Həsən kişinin ruhunu özündə saxlayan gözü tökülmüş bu kəhər bütün qışı məktəbə odun daşayıb uşaqları soyuqdan qoruyur.

Mədəniyyətin dinamikliyindən çox danışıyıq. Bu dinamikliyin bir səbəbi də odur ki, mədəniyyət elə hey özünü söküb-yığan nəhəng sistemə bənzəyir. İslam bir çox xalqlara hər şeyi bilən, qüdrətli, hər şeyi idarə edən və bu zaman hər şeydən aralı, yuxarı duran Allah görkünü təlqin etmişdi. Hürufilərin fəlsəfəsində bu obraz sökülüb yenidən, ancaq başqa cür yığıldı. Artıq, O yuxarıda olmadı, 28, ya da 32 səsə, hərfdə oldu. Və deməli, bu hərfləri bilən adamların da sinəsində bulundu. Nəyə görə? Ona görə ki, bu hərflər lap Allah qüdrətinə malik idi. Onlardan düzəlmiş sözlərlə, sözlərdən düzəlmiş cümlələrlə dünyadakı hər şeyi adlandırır, bildirir əhatə etmək olardı. Bu hərflərə və onları bilənə iki cahan sığardı, çünki bu hərflərdən yaranmış sözlərlə iki cahanı da bildirmək olardı. Ancaq bu hərflər iki cahana sığmazdı, çünki onlar üçüncü, dördüncü cahan olsaydı, onları da əhatə edəcək bükük genişliyə, tutuma malik idi.

... Əbədiliyi, həmişəliyi bildirən çevrə obrazından danışdıq. Anarın "Qaravəlli"si əsasında Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutunun Tədris Teatrında qoyulmuş "Zəncir" tamaşasında (rejissoru Vaqif İbrahimoglundur) çevrə görkünün mənaca sökülüyünü gördük. Tamaşaçıları, demək olar ki, bütün tamaşa boyu "bu tərəfdən" hərflənib səhnəyə qayıdan trayektoriya boyu personaj hərəkətlərini görürdülər. Bu çevrəvi kompozisiyada iki mənə duyulurdu. Bi-

rincisi, zahiri ritm, hərəkət illüziyası ki, zahiri işgüzarlığı, canfəşanlılığı göstərirdi. İkinci planda isə bu çevrəvi kompozisiya qavrayışımızda cırıldayan, ancaq öz oxu ətrafında ətalətlə fırlanan araba çarxını andırırdı. Əvəz Əvəzov vurnuxa-vurnuxa "iş düzəltməklə" məşğul olsa da, irəli bir addım da atmırdı. Sadəcə, "burdan alıb ora qoyur, oradan alıb bura qoyurdu" (12).

Biz buracan incəsənət haqqında semiotikanın danışdığı məsələlərdən semiotikasız danışdıq. "İncəsənət təsvirlər vasitəsi ilə gerçəkliyi işarə edib bildirir". Biz isə dedik adlandırır. İşarə ilə bağlı "ad", "adlandırmaq" sözləri kimlərə isə uğursuz termin kimi görünməsin. Əslində biz əski fəlsəfi ənənəni yada saldıq. Konfutsinin "adları düzəltmək" haqqında nəzəriyyəsi vardı və bu zaman "ad" deyəndə o anlayış və anlayışı bildirən işarələri nəzərdə tuturdu. Başqa böyük Çin filosofu, - Lao-sızı da həmin sözü bu anlamda işlədirdi.

§2. Sənətin semiotikası

İncəsənətin semiotikası insanlar arasında danışığı, sözlərlə, qrammatik qaydalarla düşüncə, bilgi alış-verişini mümkün edən strukturları, bağlantıları, qatları incəsənətdə də üzə çıxarır. Ona görə də "dil", "işarə" ("bildirici"), "tekst", "kommunikasiya" ("bilgi alış-verişi) anlayışlarını geniş anlamda işlədir.

"Dil" anlayışının belə geniş mənada işlədilməsinin səbəbi

Danışiq dilində, totalım, Azərbaycan dilində, hansısa düşüncəni söyləmək üçün və bu dildə söylənmiş düşüncəni anlamaq üçün Azərbaycan dilini bilmək vacib olduğu kimi, incəsənətdə də hər hansı bədii teksti yaratmaq üçün və yaradılmış teksti anlamaq üçün uyğun sənət dilinə yiyələnmək gərəkdir. Tekstdə bildirmək və tekstdən bilmək prosesinə bir az yaxından baxaq. Götürək indi-indi öyrənməyə başladığımız yabançı dildə mətni oxuyub anlamağımızı. Hərfləri bildiyimiz üçün sözün formasını (səs cərgəsini) seçirik, ancaq bilmirik bu formanın arxasındakı mənə nədir. Açıriq lüğəti, əlifba sırası əsasında uyğun bölməni tapırıq, sonra orada bayaqkı sözün səs strukturuna eyni olan söz formasını tapırıq. Baxıb görürük ki, bu formanın yanında onun hansı mənəsinin olduğu yazılıb. Beləliklə, biz mətndə hər qarşımıza çıxan söz formasının hənsı mənə bildirdiyini anlayırıq (hərçənd, dili bilmədiyimiz üçün hər söz formasından onun mənəsinə gedib çatmağımız lüğət kitabında eşlənməyimizə sərff etdiyimiz vaxt qədər çəkir). Mətdə sözlər yalnız qrammatik qaydalara uyğun dəyişəndə bir-biri ilə uzlaşır və ya iki sözün bir düşüncəni bildirməkdən ötrü birləşməsi üçün köməkçi qrammatik sözün araya girib onları uzlaşdırması gərəkir. Deməli, bu qrammatik şəkilçilərin, sözlərin nəyi bildirdiyini də anlamaq gərəkdir. Bax, qrammatika kitabları həmin qrammatik mənələri anlamaq üçün lüğət vəzifəsini də daşıyırlar.

Bəs, dili yaxşı biləndə necə olur? Bayaqkı kimi olur, yəni bayaqkı pillələrdən keçmək lazım gəlir. Sadəcə, anlama

prosesi, o pillələrdən keçid çox vaxt göz qırpımında baş verir. Dilin lüğəti yaddaşımızda yerləşir. Qulağımıza sözün səs forması gələn kimi həmin formanı götürüb gedirik yaddaşımıza və burada həmin formanın eynini tapıb onun arxasına "yazılmış" mənanı "oxuyuruq". Beləliklə, qulağımıza gəlmiş səs formasının nəyi bildirdiyini anlayırıq.

Bizim yaddaşımızda dilin qrammatikası da yerləşir. Eşitdiyimiz cümlələrin qrammatik mənalərini həmin qrammatikadan lüğət kimi istifadə edərək anlayırıq.

Bəs, danışan necə edir? Bir mənanı söyləmək istəyir, yaddaşında tapır ki, onu bildirən səs forması filan cürdür və səs telləri, dodağı, damağı vasitəsi ilə həmin formanın eynini təkrar edir.

Mənalər cərgəsi olan düşüncəni söyləmək istəyəndə isə, beləcə, qrammatik qaydalardan istifadə edir.

Beləliklə, danışmada dil sistemi, yəni ayrıca fond var. Danışanda işlədilən sözlər, sözləri birləşdirmə qaydaları oradan götürülüb işlədilir. Dinləyən isə eşitdiyi sözləri, qaydaları ona görə anlayır ki, onları həmin fonda (dildəki) uyğun vahidlə tutuşdurub, eyniləşdirib tanıyır. "Mən" səs cərgəsinin hansı mənanı bildirdiyini tapmaq üçün Azərbaycan dilindəki İ şəxsin təkinin forması ilə onu eyniləşdirib tanıyrsan və bu formanın mənasını ona da aid edirsən.

Tanımaq eyniləşdirmək (identifikasiya etmək) sayəsində mümkündür. Köhnə tanışımızın üzü, görünüşü, səsi obraz-təsəvvür kimi yaddaşımızda qalır. Köhnə tanışımızı görəndə gördüklərimizi huşumuzdakı təsəvvürlə eyniləşdirib onu köhnə tanışımız kimi tanıyıırıq. Oxşar şəkildə semiotikada deyilir ki, danışmaq zamanı alınan işarəni-sözü anlammaq üçün onu dildəki uyğun obrazla identifikasiya etmək (eyniləşdirmək) gərəkdir. Ona görə də semiotikada

bəzən identifikasiya elə "anlamaq", "tanımaq" sözlərinə sinonimi kimi işlədilir (16).

Danışıqla bağlı bu göstərdiklərimizi biz incəsənətdə, mimika və jestlərdə, davranışlarda, rituallarda da görə bilərik. Dediymiz strukturlar kultürün bu bölgələrində varsa, onda dil anlayışını genişləndirib söyləmək olar ki, rəngkarlığın, teatrın, rəqsin hərəsinin öz dili var.

Fransız alimi Mişel Fuko yazır ki, Don Kixot Eyniləşdirmə, Oxşatma axtarıqlarının qurbanıdır (17). Bu düşüncənin mənası odur ki, Don Kixot dünyanı tekst kimi "oxuyub" anlamaq istəyəndə cəngavər romanlarından huşuna toplanmış təsəvvürlər sistemindən dil, kod kimi istifadə edir, rastına çıxan hər hansı nəsnəni tanımaq üçün və deməli, anlamaq üçün o nəsnəni həmin sistemdəki uyğun təsəvvürlə tutuşdurur, eyniləşdirir. Sonucda, karvansaranı cəngavər romanlarından huşuna keçmiş qəsrə oxşadır, karvansara ilə qəsr arasında çox xırda bənzəyişi Don Kixot Eyniləşdirmənin qurbanı olduğu üçün şişirdir və ona elə gəlir ki, gördüyü elə qəsrin özüdür. Karvansaranı qəsr kimi tanıyır. Bir sözlə, Don Kixot dünyanı bilmək üçün dünyaya uyğun olmayan dildən, koddan (bu halda cəngavər romanlarının tipologiyası dil, kod kimi işləyir) istifadə edir, ona görə də gülünc vəziyyətə düşür.

"Molla Nəsirəddin və alim" lətifəsində də dil uyğunsuzluğu gülüş doğurur. Alim nücum (əski türkcə "ulduzçuluq") simvollarının dilində Mollaya suallar verir. Məsələn, Yeri bildirən çevrəni çəkir. ...Molla isə alimin nədən danışdığını yanlış anlayıb suallara cavab vermək üçün qastronomik, yemək-süfrə obrazlarından ayrıca kod-dil etalonları kimi istifadə edir. Çəkilmiş çevrəni içində qayğanaq olan

tava ilə eyniləşdirir və deməli, tava kimi də başa düşür. Cavab üçün onu ikiye bölür, yəni yarısı sənin, yarısı mənim.

Beləliklə, alim və Molla özləri də bilmədən ayrı-ayrı (omonimik) dillərdə danışırlar. Hərçənd onlara elə gəlir ki, eyni koda-dilə söykənirlər. Alimə görə, Molla ona nücum simvolikasında cavab verir, Mollaya görə isə alimin sualları gastronomik simvollara söykənir.

İndi isə keçək incəsənətə. Bədii yapıt nəşə bədii bilginə (informasiyanı) özündə saxlayan, başqalarına ötürən tekstdir və bədii yapıtını anlamaq üçün onun hansı dildə qurulduğunu bilmək gərəkdir. Bu deyilənlər rəqs əsərinə də, bədii ədəbiyyata da, memarlıq abidəsinə də aiddir. Məsələn, əski hind traktatı "Çitralakşana" ("Rənggarlığın xarakterik əlamətləri") rəssamlığın dilini təsvir edir ki, rəssam bu dil əsasında şəkli çəksin. Tamaşaçılardan isə umulur ki, şəkillərdəkiləri bu dilin etalonları ilə tutuşdurub, eyniləşdirib anlayacaq. Həmin traktatda üzle bağlı dörd etalon - qaş, burun, ağız, çənə göstərilir və hərəsinin barmaqla ölçüsü verilir. Rəssam ölçüsünəcən bu etalonları təkrar etməliydi, tamaşaçı isə şəkildə gördüyü burunu, qaşını sənətkarlıqla doğru çəkilməmiş sayırdı o zaman, nə zaman ki, onlar ölçüsünəcən həmin etalonlara tuş gəlirdi. Əks təqdirdə, necə ki biz Azərbaycan dilinin sözlərini qəbul olunmuş tərzdə, "ölçüdə" tələffüz etməyən adamı aksentlə danışan sayırıq, eləcə də hindlilər həmin etalonlara əməl etməyənləri rəssamlıq dilinə yabançı sayırdılar.

Hər bir dil semotik sistem kimi dünyanın modelidir

Hər hansı danışq dili eyni zamanda dünyanı hansısa biçimdə görükdürən, təsvir edən modeldir. Model həmişə hər hansı nəsnənin, olanın şəkli olur və heç də onlarda nə varsa, hamısını göstərmir. Model özünün iç quruluşunun, şəbəkəsinin verdiyi imkanlar çərçivəsində obyektin hansısa tərəflərini göstərir.

Danışq dili model kimi dünya haqqında hansısa şəkildə danışmağa icazə verir, bunun üçün söyləmə-bildirmə qayda-qanunlarını göstərir, başqa cür danışmağı isə yasaq edir. Dil, əslində, həm də icazə verən və demək, bildirmək yöndəmini göstərən və bir də yasaqlar qoyan sistemdir. Məsələn, Azərbaycan dili fellərdə hərəkət edəninin cinsini göstərməyi rus dilindən fərqli olaraq yasaq edir.

Əgər dilin sözlüyünə baxsaq, model göstəricilərini xeyli aydın görmək olar. Boyanın üç milyonacan qavranılan çaları var. Dildə isə 16-20 əsas rəngin adı yer alıb. Özü də bir dilin sözlüyündə ad qazanmış boya çaları, görürsən, başqası olmur.

Uorf özünün Dil nisbilikləri nəzəriyyəsində belənci faktlardan önəmli sonuc çıxarırdı. Hər bir dil öz daşıyıcısına lüğət sisteminin özəlliklərinə uyğun dünya görkünü, dünya şəklini verir. Danışan bu dünya görkünün şəbəkəsindən dünyanı görür, anlayır və ona uyğun davranır. Hətta sınaqlar da aparılmışdı. Navaxo dilində nəsnələrin formalarına uzlaşmaq üçün fellər fərqlənirlər. Navaxo dilində danışan uşaqalara və ingilis dilli uşaqalara üç şey göstərilir. Bunlardan biri sarı kub, o birisi göy kəndir olur. Üçün-

cü nəsne boyasına görə birinciyə, formaca isə ikinciyə oxşayır. Uşaqlardan soruşurlar ki, iki cisimdən hansı üçüncüyə uyğun gəlir? Navaxo dilində danışan uşaqlar dillərinin təsiri ilə formaya daha həssas olduqları üçün ingiliscə danışanlardan fərqli olaraq forma uyğunluğunu rəng uyğunluğundan üstün tuturlar.

Dilin strukturu əsasında etnosun, ulusun düşüncə, davranış tərzini əsaslandırmaq A.F.Losevin "Ellin-Roma estetikası" kitabında da var. Burada araşdırıcı göstərir ki, latın dilinin sintaksisi enerjisi və məntiqi ardıcılığı ilə yunan dilindən kəskin ayrılır. Bu cəhətlərinə görə latın dili lirika və poeziyada uduzsa da suçlandırıcı, ittihamlandırıcı nitqdə və döyüş təsvirlərində üstünlük qazanır (19).

Oxşar şəkildə yapon düşüncə, davranış tərzini də yapon dilinin verdiyi dünya modelindən çıxarmaq cəhdləri var. Yapon araşdırıcısı Kumon Syumpey deyir ki, yaponlarda anlamaq prosesi bütövdən hissəyə doğru gedir. Yapon dilindəki cümlənin strukturu da elədir. Cümlənin önündə ümumi gəlir, sonra isə xırdalıqlar düzülür. Xəbərin yeri axırda olur, özü də dinləyən xəbəri eşitməyənəcən bilmir danışanın danışdığı hadisəyə əlişgisi necədir. Deməli, yapon, artıq, dil ünsiyyəti səviyyəsində həmişə konkret vəziyyətə orientasiya etməyə məcbur olur. Uyğun olaraq, yapon şüuru çox praktikidir, "indiye" və "bura"ya söykənir. Halbuki çinli düşüncə tərzində Keçmiş önəmli yer tutur (20).

Dilin model kimi özəlliklərini başqa mədəniyyət bölgələrində də izləyə bilərik. Dedik ki, dil sistemi "olar-olmaz" prinsipi ilə dünyadan nələrisə göstərir, nələrisə göstərmir. Başqa mədəniyyət bölgəsində işləyən dil üçün bunun nə demək olduğunu Anarın "Yaxşı padşahın nağılı"

əsrindən bilmək olar. Ancaq aydınlıq üçün bir az uzaqdan başlamalı olacağıq. Hər hansı toplumdakı normalar və ya qanunlar sisteminə dil kimi baxmaq olar. Bu zaman həmin normalara, qanunlara tabe olan davranışlar tekst olacaq. Normalar, qanunlar "olar-olmaz" prinsipi ilə nələrəşə qanacaq davranış kimi icazə verəcək, nələrəşə yasaqlayacaq. Qadağan olunanlar ya qanacaqsız, ya da cinayətə gətirən hərəkətlər sayılacaq.

Deməli, mədəniyyətdə normalar, qanunlar sistemi dil-kod sistemi kimi toplumda əxlaq, hüquq, ictimailik baxımından düzgün, yaxşı olanlarla, əyri və pis olanları özündə göstərir (özü də görürsən, bir etnosun, çağın normalar və qanunlar sistemində görünməyən, özünə ad tapmamış davranış tipi və ya faktı başqa birisində önəmli əxlaqi hadisəyə çevrilir).

Bəs, yaxşı, nədən bilinir ki, filankəsin davranışı qanacaq və ya cinayətsiz hərəkətdir? Bunun üçün norma-qanunlar sistemindən kod, dil sistemi kimi istifadə edib həmin davranışı "oxuyurlar", açıb-anlayırlar.

Deməli, Qanunverici adam (hökmdar, diktator, rəhbər və s.) və ya qurum sosial yaşamı istədiyi yöndə idarə etmək üçün və ya adamları əxlaqi-sosial davranışlarında eyni dilə tabe etdirmək üçün norma, qanunlar vasitəsi ilə arzuladığı toplum tipinin modelini hazırlayır.

"Yaxşı padşahın nağılı" hekayəsində Anar semiozisi (semiotik prosesləri) xəstəliyə çevrilmiş toplumu göstərir. Toplumda olar-olmaz buyruqları maddi-mənəvi zənginliyə gətirib çıxaracaq işlərin gedişini asan, ictimai həyatı isə güvənli, qarantiyalı edəndə semiozis normal durumda olur.

Bir örnəkdə bunu açıqlayaq. Biz evimizdən çıxanda hər an ən gözlənməz təsadüflər gözləyərdi bizi (qaranlıqda meşəyə çıxmağı yadımıza salaq), əgər toplumda dürlü-dürlü yasaqlar olmasaydı. Küçə-yol qaydaları, olar-olmazları yolumuzu qarantiyalı edir, maşın toqquşmalarını, aşmalarını minimuma endirir və biz işdən evə, evdən də işə çatmaq üçün qarantiyalar qazanırıq. Etiketlər öz olar-olmazları ilə qarantiyalar verir ki, utancaqlıq, ayıblıq yasaqlarını qoymayacaq ki, hər kəs ağzına nə gəldi bizə desin. Belə-belə çox nəsnələri saymaq olar. Hamısından da bir mühüm cəhət görünəcək. İctimai həyat, təbiətdəki həyatdan fərqli olaraq toplumda güvənli yaşayış, güvənli gələcək üçün dürlü sosial-əxlaqi normalar, qanunlar və ya semiotikanın terminində desək, dillər, kodlar hazırlayır. Yasaqlar sosial, təsərrüfat işlərinin yaxşı getməsinə qulluq edir və yaxşı qulluq edəndə özlərini düzümverici prinsiplər kimi doğruldu. Semiotik xəstəlikdə başqa durum ortaya çıxır. Belə aldanış yaranır ki, yasaqların artması bərabərdir qayda-qanunun artmasına və sosial, təsərrüfat işlərinin yaxşı getməsinə.

"Yaxşı padşahın nağılı"nda Anar bu sosial semiozis xəstəliyini parodik şəkildə canlandırır. Padşah "rəiyyəti-ni" xoşbəxt etmək üçün yuxu görməyi, "s" samitini deməyi, sual cümlələrini işlətməyi yasaqlayır (21). Yasaqların artması qayda-qanunun artması aldanışını törədir. Bu şəkildə modelləşdirilmiş toplumda yuxarıda duranlara imtiyaz verilməsi də ucuz başa gəlir. Vəziri vəzirlik vəzifəsinə bağlamaq üçün ona çox yüksək məvacib vermək olar. Ancaq toplumda çoxlu qadağanlar varsa, həftənin altı gününü yuxu görmək hamıya yasaqdırsa, vəzirə başqalarının

dan yarım yuxu çox görməyi icazə verib bu imtiyazla yüksək məvəcibin imtiyazını əvəz də etmək olar.

Lao-szının adına çıxılan "Dao-de-szin" traktatında yazılmışdı: "Ölkə ədalətlə, dava bicliklə idarə olunur. Göyaltı dünyaya heç nə etməmək sayəsində yiyələnmək olar. Haradan bilirəm bütün bunları? Bax, bundan bilirəm: ölkədə yasaqlandırıcı qanunlar çoxdursa, xalq başlayır kasıblaşmağa... Qanun və göstərişlərin sayı artanda oğru və quldurların sayı da çoxalır. Ona görə də tam Bilgə olan deyir: "Əgər mən heç nə etmirəmsə, xalq öz-özünə dəyişmədə olacaq; əgər mən sakitəmsə, xalq özü düzələcək. Əgər mən heç nəyə əl vurmursam, xalq özü varlı olacaq..." (22).

Çox yəqin ki Lao-szının bu sözləri Konfutsiya qarşı yönəlmişdi. Bu filosofa görə, aşağıların böyükklərə dinməzsöyləməz qulaq asması toplumun, toplumun möhkəm düzümdə qalmasının əsasıdır. Hər halda indiki çağda da semiozis (semiotik proseslər) xəstəliyinə sosial həyatda tutulmamaq üçün Lao-sziya qulaq asmağına dəyər.

Dilin model olmasını biz incəsənətdə də görə bilərik. Məsələn, insan üzünün istənilən mənada ifadələri ola bilərlər, ancaq tutalım, Ortaçağ Azərbaycan miniatürlərinin dili qəh-qəhə çəkib gülən adamın üz ifadəsini rəssamlıq üçün yasaq bilirdi və sənətkara belə bir adamı çəkmək üçün heç nə vermirdi. Ona görə də həmin çağın miniatürlərində biz belənçi gülən adam görmərik.

Və ya götürək nağıl dilini (semiotik anlamda). Bu dil özünün təmiz halında ya çox gözəl qəhrəmanları, ya da çox çirkin mənfi adamları görükdürmək üçün formulalar verir. "Günə, aya deyirdi, sən çıxma, mən çıxım" gözəlin təsviri idi. Mənfi obrazın təsviri isə beləydi: "dodaqları yer süpürürdü" və s.

Nə çirkin, nə də göyçək olan üzləri görükdürmək üçün isə nağılların dilində, kodunda elə bir "formula" yox idi. Nağıl dili məkanın özünü də hansısa seçənəklə modelləşdirirdi. Bu modeldə meşə, kəsə yol, ev, qəsir önəmli yerlər idi, ancaq bir çox məkan bölgələri də vardı ki, nağıl dili, sadəcə, onlara duyğusuz qalırdı, elə bil, onları heç görmürdü, ya da fərqinə varmırdı.

Deməli, danışıq dilində olduğu kimi, incəsənət və başqa kommunikativ sahələrin, bölgələrin dillərində də hansısa icazələr və yasaqlar ("olar-olmazlar") sistemi var və gerçəklik bu sistemin biçimində, strukturunda modelləşdirilir.

Danışıq dili kimi başqa kommunikativ bölgələrdə də mənaları bildirmək üçün işarələrdən istifadə olunur

Danışıq dilinin sözləri işarədir. Hələ əski Yunanıstanda bəzi filosoflar anlamışdılar ki, sözlər nəsnələrə, olaylara bağlı olsalar da istilik, bərklik, ağırlıq əlamətləri kimi nəsnələrin özlərindən doğmurlar. Yəni bu bağlılıq fiziki bağlılıq deyil. Sözlər nəsnələrin qırnığı deyil, şərti adlarıdır, işarələridir, yəni onları adlandırır, bildirirlər. Biz dünyadakı əlamətləri, keyfiyyətləri, cisimləri sözlərlə bildirib onlardan danışıyıq.

Sözlər kimi jestlər də işarələrdir və özlərindən qıraqda olan nələrisə bildirirlər. Aktyorun, rəqqasın hərəkətlərindəki bildiricilər bir çox önəmli əlamətləri, keyfiyyətləri tamaşacılarla bəlli edir.

Rəngkarlıq tekstindən bizə baxan heç də əsl ağac, adam, quş deyil, boya şırımları, ləkələridir. Sözlər özlərindən dışarıda olanları bildirdiyi kimi, bu ləkələr, şırımlar da yığı-

lib özlərindən qıraqda olanları bizə görükdürürlər. "Göstərir" ona görə demək ki, şəkil nə barmaq kimi tuşlanıb nəsnelərin özünü göstərir, nə də nəsnelənin özünü götürüb gözümüzün qəşərinə qoyur. "Görükmək", "görükdürmək" sözlərində nəşə "guyakılıq", illüzorluq var. Şəkil də o cürdür. Şəklə baxanda bizim gözümüzə adamlar, ağaclar görükdür. Həm də şəkildəki bu adam, ağac görükdürücülərini (təsvirlərini) tanımaq, anlamaq (deşifrə etmək) üçün biz şəklə hansı dildə qurulduğunu tapmalıyıq və bu dili bilməliyik. Bu dili bilmədiyini üçün ən natural, doğrucul pişik şəklindən belə itə pişik görükdür. İt pişiyin özünü görə bilir, görükdürücüsünü isə yox (bunu eksperimentlər sübut etmişdir). Səbəb heç də onda deyil ki, it qoxuya görə tapır, çünki vitrindən o tayda hərəkətsiz durmuş əsl pişiyi iyini duymasa da tanıyır. Səbəb odur ki, şəkildəki pişik görükdürücüsünü anlamaq üçün uyğun dili bilmək gərəkdir (23).

Semiotikada işarələr, bildiricilər dürlü növlərə ayrılır. Bu növlərdən ikisi bizim üçün maraqlıdır. Biri şərti işarələrdir. Yəni mədəniyyətdə, dildə nə vaxtsa, neyçünsə qəbul olunub ki, "bu" "onu" bildirəcək. İkincisi isə ikonik işarələrdir. İşarə bildirdiyi nəsneyə bu və ya başqa dərəcədə oxşadığı üçün onu bildirəndə ikonik işarə (görükdürücü) olur. Demək olmaz ki, ikonik işarələr yalnız təsviri sənətdə, teatrda, kinoda olur. Danışiq dilində səs yamsılamasından yaranmış sözlər ikonik bildiricilərdir. Azərbaycan dilindən "gumbultu", "cingilti" sözlərini buna örnək gətirmək olar. Musiqi dilində şərti işarələr istənilən qədərdir, ancaq burada da səs yamsılaması ilə bağlı ikonik işarələri görmək olar (24). Teatrda, kinoda isə sözün, musiqinin sayəsində ikonik işarələrə şərti bildiricilər hörgülənir.

İndi isə işarə problemi ilə bağlı məsələləri düşünək. Götürək bədii ədəbiyyatı. Bədii ədəbiyyat bədii mənalara saxlamaq və ötürməkdən ötrü danışmaq dilindən (təbii dildən) istifadə edir. Ancaq bədii ədəbiyyatın dili yalnız danışmaq dili olsaydı, o, bədii ədəbiyyat yox, sadəcə, danışmaq, söhbət olardı. Hərçənd bədii ədəbiyyatı belə başa düşmək hətta bəzi "mütəxəssislərin" araşdırmalarından da duyulur. Kimlər üçünsə sənətçi o biri söhbət edənlərdən, "gap edənlərdən" onunla fərqlənir ki, yaxşı olaylar uydura bilər, maraqlı olayları tapıb söyləyə bilər. Belə çıxır ki, bədii ədəbiyyatda əsas iş maraqlı bir əhvalat söyləməkdir. Və əgər tənqidçi, ədəbiyyatşünas romanı, hekayəni, şəri "açanda" yalnız oradakı olayları yenidən öz sözləri ilə söyləyirsə, deməli, elə o da ədəbiyyatı maraqlı əhvalat söyləmək kimi başa düşür.

Bədii ədəbiyyatda isə necə danışmaq nəyi danışmaqdan az önəmli deyil. Hətta bir çox hallarda necə danışmağın gözəlliyi, təsiri danışılan əhvalatın adiliyini görünməz edir (yada salaq Çexov hekayələrini). Hərçənd tərsinə də olur. Hadisənin dəhşətli dərəcədə maraqlı olması onun söyləməndəki üslub çəlimsizliyini gözəgörünməz edir. Ernest Heminquey Dostoyevskini yaxşı yazıçı, ancaq pis üslubçu hesab edirdi. Deməli, Heminquey Dostoyevski romanlarındakı psixoloji, əxlaqi toqquşmaları və sairəni təsirli sayırdı. Ancaq sonralar tapıldı ki, Dostoyevskinin bu üslubunda bir "qəsdənlik" var. Zahirə üslubsuzluğun özü də bir üslub ola bilər (məsələn, Dostoyevski bir çox şiddətli hallarla dolu səhnələri protokol soyuqluğunda olan cümlələrlə bitirirdi).

Ancaq başlıca məsələdən yayındıq. Ərəbcə "bədii" sözü bəzək anlamını verir. Onda belə çıxır ki, bədii ədəbiyyat-

da necə danışmaq hadisələrə bəzək artırmaqdır? Bəzən doğrudan da bəzək artırmaqdır. Bəzi "yazıçılar" isə elə bəzəkli yazmağı bacardıqları üçün Yazıçılar Birliyinin üzvü olmuşlar və hətta yüksək adlar almışlar. Ədəbiyyat tariximizə baxaq. Neçə yazıçı var ki, boş yerlər bol olanda asanca oranı tutmuşlar və ona görə də yazıçı olmuşlar. Çox adam var ki, olayları babat danışa bilir, ancaq danışdığı kimi də yazıya bilmir. Və bu zaman kimsə babat danışdığını babat yazıya bilmirsə, o biri yandan, yerlər boş olursa, olur "yazıçı".

Biz heç də belə yazıçılar haqqında ekstremist düşüncələr söyləyib "cürətli yazı" xalını qazanmaq istəmirik. Heç olmasa, ona görə ki, problemin mürəkkəbliyini yaxşı duyuruq. Birincisi, yerlərin uzun sürə boş qalmağındansa, kimlərinsə oranı tutub iş görməsi daha yaxşıdır. Pis olan layiqli olanı sıxışdırıb onun yerini tutmaq.

İkincisi isə ədəbi-tarixi prosesin bir möcüzəsi var. O canlı orqanizmin həyatını andırır: yad ünsürlər optimal dozada canına keçəndə onu özümsəyib onun üstündə özünü qurur. Sənətdə pis yazıçılar, qısırlaşmış üslublar, janrlar olmasaydı, yaxşı yazıçıların, üslubların, janrların itələnilər ayrılaraq özlərini tapmaları da olmazdı. Sənətdə parodiya da olmazdı. Necə ki, əxlaqi həyatda da pis, şər olmasa, xeyir də ola bilməzdi. Lao-szı yaxşı demişdi: biz gözəlliyi tapananda, eybəcərliyi də görürük. Yaxşının yaxşı olduğunu tapananda pislik yaranır. Varlıq və yoxluq bir-birini törədir.

Bütün bu söylədiklərimiz bədii ədəbiyyatda necə söyləməyin bəzəyə bərabər edilməsinin mənfi sonucları haqqındadır. Roman yazmaq o deyil ki, həyatda əhvalatı danışan kimi danışasan və hərdən də günəşə, ulduza əl atıb məcazlar düzəldəsən, təbiətin ağıladığını və ya güldüyünü

deyəsən. "Sanki filan şey idi" yazıb bütün dünyanı məcaz kimi tekstə calayasan.

Bədii ədəbiyyatda söyləmin (narrasiyanın, nəqlin) necəliyi, - Girişdə dediklərimizi və Hegeli yada salaq, - məzmunu min gözlü Arqusdan baxışdırmaqdır. Bir şeyi elə demək olar ki, yalnız onun doğrudan da olduğu aydın olar. Ancaq elə də demək olar ki, onun içindəki ən gizli əlaqələr, onun başqaları ilə görünməz, ancaq önəmli ilişgiləri açılar. Bu yazını yazanın elmi rəhbəri olmuş Moskva estetikisi Vladimir Semyonoviç Sokolovun "Hərb və sülh" filmi (Bondarçuk) haqqında söylədiyi bir düşüncə yadımıza düşdü. O demişdi ki, bu filmdə rekvizit, interyerlər nə qədər doğrucul görünmələr də, əslində, film kino dili ilə Tolstoy romanının modelləşdirilməsi deyil. Daha çox həmin romanın vasitəsi ilə o dövrkü Rusiya olaylarının görükdürülməsidir. Beləliklə, Sokolova görə, Bondarçukun filmində "Hərb və Sülh" romanının söylədikləri var, ancaq söyləntisinin necəliyi yoxdur. Əvəzində Akira Kurasavanın "İdiot" filmində personajlar, nəsnələr Dostoyevskinin romanında olanlara oxşamır, ancaq di gəl ki, film romanın kino dilində görükdürülməsinin, "tərcüməsinin" yüksək örnəyi sayılır.

Eyni problem bizdə də var. Məsələn, ssenarisindən fərqli olaraq "Kitabi-Dədə Qorqud" əsasında çəkilmiş film dastanının bədii necəliyini adda-budda görükdürür. Yadımıza salaq, mənzərəni göstərən kadrlar və bu kadrların musiqisi turistlər üçün hazırlanan mənzərə filmlərini andırır. Burada hər şey var, mənzərənin gözəlliyi, musiqinin melodikliyi, ancaq neyçünsə Dədə Qorqudun sözlərinin tamamı yoxdur. Demək olar ki, dünya kinosunda tarixi abidələr üzrə, ünlü romanlar üzrə çəkilmiş filmlərin çoxluğu üçün eyni çatışmazlıqlar xarakterikdir.

Deməli, hələ ki biz bədii ədəbiyyatda söyləmin, nəqlin (təhkiyənin) necəliyinin bədiililik üçün nə qədər önəmli olduğunu yaxşıca göstərmək istəyirik.

İndi isə yadımıza salaq. Bu necəliyin önəminə görədir ki, bədii söyləm danışığıdakı elə-belə söyləmlərdən fərqlənir. O ki qaldı natiqlərə, o ki qaldı gözəl və təsirli danışanlara, onlar haqqında demək olar ki, bilərəkdən, ya da bilməyərəkdən bədii vasitələrdən istifadə edirlər. Ancaq dəqiq demədik. Tarixən bədii ədəbiyyat gözəl "boy-boylayan", "soy-soylayan" adamların danışığından çıxıb və sonra də müstəqil həyatla yaşayıb zənginləşərək danışığın özünə təsir göstərib.

Bədii ədəbiyyat söyləminin necəliyi ilə adi danışığından ayrılmaq üçün bir başqa dilə də əsaslanıb. Deməli, bədii ədəbiyyatın dili təkcə danışığı dili deyil. Daha düzü, danışığı dili bədii ədəbiyyatın dilinin birinci layıdır. Ona görə də poeziyanı tərcümə edəndə danışığı dili qatında olan qaçılmaz itgilər, bədii dilin yuxarı laylarına gedib çatmayanda tərcümə poetikliyi saxlayır. Professor Camal Mustafayevdən yaxşı bir söz eşitmişik: Nizaminin poemalarını sətiri tərcümə edəndə də onların poetikliyi xeyli qalır. Eyni düşüncəni Füzuliyə, Nazim Hikmətə, Rəsul Rzaya da aid etmək olar.

Füzulidən təsadüf prinsipi ilə əlimizə düşən bir beytə baxaq:

*Eşigin daşını qan ilə yudu çeşmi-tərim,
Bəs ki pakəm, ləl eylədi feyzi-nəzərim (26).*

Bu beytdən görünən səhnə adi halı (aşiqin ağlamasını) qəfildən yüksək şiddətə çatdıran simvolik hala çevirmək-

lə ifadəliliyini qazanır. Bu qəfil keçid parıltı, işıq saçmaq arxetipinə söykənir. Deməli, onu estetik cəhətdən yaşayanda gözüümüzün qabağında zəncirsayağı reaksiya ilə şüurun həqiqətlə qəfil nurlanması haqqında min cür olaylar canlana bilər. Və o biri yandan, ikinci misranın özü bizə həqiqətin qəfil nuru təsirini bağışlayır.

Daha sonra. Aşıqın paklığını Əl-kimyə möcüzəsi göstərir. Zəncirsayağı reaksiya ilə paklığın bütün əxlaqi-fəlsəfidini mənaları canlana bilər bilincimizdə. Üçüncü yandan, beytdə yetərincə mənəvi olan mənalar (hava stixiyası parametrləri özünü göstərir) maddi çevrimlərdə, dəyişgildə plastiklik qazanır: ağır daş "Feyzi-nəzərin" işığı ilə od yüngüllüyünü, oynartısını qazanmış lələ çevrilir.

İndi baxaq. Aşıqın ağlamasını, paklığı, daşın ağırlığını, bərkliyini, ləlin işıq oynartısını bilən hər hansı ulusun dilinə bu beyti çevirsən, onun göstərdiyi səhnənin ifadəliliyi qalacaq. Ancaq götürək elə bir şəri ki, "poetikliyi" yalnız danışiq dilinin sözlərinin səsleşməsindən doğur. Əlbəttə, belə şerin sətri tərcüməsi heç bir poetikliyi özünə gətirə bilməyəcək.

Buradan bizim sonucumuz. Bədi ədəbiyyatın semotik anlamda dili daha geniş olub, danışiq dilinə başqa qatları laylandırır. Onda deməli, bədi dilin ədəbiyyatda lüğəti danışiq dilinin lüğətindən xeyli əlavə işarələrə malik olacaq. Bunu demək asandır, göstərmək isə çətin.

Danışiq dilinin sözləri lüğət kitabına yığılır və bu kitab lüğəti əyani şəkildə göstərir. Ancaq bədi ədəbiyyatın dilinin lüğətini beləcə hazırlamaq, düzü, heç bilmirik, mümkündür, ya yox. Danışiq dilinin bir çox sözləri var ki, bədi ədəbiyyatın işarə fondunda işarələrin üzdəki layı kimi

iştirak edir. Bunu klassik poeziyanın lüğətində aydın görmək olur: "ah"ın lüğəti mənasına klassik poeziya sevginin şiddətini göstərən mənalar artırıb öz işarəsini alır. Ancaq bu zaman bir çətinlik ortaya çıxır. Klassik poeziya kanonik sənət olduğu üçün belə kanonlaşmış bədii işarələri oradan yığmaq çətin deyil. Çağdaş poeziya isə tamam başqa prinsipə söykənir. Burada elə bil hər kəs öz işarələrini yaratmağa çalışır və sanki semiotik anlamda dilin bir mühüm cəhətini, hamı üçün əsasən eyni olmaq cəhətini pozur. Kant yeni sənətin bu xüsusiyyətini belə formula etmişdi: əsl bədii yaratıcı özünü özünü üçün qanunlar verir. Deməli, onu anlammaq üçün onun öz üstünə götürdüyü qanunlar əsasında onu düşünmək və duymaq gərəkdir.

Ancaq yenə də ortaya çıxmış vəziyyətin dəhşətli çətinliyindən hürküb problemdən əl çəkməyə. İşimizi davam etdirək, görək nə çıxır. Birincisi, görünür, belə demək olar: romanda, hekayətdə tekstin fraqmentləri var ki, sadəcə, danışq dilinin işarələrindən düzülür. Maqsud İbrahimbəyovun "Ondan yaxşı qardaş yox idi" povestində "atüstü söyləmək" prinsipi ilə xeyli olaylar xüsusi bədii işarələrin iştirakı olmadan söylənilir və ona görə də həmin kəsimləri, bir az da çox çəkdikləri üçün, elə oxuyursan, elə bil ki heç bədii əsər oxumursan.

Bəs, ədəbiyyatda bədii işarələr necə olur? Bu sualın cavabı olacaq "ikincisi". Sözsüz, romanlarda işlədilən tipik metaforaları bədii ədəbiyyatın işarələri saymaq olar. Ancaq hələ bu işarələr öz ölçülərinə görə danışq dilinin işarələri olan sözə çox oxşayırlar. Bədii ədəbiyyatın dilinin bir çox işarələri var ki, ölçülərinə görə sözdən, hətta cümlədən xeyli iri olurlar. Məsələn, götürək "balaca

adam" motivini. Bədii ədəbiyyatın dili-kodu səviyyəsində bu motiv tipik formaya ("yazıq görkəm" və s.) və tipik məzmununa ("aciz sosial durum", "psixoloji zəiflik" və s.) malikdir. Bədii tekstə "düşəndə" o xeyli əlavə cəhətlər alıb obraza çevrilə bilər. Məsələn, "Dantenin yubileyi" povestində (Anar) "balaca adam" motivi XIX yüzil ədəbiyyatından xeyli fərqlənən obraza çevrilir. Sözsüz, povestdə məsələ belə qoyulmur ki, incəsənətdə bütün istedadsız adamlar əgər "balaca adam" əlamətlərini daşıyarsa, onlara rəhm edib sənətdə saxlamaq gərəkdir. O biri yandan, yazıçı belə "balaca adamları", artıq, adama çevirən sosial vəziyyətlə də razılaşmır və ona görə də toplumu bu problemi düşünməyə cəlb edir. Üçüncü yandan isə Kəbirinski çağdaş sənət adamları üçün xoşagəlməz əxlaqın üzə çıxmasında "lakmus kağızı" vəzifəsini görür və bundan da yeni mənalar qazanır.

Beləcə, çox qərribə bir durum yaranır. İnsanlara əxlaq dərəsi, öyüdü vermək üçün dünyaya çağırılmış sənətçilər var ki, iki əxlaqi həyatla yaşayırlar. Səhnədə, kitablarından öz doğru əxlaqi sözlərini deyib bizi təsirləndirirlər. Həyatda isə özləri bu əxlaqi unudurlar. Yada teatr kollektivlərində olan didişmələri salaq, sənətçilər arasında rəqabət, yarış duyğusunun qısqanclığa keçməsinə xatırlayaq. Sözsüz, xeyli sənətçi var ki, özlərində bütün bunlara qarşı güclü mənəvi müqaviməti tərbiyə edə bilirlər. Ancaq xeyli sənətçi də var ki, eyni səmimiyyətlə səhnədə, yazı məsələsinin arxasında bir əxlaqla, həyatda isə başqa əxlaqla yaşayırlar. Özü də çox vaxt bu, ikiüzlülükdən gəlir. Yüksək əxlaqi ideyalardan konkret əxlaqi mürəkkəbliyə keçməyin çətinliklərindən gəlir.

"Dantenin yubileyi"ndə qoyacağı hər hansı pyesdə "balaca adamın" faciəsini sıxıntı ilə yaşamağa hazır olan rejissor həyatdakı balaca adamı - Feyzulla Kəbirlinskini başqa kateqoriyalarla düşünür, qabalıq da edir, söyüş də söyür. Səhnə ulduzu Cavad isə Kəbirlinski ilə üz-üzə mülayim olsa da rejissorla onun haqqında söhbətində kinayəsiz danışmır.

Biz, artıq, bu materialda bədii dil qatında olan işarə ilə tekstin "labirintində" ədəbiyyatın düşdüyü tale arasında maraqlı fərqi görürük. Danışiq dilində nitq daha çox dildəki lüğətin işarələrinə sadıq qalmağa çalışır. Ədəbiyyatda isə tərsinə, işarə fondu yalnız epiqonlar tərəfindən sədaqətlə təkrar olunur. Əsl sənətə isə bu fon sanki inkar etmək üçün gərək olur. Birinci "addımda" teksti anlamağa qulluq edir. Məsələn, "balaca adam" motivi "Dantenin yubileyi"ndə Feyzulla Kəbirlinskini mənimsəmək üçün birinci addımını verir. Obrazı həmin motivlə eyniləşdirib tanıyıriq. Sonra isə bu eynilik sonrakı ("ikinci" və "üçüncü" addımlardakı) fərqləri mümkün edir.

Göstərilən prinsipi başqa tekstlərdə izləyək. Maqsud İbrahimbəyovun "Truskavesə kim gedəcək" povestində Daş (və onun modifikasiyası olan Dəmir) arxetipində biçilmiş üst insan (supermen) motivi peyda olur. Nitsşenin aforizmlərindən sonra ədəbiyyatın bədii dilindəki bu simvol yaman güc qazanmışdır. Maqsud bu motivi tekstin "labirintinə" salanda o, dürlü mənalarda canlanır. Personaj sinik aydınlıqla, ayıqlıqla özünü həyat vəziyyətlərindən qıraqda duyur. Dəmir məntiqlə rejissor, dirijor kimi başqalarını idarə edir və bundan sinik bir həzz alır. Zəif saydığı "adi" adamların Xeyir və Şər təsəvvürlərindən duyulur ki, özünü yuxarıda durmuş bilir. Povest onun dilindən söylə-

nilir və bu söyləm özünün intellektual bolluğu, epatajı, kinayəsi ilə ən yüksək notda aparılır. Bu söyləmdə nə istəsən var. Öləri insanın kommunikativlik istəyini ələ salan yarımşəhifəlik cümlə, boşboğazlıqla sərhədlənən düşüncə sapıtmaları, budaqlanmaları, intellektual metaforalar, metaforalar... başqalarının nə edəcəyini dəqiq hesablamalar.

Bu personajın Daş-Dəmiri ("Daşdəmir" adı indiki qavrayışımızda təbəssüm oyatsa da yetərincə ciddi arxetipdən doğmuşdur) Hava, Işıq, Su (kinayənin soyuqluğu) stixiyasında bilinən Qadınla rastlaşanda Əl-kimya "dəyişmələrinə" uğrayır. Daş yumşalır, Dəmir kövrəkləşir. Dəmir məntiqi "nə" və "necə" edəcəyindən baş çıxarmayan psixoloji hall əvəz edir.

Ədəbiyyatın bədii dilinin başqa işarə tipinə örnək. Əkrəm Əylislinin "Gilanar çiçəyinə dediklərim" povestində belə bir yer var: "Araya sükut çökdü. Görəsən, bu dünyada elə bir roman, povest, yaxud hekayə kitabı varmı ki, orada bu üç kəlmə söz olmaya: "Araya sükut çökdü". İndi mən özüm bu sözləri yaza-yaza, fikirləşirəm ki, bizim o vaxtkı halımızı, yəni o gün Xəlil müəllim kənd söhbətini salandan sonra düşdüyümüz vəziyyəti görəsən, başqa sözlə necə demək olardı?"

Əslində Əkrəm Əylisli burada "Araya sükut çökdü" söyləminin ədəbiyyatın bədii dilində işarə olduğunu göstərir. Ayrı-ayrı romanlarda bu işarənin mənasını başqa-başqa bildiricilər də verə bilər. Ancaq bu zaman yazıçı, deməli, bədii dilin simvoluna sinonimlər axtarır. Belə sinonimlər isə etalon-ışarənin həndəvərində mümkündür. Deyək ki, eyni durum danışqda da olur. Dilin sözü söyləyənin sinonim tapmasını mümkün edir.

Ədəbiyyatın başqa dilində daha bir işarə tipinə örnək. Yadımıza salaq yüz illərdən bəri romandan romana keçən "üçlük" süjet vəziyyətini: sevən, sevilən və üçüncü adam. Bu motiv də yay kimi özündən süjeti açmağa hazır bədii işarədir.

Beləliklə, görmək olar ki, ədəbiyyatın bədii dilinin sözlüyü (lüğəti) ən dürlü işarə-bildirici qruplarını özünə toplayır. Burada aşağı qata düzülmiş qrupları danışıq dilinin sözləri törədir. Nisbətən yuxarı qata bu sözlərə artırılmış ayrıca mənələrdən əmələ gələn tipik metaforalar düzülür. Daha yuxarı qatlar aşağı qatların işarələrindən blok prinsipi ilə yığılmış "iri" bildiricilərdən qurulur.

Sənətçi teksti yapanda bu lüğətdən ya birbaşa istifadə edir, ya onun bildiricisinə sinonim tapır, ya da onun bildiricisini mənalı şəkildə inkar edir. Oxucu isə həmin lüğətin sayəsində bədii teksti tekst kimi oxuyur. Yəni tekstdəkiləri bədii dilin lüğət fondundakılarla əlaqələndirərək ya sinonim, ya eynilik, ya da mənalı fərq kimi qavrayır. İndi göz qabağına gətirin ki, kimsə romanı oxuyanda onu yalnız bədii dilin aşağı qatı, yəni danışıq dili vasitəsi ilə açır. O biri qatları isə bilmir. Onda bu adamın qavrayışı ya çaşbaş qalacaq. Ya da gəlib-getməyi, kiminsə hirsələnməsini, söyməsini və sairəni başa düşəcək, vəssalam! Halbuki bədii ədəbiyyatda bütün bunlar hamısı məzmunun dərinliklərini vermək üçün yalnız üzde duran vasitələrdir.

**Danışiq dili kimi başqa dillər də işarələri
tekstə düzməyə, əlaqələnməyə imkan verən
sintaksis qaydalarını özünə toplayır**

Danışiq dilinin lüğətindən sözləri götürək qrammatikasız-filansız yan-yana düzək: "Mən ev getmək qapı açmaq isti hava vurmaq "mən".

Demək olar ki, heç nə alınmayacaq. İndi onları qrammatik əlaqələrlə birləşdirək. Bu zaman sözlər dəyişib qrammatik bağlantılara imkan verən şəkilçilər qəbul edəcək:

"Mən evə gedəndə qapını açdım, isti hava vurdu məni.

Qrammatikanın sayəsində bir-birinə bağlanmış sözlər bütöv bir bilgini ötürməyə başladı. Artıq, demişik, qrammatika prinsipləri də danışiq dilində saxlanılır. Danışan onlar əsasında söyləmini düzür, eşidən isə onların əsasında söylənilənləri açır.

İndi demək olar ki, əgər sənətin növlərinin öz dili varsa, bu dilin işarə fondu ilə yanaşı, sintaksis fondu da olmalıdır. Sintaksis yunanca düzüb-qoşma, düzüm anamlarına uyğun gəlir. İndi biz bədii ədəbiyyatı götürsək, görürük ki, burada bədii işarələr təkcə danışiq dilinin sintaksisi əsasında düzül-mürlər. "Kitabi-Dədə Qorqud" şeirlərində harada hansı qrammatik formaya düşmüş sözün gəlməsi paralelizm qaydaları ilə diktə olunur. Qafiyəli, vəznli şeirdə isə məhz qafiyə və vəzn sözlərin düzümünü təyin edir. Bu baxımdan heca, əruz vəznlərini poetik sintaksis adlandırmaq olar. Kompozisiya, süjet düzümü qaydaları da nəsr sintaksisinə aiddir.

Bədii ədəbiyyatda bildircilərin məhz "bu cür" birləşməsinə "ayaq verən" vasitələrin birini semantik sintaksis adlandırmaq olar. Buna Məmməd Arazdan örnəkləri tapaq:

Gözlərin

*Adın - demədinmi - dodaqlarımda,
Özün - demədinmi - gözlərimdəsən...
Adımı batırıb qulaqlarında,
Özümü neylədin gözlərimdə sən?
Məni gözlərimdə güllələdilər,
Məni gözlərimdə dəfn elədilər...*

Demədim

*Mən sənə heç vaxt
"Sevirəm" demədim;
Sevdim ancaq,
"Sevirəm" demədim!
Etibar yoxdur dilə,
Dil ünvan aza bilər,
Qorxuram, mən qorxuram...
Eşqi ürəkdən dilə
Köçürmədən qorxuram...(27).*

Birinci şerin axırıncı beytində "Mən" in hərfi mənadan çıxarılıb yeni mənaya bağladılması "Məni gözlərimdə güllələdilər, məni gözlərimdə dəfn elədilər" söyləmini mümkün edir. Eyni düşüncəni ikinci şerin axırıncı beyti haqqında da demək olar.

Semantik sintaksisin bədii ədəbiyyat üçün önəmi elə çoxdur ki, deyiləsi deyil.

Ramiz Rövşəndən poeziyanın məqsədi haqqında yaxşı bir düşüncə eşitmişik: poeziya dilin sərhədlərini genişləndirməlidir. Bizim terminlə desək, poeziya dili yeni işarələrlə zənginləşdirir. Bunu şairin yeni söz tapması kimi başa düşmək azdır (Mayakovskinin, Rəsul Rzanın yaratdığı

sözləri xatırlayaq). Belə görünür ki, Ramiz Rövşən əsl poetik deyimlərin poetikliyini onların yenilik olması ilə, dili genişləndirməsi ilə ölçür. Bu baxımdan Rəsul Rzanın aşağıdakı ünlü misraları doğrudan da dil tapıntısıdır:

*Qınamayın İskəndəri!
Yaman olur anlamaq dərdi.*

Və bu dil tapıntısı durmadan semantik nurunu axıdır. Ondən Anarın "Anlamaq dərdi" essesi də törəyib açılmışdır.

Ramiz Rövşən bu cür dil tapıntısını poetik nəsr tipinə də aid edir (əgər bu şairin qulağımıza çatmış düşüncəsini bir az da olsa təhrif ediriksə, üzr istəyirik). Onu də deyək ki, Ramizin öz bədii axtarışlarında gəlib çıxdığı bu ideya ədəbi düşüncə tarixində (XX yüzili deyirik) neçə-neçə sənəçilər tərəfindən irəli sürülmüşdür. Deyənlər olub ki, şairin işi danışıq dilinin ətaləti, alışqanlığı ilə çarpışmaqdır. Poeziya alınır o zaman, nə zaman ki şair sözü öyrənmiş həndəvərindən dəbərdib çıxarda bilir, sözləri danışıqda mümkün olmayan sintaksislə bağlaya bilir.

Deyənlər olmuşdu ki, eyni cür deyilən düşüncəni bir az başqa cürə söyləyəndə poeziyanın işartısı görünməyə başlayır (Pol Valeri). Deyənlər olmuşdu ki, bütün ədəbi yapıtlar ideya hadisəsi deyil, dil hadisəsidir (Vladimir Nabokov).

Ədəbiyyatın bədii dili sözləri məcazlaşdırmaqla elə sözlərlə elə ilişgilərə salmağa imkan verir ki, buna adi, danışıq dili qatında yol verilmir. Hərçənd fikrimizi hərfi də başa düşmək gərək deyil. Təmiz şəkildə adi danışıq özünü elə də tez-tez göstərmir. İfadəli danışmaq istəyəndə hər kəs bədii dilin vasitələrindən istifadə edir. Və əslində,

bədii dil bir vaxtlar semantik sintaksis prinsiplərini danışıqdan alıb elə bir güclü teksttörədici, işarətörədici vasitəyə çevirmişdi ki, sonucda bütün başqa semiotik sistemlərinin köməyindən istifadə etmişlər. Çağdaş fizikada "qara deşik" söz birləşməsi bədii prinsiplə düzəldilib və elmi nəzəriyyədə onun girdiyi ilişkilər, oyatdığı düşüncələr adı danışıq üçün tamam gözlənməzdir.

Semantik sintaksislə bağlı onu da deyək ki, iki bildircini onun sayəsində əlaqələndirməyin iki yönümü olur. Ya sintaksis sözləri bir-birinə "zorla" bağlayıb onları mənacə dəyişməyə zorunlayır ki, bu bağlantını absurdluqdan qurtarsın. Molla Nəsrəddin lətifələrindən birindəki "tüküm ağrıyır" cümləsində "mübtədə xəbər" qrammatikası elə sözləri bir-birinə bağlayır ki, bu absurddan gülüş törəyir. Sonra isə bu bədii bildircidən bəlli olur ki, o heç də elə absurd deyil, çünki onu söyləyənin zəhlətökənliyini və axmaqlığını ifadəli şəkildə bildirir.

İkinci hal belə olur: öncə bədii bildirciyə yeni mənalar qazandırırırlar ki, sonradan yeni sintaksisə hazır olsun. Beləcə qazanılmış mənalar onun filan sözlərlə ilişkiyə girməsinə semantik əsas verir. Buna, artıq, Məmməd Arazdan nümunələr vermişik. İndi isə deyək ki, Əli Kərimin "Daş" şeiri də semantik sintaksisin əsasında düzəldilmişdir:

*Yarıçılpaq,
Qədim insan
Düşməninə bir daş atdı,
Qana batdı.
Daş düşmədi
Ancaq yerə,*

*Uçub getdi
Üfüqlərdən üfüqlərə.
Deməyin ki, daş yox oldu,
Daş çevrilib bir ox oldu.
Oldu qılınc,
güllə,
mərmi.
Dayanmadı fikir kimi.
Atom oldu.
Meridianı qırıq-qırıq,
Arzuları zərrə-zərrə,
Okeanı para-para
Edib keçdi...
Həmin o daş
İndi yenə dayanmayıır,
uçur hara?
O, neytron,
elektron -
Dönüb
nələr,
nələr olur.
Alov olur,
ölüm olur,
zəhər olur.
Ey həmyüzilim
Həqiqətin qan qardaşı,
Dayandırmaq olmazdı, de,
Yarıçılpaq,
yarıvəhşi,
Qədim insan
Atan daşı?! (28).*

Daşın ox, qılınc, atom olması semantik sintaksis nəticəsində mümkün olur, yəni şeirdə metaforikləşməklə qazandığı mənalar "daş"ı "od", "qılınc", "neytron" çevrilmələrində göstərir.

Semantik sintaksis problemi baxımından Ramiz Rövşənin "Daş" povestini gözdən keçirmək yaxşı olar. Nəsnələrin əlaqələnməsinin, olanların gediş ardıcılığının öz düzümü, öz "məntiqi", öz qanunauyğunluğu var. Bu qanunları dünyanın fizikası verir. Məsələn, həmin fizika deyir ki, Yer şəraitində insan şar kimi yüngülləşib havaya qalxa bilməz (hərçənd Şaqalın şəkillərində belə şeylər olur).

Aristotel söyləyirdi ki, ilkin ünsürlərin (Torpağın, Daşın, Odun, Suyun, Havanın) hərəsinin öz təbii hərəkət yönümü var və bu hərəkətdən onları yalnız zorakılıqda döndərmək olar. Torpaq, Daş aşağıya can atır, Hava, Od isə yuxarıya.

Təbiətdə baş verənlərdən fərqli olaraq toplumda olanların gedişi, düzümü, yerləşdirilməsi sosial, etik-estetik normalarla düzgüləşdirilir, yəni tənzimlənir. Məsələn, toy şənliyinin bir qatını əmələ gətirən nəsnələr düzümünə (süfrələr, cehizlər və s.) heç cürə tabutu salmaq olmaz. Dünyada, toplumda hər şey öz maddiliyi, sosial funksiyaları, rolları ilə "ağırlıq" qazanıb öz yerlərini tuturlar, öz yerlərinə çökürlər və bu ağırlığın gücündəndir ki, onları çıxarıb yad şəraitə salmaq çətin olur. Kim özündə güc tapıb toy musiqisini "yerindən" çıxararaq onun yerinə fitlə çalınan musiqiləri qoya bilər?

Belə də demək olar: normalaşdırılmış nəsnələr ilişgisi əməlli-başlı Daş parametrlərinə söykənir. Ona görə də həmin nəsnələri sənətin dilində modelləşdirib bildiricilərə çevirəndə və sonra da onları semantik sintaksisin "özbaşı-

na" məntiqi ilə düzəndə çox vaxt onlardan dediyimiz ağırlığı almaq gərəkdir. Bunun üçün isə lazım gəlir ki, onların bətninə sənətçi Od qılığı, Hava-Yel yüngüllüyünü vursun. Ona görə də Mark Şaqalın şəkillərində insanlar, canlılar Vitebskin üstü ilə uçmaq üçün vərəq kimi nazilməli, boya-larla yüngüllük qazanmalı olurlar.

Əski mədəniyyətdə uzun sürə, uzun müddət insan ruhu, qutu göz qabağına nəsə hava, tüstü kimi gətirilirdi. Ruhu nəfəs kimi də (=hava stixiyası) təsəvvür edirlər (rus dilində "duşa" "dixaniye" sözləri bir kökdəndir). Və nəhayət, arxaik bilində, - niyə təkcə arxaik bilində, elə bizim özümüzün təsəvvürümüzdə də - ruhla bağladılan yuxu hava yüngüllüyü ilə anışır, assosiativləşir. Görünür, yuxuda nəsnə, insan görklərinin çox yüngüllüklə ən ağlasığmaz ilişkilərə girməsi də bu anışmanı gücləndirir, qaçılmaz edir.

İndi demək olar ki, nəsnə və olayları bildiricilərin dili ilə söyləyəndə, onları ağırlıqlarından arındırıb yüngülləşdirərək semantik sintaksisin "yüngül əli" ilə dünyaya uyğun olmayan ilişkilərə salanda sənətçi yuxu (həm də yada salaq havanəfəs-ruh anışmalarını) simvolikasına, dilinə, koduna üz tutmuş olur. Ona görə də incəsənət öz tarixi boyu yuxu olayı ilə bərk, etgin ilişgide olmuşdur. Örnək kimi Anre Bretonun "Surrealizmin manifesti" yapısını göstərmək olar. Breton burada dərin və duyğulandırıcı ifadəlilik əldə etmək üçün düşüncə ağılın nəzarətindən çıxarmağı məsləhət görür. Deyir ki, bu zaman psixi avtomatizm yaranır. İnsan psixikası başlayır öz-özünə törətməyə və elə bu zaman da görklər arasında yuxuda olan ilişkilər, səsləşmələr baş verir (29).

Sürrealist Bunyuelin "Burjuaziyanın sadə yaraşığı" filmində yuxu dilinin sintaksisi özünü iki planda göstərir. Film

boyu üç qadınla üç kişi elə hey məclisə yığılmaq istəyirlər və hər dəfə yığılıb yemək-içməyə başlayanda ya başlamazdan qabaq, ya da başlayandan bir az sonra nəşə olur və hamı dağılır. Həyatın "sintaksisinə" (olaylar düzümünə) görə belə şey bir dəfə, iki dəfə baş verər. Burada isə film boyu axıracan təkrar olunur və sürrealizm özünü beləcə göstərməyə başlayır. Həyat yuxu sintaksisində verilir.

Yuxunun çəkisizliyində biz nə qədər görmüşük ki, həyatda asanlıqla çatacağımız, tutacağımız bir şeyə yuxuda elə hey qaçırıq, çata bilmirik, tuta bilmirik. Yuxuda tez-tez həyatdakı olay gedişi, beləcə, axıra çatmır, "çəkisizlik" onların dayaqverici ağırlığını aradan götürür və ona görə də olası olan axıra çatmır.

İkinci planda yuxu sintaksisi filmdə geniş göstərilən yuxularda öz işini görür. Epizodlar bir-birinə qoşulur və axırda birdən aydın olar ki, gördüyümüz kiminsə yuxusudur. Hətta yuxu içində yuxu da verilir. Personajlardan biri yuxuda o birisini və onun gördüyü yuxunu görür (30).

Uzaqdan başlasaq da indi keçək Ramiz Rövşənin "Daş" povestinə. Bu yapıtın çox qəribə söyləmi (narrativliyi, təhkiyəsi) var. Ayrı-ayrı kəsimlər ayrı-ayrı adamların dili ilə deyilir. Öncə yazıçının səsi peyda olur, sonra Müslümün əmisinin, sonra Müslümün özünün, sonra isə kənd arvadlarının və nəhayət, yenə Müslümün. Bu səslərin arasından da yazıçının səsi eşidilir. Ancaq "səs"i düz demədik. Povest nəfəslə, pıçılıtlı ilə xıslın-xıslın söylənilir. "İçin-için ağlıyır" deyirlər, ancaq burada için-için söylənilir. Povest elə bil qulağımıza yox, birbaşa içimizə söylənilir. Biz dürlü pıçılıtları, nəfəsləri eşidirik. Pıçılıtlar, nəfəslər povestin söyləminə hava yüngüllüyünü verir. Hava yüngüllüyü isə

tekstdəki bildiricilərin yuxu sintaksisində düzülməsini təbii edir. Povestdə görükdürülən nəsnələrin, yeri gələndə, kəşif qoxulu ağırlığı duyduqur. Ancaq yeri gələndə də yuxu sintaksisinin tekstə vurduğu düzüm nəsnələri, adamları, olanları nəfəs kimi çəkisizləşdirib təbii yerlərindən çıxardır, ən gözlənməz biçimdə (konfiqurasiyada) düzür.

Müslümün əmisinin nəfəslə gələn söyləməndə Müslümün atası "yırtıcı istilaçı" işarəsində peyda olur. Tekstin labirintində bu işarə yeni "fizioqnomik", psixoloji çeşid qazanıb görkə çevrilir. Ancaq bütün bu çeşidləri qazanmaq üçün o başqa işarələrə bağlanmalıdır. Məsələn, bir bildiricilər düzümü Müslümün atasının başqalarının torpaqlarını necə ələ keçirməsini göstərməyə qulluq edir. Bu tema yüz dəfə xırda fərqlərlə dürlü yapıtlarda görükdürülüb. Ramiz Rövşən isə yuxu sintaksisinə yaxın semantik sintaksislə işarələri bir-birinə qoşur:

"Əkdi, bala, o ağacı sənin atan əkdi!. . Öz torpağında bir ağac əkdi, kölgəsi mənim torpağıma düşdü. Bir gün gəldim, hırıldadı, nə deyə bilərdim, bala, öz ağacının kölgəsində uzanmışdı. Sənin atan mənim torpağıma əlimdən belə aldı! Aldı, mənim torpağımda da bir ağac əkdi, kölgəsi özgə torpağına düşdü, onu da aldı. Aldı bir ağac da əkdi! Eləcə, ağac dalınca ağac əkdi, onun-bunun torpağına kölgə sala-sala getdi, onun-bunun torpağına ala-ala getdi, qudurdu, bala, qudurdu, əkdiiy ağacın kölgəsi bəs eləmədi, silkələdi, meyvəsi haracan düşüb diyirləndisə, oracan mənimdi dedi" (31).

Həyatda belə "sintaksis" ola bilməz. Bunu hamımız bilirik. Ancaq eyni zamanda tekstdəki bu sintaksis hamımızı

ovsunlayır, deməli, inandırır. Bəs nə bu sintaksisi bizim üçün təbii edir? Onun bağladığı işarələrin metaforik mənalara, yəni semantikasına.

Beləcə, semantik sintaksis əsasında paradoksal strukturlarda birləşmiş bildiricilər povest boyu qısa aramlarla ritmik şəkildə peyda olur, muncuq kimi düzülürlər. Dediklərimiz Dəllək Əbil, arvadı və qəssab Qəzənfər üçlüyü ilə bağlı da doğrudur.

İndi isə baxaq görək başqa sənət növlərinin dilində də sintaksis varmı. Götürək kino dilini. Əslində bir az bundan qabaq Bunyuelin filmindən danışanda semantik sintaksisi göstərmişdik. İndi isə başqa kino sintaksisinə baxaq. Deyək ki, sənətsünashıqda montaj nəzəriyyəsi, əslində, sintaksis nəzəriyyəsidir, çünki ayrı-ayrı kadrları düzmək, birləşdirmək qaydalarını göstərir. Filmdə kadrlar dürlü prinsiplər əsasında cəlala bilər, əgər calanmasa, sözlərin adlıq halında, məsdər formalarında yan-yanı düzülməsinə bənzəyər. Montaj prinsiplərinə örnəklər deyək: bir kadrın başlıca "qrafik" cizgisi sonra gələndə davam edir və ya təkrar olunur. Məsələn, "Papaq" filmində (rejissoru Cahangir Mehdiyevdir) öncəki kadrda Şamil bəyzadə dostlarının "mehribançılıqlarından" kövrəlib onları qucaqlayır, başlarını başına sıxır. Sonrakı kadrda iri planda Mirzə Səməndərin ovcunda qozu sıxan əlləri görünür. Qucaqlanmanın "qrafik" cizgisi barmaqları bir-birinə keçirilmiş əllərin "qrafik" cizgisində təkrar olunur. Eyni zamanda bu ilişgidən metafora çıxır: sınaq qoz qabığına çirtültüsü öncəki kadrın duyğularını lağa qoyur, bəyzadələrin "dostluğu" ilə bağlı "içi boş qoz kimi" deyimini yada salır.

Kinoda kadrlar bir-birinə musiqi ilə bağlana bilirlər. Eyni melodik struktur bir kadrda tamam başqasına keçib "ip"

kimi onları bağlayır. Bəzən isə görürsən, birinci kadr "sö-nür", ancaq səsləri qalır, bir az da ikinci kadrın başlanğıcın-da eşidilir və beləliklə, onları bir-birinə qoşur. Əski kinoda sintaksis baxımından hətta qrammatik funksiya daşıyan söz-lərin oxşarı da vardı. Məsələn, iki kadr arasında vərəqləri tökülən təqvim göstərilirdi, onun mənası "uzun vaxt keçdi" idi və bu işarə çağ baxımından uzaq olan kadrları bir-birinə bağlayırdı. Belənçi durumlarda montaj sintaksisini bilən ta-maşacı filmi "oxumaq" üçün montaj kodundan-dilindən is-tifadə edərək montajın yaratdığı görklərə açar tapır.

Sergey Eyzənşteyn kadriçi montajdan da danışırdı. Nə-zərdə tuturdu nəsnələrin düzümünü, səslə görünüşlərin ilişgisini. Kadr içində nəsnələri dünyanın qaydası ilə düz-mək olar. Həm ünlü şair, həm də ünlü kinorejissor və ki-no nəzəriyyəçisi olan Pyer Paolo Pazolini bunu "həyat sin-taqmaları əsasında düzmək" adlandırır. Onun fikrincə, kino dilinin "lüğəti", "sözlüyü" hər hansı ulusun dünyasın-da bulunan, işlənən nəsnələr, psixoloji tiplər və sairədir. Onları Pazolini "kinema" ("fonema"ya, "morfema"ya ox-şar olaraq) adlandırır. Ulusların dünyasında nəsnələr hansısa məntiqlə düzülür, insanların onlarla davranışı han-sısa qaydalarda baş verir. Pazolini bu qaydalara söykəncdə alınmış cütləri, birləşmələri, düzümləri "həyat sintaqma-ları" adlandırır. Filmə anlamaq üçün uyğun ulusun nə-snələr dünyasından və həyat sintaqmalarından kod kimi, teksti anladan dil kimi istifadə etmək gərəkdir.

Bu deyilənlər həm düzdür, həm də bir az dəqiqləşdiril-məlidir. Əvvəla, filmə tekst kimi "oxuyanda" ulusun dünya-sının özündən deyil, bu dünyanın bilincimizdə alınmış "şək-lindən" dil kimi istifadə edirik. Bu dili bilməyən kəs isə, tu-

talım, hind filmlərində toy ritualının çox işarələrini anlamır.

O biri yandan, biz filmi yalnız dünyadan yığdığımız obrazlarla eyniləşdirib açmırıq. Yəni o düzdür ki, həyatda ağlayan adamın necə göründüyünü bildiyimiz üçün də filmdə kiminsə ağladığını tanıyırdıq. Ancaq epik üslubda da ağlamaq olar, melodram üslubunda da. "Qraf Monte Kristo" filminə türmədə yatan qraf (aktyor Jan Mare) yəqin ki, epik üslubda ağlayır. Hind filmlərində isə gözü yaşla dolmuş baş qəhrəman göstərilən kimi, sitarda sızıltılı bir musiqi verilir və düşünürsən ki, yəqin filmi yaradanlar bu kadrları tamaşaçının ürəyini alacaq "zərbələr", melodram vasitələri kimi görmüşlər.

Əgər bizim sənətdə "ağlamaq üslubları" ilə bağlı təsəvvürlərimiz yoxdursa, deməli, kadrın verdiyi bildiriciləri də yarımqıq anlayacağıq, yəni ağlamaq olduğunu biləcəyik, ancaq epik və ya melodramatik ağlamaq olduğunu bilməyəcəyik. Eləcə də film təkcə həyat sintaqmlarından istifadə etmir. Əgər bir otağın interyeri xalq üçün xarakterik şəkildə qurulubsa, deyə bilərik ki, burada əşyalar həyat sintaqmı ilə düzülüb. Ancaq ola da bilər ki, nəsnelər bu həyat "məntiqini" pozan sintaqmalarda düzülün. Tengiz Abuladzenin "Pəşmanlıq" filminin xeyli kadrları belənci sintaksisdədir. Rejissor özü bunu "sürrealizmdən istifadə" adlandırır. Ancaq sənət tarixində bu sintaksisin tarixi daha əskidir. XVI yüzilin axırında İtaliyada Dirçəliş sənətinin Yüksəlişi manyerizm adlanan cərəyanla, axımla əvəz olunmuşdu. Manyerizmdə sənətçi ruhunun düşdüyü təzadlar, çevrimlər vurub hər hansı tənəsüb qaydalarını pozaraq, nəsneləri və fiqurları ən əcaib şəkildə qruplaşdırmışdı. Bu sənət axımında tamaşaçını şaşirtmaq, təəccüb-

ləndirmək başlıca istəklərdən olurdu. Həm də bu zaman sənətçi yüksək texniki ustalıq nümayiş etdirməliydi. Sənətçi ustalığını ornament çəkilişində, ornamental düzüm-ləmələrdə və görünüşündən gərginlik yağan formaları ya-ratmaqda göstərirdi. Manyerizmin estetikası sənətçi düha-sını təbiəti dəyişdirməkdə, təbii görünüşlərdə "sintaksis-lə" sərbəst davranışda yoxlayırdı.

XVII yüzildə Manyerizmin simvolikası və "sintaksisi" Barokko sənətinə keçdi. Bu yolla Barokko teksti eyhamlar yığnağına çevirdi, alleqoriklik pafosu isə adi olanda olağa-nüstü, qeyri-adi olanı üzə çıxarmağa can atdı.

Bütün bunların, sözsüz, sürrealizmə etgisi olmuşdu. Ona görə də təsadüfi deyil ki, təsviri sənətdə sürrealistlər Bosxu özlərinin əcdadı sayırlar. Bosxun tabloları isə Manyerizmin və Barokkonun bildiriciləri, sintaksisi ilə zəngindir. Onu da deyək ki, Avropanın Manyerizmini, - əgər Ortaçağda müsəlman Doğusunun Batıya güclü təsirini, tanışlığını nəzərə alsaq, - İslam uluslarının sənəti ilə də bağlamaq olar. Müsəlman Şərqiində sənətkarın yüksək texnisizmlə ornamental sintaksis əsasında heyranedici, təəccübdoğurucu tekst yaratması başlıca tipoloji cəhətlərdən idi (32). Deməli, bu yönümdə gedəndə Barokkonu da müsəlman uluslarının sənə-ti ilə bağlamaq olar. Hərçənd müsəlman Renessansının Ha-va, Od parametrlərinə söykənən yüngül, oynaq cismaniliyi, plastikliyi Barokkoda "faciəvi humanizm" duyğusu ilə ağır-laşdırılırdı. Barokkoda tez-tez yuxu sintaksisinin hava yün-güllüyünə Torpaq, Su stixiyalarının əlamətləri keçərək fa-ciəvi ağırlaşmalar, dolğunlaşmalar əmələ gətirirdi. Əgər bu yönümdə Barokkonun bədii dilinin təsirini XX yüzilin sənətində axtarsaq, Markesin yuxu sintaksisinə tərəf tez-tez

boylanan romanlarını və bu romanlardakı obrazların, bildiricilərin Torpaq, Su ağırlığını və həmin ağırlığı bir daha romanlarda duyduqdan tər, qan qoxularını görəcəyik.

"Peşmanlıq" filminin kadriçi montajlarında, bu anlamda, Barokko-sürrealist təsirlər özünü göstərir. Repressiv orqanın cəngavər geyimi (dəmir paltarlar) və çağdaş şıq kostyumlar, türmənin həyatında qoyulmuş gözəl ağ royal, royallın yanında istintaq və istintaqda ədalət ilahəsi Femidanın heykəlinin yox, "özünün" durması... Filmə əcaiblik gətirən bu sintaksis, obraz əlaqələndirmələri semantik sintaksis prinsipi ilə işləyir. Bizi zorunlayır ki, qəribə tərzdə bir-birinə qoşulmuş görükdürücüləri sirlili mənaları gizlədən təsvirlər kimi duyaq. Və aydındır ki, filmlərin bu cür sintaksis xüsusiyyətlərini deşifrə etmək, duyub-anlamaq üçün Pazolininin dediyi həyat sintaqmaları kod funksiyasını görə bilməz.

İndi isə teatrın semiotikasına keçək.

Hamı deyir ki, teatr (elə kino da) sintetik sənətdir. Yəni teatr yaratma ayrı-ayrı sənət növlərindən (bədihi ədəbiyyatdan, rəssamlıqdan, musiqidən, rəqsdən) alınmış bildiricilər, işarələr və sintaksislə qurulur. Teatrda bu işarələr, düzüm əlaqələri hansı münasibətlərə girirlər? Qoyduğumuz suala cavab axtaranda, istər-istəməz, yenə də başqa sənət dillərinə qayıtmış oluruq. Kompozisiya aydınlığının xətrinə bu problemi ayrıca başlıq altında düşünək.

Teatrın semiotikası

İşarə olmaq vəzifəsini aktyorun səhnə davranışında, him-cimində və başqa üz ifadələrində izləmək olar. Səh-

nədə aktyorun hər hansı bir edimi, davranışı yalnız özünü bildirmir, həm də hansı bir sosial, psixoloji tipinsə hansı cəhətlərini isə görükdürür, xarakterizə edir. Bir sözlə, səhnədə aktyor işarə işini görür. "Aktyor olmaq işarə olmaqdır" deyimi kimlərsə amansız görünə bilər, kimlərsə belə düşüncə oyada bilər ki, canlı adamı (aktyoru) cansız işarə ilə eyniləşdirmək ən azı cansıxıcıdır. Ancaq nəyə görə işarə mütləq cansıxıcılığı andırmalıdır?!

Bizans qeysərləri zühur edəcək İsanın işarəsi kimi öz-lərini apardıqları üçün bədənlərini qurudub, özlərini yığış-dırırdılar. Başqalarının qavrayışı önündə çalışırdılar ki, adi ölənlərin gündəlik, "elə-belə" davranışlarına xas plastik palitradan arınmış görünsünlər. Belə hesab edirdilər ki, adi poza, oturuş-duruş, yerləş canlandırmaq istədikləri İsa gör-künə gərəksiz, korlayıcı əlavələr verər. Göründüyü kimi, Bizans qeysərləri işarə olmaqdan çimçəşmirdilər, tərsinə, onu öz görünüşlərinin bir göstəricisinə çevirirdilər.

Başqa bir nümunə. Sevdiyi kino aktyoru kimi geyinən, onun yerləş ilə yeriyən, gülüşü ilə gülən cavan bir oğlan, bəyəm, özünü canlı adam kimi duymurmu? Əgər o başqasının atri-butlarını məharətlə mənimsəyibsə, həndəvərindəkilər onu canlı adam kimi qavramırlarmı? Həm də, görünür, bu cavan oğlan özünün canlı, mənalı yaşayışını seçdiyi aktyorun və ya personaj tipinin işarəsi olmaq formasında mümkün sayır.

Yadımıza salaq, "Qatarda" televiziya tamaşasında (pye-sin müəllifi İsi Məlikzadə, rejissoru isə Ramiz Mirzəyev-dir) bütün olaylar "böyük adamın" atributlarında özünü aparan pinəçinin (Yaşar Nuriyev) üstündə baş verir. Pinə-çi bütün hərəkətləri ilə "böyük adamı" işarə edir, hamı da onu yetərincə canlı adam kimi qavrayır.

Beləliklə, semiotikaya görə səhnədə işarəyə çevrilən aktyor görükdürdüyü adamın eşi, o biri tayı olur. Sanki ikiləşmə baş verir. Və soykökünə baxsaq, bu ikiləşmədən gedib "simmetriya - asimmetriya" probleminə çıxarıq.

Pasterə görə, canlı materiya cansız materiyadan asimmetrik strukturlarının olması ilə ayrılır. Küri isə söyləmişdi ki, hər hansı olayı asimmetriklik törədir (33). Doğrudan da simmetrik təkrarlanmada ölgünlük var. Ona görə də simmetrikiyin simvolu olan cüt güllər qəbir üstünə qoyulur.

Simmetriklidə durğu, artımsızlıq var. Bəlkə bir də ona görə ekizlər əski toplumda instinktiv qorxu törədirdi, ona görə də onlardan biri öldürüldü, anaları isə qəbilədən təcrid edilirdi.

Ekizlərə sitayiş dövründə onlardan biri mənfi əlamətlərin daşıyıcısı sayılırdı ki, bu da semantik planda asimmetrikiyə bərabər idi. Ekizlərin asimmetrik ikişərliyə çevrilməsi eposda qəhrəman və onun köməkçisi görklərini törətmişdi. Dini ənənələrdə isə bu ikiləşmə peyğəmbər və onun köməkçisi (Musa və Harun, Məhəmməd və Əli) tipinə gətirib çıxarmışdı. Eyni qoşalılar və ya eşlər incəsənətdə də qalır (Don Juan və onun qulluqçusu, Don Kixot Və Sanço Panso, Məcnun və Zeyd).

Bu anlamda aktyor işarələrini və bütünlükdə, görükdürücü işarələri mümkün edən ikişər simmetrik təkrarın asimmetrik ikişərliyə çevrilməsi yaradıcı törəmələr, yeni anlam çözləmələri üçün təkan olur. Səhnədə aktyorun işarə ilə həmin işarənin görükdürdüyü insan tipi arasındakı asimmetrikiyin təsirli örnəklərini Meyerxold, Brext teatri vermişdir. Hətta Stanislavski sistemi də prinsipial naturalizmdən yayınmaq üçün bu asimmetriklidən çimçəşmirdi.

Semiotikanın işarə bölgüləri baxımından teatr tamaşalarına yanaşsaq, deyə bilərik ki, hər hansı bir tamaşa şərti və ikonik (görükdürücü) işarələrdən hörgülənmiş tekstdir. Burada musiqi formaları, sözlər, bəzi jestlər şərti bildiricilərdir. Məsələn, No teatrında yelpinci bir trayektoriyada aparıb-gətirmək küləyi, başqa cür hərəkət etdirmək qədəhi, qılıncı və sairəni bildirir. Bu işarələrin xeylisi teatr dilinin "sözlüyündə" ("lüğətində") toplanır. Teatr dilinin-kodunun "lüğətində", məsələn, sosial, psixoloji insan tiplərini, kök, arıq, uzun, gödək adam tiplərini, dağ, meşə və s. işarələrini aid etmək olar. Eyni zamanda ayrı-ayrı psixoloji halların (qəzəb, kinayə, paxıllıq və s.) maskaları da ən əvvəl bu sözlüyün içində olur.

İndi ki gəldik çatdıq maska məsələsinə, ondan bir az geniş danışaq. Teatr dilində olan hansısa psixoloji tip və ya hal ilə bağlı maska ayrı-ayrı aktyorların üzünə "düşəndə" bu üzün konkret cizgiləri sayəsində fərqli görünüşlər alır. Məsələn, Çelentanonun aktyor oyununda "üzündən zəqqutum yağan adam" maskası tez-tez təkrarlanır. Hərçənd yenilik ondadır ki, süjet xətlərinin təsiri altında, personajların filmlərdə tutduğu mövqelər, davranışlar sayəsində Çelentanonun bu maskası "bütün qadınların ürəyini alan" üzə çevrilir. Əslində Çelentano neyləyir? Sənət dilinin çox əski personoloji simvolu var: hamıdan yaşayış tərzinə, düşüncə tutumuna və yönümünə görə fərqlənən adam. Romantizmdə bu tip kütləyə, yığnağa qarşı duran dahiyə, komediyada isə başqalarından belə fərqləndiyinə görə də arada qalan, ələ salınan, axmaq vəziyyətlərə düşən əfələ çevrilir. Çelentanonun yeniliyi "üzündən zəqqutum yağan adam" maskasından romantizmdən gələn cizgi və mənala-

rı komediyadan gələnərlə qovuşdurmaqdır. Və biz bilsək də, bilməsək də Çelentanonun oyunlarından ona görə həzz ala bilirik ki, bu maskanı romantizmin və komediyanın dillərinin qovşağında qavrayırıq.

Onu da deyək ki, maska bildiricisindən bir çox aktyorlar istifadə edirlər. Sözsüz, aktyor maskası klounun boyalardan düzəldilmiş maskasından ayrılır. Kloun oyunda maskadan çıxmır. Çünki üzündəki doğruçu maskadır. Aktyorda isə maskanı andıran üz ifadəsidir. Adətən, bu üz ifadəsi aktyorun yeganə üz ifadəsi olmur, ancaq əsas, xarakterik bildirici kimi o birilərindən seçilir. Bəs bu xarakteriklik nədən gəlir? Cavabı axtaraq.

Hər bir adamın üz görünüşünə ən uyğun gələn, bu görünüşdən güclü açılan üz ifadəsi olur. Aktyor bacarığı bu ifadəni tapıb, onu mərkəzi bildiriciyə çevirib ətrafında öz oyununu qurmaqdır. Ona görə də maska işarəsindən istifadə edən aktyorlar başqa mimikalara üzlərini salanda belə, bunu onun üçün edirlər ki, qəfildən mimik maskalarının mənaları güclənsin. Yenə yadımıza "Peşmanlıq" filmi ni salaq. Varlamin mimik palitrası aktyor tərəfindən (Avtandil Maxaradze) iki maska ətrafında qurulur. Bunlardan biri tox, naqqal ifadədir. Bu ifadədə aktyorun cod, qısa saç, ətli, ağır üzü güclü iştirak edir (məsələn, cod və qısa saç başı yumruq kimi göstərir). Bir çox epizodlarda Varlam bu üzünü adamların üzünə dirəyir. Ancaq Varlamin özü-özü ilə tək qalanda bir üzü də var: naqqal təbəssüm yavaş-yavaş çəkilir, təbəssüm dodaqların aşağı əyilmiş uclarında qalır və bu zaman özü öz etdiklərindən şaşırır, hətta qorxmuş adamın küt-küt, hürkək-hürkək gülümsəməkdən əyilmiş üzü qalır.

"Günahsız Abdulla" televiziya tamaşasında (yazıçı Dil-suz, rejissor Ramiz Mirzəyev) Abdullanı oynayan Mikayıl Mirzəyev üzünü bir mimik maska-bildirici əsasında qurur. Bu maska başına gələnləri anlamayan, yanıqlı-yanıqlı da-mışan, fəryad edən adamın üzüdür. Aktyorun göstərdiyi minimum mimik dəyişkənlik ilə tamaşanın məkanında, rekvizitində minimum dəyişiklər bir-birinə tən gəlir. Səh-nədə nəsnələrin sayı nə az, nə çox olsa da qaranlıq, tünd boya tonlarının üstünlüyü əşyaları da sayca minimumda göstərir. Rejissor, beləcə, televiziya üçün meydan tamaşa-sının bədii dilindən istifadə edir.

İndi yenidən teatr dilinə qayıdaq. Söylədiklərimizdən bir nəticəyə də gəlmək olar. Teatr "sözlüyü" - işarə fondu gerçəkliyin sonsuz hadisələrindən, yalnız elə hadisələri, görükdürücüləri özünə toplayır ki, tamaşa tekstləri onlar əsasında qurulur. Ona görə də demək olmaz ki, gerçəklik-də nə varsa, hamısının teatr "sözlüyündə" görükdürücüsü, bildiricisi var. Teatr "lüğətinin", "sözlüyünün" tutumu gerçəkliyin sonsuzluğu fonunda həmişə azdır: Antik teatrın işarə fondunda zəngin üz ifadələri uyğun işarələrlə birəbir qeyd olunmamışdı. Bu lüğətə gerçək üz tiplərinə, ifadələ-rinə baxanda çox az üz ifadələrində "quruyub qalmış" maskalar toplanmışdı. Eyni sözləri bizim meydan tamaşa-larına, yaponların Kabuki, No teatrlarına da aid etmək olar. Kino dilinin işarə fondu bu anlamda tutumuna görə teatr "lüğətindən" xeyli genişdir, hərçənd o da aid olduğu ulu-sun dünyasının sərhədləri ilə məhdudlaşır.

İstifadə olunan görükdürücü işarələrin necəliyi baxı-mından da kino teatrdan ayrılır. Kino bildiricisi filmdə bil-diricinin bildiricisi olur. Teatrda aktyor dünyada olan kimi-

sə bildirir, görükdürür ekranda gördüyümüz təsvir isə aktyorun işarəsi olur. Ekrandakı təsvir ilə aktyorun yaratdığı işarə arasındakı bu fərq yalnız texniki fərq deyil, bədii nəticələri güclü olan fərqdır. Məsələn, rejissor montaj vasitəsi ilə təsvirdə aktyor oyununa aktyorun nəzərdə tutmadığı mənalar verə bilər. O biri yandan, iri orta planlar da aktyorun üz ifadəsində tam gözlənməz ifadəni böyüdüüb çıxarda bilər. Aktyor əgər asimmetriklik əsasında bədiilik əldə edərsə, kino onun üstünə ikinci asimmetrik planı qoyur.

Kino "lüğəti" ilə teatr "sözlüyü" arasında keçid pillələr kimi televiziya tamaşası və televiziya filmi durur. Teatr dilinin sintaksisinə, "qramatikasına" onun işarələrini düzən, tamaşaya yığan qaydalar daxil olur. Mizan qanunları semiotikanın dili ilə desək elə sintaksisə aiddir. Aksesuarla davranış konkret zaman və məkan qanunlarına tabe olur. Bax, bu qanunların şərtləndirdikləri hərəkət qaydaları da teatr sintaksisinə aiddir. Danışıda söz sözə bağlanmaq üçün dəyişməli olur, məsələn, yiyəlik hal şəkilçisini alır. Eləcə də stəkanı götürən, qılıncı çıxaran insan fiquru bu işi görmək üçün dəyişməli olur.

Teatr sintaksisinin mühüm hissəsini temporitm qaydaları, musiqi ilə plastikanın, aktyor davranışları ilə dekorasiyaların ilişgiləri təşkil edir. Dediklərimizi konkret örnəkdə anladaq. Yadıma salın kino lentini. Bu lent kadrcıqların yana-yana sıralanmasıdır. Otağın bu başından o başına gedən aktyorun hərəkətlərinin anları ayrı-ayrı kadrcıqlara paylanıb saxlanılır. Bu kadrcıqların hər birisi bizə bir işarəni, hərəkət "kəsiyini" (seqmentini) görükdürür. Həmin işarələrin göz üçün aramsız görünən tezliklə ekrana verilməsi yerləş görükdürücüsünü ekranda göstərir. Bu

vaxt işarələrin (kadrcıqların) ekrana verilməsinin tezliyi həmin işarələri yerləş deyilən sırada düzən sintaksis olacaq. İndi biz teatra baxsaq, burada da görürük ki, aktyor səhnənin bir yanından o biri yanına yeriyəndə ardıcıl olaraq işarələri pay-pay zala "göndərir". Məsələn, birinci addımını atanda əllərinin, bədəninin, başının vəziyyəti birinci işarə olur, sonra bu işarə ikinci addımdakı işarə ilə əvəzlənir... özü də həmin işarələrin forması, hansı ritmdə düzülməsi "qayğısız yerışı" və ya "təşvişli var-gəli" görükdürə bilər.

Sözsüz, kinematoqrafda yerışı canlandıran işarələrin arasındakı sərhədi tapmaq xeyli asandır. Bunun üçün kino lentindəki kadrcıqların sərhədini götürmək olar. Teatr tamaşasından belə işarələrin sınırlarını bizə onların fotosu göstərə bilər. Əslində tamaşanın estetik qavrayışında hər hansı hərəkətin işarələrini sərhədlərinə qapanmış şəkildə bircə-bircə seçib görməyə gərək olmur. Bildiricinin mənasını düşünmək istəyəndə onu başqalarından fərqləndirmək gərək olur. Əgər ard-arda düzülən işarələr hamısı eyni mənanı (məsələn, "yeriyir" mənasını) verirsə, onların arasındakı sərhədə də fikir verməyə gərək qalmır. Bu zaman bütün hərəkəti, edimi bütöv işarə kimi qavramaq da olar. Ancaq əgər yeriş zamanı aktyor büdrəyərək bizə nə-sə bildirmək istəyirsə, bu zaman həmin büdrəmə vəziyyətini yerişin gedişindən seçərək yeni pay kimi qəbul edirik. Dediklərimizi örnəklərdə gözdən keçirək.

Tofik Kazımovun qoyduğu "Müsyə Jordan və dərviş Məstəli şah" tamaşasında Məstəli Şah (Məlik Dadaşov) "səhnəyə baş qəhrəmanın çıxması" temporitmində hadisələrə girir. Dövrə vura-vura qadınları qorxuzur, cadugər

obrazına uyğun gələn jestlər, him-cimlər edir. Ovsuna başlayıb ritual tullanırları ilə hoppandır, sehləmək üçün qışqırtılar salır. Səhnədə tam gərginlik yaranır və birdən... Məstəli şah zala xəlvətçə göz vurur, yəni bütün bunlar hamısı həriflərin başını alladan oyundur. Tamaşanın finalında Müsye Jordan qaça-qaça gəlib xəbər verir ki, Paris dağılıb. Bunu eşidəndə Məstəli şah özü-özündən şaşırmiş halda məəttəl-məəttəl zala baxır.

Götürək başqa bir tamaşanı, - Azərbaycan Akademik Dövlət Dram Teatrında qoyulmuş "Səhra yuxuları" tamaşasını (pyes Anarındır, rejissor isə Vaqif İbrahimovdur). Burada aktyor davranışlarının başlıca ritmindən sapınmaqla, düşməklə özünə sınırlar (sərhəd) cızan plastik bildiricilər az deyil. Məsələn, "totalitar Bayal dövlətinin maskaradından bezmiş jurnalist Soyev" (Fuad Poladov) danışanda düşüncəsini təpiyi ilə ifadəli jest kimi davam edəndə gözü ayaqqabısına sataşır. Əyilir, ayaqqabısı ilə əlləşməyə başlayır. Bu zaman əyilmə və qalxma işarənin sərhədlərini cızır. Bütün plastik gedişdən düşən bu işarə Bayalda gördüklərindən bezmiş, olanlara yorğun və barmaqarası baxan, başqalarının ciddi saydığı vəziyyətlərdə düşüncəsi mənasız detallara dağılan Soyev obrazının "yığılmasına" qulluq edir.

Teatrda aktyor davranışlarının kadsayağı plastik bildiricilərdən düzülməsi və bu bildiricilərin hərəsinin öz sınırlarının olması elə bilməyin ki, bizim nəzəriyyədə aparacağımız quraşdırmadır. Teatr tarixindən plastik işarələrin kadsayağı göstərilməsi ilə və sınırlarının kəskin "cızılması ilə necə güclü bədii təsirlər əldə edilməsinə" dair çoxlu örnəklər tapmaq olar. Məsələn, götürək Meyerxoldun ha-

zırladığı "Müfəttiş" tamaşasını. Tamaşa "stop kadr" prinsipində düzəldilmiş məşhur "lal səhnə" ilə qurtarır. Bu səhnə bitəndə pərdə örtülür, donub qalmış aktyorlar görünməz olur. Bir neçə dəqiqədən sonra pərdə qalxanda yəni-dən donub qalmış aktyorlar pərdə arxasından peyda olur. Bir az da keçir, əl çalma davam edir və birdən qıraqdan səhnənin önünə tamaşanı oynamış aktyorlar çıxır. Bəlli olur ki, pərdə örtüləndən sonra "lal səhnədə" onlar özlərinə bərk oxşayan kuklalarla əvəz olunmuşlar.

Götürək başqa örnəyi. "Mən Dədə Qorqud" tamaşasında çox vaxt aktyorlar kadrların düzülənmasını andıran plastikada davranırdılar. Pozalar, jestlər "lentində" hər pozanı, jesti başqalarından ayıran dayanış, sərhəd xətti aktyor bədənində aydın "cızılırdı". Personajların davranışları filmlərdəki yavaşdılmış hərəkəti andırırdı. Tamaşada yavaşdılmış hərəkətlər birdən ani olaraq donub qalan jestdə, pozada bitirdi, beləliklə, sərhədi görünən işarələr əmələ gəlirdi. Sonra yeni jest, poza başlayırdı. Jestlərin bu "stop kadrları" folklor şəkillərindəki (luboklardakı), miniatürümüzdəki donmuş jestlərlə səsleşirdi.

Kinematografiyada yavaşdılmış şəkildə hərəkəti göstərməklə və stop kadrlarda saxlamaqla hərəkətin öz tempində, normal halında gözə görünməyən nöqtələrini göz qabağında saxlayıb gördürmək bədii həzz oyatmaq üçün özəl araçlardır. "Mən Dədə Qorqud" tamaşasında da təsvir etdiyimiz plastik ritmin bir vəzifəsi təxminən elə idi. Ancaq tamaşada personajların dediyimiz plastikasının işi bununla bitmirdi: ritmə yavaşdılmış hərəkət, donmuş jest daha yaxşı gərginliyi bildirir, iri ölçülü hərəkəti daha görümlü, baxınaxlı edir. İç gərginliyi və iri jestlər isə epik at-

ributlar kimi tamaşaya dastanın epik dünyasının havasını gətirirdi.

Söylədiklərimizə belə yekun vurmaq olar: teatr tamaşasında işarə, görükdürücü "kadrıcıqlar" arasında sınırların aydan cızılması və ya yaygınlaşdıraraq bilinməz edilməsi elə iki qütbdür ki, rejissor bu qütblər arasında gərilmiş bölgədə işləyir. Onların birinə, ya da o birisinə yaxınlaşaraq işarəni seçir. Yəni sərhədi bilinən və ya bilinməyən işarə prinsipi ilə tekstin hər hansı kəsiyini hazırlaması "elə belə" fakt olmayıb mənalı seçimin (mənaverici seçimin) sonucu kimi özünü göstərir (34).

İşarənin sərhədi həm işarənin öz problemidir, həm də sintaksisin məsələsidir, çünki sintaksis bildiriciləri birləşdirdiyi üçün onların sərhədi ilə iş görür. Təsviri sənətdə düz və ya tərs perspektivin prinsipləri ilə paylanan görükdürücülər boyanın, cızığın sayəsində xeyli aydın sınırlar alırlar (hərçənd impressionizmin kolorit sintaksisi tez-tez işarə sınırlarını yaygınlaşdırmağa səbəb olurdu). Kino və teatrda isə bildiricilərin düzümündə zaman parametrlərinin (sintaksisin) iştirak etməsi işarə keçidlərini xeyli görünməz etmək imkanını verir və gərəkəndə sənətçi bundan istifadə edir.

Kino "lüğəti" ilə teatr "sözlüyü" arasındakı fərqlər haqqında söylədiklərimiz bu iki sənət növünün sintaksislərinə də aiddir. Hər ikisində həyat sintaqmalarının rolu böyükdür. Yəni də bildirək. Sintaqma iki işarənin birləşməsidir. Deməli, həyat sintaqması deyəndə toplum üçün, insan dünyası üçün xarakterik olan nəsnələr, olaylar birləşməsi nəzərdə tutulur (məsələn, əli uzadıb stəkani götürmək, sonra stəkandan su içmək həyat sintaqmalarıdır). Ancaq kino sintaksisi ilə teatr sintaksisinin bir önəmli fərqi var:

kinokameranın dünyada hər yeri gəzərək gördüklərini lentə köçürməsi, ən dürlü rakurslardan, yaxınlıqdan - uzaqlıqdan baxa bilməsi kinodakı həyət sintaqmalarının bir tekst içində mümkün sayını teatrdaından qat-qat çox edir.

İkinci önəmli fərq: filmdə həyat sintaqmalarının özü yox, onların təkrarının təkrarı canlandırılır. Öncə kameranın qarşısında onlar görükdürülür. Sonra isə bütün bunlar lentdəki görükdürmələrə keçir. Gördüyümüz fərq, - yenə də deyək, - bədii cəhətdən heç bir sonucu olmayan sırf texniki fərq deyil. Aktyorun öz bədəni ilə nəsnələrin arasındakı ilişgilərdən canlandığı həyat sintaqmaları kameradan keçib lentə yazılanda tam rejissorun qayçısına tabe olan materiala çevrilir. Tamaşada aktyor səhnənin bu tayındakı qapıdan girib o taydakı qapıdan çıxmalıdırsa, bu yerışı axıracan edir. Rejissor isə əlinin altında lent şəkilləri olduğı üçün göstərilən həyat sintaqmalarının ardıcılığını kəsir. Lentin ortasından bir parçanı kəsib səbətə tullayır. Yerdə qalanları birləşdirəndən sonra ekranda öncə personajın qapıdan içəri girməsi görünür, sonra isə otaq boyu nə qədər yeriməsi göstərilir, yalnız qapıdan çıxması verilir (35).

Lentin rejissorla verdiyi bu imkanlar sayəsində kino dünyanın filmdəki görükdürücülər sistemində modelini quranda istədiyi qədər doğrucul, dürüst olduğı qədər, istədiyi kimi də quraşdırmalar uydura bilir.

Teatra qayıdaq. Biz indiyənəcən onun öz işarə fondu, sintaksisi olduğunu və bu işarələrin həmin sintaksisdə düzöldüyünü anladıq. İndi isə artırmaq ki, tamaşanı anlamağı və deməli, duyğularla yaşamağı tamaşaçı o zaman bacarır ki, teatr "sözlüyü", "qrammatikası" yəni dili haqqında bilik toplayıb. Bunun sayəsində tamaşaçı aktyorun üzündəki də-

yişmələrdə qımışığı, kinayəni, yerləşində gərginliyi, yelbeyinliyi tanıya bilir. Eləcə də boya ləkələrinin birləşməsində hər hansı mənzərəni, eşitdiyi musiqidə sevinci, həsrəti başa düşür. Dediklərimizin doğru olduğunu belə bir durum aydın sübut edir: Avropa teatrının estetikasında tərbiyə almış adam yapon teatrını duymaqda xeyli çətinlik çəkir (oxşar şəkildə yapon filmlərinə baxan zaman biz alışmadığımız üz ifadələrini görəndə onlardan çox az təsirlənirik).

İndi bu dediklərimizə belə bir əlavə verək. Güman kimi deyə bilərik ki, gerçəkliyin teatr sənəti üçün önəmli olmuş, önəmli olan və önəmi mümkün olacaq olaylarını bildirən, görükdürən işarələr teatr dilinin "sözlüyünə" toplanır. Yenə də deyək. Teatr sözlüyündəki işarələrin necəliyini, nəliyini dürlüdür: bəziləri təmiz musiqi forması və ya sözdür, bəziləri bədən, jest formalarıdır, bəziləri isə musiqi və ya söz ilə jestin, pozanın birgəliyindən yığılmışdır.

Yeri gəldiyi üçün bir şeyi yada salaq. Danışq dilinin "lüğəti" bu dilin bütün sözlərini özünə toplayır. O biri yandan, danışq dilində onun aşağı "şöbələri" kimi ayrı-ayrı dialektlər var. Dialektin sözlüyündə ümumi sözlüyün heç də bütün işarələri təkrarlanmır. Dialektin lüğətində onun işlənməsi üçün gərəklı mənalari bildiren sözlər toplanır. Deyilənlər dialektin qrammatikasına da aiddir. Həm də yaxşı bəllidir ki, ümumi söz fondunun işarələri dialektlərdə cürbəcür fonetik dəyişmələrə uğrayır, cürbəcür ləhcədə deyilir. Ümumi qrammatika prinsiplərinin özü də dialektlərdə dürlü dəyişmələrə uğrayır.

Əgər biz teatra baxsaq, burada da oxşar durumu taparıq. Ayrı-ayrı janrlar, ayrı-ayrı milli teatrlar, tarixi çağların teatrları dialektləri andırır. Bu "dialektlərin" sözlüyündə

heç də teatr sözlüyünün bütün işarələri təkrar olunmur. Təkrar olunan işarələr isə hər teatrın "dialektində" ayrıca "ləhcə" ilə verilir. Klassisizmdə faciəvi poza XX yüzil teatrının sözlüyündəki faciəvi poza tiplərindən kəskin ayrılır. Vodevilin "sözlüyünə" heç də bütün melodik formalar girmir, melodramın işarə fondunda isə mürəkkəb ictimai-iqtisadi kolliziyaları bildirən işarələrə rast gəlməzsən. Ona görə də biz deyə bilərik ki, hər janr öz işarə fonduna və sintaksisinə görə özümlü dünya mənzərəsini, modelini yaradır. Doğru meydan tamaşaları romanik, epik süjetlərə, mövzulara geniş müraciət edərək öz dilinin strukturlarına uyğun şəkildə onları dəyişdirirdi. Məsələn, "Qara göz" tamaşaları şəhər həyatının təsiri ilə demokratik xarakter daşıyırdı. Ona görə də, tutalım, "Fərhad və Şirin" in süjetini öz janr dilinə çevirəndə olayların məkanını, personajların sosial ranqlarını və hətta süjet keçidlərini şəhər tamaşaçılarının qavrayışına uyğun olaraq dəyişdirirdi.

İrəlində söylədiyimiz kimi, teatr bildiriciləri fonduna ("lüğətində") yalnız bədən işarələri girmir. Buraya boyakarlıq, musiqi, söz sənəti "sözlüyündən" işarələr də daxil olur. Əgər belədirsə, deməli, teatr dilinin sintaksisinə boyakarlığın, bədii ədəbiyyatın, musiqinin sintaksisindən də hansısa prinsiplər keçir. Teatr dili bədii ədəbiyyat, boyakarlıq, musiqi dillərinin sintezidir. Həm də bu sintezdə qıraqdan gələn dillər yeni şəraitdə işləyə bilmək üçün uyğunlaşmalara, dəyişmələrə məruz qalırlar. Oxşar olaraq, tamaşa teksti də bədən, əl-ayaq, üz, dekor, söz, musiqi bildiricilərindən, görükdürücülərindən hörgülənir.

İndi gəlin izləyək, görək, tamaşa tekstinin korpusunda bu dürlü işarə tipləri necə bağlanırlar, necə ilişgilərə girir-

lər. Bizə elə gəlir ki, göstərilən ilişkiləri bütünlükdə "yaxınlaşma - uzaqlaşma" prinsipi ilə incələmək olar. Özü də unutmayaq ki, "yaxınlaşma" və "uzaqlaşma" anlayışlarının bizə gərəkli olan geniş anlamları var. Götürək yaxınlaşmanı. İki nəsnə, olay həm mənaca, həm formaca, həm dəyərcə (yaxşı yaxşıya), həm ritmcə, həm də üslubca yaxınlaşa bilər. Eyni sözləri uzaqlaşma haqqında da demək olar.

İndi "uzaqlaşma - yaxınlaşma" ölçülərindən, mənəvericiliyindən teatr tamaşalarına baxsaq, görürük ki, burada işarələr bir yerdə yaxınlaşma əsasında qurulduğu halda, başqa yerdə uzaqlaşma prinsipi ilə aralandırılırlar. Bunu bir az da konkret açıqlayaq. Tamaşanın içində söz ilə bədən ya mənaca, ya məkanca, ya düşükləri duyğulara görə yaxınlaşa da bilər, uzaqlaşa da bilər. Oxşar şəkildə bədənle musiqinin, dekorun, sözlə musiqinin, dekorun ilişkilərini aydınlaşdırmaq olar. Bir az da konkret deyək. Tamaşada bir işarə (məsələn, "tiran" bildiricisi) söz, jest, poza ilkin işarələrinin birgəliyindən ya yaxınlaşma, ya da uzaqlaşma əsasında "yığılır".

Aktyor bədəninin hərəkət ritminin musiqi ritmi ilə yaxınlaşmasına və uzaqlaşmasına örnək. İncəsənət İnstitutunun Tədris teatrında Cəfər Cabbarlının kiçik həcmli bir pyesi əsasında Vaqif İbrahimovun hazırladığı "Yaylağa gedir" tamaşasında dediyimiz işarə əlaqəsi özünü belə göstərdi: hüznü musiqi içində Vərəmlinin (Telman Adıgözəlov) cəsədi ətrafında yığılmış personajların "ağı demək" anlamını verən yanıqlı jestləri hüznü musiqisi sezilmədən oyun havasına keçəndə rəqsə çevrilirlər. Musiqi ritmi ilə bədən ritmi yaxınlaşıb iç-içələşirlər. Oyun havası ilə cəsəd isə bir-birindən uzaqlaşmış teatr işarələri olurlar. Sonra aktyor cəsəd işarəsindən çıxaraq özünə (Telman

Adıgözəlova) qayıdır, üzündə cəsəd qrimi olsa da öz gözləri, öz qımıışığı ilə başqalarına qarışıb oynayır. Musiqi ilə bədənin ritm, əhval eyniliyi cəsəd bildiricisi ilə deyil, aktyorun öz rəqsi ilə bərpa olunur. Əvəzində tamaşaçının düşdüyü faciəvi duyğularla, - axı bu Vərəmlinin ölməsi ən alçaq, ürəksiz bürokratik firfiranın nəticəsi idi, - oyun havası arasındakı ilişgi kontrapunkt şəklində qalır (düzdür, rəqs xeyli davam edir və bir azdan tamaşaçı da oyun havasının axarına düşür, ancaq bu zaman tamaşaçının halını "çılğın musiqidə hərlənən, üzü isə qəmdən, üzüntüdən əyilmiş adam" görkündə göz qabağına gətirmək olar) (36).

Tamaşada sözlə bədən, üz bildiriciləri arasında yaxınlaşma və uzaqlaşma əməliyyatından doğan bədii mənalara örnək. Şəki Dövlət Dram Teatrında Hüseynağa Atakişiyevin qoyduğu "Arturo Uinin karyerası" (B. Brext) tamaşasında Arturo Uinin (İbrahim Əliyev) nimdaş səfil geyimi, yöndəmsiz, beli bükük, ürkək pozası ilə zavallı dilsizliyi arasında tam yaxınlıq var. Ancaq onun Sisero şəhərində qanqsterlərin başçısı olması haqqında ağızdan-ağıza gəzən sözlər bütün bu görünüşdən tam uzaqlaşır. Sonralar Arturo Uinin özününkülər arasında söylədikləri də acınacaqlı görkəminə heç uyğun gəlmir. Heybətli sözlər acınacaqlı əyinbaşla ziddiyyətə girir və bu təzad napnazik ilanım öldürücü zəhəri qədər qorxunc görünür. Söz geyimin yalançı "qın" olduğunu açır. Hitlerin bədii görükdürücüsü olan Arturo Uidə söz və geyim arasındakı ilişkinin vəzifəsi bir də o olur ki, Uinin şəxsiyyəti tamaşa boyu açıldıqca nimdaş geyim və yöndəmsiz bədən onun əsl kimliyinin metaforasına çevrilir. Brext estetikası üçün xarakterik olan siyasi pamflet bu geyimi Hitlerin şəxsiyyətini zir-zibil, cır-cındır, tullantı

əlamətləri ilə xarakterizə edir. Yada salaq ki, tamaşanın başlanğıcında Arturo Ui zibilliyin içindən peyda olur. Bütün bu mənalarla faşistlərin gözəl hərbi geyimləri, parad görünüşlərinə hərisliyi üzdə uyğunsuzluqda görünür. Ancaq yada salaq, faşizm öz estetikası ilə mahiyyətindəki əxlaqdandışı biolojisizmi görünməz etməyə çalışmışdı.

Sözlə bədənin, pozanın, jestin uzaqlaşmasına başqa bir örnəyi E. Şvarsın "Lüt kral" pyesinin "Sovremennik"də qoyulmuş tamaşasında (rejissor Oleq Yefremovdur) görmək olar. Nazir (aktyor İ. Kvaşa) qiyamçı görünüşü ilə krala (Y. Yevstiqneyev) tərəf soxulur, kəskin şəkildə deyir ki, heç kimdən, heç nədən qorxmur və sözünü düz kralın üzünə deyəcək. İgidlik edən adam qorxmazlığı ilə bu sözləri kralın üzünə çıxır: "Sən, kral, sən ...necə deyim? ... yaxşı kral-san". (Yada Əziz Nesinin "Qərb yaltaqlığı" haqqında sözlədikləri düşür). Kral isə cavabında acı həqiqəti eşitmiş adam kimi "Cəsur qocadır" - deyir. Burada nazirin qiyamçı davranış, səs - intonasiya bildiriciləri ilə yaltaq sözləri arasında uzaqlaşma baş verir. Ancaq bu uzaqlaşma yeni obraz kompleksini - "Qərb yaltaqlığı" adlanacaq mənaları toplayır.

Beləliklə, teatrda ayrı-ayrı bildiricilər, görükdürücülər dəyərcə, ritmcə, mənaca uzaqlaşanda, nə qədər paradoksal görünsə də, bu, sapı qırılmış muncuqlar kimi dağılmağa gətirib çıxarmır. Tərsinə, uzaqlaşma yeni mənaların, yeni görklərin yığılmasına gətirib çıxarır. Belə işarələr uzaqlaşır ki, birləşsinlər, çevrədə bir-birindən uzaqlaşan iki nöqtənin sonucda bir-birinə rast gəlməsi kimi. Ona görə də Heraklit söyləyər ki, bir-birindən uzaqlaşanlar rastlaşır, tam ayrı olanlardan ən gözəl uyarlıq yaranır. Söz gətirdi, Heraklitdən keçək Vaqif Səmədoğluna:

*Markiz adaları...
Markiz adalarında
Doğsaydı məni anam,
Adımı yəqin ki,
Xemao qoyacaqdı atam.
Mənim şərəfimə
Bir şeir də yazacaqdı;
Samoa dilində.
Boya başa çatıb Xemao
Bakının
Bayıl doğum evində
Doğulmağımı istəyəcəkdi.
Arzulayacaqdı
Adının Vaqif qoyulmasını.
Və Markiz adalarında
Darıxacaqdı
Zavallı (37).*

Doğrudan da Heraklit demişkən, ən uzaq olanlardan ən gözəl uyarlıq yaranır. Vaqif ilə Xemao arasındakı Markiz adalarınacan olan uzaqlıqdan bu şerin gözəl uyarlığı ortaya çıxır.

Sözlə plastikanın yaxınlaşması aktyor jestlərində, üz ifadələrində sözün mənasının, ruhunun birbaşa təkrar olunması kimi daha geniş yayılmışdır. Qeyzli sözlərin qəzəbli sifətlə deyilməsi buna ən adi örnekdir. Sözlə bədənin bu simmetrikliliyi 20-30-cu illər Azərbaycan aktyorlarının romantik oyununda özünü gur şəkildə göstərirdi. Bu çağın teatr sənətində güclü, ehtiraslı, çılğın monoloqlar iri, pafoslu, çılğın jestlərdə əks-səda verirdi.

Sözlə onu deyənin mimikasının, jestlərinin yaxınlaşması klassik melodramlar üçün də çox xarakterikdir, hərçənd melodramın bugünkü bərpasında həmin prinsip tez-tez pozula da bilər. Rüstəm İbrahimbəyovun "Şirə bənzər" melodramı səhnədə belə pozulmalar üçün, artıq, pyesin öz qatında əsas verir.

Sözlə plastikanın yaxınlaşmasının eyniliyə çevrilməsi, bir-birinə bərabər olması klassik melodramdakı sadələşmiş simmetriklərdən fərqli olaraq gözlənməz təsir bağışlaya bilər. "Yaylağa gedir" tamaşasında idarə müdiri Vərəmlinin yaxasından tutub sürüyür. Bu zaman onun jestləri, üzündəki ikrah "murdar əski kimi apardı atdı bayıra" cümləsinin hərfi təkrarına çevrilir. Söz, cümlə bədənləşir. Cümlə sözlə yox, bədənə deyilir. Müdirin hərəkətini biz dildən bildiyimiz cümlə-metafora kimi oxuyuruq. Teatrda sözün beləcə bədənləşməsi Demokritin bir deyimini yadırmıza salır: sözlər balaca heykəlciklərdir.

İndi isə gözdən keçirdiyimiz problemi daha geniş anlamaq üçün "Mən Dədə Qorqud" tamaşasına baxaq. Ancaq xeyli uzaqdan başlamalı olacağıq.

Özünün ilkin çağında, məsələn, əski miflərin diri olub toplumu yönəltdiyi, idarə etdiyi dövərdə danışmaq dili maddi, nəsnəl təbiətdən semiotik məsafədə aralı durmuş kimi görünürdü (38). İnsanlığın bu dansöküləndə (Kamal Abdullanın deyimidir) (39) söz-ışarə yerindən dəbərilib bildirdiyi cismin qabığından və ya orbitindən qırağa çıxmamışdı. Ona görə də Marks deyirdi ki, bu çağda düşüncə insanın praktiki eyləmlərinin içinə hörgülənmişdi, yəni mücərrədləşib, ayrıntılaşıb onlardan ayrılmamışdı. Ona görə də əski ovsun üçün sözdən obyektə yol bir qırnaq idi.

Ona görə də inanış vardı ki, əgər adın üzərində təcavüzə-dici ovsun oxusan, magik əməliyyat aparsan, həmin əməliyyatın sonucu heç bir əngələ rast gəlmədən adamın təkinəcən sirayət edib onu dağıdacaq. Sözlə cismin, sözlə bədənə beləcə bir sırada görünməsi və bu cür də əski insan tərəfindən yaşanılması bir çox sonuclara gətirib çıxarırdı. Arxaikada sözə münasibət birbaşa idi, söz kəsən bıçaqdan, batan oxdan öz etgisinə, fizikliyinə görə fərqlənmirdi. Ona görə sözdən sevinmək də, qorxmaq da böyük idi. Bu çağın düşüncəsinə görə, sözü yalan üçün işlətmək, bəlkə də, olardı, ancaq sözün özündə, içində bir damcı da yalan yox idi. İbtidai insan üçün söz obyektə bütünlüklə ötürdü, ona görə də sözün dəyər-düşməzi nəsnelərin dəyər-düşməzi qədər idi. Bədənləşmiş söz, nəsnelərin özü kimi yaşanılan dil bildiriciləri "Mən Dədə Qorqud" tamaşasında personajların dialoqunu qarşılıqlı fiziki təsir aktına çevirir. Tamaşada birinin sözünü başqası yalnız qulağı ilə eşitmir, əllərinin, qollarının gərginliyi, bədəninə "yeriyən" əzələ qabartıları, burumları ilə yaşayır. Söz tamaşaçının gözlə seçəcəyi ritmdə cərəyan kimi dalğa-dalğa bədənlərdən keçir (sonra bu dalğa "yaxşı" tamaşaçının da əzələsinə sirayət edir). Bədəndən ayrılmamış, nəsnelərdən sapınıb qırağa çıxmamış belə Doğru, Yalansız sözlər arasında Dədənin sözləri başlıca yer tutur. Daha dəqiq desək, tamaşanın başlanğıcında elə Dədənin sözləri oğuzları sosial Kosmosa, düzümə salır. Dədə Qorqud nəsnelərin üstünü sözlə örtən yaradıcı, mədəniyyətgətirici başlanğıc kimi göstərilir. Bu baxımdan, Dədənin aforizmləri Doğru dilin, sözlə düzgün işarə etməyin, bildirməyin ana prinsipləri kimi duyulur.

Tamaşanın ikinci bölməsində mifik, epik dünyaduyunun sökülməsi söz işarəsi ilə nəsnə arasındakı ilkin birgəliyin, biryerdəliyin pozulması kimi görükdürülür. İslam modeli oğuzlara Allah ilə elə ilişgilər təklif edir ki, onların içində qılığa, ikiüzlülüyə yer açılır. Belə ilişgilər əsasında qurulmuş dünyaduyumunda işarə ilə nəsnə kəskin şəkildə bir-birindən uzaq düşür. İşarə ilə nəsnə arasında boşluq yaranır. Cismdən qopmuş işarə-söz bağımsızlaşır (bağdan qopur, müstəqilləşir) və bu boşluq bölgəsində, fəzasında istənilən yöndə yola düşmək imkanını qazanır. Beləcə, söz və başqa əski işarələr cismnin cazibə orbitindən çıxır.

Biz tamaşanın ikinci bölməsindən aldığımız biliyi bir az da ümumiləşdirsək, düşüncəmizi belə davam etdirə bilərik: ilkin mifoloji-magik, sonra isə epik dünyaduyunun sökülməsi həm də işarə ilə nəsnənin ilkin birliyinin sökülməsi kimi baş verir (40). İşarə və, eləcə də, söz ilə cism arasında boşluğun, aranın əmələ gəlməsi onların (işarələrin) hərəkət diapazonunu yelpinc kimi açaraq aşırı dərəcədə genişləndirir. Söz nəsnədən ayrı düşüb yalana çevrilmək imkanı qazanır. Ona görə də sözün cismə yaxınlaşması doğruya çevrilməsi ayrıca problem kimi ortaya çıxır. (Arxaik düşüncə üçün belə bir problem yox idi, çünki onun üçün sözün yalan ola bilməsi ağılasığmaz idi. Bunu Daş dövrü səviyyəsində qalmış bəzi qəbilələr üzərində aparılmış müşahidələr də yaxşı göstərir).

Sözün müstəqilləşib nəsnədən uzaqlaşma bilməsi onu başqa cismlərə də müstəqilcəsinə eyham vurmasına sərbəstlik yaradır. Söz belə olanda bədii, elmi metaforaya çevrilir. Arxaik bilində isə söz bizim indiki baxımımızdan metaforaya oxşasa da əslində metafora deyildi. Arxaik

bilinc iki nəsənəni bənzətmə prinsipi ilə birləşdirirdisə, əslində, bu bənzəmə kimi deyil, eynilik kimi qavranılırdı. Əgər əski oğuzlar dağla, su ilə danışırdısa, bu metaforik söhbət deyildi, real söyləşmə idi. Oğuz üçün, eləcə də bütün əski insan üçün təbiətin hər nəsənəsi dialoqda tərəfmüqabil idi. Sonralar, özəlliklə, Ortaçağda, bu münasibət ona çevrilir ki, Təbiət Kitab hesab edilir.

Sözlə nəsənə arasında əmələ gələn probel, boşluq və sözün metaforaya çevrilə bilmək imkanının yaranması bədi ədəbiyyatın yaranış imkanı olur. Sözün nəsənədən ayrılıb uzaq düşməsi həm də fəlsəfi düşüncənin yaranmasına təkan verir. Sözlə cism arasında yaranmış böyük uzaqlıq sayəsində yüksək abstraksiyalar, düşüncə ayrıntıları düzəltmək mümkün olur. Heç də ikinci dərəcəli iş deyil ki, fəlsəfə özünün xeyli enerjisini sözlərlə əməliyyat apararaq nəsənələrin əsl sifətini, özünü tapmağa sərf edir. Bir çox əski fəlsəfi məktəbləri sözlərdən ilkin sözlərə, onlardan isə nəsənələrin özünə, üzünə çıxmaq canatımı kimi xarakterizə etmək olar.

Yeri gəldi bir haşiyəyə də çıxmaq. Artıq, irəlidə söyləmişdik ki, Orta çağ Azərbaycan şairləri bir çox hallarda şeirin şeir olmasını sözlərlə kültürün ən müxtəlif simvol və qatları arasında səsleşmə yaratmaqda görürdülər. İndi bunu əlavə edə bilərik. Arxaik söz nəsənədən uzaq düşəndə elə bil öz nəsənəsayağı təsir gücünü də itirir. Və Ortaçağ sənətkarı sözə can və güc vermək üçün məcbur olur ki, onu metaforik prinsiplə mədəniyyətin dürlü qatları və simvolları arasında dolandıra-dolandıra "varlandırsın".

Biz tamaşada sözlə bədənin yaxınlaşmasından başladıq, sonra isə indicə oxuduğunuz haşiyələrə çıxdıq. Onlar təsədüfi düşüncənin sapınması deyildi. Sadəcə, qısa mate-

rialda istədik göstərək ki, teatr bildiriciləri arasındakı bağlantıları "yaxınlaşma-uzaqlaşma" qarşıdurumu ilə modeləşdirməyimiz dayaz deyil... çünki mədəniyyət tarixinin əskilərinəcən aparıb çıxaran yollara lağım atır.

Sözlə üzün, jestlərin, bədənin yaxınlaşmasına, sözün onlarda gerçəkləşməsinə başqa örnəyi Efrosun Ernest Heminqveyin "Okeandakı adalar" romanı üzrə hazırladığı tamaşa verir. Burada hadisəni söyləyənin monoloqu cümləbəcümlə, sözbəsöz aktyorlar arasında paylanır. Görünür, monoloqun bu cür çoxsəsli, polifonik verilməsinin əsasında Baxtinin ideyası durur ki, monoloqun düşüncə "draması" gizli dialoqdan doğur. Çünki monoloji düşüncə axarında düşüncə, onu söyləyən tərəfindən yarımçıq saxlanırsa və ya yenidən əsaslandırılırsa, və ya düzəldilirsə, bu o deməkdir ki, belə dəyişmələrə səbəb başqasının etirazı olur. Monoloqda başqası monoloqun müəllifinin bilincində anonim şəkildə, üstüörtülü olaraq iştirak edir. Ona görə də adını çəkdiyimiz teletamada ayrı-ayrı aktyorlar monoloqun içində gizlənmiş başqasının sözlərini öz səsləri, öz sifətləri ilə üzə çıxarırlar. Bu durumda sözlərin dürlü bədənlərlə, üzlərlə yaxınlaşması onların gizli və başqa səslərini, anlamlarını bilinər edir.

Tamaşanın işarələr cərgəsində jestlə nəsnələrin (aksesuarın, rekvizitin) ilişkilərinə baxsaq, burada da "yaxınlaşma-uzaqlaşma" mexanizminin möhkəmcə işlədiyini görürük. Səhnədə qılınc, stəkan, siqaret ilə əlin, ağızın "natural" rəftarı yaxınlaşma prinsipində özünü göstərir. Aksesuar, rekvizit ilə plastika arasında yaxınlaşmanın, uyğunlaşmanın çətinləşməsi və ya çətinləşdirilməsi isə gülüş doğura bilər. Q.Tovstanoqovun Vasili Şukşinin "Enerjili adamlar" pyesi əsasında qoyduğu tamaşada dediyimizi yaxşı göstərən səhnə var. Aferist və alverçi olan Aristarx

(Yevgeni Lebedev) axşamkı əyyaşlıqdan sonra səhər nə qədər eləyir, əli tir-tir əsdiyindən stəkana içkini tökə bil-mir. Əlini stəkana, stəkanla "rəftara" uyğunlaşdırmaq üçün o ən mürəkkəb qurğular, hoqqalar düzəltməyə məc-bur olur ki, bu da hər dönüşündə tamaşaçıları güldürür.

Nəsnələrlə plastika arasında yaxınlaşma-uzaqlaşma pro-sesuallığının necə dürlü sonuclar törətməsinə yaxşı örnəyi "Ac həriflər" tamaşasından (Tədris teatrı, rejissoru Vaqif İb-rahimoğludur) tapmaq olar. Əyalət aktyoru iki teatr həvəs-karına "sənət dərsi" verəndə "klassik" faciə ehtiraslarını nü-mayiş etdirərək restorandakı sütunu öz "əzəmətli" qolları arasına alır. Bu vaxt onun ah-nalə ilə yırğalanmasına uyğun olaraq azman sütun da başlayır yırğalanmağa. Sütunun bu-taforluğu aktyorun natural jestindən uzaqlaşır, onun "ağırlı-ğına" "yüngüllüyü" ilə tərs durur (41).

Bir çox çağdaş tamaşalarda jestin gerçək biomexanikası aksesuarsızlığa, nəsnəsizliyə, əşyasızlığa qarşı qoyulur. Olmayan, ancaq göz qabağına gətirilən nəsnələr ilə əl, bə-dən natural rəftar edir. Beləliklə, tamaşa tekstinə pantomim bildiriciləri qoşulur. Olmayan əşyaların pantomimsa-yağı davranışlarda səhnənin "boşluğunda" guya ki olan əş-yalar kimi canlandırılması, - həm də bu zaman nəsnə gö-rünməməsi sayəsində görünür, sıfırsayağı bildiricidən duy-durulur, - səhnə məkanının hər nöqtəsini istənilən vaxt mənə doğacaq nöqtəyə çevirir. Bəlkə də səhnənin məkanı adi məkandan bununla ayrılır və ona görə də tamaşa get-məyən boş səhnə belə, hər teatrsevəri öz ovsununa salır.

Dediklərimizə yekun vurub söyləyə bilərik ki, tamaşa tekstində dürlü növlərdən olan bildiricilər, görükdürücülər arasındakı bağlantı, səsleşmə "yaxınlaşma - uzaqlaşma"

əlamətləri əsasında modelləşdiriləndə biz nəzərdə tuturuq ki, bu əlamətlər cürbəcür variantlarda, qiyafələrdə özlərini göstərirlər. Məsələn, yaxınlaşma və uşaqlaşma dəyər baxımından iki teatr bildircisinin bərabərləşməsi və ya ziddiyətləşməsi ola bilər. Ramiz Mirzəyevin Fuad və Zəminə Hacıyevlərin ssenarisi əsasında hazırladığı "Ordan-burdan" televiziya tamaşasında (musiqisi Rauf Hacıyevindir) şıq tikilmiş gözəl kostyumlar eyni dəyəri daşıyan səliqəli, "ləyaqətli-ərdəmli" kübar plastikasında, davranış tərzində təkrar olunur. Personajların jestləri, yerişi, oturuşu-duruşu sanki onların kostyumlarına qulluq edir, kostyumların gözəl siluətlərinə pozuntu gətirəcək hər hərəkəti özündən uzaq edir. Və bütün bunların içindən, Salman bəyin (Cahangir Novruzov) dəyərcə tam uyğunsuzluq gətirən mimik maskası görünür. Salman bəyin bədəni jiletinin, şalvarının diqtə etdiyi kübar manerasında hərəkət edərək özündən öz aristokratik ruhunun dəyərini yağdırır. Ancaq di gəl ki, onun üzü, necə baxması, necə məəttəl qalması bütün manerasının aristokratik təsirini özündən də bilinməyə qoymur. Cahangir Novruzov Salman bəyin mimik palitrasını özündən yonulmamış naturanı bildirən, bir az key-key, bir az görməmiş-görməmiş, bir az tox-tox, bir az da məəttəl qalmasından ləzzət ala-ala baxan maskanın ətrafında qurur. Bu maskada Uşaq arxetipinin əlamətləri duyulur, hərçənd uşaq sadələvhlüyü həmin maskada bir az yonulmamış keyliklə bir az tox təəccübün qarışığında verilir (42).

İki işarə teatrda janr-poetik çeşidlərinə görə də ya yaxınlaşa, ya da uzaqlaşa bilər. Ramiz Rövşənin şeirləri əsasında Vaqif İbrahimovun Musiqili Komediya teatrının kiçik zalında qoyduğu "Ağrı" tamaşasında "Astar üzünə"

şerinin kinayəsi aktyor üz və hərəkətlərinin komizmində təkrar olunur. Əgər həmin tamaşadan "Ay işığı" şerini götürsək, görürük ki, bu şeirdə özünəkinayə olsa da aktyorlar onu ekstatik planda oynayırlar. Maraqlıdır ki, şeirlə aktyor oyunun bu janr uyğunsuzluğunu Ramiz Rövşən nöqsan kimi görürdü. Hərçənd tamaşanın bütövü içində həmin uyğunsuzluq başqa cür açılır.

Teatr bildirciləri arasında yaxınlaşma və uzaqlaşma ilişkilərinin bəzi variantlarına baxandan sonra indi demək istərdik ki, tamaşanın konkretliyi göstərilən ilişkilərin ən mürəkkəb hörgülərindən törəyir. Bunu əslində bizim göz-dən keçirdiyimiz örnəklərdən də görmək olar. Ona görə də tamaşanı incələyəndə seçmək gərəkdir ki, harada iki teatr işarəsinin yaxınlaşması üçüncüdən uzaqlaşmağa gətirib çıxarır, necə olur ki, məkanca yaxınlaşan bildircilər dəyərcə, ruhən bir-birindən uzaqlaşmış olurlar.

§3. İncəsənətdə dillər polifoniyası, dillər dialoqu

Bütünlükdə mədəniyyət çoxdilli bir sistemdir. Onda miflərin, ritualların, incəsənət növlərinin, ayrı-ayrı sənətkarların fərdi yaradıcılıqlarının öz dilləri, kodları qatlar, qovşaqlar törədir. Bu dillərin hərəsi insan, təbiət, toplum haqqında kultür üçün bir şeyi tapıb, anladır. Bu dillər imkan verir ki, mədəniyyət gerçəkliyi, adamları və özü-özünü dürlü biçimlərdə modelləşdirib, kitab kimi oxuya bilsin, onları öyrənsin.

Elmin də öz dilləri var. Əgər fəlsəfəni götürsək, görürük ki, məsələn, Demokrit, Platon, Aristotel anlayışlardan, kateqoriyalardan sistem "hörüdümlər" və sonra da hər biri çalışırdı mədəniyyətə sübut etsin ki, məhz onun sistemi düzgün dil, kod olub, gerçəkliyi doğru anladır, açıqlayır.

Təbiət elmlərinin terminoloji aparatları da ayrıca dillər olub, gerçəkliyin uyğun tərəflərini açırlar, sonra da bizlərə, kultürün özünə tapdıqlarını, açdıqlarını söyləyirlər. Ancaq təbiət elmlərinin öz əcdadları olan mifdən, ovsundan dil özəlliklərinə görə bir prinsipial ayrılığı var. Çağdaş elmlər xeyli təvazökardılar və dürlü yasaqlarla özlərini cızığa salıb bildirlər ki, filan dil ilə yalnız filan şeyi modelləşdirmək olar. Mifdə, ovsunda belə təvazökarlıq yox idi. Ona görə də onlar hər şeydən danışa bilirdilər və ona görə də onlar hər şeydən nəşə elə bil nə gəldi danışır-dılar. Onların yasaqları yalnız necə danışmaqla bağlı idi. Mif elmi dillə danışa bilməzdi.

Çağdaş təbiət elmləri öyrənmə işində özlərini cızığa salmaq sayəsində yeyin gəlişirlər. Həm də bu gəlişmə özünün keçmişinə nəşə amansız olur. Bugünkü elm vaxtı ilə yaradılmış, sonra isə özünü tükətmiş elmi dilləri dərsləklərin ixtiyarına verir, özü isə onlardan qətiyyətlə ayrılır.

Dillərə ilişgi məsələsində incəsənət elmdən kəskin ayrılır. Birincisi, burada əskidən qalma və ya köhnəlmiş bəddii dil, dünyanı modelləşdirmə vasitəsi "yalandır" damğasını almır. Belə dillər əsasında yaradılmış dastanlar, Yapon teatrı, Afrika maskaları indi də estetik həzzin güclü qaynaqlarındadırlar. Hətta belə də olur ki, əski sənət dillərində yaradılmış yapıtlar indiki tekstlərdən daha yüksək dəyərləndirilir.

İkincisi isə, bir çox hallarda bədii yaratı dürlü bədii kodlardan, dillərdən qurulur. Bunu, artıq, teatrın semiotikasından apardığımız söhbətdə gördük. Tamaşanın bildiriciləri, sintaksisi ayrı-ayrı dillərdən gəlir, məsələn, komediya janrının "sözlüyündən" alınmış bədən, jest işarəsi, faciəvi ruhu özündən yağıdın sözlərlə birləşir.

İncəsənət ən dürlü dillər əsasında dünyanı modelləşdirməyə can atır. Ona görə də o "hansı dildən istifadə etmək olar" məsələsində qıraqdan diqtə edilən yasaqları sevmir. İncəsənət yeganə mədəniyyət sahəsidir ki, kultürün bütün dillərinə açıq olur. Ona görə də sənəti mədəniyyətin bütövünü özündə konsentrə etmiş Mikrokosm saymaq olar. Ona görə də hər hansı çağın sənətini anlamaq üçün, o çağın mədəniyyətindəki dilləri nə qədər yaxşı bilsək, o qədər də anlamağımız, duymağımız düz olar.

Bəs nəyə görə sənət dillər polifoniyasını (çoxsəliyini) sevir? Ona görə ki, incəsənət ifadəliliyə can atır. İfadəli olan gözlənməzliyi ilə etgi göstərəndir. Gözlənməzlik, formanın təsirli olması sırf forma məsələsi deyil. Əgər forma gözlənməzdirsə, deməli, hansı mənalarsa ondan güclü şəkildə bilinir. Deməli, belə formadan məzmun da yeniliklər qazanmış şəkildə bilinir. Bu problemə bir az uzaqdan bilik toplaya-toplaya gəlib çıxaq.

Maraqlı düşüncənin bir prinsipi və incəsənət

Düşünmək nələrisə bağlamaqdan və ya ayırmaqdan başqa bir şey deyil. Əgər mən fikirləşirəmsə ki, "filankəs yaxşı oğlandır", deməli, onu "yaxşı oğlan" anlayışına bağlayıram. Əgər mən fikirləşirəmsə ki, "filankəs yaxşı oğlan deyil", de-

məli, bu dəfə onu "yaxşı oğlan" anlayışından ayırıram.

İndi götürək düşünən adam tiplərini. Adam var ki, onun dili ilə çağın ən çeynənmiş, ağızdan-ağıza təkrar olunan "həqiqətləri" danışır. Həndəvərindəkilər beləsini maraqlı adam saymırlar, çünki o, düşüncə zamanı hamının ayırdığını ayırır, hamının birləşdirdiyini birləşdirir. Belə düşüncə yöndəminə "trivial" düşüncələr deyirlər.

Trivial düşüncəli adamlardan aşırı dərəcədə dəli adamlar fərqlənirlər. Dəli "şüur" anlaqlı deyil, çünki o, olaylar arasında elə ilişgilər, oxşartılar və ya uzaqlaşmalar tapır ki, bu "sintaksisi" mədəniyyətdəki heç bir dilin-kodun sintaksisinə oxşadıb anlamaq olmur (43).

Üçüncü düşüncə tipi trivialılıqla dəliliyin arasındakı geniş bölgədə azad hərəkətdə olur. O, çoxlarının yaxın saydığı yad tərəfləri tapır, yad saydığı isə gizli qohumluğu üzə çıxarır (44). Onun üçün də belə adamın düşüncələri gözlənməz sonuclar verir. Həm də bu gözlənməzlilər dəli gözlənməzlilərindən, hoqqalarından fərqli olaraq dünyada davranmaq üçün topluma gərəkli biliklər verir. Özü də bu gözlənməz, ancaq gərəkli bilikləri anlamaq az və ya çox dərəcədə çətin olsa da, hər halda yenə də tarix boyu belə adamların dediklərinin çətinliyi, pis anlanılması onları dəlillərə oxşatmağa gətirib çıxarmamışdı. Hərçənd bəzən belə adamlar qəsdən dəli qiyyəsinə girirlər. Qoca Doğu bu problemi Məcnun görkündə güclü şəkildə simvolizə etmişdi.

İndi isə yeni yaxınlıqlar, uzaqlıqlar tapan düşüncə tarixindən bəzi örnəkləri gözdən keçirək. Götürək mifologiyanı. Mifologiya dünyanı ayrı-ayrı bölgələrə bölür, sonra da hərəsini bir tanrıya tapşırır. Deməli, bir tanrının səltə-

nətində görkəmcə, qoxuca, ağırlıqca ən uzaq nəsneləri birləşdirib, qohumlaşdırır. Onların hamısının bir tanrıya tabe olması, onları bir kökdə eyniləşdirir. O biri yandan, miflər qohum cisimlər, olaylar arasında fərqlənmələr də apara bilirdi. İbtidai toplumda insan qrupları (fratriyaları) bir-birindən tapındıqları totemlərə görə fərqlənirdilər. Bu fərq hər fratriyanın geyim, bəzək, rəqs, məskən simvolları ilə gücləndirilirdi. Fərqlərlə belə uzaqlaşandan sonra uyarlıq (Harmoniya) içində birləşmək haqqında düşünmək olardı. Və bu məqsədlə hansı totem qrupunun hansı totem qrupuna qız alıb-verməsi məsələsi qaydaya salınırdı. Yusif bəy Çəminzəminlinin "Qızlar bulağı" romanında bu gələnk, ənənə yaxşı göstərilib.

İndi götürək fəlsəfəni. Əski Yunanıstanda "Eleya məktəbi" adlanan fəlsəfi məktəb vardı. Onun başçısı Parmenid hamını şaşırtdan ideya irəli sürmüşdü: Varlıq kəsəmləri, qırnıqları olmayan, deməli, hissələrə bölünməz Təkdir. Varlığın içində heçlik, boşluq da yoxdur, çünki boşluqlar olsaydı, onda Varlıq kəsəmlərin adacıqlarına bölünərdi. Və əgər Varlıqda boşluq yoxdursa, hərəkət də yoxdur. Çünki hərəkət üçün boş yer olmalıdır. Parmenid sonra deyirdi, inanmırsınız, onda gəlin siz dediyinizi qəbul edək. Ancaq bu zaman görəcəksiniz ki, tam məntiqsiz bir şey alınır. Turalım ki, siz dediyiniz kimi Varlıq bölünməz Bir deyil, qırnıqlardan toplanmış çoxluqdur. Onda Varlığın hər kəsəminin özü də hissələrə bölünəcək. Onda bu axırıncı hissələrin də hər biri hissələrə bölünəcək və beləcə, sonsuzluğacan gedəcək. Sonucda görün nə mənasız şey alınır. Varlıq bütöv kimi hissələrindən böyük olmalıdır. Ancaq əgər onun hər parçası sonsuzluğacan bölünürsə, deməli, Varlığın özü də, hər nöqtəsi

də sonsuzdur. Deməli, Varlıq öz hissəsindən böyük deyil. Bu isə məntiqsizlikdir, çünki bütöv hissələrindən böyük olmalıdır. Deməli, mən düz deyirəm: Varlıq hissəsiz olan Təkdir. Sadəcə, bizim gözümüzə o, çoxluq, çoxluğun arasında boşluqları, hərəkətləri olan Varlıq kimi görünür. Ağıl üçün isə belə Varlıq mümkün deyil.

Göründüyü kimi, Parmenid yunan düşüncəsinin iç-içə götürdüyü Varlıqla heçliyi, boşluğu bir-birindən tamam uzaqlaşdırdı. Demokrit isə yenidən Boşluğu Varlığı qaytarıb onu atomlar adacıqlarına çevirdi və dedi: atomlar boşluqda hərəkət edib yığnaqlaşır və bunun sonucu kimi nəsnələr yaranır.

Ancaq Parmenidin ideyası ölmədi, sonralar Platonun "Parmenid" dialoqundan Plotinin neoplatonizmindən keçərək gözlənmədən monoteizmin Tanrı simvoluna qovuşdu. Bizanslı Psevdo-Dionisi Ariopaqit, İbn Sina, Bəhmənyar fəlsəfəsində, Nizami, Füzuli poeziyasında göz qabağına aydınca gətirilən yunan tanrılarında fərqli olaraq Allah Mütəlakə Təkin bilməzlik pərdəsinə büründü: əgər Allah hissələrə bölünməz Təkdirsə, deməli, o məkanda ola bilməz. Çünki hissələri olan hissələri ilə məkənin eninə, uzununa yayxına bilər. Laməkan olanı isə insan qavraya bilməz və s.

Beləliklə, görmək olar ki, fəlsəfə, elm də üzde yaxın sayılanların arasında fərqi, uzaq sayılanlar arasında yaxınlığı tapmaqla maraqlı düşüncələr irəli sürmüşdür. İnformasiya nəzəriyyəsinə görə, hər məlumat informativ deyil. Əgər məlumatda heç bir yenilik, gözlənməzlik yoxdursa, o trivialdır. Məlumatın yeniliyi, gözlənməzliyi onun informativliyinin dərəcəsinə artırır. İnformativ olan məlumat isə həm də maraqlı olandır.

Tekstin informativliyini artırmaq üçün, tekstin ötürdüyü bədii bilgini, məzmunu maraqlı, etgili etmək üçün incəsənət də çoxlarına yaxın görünənlərdə fərqi, fərqli görünənlərdə isə eyniliyi üzə çıxarmağı sevir. Bunu biz, artıq, teatr bildircilərində yaxınlaşma və uzaqlaşmadan danışanda gördük. İndi isə başqa sənət növlərinə baxaq. Bu zaman aşağıdakı eyniləşdirmə, fərqləndirmə variantlarını görəcəyik:

a) Görünüş, düyumabilinər əlamətlər əsasında eyniləşdirmə və ya fərqləndirmə. Buna ən çox örnəkləri metaforalar, bənzətmələr verir. Şabrolun "Körpəciklər" filmində sadist qəhrəmanı göstərən kadrda sonra pələngi göstərən kadr gəlir. Pələng sadistin metaforası kimi onunla eyniləşdirilir. Tofiq Kazımovun qoyduğu "Ölülər" tamaşasında isə qəbirlər "ölülərin" evlərinin metaforası olur.

Qrafikada zahiri, xarakterik əlamətlər əsasında eyniləşdirilmələrə çoxlu örnəkləri karikatura və şarjlar verir. Bu zaman insan, tutalım, tülküyə bənzədilir və s. Ancaq bu aktın tərs tərəfi elə fərqləndirmə olur: tülküyə bənzədilmiş kimi görünən insanın şəkli onu özünə bərabər etmir, özünü özündən fərqləndirir.

Özü-özünə tən gəlməmək, özü-özündən ayrılmaq bədii ədəbiyyatda insan görkünün qurulmasında önəmli rol oynayır. Elçinin "Qış nağılı" povestində Kərim kişi bizə öncə Bilgə Qoca və Daş arxetiplərinin göstəricilərində bəlli olur. Oğlunun, gəlininin ondan cəkinmələri bu göstəriciləri daha da gücləndirir. Povestin sonunda isə çovğuna-borana baxmadan bağda ac qalmış itinə yemək aparan Kərim kişi gözümüzə həlim bir qocaya çevrilir.

Zahiri eynilikdən kəskin fərqlərə çıxmaq Rəsul Rzanın "Məndə ixtiyar olsa" şerinin paradoksal poetikliyi verir:

*Mən istərəm:
buludlar ağlasın.
Uşaqlar ağlamasın,
anah, ya anasız.
Mən istəyirəm:
güllər açılsın,
güllələr açılmasın,
amanlı, ya amansız...*

b) Nəsnə və olayların iç, mahiyyət baxımından eyniləşdirilməsi və ya fərqləndirilməsi. İncəsənət uzaq sayılan olayları eyniləşdirəndə, yaxın sayılan hadisələrdə isə mühüm fərqlər tapanda bunu olayların gözə görünməz, duyuma bilinməz qatında da yapır. Bu zaman gerçəkliyin mədəniyyət üçün informativ görkü əldə edilir. Həmin görkdə nəsnə və olaylar (eləcə də insanlar) öz görünüşlərində, tutduqları yerdə, etdikləri hərəkətdə, olduqları zamanda qalırlar. Ancaq bədii əsər ayrıca araclarla, vasitələrlə bilincimizdə olayların dışarısından içərisinə sirayət edir və bu vaxt içdə dışa uyğun gəlməyən, onun zaman, məkan, hərəkət əlamətlərini sındıran, aralayan, əyən başqa strukturlar peyda olur. Batinlə zahirin konflikti kəskin şəkildə qoyulur. Ortaçağda Bilgə adamın başlıca cəhəti kimi onun batinini görə bilməyi göstərilirdi. Yəni müdrək zahirə aldanmadan batindəki eynilikləri və fərqləri bilən idi. Ona görə də Ortaçağda müsəlman Doğusunda batindən xəbəri olanların əhli-zahirə əcaib görünən davranışları elə əhli-zahir tərəfindən də nəşə qibtə, qorxu qarışıq sayqı ilə seyr edilirdi.

Başqa bir örnəyə baxaq: Don Kixot Ortaçağ cəngavərləri qədər igid olsa da mahiyyətcə onlardan deyil, ancaq

yeni gələn çağın qeyri-romantik, pragmatik adamlarından da deyil. Dövrələr arasında vurnuxan, çaşıb qalmış adamın faciəsi böyük olur.

Don Kixot, Hamlet, Çatski, Məcnun yüzillərlə bir-birindən uzaqda olsalar da Tədris teatrında qoyulmuş "Məcnun" (rejissoru Vaqif İbrahimovdur) tamaşasında bir aktyorun, Fəxrəddin Manafovun birinci pərdədəki oyununu ilə mahiyyətə eyniləşdirilir. Məcnunun səhnədə göstərilən sonrakı taleyində isə onlar unudulmur, anladıcı işarə- obraz kimi qavrayışımızda iştirak edirlər.

Sükutda düşən su damcılarının aramlı səsi ilə Təbiət deyilən dünyanın arasında nəhəng fərqlər var. Ancaq teatrşünas İlham Rəhimli xatırlayır ki, Səttar emalatxanasında su damcılarının səsinə qulaq asmaqdan həzz alırdı. Görünür, onun qavrayışında Təbiət və su damcıları nəşə iç keyfiyyətləri baxımından eyniləşirdilər.

Eyniləşdirmə pafosu memarlıqda özünü göstərən funksionalizm üçün də xarakterik idi. Bu bədii cərəyanın nümayəndələri belə hesab edirdilər ki, öz funksiyasına uyğun olan memarlıq forması həm də gözəl olmalıdır. Ümid olunurdu ki, zahirən klassik gözəllik formalarına funksional formalar nə qədər oxşamasalar da mahiyyətə onlarla gözəllik baxımından eyniləşəcəklər.

İndi isə mahiyyətə fərqlənmələrə bədii örnəklər verək. Füzulidə beytlər var:

*Canı kim cananı üçün sevsə, cananın sevər,
Canı üçün kim ki, cananın sevər, canın sevər.*

*Məndə Məcnundan füzun aşıqlıq istedadı var,
Aşıqi-sadiq mənəm, Məcnunun ancaq adı var.*

Bu beytlərdə Füzuli çağının qəbul olunmuş gerçəklərini danır. Demə, sevənlər arasında mahiyyətə prinsipial fərq ola bilər, baxır sevənin öz sevgisindən umacağı nədir. Demə, Füzuli öz aşıqlığını, hətta Məcnundan da fərqləndirir. Hamı sevgisində özünü Məcnuna bənzədirdi, Füzuli isə tərsinə edir və bunu əsaslandırmaq üçün axırda "argumentlər də irəli sürür":

*Əhli-təmkinəm, məni bənzətmə, ey gül, bülbülə,
Dərdə yox səbri onun, hər ləhzə min fəryadı var.*

İndi ki Ortaçağdan başladıq, əl-Qəzalidən bir maraqlı soruğu verək. O yazırdı ki, əş-Şibli aşağıdakı beytdən tez-tez vəcdə gəlirdi, səma edirdi:

*Sizin yaxınlığınız uzaqlıqdır, sevginiz isə kin-küdurətdir,
Qovuşmağınız əlaqələri qırmaqdır,
barışığınız isə qovğadır (45).*

Göründüyü kimi, kanonikliyi, eynilik axtarıqlarını sevməyən Orta çağ şüuru belə paradoksal fərqləndirmələrə həssas, duyğun idi.

Çağdaş sənətdə mahiyyətə fərqləndirmələr aparmaq gündəlik şüurun qəlibləri ilə sənətin mübahisəyə girməsində tez-tez özünü göstərir. Bu pafosu Cəfər Cabbarlının Sevil obrazında yaxşı görmək olar. Dövrün çoxluğu üçün əxlaqı baxımdan mənfi sayılacaq Sevil tipli qadınları Cəfər Cabbarlı yeni, müsbət əxlaqın daşıyıcısı olan qadın kimi "sübut edir". Oxşar mübahisəni bugünkü nəsrimizdə də tapmaq olar. Maqsud İbrahimbəyovun "Ondan yaxşı qardaş yox idi" povestində "köhnə məhlə" psixologiyası və

əxlaqı ilə mübahisə var. Cəlil müəllimin urvatlı şəxsiyyəti fonunda yolunu azmış, korlanmış kimi görünən kiçik qardaş Simurq axırda öz həyat tərzinə görə haqlı görünür.

Sənət əsərində dillər polifoniyasının vəzifələri

İndi bu vəzifə bir az aydın görünür. Sənətçi öz yaratdığı dürlü dillərin təzadında, səsleşməsində quranda maraqlı düşüncə prinsipi əsasında işləyir. Bu birincisi. İkincisi isə ondan ibarətdir ki, ayrı-ayrı dillərin bildircilərini, sintaksisini özünə qovuşdurmuş bədii tekst marginallaşır, yəni sərhədə çıxır. Marginallıq kultürün çox maraqlı problemi-dir. Onu gözdən keçirək.

Öncə onu deyək ki, hər hansı mədəniyyət bölgəsində bir var içində, ortasında olan olaylar, bir də var lap qıraqda, başqa bölgələrlə sınırlarda olan olaylar. Məsələn, biz, artıq, Dədə Qorqudun Oğuz elinə haradansa qıraqdan girib-çıxdığını yazmışdıq. İndi deyə bilərik ki, bunun səbəbi onun marginallığıdır. Peyğəmbərlər, şamanlar, küncdə, hamıdan qıraqda yaşayan sufilər beləcə marginal adamlar olublar. Sərhəddə olmaları sayəsində belə adamlar araçı (vasitəçi, mediator) işini görürdülər, məsələn, Dədə Qorqud "qeybdən xəbər verirdi". Şamanlar, peyğəmbərlər Tanrıdan ayələr, xəbərlər gətirirdi və s.

Götürək elmi. Etnoqrafiya ilə bağlı Levi-Stross göstərir ki, hər hansı etnosun özəl dünyasını bu etnosun içindəki adam açma bilməz. Bu işi yalnız iki etnosun sınırında duran araşdırıcı görə bilər. O iki etnosu bildiyi üçün onları tutuşdurub fərqləri tapa bilər.

Bütün bu söylədiklərimiz sərhəddə duranların, sərhəddə durmağın, marginallığın önəmini açır. Sərhəddə duran nə "ordan" olur, nə "burdan". Ona görə də ortada durub "ora" da baxa bilir, "bura da". Çinlilər sınır anlayışını yalnız "qıraqda olan" göstəricisində mənimsəmirlər. Onlar üçün həndəvəri bürümüş bölgələrin hamısının arasında, ortasında olan yer də sərhəddir. Mərkəz ətrafdakıların heç birindən olmadığı üçün mərkəz olur. Bir tərəfə üstünlük verilsə, mərkəz olmaz, çünki həmin tərəfə adlayıb keçər. Mərkəz bu anlamda sərhəddir, özü də heç bir tərəfi öz üstünə götürmədiyi üçün heçlikdir, boşluqdur. Çin estetikası deyir ki, sənətçi bu anlamda bütün varlığın mərkəzi olan boşluğa bənzəməlidir. Onda hər nəsnə ola bilər. Ağacı çəkəndə özünü ağac kimi duyub çəkə bilər, qayanı çəkəndə özünü qaya kimi duyub yarada bilər. Bu düşüncəni anlamaq üçün Əski Yunanıstanda və müsəlman Doğusunda tez-tez işlədilən mum görkünü yada salmaq olar. Aristotel deyirdi, əgər muma bir damğa basılıbsa, öncəki və sonrakı damğaların izləri bir-birinə qarışıb, bir-birini pozacaq. Çin estetikası, bax, bu anlamda boşluğu doluluqdan üstün sayırdı. Və bunu yapon Dzen-Buddizminin bir məsəli (pritçası) yaxşı açır. Dzen müəllimi Nan-in bir dəfə universitet professorunu qəbul etməli olur. Professor istəyir ondan dzen haqqında bilgi alsın. Nan-in ona çay tökür, fincan dolur, o isə çayı tökməyə davam edir. Çayın fincandan daşıb süfrəyə axdığını görəndə professor dözə bilməyib deyir ki, fincan doldu axı! Onda Nan-in söyləyir: "Bax, siz də bu fincan kimi dolusunuz aldığınız biliklərlə. Öz "fincanınızı" boşaltmasanız mən heç nəyi sizə anlada bilməyəcəyəm".

Çin, yapon estetikası bu anlamda əsl sənəti, sənətkarı heç nə ilə dolmayan boşluğa bənzədirdi. İndiki estetika

"incəsənət nədir" sualına cavab vermək üçün onun dürlü vəzifələrini tapır. Deyir ki, sənət dünyanı özəl yolla öyrənir və ya dəyərləndirir. İncəsənət əyləndirir, maarifləndirir və s. Hamısı düzdür. Ancaq incəsənəti Çin, yapon estetikasının verdiyi görklərlə də açıqlamaq olar. İncəsənət mədəniyyətin boş mərkəzidir, ona görə də hər nəsnə olub kültürün hər hansı bölgəsinin işini görə bilir. Elm zəif olanda elmin işini görür, əxlaq zəif olanda əxlaqlaşdırma işini görür, və s. Sərhəddə durub hər yana əl uzada bilir. Ona görə də Rəhman Bədəlovun doktorluq dissertasiyasının əlyazmasında incəsənətin marginallığını oxuyanda bu düşüncə bizə bərk təsir etdi.

İncəsənətin mədəniyyətdə sərhəd-sınır zolağında durması paradoksla bağlı olduğu üçün gözəldir. Gündəlik düşüncə sərhədi nəsnə nazik bir cızıq kimi göz qabağına gətirdiyi üçün təəccüb edir: necə ola bilər ki, bu boyda dünya incəsənəti sərhəd kimi ensiz bir cızığa yerləşsin?! Bu soruya cavab tapaq.

Xristianlığın böyük düşünəri Avqustin zamanla bağlı belə bir şey tapmışdı. O deyirdi, Keçmiş, artıq, ötüb keçib, deməli, yoxdur, Gələcək də yoxdur, çünki hələ olmayıb. Yerdə qalır, yalnız, İndi. Bu İndi də elə bir andır ki, hər an keçmiş keçir.

Şopenhauer deyirdi ki, yaşam həmişə indidədir (46). Təsəvvür edirsinizmi? Biz həyat, yaşam anlayışlarını eşidəndə nəsnə sürüb gedən davamlığı nəzərdə tuturuq. Halbuki həyat həmişə bu indinin bölünməz anındadırsa və həmin anın o tayı - bu tayı, artıq, yoxluqdursa, deməli, həyat oralara genişləniş uzana bilməz.

İndi bölünməz bir andır, ancaq tutumuna baxın. İndiki an varlıqda bütün olanları əhatə edir.

Eləcə də incəsənət sərhəddir, ancaq bu sərhəd bütün sənət əsərlərini özünə toplayır. Bütün mədəniyyət dillərinə açıq olduğu üçün onları özündə bir-birinə qovuşdurur. "Bütün" sözünü işlətdik, bir az bundan qabaq isə incəsənətlə bağlı "boşluq" anlayışını işlətmişdik. Ancaq dediklərimizdə uyğunsuzluq görməyə tələsməyin. Lao-szı söyləmişdi ki, ən yüksək dolğunluq boşluğa bənzəyir. Deyirsiniz, bu nə deməkdir? Yadınıza salın yazımızın birinci bölməsində açıqladığımız bir Çin ideyasını: varlığın özülündə azman boşluq, heçlik durub. Bu özül hər nəsne olduğu üçün də heç nədir. Yəni heç bir hadisə kimi müəyyənleşmir. Eləcə də incəsənət özünə dürlü mədəniyyət kodlarını götürdüyü üçün onlardan yalnız biri ola bilmir.

Eyni sözləri bədii yapıta da demək olar. Əsər var, yalnız bir kod əsasında yaradılır və ya görünür. Bir çox aşiq şeirləri buna örnəkdir. Ancaq xeyli bədii əsərlər də var ki, neçə-neçə kodların kəsişməsindən, qovuşmasından törəyir, ona görə də heç bir yana keçib orada dura bilmir və olur marginal, sərhəd olayı. Sərbəst şeirdə danışıq dili ilə bədii dilin qoşalanması var. Ona görə də bu şeir iki bölgənin sınırında durub. Ona görə də marginal tekst kimi bu şeir dünyanın bütün problemlərinə qapılarını taybatay açır. Klassik şerin vəzn sintaksisi, qafiyə sistemi dünyadan nəyisə götürəndə onu yonub öz ölçüsünə salır. Əgər yona bilmirsə, yad ünsür kimi özünə götürə bilmir. Sərbəst şerin adındaki "sərbəst" sözündən də göründüyü kimi bu şeirdə güclü sərbəstlik var, yəni prinsipcə heç nəyi şeriyyət üçün yad saymır. Ona görə də dünyanın səsi, deyişən adamların qışqırtısı, hətta söyüşü, fizikanın, kimyanın terminləri, teleqraf üslubu çox asanlıqla bu şerin içinə girə bilər:

***Yoldan teleqram
Fərəc Qarayevə***

*Ömrümün
Qarlı-şaxtalı yerinə çatdım
Nöqtə
Soyuqdur
Nöqtə
Mənə isti əlcək
Vergül
Anamın qoxusunu
Vergül
Bir də ümid göndərin
Nöqtə
Öpürəm - Vaqif...(47).*

Fikrət Qocadan başqa bir şeir:

İnfarkt

*Ürək doğuldu,
Böyüdü, yaşa doldu,
İnfarkt oldu.
Yüz yana yozdular səbəbini
Axtardılar çarəsini də.
Əsl səbəbi
Ani intizar idi
"Hə" ilə "yox" arasında (48).*

Bu şeirlər sözün əsl mənasında marginal tekstlərdir.
Marginal tekstlərə çox güclü örnəkləri Vaqif Mustafaza-

dənin kompozisiyaları, Cavanşir Quliyevin "Skripka ilə saz üçün sonata"sı verir. Vaqif Mustafazadənin çalğısı və kompozisiyalarını yada salaq. Vaqifin barmaqları musiqini muğamla cazın sınırlarında aparır. Dinləyirsən və ürəyindən belə sözlər keçir: "bax burası muğamdır, burası da muğamdır, bura muğam deyil, muğam deyil, burası cazdır, burası da cazdır, bura isə birdən yenə muğam oldu". Vaqifin çalğısı və musiqisi muğamla caza batıb çıxır. Cavanşirin sonatasında isə saz aşırıq musiqisinin dili ilə dillənir, skripka ona qoşulur, səsinə səs verir və bir də görürsən, sezilmədən musiqi intonasiyasını çəkib hind, Tibet, bir sözlə Şərq musiqisini duyduzan xallara salır, sonra yəndən geri qayıdır və belə-belə axıracan davam edir. Adamin yadına kəndirdə tarazlığı saxlaya-saxlaya gedən kəndirbaz düşür. Kəndirbaz mahirdisə, qəsdən büdrəyir ki, camaatın ürəyi düşsün. Vaqifin və Cavanşirin musiqisi isə, yox, "büdrəmək" sözü bura yaraşmır, iki musiqi dilinin bildirciləri, sintaksisi ilə baxışa-baxışa sərhəddə yeriyir (49).

Nəticəmizi bir də təkrar edək. İncəsənət və onun "damlası" bədii tekst öz çoxdilliliyi sayəsində marginallaşır, dürlü mədəniyyət bölgələrinin "sınırında" gəzişərək səyyah zənginliyini qazanır.

İrəlidə söylədiyimiz bir ideyanı yenidən yadımıza salaq. Hər dilin, kodun öz "olar-olmazı", yəni icazəsi, bildirmək, görükdümək qayda-qanunları, yasaqları var. Ona görə də hər dil nəsnənin, olayın bütün elementlərini nəzərdə tutub modelləşdirmir. Öz qayda-qanunlarına əsasən dil onların hansı yanlarımsa göstərir, yasaqlarının basqısı ilə nələrsə biganə qalır və ya nələr haqqında isə susur, danışa bilmir.

Bədii fantaziya həmişə dilin qoyduğu "dərısqallıq" qütübü ilə sonsuzluğa can atan bilmək qütübünün arasında gəri-

lır, çırpınır. Grrsn ki, sənətçi bir dilin Őbksindən nəsnə v olayları görükdürməyə bŐlayır, ancaq bir az keçir, həmin dilin yasaqları olayların yerdə qalan cəhətlərini görükdürməyə əngəl olur. Ona görə də sənətçi bir dilin sınırlarında qapanıb qalmır. İncəsənətdə bir dildən "səs çıxmaz". Bir bədii dil z imkanlarını tkdnd sənətçi həmin dilin yasaqlarını danan ikinci dilin Őbklrin keçir. Birinci dilin adlandırma bilmədiyi nəsnələri ikinci kodun bildirciləri ilə adlandırır.

Deməli, sənətdə çoxdillilik gerekliyi çoxyönlü grdrmy qulluq edir. z də ayrı-ayrı dillər bu çoxyönlü modellŐdirmd sakitcə yan-yana dzlmrlr. Bəlkə də bəzən düzülürlər. sasn isə bir-biri ilə gizli və ya aıq deyiŐ girirlər. Biri zndn qabaq gələni danır. Biri o birisindən lağ ilə, zarafatca sitat gətirir, biri z sintaksisi, bildirciləri ilə o birisinə girib onu sakit qalmağa qoymur.

krm ylislinin "Mənim nəğməkar bibim" povestində dillərin bu dialoqu göz qabağındadır. Həmin povestin bŐlica istəklərindən biri Sadığın uŐaqlığının tdy müharibə illərindəki kəndin, rayon mərkəzinin ictimai-əxlaqi gerekliyi anlamaqdır. Yazıçı z indisindən o gerekliyə qayıtmalıdır və bu zaman o, həmin gerekliyin z ilə zlŐ bilməz. HuŐunda rast gəldiyi gerekliyi z deyil, onun ayrı-ayrı dillərin bildircilərində, sintaksisində, bir sözlə, modellərində saxlanmış "Őkilləridir". Ümumiyyətlə, bu povestin də girdiyi "Adamlar v ağaclar" silsiləsinin mərkəzində modellərin hrgsndn olmuŐlara keçmək, olmuŐları anlayıb bərpa etmək problemi durur.

Povestin elə bŐlanğıcından  dilin, modelin görükdürücü vasitələrinin dialoqu bŐlayır. Bu dillərdən biri yazı-

çının indisinin dilidir. Bu dil modeli gerçəkliyi çağdaş təsvürlər sistemində görükdürür, onu yaşlı adamın düşüncə tərzinə proyeksiya edir. Povestdə elə bu dilin də arasından başqa dilin bildiriciləri, sintaksisi görünməyə başlayır. İkinci dil Sadıqın uşaq bilincində gördüklərini modelləşdirən dildir. Onun başlıca bildirici və sintaksis prinsipləri mifoloji kodun işarələri və "qrammatikası" ilə səsleşir (sanki bu ideyanı doğrulayır ki, insan uşaqlığında insanlığın keçmişini təkrar edir).

Kəndin dünyasından ikinci dil öz bildiricilərinə, sintaksisinə uyğun gələnləri seçir görükdürür, həmin dünyanın başqa yönlərinə isə "gözü qapalı" qalır. Kəndin yollarını, ağaclarını, evlərini qeyd edir (yadımıza sala q ki, onlar mif və folklor poetikasının ən güclü simvollarıdır). Təbiəti canlı varlıq kimi yaşayır, bir çox gerçək məkan məsafələrini duymayıb pozur. Kitabın epigrafını yada sala q: "Dağlar idi, günəş idi, bir mən idim, bir də ...". Yazıçı dürlü məkan ölçülü, məsafəli olayları bir cümlənin konstruksiyasına yığır.

Sadıqın bilincindəki dünya modeli mifologiyanı və folkloru andıran dilinə görə qırıq ilə bütövü mahiyyətə eyniləşdirə də bilər. Ona görə də çox vaxt "hirsli qara çəkmələr" Sadıqın düşüncəsində atasının obrazını əvəz edir. Bu dil dastanlara məxsus üsulda epitetlərdən də istifadə edir. Nabat xalanı çox vaxt "papirosların odundan tumanı yanib deşik-deşik olmuş Nabat xala" adlandırır. Azərin atasını isə həmişə "Azərin ağ köynəkli atası" deyib anır. Eyni ilə dastanlarda da, görürsən ki, alpların, qəhrəmanların adı epitetləri ilə birlikdə çəkilir, məsələn, At ağzılı Uruz.

Sadıqın düşüncəsində mif və folkloru andıran dilin yaşıqlarını durmadan pozan, bu dilin modelini axıracan qu-

rulmağa qoymayan üçüncü dil gerçəkliyi birbaşa, sənədli açıq-saçıqlıqla görükdürən gerçəkliyin öz dilidir, daha doğrusu, gerçəkliyin adından çıxış edən dildir ki, fraqmentləri ilə öncəkinə dolaşır, ona replikalar atır. Atasının adı səslə ucadan dediyi "Nənən ölüb" sözləri, Sadığın klubda eşitdiyi "alman faşistləri qızları və qadınları vəhşicəsinə zorlamışlar" deyimi belə replikalardandır. Sadığın bilincində mif və folklor dili nənəsinin səsi ilə (yada salaq geniş yayılmış "nağıl söyləyən nənə" obrazını) ağacları totem ruhunda qeyd edir: "Küçə qarısının qabağındakı armud "imam meyvəsi idi". Döşdəki zərif kolları "bəməsrəf şey idi" və s. Ancaq elə həmin an da Sadığın bilincində qurulmuş bu totemsayağı modelə öz dili, öz səsi ilə gerçəklik soxulur. Sadıq fındıq ağaclarına baxanda aftafası ilə onların dalında gözdən itən nənəsinə yadına salır və s.

Mövlud Süleymanlının "Dəyirman" povestində kənd dünyasını görükdürən dil mif və folklor dilləri ilə "toqquşub" dəyirman simvolunun müsbət mənasını öləzidir ki, mənfi mənasını gücləndirsin. Bunun birinci əsası o olur ki, dəyirman kababxanaya çevrilmiş durumda göstərilir. İkincisi, dəyirmandakı müştərilər epik qəhrəman iştahası ilə yesələr də, yazıçı çox çalışır ki, biz onların bu iştahasına fiziki ikrahla baxaq (50). Elə burada da folklor simvolu ilə kəskin deyişmə duyulur. Folklorda dəyirman simvoluna bir az geniş baxaq.

Klod Levi-Stross dünyanın mifoloji dildə bölgüləndirilib modelləşdirilməsinin əsasına "təbiət - mədəniyyət" qarşıdurumunu qoyurdu. Sonra onun altına başqa qarşıdurumlar da düzürdü:

"təbiət - mədəniyyət"
"qadın - kişi"

"aşağı - yuxarı"
"çiy - bişmiş".

Ünlü alim sübut edirdi ki, bu modeldə qarşıdurumların soldakı üzvləri bir-birinin sinoniminə çevrildiyi kimi sağdakı tərəflər də doğmalaşır. Deməli, bir tayda "təbiət", "qadın", "aşağı", "çiy" qohumlaşır, o biri tayda isə "mədəniyyət", "kişi", "yuxarı", "bişmiş" simvolları bir-birinə yaxınlaşır. Mifologiya dünyanı bu modelə proyeksiya edəndə nəsneləri və olayları göstərilən qarşıdurumlar arasında paylayır. Sonucda görürsən ki, nələrsə "təbiətə aid olan", nələrsə "mədəniyyətə aid olan" göstəricilərini alır. Nələrsə mifoloji dildə simvola çevriləndə kişi, yuxarı əlamətlərini götürür, nələrsə qadın, aşağı sifətlərinə düşür.

Mifoloji dil gerçəkliyi öz modeli ilə bölgələndirəndə onu təbiət və mədəniyyət bölgələrinə ayırır. Bütün mənimsənilmiş, özümənilmiş nəsnelər, olaylar mədəniyyətə aid edilir, onların tərsi isə (mənimsənilməmişlər) təbiətə. Xaos, qadın əlamətlərində verilmiş olaylar təbiətlə bağladılır. Kosmos, kişi başlanğıcı isə mədəniyyətlə əlaqələndirilir. Işıqlı tanrıların aid edildiyi "yuxarı dünya" mədəniyyətin konsentrə olunduğu aləm sayılır. Təsadüfi deyil ki, mədəniyyətəgətirici alplar, ərənlər (Promitey, Oğuz kağan) mədəniyyəti insanlara "yuxarıdan" gətirirlər. Aşağı, profanlar (bixəbərlər) dünyası isə Təbiətlə mədəniyyətin, Xaosla Kosmosun üz-üzə dirəndiyi sərhəd kimi xarakterizə olunur.

Ta əskidən yeməyə, mətbəxə aid olanlar arasından oddan keçirilməmiş, çiy götürülənlər (məsələn, salat və s.) təbiətə aid simvollar kimi duyulurdu. Süfrədə bütün bişmiş olanlar isə Mədəniyyət tərəfindən mənimsənilmişlər

sırasına düşürdü. Göründüyü kimi, mifoloji model bölgələndirici şəbəkələrini yeməklərin də üstünə qoyurdu. O biri yandan, dünyanın özünü modelləşdirəndə mətbəxdən alınma "çiy - bişmiş" qarşıdurumundan geniş istifadə edirdi. Bu baxımdan mifoloji, sonra isə folklor modeli, güman ki, buğdanı "çiyliyə yaxın", unu isə "bişmişliyə yaxın" göstəricilərində duyurdu. Ona görə də "çiy" "bişmiş" və, deməli, bu materialda Təbiət ilə Mədəniyyət arasındakı sınırlar buğda ilə unun arasından keçirdi. Və ona görə də dəyirman Təbiətlə Mədəniyyətin sınırında durmuş tikili kimi duyulurdu. Axı buğdadan una, çiyə yaxın olandan, bişmişə yaxın olana, yəni Təbiətdən Mədəniyyətə keçid, məhz, burada baş verirdi. Görünür, dəyirmanın çox vaxt kəndin qırağında tikilməsi onun sərhəd mənasını verməsini daha da gücləndirirdi, çünki arxaik bilinc məskəni Kosmosla, mədəniyyətlə bağlayırdı, onun hündürlüyünü isə (məşəlik və s.) təbiətə məxsus, Xaosdan aparıb çıxaran sayırdı. Maraqlıdır ki, Mövlud Süleymanlının "Şeytan" povestində də şeytan ətraf Xaosdan kəndə keçmək üçün heç harada yer tapmır. Yalnız dəyirman, sonra isə dəyirmançı şeytanın kəndə girməyi üçün "qapı" olurlar.

Dəyirmanın mif və folklorada sınırlar olayı kimi simvola çevrilməsi onun məzmununu ambivalent edirdi. Dəyirman Kosmos tərəfindən müsbət, Xaos tərəfindən isə mənfi məzmun alırdı. Hərçənd bu məntiqdən xəbəri olmayan etnik bilinc nəyə görə dəyirmanın, - bu bərəkət yerinin hərdən mənfi simvol kimi duyulmasını əsaslandırmaq üçün başqa arqumentlər axtarırdı. Şair Dilsuzun dediyinə görə kənddə dəyirman bir az mənfi baxılmasının bir səbəbi vardı. Kənd camaatı hesab edirdi ki, dəyirman aparıcı yol

yad adamlarla get-gəlli olduğu üçün bu yolun qırağındakı evlərdə qızlar abırsızlaşırlar.

Hər nə isə. Mövlud Süleymanlının "Dəyirman" povestində satirik - felyeton janrının dili dəyirman simvolundan müsbət məzmunu ataraq, onda mifdən qalma mənfi mənaya bu günümüzə bağlı mənfi anlamları artırıb, dəyirman pozğunlaşma, simasızlaşma, mənəviyyatsızlaşma məkanı kimi baxır. Dəyirman əskidən, tarixdən qalanın yeni çağda nə kökə salındığını göstərir.

Onu da deyək ki, göstərdiyimiz örnək heç də oxucuda belə bir düşüncə yaratmasın ki, çağdaş nəsrimizdə başqa dillər mifoloji - folklor kodları ilə deyişməyə girəndə axırını yalnız urvatdan salmaq və ya danmaq amacını güdür. Artıq, kitabımızın sənət arxeologiyasına aid bölməsində gördük ki, sənətdə mifdən, ovsundan, əski rituallardan qalma qalıqlar çox vaxt danılan simvollar kimi deyil, yeni məzmunə etgi, təsir gücü, ifadəlilik verən vasitələr kimi işləyirlər. Ona görə də sənətdə çox vaxt ayrı-ayrı dillərin dialoqu baş verir. Dialoqun məqsədi isə simvol, görünüş (təsəvvür) çarpazlaşmalarından görüncə gerçəklik haqqında çoxyönlü (stereoskopik) bilgi əldə etməkdir.

Bədii nəsrimizin örnəklərindəki hansısa parçalarda mif, folklor dilləri ilə başqa dillər gah bərabər payda birləşirlər, gah da bu bərabərlikdən çıxıb bir-birini ya təsdiq, ya da inkar edirlər. Rəhman Əlizadənin "Bacıoğlunun nağılı" hekayəsində gerçəkliyin bədii modelləşdirilməsində folklor dili ilə gerçəklikdən gələn dil beləcə əlaqəyə girirlər. Hekayənin adından da görüldüyü kimi bədii model, əsasən, nağıl motivlərində qurulmuşdur. Nağıldakı kimi burada da sehrli köməkçi (hərçənd bu köməkçinin eşşək

olmasında parodik duz var) önəmli yer tutur. Nağılda qəhrəman evdən çıxıb o biri şahlığa gedir ki, özünə nişanlı tapsın. Burada da əsas personaj çayın o tayına qız gətirmək üçün gedir, həm də çaydan keçməkdə ona eşşək kömək edir. Yadımıza salaq ki, nağılda da sehrlı köməkçi (simurq, qanadlı at və s.) o biri şahlığa keçmək istəyən qəhrəmana dürlü əngəllərdən qurtulmaq üçün yardım göstərir, həm də belə əngəl kimi su stixiyası da verilir. Ancaq maraqlı cəhət bundadır ki, hekayənin bütün qatlarında nağıl dilinin verdiyi bildiricilərə və sintaksisə xırda dozalarda qeyri-nağıl dünyasından gələn informasiyalar artırılır. Bu dozaları hekayənin cümlələrinin çoxunda seçmək olar. Hekayənin başlanğıcından "biri vardı, biri yoxdu" formulası ilə süjeti başlayan yazıçı nağıl dilində məkanı, zamanı görükdürür: "...Belə bir əyyamda abad bir kənd vardı. Bu kəndin qurtaracağında yaşıl otlaq vardı. Bu otlagın ətəyində enli, ancaq dayaz bir çay axırdı" (51).

Göstərdiyimiz parçada zaman (əyyam), məkan (kənd, otlaq) nağıl bildiriciləridir. Eləcə də hekayədə nağıl üçün xarakterik olan əngəl də (enli çay) verilmişdir. Ancaq çayın dayaz olması haqqında məlumat bu nağıl simvollarını dəbərdən bilgiyə çevrilir, çünki çayın enli olması nağıl motivi olan əngəl simvolunu doğruladığı halda, çayın dayazlığı həmin əngəlin "qüdrətini" lağa qoyub heçə çevirir. Bizim dediyimiz plandan oxucu hekayəyə baxsa, orada iki dilin replikalarından qurulmuş çoxlu işarə və sintaksisə rast gələcək. Biz isə bu örnəklə yetərlənəcəyik.

Hekayənin süjet-kompozisiya qatında da iki ayrı dilin tərs durub birləşdiyini görə bilərik. Hekayənin öncədən böyük kəsimi "qəhrəmanın evdən çıxıb sehrlı köməkçinin

yardımı ilə qız gətirmək üçün əngəlin o tayına keçməsi" konstruksiyasının üstündə durub. Sonrakı fraqment "qayıdış" motividir, ancaq bu fraqment həm folklor elementlərini (eşşəyin danışması, oğlanın çaydan geri qayıtması), həm də qeyri-folklor dilinin replikalarını (eşşəyin lağla "bacıoğlu məndən bacıma salam de" deməsi və söyləyənin əlavəsi ki, "bilmirəm oğlan dayısının salamını anasına çatdırdı, ya yox" və s.) özündə birləşdirir. Bu isə həmin fraqmenti bir dildən başqasına keçid edir, çünki göstərdiyimiz keçiddə hər iki modelləşdirici dilin işarələri bərabər paylanmışdır. Üçüncü fraqment daha çox qeyri-nağıl poetikası əsasında qurulmuşdur. Eşşəyi döydüyü üçün oğlanı kənddən qovurlar. Dördüncü fraqmentdə yazıçı yenidən nağıl poetikasına üstünlük verir ("qəhrəmanın sehrli köməkçisi ilə yola çıxması" konstruksiyası, bundan qabaq isə eşşəyin nağıl ruhunda qəhrəmana "icazə ver, mən də sənənlə gedim. Bəd gündə lazım olaram" deməsi).

İndi isə bir sənət dilinin işarə və sintaksisinin başqa sənət növünə keçməsinə baxaq. Ramiz Rövşənin "Hərə gördüyünü görür" hekayəsində bir parça xalq rəssamlığının və Ortaçağ miniatürlərinin sintaksisi olan tərs perspektiv prinsipində düzəldilmişdir.

Təsviri sənətdə düz perspektivlə tərs perspektivin fərqi-nə baxaq. Öncə onu deyək ki, onlar işarələrə ayrıca düzüm qaydaları verdikləri üçün sintaksisə aiddirlər. Düz perspektiv bir baxma nöqtəsindən dünyaya tamaşa etməyi modelləşdirir. Biz özümüz də yaxşı bilirik ki, bir nöqtədən baxanda uzaqdakı adam yaxındakından balaca görünür. Tərs perspektivdə isə nəsnələrin bu yöndən düzülməsi, ilişgilərə girməsi pozulur. Rəssam elə bil nəsnələrə o tay-bu taydan baxan-

dan sonra gördüklərini necə görübsə, eləcə də bir tekstə yığır. Məsələn, gedib görür ki, uzaqdakı adam yaxındakından böyükdür, bunu olduğu kimi də şəkildə çəkir, arxadakını öndəkindən hündür verir. Toğrul Nərimanbəyovun bir çox işlərində tərs perspektivin sintaksisini aydın görmək olar. Tərs perspektiv, bir sözlə, düz perspektivin tərsidir.

Ramiz Rövşənin hekayəsindəki həmin parçada statik, dayanıqlı rəsm kompozisiyasından istifadə olunmuşdur. Davadan qayıtmış Əliş qarşılayan sağdakı cərgə atasının ölümünü indicə eşitmiş Əlişin gözündə yaş görür, sol cərgə isə, onun sol gözü şüşədən olduğu üçün, yaş görməyib düşünür ki, zalımın ürəyi daşdır. Əliş özü də sağındakı qohumlarını qucaqlayıb bir-bir öpür, solundakı cərgəni isə görmür, o cərgədən olan qohumları özü onu öpürlər. Aydın şeydir ki, biz bu parçadakı kompozisiyaya düz perspektiv sintaksisindən baxsaq, həmin kompozisiyanı yanlış, qondarma sayacağıq. Çünki düz perspektivin "məntiqinə" görə, Əliş sağ gözü ilə sağda duranları gördüyü kimi solda duranların da hansı kəsiminisə görməli idi. Və eləcə də sol tayda qabaqda duranlar Əlişin təkəcə sol yox, sağ gözünü, sağ gözündəki yaş da görməli idilər. Əslində isə həmin parçanın bədiiliyindən həzz almaq üçün ona tərs perspektivin sintaksisindən baxmaq gərəkdir. Ramiz Rövşən bu parçada bir nöqtədən görünən düzümü pozur, cərgə ilə düzölmüş adamların hər birisinin gözləri elə bil öz yerlərindən yox, hamısı öz cərgəsinin bir nöqtəsindən Əlişə baxır. Yalnız sağ tayı gören Əliş isə çiyinləri fas, üzü profil halında donub qalmış Misir qabartılarını andırır.

Bu parçada kinematoqrafda işlədilən qoşa ekspozisiyanın da strukturu var. Qoşa ekspozisiyada təsvirlər iç-içə gö-

rünür. Dediğimiz fraqmentdə, bir yandan, davadan qayıtmış adamın qarşılınması üçün xarakterik olan vurnuxmalar, o biri yandan isə, tərs perspektiv sintaksisinin verdiyi qəribə şəkildə donuxmuş pozalar bir-birinin içindən sezilir.

Tərs perspektivin sintaksisi Azdramanın səhnəsində qoyulmuş "Səhra yuxuları" tamaşasında da (pyesin yazarı Anar, rejissoru Vaqif İbrahimogludur) işlənmişdir. Orada professor Brukla jurnalist Soyer televizora baxanda (ekranı tamaşaçılardan "o taya" çevrildiği üçün görünmür) ekranda göstərilən telerepartyorlar televizor funksiyasında verilən əşyanın böyründə peyda olurlar və xəbərlərini verirlər. Necə ki tərs perspektivdə binanın bir baxma nöqtəsindən görünməyən divarı da görükdürülür, eləcə də bu mizanda eyni məkan içində bir müşahidə nöqtəsindən görünməyən tərəf də göstərilir.

"Səhra yuxuları" tamaşasında bəzi səhnələr teleüslubda qurulur. Biz telereportajları göstərən səhnələri demirik. Başqa strukturları nəzərdə tuturuq. Məsələn, tamaşada hər terroristin edamından sonra ölmüş terroristin səhnədə "stop kadr" prinsipi ilə şəklinin proyeksiyası peyda olur.

Əgər "Ordan-burdan" televiziya tamaşasını götürsək, onun təsvir sistemində televiziya bədii filmlərinin güclü oxşartısını tapmaq olar. "Ordan-burdan" təmiz teletamaşa janrından haradasa telefilmə çıxaraq telefilm sınırında bürümədən "yeriyir". Bunu tamaşadakı görükdürücülərin texniki keyfiyyətlərindən yaxşı görmək olar. Teletamaşada qulağımıza gələn, artıq dərəcədə səsi artmış xışılıtdan, addımların, qoyulan nəsnələrin taqqıltısından "Ordan-burdan"ın səs palitrası təmizdir. Sırf teletamaşanın səsi artmış xışılıtsına, taqqıltısına görədir ki, qavrayışımız onun dünyasına birdən alışa bilmir, sanki uyğunlaşma hovurundan

keçməli olur. "Ordan-burdan" isə bədii telefilm kimi öz havasına bizi ilk kadrlarından salır. Teletamaşada olayların baş verdiyi mühitin əşyaları, nəsneləri çox vaxt bu mühiti göstərir, vəssalam. Kameranın hərəkəti, işıq, boyalar, əşyaların düzümündəki ritm və s., bütün bunlar hamısı teletamaşalardan fərqli olaraq televiziya bədii filmlərində dürlü ifadəliliklər kimi məzmunun açımında iştirak edirlər. Elə, bu fərqləri Ramiz Həsənoğlunun öz yaradıcılığında aydın izləmək olur. "Kökədən düşmüş pianino" (ssenarinin yazarı Mövlud Süleymanlıdır), "Qatarda" teletamaşalarında dediyimiz baxımdan kupenin içi, otağın interyeri xeyli passivdir. Əgər "Topal Teymur" (Hüseyn Cavid), "Günahsız Abdulla" (ssenari Dilsuzundur), "Ordan-burdan" teletamaşalarını götürsək, görəcəyik ki, televiziya bədii filmlərinin dilinə doğma şəkildə bu tamaşalarda interyer, əşyalar düşüncə və duyğu oyatma işində fəal şəkildə iştirak edirlər.

Göründüyü kimi, televiziya "teletamaşa - telefilm" qarşılıqlı "studiya təmizliyinə salınmış və salınmamış səslər" fərqi də bir-birindən ayrılırlar. Kinoda isə, maraqlıdır ki, studiya "fildirindən" keçirilib təmizlənməmiş səslər sənədli film janrını xarakterizə edir. Roman Balayanın "Qoru məni tilsimim mənim" filmi (ssenari Rüstəm İbrahimbəyovundur) səs palitrasını sənədli filmin dili əsasında qurur. Artıq, titrlər veriləndə Okucavanın oxuduğu mahnını eşidirik, Okucavanın səsi filmə elə bil studiyadanqırağ yerdə yazılıb. Sonrakı kadrlarda da birdən kadra düşən, kadrda eşidilən səslər elədir ki, sanki onlar filmin yaradıcıları tərəfindən təşkil olunmayıblar, sadəcə, "qapıların açılığında" istifadə edib filmə düşüblər. Adama elə gəlir ki, bir çox səslərə rejissor "əli" dəyməyib. Ona görə də baş-

qa kinopoetika baxımından "Qoru məni tilsimim mənim" filmi sanki yersiz səslərlə doludur. Ancaq bədii əsəri yad qanunlarla deyil, onun özünə gətirdiyü qanunlar əsasında mühakimə etmək gərəkdir. Və bu zaman görmək olar ki, "Qoru məni tilsimim mənim" filmi öz səsləri ilə həyatdan, dünyadan kəsilib ekrana çıxarılmış bir parçanı andırır.

Bu məsələdən, yəni filmin səs cərgəsindən bir az geniş danışaq. Heç olmasa ona görə ki, Azərbaycan kinofilmlərinin çoxunda səs estetikası yaman primitiv başa düşülür.

Sözsüz, filmdə əsas cərgə, əsas məzmun daşıyıcısı nəsnə və olayların görünüşləri, görükdürücüləridir. Ancaq bəzən adi görünüş, adi baxış səs-küyün, musiqinin sayəsində zəngin, dərin psixoloji halın təsirli, etgili, duyğulandırıcı görükdürücüsünə çevrilə bilər. Bəzən öz ruhuna görə səs və musiqinin görünüşcə yaxınlığı, eyniliyi kadrı təsirli edir. Sergey Bondarçukun "Ovod" filmində musiqi ilə təsvirin ilişgisi buna güclü nümunədir. Eyni sözləri Andrey Tarkovskinin "Solyaris" filmindəki musiqi ilə təsvirin montajına aid etmək olar. Eyni sözləri "Bağlı qapı qarşısında" filmi-nin bir fellinisayağı kadrına da aid etmək olar. Burada qararınlığı lampa işıqları ilə azca qovulmuş küçənin həzininə uyğun hava səslənir (bəstəkar Emin Sabitoğludur).

Onu da deyək ki, hind melodram filmlərində musiqi ilə şəkillərin ruhu arasındakı eyniliyin şiti çıxarılır. Elə bil ki, hind rejissorlarının məqsədi bir şeydir: fırladıb-fırladıb "ağlamalı" səhnəyə gətirib filmi çıxarsınlar ki, sonra da "bir ağlamalı", "həzin" musiqini epizoda, kadra buraxsınlar. Eyni sözləri türk melodramlarına da demək olar.

Götürək səsə nəsnələrin, olayların ilişgilərinin filmlərdə yaxınlığını. Yadımıza salaq Bondarçukun, Leono-

vun, Yankovskinin üzləri ilə səsləri arasındakı uyğunluqları. Yadımıza salaq, Fellininin "Amarkord" filmində bayram mərasiminin səs-küyünü.

Ancaq çox tez-tez də olur ki, kadrın etgisini olanlarla, göstərilənlərlə səslərin ruhca uyğunsuzluğu artırır. Buna "kontrapunkt" deyilir. Sergey Eyzənşteyn lal filmlərin estetikası adından səsli filmləri pisləyənlərə cavab vermək üçün kontrapunktun bədii gücündən geniş yazmışdı.

Fellininin "Kabiryanın gecələri" filminin finali kontrapunkt prinsipi ilə qurulub. Karnaval səs-küyü, şən musiqisi içindən Kabiryanın bədbəxt üzü, göz yaşları görünür.

Mixail Bulqakovun romanı əsasında çəkilmiş "Qaçış"("Beq") filmində belə bir kadr var: "ağlar"a qoşulub Rusiyadan getmək istəyən qaçqınların qışqırtısı-bağırması, at ayaqlarının səsi və birdən... kadrda səslər kəsilir, kiminsə salıb-itirdiyi yazı makinasını taqqıldadan uşaq göstərilir. Onun həndəvərini bürümüş səs-küy filmin bu kəsimindən çəkilib tamam gedir.

Aktyorun səsi ilə özü arasındakı kontrapunkt Nikolay Petrenkonun, Həsən Məmmədovun şəxsiyyətində də görmək olar. Onlar bütün yaradıcılıqları boyu bu uyğunsuzluqdan bədii effektlər çıxarıblar.

İndiki zamanda hər bir rejissor kontrapunktun təsirini yaxşı bilir. Ancaq yazıqlar olsun ki, Azərbaycan kinosunda çox vaxt kontrapunktıdan istifadə ediləndə belə, yaradıcı tapıntıdan çox "dərslük reseptlərinin" sözbəxanlıqla təkrarını görürük. Bəzən isə adi səriştəsizlik özünü göstərir. Yersiz musiqidən qulaq tutulur. Əgər epizodlar arasında Bakının küçələrini göstərə-göstərə filmə musiqi verilirsə, bu musiqi "vaxt keçdi" mənasını bildirməyə qulluq edir və s.

İndi isə kino dilinin bədii ədəbiyyata təsirinə baxaq. Sergey Eyzenşteyn Puşkinin əsərlərində iri, orta, uzaq planlar, montaj effektləri tapırdı. Düzdür, o vaxtlar hələ kino yaranmamışdı ki, bunu Puşkinə kinonun təsiri kimi açıqlayasan. Ancaq hər halda Eyzenşteyn göstərilən faktlar əsasında sübut etmək istəyirdi ki, kino dili kinotexnikanın yaranışından qabaq sənətin içində başqa növlərin "kolbasında" yavaş-yavaş yetişməyə başlamışdı.

XX yüzildə isə durum dəyişir. Kino dili kinematografin texniki və estetik inkişafından zənginləşir və zənginləşdikcə bədii ədəbiyyata güclü etgi göstərir. Bu təsir nələrdə özünü göstərirdi? Məsələn, dünyaya tamaşa prinsipində. Klassik romanda müşahidə mövqeyindən söz söyləyənin dürlü tipləri var. Söyləyən tipi var ki, az qala tanrı göstəricilərində olur. O hər şeyi bilir, hər şeyi görür. Personajların içinə girib onların düşüncələrinə qulaq asır, keçmişə, uzaq gələcəyə çıxır, bir anda bu məkanı adlayıb buradan çox uzaqda olan hadisələrə tamaşa edir. Düzdür, hərdən, romanın cümlələrinin keçmiş zamanda olması, söyləyənin bu fantastik "hər şeyi bilməsini" bir az təbiiləşdirir: əgər keçmişdə olaylar söylənirsə, deməli, yazıçının olanlar haqqında geniş bilgi toplamağa vaxtı olmuşdur.

Söyləyənin ikinci tipi adi insan mövqeyinə söykənir. Bu mövqedən dünyaya baxan yazıçı hər şeyi bilmir, əgər personajın düşüncəsini "oxumaq" istəyirsə, onun gözlərinə baxır, hərəkətinə diqqət edib, sözlərinə qulaq asır, ürəyindəkilərini güman etməyə çalışır.

Söyləyənin bu ikinci tipi öz baxma mövqeyinə görə, kinokameraya daha yaxındır. Ancaq yenə də fərq qalır. Çünki bu mövqedən yazılan, söylənilən romanda baxan adam

modelləşdirilir, baxan göz yox. Halbuki kinokamera baxan gözü modelləşdirir. Fikir verin kinokameradan yalnız filmi çəkmək vasitəsi kimi deyil, həm də filmin ifadəliliyini artırmaq vasitəsi kimi istifadə edən əsərlərə. Belə əsərlərdə kamera təsvirlərin sintaksisinə də təsir göstərir. "Durnalar uçuş" filmində savaşa yola salınma epizodunu yada salaq. Kamera axtaran göz kimi adamların içinə girir, kiminsə dalınca düşür, sonra onu itirir, bu taydan gedib yenedən onunla rastlaşır, izləyir. Eyni cür də A.Germanın "Mənim dostum İvan Lapşin" filmi çəkilib. Dünya rejissor tərəfindən kameranın aydın görməsi üçün təmizlənilib səhləşdirilməyib. Ona görə nəsə kameranın baxmasına əngəl də ola bilər. Kamera "gözünü zilləyib" baxdığı yerdə aradan başqa şey keçir və s. Göründüyü kimi, kinoda kameranın hərəkəti baxan, axtaran gözün hərəkətini modelləşdirəndə ekranda olayların yan-yana düzülüb özünü aydın göstərməsi yox, onların dərinə doğru, ard-arda düzülməsi önəmli yer tutur. Bu da sintaksisin kamera ilə şərtlənməsinə nümunə! Bax, kinokameranın bu estetikası, yəni ifadəliliklər, təsirli bilintilər axtarmaq bacarığı XX yüzil nəsrinə etgi yapıb. Yazıçılar başlayıblar dünyaya baxan gözlərini kinokameraya çevirməyə və bu gözlərin necə gördüklərini söyləməyə. Sonucda əsərdə verilən nəsnə və olayların düzümü, gedişi kinosayağı sintaksis qazanır.

Jan Mitri adlı ünlü kinoaraşdırıcısı subyektiv və obyektiv kamera termini ilə kinokameranın baxma tiplərini fərqləndirir. Filmin elə fraqmentləri olur ki, sənətkarın gözünün davamı olan kameradan bizə göstərilir. Bunu Jan Mitri obyektiv kamera adlandırır. Filmin elə fraqmentləri də olur ki, personajların gözlərindən verilir. Fransız araşdırıcısı bunu

subyektiv kamera adlandırır. İndi görün obyektiv və subyektiv kamera fərqləri Elçinin "Baladadaşın ilk məhəbbəti" povestində epizodun necə düzümlənməsinə şərait yaradır: "Gömgöy üfük xətti bu dəniz xoşbəxtliyinin sərhədi idi; bu üfük xəttindən bu tərəfə Baladadaşla Sevilin aləmi idi; bu üfük xəttindən bu tərəfə bütün dəniz Baladadaşla Sevilin idi və Sevilin xurmayı saçları bu dənizin üzərinə yayılmışdı.

Baladadaş əlləri üstündə tutduğu Sevilə tərəf əyilib onun xurmayı saçlarını və dənizi öpməyə başladı".

Buracan yazıçı subyektiv kamera prinsipi ilə Baladadaşın gözünün qabağına gətirdiklərini verir. Sonra isə obyektiv kamera prinsipi ilə görükdürülən kəsim gəlir. Epizodu kəsdiyimiz yerdən təkrar edib davamını verək:

"Baladadaş əlləri üstündə tutduğu Sevilə tərəf əyilib onun xurmayı saçlarını və dənizi öpməyə başladı.

- *Peyin var bağ üçün, istəmirsən?*

Baladadaş gözlərini dənizdən çəkib arabasında oturmuş qoca kişiyyə baxdı, elə bil heç nə görmədi və heç nə eşitmədi, yenidən dənizə baxdı, lakin dənizdə daha nə Sevil var idi, nə də Sevilin xurmayı saçları dənizin üzərinə yayılmışdı.

- *Peyin var deyirəm, bağ üçün, lazımdır?*

Baladadaş yenə də gözlərini dənizdən çəkib eşşək arabasında oturmuş qoca kişiyyə baxdı, öncə elə bil ki, təəcüb etdi: bu kişi hardan peyda oldu belə? Sonra oturduğu yerdən ayağa qalxıb parusin şalvarının dalını çırpdı, cavab gözləyən qocaya heç nə demədən adamsız, bomboş sahildən uzaqlaşdı" (52).

Oxşar kinematoqrafik prinsiplə "Dantenin yubileyi" povestində Kəbirlinskinin dərnekədəki söhbətini göstərən

epizod qurulmuşdur. Feyzulla Kəbirlinski Roza ilə söhbət edə-edə keçmişi yadına salır. Və ritmik olaraq bu söhbətin, bu xatirələrin arasına Muxtarın Salmana söylədiyi etimoloji düşüncələr girir.

Biz Əkrəm Əylislinin "Mənim nəğməkar bibim" povestindən danışanda tekstə dünyanın öz dilinin girməsindən danışmışıq. Eyni şeylər kinoda da olur. Məsələn, neo-realizm başdan ayağa dünyanın öz dilinə söykənməyə çalışırdı. Ancaq bir aydınlaşma verək. Nə deməkdir "dünyanın öz dili" anlayışı? Bu zaman Pazolininin həyat sintaqmaları haqqında söylədiklərini də anmaq olar. Ancaq biz bir az başqa yönə diqqət edək. Bir çox üslublar dünya ilə öz aralarında ayrıca "filtir" saxlayırlar. Və dünyanı bu filtirdən keçirəndən sonra modelləşdirirlər. Örnək kimi qəzəl janrını göstərmişdik. Başqa bir örnəyi Ortaçağ müsəlman Doğusunun hekayət-novella janrı verir. Bu janrın bədii dili özü ilə dünya arasında əcaib, qəribə, əlahiddə olanları keçirən "filtiri" qoyurdu. Ona görə də həmin hekayətlərə dünyadan yalnız əcaib olaylar, nəsnələr düşürdü. Adi nəsnələr, olaylar isə tekstə fon kimi buraxılırdı.

Bu modelləşdirici dillərdən fərqli olaraq elə dillər də formalaşır ki, özü ilə dünya arasında heç bir şərti filtr qoymur. Nə var, onu görükdürməyə çalışır. Belə kodlar doğruluğa, olduğu kimi göstərməyə çalışırlar. Hətta bəzən buna əngəl olacaq ayıb yasaqlarına da fikir vermirlər. Sonucda bədii tekstdə dünyadan söyüşlər də, qaba sözlər də, kobud-qaba olaylar də düşür.

İncəsənətə sənətdənqıraqlıq bölgədən başqa dillər də düşür. Onların arasında etnik bilincə doğma olan modelləşdirmə biçimi önəmli yer tutur. Adətən, bu problemə "sənətə

folklorun təsiri" adı altında baxırlar. Ancaq məsələyə bu yöndən yanaşma o qədər bayağılaşdırılıb ki, folklorun sayğılı adına baxmayaraq sənətkarların özünü də bezikdirib: nə qədər söyləmək olar ki, əgər filankəs atalar sözlərindən istifadə edərsə, deməli, folklor qaynaqlarından "qidalanır?!"

Ancaq problemin daha ilginç olan başqa yönü də var. Azərbaycanlı psixologiyasının etnik özəllikləri ilə bağlı həmin tərəfə baxaq.

Azərbaycanlı düşüncə yöndəmi, dünyaduyumu-dünya-görümü çox plastiktir. Bunu öyü üçün demirik. Baxaq görək, plastiklik nədir. Plastiklik məkanda açılmış formaların biçimcə, ritmcə ifadəliliyidir. İndi görək plastiklik azərbaycanlı dünyaduyumunda özünü necə göstərir. Hər bir ulusun elə adamları var ki, onlarda etnik psixologiya güclü şəkildə özünü göstərir. Adətən, belə adamların düşüncə yöndəmi televiziya, incəsənət qəlibləri ilə korlanmamış olur.

Bəs belə adamlardan etnik psixologiya, bilinc haqqında bilgini necə yığmaq olar? Bunun üçün gərəkdir ki, onlara deyəsən, nağıl danışsınlar. Sadəcə, danışdıqlarına qulaq asmaq yetər. Bir olayı danışan hər kəs çalışır, onu ifadəli söyləsin. İfadəli söyləmək istəyi isə olayları, vəziyyətləri ən gözlənilməz biçimlərdə, ritmdə, məkan-zaman deformasiyalarında görükdürməyə gətirib çıxarır. Əgər belə adam həm də etnik bilincə tutulmuş kədirsə, deməli, onun dili etnik psixologiyaya xas olan modelləşdirmə biçimləri ilə ifadəli formalar yaradacaq. Azərbaycanın ayrı-ayrı yerlərindən yığdığımız örnəklərə baxaq.

Bir nəfəri çağırmaq istəyəndə deyirlər: - "Ə-ə, ayna qoy onu". Yəni çağırma. Bu söyləmədə çağırılana sayğısızlıq onu şey-şüyə çevirir. Gərəksiz nəsnəni qırağa qoyurlar.

Burada da insan nəsnələşdirilir və nəsnələrə xas olan sintaksisə salınır. Göstərdiyimizin oxşartısını 70-ci illərdə Az.TV-nin "Səhər görüşləri" proqramında da tez-tez eşitmək olardı: "apar qaytar" (yəni mağazaya qaytar) deyimini boş sayılan adamla bağlı işlədirlər.

Bir mollaın dilindən: "Həzrət İbrahimin üzündən nur dirəklənirdi". Burada plastiklik nurun uzanmasını dirək kimi göstərməkdə özünü bildirir. Bu zaman üz özü də dirəklər üstündə durmuş görkdə görünür. Dirək simvolundan isə çoxlu anlamlara çıxmaq olar, məsələn, dinin sütunları, dünyanın dayaqları və s., (yada salaq ki, "substansiya" sözünün ilkin mənası "dayaq" deməkdir).

Ağsuda biri o birisinin rus dilində danışığını lağa qoymaq üçün demişdi: "Rus dilini əla bilirsən ha, lap semişka kimi çırtdıyrsan". Burada da söz nəsnələşir, sözdən mənənin çıxarılması isə onu tum qabığı kimi sındırmağa bənzədilir.

Kənd avtobuslarından birində qadından eşitdiyimiz ifadə - "Aaz, bəri gəl, gözüm gözüne baxsın" (yəni üz-üzə oturaq).

Ağdamda eşitdiyimiz bir deyim:

"Ə, ərimə qulağının ucundan niyə baxırsan" (yəni gözü baxırsan). Burada ifadəlilik xatirinə Pikasso şəkillərindəki kimi məkan deformasiya edilir, gözlə qulaq arasındakı məsafə yığılır və qulaq gəlib gözün ucunda durur.

Bizə elə gəlir ki, kəndlərdəki danışılarda bu cür deyimləri, söhbətləri toplayıb onlardan dünyanın hansı məkan-zaman biçimlərində deformasiyalarda görüldüyünü tapmaqla etnik psixologiyanın modelləşdirmə tiplərini öyrənmək olar. Bu zaman tapmaq olar ki, bəzi yazıçıların, şairlərin yapıtlarında ifadəlilik həmin məkan-zaman, deformasiya biçimlərini təkrar etdiyi üçün bu əsərlər nə qədər çağdaş materialları

göstərsə də xalq düşüncə tərzinin davamı kimi görünür. Mövlud Süleymanlının "Şeytan" povesti, "Köç" romanı, Ramiz Rövsənin "Daş" povesti və hekayələri, şeirləri etnik gücünü dialekt sözlərindən, folklor qəliblərindən almır. Çünki belə nəsnələr həmin əsərlərdə demək olar ki, yox dərəcə-sindədir. Sadəcə, onlardakı cümlələrdən görünən dünya şəkli öz plastikliyinə görə, etnik bilincə doğma olur. Ramiz Rövsənin "Yıxılıram" şərindən bir parçaya baxaq:

*Bu dünyanı Tanrı özü
saxlar məndən yuxarıda,
Bu dünyada ağlar gözüm,
Ağlar məndən yuxarıda;
Gözüm yaşı
damcı-damcı
damcılayar başıma.*

Yuxarıdakı materiallardan gördük ki, ifadəli, plastik danışmaq istəyən azərbaycanlı üçün danışığında kiminsə gözlərini götürüb onun başından yuxarıda "asmaq" heç də ağılsız şey deyil. Əgər Mayya ulusunun rəssamlığına, əsl hindu təsviri sənətinə, kubizmə baxsaq, görürük ki, burada da gözlərin üzdən dışarılaşdırılıb müstəqilləşdirilməsi güclü görk kimi özünə yer tapıb.

Etnik psixologiya ilə sənət arasında göstərdiyimiz planda tipoloji eyniliklər axtarılması yetərincə ciddi problemdir. Ayrı-ayrı danışıklardan etnik psixologiyanın xarakterik yönlərini bərpa etmək üçün bu danışıklar mifoloji simvollar ilkin maddələr (Su, Hava, Od, Torpaq) kimi arxetiplər baxımından incələnməlidir, yozulmalıdır. Danı-

şıqla danışanın jesti, pozası, mimikası arasında ifadəliliyə gətirib çıxaran ilişkilər tapılmalıdır.

Ümumiyyətlə, ulusun etnik bilinci yalnız danışılarda yox, adamların dalanda, bazar meydanında söhbətə yığışanda hansı "kompozisiyalarda" toplanmasında, jestlərinə, pozalarında, mimik maskalarında da özünü güclü şəkildə göstərir.

Götürək papaq məsələsini. Azərbaycanlıların çoxunun qavrayışı üçün Moskva ən müxtəlif, ən əcaib formalı papaqlar qoyan adamlar şəhəridir. Moskva camaatı ilə baxılırları tutuşdursaq, görəcəyik ki, bizdə adamların gəzdirdikləri papaqlar növ baxımından xeyli azdır, özü də bu növlərin çoxuna adda-budda rast gəlmək olur, onları ya etnik şüur baxımından sərhəddə duran, marginal adamlar qoyurlar, ya da başqa millətlərin nümayəndələri. İndi əgər göstərilən fərqlin arxasında duran səbəbə gedib çıxsaq, görəcəyik ki, azərbaycanlılarda tarixən papağın kişi, kişi ər-dəmliyinin simvolu olması hələ də öz təsirini saxlayır. Həmin təsirə görə ki, hətta çağdaş dünyada yaşayan azərbaycanlılar da papağa sırf utilitar baxımdan yanaşa bilmirlər. Azərbaycanlı üçün papaq yalnız soyuqdan qorunmaq üçün örtük deyil, hətta yalnız yaraşlıq verən örtük də deyil. Papaq həm də güclü, seçilən, seçdirən simvoldur.

Başqa örnək üçün Gəncədə bir texnikumda gördüyümüz səhnəni söyləyək. Kənddən gəlmiş kişi komsomol katibinə öz hiddətini bildirirdi ki, nəyə görə qızına təqaüd kəsməyiblər. Mübahisə başlayır. Axırda katib deyir ki, bir diqqətlə qulaq asın başa salım. Kişi cavab verir: - hə, başa sal.

Bu zaman kişinin aldığı görünüş: barmaqlarını qarnında daraqlayır, həmsöhbətinə tərəf azca yanpörtü dayanır.

Gözlərini qıyıb başını azca həmsöhbətindən tərs tərəfə əyir, yəni qulaq asıram, de.

Bu pozanın mənalərini bərpa edək. Yanpörtü dayanmaq bir az həmsöhbətinə və onun dediklərinə barmaqarası baxmağı, saymazyanalığı göstərir. Əllərin bədənə yığışdırılıb daraq kimi bir-birinə geydirilməsi daş arxetipi prinsipi ilə özünü toplamağı, özündəbərəkiməyi, deməli, həmsöhbətin təsirindən qıraqda qalmağı, təsir altına düşməyəcək möhkəmliyi bildirir. Kişinin aldığı görünüşdən yağın anlamaları bu cür də vermək olar: "Hə, qulaq asıram, sonra? Noolsun?" Və ya, həm səki qulaq asır, həm də öncədən bilir ki, heç bir sözə inanmayacaq, sadəcə, fürsət gözləyir ki, həmsöhbətinin buraxdığı səhvi tutsun və cavabını versin.

Biz bu tipli pozaların, mimikaların təhlilini nəzərdə tuturuq. Alınmış nəticələrdən incəsənətə çıxmaq olar. Bu zaman birinci rast gələcəyimiz aktyor oyunu olacaq. Aktyor istedadı bir də etnik dünyada olan dürlü görünüş işarələrini nə qədər çox bilməsi, bədəninə, üzündə yaxşı təkrar etməsi və tamaşadakı rol üçün, vəziyyət üçün yerində işlətməsi ilə şərtlənir. Düzü, aktyorlarımızdan çox azında belə mədəniyyət var. Yadımıza düşənlərdən Yaşar Nuri-nin, Telman Adıgözəlovun adını çəkə bilərik. Telman isə, yazıqlar olsun ki, bu bacarığını, uyğun bədii materiallar olmadığı üçün, səhnədən, televiziya dan çox, gündəlik həyatda, tanış-biliş arasında göstərir.

Dünyanı modelləşdirmə biçimlərini özündə güclü göstərən danışıklardan, bədən, üz bildiricilərindən etnik özəllik haqqında nəticələr əldə edəndən sonra bu sonuclarla incəsənətin bir az da dərininə getsək, təsviri sənətlə rastlaşacağıq. Dünyadakı nəsnələri, durumları gerçəkdən dəyüş-

düyüşə salıb ifadəli strukturlara geydirmək xeyli çətinidir, çünki "əl" ilə onların müqavimətini yenmək gərəkdir. Ancaq sözə nə var ki?! Söz yüngüldür, oynaqdır. Sözlə bir anın içində həmin nəsnələri, durumları istədiyən şəklə salmaq olar. Etnik düşüncə, psixologiya durmadan sözlərlə gündəlik yaşamda bütün bu əməliyyatları olaylar üzərində aparır. Maraqlıdır, bir çox rəssamlarımız çəkdikləri hadisələrə təsirli, ifadəli görünüş vermək üçün onları məkan-zaman deformasiyasına salanda bilərəkdən, ya bilməzə dünyaya üzərində sözlərin apardığı oyunu təsviri sənətin "dilinə", oyununa çevirirlər. Hər halda təsviri sənətin etnik kökünü öyrənmək üçün bu da bir problemdir və onu çözmək dilçilik ilə sənətsünaslığın birgə işini gərəkdir.

Bir az da dərinə gedək. Çox tez-tez şikəyətlənirik ki, nəyə görə etnik psixologiyayı, dərinlikləri özündə güclü göstərən gürcü filmləri kimi filmlər bizdə yoxdur. Necə olub ki, etnik psixologiyayı, məişəti kino dilinə çevirmək cəhdi "Arşın mal alan", "O olmasın, bu olsun" filmləri ilə başlayıb, elə onlarla da qurtarıb?

Sözsüz, kinomuza çoxlu istedadlar gəlsəydi, güman ki, bu çatışmazlıqlar da olmazdı. Yəqin ki sırf kino prosesindən doğan səbəblər də var. Ancaq biz başqa bir səbəbə diqqət edəcəyik.

Hər bir etnosun dünyası üçün xarakterik olan zarafat fenomenini bu dünya haqqında çox şeyləri açır. Zarafatın önəmli tərəfləri. Birincisi, gülüş doğurmaq üçün olanlar hansı tempdə verilir, hansı anıtlarla biri o birisini ortaya çıxarır, vəziyyətlər üzərində hansı dəyiş-düyüşlər aparılır və s. İkincisi, zarafatın hansı sosial məkanlarda edilməsi və bu məkanın mühiti ilə zarafatların səsləşməsi. Məsələn,

zarafatlar tək cə çayxanalarda, toyxanalarda edilmir, yaşlı adamların yasında da edilir. Üçüncüsü, bu millət üçün zarafat edənlərin xarakterik tipajları, mimik maskaları, intonasionaları. Dördüncüsü, zarafatdan cırnamaq halları, cırnayanların tipajları, mimik maskaları və s. Belə-belə başqa tərəfləri də tapmaq olar və bu, ayrıca araşdırma tələb edir.

Bir çox gürcü qısametrajlı bədii filmlərinin uğuru ondan törəyir ki, həmin filmlər başdan ayağa gürcü zarafatlarının xarakterik parametrlərində qurulur. Özü də bu zaman filmi yaradanlar personajlarla (bəzən personajları oynayan aktyorlarla) və onların vasitəsi ilə bizlərlə zarafatlaşırlar. Bu çox çətindir, ancaq mümkündür: kamera elə işləyə bilər ki, montaj elə edilə bilər ki, filmə baxanda biz onun arxasında durmuş sənətkarı "gürcü zarafatçılı" simasında görə bilərik. Bunun necə baş verməsini, tapmaq belə filmləri hissə-hissə incələməyi tələb edir. Özü də gürcü filmləri göstərir ki, zarafat modelinin duzu, həmin modelə, hətta bugünkü sənaye prosesləri, tamam yeni insan iştirakları salınanda da itmir. Yadımıza "Serinada" filmi salaq.

Görmək çətin deyil ki, Azərbaycan kinosunda bu yönündə sənətçilər və araşdırıcılar tərəfindən heç bir prinsiplial axtarışlar aparılmamışdır (bu sözlər yazılarda hələ Vaqif Mustafayevin filmi yox idi, - N.M.).

İncəsənətin çoxdilliliyi məsələsi gətirib bizi uzaqlara çıxardı, ancaq biz problemdən qırağa çıxmıdıq, problemdən o biri problemlərə aparın yollara çıxdıq. İndi bir ümumiləşdirmə aparmaq olar. Bədii yarat müxtəlif dillərin çarpazlaşmasından qurula bilər. Bəs bunun xeyri nədir? İndiyənəcən elə bu xeyri axtarmaqla məşğul idik. Ancaq indi yığcam da demək olar. Bədii əsər ifadəli tekstdir.

Onun bu ifadəliliyindən yağan mənalar başqa formalarda bilinməz. İfadəli hadisənin iki tərəfi var. Birincisi, mənaların bilinməsidir. Bədii tekstdə dürlü dillərin verdiyi modellər çarpazlaşaraq, dialoqa girərək əsərə Arqusun min "gözlünü" verirlər və bu gözlərdən bizə min mənə baxışır. Deməli, ifadəlilik məzmunu gur şəkildə ən yeni, ən gözlənməz çalarlarda bildirməkdirsə, bədii yapıt bu işi dürlü dillərin şəbəkəsi ilə edir.

İfadəli nəsnənin başqa tərəfi onun qavranılması ilə bağlıdır. İfadəli olan təsirli olandır, yəni o bizim üçün önəmli, gərəkli olanı gözlənməz struktur oyunlarında və rərək maraqla, güclü duyğularla baxmağa bizi zorunlayır. Bədii teksti quran dürlü dillər bu işi də həyata keçirirlər. Tekst bir dilin bildiriciləri, sintaksisi əsasında qurulur. Biz bu dilin verdiklərinə alışanda, sonra nəyin olacağını irəli-cədən duymağa başlayanda, tekst tapmacaya çevrilir. Başlayır tanış olmayan dilin işarələri və sintaksisi ilə "danışmağa". Deməli, onu anlamaq, mənalarını bilmək üçün biz bu kəsiminin dilini tapmağa və ya öyrənməyə məcbur oluruq. Bir çox hallarda tekstin bir obrazı, bir nöqtəsi, bir kəsiyi bir neçə dildə qurulur. Deməli, gərəkir ki, bu bildiricini bir neçə dilin birgəliyi ilə açaq, anlayaq və duyaq.

ÖN SÖZ ÜÇÜN AÇIQLAMALAR VƏ ƏDƏBİYYAT

1. Təxminən 1988-ci ildə Politexnik institutunda Estetikadan olan çıxışında Xudu Məmmədovdan çox yerinə düşən qınaq eşitmişdim. Onun düşüncəsini təxminən belə vermək olar: kimyaçı, fizik, riyaziyyatçı önəmli problemləri müzakirə edəndə tez-tez cavabını bilmədiyi məsələlərə gəlib çıxır. Estetikadan, sənətdən danışarlarsa elə danışır, elə bil ki, bu sahədə bütün sualların cavabı var. Cavabı bilinməyən problemləri qoymaq nəşə onların düşüncəsinə yaddır.

2. "Qut" sözü çox əskilərdən gələn sözümdür, heyif ki, çağdaş fəlsəfi dilimizdə işlənmir. Halbuki gücünə görədir ki, bu söz fars dilinə də keçmişdir.

3. Вах: Гегель. Эстетика, т.1. М., 1968, с. 161-163.

4. Yenə orada, s. 103.

5. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. B., 1973, s.178.

6. Yenə orada, s.321.

7. Вах: Ю.Н.Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 9.

Вах: Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с.11.

8. Иммануил Кант. Сочинения, Т.5. М., 1966, с. 330.

9. Вах: Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с.211.

10. Хорхе Луис Борхес. Проза разных лет. М., 1984, с. 168.

11. Вах: Фиридун Джалилов. Морфологическая типология (морфема "гу" "голос" в языках мира)

12. Вах: "Azərbaycan filologiyası məsələləri". B., 1984.

Birinci fəsil üçün açıqlamalar və ədəbiyyat

1. Вах: C.G. Yung. The Collected Works, vol. 9, part 1. London, 1959, p. 6.

2. Вах: С.С. Аверинцев. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. - В кн.: "О современной буржуазной эстетике. М., 1972; Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 57-74.

3. Вах: С.С.Аверинцев. Аналитическая психология К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии, с. 138.

4. Вах: C.G. Yung. The Collected Works, vol. 9, part 1, p. 124.

5. Вах: Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа, с. 107.

6.. Вах: Аль-Фараби. Философские трактаты. Алма-Ата, 1977, с. 75-76.

7. Вах: Т. Манн. Собр. ,соч., т. 9, М., 1961, с. 175.

8. Mifologiyada "Хаос/Kosmos" qarşıdurumunun entropiya və informasiya anlayışları ilə yozumu haqqında bax: Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа, с. 205-206; Entropiya və informasiya anlayışları ilə bağlı bax: Кибернетика. Современное состояние. М., 1960. Türklərdə "Хаос/Kosmos" qarşıdurumu haqqında bax: Nizami Cəfərov. Türk dünyası: chaos və kosmos B.,1998.

9. Sözə pərəstiş "Avesta"da da özünü göstərir. Burada sözə sağaldıcı araç kimi baxılır. Ona görə də demək olar ki, 1905-ci ildən başlayaraq Freyd (Froyd) sözün terapevtik gücünü uygulayanda (tətbiq edəndə) haradasa bu mifoloji-magik arxetipi də canlandırmışdı (bax: К.Б. Клеман, П. Брюно, Л. Сэв. Марксистская критика психоанализа. М., 1976, С.75).

Süzan Lanqer çağdaş mədəniyyətin başlıca paradıqmasını simvolda görür. Özü də belə hesab edir ki, Freydidin söz, simvollarla bağlı öyrətisi (təlimi) və ona tərs olan Neopozitivizmin dil araşdırmları bu paradıqmanın önə çıxmasına güclü itələyiş vermişlər (bax: K.L. Langer Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art.. Harvard Paper, 1973, p. 23).

10. "Kitabi-Dədə Qorqud"da müəllif - tekst anomaliyası var. Boyları Dədə Qorqud söyləyir, o biri yandan isə, dastan olaylarında "mən" kimi yox, "o" kimi iştirak edir. Yeri gəlmişkən, eyni anomaliya Musa peyğəmbərlə onun adından verilən Tövratda da var. Qurani-Kərim Allahın dilindən olsa da bu kitabda Tanrı tez-tez "O" kimi peyda olur. Mənim qardaşım Mehdi Mehdiyev bu axırıncı durumla bağlı ilginc açıqlama verib. Göstərib ki, Quranda Tanrı "O" ipostasında, adəndən, hökmlü ayələrdə, hakimlik funksiyasında peyda olur. "Biz" ipostası nələrisə yerinə yetirməklə ilişgiddə ortaya çıxır. "Mən" əvəzliyindən Allah-taala özünü yarıdıcılıq, qanunvericilik eyləmlərində olanda bildirir.

Borxes "Don Kixot"da gizli magiya" adlı hekayəsində göstərdiyimiz anomaliyanı həm Servantesin romanında, həm "Hamlet"də, həm "Min bir gecə"də, həm də "Ramayana"da taparaq, sonra bundan paradoksal sonuclar çıxarır.

11. Вах: Анталогия мировой философии, т. 1, ч., 1, М., 1969, с. 192-193.

12. Вах: Нур ал-Улум. - В кн.: Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература. М., 1965, с. 254.

13. Deməli, Təpəgöz Kölgə arxetipinə əsasən Oğuzlar üçün "anti-Mən"dir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, Təpəgöz öncə Oğuzlar arasında anadan olur, böyüyür. Kölgə arxetipi ilə bağlı onu da söyləyək ki, Yunq Anima (qadın başlanğıcı) arxetipini Kölgə ilə bağlayırdı. Anima insan psixolojisində bilincsizlik bölgəsindən (Kölgədən) gələn bütün bilgiləri özünə yığır.

Cöründüyü kimi, əski miflər heç də sadələhv uydurmanın törəməsi deyillər. Ona görə də çağdaş psixologiya insanı anlamaq üçün tam ciddiyyətlə onlarda olanları yozur.

14. Вах: Ю. Лотман. Структура поэтического текста. Л., 1972, с. 23.

15. Вах: Albert B. Lord. The Singer of Tales. Cambridge, 1962, p. 35-36.

16. Kamil Vəliyev bu formulaların oxşartısını Orxan-Yenisey yazılarında tapır (bax: Kamil Vəliyev. Sözü'n siri. B., 1986, s. 128-130).

17. Kitabı-Dədə Qorqud. B., 1978, s. 62.

18. Yusif Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında, təsadüfi deyil ki, Sədi Əfəndini həmişə ölüm izləyir və ölmün bu qonşuluğu onun bilgəliyini (müdrikliyini) daha da güclü edir.

19. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi. B., 1981, s. 22.

20. Rmiz Rövşən. Göy üzü daş saxlamaz. B., 1987, s. 9-11.

21. Sabir. Hophopnamə. B., 1980, s. 9-11.

22. Göstərdiyimiz tipologiya baxımından Səttar Bəhlulzadənin yaşayış yönümü ilgincliklə açıqlır.

Sosial psixologiyada qaçılmaz bir meyil özünü göstərir. Bu psixologiyaya bütün önəmli iş görənlər, istedadlı adamları çoxluqdan fərqləndirməyə, ayırmağa çalışır. Ayırıcı əlamət tapmayanda isə onu uydurur. Bu halda məkanca ayırılmağı xasiyyətə qəribə olmaq əvəz edir: böyük şəxsiyyətlərin huşsuzluğu, aşırı gülünlüyü buna örnekdir. Haqqında danışdığımız problemlə bağlı V.Ternerin maraqlı ideyaları var (bax: В.Ю Тернер. Символ и ритуал .М., 1983, главы III-V).

23. Kitabı-Dədə Qorqud, s. 76.

24. Вах: Г.Рейхенбах. Направление времени. М., 1962, с. 358. Onu da deyək ki, arxaik "Хаос/Космос" təsəvvürlərinin Термодинамиканы İkinci qanununu ilə bağlanması heç də anaxronizm deyil (bax: Вяч. Вс. Иванов. Категория времени в искусстве и культуре XX века. - В кн.: "Ритм, пространство и время в искусстве и культуре". Л., 1974, с. 50).

25. Platon Misirdə toplumun dəyişməz qalıb korlanmasından qibtə ilə danışdı (bax: Платон. Соч., т. 3, ч. 1, М., 1971, с. 462-466).

26. V. İvanov bu tip mədəniyyəti elə bir avtomata bənzədir ki, öz davranışında əsaslanır yaddaşına yazılmış və keçmişdə sınaqdan pis çıxmış variantları bir daha təkrar etməməyə (Вяч. Вс. Иванов. Категория времени в искусстве и культуре XX века, с. 44-45) .

27. Вах: А.Гулыга. Кант. М.,1977, с .11.

28. Hüseyn Cavid. Seçilmiş əsərləri, II c. B., 1962, s. 97-99.

29. Вах: Yaşar Kemal. Bin Boğalar Efsanesi, İstanbul, 1973, s. 10, 18, 39.

30. Вах: Mirəli Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. B., 1983, s. 58-62, 70-71, 102-131.

31. Вах: М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 7-36.

32. Вах: Н.А.Алексеев. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980, с. 82, 95; Н.Я. Бичурин (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. 1, М.,-Л.,1950, с. 215.

33. Вах: А.М. Щербак. Огуз-наме, Мухаббет-наме. М., 1959, с. 22, 27.

34. Füzuli. Əsərləri, II c. B., 1958, s. 148.

35. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 21.

36. Nazim Hikmətin "Kərəm kimi..." şəri "qaranlıqdan işığın peyda olması" arxetipinin yeni siyasi mənalarla məzmunlaşmasına gözəl örnəkdir.

37. Абу Хамид ал-Газали. Воскрешение наук о вере. М., 1980, с. 209-210.

38. Вах: Niyazi Mehdi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. B., 1986.

39. Вах: Герман Гессе. Избранное, М., 1984, с. 166-168.

40. М. Şəhriyar. Seçilmiş əsərləri. B., 1966, s. 23.

41. Вах: Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. 1, 2. Петербург, 1900, с. 332-333.

42. Вах: Б.Г. Кузнецов. Эйнштейн. М., 1980, с. 56; Аристотель. Сочинения, т. 1. М., 1975. с. 69.

43. Losevin bu ideyası sonralar marksist metodologiyaya söykənən, demək olar ki, bütün etnoqraflar arasında yayıldı.

44. Вах: А.Я. Гуревич. Категории средневековой культуры, с. 81.

45. Вах: Ardalan Nader and Bakhtiar Laleh. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. Chicago and London, p. XI.

46. Вах: Fədəi. Bəxtiyarnamə. B., 1957, s. 44-59.

47. Televiziya və səyyah, səyahət simvolları ilə bağlı bax: Zeynal Məmmədli. Danışan güzgülünün sirri. B., 1985, s. 64-65.

48. Qabaqca riyaziyyatçı və fizik olmuş, sonralarsa fəlsəfə ilə məşğul olmuş Qaston Başlyar Yunqun arxetipləri əsasında özünün sənət haqqında nəzəriyyəsini yaratmışdı. Onun düşüncəsinə görə, şairin yaradıcılığında hər hansı maddi substansiyanın üstün olması onun şair kimi önəmli göstəricilərini verir: "Od şairində, Su şairində, Torpaq şairində Hava şairindən tamam fərqli ilham olacaq" (bax: З.Н. Хованская. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980, с. 50-58).

49. Вах: В.Н. Топоров. О структуре некоторых архаичных текстов, соотносимых с концепцией "мирового дерева". - В сб.: "Труды по знаковым системам" - 5, Тарту, 1971.

50. Ramiz Rövşən. Göy üzü daş saxlamaz, s. 26-27.

51. Problemin bir az dərininə getsək, mürəkkəbliyə rast gələcəyik. Ortaçağ azərbaycanlısı üçün Klassik poeziya sirliliyin ağırlığında idi. Ancaq bu ağırlıq bilgin adam üçün heç çevrilirdi, çünki o, göz qırpmında sirri anlayan

idi (bax: Niyazi Mehdi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. B., 1986, s. 58-61).

52. Bu baxımdan Mirzə Cəlilin öz yaratlarından bilinən görkü Sabirin satirasından görünən şair görkündən xeyli fərqlənir. Hərçənd qaynaqlardan bilinir ki, həyatdakı Sabir satirik şeirlərdəki görkündən xeyli başqa cür idi (Mirzə Cəlilin təxtlərindən bilinən yazıçı görkü haqqında bax: Kamil Vəliyev. Sözü sirri, 235-236).

53. Bax: Anar. Dünya bir pəncərədir. B., 1986, s. 139, 488-489. Rəsul Rzanın görkü haqqında bir də bax: Fikrət Qoca. Ömürdən səhifələr. B., 1984, s. 399-400.

54. Adamların çağdaş memarlığın beton materialına etirazı daşın soyuqluğuna etirazdan gəlmir. Beton daşın soyuqluğuna texnokratik dünyanın soyuqluğunu artırır. Şəhər dünyasında adamlar arasında yadlaşmanın, soyuqluğun artdığı bir çağda binalardan yağın beton soyuqluğu daha cansıxıcı olur. Nəticədə memarlıq kommunikativsizlik təhlükəsini aradan götürmək üçün öz xeyrini vermək əvəzinə həmin təhlükənin artmasında iştirak edir.

Hərçənd yadlaşma psixolojisini bilməyən uşaqların, kəndlilərin, Üçüncü Dünya adamlarının qavrayışına beton göydələnlər yetərinə ilginç və ifadəli görünür.

55. Хубейш Тифлиси. Описание ремесл. М., 1976, с. 66-67.

56. Bu mənada Mirzə Fətəlinin komediyasında Molla İbrahim Xəlil Kimyagər "meymunu yada salmayın" deyəndə bu sözlər nə qədər gülməli olsa da, Əl-kimya inanışlarına, mistisizminə, magiyasına yetərinə yaxın sözlər idi.

57. Вах: С.С. Аверинцев. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, с. 144-145.

58. Koroğlu görkünün ambivalentliyi haqqında bax: Kamil Vəliyev. Sözüün sirri, s. 162.

59. Ona görə də Ziqmund Freyd dişin sındırılması ilə sünnət simvollarına sinonim kimi baxırdı. Deyirdi ki, yuxuda dişin sınmasını görmək o deməkdir ki, bilincaltında kastrasiya (axtalanmaq) qorxusu var (bax: Зигмунд Фрейд. Лекции по введению в Психоанализ. М., 1923, с. 163). Yeri gəldi, deyək, Azərbaycan dilində "dişli adam" deyimi kişinin gücünü, qüdrətini bildirir.

60. Bax: В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 41-130.

61. Bax: А.Ф.Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 178-215; Aslan Aslanov. Aristotel və onun poetikası. - Aristotel. Poetika. В., 1974, s. 33-34.

Hegelin katarsislə bağlı ilginç açımı var. Deyir ki, incəsənət ehtirasları yumşaldır. Məsələn, insanın içində olanları çıxarıb qıraqdan ona göstərir. İnsan başlayır onları obyektiv nəsnələr kimi görməyə. Ən pis keyfiyyət də içimizdə olanda bizə doğmadır. İçimizdən çıxaranda onları bu doğmalıqdan çıxarırlar, ona görə də tamaşa edib pisliliklərini tam görürük. Eləcə də, - Hegel davam edir, - əski çağlarda yaxşı bir gələnək vardı. Dəfn törəsinə ağıclar çağırılırdılar ki, onların ağlaşmasında insan öz iç qüssəsini qıraqdan görünən bir şey kimi seyr etsin. Bu isə adamın ağrısını yumşaldır, adamı bir az da olsa, ovundurur (bax: Гегель. Эстетика, т. 1, с. 45). Əski Oğuzlarda bu problemlə Yuğ törəni bağlıdır (bax: Mirəli Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları, s. 299-301).

62. Oxşar şəkildə fəlsəfədə göstərilir ki, gerçəyi (həqiqəti) başqasından eşitmək hələ onu özümsemək deyil. İnsan əzablı axtarışlardan gəlib Gerçəyə, Doğruya çatanda onu özümseyir.

63. Bax: Feridedin-i Attar. Mantik at-tayr, I c. İstanbul, 1962.

64. Bax: Хорхе Луис Борхес. Проза разных лет, с. 44-48.

65. Füzuli. Əsərləri, II c. B., 1958, s. 46; Feridedin-i Attar. İlahiname. İstanbul, 1947, s. 20; Yenə onun. Mantik at-tayr, I c., s. VIII.

66. Ramiz Rövşən. Göy üzü Daş saxlamaz, s. 36-37.

67. Bax: Vilayetname. Manakib-i Hünkar Hacı Bektaş-i Veli. İstanbul, 1958, s. 1. 34.

68. Etioloji struktur başqa qiyafədə Vaqif İbrahimoglundun "Balaca şahzadə" (Sent Ekzyuperinin əsəri əsasında) təmasında görünür. Pərdə açılır və səhnədə oyuncaqlar dağınıqlığında ora-bura atılmış nəsnələrə tamaşa edirik. Sonra olaylar sürərək gəlib onlarda sönür. "Bu" nəsnənin nəyə görə burada qaldığını, ona gətirib çıxaran olay xəttini görəndən sonra qanırıq.

69. Bax: Kamal Abdulla. Müəllif - əsər - oxucu. B., 1985, s. 59-62.

İkinci fəsil üçün açıqlamalar və ədəbiyyat

1. Əkrəm Əylisli. Gilanar çiçəyinə dediklərim. - "Azərbaycan", 1982, № 2, s. 40.

2. Bax. Vladimir Levi. Fikrin ardınca. B., 1975., s. 47.

3. Вах: Зигмунд Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе (сборник статей). М., 1923, с. 90-99.

4. Вах: В.В.Иванов. Очерки по семиотике в СССР. М., 1976, с. 72-73 .

5. Вах: Mövlud Süleymanlı. Şeytan. - "Ulduz", 1978, № 6, s. 14.

6. Bu simvol başqa amacla Əkrəm Əylislidə də var. Buzbulaqdan olan yazıçı Səlim Sahib və tələbə Qələndər qarşılıqlı olaraq yazdığı antitezadır. Səlim Sahib aynaya baxmır ki, gözünə buzbuluqlu görünür. Qələndər isə çaydan keçən anasının əlindən düşüb çilik-çilik olmuş güzgünü yadına salır. Bütöv bir güzgüdə Günəş əks olunur, güzgü düşüb sınılandıqdan sonra isə hər qırıqdan günəş parlayır. Daha sonra hər Buzbulaq qızının əlində tutduğu güzgü qırığından Günəşin yerinə Buzbulaq qızlarının üz-üzə "parıldayır" (bax: Əkrəm Əylisli. Gilanar çiçəyinə dediklərim, s. 49).

7. Ramiz Rövşən. Belə-belə işlər. - "Ulduz", 1978, № 2., s. 7.

8. Rəsul Rza. Vaxt var ikən. B., 1970, s. 163.

9. Вах: Бертран Рассел. Aylaklığa övgü. İstanbul, s. 4.

10. Вах: K.L. Langer Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art. p. 204-245.

11. Musiqi və riyaziyyatın şərti kimi zamanın götürülməsi, deməli, zaman əsasında onların qohumlaşdırılması bir əski ənənəni yadımıza saldı. Antik və Ortaçağda musiqi riyaziyyatın bir bölməsi sayılırdı.

12. Anar. Adamın Adamı. B., 1977, s. 113-114.

13. Вах: Ю.Лотман. Каноническое искусство как информационный процесс. - В сб.: "Проблемы канона в Древнем и средневековом искусстве Азии и Африки". М., 1973.

14. Вах: В.В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, с. 111.

15. Elçin. Povestlər. B., 1979, s. 26.

16. Вах: Niyazi Mehdi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti.

17. Вах: Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с. 94.

18. Вах: Дж. Брунер. Психология познания. М., 1977, с. 338-339.

19. Вах: А.Ф. Лосев. Эллинистически-римская эстетика I-II вв., н.э. М., 1979, с. 28-34.

20. Вах: Япония: культура и общество в эпоху НТР. М., 1985, с. 42-44.

21. Анар. Adamın adamı, s. 157-163.

22. Древнекитайская философия, т. 1. М., 1973, с. 131-132.

23. Вах: K.L.Langer Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, p. 72

24. Örnək kimi Soltan Hacıbəyovun "Karvan" yaratımı göstərmək olar.

25. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri, s. 62.

26. Füzuliyə çağdaş şairlərimizin vurğunluğu, görünür, bir də onun poeziyasının yaratdığı görklərin, şəkillərin plastikliyi, ifadəliliyi ilə bağlıdır. "Sürrealizmin manifesti" adlı yazısında İvan Qoll yazır: - "XX yüziləcən şerin keyfiyyətini necə eşidilməsi təyin edirdi: ritm, intonasiya,

səsləniş, vəzn, - bunlar hamısı eşidilmək üçündür. 20-ci illərdən görüntünün təntənəsi başlayır. Biz kino əsrində yaşayırıq. Getdikcə daha çox görüntü verən işarələrlə anlaşıq" (Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986, с. 322). Əli Kərim, Ramiz Rövşənin, Andrey Voznesenskinin poeziyası görüntü verən şəkillərlə ifadəliliklərini, yəni poetikliklərini qazanırlar.

27. Məmməd Araz. Aylarım, illərim...B., 1979, s. 96.

28. Əli Kərim. Qayıt. B., 1983, s. 46-47.

29. Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. с. 40-73.

30. Xorxe Luis Borxesdə oxşar prinsiplə qurulmuş hekayə var (bax: Xorxe Луис Борхес. Проза разных лет, с. 68-72).

31. Ramiz Rövşən. Daş. - "Azərbaycan", 1979, № 10, s. 16.

32. Вах: Niyazi Mehdi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti.

33. Вах: Вяч. Вс.Иванов. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковые системы. М., 1978, с. 87-88.

34. Geniş maraqlananlar üçün bu problemi daha böyük kontekstdə götürmək olar. Öncə Leybnitsin sonsuz xırda-lanmalar haqqında nəzəriyyəsinə yada salaq: düz cızıqda sonsuzluq haradadır? Leybnits deyirdi ki, cızığın uzantısında yox, aramsızlığındadır. Bu o deməkdir ki, düz cızıqda ən yaxın, hətta gözümüzə bitişik görünən iki nöqtə arasında belə, üçüncü bir ara nöqtəsi var. Sonra üçüncü nöqtə ilə birinci və ya ikinci nöqtə arasını götürsək, orada da dördüncü nöqtə olacaq. Və belə-belə arasında nöqtə tapa-

tapa sonsuzluğa düşmək olar. Buna "aramsızlığın sonsuzluğu" deyilir.

Bədii tekstin "düz cızığına" düzölmüş bildiricilərin də yaxınlarının arasına baxsan, sonsuzluğa açılan keçidləri görürsən. Onda işarələr arasında sınır da, yəni birinin qurtarıb o birisinin başlanması da görünməyəcək. Onda sanki işarə tekstin maddiliyinin kontinuallığına, aramsızlığına batacaq. Elə sənət əsəri var ki, tekstin formasının maddəsini, cismini (məsələn, heykəldə daşı, ağacı, rəssamlıqda boyanın şırımlarını, yaxıllarını, kətanın, divarın üzünü) ilkin necəliyindən çıxarır, çalışır görünməz etsin və maddəyə verdiyi, qoyduğu bildiricinin, görkün "pərdəsi" arxasında gizlətsin. Ortaçağ müsəlman sənətkarı çox vaxt elə belə də işləyirdi. Əlinin bacarığı, mədəniyyətdəki formaların gücü ilə maddənin təbii necəliyini yenirdi, əlindən keçən formaların zərgər incəliyində, od - işıq - hava stixiyasının parametrlərinə söykənən gözəlliyinin parıltısında görünməz edirdi.

Elə sənət yaratdı da var ki, bədii bildiricinin, görkün formasını tekstin maddiliyinə batırır, görkün sınırlarından tekstin maddəsinə keçir. Tekstin maddi üzünü də keçib durur görkün (obrazın) üzünün, dışarısının yanında. Çin-Yapon sənətində bu çox qabarıqdır. Yapon sənətçisi ağac parçasını götürür, orasından-burasından "artıq" şeyləri çərtir və yerdə qalan nədirsə, sənət yaratmağa, tekstə, görkə çevrilir. Beləcə, əjdaha, ilan və s. alınır, daha doğrusu ağac parçası bunları andırmağa başlayır. "Andırmaq" sözünü burada ona görə işlədirik ki, həmin görklə yanaşı ağac parçasının ağac parçası olması da özünü sezdirməyində qalır.

Klassik teatrda çərçivə qazanıb irəli çıxmış, həyat axınından bununla fərqlənmiş bildiricilər önəmli yer tutur.

Eyni prinsiplə uşaq aktyor oyunu qurulur. Azərbaycan TV-də 70-ci illərdə tamaşalar verən "Tumurcuq" teatrında körpələrin "teatr oynayırıq" anlamını verən iri, "qondarma" jestləri, 20-30-cu illər Azərbaycan teatrında özünü göstərən əzəmətli plastika, səslər buna nümunədir. Xırdalıklar estetikasına can atan teatr aramsız semantikliyə can atır. Buna İnokenti Smaktunovskinin oyununu göstərmək olar.

"Breyk" rəqsinin adının lüğəti anlamı "sındırmaq"dır. Bu rəqs sındırmaq prinsipi ilə sınır qazanmış bildiricilərin bədənə sralanmasından öz yaraşığı-yarışığı qazanır.

35. Ona görə də kino iki uzaq yerdə baş verən olayları lentdə kəsik-kəsik edib bir-birinə calayaraq onların paralel, bir vaxtda getdiyini duydura bilir. Teatrda isə hadisələrin paralel gedişini göstərmək, əgər onların məkanı bir-birinə uzaqdırsa, - mümkün deyil. Qərübədir, sanki kinematografin bu etdiklərinin teatrda mümkün olmamasını Klassizm bilirdi və onun üçün də dürlü məkanda baş verən olayları göstərməyi yasaqlayırdı.

36. Artıq, biz demişik ki, karnaval estetikasında öldürmək sayəsində diriltmək, ölümü lağa qoymaqla yeniləşdirmək, təzələşdirmək önəmli yer tutur. Bəzi tamaşaçıların halı bu finalın qavrayışında dediyimiz karnaval estetikasına söykənir.

37. Vaqif Vəkilov (Səmədoğlu). Yoldan teleqram. B., 1968, s. 44.

38. İnsanlığın dansöküləninə insanın dünyagörüşündə nəşə yuxuyabənzərlik də vardı. Mifologiya məkanı, hərəkəti, zamanı həm çağdaş fizikaya, həm də yuxuya doğma olan şəkillərdə verirdi. Levi-Bryuel mifi törədən bilinci "məntiqdənöncəki düşünüş" adlandırır. Klod Levi-

Stross isə ona qarşı çıxaraq mifolojide güclü məntiq tapırdı. Elə bir məntiqi daha öncə Freyd yuxularda tapmışdı.

Əski dünyaduyumunda sözün nəsnəni örtməsi nəsnəyə söz çəkisizliyini verirdi, hava parametrləri əsasında şeyləri ən dürlü ilişkilərdə oynamağa salırdı. Ancaq gördüyümüz kimi, bütün bu özəlliklər "Mən Dədə Qorqud" tamaşasının praktikasına uyğun gəlmir. O biri yandan isə, hər halda bu tamaşanın arxaikaya verdiyi model də bizə inandırıcı görünür. Ona görə də bu ziddiyyəti sintez etmək gərəkir. Görünür, sözlə nəsnənin birgələşməsi ikiyönlü olurdu, ya söz nəsnənin ağırlığını qazanırdı, ya da söz nəsnəyə öz çəkisizliyini verirdi. "Mən Dədə Qorqud" tamaşası Daş arxetipinin əsasında birinci halı modelləşdirir.

39. Bax: Kamal Abdulla. Müəllif - əsər - oxucu, s. 50-51.

40. Mifoloji qaynaqdan bədii ədəbiyyatın doğulub çıxması haqqında bax: Рахман Бадалов. Правда и вымысел героического эпоса. Б., 1983; Камал Абдулла. Эзли Дядя Горгуд. Б., 1991.

41. "Əzəmətli", iri ölçülü jestlərlə həyat sintaqmalarından uzaqlaşib teatrın "mən teatram" deməsi çox ilginç nəsnələrdəndir. Yənə də "Tumurcuq" TV teatrında oynayan körpələrin "aktyor" davranışlarına baxaq. Onlar da teatrı yaşamdan fərqləndirmək əsasında oynayırdılar. Ona görə də, birincisi, yaşamdakından daha çox jestlər edirdilər. İkincisi, jestləri iriləşdirirdilər. Üçüncüsü isə, bütün bu çoxaltmalardan, iriləşmələrdən körpələrin utancaqlıqları görünürdü.

Bütünlükdə, teatrın yaşamdan, həyatdan bir az uzaqlaşması ilə özünü tapmasının psixoloji kökləri var. İş üçün yapılan davranış başqasına görünmək üçün yapılanda (yəni işarəyə, bildiriciyə çevriləndə) bir az dəyişməli olur.

Teatr yaranışında bu ilkin fərqləndirmələrə söykənir. Yalnız yaşamdan belənçi uzaqlaşma informativliyini, ifadəliliyini itirəndə həyatdakı kimi görünmək, həyata yaxınlaşmaq teatr estetikasına çevrilir.

Tədris teatrında Vaqif İbrahimovun qoyduğu bu tamaşa başlanğıcında (restoran səhnəsi) həyatın davamı kimi görünmək prinsipinə söykənir. Tamaşaçılar zala girəndə "çoxdan" çoxdan restoranda oturmuş personajları görürlər.

Tədris Teatrında Bəhram Osmanovun qoyduğu "Herostратı unudun" (Qriqori Qorin) tamaşası həyat sintaqmalarından fərqlənməyə yox, onlara yaxınlaşmağa yönəlmiş idi. Vaqif Cabbarovun (Herostрат) və Qurban İsmayilovun (Tissafərn) oyununda bu yaxınlıq özünü qabarıq göstərirdi.

42. "Uşaq" arxetipinin sənətdə düşdüyü qıyafələrin sayca, sözün əsl mənasında, sonu yoxdur. Şaqalın işlərində "Uşaq" arxetipi "Hava" arxetipi ilə qovuşuqda heyrəndici, fəza yüngüllüyündə olan dünya görüntüsünü törədir.

Vladimir Nabokovun "Lujinin müdafiəsi" romanında "Uşaq" arxetipi "Su", "Torpaq" qarışığından törəyən ət ağırlığında verilmişdir. Lujinin bu yöndəmsiz bədən, yöndəmsiz davranışları ruhunun dərinliklərindəki gözəl şahmat partiyalarını, incə, yüngül oynaqlıqda törədən başlanğıca qarşı qoyur. Lujinin bu ruhu yöndəmsiz, ağır bədənə girib bu ağır dünyaya atılmış kimi duyurur. Sonucda roman ekzistensialist fəlsəfəyə doğma olan problemə çıxır.

43. Şamanlar zəhərli, kefləndirici içkilərlə özlərini dəlillərə xas olan çılğınlığa salırdılar ki, toplum üçün nəsnelər arasında ən ağılsız ilişgilər tapsınlar. Pop-ulduzları arasında geniş yayılmış narkomanlığın da oxşar kökünü göstərmək olar.

Əbül-Qazidən bəlli olur ki, bir türk uruğu öz şamanını "cinli kahin" adlandırır. Bu problem dəli çılığlılığına düşən, dəli olan sənətçiləri də (Van Qoqu, Dostoyevskini və b.) özünə qatır.

44. XX yüzilin ünlü Batı filosoflarından olan Karl Popperin öncə paradoksal görünən ideyası var: adi, gündəlik bilincə görə, elmi söyləm, diskurs yalanı çıxmayan, yalanlaşmayan düşüncədir. Popper isə bildirir ki, tərsinə! O düşüncə ki, falsifikasiya olmur (yalanlaşdırılmır) elmi deyil. Hər hansı elmi ideyanın qarşısında elə şərtləri qoymaq olar ki, bu şərtlər içində o yalanlaşar (falsifikasiya olar). Elmi ideyalardan fərqli olaraq dini ideyaları heç cürə falsifikasiya etmək olmur.

45. Абу Хамид ал-Газали. Воскрешение наук о вере, с. 102.

46. Вах: Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. 1, 2 .

47. Vaqif Vəkilov (Səmədoğlu). Yoldan teleqram, s.7.

48. Fikrət Qoca. Ömürdən səhifələr, s. 240.

49. Bizim düşüncəmizcə, Ortaçağ müsəlman dünya modelində dolğun, dolu məkanla boş məkanın antitezi önəmli yer tutur. Müsəlman düşüncə və yaradıcılıq yönəmə, turalım ki, yaponlarınkindən fərqli olaraq ornamental prinsiplə simvol və bildirici düzümündə hər hansı müstəvini doldurmaqdan, ondakı boşluğu qovmaqdan həzz alırdı. Kazım Əzimovun sayəsində diqqətimiz ona yönəldi ki, müsəlman dünya modelində, özəlliklə, əhli-batin dünyası ilə bağlı boş məkan parametrləri də az rol oynamışdı. Görünür, bu antitezanı müsəlman mədəniyyəti ayrı-ayrı simvol və materiallarla bağlı dürlü düzümündə sin-

tez edirdi. Məsələn, Kazım Əzimovun muğam problemini boş məkan parametrləri əsasında anlamağa çalışır. Yazır ki, minbərdən eşidilən müəzzinin səsi zaman və məkanı vertikal cızıqla kəsərək insan ruhunu yüksəklərə çəkirdi (bax: К.А.Азимов. Азербайджанские мыслители о человеке. Б., 1986, с. 91). Əgər belədirsə, muğamla qotik prinsip arasında tipoloji oxşarlıqdan danışmaq olar. Ancaq əsas məsələ budur ki, muğam özü daha çoxmarginal xarakter daşıyır: dolu məkanla boş məkanın sınırlarında zəngülələr titrəşməsində ora-bura "batıb-çıxaraq" sürüb gedir. Bu mənada göstərdiyimiz sənətçilərin əsərlərinin marginallığı da muğam musiqisinə doğmadır.

50. Povestdə dəyirman simvolunun semiotik antitezalar baxımından analizini Kamal Abdulla da vermişdir (bax: Kamal Abdulla. Müəllif - əsər - oxucu, s. 96).

51. Bax: Rəhman Əlizadə. Басноғлунун нағılı. - "Ulduz", 1979, № 5, s. 18.

52. Elçin. Bu dünyadan qatarlar gedir. B., 1974, s. 43-44.

SON SÖZ

İncəsənətin labirintinə, dolambacına düşəndə biz burada nələrdə görmədik. Demə, insanlığın keçmişini incəsənət geriyə ata-ata bu günə gəlib çıxmır. Mifoloji, magik keçmiş öz dərinliyinə yığa-yığa bu günə gəlib çıxır. Bir çox hallarda sənətçi bəzən bilib, bəzən də bilməyib yaratmış mifin, ovsunun, ritualların, arxetiplərin dili ilə qurur. Biz isə həmin dili biləndə əsərə girmiş bu dilin qalıqlarını, strukturlarını seçə bilirik. Sözsüz, belə biliklə əsərdən hər şeyi anlamaq olmur. Əsərdə məzmun dərinlikləri var ki, əxlaqın, fəlsəfənin dili ilə yaxşı açılır. Biz bu haqda çox az danışdıq. Çünki bu ayrıca və çox geniş problemdir. Ancaq yenə də! Hər halda bir də görürsən ki, teksti fəlsəfi dillə necə açmaq üçün açarı bizə mifin, arxetiplərin qalıqları verir.

Demə, bədii tekstin cərgəsi, şəbəkəsi mədəniyyətdən, başqa sənət növlərindən alınma ayrı-ayrı dillərin işarələrindən, "qrammatikasından" qurulur. Və deməli, onu anlamaq həmin dillərlə açmağı tələb edir. Sözsüz, bu da birinci mərhələdir. Sonra mənalar dərinliyinə gedəndə, mənadan mənənin çıxmasına baxanda fəlsəfi savad, dərinliklə həssaslaşmış sezgi, intuisiya gərəkdir.

İnsan tapmaqdan, gizlən-qaç oyunundan böyük həzz alır. Öncə tanıya bilmədiyini birdən tanıyanda bərk sevinir. Aristotel buna "tanımağın sevinci, ləzzəti" deyirdi. Ona görə də incəsənətin labirinti qorxunc, dəhşətli minotavrı gizlətməmiş kimi görünür bizə. İncəsənət öz labirinti ilə bizə maraqlı, çox maraqlı səyahətlər, sərgüzəştlər vəd edir.

KİTABA ARTIRILMIŞLAR

Biz kitabımıza 1980-1990-cı illərdə yazılmış bölmələrdən 2000-ci ildən sonra yazıldıqları üçün xeyli fərqlənən materialları qoşuruq. Kitaba bu artırıdqlarımızın əsas fərqi ondadır ki, onlar nə qədərsə post-modernizm paradigmalərində yazılıblar. Fərqi, hətta ziddiyyəti belə bir örnəkdə göstərə bilərik: "Sənətin axeologiyası. Sənətin arxitektobnikası" monoqrafiyasında biz mədəniyyətin və incəsənətin dərinliyi olan tekstlər toplusu olmasından itələnmişdik. Axırını bölmədə isə tekstin dərinliyi inamını dağıtmaqla məşğul olacağıq. Güman ki, oxucular üçün semiotik-struktur metoddla yazılmış monoqrafiya ilə post-modernist, post-strukturalist metoddla yazılmış məqalələrin həm oxşartısı, həm də ayrıntısı ilginc olacaq.

Ruh, mədəniyyət, insan yeyinliklə yavaşlıq arasında

İnsan ta əzəldən körpülər axtarışında olmağa, körpülərdən keçməyə, körpülər qurmağa və çox tez-tez də körpüləşməyə tutulmuş varlıqdır. Paskal demişdi, insan əsadır. İndi bu əsanı iki tay arasına qoyub deyə bilərik: insan körpüdür.

Düzdür, Bibleik Cənnət simvolunun bir fəlsəfi yozumu anlada bilər ki, ilkin, mutlu durumunda, hələ Bilik ağacının meyvəsini yemədiyi, "tarix" deyilən biçimlərə girmədiyi, tarix axarına düşmədiyi çağda Adəmin və Həvvanın ruhu elə bir keçidsiz, donuq anda bulunmuşdu ki, orada heç bir körpüyə gərək yox idi.

Cənnətə doğru keçiddə körpüdən danışmaq olar, ən azı ona görə ki, İslamda ona sarı Sirat körpüsü uzanır. Ancaq Cənnətin içində, - hətta Quranda deyilən təmiz süd, bal irmaklarını götürsək belə, - nələrinsə üstündən körpü keçməsindən heç bir soraq yoxdur.

Körpünün hündəsi iki nöqtədən və onlar arasında keçidə gərəyin olmasından yaranır. İlkin durumunda Adəmin və Həvvanın qutu həzz-ləzzət və keşşiddətində donub qalmış olmalıydı. Çünki Cənnət xoşbəxtliyində və həzzində dərəcədən-dərəcəyə, azdan-çoxa keçidlər olmamalıdır, olsa, dünyadakı adi psixolojilər alınar. O, yer üzündə dünyəvilikdədir, mutluluq, həzz şiddətin zirvə nöqtəsində çox qala bilmir, ya insan öyrəşdiyinə görə, ya başqa nədənlərə (səbəblərə) görə xoşbəxtlik insanda həmişə tərə nöqtəsindən yıxılır. Yıxılır ya bədbəxtliyə, ya darıxqanlığa, ya da boşalmışlığa, sakitliyə. Cənnət xoşbəxtliyində isə iki nöqtə yoxdur ki, körpüyə gərək olsun. Cənnət mutluluğunda ruhun bir nöqtədə cəmlənməsi olmalıydı (1).

(Cənnətdən söz salmağımızı teoloji haşiyəyə çıxmaq kimi qavramayın. Biz "əgər Cənnət olsaydı və ya əgər Cənnət ideyası ilə təqdim olunan dünya modelini götürsək" prinsipi ilə bu haşiyəyə çıxırıq)

O, sonralardır, ləzzət üçün, rahatlıq üçün insana "körpülər" gərək oldu: yəni insan çətinliklər, əldəetməzliklər

məqamından o taya uzanan körpünü keçəndən sonra ləzzəti əldə edə bildi. Əski Romada ləzzətlər əlində, hüzurunda bulunduğu üçün onlara doğru körpülər atmağa, ax-tarmağa gərəyi olmayan Kalıqulanın, Neronun, Əməvilərdə isə, turalım, Yezid ibn Malikin körpüsüz, əngəlsiz ləzzətlərdən necə bir darıxqan psixoloji yararsızlığa düşdüyü yaxşı bəllidir (2). Nə Kalıqula, nə Neron, nə Yezid heç bir yasağı tanımırdılar ki, özlərini cızıqda bulsunlar. Kalıqula inestual (qan qarışıqlığı) əlaqəsi ilə bacısı Druzillanın kişisi olmaqla, Neron anası Aqrippina ilə günaha batmaqla əxlaqi qadağanın ən önəmlisini pozmuşdular və bundan sonra onlar üçün yerdə qalan yasaqları tanımamaq elə də çətin deyildi. Svetoni Neronun biseksuallığından, azğınlığından səhnələr cızır (3) və hamısından da üzdəki çılğınlıq, "fəvvarə" bolluğu arxasından boşluq, kasadlıq sezilir.

Körpüsüzlüyün Kalıqulada, Neronda törətdiyi hal onların unikal "nailiyyəti" deyildi. Dünyanın özündə, - yəni Qut aləmini demirəm, bizim evrəni deyirəm, - Körpüsüzlük çoxları üçün total, teyxa yararsızlıqla sonuqlanır. Bu totallıqda heç kim sənə körpü kimi gərək olmur və sənində içində körpülər qalmır. Bir sözlə, heç kimdən yararlanmırsan və özün də özündəki nələrdənsə yararlanmırsan. Beləcə, total psixoloji yararsızlıq yaranır.

Yalnız Çan və ya Sufi mistikləridir, "körpüsüzlükdə" ekstatik donuqluqda, bir nöqtəyə cəmlənmişlikdə donub qala bilirlər və bu durum yararsızlıq durumuna yox, Cənnətdəki Adəmlə Həvvanın aşırı mutluluq durumuna oxşayır.

XX yüzildə yenə də körpüsüzlüyün insanı haqlayıb yazıq etdiyini görürük: çağdaş əyləncə sənayesi, tükədimçi (istehlakçı) kültür varlı gənclər üçün elə psixoloji heçnə-

sizlik yaradır ki, sonucda onlar qurtuluşu, çıxışı özlərini öldürməkdə görürlər.

Biz niyə söyləməimizi (narrasiyamızı) belə girişdən başladıq? Amacımız hansı qatlardasa bizə uzaqlıq, məsafə ölçülərinin qaçılmazlığını göstərməkdir. Məsafə olan yerdə körpü də olur və ona görə də körpü ideyasından uzaqlıqlara körpü atdıq. Rumi demişdi, siz ölçülər dünyasında yaşayırınsınız, ancaq bura gəlmisiniz ölçüsüz dünyadan. Beləliklə, bizim və kültürümüzün ölçülər dünyasında bulunması öz situasiyalarını verir. Onlardan danışmaq istəyirik.

XX əsr və indiki yüzil düymələr çağıdır. Öncələr yola düşməklə, körpülərdən keçməklə əldə olunanlar, - musiqilər, ölkələr, şıq tavarlar, hikmətli bilgilər bu əsrlərdə düymələri basmaqla çapuqca insanın əlində və önündə peyda olur (4). Çağımızda narko-dəmlik təkcə şamanlarda, hindularda rastlaşdığımız əski dumanlanmaq vasitələrinin, törələrinin davam etdirilməsi deyil. "Düymə" texnikası yeni çağda tezliklə əldə etmək, qovuşmaq şəkərini elə yayımlı edib ki, narko-kayf bu kontekstdə özünə yeni arqumentlər qazanıb. Düymə basmaqla yeyin çatmaq, yeyin əldə etmək son yüzillərdə total bir modelə çevrilib. Düymə olayı sanki mədəniyyətdə ölçüsüzlük aləminin yamsılanmasıdır (elə ona görə də çağdaş texnikanın düyməni basmaqla ortaya çıxarmaq effekti transendentin dünyamıza əl qatmasından doğan möcüzə ilə tutuşdurulur). İnsanlıq bir çox möcüzələrin oxşartılarını bu gün düymə basmaqla əldə edir.

Beləliklə, insanlığın tarixinə baxsaq, burada dirənişlə uzanıb gedən ox, vektor kimi yeyinliyini, becikliyin daha yüksək dərəcəsinə çatmaq tendensiyasını görmək olar. Atlar, təkərlər, oxlar, tapançalar, buxar maşınları, poçt ix-

tiraları (çaparlar sistemi, şəhərin indeksləşdirilməsi və s.), bilgisayar və İnternet hamısı yeyinlik becidlik istəyinin yetirmələridirlər. "Kitabi Dədə Qorqud"da "At ayağı çelik, ozan dili çevik olar" deyən oğuzlar artıq şeyləri, artıq uzunluqları, artıq detalları probel uçurumlarına atıb Tekstdə (ozan dilində) sintaksisin montajı ilə becidlik əldə edirdilər. Sehlər, ovsunlar miflərə, nağıllara və miflərin, nağılların dünyadakıları göstərməsinə inanan bilinclərə nələinsə, daha çox çətin nəsnələrin, olayların becidliklə, dolayısız, həməncə alınmasının presedentlərini, ilkin örnəklərini verirdilər. Beləcə, həzrət Yaqub kimi kor olan ataların gözləri bir jestlə, bir olayla açılırdı, ələcsiz xəstəliyə tutulmuş gözəl şah qızı anicə ayağa dururdu, Hacı Vələd Bektaşi kimi qutsal ərənlər əl ağacını vurmaqla daşdan bulaq gözü açırdılar.

Ünlü ingilis tarixçisi Arnold Toynbi tarixə göz salanda progressiya edən, gəlişib artan sadələşmə qanunundan danışır və bu qanunun işləməsini dildən tutmuş yazı dürlərinəncən (növlərinəncən), mədəniyyətin ayrı-ayrı bölgələrinəncən hər yerdə izləyir. O, belə sadələşməni "eterifikasiya" adlandırır və həmin qanunu insanın işlətdiyi enerjilərdə də tapır. Deyir ki, öncə insan ən mürəkkəb və görünəkli (əyani) enerjidən, yəni əzələ enerjisindən istifadə edir, sonralarsa pillə-pillə daha yüngül enerji dürlərinə (növlərinə), məsələn, efir xarakterli enerjilərə, yəni su və buxar enerjisinə, daha sonra elektrik enerjisinə keçir (5). Toynbinin açımında mürəkkəblilik, dolaşıqlıq, çöxelementlik ağırlaşma, ləngliklə sonuclanır. Toplumlar, kültür olayları sadələşmə ilə çeviklik və yeyinlik göstəricilərini özlərinə artırırlar.

Cəldliyə, qıvrıqlığa, göz qırpımında nəyəsə çatmağa kəltür tarixində həmişə "yaxşının" yarlığı taxılıb. Ordular bu göstəricilərlə udublar. Güləşçilər, çövkənçilər bir çox hallarda cəldliklə uğur qazanıblar.

Kəltürlər tezçə dəyişkənliklə Levi-Strossun dediyi "isti toplumlara" çevrilərək "tarix" deyilən oluşma, sürüb getmə biçimlərinə düşüblər. Bu metafora ləzzətdir: "soyuq toplumlər", "isti toplumlər"... Soyuq nəsnələrdə parçalar, qırınıqlar bir-birinə daha bərk bağli olduqlarından, bir-birini tərpnəməyə, aralanmağa qoymurlar. İsti şeylərdə isə bağlar boşalır, hətta o qədər boşalır ki, axırda parçalar bir-birindən üzülürlər və sonucda nəsnə əriyib axır, buxarlanıb uçur.

Levi-Stross anladır ki, tarix - hadisələri, dəyişmələri olan, donuq qalmayan, içində qaynaşma gedən "isti toplumlər"ın ömrüdüür. Min illərlə dəyişməz ilkəl toplumlarda isə tarix olmayıb.

Kimsə dəyişməzliyi sevdiyi üçün "soyuq toplumlara" könül sala bilər, məsələn, Russo. Ancaq o biri yandan, Platonun dəyişməzliyininə heyran olduğı Misir toplumu heç də bütün intellektuallarda heyranlıq doğurmayıb. Avropada hər halda Dirçəliş çağından yeniləşmə, irəliləyiş təkçə tarixin öz axarı olmayıb, həm də adamları ardınca aparən ideyalar olub. "Yeniyyə doğru irəliləyiş" ideyası ona gətirib ki, uluslar Dirçəliş, Maarifçilik çağlarından XIX-XX yü-zillərə qaçışla, heç qaçışla da yox, qovhaqovla keçib gəliblər. Qaçış start və finiş cızıqları qoyulanda yarışa çevrilir. Qovhaqovda isə əsas məsələ finiş cızığı yox, kiməsə qaçıb çatmaqdır. Beləliklə, qovhaqovun öz irrasonallığı var: qovhaqovda irəliləmək yaddan çıxır və dalınca qaçdığına hara qaçırsa, ora qaçırсан. İndiki dünya qaçışa, qovhaqo-

vun irrasionallığına düşüb. Öncə Batı Gəlişmə, Tərəqqi ideolojisini mənimsəyib insanı, toplumu, dəyərləri, bilikləri "yaxşılaşdırmaq", "artırmaq" arqumenti ilə irəliyə qaçış startını götürmüşdü. Avropada bu qaçışda qovhaqov cizgiləri Britaniya ilə Fransa, Fransa ilə Almaniya və başqaları arasında rəqabət sərtləşəndə ortaya çıxdı.

Bu qitədə millətçilik ideyasının başında duranlardan biri Jan-Jak Russo olub. Ancaq Napoleonun saldırlarından sonra bu ideya qonşuların həmişə olan soyuq, öcəşkən, gözügötürməzlik gərginliyinə millətçilik biçimlərini verdi. S.Averinsev adlı rus intellektualı maraqlı bir söz deyir. Deyir ki, Tomas Mannı heç kim pis avropalı saymaz. Ancaq o da uşaqlarının asanlıqla fransızlarla dostlaşmasına mat qalıb deyirdi ki, bizim çağlarda belə şey ola bilməzdi (6). Deməli, Napoleondan sonra dərinləşmiş millətlərarası didişmələr elə olmuşdu ki, XX yüzildə hətta Tomas Mannı çaşdıran duruma gətirib çıxarmışdı.

Beləcə, yeyinlik, çapuqluq, sürət ölkələrin xeylisinin yaşamının başlıca ritmini verib. Qaçış varsa, geri qalmaqdan qorxu, gerilikdən utanış da var. Yaponlar Meyci reformuna, türklər Tənzimata, islamçılar Cədid (yenilik) və İhya (canlanma) hərəkatına bu qorxudan əl atmışdılar. Doğunun Modernləşmə, Batılaşma hərəkatları Avropanı örnək götürüb, Avropa toplumunu və insanını öyərək kəndi insanlarını yeniliyə çağırırdılar. Ancaq Avropanın bu öyülməsində bir ikiüzlülük də vardı. Avropanı modernistlər öyürdülər ki, necə olmağı örnəkdə göstərməklə, bu örnəyə tamah yaratsınlar. Arxasınca isə qəzəb gəlirdi: "biz Avropaya göstərməliyik!" Ona görə də demək olmaz ki, modernləşmə, Batılaşma hərəkatları sayəsində Doğu Ba-

tının dalınca yüksək ideallara doğru qaçırdı. Daha düzdür demək ki, həmin hərəkətlər Qlobusda elə bir xaos qovhaqova gətirib çıxarırdı ki, indi bir çox hallarda tutmaq olmur filan millət hara doğru qaçır. Beləcə, kəltür qovhaqovlarında biz sürətin başqa bir proyeksiyasını görürük.

Kəltürlərdə sürətin bütün cəzbinə, çəkimliyinə baxmayaraq yavaşdılmışlığın da önəmi düşünülüb, "texnikası" axtarılıb. Yeməyi hop edib udmağa gövşəməyi, çeynəyib yeməyi qarşı qoyanda yavaşdılmışlıq "yaxşının" yarlığını alır. Tələsmədən yaşamaq, vurnuxmamaq, döyükməmək, kiçik işlərdən ləzzət almaq, aramlı ritmlə yaşamaq üçün iri şəhərlərdən qaçmaq və s. həmin yarlığı gəzdirir.

Məsafələr, uzaqlıqlar olan yerdə, bir sözlə, ölçülər dünyasında Körpü, Keçid, Yeyinlik, Becidlik, Həməncəlik, Yavaşmışlıq, Astagəllik Qutun (Ruhun), psixolojinin elə tutduğı, elə tutulduğı ölçülərdir ki, elmdə ruhla bağı az düşünərlər tərəfindən düşünülüb. Az düşünülüb ona görə ki, sürətin yuxarı və aşağı dərəcələrindən itələnil ruhla bağı nəşə bolluğa çıxmaq az adamın ağına gəlib. Halbuki ruh aramsız dəyişmədirsə, aramsız oluşma, hərəkətdirsə, - onun haqqında fəlsəfədə belə deyənlər də var, - yeyinlik və ya yavaşdılmışlıq ölçüləri onun üçün elə-belə şey olmamalıdır.

Fransız filosofu Anri Berqsonun fəlsəfəsində davamlılıq, sürüb gətmə, çəkib gətmə anlayışı önə çıxanda yeyinlik, becidlik anlayışları da fəallaşdı.

Ruhla bağı sürət məsələsi aktuallaşdırılırsa, soruşardıq: Ruh (psixika) hərəkətdir, yoxsa hərəkətin görüntüsüdür, "kinoşəklidir?" Fəlsəfə tarixində Ruhun (insandasa nəfsin) özəlliyi kimi hərəkətin göstərilməsi Platondan,

Plotindən tutmuş müsəlman filosoflarınacan çoxlarının dilində gəzib. "Ruh hərəkətə gətirəndir", "ruh özündən hərəkətə gələndir" formulası onu hərəkəti başqalarından səbəb təpəgisi ilə alan nəsnələrə qarşı qoyurdu. Hətta Azərbaycan filosofu Şihabəddin Sührəverdi də Göylərin fırlanmasını Ruhdan çıxarırdı: Göyləri fırladan onların ruhudur və Göylərin ruhu varsa, deməli, onlar canlıdırlar (7).

"Qut və hərəkət" problemi çox ciddi, dolaşq məsələdir. Bir oxşartı: güzgünün üzü hərəkətsiz qalaraq da hərəkəti göstərə bilər. Eləcə də bilinc (şüur) maddə deyil ki, hərəkət onun atomlarının, malekullarının, kəsimlərinin tərپəşməsindən, qaynaşmasından, yerdəyişməsindən gəlsin (8). Bəs onda haldan-hala düşən bilinc və daha geniş qut, gözcürpirmində "şütüyüb" yüzlərlə nəsnələr arasında dolaşanda bunu necə yapır, hərəkət edib yapır, yoxsa hərəkətsiz yapır? Yəni ruh necə hərəkət edir (gəzir və s.)? Hərəkət edir ki, hərəkət etsin, yoxsa hərəkət etmir ki, hərəkət etsin?

Güzcü sürrealistlərin, daha sonra postmodernizmin sevdiyi simvollardandır, Leninin adına yazılmış "İnikas nəzəriyyəsi" də əslində güzcü prinsipinə söykənir. Güzcüdən rəmz kimi sufilər də istifadə ediblər, məsələn, Allahın hər zərrəcikdə görünməsini cilik olmuş güzcünün hər parçasında Günəşin bütövlükdə görünməsinə oxşadıblar. Ancaq güzcünün bir özəlliyi də var ki, ona göz atılmayıb: güzcü özü hərəkətsiz qalıb da hərəkəti göstərəndir. Bəlkə oxşar olaraq ruh, qut da özlüyündə hərəkətdə deyil, onun hərəkəti hərəkətləri göstərməkdən doğur?! Bəlkə hətta biz duyğular baxımından haldan-hala düşəndə də ruhumuz özü dəyişmir, dəyişir onun verdiyi şəkillər?! Deyvid Yumda insan bilinci ilə bağlı nəşə belə şeylər deyilib...

Başqa bir düşüncə sonucunu və ya gümanı da ola bilər: bəlkə Tanrı da asılısız, heç nə ilə tutuşmaz (absolyut) Qut kimi bütün varlığın hərəkətini göstərməklə hərəkətdə olur?! Yəni özü hərəkət etmir, göstərdiklərinin, törətdiklərinin hərəkətlərindən onun da hərəkət etməsi aldanışı, görüntüsü yaranır. Bu, Qut və hərəkət (devikmə), dəyişgi məsələsinə girişmək istəyəndə ortaya çıxan bir modeldir. Ancaq başqa modellər də qurmaq olar.

Güzgü simvolu, beləcə, qutla bağlı bizə maraqlı bir model və özəlliyi açır. Ancaq yenə də aydın olur ki, bu simvulun Quta gücü axıran çatmır. Axı güzgü elədir ki, üzünü başqasına göstərsə də hər halda özünə, taxtasına, arxa üzünə əllə toxunmaq olur. Güzgü elədir ki, həm göstərdiyini görürsən, həm də göstəreni (yəni güzgünün özünü) görə bilərsən.

Bəs, qutda, bilincdə necədir? Biz bu sorunun cavabında, artıq, ikinci modelə keçirik.

Ruh göstərsə, onda göstəren də, göstərilən də olmalıdır. Göstərilənlər aydındır, bizim düşüncələrimiz olanların və olmazların şəkilləridir. Fenomenologiyanın yaradıcısı Edmund Husserl intensionallıq termini ilə bizim düşüncələrimizin həmişə nə haqda olmasından onun nələrsə şəkli olmasını çıxarırdı: düşüncə həmişə nəyisə düşünməkdir, nəyinsə "şəklidir" (9). Başqa bir filosof, - Vitqenşteyn də cümləni şəkil, göstəri adlandırır (cümlənin mənalı isə düşüncədir) (10). Bütün bunlar bilincimizin göstərdiklərini açır. Bəs yaxşı bu göstərilənləri göstərən nəmənədir?

İlk dəfə M.Mamardaşvili ilə A.Pyatıqorskidən oxumuşdum ki, insan yalnız daşlaşmış düşüncələrini güdə bilir, bu düşüncələri törədən düşünüşünü isə izləyə bilmir. İnsan necə düşündüyünü düşünmək istəyəndə düşünüşün-

dən qırağa çıxmalıdır ki, onu hədəf edə bilsin, ona qıraqdan "baxa" bilsin. Ancaq o, düşüncesini düşünmək üçün qırağa çıxmalıdırsa, düşüncəsi ilə qırağa çıxmalıdır ki, qıraqdan baxanda düşüncə işini yapa bilsin. O biri yandan düşüncəsindən düşüncəsi ilə qırağa çıxanda birinci düşüncə "sönür", prosesin yerinə düşüncələr, düşüncüləri qalır. Proses, düşüncə isə qırağa çıxmışlıqda bulunur. Bu, təxminən ona oxşayır ki, biz gözüümüzü görməsək də gördüklərimizi görürük. Əgər güzgü, şəkil olmasaydı, insan prinsipial olaraq gözünü görməzdi. Gözlərini görmək üçün hər dəfə qırağa çəkildə gözləri də onunla qırağa çəkildiyi üçün gözlərindən qıraqda gözlərini tapmayacaqdı.

Mamardaşvili bu dediklərinə Sokratda, Dekartda Hindlilərin Atman fəlsəfəsində oxşartılar tapır. Onların hamısı insanın prinsipial olaraq öz şüur, ruh prosesini hədəfə tuta bilməməsini anladır (11).

Göründüyü kimi, bu durumda Şüur göstərən (güzgü) kimi qaranlıqda, görünməzlikdə, bilinməzlikdə qalır, görünənlər, bilinənlər isə onun düşüncələri, göstərdikləri olur.

Bu deyilənlərə bir ontoloji paraleli göstərək. Neoplatonizm Varlığın başına Bircəni qoyur, o biri mərtəbələr, - Us (ağıl), Ruh (Qut), Say və s. sonra emanasiya edərək (çıxaraq) bir-birindən törəyir, beləcə, Bircədən maddi, çoxcül Evrənin (Dünyanın) törəməsi üçün keçid pillələr açılır. Dünya Bircədən pərdəlanıb çıxır. Neoplatonizm və onun Müsəlman fəlsəfəsindəki Sufi, İsmayılı, İşraqi qohumlarına görə, İki qütb arasında, Bircə və Materiya arasında varlığın bütün pillələri düzülür. Bu ontoloji qurumda Bircə tam görünməz, bilinməzdir, deməli, qaranlıqdır (analogiya da var: Günəşə baxanda gözün qaralır). Nəyə

görə mütləq, tam, teyxa Bircə düşünülə bilməz, bunu Parmenid, sonra isə Platon "Parmenid" dialoqunda anladır: nəyisə düşünmək üçün onu nələrləsə tutuşdurmaq gərəkdir. Mütləq Bircə yanında Başqası olmayandır. Əgər onun yanında Başqası olsaydı, biz deyə bilməzdik ki, Varlığın təməlində Bircə durur. Gərək deyəydik İkicə durur.

Maraqlıdır ki, Neoplatonizmə görə Materiya da qaranlıqdır. Paradoks alınır: Bircə və Materiya qarşı-qarşıya duran qütblərdir, ancaq ikisi də Qaranlıqdır, bilinməzlikdir. Bəs o zaman onların fərqi nədir?

Oxşar olaraq, deyə bilərik ki, Ruhun, düşüncünün özü də qaranlıqdır. İşığa çıxarlarsa qutun verdiyi şəkillər, düşüncələrdir. Onu da deyək ki, Karl Qustav Yunq da bir yazısında insan ruhunun qatlarından keçə-keçə axırda tam bilinməzlik qatı qarşısında dayanmış olur və bununla, özünün dediyi kimi, Tibet Buddizminin (Lamaizmin) və analitik psixolojinin verdiyi modellər bir-birinə bənzəyir (12).

Oxşar olaraq Təsəvvüfdə Fəna mərtəbəsi ruhun və Evrənin Qaranlıq, Heçlik mərtəbəsinin adı olur. Oxşar olaraq Dao fəlsəfəsi Varlığın özülünü Boşluq sayır. Oxşar olaraq Haydeqer fəlsəfəsi Heçlikdən Varlığı çıxarır.

Beləliklə, bizə görünən qatlardan o tayda qaranlıq başlayır. Düzdür, bu qaranlığa baxmayaraq biz ruha ad verməmişik, "ruh" və ya "bilinc", "şüur". Ancaq ad bir şeydir, anlatmaq başqa şeydir. Anlatmaq rasionallığa söykənən fəlsəfənin dediyi kimi, nəyinsə nələrdən yığılmasını göstərməkdir. İngilis filosofu C.Mur yazırdı ki, "sarı" anlayışının tanımını (definisiyasını) vermək olmaz. Çünki o sadədir. At isə tanıma gəlir, çünki at hissələri olan nəsədir. Bu hissələri saya-saya, aralarındakı ilişkiləri göstərə-göstərə atın nəyliyini anladırısan.

Eləcə də "yaxşı" anlayışı tanıma gəlmir, çünki yaxşı hissələrdən yığılmayıb. Kimsə yaxşı olan nəsnələri sadalamaqla, bu nəsnələrdə ortaq olan göstəricini göstərməklə yaxşıya tanım vermək istəyə bilər, ancaq yaxşı nəsnələr yaxşının özü deyil və onlarda ortaq göstəricini tapırsansa, bu göstəricini ayıraraq tanımlamaq istəyəndə onunla rastlaşırsan ki, həmin əlamət hissələrə bölünür ki, bunun əsasında ona tanım verəsən (13).

Daha qabaq Ortaçağ Azərbaycan filosofu Şihabəddin Sührəverdi yaxın düşüncələri yazmışdı: cism aydın düşüncəyə və təsəvvürə görə bölünə bilən nəsnələrdir. Hissələri olmayan nəyisə nə işarə etmək olar, nə də cismani varlığını sübut etmək olar. İnsan nəfsi hissələrə bölünməz təkdir. Ona görə də bu nəfs cismani deyil və üzə çıxarmaq üçün nişana gəlmir. "...ölçüsüz heç bir şey cisimlərdə yer tutmur" (14).

Kəsimləri, parçaları olan nəsnələr Məkan və Hərəkət ölçüləri ilə biçiliblər. Hərəkət olan yerdə Zaman da var. Mur buradan təbiilik, təbiətin içindəliyi məsələsinə də çıxırdı: təbii olanlar zaman içində bulunanlardır. Əgər bir nəsnə haqqında deyə biliriksə ki, o, dünən olub, ya indi var, ya gələcəkdə olacaq, həmin nəsnə təbiidir. Ancaq, məsələn, yaxşı nəsnəni yox, yaxşının özünü zamana salmaq olmur. Ona görə də bu tip nəsnələr təbii deyil (15).

Murdan qabaq Kant Ruhu təbiətdən dıışı (transendent) olqu (olan) kimi açıqlamışdı. Ruh Təbiətin içində olub-gədən varlıq deyil. Ancaq bundan da öncə yazmışdı ki, təbiətdə nə varsa, nədən-sonuc (səbəb-nəticə), determinizm zənciri ilə elə bağlanıb ki, birincisi gələndə o birisinin dartılıb gətirilməsi qaçılmaz olur, ona görə də təbiətdə özgürlük, azadlıq yoxdur, hər nə varsa, səbəb-nəticə zənciri ilə bağ-

lanıb, yəni hər nə varsa, səbəblə gətirilir. Özgürlük yalnız Qutda var, ona görə də o, Təbiətdən dışarıdadır və o, Özgürlük səltənətidir. Mur isə aydın etdi ki, bu Qutun təbiətdən dışarılığı onun Zaman ölçülərinə düşməməsindədir.

"Sarı", "yaxşı" anlayışları Qutun olqularıdır, ona görə də (axı ruhun məkan ölçüsü, yəni eni-uzunu-hündürlüyü yoxdur) onların kəsimləri yoxdur, onlar zamansızlıqdadırlar. Zamansızlığı mənimsəmək üçünsə dürlü yozumlar var. Məsələn, zamansızlıq Əbədiyyət, Həmişə kimi yozula bilər. Bu zaman Əbədiyyət - Zamana qarşı qoyulanda Çağ saatla, başqa bölgülərlə (tutalım, keçmiş - indi - gələcək) kəsimləri ilə düzümdə göstərilən ardıcılıq, davamlılıq, bir sözlə, uzanış kimi verilir. Əbədiyyətdə isə belə kəsim üçün uzanış yoxdur.

Platonda, Aristoteldə çağ dəyişkənsiz, donmuş Həmişənin, Əbədiyyətin dəyişkənli görkü, şəklidir (16).

Çağ və Əbədilik haqqında Antik fəlsəfi düşüncə gələ-nəyini Hegel də saxlayaraq anladır: Əbədilik nə çağdan öncə, nə çağdan sonra, nə dünyanın yaranışından öncə, nə dağılmasından sonra var. Əbədiyyət mütləq indidir, "öncə" və "sonrasız" indi (17).

Beləliklə, Əbədiyyət An kimi donub qalmışlıqdır, An kimi onun da uzanışı yoxdur, keçmişə, indiyə, gələcəyə bölünməyib, ona görə də yalnız İndidir, daha doğrusu, Donmuş İndidir. Biz anı zaman uzanışının oxunda düzül-müş nöqtələr kimi görüb anı balacalıq, "qırıqlıq" görünüşündə və ya metaforasında mənimsəyirik. Bizim dünyaya köklənmiş qavrayışımızda an Zamanda ən balaca kəsimdir. Belə anın tərsi olan Transendent An isə bütün zamanlardan böyük olandır. Bu optik dəbərmişlikdə və çaşdırıcı-

lıqda Əbədiyyəti anlamaq Tanrını anlamaq kimi bizim üçün olabilməz şeydir.

Ancaq hər halda nələrisə düşünmək üçün biz gücənə bilərik (mədə-bağıracaq gücəntisi nəyisə çıxarmaq üçün olduğu kimi, bilincin də gücəntisi düşüncə çıxarmaq üçündür). Keçmişə - indiyə - gələcəyə bölünmüş Zamanı elə bir mütləq yeyinlikdə götürsək ki, keçmişin olması ilə indinin və gələcəyin olması bu sürətə görə bir-bir gəlmir, birlikdə gəlir, birlikdə olur - onda yenə Zaman alırmaq, ancaq bu Zamanda keçmiş-indi-gələcək üst-üstə düşdüyü üçün An, İndi alınır, hərçənd içində keçmiş və gələcək indiyə yığılmışlıqda bulunur. O zaman deyə bilərik ki, Yavaşımışlıq Əbədiyyətdən zamanı qoparır, çünki keçmişini-gələcəyi yavaş-yavaş bir-birinə keçən anlar edir.

Buradan fəlsəfi sonuc çıxara bilərik: zaman Əbədiyyətdən yavaşdılmışlıq sonucunda və ya yavaşdılmışlıq "mexanizmi" sayəsində alındığı kimi Dünya da Tanrıdan yavaşdılmışlıq sayəsində alınır. Oxşar olaraq düşüncələrimiz, duyğularımız, bilincimiz də Qutumuzdan yavaşdılmışlıq sonucunda qopub.

Ona görə də hesab etmək olar ki, Zamansızlıq yeyinliyin, sürətin maksimallığından alınmış hərəkətsizlikdir. "Yaxşı" sanki ani, gözcürpümlü yığılmışlıqdır: bir çox nəsnelər alınmaq, ortaya çıxmaq üçün bir parçasından, kəsimindən o birisinə gəlişməklə yetişir, oluşur. Anlayışlar isə göz qırpımında birə çevrilirlər, onların yığılma yeyinliyi elə maksimum olur ki, yetişmə, oluşma addımlarını tutmaq olmur. Anlayışlar özlüklərində absolyut sürətlərinə görə donmuş görünən olqulardır.

Anlayışla bağlı yazdıqlarımda narrativlik süjetinin gətirib çıxardığı bu düşüncələrin oxşartısını sonralar Jil Delöz-lə Feliks Qvattarinin tekstlərində gördüm. "Fəlsəfə nədir" adlı bu kitabda onlar göstərilər ki, fəlsəfə konsept yapmaqdır. Sonra bildirirlər ki, beləcə, Dekart fəlsəfəsi "cogito", Leybnis fəlsəfəsi "monada", Şelling fəlsəfəsi "potensiya", Berqson fəlsəfəsi "davamlılıq" konseptlərini yapıb onların üstündə qurulmuşlar. Konsepti açıqlayanda isə fransız poststrukturalistləri konseptin sonsuz sayda qırıntılara, parçalara bölünməsindən, bu qırıntıların mütləq sürətlə yığılmasından, konseptdə sonsuz hərəkət və mütləq sürət olmasından danışırlar və beləcə, konseptin şəklini paradoks ifadəliliyində yapmaq istəyirlər (18).

Bu dediyimi analoqlarda mənimsəyək. A.F.Losev Platonun baxışını anladır ki, mütləq Işıq Qaranlıqdır. Çünki Qaranlıqdakı kimi mütləq Işıqda da heç nə görünmür. Görünmə o zaman var ki, az işıq-çox işıq, işıq-qaranlıq keçidləri var və onların sayəsində nəsnələrin nələr isə nələrin dənə seçilir, ayrılır. Mütləq Işıqda heç nə seçilmir, deməli, heç nə görünmür, deməli, Qaranlıqdakı kimi olur (19). Oxşartımı davam etsək, mütləq Sürət də Donmuşluqdur. Yəni sürət mütləq olanda aşağı sürətdə dalbadal gələn başlanğıc, orta, son nöqtələr eyni anda gəlir, ona görə də hərəkət görünmür, donmuşluq görünür.

Bax, bu məntiqlə də Qut və devikmə, hərəkət məsələsində ikinci modelə çıxırıq. Ancaq öncə birinci modeli bir də deyək: Ruh hərəkətsizlikdir və onun guya hərəkətdə olmaq görüntüsü Qutun hərəkətə gətirdiklərindən, onda hərəkətin göstərilməsindən alınır. İkinci modeldə isə Qut maksimum, mütləq hərəkətdə olduğu üçün donmuş görünür, bütün baş-

qa olanlarda hərəkət həmin mütləq sürətin yavaşdılmışlığından alınır. Beləcə, bir variantda biz Qutu hərəkətə qarşı duran hərəkətsizlik kimi bəlliləndirdik. Bu zaman belə cümlə alınır ki, "Qutun hərəkəti özünün hərəkəti deyil, olanları hərəkətdə göstərməsidir". İkinci variantda Qutun hərəkətsizliyini Absolyut sürəti aşağı dərəcəli sürətlərə qarşı qoymaqdan alırıq. Ruhun mütləq sürəti onu donmuş edir.

Hansı modelin düz olması tapılmaz bir məsələdir. Ancaq hər model bir düşüncə, nəzəriyyə binasının özülünü verə bilər, ona görə də ikisindən birini seçmək hansı binanı tikmək istəyindən çıxır.

Qutun mütləq hərəkət və ona görə də Donuqluq olmasından soru çıxara bilərik: bəlkə, bizim anlayışlarımız, Qutumuz mütləq yeyinliyinə görə hərəkətsizlikdir?! Ruh üçün mütləq sürətdən donuqluğun alınması intuisiya, sezgi olayı ilə də doğrulur. Bir çoxları intuisiyada Ruhun təbiət qaydalarından necə dışarıda olmasına tanıq (şəhadət) görürlər. İntuisiya başlanğıcdan sonuca çıxmağın mütləq sürəti deyil, ancaq hər halda o biri yavaşdılmışlıqlara baxanda daha sürətli, daha becid keçiddir. Bu becidliyə insanın heyrətində Ruh qarşısında heyrətin qırıntıları var.

Dolaşlıqlığından heç cürə qurtula bilmədiyimiz girişimizin söyləmə, deyim axınında axıb gələnləri indi dolaşlıqdan çıxarmaq üçün sxematikləşdirək:

Sürət, yeyinlik dərəcələri, yəni becidliklə yavaşlıq arasında duran keçidlərlə götürülmüş sürət insan Ruhunu, eləcə də bu Ruhla bağlı insan dünyasını, mədəniyyətini düşünmək, modelləşdirmək üçün yeni axar-baxarlar açır.

Ruh və ruhda görünənlər iki cür açıla bilər: Ruh əslində hərəkətsizlikdir, onun hərəkətdə görünməsi göstərdik-

lərinin hərəkəti və ya hərəkətləri göstərməsidir ki, Ruhun adına yazılır. Ruh absolyut hərəkdir - yerdə qalanlar yavaşımışlığın dürlü dərəcələridir.

Bu axırıncı Ruhun olqusu sayılan anlayışlarla bağlı yeni açım verir. Anlayış əslində sonsuz sayda hissələrdən yığılır, ancaq bu hissələrin bir-birindən doğma və ya bir-birinə birləşmə yeyinliyi Ruhun mütləq sürətinə uyğun olaraq elə bir mütləq yeyinlikdə olur ki, hamısı bir donmuş kadrda iç-içə bulunur. Öyrətmə, anlayışları mənimsəmə isə gərəkdir ki, anlayışı yavaşıdaq, çünki yavaşıdanda kəsilmələr, qırınıqlar görünməyə, ard-arda, yan-yana düzlənməyə başlayır. İnsanlıq "sarı", "yaxşı" anlayışlarını yavaşıtmaq yolunu tapmadığı üçün də onları özü-özlüklərində anlada bilmir və bu zaman ingilis filosofu Murun dediyi durum alınır.

Və nəhayət, sürət modeli Əbədiyyətdən Zamanın, Tanrıdan Dünyanın, Ruhdan şüurun, düşüncələr qatının alınmasının yolunu bəlihtələyir: yavaşıldılmışlıq bu alınmaların "mexanizmidir", əgər belə məsələlərlə bağlı mexanikanın anlayışlarını metaforalaşdırmaq olarsa.

Mədəniyyətin ruhla, qutla bağladılması, sadəcə, söz birləşməsi, sintaktik cütlük deyil, kəltürə haradan, nə açıdan (aspektdən) girişməyə açar verən epistemadır. Bu epistema XIX yüziləcən işlək olmaqla anladır ki, bir var təbiət haqqında, yəni öz-özünə olub, öz-özünə törəyən nəsnələr, olaylar haqqında elm, bir də var Ruhun doğurduqları haqqında elm. Məsələnin bu qoyuluşunda Neokantçı Baden məktəbinin önəmli etgisi olmuşdu. Beləcə, Təbiət haqqında elm və Qut haqqında elm anlayışları ortaya çıxmışdı. Yalnız XIX yüzilə pozitivizm havası gələndə ssientizm, yəni elmçilik dəbə minəndə ruhla bağlı Hegelsayağı spekulya-

tivlik bıkdıranda, Q.Rikertdən aldığıımız sorağa görə, (onu da deyək ki, öncələr eşitmədiyimiz) Paul adlı bir alimin əli ilə "Ruh haqqında elmlər", "Mədəniyyət haqqında elmlər"-lə əvəzləndi (20). Ancaq bu əvəzlənmə edilsə də kulturoloji düşüniş o çağlardan sonra da Ruh ideyasından almanlardan qurtula bilməyib və bilməyəcək. Mədəniyyət dəfələri ruhun işinin, təpğilərinin sonucu kimi düşünülür, açılır.

Mədəniyyəti oluşturan bu Ruh kimlərinə yanaşmasında insan qafasına və könlünün qəfəsinə salınırdı, sonrasa oradan kültür təcəllilərini, kültür təpğilərini verirdi. Başqalarında, məsələn, Ziqmund Freyde insan Qutu qatlara, - Bilincə, Bilincaltına, Bilincsizliyə bölünürdü və bu durumda kültür Ruhun qatlarının bir-biri ilə gizlən-qaçından, bir-biri ilə "boğuşmasından", bir-birinə kələk gəlməsindən, bir-birini görməzliyə vurmasından və daha min cür başqa çalarlı gərginliklərdən, sayrışmalardan öz formaları üçün anlamlar, mənalar, mənaları üçünə formalar alırdı, ya da cilirdi, əkişdirirdi. Freydacan insan ilişgilerində intriqalardan, qurğulardan, qurnazlıqdan, amac toqquşmalarından, xəyanət və mükafatlardan, qiyamçılıqdan doğan ən əcaib kombinatorikanı, ən əcaib naxışları, əyriləri, dolışıqları mif və ədəbiyyat tapmış, çox vaxt da düzüb-qoşmuş, uydurmuşdu. Avstriya alimi ilk dəfə Bilinc - Bilincaltı - Bilincsizlik qatlarını bu dramaturjinin hörgüsünə salaraq onları bu dramaturjinin başlıca personajları etdi. Həmin dramaturjiyə öncələr insan ilişgilerində tamaşa edib ona insan materiallarında bir az da öyrəşmiş avropalılar qəfildən onu ruh materialında görüb şaşırtdılar və sonra da yeniliyə heyran oldular. Bir az da keçdi, o dramaturjini sənətçilər elə ruh, psixoloji materialları ilə birgə götürüb ye-

nidən insan materiallarına qaytaranda bu qayıdış başqa materialla gəldiyi üçün adi təkrar olmadı.

Qustav Yunqda kultürün özülünə Qutun bilincsizlik qatı qoyulur: Bilinc, Bilincaltı insanda "yerləşdiyi" halda Bilincsizlik insandan otaydalığa (transendentə, sonsuzluğa) açılmış mental tay olur. Yunq öyrəşilmiş, alışılmış dini şüur daşıyıcısı deyildi, ancaq ateist Freydden ayrıaraq o, Bilincsizliyi az qala Tanrının sonsuzluq, sonsuz imkanları tutumuna, yüksəkliklərinə aşırılaşdırırdı (21). Onun Analitik psixolojisi Bilincsizliyin bu yozumundan kultürə yanaşdı və beləcə, kultürü bilincsizlik dəryasının azmanlığı fonunda kövrək, balaca bir adaya çevirirdi.

Bir neçə örnəkdə kultürə Qutun (Ruhun) və ya Quta kultürün necə qatıldığını, hətta qatışdırıldığını görəndən sonra deməliyə ki, elə bu nədəndən də mədəniyyəti sürəclik (proseslik), hərəkət, dəyişmə terminlərində düşünənlər, Marksdan başqa, ruhun hərəkətini mədəniyyətə proyeksiya edirdilər (Marks isə deyirdi ki, ruh əzəldən materiyanın qarşılaşına tutulub) (22). Ruhun yeyinliyi, becidliyi, sürəti mental olquları oynadır, sayırşdırır. Onlarsa, nevroitik durumları çıxsaq, çəkisiz, ləng olmayan "nəsnəldir". Onlar dağ-dağ deyillər ki, tərənəmələrinə, oyulmalarına illər gərək olsun, ya da zəlzələnin azman gücü təkən versin.

Yuxarı sürət qısa zaman kəsiminə çox gedişləri, çox sürəcləri yığmaqdır. Balaca yerə, qısa kəsimlərə nə qədər toplamaq əzəldən insanlığın çox vaxt bilməzə əlləşdiyi məsələ olub. Əzəldən insan mədəniyyət deyilən şeyi bir də ona görə yapıb ki, balaca yerə böyük yerlərdəkiləri yığsın. Beləcə, yazı, kitab yaranıb, beləcə, mnemonik (yada-salıcı) düynlər, araclar yaranıb. Beləcə, qutsal yerlər, -

Məkkədə Kəbə, Yerusəlimdə Ağı Divarı, Azərbaycanda Baba ocağı, Nardaran piri yaranıb. Ortaçağ Müsəlman miniatürlərinə baxan bizlər onlarla bağlı sürət ölçülərini qavrayışımızdan itirmişik, zamanında isə sürət sayəsində balaca yerə böyük yerdə olanların yığılmasına heyranlıq Miniatürə heyranlığın içində idi.

Ruh aləmində sürətin yüksəkliyi bir qırnığa min çaları yerləşdirməyə imkan verir. Ona görə də düşünüşdə, duyğularda olanları yazıya, musiqiyə, şəklə köçürənlər böyük itkilər duyurlar, çünki musiqidə də ruhun sürətini götürmək olmur ki, ruhdakı kimi balaca olana minçalarlı sayrışmanı yığasan.

Sürət yalnız tezcə getmək deyil. Sürət həm də tezcə yığmaqdır, davamlılığı, ard-arda gəlməni, yetişməni tezlik sayəsində qısalığa toparlamaqdır. Yüksək sürət, çapuqluq zamanda məkan illüziyasını, görkünü, şəklini yaradır. Məkanı çağdan ayırmaq üçün deyirlər ki, birincidə nöqtələr eyni vaxtda, yəni yan-yanalıqda dururlar, ikincidə isə anlar yan-yana durmurlar, ard-arda gəlirlər. Çapuqçalıqda ard-arda gəlmənin tezliyi artdığı üçün sanki yan-yana düzülüşlük yaranır. Ona görə də deyirik ki, yüksək sürət sayəsində zamanda məkan görkü, aldanışı alınır.

Makrodünyada sürətin artımı Eynşteyn fizikasındakı kimi kütləni, onun məkan biçimini dəyişmişir. Ancaq burada yeyinlik, tezcəlik sayəsində məkan psixofizioloji layda balacalaşır. Yada salanda ki bizə məkan özlüyündə verilməyib və bizə məkan bəllidir psixofizioloji bilintilərinə, fenomenolojisində, deyə bilərik ki, Eynşteyn fizikasına analogi olaraq sürət artımı və ya yavaşması bizim qavrayışımız və duyularımız üçün məkanı, nəsnələrin məkan

ölçüsünü dəyişdirir. Çağımızda Yer uçaqlarla Yer yumrusunu ora-bura "ölçən" diplomatlara, biznesmenlərə oturaq yaşayana görünəndən xeyli balaca gəlir. Tele-araclarla (telefonla, televiziya ilə) işini, gününü quranlar üçün də məkan telefonsuz, televiziya sız yaşayanlara görünəndən balacadır. Bütün bu aracların hamısının başlıca yetənəkləri sürət üstündə qurulub. Sürət isə balaca ölçülərə mikroçiplərdəki kimi çox şeyləri yığmağı olarlaşdırır.

Olanların tezliyi artdıqca (bu isə yeyinlik məsələsidir) psixofizioloji planda eyni məkanın həm qısalması, həm də böyüməsi baş verə bilər (bunu burada onun üçün deyirik ki, hər iki effektdən kültür həmişə istifadə edib).

Yavaş-yavaş gəlmə zamanda uzunluğun (əslində davamlılığın) artması deməkdir. Uzunluq isə məkan uzunluğu aldanişını yaradır. Ard-arda gəlmənin tezleşməsi isə qısalıq və deməli, balaca məkan görüntüsünü törədir. Çətin deyil görmək ki, sürətin bu sonucları törətməsi çağın davamlılığının "uzun" və "qısa" metaforalarında, ölçülərində qavranılmasından gəlir.

Ancaq məkanla, yerin böyüklüyü-kicikliyi ilə həm də sıx bağlıdır bolluq və kasadlıq. Bolluq böyüklük, genişliklə anıdır, kasadlıqsa, balacalıqla. Ona görə də toplumda olayların bolluğu olanda böyük yer aldanişi yaranır. Bu cümlənin anlanılması üçün anlayışına açıqlama verək. Yuri Lotmandan oxumuşuq ki, toplumda hadisə normanı pozan, alışılmış proseslər axarından qırağa çıxanlardır. Anlayışa belə yanaşanda demək olar ki, 1837-ci ildə senator P.V. Qanın təklifi ilə Çar bəylik , ağılıq titullarını Azərbaycan alanda (23) yüzillərin alışılmış təkrarçılığından qırağa çıxan olay baş vermişdi. Olay həməncə də öz so-

nuclarını törətmişdi. Azərbaycandakı qiyamlara bəylərdən, ağalardan da qoşulmuşdular. O zaman (daha doğrusu 6 il sonra) bu prosesi dayandırmaq üçün Çar Olayı aradan götürməli oldu. 1843-cü ildə titullar qaytarıldı, hətta hansı bəylərə və ağalara təqaüd, orden, hərbi rütbə də verildi (24). Sanki problem çözüldü. Ancaq əslində bu olay gələcəkdə rusun iradəsindən asılı olmamaq üçün modernləşmə yolunu tutacaq, tez dəyişmə, tez irəliləmək üçün Müsəlman Doğusunu silkələyəcək Azərbaycan intellektual elitinin yaranmasına ilkin təkanlardan oldu.

İndi bolluq və yerin böyüklüyü məsələsinə qayıtsaq, deyə bilərik ki, toplumda olaylar az baş verəndə, normalar az pozulanda həmin toplum balaca dünyaya, kiçik coğrafi məkana çevrilir. Hadisələrin baş verməsinin tezliyi, çapıqluğu artanda isə bolluq yaranır və bunun sonucunda iri məkan, böyük dünya aldanışı və ya görkü yaranır. Bilinən məsələdir ki, ABŞ Mediyasında yabançı ölkələr çox az yer tutur. Bunun nədəni odur ki, həmin Media ölkənin olaylar bolluğunu yaratmağa yönəlməklə elə bir böyük məkan qurur ki, amerikalıda başqa məkanın informasiyalarına gərək qalmır. İndicə becidlik, yeyinlik ölçülərinin üstündə qurduğumuz bu model Azərbaycan kultürünə də açımalar verir. 1990-cı illərin birinci yarısında biz Mediada Dünya xəbərlərinin böyük yer tutduğunu görürük. Bu, azərbaycanlılarda bütün dünyaya açıq mədəniyyətin olmasından gəlmirdi. Sadəcə, olaysız toplum balaca və cansıxıcı göründüyündən milli Media müştərini saxlamaq üçün bu yolla adamları böyük dünyanın genişliyinə çıxarırdı. 90-cı illərin ikinci yarısında Azərbaycan Mediası partiyaların seçki yarışı, partiyaların, siyasilərin konfliktləri, mitinq aksiyaları və s. bollu-

ğu ilə rastlaşanda Azərbaycan "böyüdü" və ona görə də həm Mediada, həm adamlarda qıraq dünyanın xəbərlərinə maraq azaldı. Bu prosesdə Azərbaycan KİV-i təkcə olayları seçmək, tutub-görmək bacarığını qazanmadı. Bu prosesdə o, olay ürətməyi, istehsal etməyi də öyrəndi. KİV üçün nəşə olaylar tezliyi var ki, diri qalmağın (satışın, alışın, özünə, başqalarına maraqlı olmağın) şərtidir. Olayların baş vermə sürəti o tezlikdən ya aşağı düşəndə, ya yuxarı qalxanda KİV-də ya boğulma, ya tıncıxma, macalsızlıq əsəbi başlayır. Bu qaydaya, kurala görədir ki, Azərbaycan Mediası bütün 90-cı illər boyu olaylar tezliyi azalanda, olaysızlaşma zolaqları gələndə hadisə ixtira etmək, istehsal etmək texnikasını mənimsədi. Ancaq çox maraqlıdır ki, mənimsəmədiyi şey olaylar tezliyi gərəyindən yuxarı qalxanda necə davranmaq oldu. Hadisələr çox və tez-tez olanda Azərbaycan KİV-i macalsızlıqda necə əsəbləşməməyi, necə davranmağı bilmir. Bilmir, necə etsin ki, olaylar bolluğunu qucaqlayanda hansısa "dadlı", "dəyərlı", rezonanslı olay əlindən düşməsin, gözdən irəğa buraxılmasın. Fortopianoçunun barmaqları qarışqa yerışinin cəldliyində dillər üstündə gəzib melodinin, havanın bütövlüyünü yaradır. Azərbaycan KİV-inin belə barmaqgəzdirmə cəldliyi yoxdur ki, olaylar çox olanda onlarda gəzib polifonik bir fraqment yaratsın. Ona görə də hadisələr sayca artan, aşırıləşən kimi biri əlindən, biri qoltuğundan düşür, itib-batır, - əsəbi macalsızlıq da buradan gəlir.

Beləcə, biz yeyinlik, çəpuqluq ölçülərindən sosial "məkanın" balacalaşmasına və böyüməsinə çıxdıq. Ancaq elə həmin ölçülərdən də əxlaqi paradokslara çıxa bilərik. Azərbaycan kultüründə liberal demokratiya dəyərləri o

qədər gəlişməyib, yayılmayıb, o qədər mənimsənilməyib ki, seksual azlıqlara haqq və mənəvi eqalitarizmdən (bərabərlikdən) baxılsın. Kültürdə homoseksuallara ikrah aşılaraq yetərincə simvollar var ki, atanı, qardaşı, dostu bədbəxt edir, homoseksualın yanında durmağı belə, utanı, qınaq faktına çevirir. Bax, belə bir durumda "olayların zaman tezliyi" seksual azlıqlarla ilişgide elə bir devrim yapırdı ki, ən azı Media məkanında onlar eqalitarizm qazandırlar. Jurnalistlər pis görünmək qorxusunu bilmədən seksual azlıqlarla məhrəm, mehriban söhbətə girişdilər. Homoseksual çalançılar, oxuyanlar travestik paltarlarda ekrana çıxmaqdan çəkinmədilər və hətta heyranlıq, dostluq atmosferinə düşdülər. Buna səbəb o idi ki, Media üçün siyasətdən başqa ikinci olay törədici yer Şou məkanıdır (bu məsələdə Azərbaycana idman geridən yavaş-yavaş gəlir). Oxuyanların, çalançıların konflikti, plastik, kosmetik operasiyaları, travestik və ya feminist geyimləri, homoseksual davranışları, naz-qəmzələri olaylar yaradırdı və siyasətdə hadisələrin Media üçün gərəkli tezliyini saxlamaq çətin olduğu bir durumda əvəzləyici, kompensəedici vasitə kimi Şou istehsalı köməyə çatırdı. Ritmsizlik durumunda Şou dünyası topluma ritmdə yaşamaq aldanişını verirdi. Oxuyan ulduzların bir-biri ilə ölçülü ardıcılıqla vulqar didişmələri toplumda təsirli ritm yaradırdı.

Bu materialdan yaxşı görünür ki, tezlik, baş vermə çapıqlığı kimi zaman-hərəkət ölçüləri mədəniyyət, tarix, sosiallıqla bağlı fizikilikdən çıxıb ideolojiləşir, ideoloji determinizm mexanizminə çevrilir ("ideoloji" deyəndə biz baxışlardan, münasibətlərdən doğan düşüncə növlərini gözə alırıq).

Qurmaq istədiyimiz nəzəriyyəyə gərək olan dilimizdəki "yeyinlik", "tezlik", "çapuqluq", "becidlik" kimi sözlərin anlamının içində uyğunsuzluq gizlənir və bu, oxucunu çaşdırma bilər. Bir yandan, biz "yeyinlik", "tezlik", "çapuqluq", "becidlik" sözlərini yüksək sürəti göstərmək üçün işlədirik: "çapuq adam", "becid adam" deyəndə hamı yüksək yeyinliyi olan adamı başa düşür. Ancaq o biri yandan biz "yeyinliyin, tezliyin, çapuqluğun dərəcəsi və ya sürəti" deyə bilərik və bu zaman həmin sözlər sürətin yavaşlıq qütbü ilə yüksəklik qütbü arasında olan bütün keçidləri özünə qatacaq. Uyğunsuzluq budur. Ancaq oxucu bilməlidir ki, o uyğunsuzluğu söyləməimizdən çıxara bilməyəcəyik, sadəcə, kontekst anladacaq ki, biz "yeyinlik", "tezlik", "çapuqluq", "becidlik" deyəndə hərəkətin yavaşlıqdan yüksəkliyə yelpincini götürürük, yoxsa yüksək sürətliliyi bildiririk. İndi biz mədəniyyətə, tarixə tezlik, çapuqluq, yeyinlik ölçülərindən yanaşanda sürətin qradasiyasını, yelpincini göz qabağında saxlayacağıq.

Nəyə görə Tarixdə (deməli, toplumda, mədəniyyətdə) nələrsə baş verir, yəni nəsə təzə nəsnələr, olaylar yaranır, nəsə əski nəsnələr təkrarlanır və ya saxlanılır? Bu sorunun cavabı üçün bilim ağlabatan çox şeyləri tapıb: tutalım, ona görə ki, insan və insan qrupları üçün məqsəd qoyub onu gerçəkləşdirmək xarakterikdir. Deməli, tarixdə, toplumda ona görə prosessualıq var ki, burada davamlı olaraq məqsədlər qoyulur və məqsədə çatmaq üçün işlər görülür. Arnold Toynbi bu məqsəd və ona uyğun davranışlar məsələsini daha mənalı konstruktun içinə salırdı. O göstərirdi ki, toplumlar, toplumsal qruplar, kultürlər "çağırış - ona cavab" strukturu ilə hərəkətə gəlirlər. Çağırış topluma "çığırır" ki,

mən varam, mən sənin indi ən birinci problemin, çətinliyini. Beləcə, toplumun ciddi problemi toplumu həmin problemi çözmək, aradan götürmək üçün cavab addımlarını atmağa çağırır. Toplum bu addımları atanda çağırışa cavab vermiş olur. Amerikan bihevioristlərinin (davranış nəzəriyyəçilərinin) "stimul - reaksiya" konstruktunu andıran "çağırış - cavab" strukturu toplumda məqsədlərin necə yaranmasına da öz yozumunu verir: çağırış olanda toplum ona necə cavab verməyi göstərən amacını qoyub ona uyğun hərəkətə başlayır. Azərbaycan vətəndaşlarının erməni azlığı Dağlıq Qarabağda separatçı hərəkətə başlayanda bu, Toynbi modelindəki çağırış anlayışına uyğun gəlirdi. Çağırış Azərbaycan dövləti və Azərbaycan toplumu üçün Məqsədi də formalaşdırdı: Azərbaycan bütövlüyünü bərpa etmək.

Cəmiyyətdə (tarixdə) hərəkətin nədən baş verməsi və ya hərəkətin hansı çeşidlərdə olması üstünə başqa tip açıqlamanın kökünü Empedokl fəlsəfəsindən çıxarmaq olar. O anladır ki, Evrən Nifrət və Sevgi savaşı, eyləmlərindən, edimlərindən dürlü biçimlər alır. Nifrət ayırıcılıq, uzaqlaşma, didişmə eyləmlərinə, sürəclərinə təkan verir. Uyğun olaraq Dünyada Nifrətin payı artanda səpələnmişlik, dağılıqlıq artır. Sevgi yaxınlaşma, uyğunlaşma, birləşmə hərəkətlərinə təkan verir. Dünyada Sevginin payının artması uyarlılığı, bərabərlişməni o qədər artırır ki, hətta sonucda Yumruluq strukturu alınır. Yumruda bütün nöqtələr bir-birinə bərabər olur, yəni üstün-aşağı, düz-əyri olmur, ideal Harmoniya yaranır. Bu, Empedoklun fəlsəfi mifolojisidir. Empedokl fəlsəfi açımını mifoloji dildə vermişdi, ancaq mifoloji terminolojisinin gücü elə idi ki, Ziqmund Freyd kimi düşünərlərin də dilində özünə yer

eləmişdi. Avstriya alimi sosial hərəkətin başlanğıcı üzrə suala cavab axtaranda həmin sözləri, "Eros - Tanatos" kimi terminləşdirib sosial prosesləri bu terminlərin verdiyi modeldən görükdürürdü. Beləcə, Freyd ulusların qonşularına nifrətinə Avropa millətlərinin materialında örnəklər tapır, daha sonra bu nifrəti ulus içində Erosun artmasına gətirib çıxaran amil kimi anladır.

Zərdüştlüyün Əhriman və Hörmüzün çarpışması kimi qurduğu dünya və toplum modelində hərəkət, prosesuallıq iki düşmən, tərs, qarşı-qarşı duran başlanğıcların konfliktindən çıxır. Konflikt dedik, onu fəlsəfədə ilk yaxşı mənimsəyən Efesli Herekalit olub. Necə olur ki, toplumda nəşə baş verir, nəşə yapılır, nəşə itirilir və ya saxlanılır sorusuna Heraklit cavabı ondan çıxarırdı ki, dünyada aramsız savaş gedir, bu savaştan hərəkət doğur, bu hərəkətə görə dünya, eləcə də toplum aramsız dəyişmədə, axında bulunur.

Hərəkəti, dəyişmələri varlığın ayrılmaz göstəricisi saymaq üzrə fəlsəfə və teolojidə ən maraqlı düşüncə tapıntısını edənlərdən biri Buddistlər olmuşdur: onlara görə bizim bilincimiz aramsız dharmaxınıdır. Bu dharmalar nəşə, olay şəkillərini əmələ gətirən qırnıqlar, atomlardır. Onların aramsız axını bizdə dayanıqlıq görüntüsü yaradır. Məsələn, ağacın hər budağını xalçanın ilmələri kimi quran dharmalar hər an yox olur, onların yerinə isə həmin konfigurasiyada yeni dharmalar gəlirlər. Beləcə, əskinin yeni ilə əvəzlənməsi, yüksək yeyinliyə görə seçilmədiyi üçün və yeni gələnlərin köhnə düzümü dəyişdirmədiyi üçün bizdə olanların nəşə dayanıqlı görüntüsü yaranır. Buradan da inamımız, arxayınçılığımız yaranır ki, içində bulunduğumuz nəşənlər və insanlar çevrəsi nə qədərə oldu-

ğu kimi qalacaq, yəni sabah da dostumu həmənkı sir-sifət-də görəcəm, sabah da onun evi dünənki yerində duracaq və bütün bunların dəyişməsi az gümanlıdır. Bilmirəm, buddist filosofların bu tapıntısından Kələmin həm Mütəzilçi, həm Əşşarçı qolundan olan filosofların xəbəri olub, ya olmayıb, ancaq oxşar parlaq, duyğulandırıcı bilintisi olan şəkli onlar da cızmışdılar. Atomist kələmçilər Berqson kimi kinematoqrafik terminlər işlətməsələr də elə Berqson kimi də əsl kinematoqrafik modeldə gerçəkliyi göstürürdülər. Filmdə hər kadr statik şəkildir, kadrlar isə davranışın, devikmənin ayrı-ayrı ardıcıl məqamlarının şəkillərini verir. Kadrlar dalbadal gələndə hərəkətin ayrı-ayrı məqamları stop kadrlar kimi ard-arda düzülür, kadrların gəlmə yeyinliyi yüksək olanda isə tamaşaçıda donuq şəkillərin ard-arda düzülməsi yox, hərəkətin sürüb gətməsi görüntüsü yaranır. İndi, mütəkəllimlər də (kələmçilər da) təxminən oxşar modeli qururdular: dünyada hər atom (zərrəcik) olan kimi də yoxalır (fənaləşir, annihilyasiya olur). Bu atomların düzümündən kadrların düzümündən film alınan kimi nəsne və olaylar yaranır. Hələ ki mütəkəllimlər Demokratın atomistikasından bir şeydə ayrılırlar: yunan filosofu atomları bölünməz, deməli, yox olmaz qırnıqlar kimi götürürdü. Mütəkəllimlərdə isə atomlar çay üstündəki köpük kimi efemerdirilər, olan kimi də yoxa çevrilirlər. Bəs onda niyə evrən bizə dayanıqlı görünür? Kələmçilərə görə buna nədən Allahın Yaxşılığıdır. Allah şəfqətində, insana rəhmində, qayğısında o qədər böyükdür ki, yox olan atomların durduğu yerdə yenilərini yaradır, o zaman yox olanlarla yenilərin gəlməsi arasındakı aralıq o qədər qırnıq olur ki, insan bu fasiləni sezmir (kinoda kadr-

lar arasındakı kadrıslığı sezmədiyini kimi). Əl-Nəzzam deyirdi ki, dayanma yoxdur, nəsnə bir nöqtədə dayanıbsa, bu o deməkdir ki, həmin nöqtədə o, iki dəfə dalbadal peyda olub. Bu filosof hərəkətin nöqtədən-nöqtəyə sürüşməsini götürməyərək tullانیş modelini yaratmışdı: "A" nöqtəsindən "C" nöqtəsinə keçid aradakı "B" nöqtəsindən keçilmədən də ola bilər. Həmin deyimlə razılaşan əl-Qəlanisi deyirdi, dayanıqlıq bir yerdə iki dəfə ard-arda peyda olmaqdır, hərəkətsə iki yerdə iki dəfə dalbadal peyda olmaqdır. Kəlamçılar dünyanı bir dəfədən işə salınmış maşın kimi yox, hər dəfə, hər an Tanrıdan olum, varlıq alan sayırşmalar kimi götürəndən sonra möcüzəni də anladırıldı. Onlara görə Tanrı bir nəsnəni, olayı görkləndirən atom düzümünün yerində ikinci anda tamam başqa nəsnəni və olayı verən atom düzümünü yaradanda möcüzə baş verir, məsələn, dəvə birdən itə çevrilir və s. Beləliklə, kəlamçılar, özəlliklə əşşarçılar nəsnələrin içində proseslərin getməsindən hansısa sonucların alınmasını gerçək saymırdılar. Onlar dünyanı tam diskretlikdə və tam İlahi istəmədən (iradədən) asılılıqda yozurdular. Ona görə də əşşarçılar əl-Qəlanisi deyirdi ki, Allah nəyisə dağıtmaq istəyəndə ona dağılma aksidensiyasını, şəklini qoyur.

Biz heç kimdə mütəkəllimlərin fəlsəfəsinə heyranlıq görməmişik. Heyranlığa həmin fəlsəfədən yazan yəhudi filosofu Maymoniddə də rast gəlmək olmaz. Ancaq, əslində, bu fəlsəfə atomizmdən və buddizmdən nə qədər götürsə də onun qurduğu dünya şəkli, yaradıcılıq tapıntısı ən yüksək öyğülərə dəyər. Bu fəlsəfənin vəzifəsi Allahın ucalığını, sonsuz imkanlarını və bizə dayanıqlı görünən bu Evrənin Allahdan hər an necə asılı olmasını göstərmək idi.

Bunu göstərmək üçünsə mütəkəllimlərin fəlsəfəsi ilə yarışa girəcək çox az fəlsəfi quraşdırmalara rast gəlmək olar. Hərəkət kateqoriyasından çox filosoflar istifadə edib. Mütəkəllimlərin sə yetənəyi odur ki, onlar hərəkətin sürətindən fəlsəfə yapmışdılar: dünya hər anı yenidən peyda olmaqdır, bu anlarsa elə sürətlə gəlir, elə bir-birinin yerində durur ki, biz kinodakı kimi kadrlararası boşluqları çox vaxt sezmirik. Araşdırıcılar Kvant fizikası ilə Hinduizm arasında oxşartılar taparaq yazıblar ki, Evrəni Şivanın aramsız rəqsi kimi qavrayan hind fəlsəfi düşüncəsi ilə mikrodünyanı durmadan titrəmə, dalğalanma kimi qavrayan çağdaş fizika arasında güclü yaxınlıq var. Bu oxşartıların sayını artırmaq üçün biz artırə bilərik ki, Kvant fizikasında vakkumda zərrəciklərin var olub annihilyasiya etməsinə də Əşşari kəlamçı fəlsəfi məktəbində bənzəyiş tapmaq olar.

Göründüyü kimi, Mütəkəllimlər atomlar və yüksək yeyinlik amillərini götürüb dünyanın və insan toplumunun necəliyini görənəkli etməyə çalışmışdılar. Yeri gəldi, deyək ki, Dialektikanın sonucunda fəlsəfə çoxdan hərəkət kateqoriyasını mənimsəyib, Dünyanı və Sosial Dünyanı hərəkətin əsasında anlayıb və anladıb. Buddistlər, Mütəkəllimlər hərəkət məsələsində orijinal deyillər, sürət məsələsində orijinaldırlar. Hərəkət olayını fəlsəfəşdirənlər bu hərəkətin sürətindən o qədər danışıblar, nə qədər ki, hərəkətdən danışıanda sürətdən danışmamaq mümkün deyil. Ancaq Buddistlər və Mütəkəllimlər hərəkətdən önə, birinci plana sürəti çıxarmaqda orijinaldırlar. Uyğun olaraq biz də oxuduğunuz bu yazıda Evrən, Kültür, Tarixlə bağlı hərəkət məsələsini önə çəkmirik, Yeyinlik, Çapuqluq ölçülərindən, yelpincindən olayları düşünmək istəyirik.

Toplumda hərəkətin, prosessuallığın Qutdan (ya insan qutundan, ya Tanrısal Qutdan, fərqi yoxdur) çıxarılmasına qarşı prosessuallığın materiyadan çıxarılması dururdu. Bu baxışda ən yüksək fəlsəfi yetənəyi Marks və ya marksizm əldə etmişdi. Bu fəlsəfəyə görə mədəniyyətdə ortaya çıxanlar, yapılanlar maddi yaşamda (bioloji gərəklər və onların ödənişi, əmək, işləmə sahəsində olanlar) baş verənlərdən bu və ya başqa dərəcədə asılı olaraq olurlar. Beləcə, sosial məsələlərdə materialistlər özlərini idealistlərə qarşı qoyurdular, ancaq bu zaman bir şey unudulurdu ki, marksistlərin dediyi maddi səbəblər, maddi proseslər də insan üçün psixi şəkillərdir, Yumun dediyi "ideya", Kantın, Husserlin dediyi "fenomenoloji sıra"dır, daha, proseslərin özləri deyil. Deməli, maddi nədənlər psixi artımlardan, psixi pozuntulardan, dəyiş-düyüşdən təmizlənməz bir durumdadır. Paradoksal durum alınır. Toplumda nədən və sonuc cərgələrinə düzülənlər hamısı psixi-mental olqulardır, birbirinə çalın çarpaz etgilər yapırırlar? - nə marksizm, nə idealizm bu psixi səltənətdən dışarı çıxa bilmir. Yəni teatrda bütün olanlar personajlar və butaforiyalardır. Marksizm isə elə tərzdə danışır, sanki həm teatr divarlarından qıraqdakı gerçəkliyi güdə bilir, onun içində birbaşa buluna bilir, həm də bu gerçəkliyin teatrın içində teatrın başına nələr gətirdiyini araşdırma bilir. Halbuki toplumda arabanın yerini buxar maşını tutanda insan və mədəniyyət bunu "araba" psixi faktının, araba ilə bağlı başqa psixi faktların, məsələn, araba, faytonla bağlı psixolojilərdə və kultürdə olan təsəvvürlərin, yumorun, ritm duyğusunun başqa bir psixi faktla, "buxar maşını" və onunla bağlı başqa psixi faktların əvəzlənməsi, çarpazlaşması kimi yaşayır. Marksizm bir əlində

materiyanı o biri əlində mental, ruhani olanları tutub tələbələrə göstərərək dərs deyən müəllim ola bilmir və ola da bilməz. Marksizm nə etsə də bir əlində "materiya", o birisində "ruh" yazılmış ancaq "materialına" görə eyni olan iki şarı (ikisi də qut faktıdır) tutmuş müəllim ola bilər.

Materializmin və marksizmin idealizmdən fərqi, dərinə getsən, materiyanın və ideyanın fərqi deyil, ideyaların, hansı psixi "komandaların" seçilməsinin, hansı psixi komandanın fanatı olmağın fərqidir.

Marksizmin ideal olanla belə qırılmaz bağlılığına görə də onun öz psixofiziolojisindən danışmaq olar. Yəni marksizm insanın bəlli bir tipdə psixofizioloji təcrübəsinə üz tutaraq, onu özünə qahmar çağıraraq yüzminlərlə, milyonlarla insana kəndisini doğmalaşdırmışdır. Bu psixofizioloji hal insanın bərk, müqavimətli nəsnelərdən aldığı ağrılar, həmin nəsnelərdən aldığı arxayınçılıqlardan doğur.

Əslində, sosial və kültür olaylarına səbəb, nədən (nəndən) axtarıqlarında da yeyinliyin ortaya gəlməsini izləmək olar. Materialistlər, konkret olaraq marksistlər, ağır maddələrə ("maddə" deyəndə ilkində ağır maddələr anılır) düşüncələrini söykədikləri üçün dünya və kültür, toplum proseslərinin modeli yavaşdılmış ritmdə alınır. Məhsuldar qüvvələrdə, istehsal vasitələrində gedən çevrimlər, dəyişmələr musiqi ritmində, impressionistlərin boya çalarlarının gözəgörünməz çevrimində yaxşı mənimsənilmir. Marks və marksizm bunu bilirdi, daha doğrusu, aydın qoyulmuş məsələ kimi yox, bilincsiz "yeraltı" suların axımı kimi sezirdi. O yerdə ki ağır, astagəl olayların yavaşmış ritmində birləşdirmələr, düzümlər, nədən-sonuc konfiqurasiyaları yapmaqla ifadəli şəkil almaq olurdu, həmin yerdə bərk maddələrin psixofiziolojisində ifadəli gö-

rünən şəkillər qururdu. O yerdə ki yeyinliyin yüksək ritmində fəlsəfə etmək gərək olurdu, dialektik metoda əl atırdı. Ancaq ruhani dinamikaya baxanda materializmə bağlanmış dialektikanın da ritmi yetərincə yeyin olmur. Ona görə də sürətin yüksəkliyində hərəkətin dəli trayektoriyasını qurmaq üçün Marks və onu yamsılayan bəziləri tekstin tekstoloji imkanlarına əl atmalı olurdular. Tekstin elementləri daş, dəmir kimi ağır deyil. Hətta "daş", "dəmir" sözlərində də daşın, dəmirin "ağırlığı" yoxdur ki, yeyinliyə əngəl olsunlar. Gerçəkliyin ağır, azman olaylarını dialektika ilə tərpədəndə ortaya çıxan lənglikdən qurtulmaq üçün Marks və ondan təsirlənmiş Lukaç, Adorno, Markuze kimi intellektuallar söyləmin, narrasiyanın dinamikasında istənilən yeyinliyi, çapıqluğu alırdılar.

Onu da artırmaq ki, marksizmin materializmdən gələn ləngliyinə görə Adorno, Markuze, Fromm və başqaları marksizmi Freydizmin, Nitsşe fəlsəfəsinin ruhani, spiri-tual dinamikası ilə qovuşdurmalı olurdular.

Açıqlamalar və ədəbiyyat

1. Bu problemi biz başqa modeldə, - tarixdə əyri "cıziqların", strukturların oyunu və nöqtə durumu şəklində ayrıca bir məqalədə görükdürmüşük (bax: Niyazi Mehdi. İslam "fatalizminin" estetikası - "Dünya". № 5, 1993.)

2. Yezidin pozğunluğu haqqında bax: Вейси. Хаб-наме. "Книга сновидения". М. 1976, с. 71.

3. Энциклопедия. Личности. Любовники. <http://100top.ru/encyclopedia/article/?articleid=28199>

4. Jan Bodriyar onu tanıtmış kitabında yazmışdı ki, gələnəksəl, ənənəvi nəsnelər insanın əzələ jestlərinə bağlıdır, onun bədəninə uyğundurlar: dəryaz, küp, səbət deyilənə örnəkdir. Ancaq bədənle belə bağlı olduqları üçün də onların əl-ayağı bağlıdır, çox emansipə edib insandan qırağa çıxıbilmirlər. İnsan öz nəsnelərindən, nəsnelərsə insandan qurtula bilmir.

Çağdaş nəsnelərdə isə, - avtomobildə, işıqlandırmada, məişət texnikasında insanın jestləri incəlir. Öncələrdə nəsənəni işlətmək üçün onu tutmaq gərəkirdi. İndi isə adı toxunuş (düymə, pedal və s.) bəs edir. İndi insanın nəsənəni işlətməsi ona göz qoymaq, onu yönəltmək şəklində baş verir (bax: Жан Бодрийяр. Система вещей. М., 2001, с. 55-56)

Düymə məsələsini çoxlaylı bilmək üçün ispan filosofundan da düşüncələri gətirmək olar. Orteqa-i-Qasset XIX yüzildən başlayaraq kütlə, yığnaq insanın texnika sayəsində asan, yüngül dünyaya düşməsini və öyrəşməsini yazandan sonra bu insanı onda suçlayır ki, heç cürə qədərbilən olmur. Anlamır ki, bütün bu yüngüllüklər seçmə zəkaların çətinlikləri, mürəkkəblikləri aşan ixtiralarının sonucudur. Anlamadığı üçün də yığnaq adamında seçmə, elitar mədəniyyətə sayğı olmur (bax: Хосе Ортега-и-Гассет. Восстание масс. http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega_15.txt)

5. Арнольд Тойнби. Постигжение истории (Часть 1) <http://lib.ru/HISTORY/TOYNBEE/history.txt>

6. Сергей Аверинцев. Когда рука не сожмется в кулак. - "Век XX и мир", 1990, <http://www.russ.ru/antolog/vek/1990/7/averin.htm>

7. Sührəvərди Şihabəddin Yəhya. İşıq heykəlləri. В. "Elm". 1989, s. 32.

Maraqlıdır ki, Ruhun bu özəlliyini söyləməkdən bezikmə baş verməyib və bu ideya şuxluğunu XX yüzil üçün də saxlamışdı. Erix Fromm həmin ideyanı psixoanalizə belə transformasiya edir: Qut üçün xarakterik olanlar hərəkətin və eyləmin spontanlığıdır, yəni özü-özünə getməsidir. İnsanın ruhu duyularla qavramadığı durumda da şəkillər, görklər törədir, onları avtonom və heç nədən asılısız manipulyasiya edir (Вах: Эрих Фромм. Психоанализ и этика. М.: "Республика". 1993, с. 206).

8. Buddizmdə bilinc dharmaların axınıdır, deməli, buddizm fəlsəfəsi hərəkəti bilincin dı­şarı qatı üçün qaçılmaz edir.

9. O yazırdı ki, bizə refleksiya ilə bəlli olanların hamısının ortağ və gözəl bir özəlliyi var: onlar həmişə nəyinsə bilincidirlər, nəyisə bilməkdirlər, bunu biz intensionallıq adlandırırıq. Husserl bu dəm boynuna alırdı ki, intensionallıq məsələsini o, F. Brentanodan götürüb.

Э. Гуссерль. Феноменологическая психология Амстердамские доклады, - <http://www.philosophy.ru/library/husserl/psych.html>

10. Людвиг Витгенштейн. Логико-философский трактат (1921). - В кн.: Людвиг Витгенштейн. Философски работы (часть 1). М. "Гнозис". 1994, с.12.

11. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символикe и языке. М., Школа "Языки русской культуры", 1997, с. 50.

12. Yunq Tibet buddizmindən yazanda bunu dərindən aşıf.

13. Мур Дж. Принципы этики. М.: "Прогресс", 1984, с. 64-66.

14. Sührəvərdi Şihabəddin Yəhya. İşiq heykəlləri. В. "Elm". 1989, s. 22-23.

15. Мур Дж. Принципы этики, с. 103.

16. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., Искусство, 1975, с. 290. Охшар бахыш ромалыларда да варды (бах: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы, М., Наука, 1977, 118-119).

17. Гегелью Энциклопедия философских наук. Философия природы, т.2. М., Мысль, 1975, с. 27

18. Жиль Делез, Феликс Гваттари. Что такое философия? "Институт экспериментальной социологии", Москва, Санкт-Петербург, АЛТЕИЯ, 1998, с.17, 30-34.

19. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., Искусство, 1974, с. 242.

20. Г. Риккерт. Науки о природе и науки о культуре. М., Республика, с. 56-57.

21 Əslinə baxsan, bilinsizin belə aşırılaşdırılması Freydden gəlir. Bir televiziya söhbətində Lakan demişdi ki, Freydin bilinsizliyi ilə bağlı ağıla hər şeyi gətirmək olar: o hər yerdədir və heç yerdə deyil (Ж. Лакан. Телевидение.. М., Логос, 2000, с. 9-10).

22. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 29.

23. Ахмедов Э.М. Выдающийся Азербайджанский мыслитель. - В кн.: А.-К. Бакиханов. Сочинения. Записки. Письма. Баку, ЭЛМ, 1983, с. 7.

23. Majid Fakhry. History of Islamic Philosophy A History of

Islamic Philosophy. Second Edition. Columbia University Press, New York 1983. <http://www.krugosvet.ru/articles/56/1005624/1005624a1.htm>

DƏRİNLİK STRUKTURLARININ QOVULMASI: MƏDƏNİYYƏT VƏ SƏNƏTDƏ DAYAZLIQ BİÇİMİ

Müəllif-tekst-qavrayan üçlüyünün dərinliyi

Dərinlik, öz içinə dibə doğru (və ya dibsizliyə doğru) çoxlu mənalar yığmaq, qab kimi içinə toplamaq "şəkilləri" "mədəniyyət" deyilən olayı düşünməyimizdə bizə başlıca akkordları verən, yolları göstərən psixi, anladıcı başlanğıcdır. Maraqlıdır ki, latınca "avtor" sözünün anlamı yeni nəyisə yaradıb verən yox, nələrə toplayandır. Yəni yaradan kəs əsərin içinə nələrə toplayandır, yığandır.

Biz kültür tekstlərini düşünəndə onun dərinliyinə girməyə çalışırıq, onun içinə toplanmışları boxçadan, sandıqdan çıxarırmış kimi çıxarmaqla məşğul oluruq. Və belə bir çalışmada bulunanda özümüzü araşdıran, bilən, tapan adam kimi duyuruq. Elə "kültür" anlayışının özü də bizim üçün rahatdır o zaman nə zaman ki, biz kültürü, kültür tekstini "içində saxlayan qab, sandıq" kimi ya göz qabağına gətiririk, ya da yadımızda saxlayırıq. Dərinliklə, içə yığılmışlıqla, içdə saxlayıb daşımaqla bağlı biçimləri, strukturları mədəniyyət ideyasının assosiasiyalar, anışmalar

cərgəsindən çıxarın qırağa, həməncə mədəniyyət qarşısında çaş durub nə edəcəyini bilməyən, haradan başlayacağına bilməyən adama çevriləcəksiniz. Göz qabağına gətirin ki, kultürlə məşğul olan kəsin bilincində "dərnlk", "içində saxlamışlıq" anlayışları, şəkilləri yoxdur. O nə edəcək?! İndilik çətindir bunu bilmək. Necə ki, qoxu, dad əlamətlərindən xəbərsiz məxluq yemək situasiyasını düşünməli olsa, nə edəcəyini göz qabağına gətirmək çətindir. Qoxu, dad incəliklərinə ad verib mənimsəməmiş kəs yeməyi düşünəndə loxmaların ağıza aparılıb oradan da mədəyə keçməsindən başqa nəyi deyə bilər?!

Bizim üçün sənət, kültür teksti nədir? Odur ki, hansısa bacarıqlı, istedadlı adam (ya adamlar, ya bütövlükdə toplum) ona məzmun, anlamlar yükləyib. Özü də bu yük açıqda deyil, yəni tekst qapalı sandıq kimidir və onun məzmunu qapağın altında gizlədilib.

Avtor, müəllif dərindirə, deməli, onun içinə çoxlu mənalər toplanır bilir (dərnlk, axı məkanın, yığılmaq üçün yerin böyüklüyüdür!). Sonra avtor yığıqlarını tekstə doldurur. Deməli, tekstin dərnllyi böyük olanda, yer böyük olduğu üçün içinə toplanmışlar da çox olur və içinə toplanmışlar çox olanda həmin teksti yaradanı da biz dərnlk adam sayırıq. Teksti qavrayan kəsin özü tekstdə və onun yaradıcısında dərnlkləri görürsə, o da dərnlk göstəricisini, dərindən bilən adam əlamətini alır.

Beləliklə, mədəniyyət və mədəniyyəti öyrənən elm "dərnlk" qandalları ilə avtoru tekstə, teksti qavrayana bağlayır. Birincinin dərnllyindən ikincinin dərnllyi, ikincinin dərnllyini özünə yerləşdirə bilməkdənsə üçüncünün dərnllyi alınır.

İndi bütün bunları mədəniyyət situasiyasından qırağa çıxarın, görün, nə qədər donuq durum yaranacaq. Sanki qazmaq üçün gəlmişdin, indisə belsiz-filansız durmusan beton layın üstündə.

İnsafən deməliyik ki, avtor, müəllif ideyası daha çox yeni çağın məhsuludur. Məsələn, çox əski dövənlərdə insanlar bilmirdilər şöhrət nədir (Erix Fromm). Deməli, insanların böyük işləərə girişməkdə iç motivləri, tətəlim, Tanrıya qulluq etmək, pislikləərə dözməmək, kimləərə yardım etmək olurdu, ancaq şöhrət qazanmaq olmurdu. Şöhrət motivi işləməyən çağlarda müəlliflərin öz əsərləri altına adlarını qoymaları da geniş yayılmamışdı. Ancaq şöhrət motivi tam işləkləşəndə anonimlikdən müəlliflik işığına çıxmağa da çağırış gəlir.

Beləliklə, Müəlliflik və ya Müəlliflər tarixinin birinci dönəmi anonimlik, sonrakı dönəmisə şöhrət, ad çıxarmaq olub. Ancaq maraqlıdır ki, bu ikinci dönəmdə müəlliflik anonimlikdən çıxandan sonra onu dağıdıb, sayğısızlaşdırıb, diskreditasiya edib anonimlik qaranlığına yenidən qovmaq, qaytarmaq istəyən intellektual həmlələr də olub. XX yüzildə incəsənəti öldürmək çağırışı olduđu kimi, müəllifi öldürmək şuarı da olub.

Bu problemi hədəfə alanlardan biri fransız düşünəri Mişel Fukodur. Onun "Müəllif haqqında" adlı yazısı var, oradan bilincləri dəbərdən bəzi düşüncələri gətirək. Gətirək ki, azəri oxucusu özünü məsələnin o tayında yox, ortasında bulsun.

Fuko ondan başlayır ki, Yazı ilə Ölüm mövzusunun tarixi, artıq, minillərdir və bu tarixdə onlar ən gözlənməz ilişkilərdə bir-biri ilə oynayıblar. Məsələn, yunanlarda

epos və rəvayətlər ərənlərin adını əbədiləşdirirdi, həmişələşdirirdi. Ancaq bunun üçün ərənlər gərək tez, - gənc yaşında ikən ölməyə razı olaydılar ki, bu ölümə görə onları alqışlayan yazılarda əbədiləşəydilər. Yəni qəhrəmanlıq edib ölümə getməmiş adamdan nə yazmaq olar ki, yazıyla onun adını da əbədiləşdirəsən.

Yunan ənənəsinə baxanda "Min bir gecə" də Ölüm və Yazı (tekst) arasında dəyişmə baş verir. Burada Ölüm gəlmir ki, Yazını gətirsin. Yazı gəlir ki, Ölümü qoymasın. Yazılmaq, tekstləşmək uğrunda ölmək yerinə ölüm olmasın deyə tekstləşmək gəlir. "Min bir gecə"də Şəhrizad elə hey rəvayət söyləyir ki, ölümünü sonralaşdırın, ölümü yaxın buraxmasın.

Daha sonra Fuko sonuc çıxarır: əbədiləşdirib ölümün qarşısını almaq üçün işləyən Yazı indi bizim kulturdə başqa durum yaradıb, başqa planda öldürməklə məşğuldur. Yazı özünə qurban tələb edir, Yazı özü öldürür. Yaradıcılığın, yaradılışların bir vaxtlar vəzifəsi müəllifi ölməzliyə çıxarmaq idi, ancaq indi Yazı öz yaradıcısını öldürmək hüququnu alıb. Floberi, Prustu, Kafkanı götürün, onların hamısının taleyi yaradıcılıq böhranından sonra özünü öldürməklə bitib.

Sonra Fuko Yazının öldürmə aksiyalarında başqa aspekti də açır: günümüzdə Yazı yazanın fərdi kimliyini silməyə çalışır. Yazar özü ilə yazdığı arasına neçə-neçə tələləri, biclikləri, azdırıcı nişanları qoyur ki, tekstdən özünün şəxsi izlərini itirsin, tekstlə şəxsi ilişgisini dolaşığa salsın (bizim örnək: "Danabaş kəndinin əhvalatları"nda əhvalatı söyləyən qəzetçi Xəlil onu lağlağı Sadığın dilindən yazır. Beləcə, müəlliflik dolambaca düşür və oxucunu Mirzə Cəlilin şəxsindən azdırır).

İndi yazarın göstəricisi tekstdən özünü böyümüş şəkildə görükdürmək deyil (Fukonun sözləri üstünə: Ortaçağ müsəlman Doğusunda fəxriyyə Yazıda müəllifi böyütmək üçün idi). Fukoya görə indi müəllifin bir istəyi də tekstdən yoxluğa çəkilməkdir. Avtorun hansı biçimdə, hansı özəllikdə yazıda bulunmazlığı önəmli bir məqama çevrilib. İndi yazar yazısının oyununda ölü rolunu oynamaq olur. Bu duruma görə də neçə vaxtdır həm fəlsəfə, həm tənqid avtorun ölümündən, ya da yox olmasından danışır.

(Sənətlə bağlı öldürmə aksiyasının XX yüzildə populyarlığı 1968-ci ildə küçələrə yayıldı. Fransada may ayında baş vermiş tələbə hərəkatında divarlara yazılan, deyilən çağırışlardan: "Rədd olsun mədəniyyət, yaşasın həyat", "Mədəniyyət ölüdür", "İncəsənət ölüdür", "Rədd olsun sənət - biz meyit yemək istəmirik" (1).

Harandı öldürməyə bu bayğınlıq? - suala Valentin Rasputinin "Yanğın" povestində yaxşı cavab var. Orada yanğın söndürülən zaman Semyon Koltsov düşünür ki, insan həmlə edəndə, öldürməyə, dağıtmağa cumanda hayqırır, ancaq taxıl əkəndə və ya biçəndə hayqırtı salmır (2). Buradan bizim çıxardığımız sonuc: XX yüzildə "Mədəniyyəti öldürək!" çağırışının ekstazi hücum edib öldürməyin hayqırtısından özünə təkan almışdı. Yəni neçə yüzillərdir mədəniyyətdən, sənətdən nə danışmaq, necə maraqlı "söy söyləmək" problemi var. Öldürmək aksiyasında "hayqırtını" ağızdan səs-söz gurluğunun çıxmasına metafora hesab etsək, deyə bilərik ki, mədəniyyəti, sənəti öldürmək bol "söy söyləmək" üçün imkanlar açıq. Fikir verin, qalmaqal salmış, hər tərəfdən öldürücü zərbələr alan sənət əsəri necə şişir, ucalır. Bu yerdə onu da artırmalıyıq ki, mədəniyyətin və sənətin ilginç bir

özəlliği var: bütün öldürülənlər sonucda sısqalaşır, böyrü üstə düşür. Mədəniyyət və sənət isə öldürüldükcə ifadəli mənzərələr saçır. Memarlıq abidəsi olan şəhərlərin xarabalıqlarını yada salaq. Bütün bu dediklərimizdən bir düsturu çıxarmaq olar: öldürüldükcə itməyən sənət və mədəniyyət aydın edir ki, onda güdaza verməyə çox şey var).

Öldürülən müəllif ideyasının haçansa nələri özünə qatması haqqında fransız filosofunun göstərdikləri də maraqlıdır. Ən azı ona görə ki, bilək görək çağımızda Yazı kimi öldürür. Fuko yazır ki, adi qaydada tənqid avtoru tekstdən tapıb üzə çıxarmağa üz tutanda xristian ekzegezasındakı kimi davranır. Axıncıda tekstin dəyəri müəllifin müqəddəsliyi ilə arqumentləşdirilirdi. Yəni məntiq beləydi: müəllif yüksək şəxsiyyətdirsə, teksti də dəyərli olacaq.

Başqa bir görkəmli fransız strukturalisti, - Rolan Bart da müəllif probleminə yer ayıraraq oxşar düşüncəni xristianlığı yada salmadan söyləmişdi: müəllif ideyası və stereotipi Batı mifidir. Müəllif ideyasının öldürülməsi və ya ölməsi isə o deməkdir ki, tekstin mənası öldürülür. Yəni müəllifin ölümü tekstdə obyektiv mənalara axtarmağı mənasız edir. Əgər müəllif qırağa qoyulubsa, teksti deşifrə etmək də boş işdir, axı biz öyrəşmişik teksti müəllifin nə demək istədiyini görmək üçün açmaq (3).

Fuko isə müəllif məsələsini xristianlığa baxa-baxa belə açıqlayır: müqəddəs İeronim söyləyirdi ki, müəllifi tapmaq axtarışında əgər kiminsə adı ilə bağladılan bir neçə tekstdən hansısa o birilərdən zəifdirsə, deməli, bu zəifi onun əsərləri siyahısından çıxarmaq gərəkdir. Burada "kimdir" sualı qarşısında müəllif yüksək dəyər, "marka" səviyyəsində olan adam kimi açılır.

Sonra Müqəddəs İorenim deyir: əgər bəzi əsərlərlə avtorun yerdə qalan tekstləri arasında doktrinal toqquşmalar varsa, onları da siyahıdan çıxarmaq olar. Burada, artıq, avtor hansısa konseptual düzgünlük, uzlaşmışlıq sahəsi sayılır.

Müəllifin adına o biri əsərlərində rast gəlinməyən üslubda yazılmış əsər aid edilirsə, siyahıdan onu da götürmək olar. Burada, artıq, müəllif üslubi birlik kimi qavranılır (4).

Bu girişdən sonra indi deyə bilərik ki, biz də yazımızda sənətlə, mədəniyyətlə bağlı dərinlik, qablıq paradixmalarını və ya arxetiplərini dağıtmaq istəyirik. Dağıdanda çaşqınlığa düşəcəyik. Sonra dağıtmağın sayəsində nəyəsə çıxacağıq. Düzdür, bu çıxdıqlarımız tarix boyu dərinlik əsasında mədəniyyəti düşünmələrin sonucunda əldə edilmiş azman biliyin fonunda çox cırıtdan olacaq. Ancaq bu cırıtdan hər halda başqa soydan olacaq. Mədəniyyətlə, sənətlə bağlı alternativ durum yaradıb yeni baxım bucağına çıxmaq nəsə verirə, o da qənimətdir. Biz bu qənimətin dalınca gedəcəyik. Ancaq öncə dərinlik ideyasından mədəniyyətin və sənətin necəliyinə baxaq ki, görək nəyi dağıdıraq.

Dərinlik ideyasından çıxan sonuclar:

Bədii əsərin çoxqatlı, çoxlaylı sistem olmasından danışmaq, artıq, sənət haqqında "ağıllı" söhbət aparmağın göstəricisinə çevrilib. İncəsənət haqqında araşdırmanı az qala hamı bu fikirdən başlayır. Suçumuz var, biz də Yazımızı həmin fikirdən başlamalı olduq. Ancaq ardınca deməyəcəyik ki, bədii əsər elə yığılır ki, ondan bir "kərpic" çıxaranda belə, dağılır. Bu, gözəl fikirdir. Onun üçün de-

yilir ki, sənətə və deməli, sənətkara sayğı oyatsın. Sənət əsərini yaratmağın nə qədər "zərgər işini" tələb etdiyini göstərsin. Di gəl ki bu düşüncə açılmadan, incələnmədən tez-tez təkrar olunanda gəlişi gözəl sözlərə çevrilir. Halbuki ona qarşı da "nəyə görə" sorusunu vermək olar. Biz də həmin sualdan başlayaq. "Axı nəyə görə bədii əsər mütləq çoxqatlı, çoxlaylıdır? Məna zərrəcikləri ilə dolu zənginlikdədir? Bəs, Pikassonun göyərçini? Bu bir neçə cizgilərdə nə mürəkkəblik var?! Nəyə görə əsl bədii əsərdən "bir kərpic" qoparanda dağılır? Bəs Miloslu Veneranın qopmuş qolları niyə əsər kimi onu dağıtmayıb?"

Bədii tekstdə məzmunla formanın ilişgisi haqqında Hegel gözəl düşüncələr söyləyib. Ancaq onları danışmazdan qabaq gəlin görək sənətdə məzmun və forma nədir. Məzmun içəridə olandır, bəzən isə gizlənəndir, forma isə üzdə, üstə, dışarıda olandır. Məzmun bilinəndir, forma isə bildirəndir. Məzmun biçimə düşəndir (strukturlandır), forma isə biçimə salandır (strukturlaşdırandır). Məzmun bilinmək, görünmək üçün biçim qazanmalıdır. Məzmunun nəyi biçimin işığına düşürsə, o da görünür. Niyə? Ona görə ki, görmək üçün gərək göz seçə bilsin. Göz seçməlidir ki, "bu" "onun" yanındadır, ondan böyük və ya balacadır. Bir nəsne başqasından ayrı görünəndə görünür (bu tautologiya üçün bizi bağışlayın). Ayırmaq üçün isə düzmək, quruluşa salmaq lazımdır. Bu isə elə biçimə salmaq, strukturlaşdırmaq deməkdir. Hegel deyir, insanın mənəviyyəti, qutu, ruhu bədən üzvlərindən yalnız gözündə tam yığılır. İnsanın ruhu onun gözü ilə görür və görünür. İncəsənət əsəri öz üzünün (formasının) hər nöqtəsini beləcə gözə çevirib qutunu, ruhunu (məzmununu) açıb-bildirir. İncəsənət hər əsərini

mingözlü Arqusa çevirir. Hegel bir də bunu deyir: "üçbucaqlıq" sadə məzmundur və onu həndəsi fiqur olan üçbucaq formaya çevirib göstərir. Ancaq iş burasındadır ki, həmin sadə məzmun nə boyda, nə rəngdə üçbucaq fiqur ilə göstərilməsinə tam biganədir. İncəsənətdə heç cürə belə deyil. Birincisi, məzmun konkretidir, yəni çoxlu mənalar sayrışmasıdır. İkincisi isə, məzmun özünə bərabər olan formanı özünün aramsız davamı kimi törədir. Formanın hər nöqtəsi məzmundan yalnız onun açacağı nöqtəni göstərir. Bir adamın gözlərindən bilinən gülümsəmə başqasının gözlərindən bilinməz. Bir formanın ifadə etdiyi mənə və mənə çalarlarını başqa forma ifadə edə bilməz. Ona görə də bədii əsərdə forma ilə məzmun bir-birinə sirayət etmiş haldadır. Bu məsələdən dönək Nəsimiyə baxaq:

*Zahiri batin, əvvəli axir,
Aşikaravü həm nihandır söz.*

Y.N.Tınyanov göstərirdi ki, məzmunun formanın içində olması, çaxırın stəkanda olması kimi deyil. Düzdür, çaxırı stəkandan qədəhə tökəndə qablar dəyişsə də, formalar dəyişsə də çaxır həmənkə çaxır olaraq qalır. Bədii məzmunu isə öz formasından başqasına "tökmək" olmaz. Çünki "tökülən", artıq, öncəki məzmun olmayacaq. Bizdə tez-tez deyirlər: "bədii əsərdə məzmun forma ilə vəhdətdə olmalıdır". Həm düzdür, həm də düz deyil. Düz deyil, daha doğrusu, dəqiq deyil ona görə ki, ən adi bir stulda, daşda da məzmun ilə formanın vəhdəti, birgəliyi var, ancaq buna görə heç kim onları bədii tekst kimi görmür. Sənət əsərində məzmun ilə formanın birgəliyinin özəlliyini (spesi-

fikasını), seçmək üçün Yu.Lotman belə bir aydınlaşma aparır: bədii bilgi (məlumat) elə məzmundur ki, onu böyük itkisiz başqa dilə çevirib onun vasitəsi ilə saxlamaq, ötürmək olmur. Burada "dil" anlayışı geniş mənada işlənir, yəni hər hansı bir xəbəri verən, daşıyan sistem mənasında işlənir. Bu mənada biz kino dili, bədii ədəbiyyatın dili (danışiq dili onun bir qatıdır), miniatür sənətinin dili, komediya janrının dili və s. deyimlərini işlədirik. Bu mənada hər sənətkarın əsl bədii əsərinin özəl dilindən danışmaq olar. Və bu mənada Lotman deyir ki, bədii əsərin daşdığı məzmunu başqa dilin strukturu, biçimi ilə yığıb-qurmaq, əmələ gətirmək olmaz. Daşayıb ötürmək də olmaz. Ona görə də xalçanın duyurduqlarını, duyurub duyğularla düşündürdüklərini şerin dili ilə çatdırmaq olmaz. Cahargahın məzmununu gözə görünər itkiyə yol vermədən simfonik musiqinin və ya kinomatoqrafın dilinə çevirmək olmaz, halbuki N2O formulasının məzmununu korlamadan ərəb əlifbası ilə də verə bilərik. Gördüyümüz kimi, Lotmanın formulə etdiyi düşüncə Hegeldən gələn zəngin ideyanın yığcam və informasiya nəzəriyyəsinə doğma olan deyilişə salınmasıdır.

İndi biz daha yaxşı başa düşə bilərik nəyə görə bədii əsərin məzmununu itkisiz elmi dilə çevirmək olmur. Kant bu bədii məzmunu estetik ideya adlandırdı və deyirdi ki, estetik ideya elə ideyadır ki, heç bir konkret düşüncə söyləmir, əvəzində, zəncirvari prinsipdə insanda min düşüncə törədir. Estetik ideya elmi anlayışa sığmır. Onun üçün də elmi yolla bədii əsərin məzmun zənginliyini tutmaq, yığıb-yığışdırmaq olmur. Olsa-olsa, yalnız bu zənginliyi duymaq üçün, onun ünvanına qovuşmaq üçün yolları tapmaq olar.

Bütün bu söhbəti biz bədii tekstdə məzmun ilə forma-
nın bir-birini necə doğurmasını göstərmək üçün apardıq.
Məzmun öz zənginliyinin cərəyanı ilə bu zənginliyi gös-
tərəcək formasını öz içindən törədir. Forma isə hər nöqtə-
sini baxışan bir göz edib mənaları bildirir. Deməli, bu göz-
lərdən biri qapananda hansı mənasa görünməz olur. Hə-
min mənə görünməz olanda isə əsərin məzmununu yarala-
nır. Düzdür, cavabında demək olar ki, heç bir adam əsl bə-
dii əsərin məzmununu əmələ gətirən mənə zərrəcikləri-
nin hamısını görə bilmir. Ancaq buna görə biz deyirik ki,
bədii tekstin estetik qavrayışı həmişə yarımçıqdır.

Gördüyümüz kimi, yeni bir problem ortaya çıxdı. İndi
də onu düşünək. Bədii tekstdə olanların hamısı heç vaxt
ən yüksək zövqlü adamın belə qavrayışına axmır, deməli,
yarımçıq keçir. Ancaq mədəniyyətdə belə bir ideya postu-
latlaşb: bizim bədii tekstin məzmun və formasını heç vaxt
tam mənimsəyə bilməməyimiz ona əsas vermir ki, bədii
əsərdən "bir kərpic" çıxarmağı, onun formasında dəyiş-
düyüş etməyi adi hal sayaq. Mədəniyyət bədii tekstə fizi-
ki baxımdan dəyişdirici təsiri arzuolunmaz sayır. Belə tə-
sir tarixdən, keçmiş zamanlardan gələndə və bədii əsərin
formasını "yaralayanda" mədəniyyət bir söz demir. Çünki
tarixə, əski çağlara sayğı əsl bədii tekstin urvatına tən gəl-
diyi üçün onlar haradasa bərabərləşirlər. Tarixin əsərə
vurduğu "yara" sənətkarın əsərə vurduğu xal dərəcəsinə
qalxır. Tarix və sənətkar sənət əsəri üzərində eyni müəl-
liflik hüququnu qazanırlar. Və ona görədir ki, bəzən sə-
nətkar əsəri ilə tarixin özü kimi rəftar edir, əli zamanın
aşındırıcı alətinə çevrilib qəsdən əsərin boyalarını köhnəl-
dir, tutqunlaşdırır, kompozisiyasını yaralayır. Pikasso bəzi

işlərinə qəzet parçası yapışdırmışdı ki, vaxt keçdikcə köhnəlib saralsın və zamanın ötərgiləşdirici işini göstərsin, tekstdə Zamanı göstərən bildirici olsun. Elçin Aslanovun Ortaçağ Bakısını quş uçuşunun hündürlüyündən göstərən miniatürlərində qəsdən edilmiş rəng pozuntuları, boya köhnəliyi də həmin mənalara daşıyır.

Gözdən keçirdiyimiz məsələnin başlanğıcına qayıdaq: mədəniyyət bədii tekstdə nə varsa, onun qalmasını, saxlanmasını gərəkli sayır. İndi bu prinsip baxımından bir suala baxaq: "Nəyə görə rəssamlıqda, heykəltəraşlıqda orijinalın dəyəri yüksək olur, onun çıxarılmış üzü (kopiya-sı) isə nəşə ikinci dərəcəli sayılır? Axı Mikelancelonun "David" heykəlinin mərmərdən tam oxşarını çıxarmaq elə də çətin deyil. Bəs onda nəyə görə orijinalın qiyməti çıxarılmış nüsxədən ölçüyəgəlməz dərəcədə çox olacaq?"

Birinci cavab. Yəqin sənətkarın əlinə hörmətlə bağlıdır bu qiymət. Rəssam, heykəltəraş bədii əsəri həm də bir nəsnə, bir cism kimi düzəldirlər. Düzəldirlər və bilirlər ki, bu düzəldikləri nəsnə camaatın qavrayışına üzünü tutacaq. Yazıçının əlyazması belə düzəldilmir. Əlbəttə, əlyazmasına da böyük qiymət verilir: ancaq bir sənət kimi yox, yazıçının yaratmaq, axtarış işlərini iz olaraq özündə saxlayan vərəqlər kimi.

İkinci cavab. Bədii ədəbiyyatın əlyazmalarından fərqli olaraq rəssam və heykəltəraşların yaratdığı əsərlərə orijinal kimi həlledici üstünlük verilməsi bir səbəblə də bağlıdır. Fikrimizcə, mədəniyyət sanki belə bir ideyadan çıxış edir: rəssam, heykəltəraş orijinalda elə mənalı, ancaq bir-başa bilinməz cizgilər qoya bilər ki, onlar kopyalara Keçməyə bilər. Ona görə də bu sənət növlərində orijinalın it-

məsi bədii ədəbiyyatda, məsələn, romanın əlyazmasının itməsindən qat-qat böyük itkidir.

Göründüyü kimi, bədii tekstin formasında hər nöqtənin əhəmiyyətli sayılması, bu gün az şey deyən nöqtənin sabah həlledici şeylər deyə bilməsi gümanı rəssamlıq və heykəltəraşlıqda orijinalı əvəzolunmaz edir. İndi isə bədii tekstin çoxqatlı sistem olmasını gözdən keçirək. Hegeldən gördük ki, əsərdə məzmun və forma bir-birinə sirayət edir. Bu o deməkdir ki, formanı qabıq, qab kimi başa düşmək yanlışdır. Forma ilə məzmun bədii əsərdə spektr keçidləri ilə bir-birinə keçir. Ona görə də belə demək olar: lap öndə qabıq kimi üzü əmələ gətirən dışarı forma durur, sonra içəri formanın qatları başlayır və nəhayət, məzmun laylanmaları gəlir.

Başqa cür də demək olar. Bir nəsnənin səbəbinin özü başqa bir səbəbin sonucudur. Deməli, eyni şey həm səbəb, həm də nəticə olur. Eləcə də bədii tekstdə üzdə duran "A" "B"-ni bildirir, deməli, axırıncı olur birincinin məzmunu. Ancaq "B" də daha dərinədə duran "C"-i bildirir, deməli, öncədəki üçün məzmun olan "B" "C" üçün forma olur. Məsələn, götürək Səttar Bəhlulzadənin "Abşeron natürmortu"nu. Əsərin ən üz qatı boya şırımları, boya yaxılarıdır. Onlar palazı, palazın üstündə məcməini, kasaları, meyvələri və sairəni bildirirlər. Deməli, boya fiqurları ən üzdəki forma kimi həmin nəsnələri özünün məzmunu edib bildirir. Öz növbəsində bu şeylər formaya çevrilib Abşeron məişətini, abşeronlunun yaşayış tərzini canlandırır. Şəkildə məcməi və kasalar, meyvələr elə çəkilib ki, ağırlıqları əllərindən alınıb. Hamısı fəza yüngüllüyündədirlər. Fəzavariyyət abşeronlunun məişətini seyr edən Səttarın valeh-valeh baxan gözlərini gözümüzün qabağına gətirir. Biz hələ na-

türmortun üzdən içəcən bir neçə qatını, "pilləsini" seçib ayırdıq. Belənçinə xeyli dərinliyə getmək olar. Ancaq indi bu cür sual ortaya çıxa bilər: "Yaxşı bəs əsər sadə olanda necə? Demək olarmı ki, onun da çoxlu layları var?"

Qabaqca onu deyək ki, adətən, əsərin sadələyi onun görünüşcə sadəliyi olur. Dərinə getdikcə yenə də dürlü-dürlü laylar açılmağa başlayır. Bütün bunları konkret göstərək. Şelling belə hesab edirdi ki, gözəl nəsne elə bir tək-cə, elə bir ayrıcadır ki, onun varlığında onun anlayışı tam gerçəkləşib. Yəni o öz anlayışını tam göstərir. Özü də Şelling üçün anlayış nəsə sonsuzdur.

Bu düşüncə qabaqca adama anlaşmaz görünür. Axı anlayış əgər hansısa şeylər qrupunun başlıca cəhətlərini özündə yığıb saxlayırsa, bu cəhətlərin sayı az olduğu üçün anlayış da azlığın sadəliyində, aydınlığında olmalıdır. Deməli, Şelling anlayışı sonsuz adlandırmaqla onu çox şişirdir.

Ancaq belə fikirləşməyə tələsməyək. Başqa bir baxımdan nəzər salanda, doğrudan da, anlayışın sonsuzluğu açıılır. Əski yunan filosofu Anaksaqor ilk dəfə fəlsəfədə "hər şey hər şeydədir" prinsipini irəli sürmüşdü. Əgər hər nəs-nədə hər nəsne varsa, hər nəsnenin tutumu, görün, nə qədər artır. Şellingin düşüncəsini anlamaq üçün bu bir açım.

Başqa bir açımı ünlü Argentina yazıçısı Borxesdən tapmaq olar. "Tanrının yazıları" hekayəsində o soruşur: "Hansı deyim özündə mütləq həqiqəti saxlaya bilər? Və bu fikrə gəldim ki, hətta insan dillərində elə bir cümlə yoxdur ki, aləmi bütünlükdə özündə göstərməsin: "pələng" söyləmək onu doğub-törədən pələngləri... onun yediyi maralları, maralların yediyi otları, otların anası olmuş torpağı, torpağı törətmiş göyü yada salmaq deməkdir.

Hər bir anlayışdan, beləcə, bütün anlayışlara yol gedir. Hər bir anlayış, beləcə, öz arxasında lay-lay bütün başqa anlayışları yığıb saxlayır. Uyğun olaraq, hər sözün formasından başqa sözlərə çıxmaq olar: şair qafiyələrlə, beləcə, başqa sözlərin formasına çıxır. Beləcə də şair bənzətmə prinsipləri ilə bir sözün mənasından o biri sözlərin məzmununa lağım atır. Etimoloji axtarışlar apararı dilçilər də təxminən eyni işləri görürlər. Ona görə də sözlərin soykökünü açmaqda nəşə güclü bir poeziya var. "Gülüş" sözü beş səsdən ibarət sadə şeydir. Ancaq özündə neçə-neçə yüz kilometrə, yüzillərə büküb saxlayır. Araşdırıcı tapır ki, onun kökündə duran -gü- şumerlərdə olan -qu- ("səs" deməkdir) sözü ilə, "qulşe" ("şənlik") kəlməsi qohumdur.

Daha yaxın çağların sadə bir deyiminə baxaq. Azərbaycanlı qadın uşağa sevgisi aşıb daşanda "səni ölməyəsən, səni ölməyəsən!" deyir və bu zaman döymə jestlərini yumşaldıb sığallamağa çevirərək ovuclarını, şilləsini uşağın sinəsinə, çiyinlərinə sıxıb-çəkir. Bu jestlərlə bayaqkı deyim başqa variantı da söylənir: "səni öləsən, səni öləsən!" (həmin deyim qarğış kimi söylənməsini nəzərdə tutmuşuq, nəzərdə tuturuq onun sevə-sevə deyilməsini). Bizim üçün bu variant daha maraqlıdır və gəlin, onun yaranmasına gətirib-çıxaran biopsixoloji prosesləri bərpa edək. Heyvanlar aləmində bioloji gərəyin (tələbin) ödənilməsi, məsələn, yeməli şeylərə istək törədir. Həmin istəyin sonucu gərəyi ödəmək üçün həmin şeyləri dağıtmağa, yox etməyə gətirib çıxarır. Bir sözlə, bioloji aləmdə istək parçalamağa, dağıtmağa çağırır. ("Pişik balasını istədiyindən yeyir"). İnsanın mənəvi aləmi formalaşanda bir çox bioloji strukturlar, bağlantılar ilkin vəzifəsindən arınıb çıxaraq, təmizlən-

miş şəkildə burada da iştirak edirlər. Uşağına sevgisi aşıb daşan ata-ana onu dişləyir, sıxcalayır. Beləliklə, bir çox adamlarda balasına istəyin intensivliyi artanda şüur sonradan yaranmış mənəvi aləmin daha yuxarı mərtəbələrinə qalxmaq əvəzinə yarımçıq da olsa, unudulmuş psixomotor strukturlara, aktlara enir. İrəli getmək əvəzinə geri qayıdır. Ona görə də demək olar ki, "səni öləsən, səni öləsən!" deyiminin və bu deyimlə bağlı jestlərin arxasında yemək situasiyasında istəklə öldürməyi, dişləyib parçalamağı sıx bağlayan bioloji struktur durur.

Beləliklə, biz adi bir cümlədən insan tarixinin bioloji qatlarınacan gedib çıxdıq. Bir çox sadə dil formalarının, etnik simvolların arxasında belə dərinliklər gizlənir və onlar elmin bərpa vasitəsi ilə üzə çıxırlar. Dil, etnik mədəniyyət isə öz gəlişməsində dürlü dəyişmələrdən keçərək yolu azdırır, başlanğıc nöqtələri, sonrakı laylanmalarla örtüb görünməz edir. Ona görə də ayrıca bir "arxeoloji" qazıntıya gərəklər yaranır ki, altdakı gün işığına çıxarılsın.

Biz oxuduğunuz bu bölməni dərinlik ideyası əsasında yazdıq ki, mədəniyyətdə dərinlik deyəndə nələrin necə düzülüb qoşulmasını öz gözlərinizlə görəsiniz. İndi isə keçək alternativ baxışa.

Dərinlik ideyasının qovulmasının sonucları

Dərinlik ideyasına qiyam bizim bu yazının tapıntısı deyil. XIX yüzildə həmin ideyaya qarşı Nitsşe davamlı savaşı aparmışdı və savaşında hətta o dərəcəyə çatmışdı ki, dərinliyi filosofların uydurması adlandırmışdı (5).

Başqa antidərinlik kampaniyası Karl Popperin adı ilə bağlıdır. O nəsnelərin mahiyyətini dərinləndirən üzə çıxaran anlayışları yanlış essensialist (yəni mahiyyətçi) anlayışlar adlandırmışdı. Demişdi ki, elm mahiyyətləri, deməli, dərinlikləri bilə bilməz. Elm yalnız "filan durumda nəsnə, olay özünü necə aparacaq" sualına cavab verə bilər (6). Bütün bunları dedik ki, milli oxucu dərinliklə bağlı dağdırcılıq işinin fəlsəfədə getməsinə bilib bu dağdırcılıq işini fəlsəfəyə yaraşmaz saymasın. İndi isə onu deyək ki, bizim dağdırcılıq işi mədəniyyət və sənətlə bağlıdır, özü də konkret xarakterini nə Nitsşedən, nə də Popperdən alıb. İndi isə bu konkretliyə keçək.

Mədəniyyət və sənətlə bağlı dərinlik ideyasının öz ziyanları var. Birincisi ona görə ki, tekstləri dərin olanlarla dərin olmayanlara bölmək çaşdırıcı ayrı-seçkilik salır. Məsələn, bunun sonucunda araşdırıcıda əskiklik kompleksi yaranır. Dediymizi örnəkdə açaq: "Dastani-Əhməd Hərami" dərin tekst deyil, onunla nə etməli? Ciddi araşdırıcı onu araşdıranda həmişə özünü kələk gələk kimi duyacaq. Çünki ciddi, diqqətəlayiq bir işlə məşğul olduğunu sübut etmək üçün dastan haqqında özündən dərinlik uydurmalı olacaq və eyni zamanda bununla blef yapdığı üçün vicdanı qarşısında psixoloji rahatsızlıqda bulunacaq.

İkincisi, dərinlik ideyası ulusda arxiv qədirbilənliyinə ciddi zərbə vurur, çünki onun sonucunda dörd yana "dərin tekstlər dəyərlidirsə, o birilərinin qədrini bilməmək də olar" iqtisadi qənaət prinsipi xaqanlıq edir. Bu qənaət kiçik uluslara, eləcə də az tekst istehsal edən kəltürlərə daha çox ziyan vurur. Araşdırmaların tarixi gündə min dəfə sübut edir ki, ən dayaz fakt ən dərin tekstin araşdırılmasının

da əvəzsiz tanıq, şəhadət, bələdçi ola bilər. Bu deyilənin çox maraqlı örnəklərini Konan Doylun Şerlok Holms haqqında hekayələri verir. Orada Holms dəfələrlə "dayaz" izlərdən deduksiya yolu ilə dərin psixoloji hallara çıxır. İndi, göz qabağına gətirin ki, 30-cu illərdə yaşamış və yaratmış şairlərimizin, yazıçılarımızın yan-yörəsindəki adamlardan, məsələn, asılıqanda işləyən qadından, onların tekstlərini çap edən makinaçıdan bizə gündəlik qalmış olaydı. Düşünün, görün, həmin gündəlikdəki "adi" faktlar bu şairlərin bir-birini NKVD-yə satması ilə bağlı hansı ciddi məqamları bizə açardı və ya anladardı. Bu baxımdan biz hesab edirik ki, dərin olmayanlara qayğısızlıq sonucunda onların arxivləşdirilməməsi böyük ziyanlara gətirib çıxarır. (yada salaq ki, psixoanalizə, analitik psixologiyaya güclü təkan vermiş bir çox araşdırmalar təhlil üçün qəsdən dayaz sənət əsərlərini seçmişdilər) (7).

Üçüncüsü, dünən dayaz sayılan tekstin bu gün dərin sayılması elmlə bağlı kinayəli vəziyyət yaradır, sual gəzir: haradan qarantıya var ki, indi elmin önəmsiz saydığı sabah önəmli olmayacaq. Dərinlik ideyasının və psixologisinin qırağa qoyulması bu sualı da mənasızlaşdırardı.

Dördüncüsü, dərinlik ideyası Ortaçağ miniatür sənəti ilə, xalçalarla, musiqi ilə, memarlıqla, abstrakt sənətlə, Pikasso tabloları ilə bağlı işləmir, ona görə də çaşqınlıq yaradır. Adi adamlar onlara dərinliyi tapmaq istəyindən yanaşib daşa dəyirlər. Axı sadaladığımız sənətlərdə dərinlik yoxdur.

Nitsşe demişdi: özü-özlüyündə heç bir musiqinin dərinliyi yoxdur, musiqi heç bir mənə daşımır. Sonralar intellekt onu simvola çevirib ona mənalar qoyur (8).

İndi isə tekstlə bağlı dərinliksiz keçinməyin arqumentlərinə baxaq.

Şekspir faciələrindən mənalar çıxarmaq üçün kitabxanalarca kitablar yazılıb, yüzlərlə yeni yozumlar irəli sürən tamaşalar qoyulub. Bütün bunlar hamısı ənənəvi olaraq həm ingilis dramaturqunun faciələrinin dərinliyinə arqument olub, həm də belə bir dərinliyi yaratmış sənətkarın öz dərinliyi qarşısında adamları ulduzlu göyə baxıb vəcdə gəlmiş seyrcinin vəziyyətinə salıb.

Sual ortaya çıxır: "Nədir, bütün bu mənaların hamısını Şekspir irəlicədən bilib tekstdə qoyub?" Qərübə vəziyyət yaranır. Biz Şekspiri ona görə dahi sayırıq ki, faciələri sayı bitməyən mənalar qaynağıdır. Ancaq bu sayrışan mənaların hamısının Şekspirin özü tərəfindən tekstdə qoyulmasını söyləmək intellektual kələyi andırır. Daha düzdür hesab etmək ki, əsərindəki mənaların xeylisini o heç özü də bilməyib. Ancaq bunu irəli sürəndə belə çıxır ki, Şekspirin ayağına etmədiyi işləri yazırıq, Şekspiri etmədiyi xidmətlərə görə ucaldırıq.

Bu absurddan çıxmaq üçün gərək qəbul edək ki, şekspirlər tekstlərinə tekstlərində olanlardan az mənə qoyublar. Ancaq bunu qəbul edəndən sonra yenə də inamı saxlamaq olar ki, şekspirlər dahidirlər. Dahidirlər əsərlərinə irəlicədən bütün saysız mənaları qoyduqlarına görə yox, başqa şeylərə görə. Anlatmaq üçün bir oxşartıya baxaq. Pianinoda (eləcə də sitarda) sonsuz sayda melodiylar çalmaqlar. Haçansa (1709-cu ildə) bir nəfər (Bartolomei Kristofori) pianinonu düzəldib, bəlkə də onun imkanlarını göstərmək üçün bir yaxşı mahnı da bəstələyib çalıb. Sonralar isə milyonlarla adamlar milyonlarla melodiyları pia-

ninoda çalmaqda davam ediblər (Əmir Xosrov Dəhləvinin sitarı düzəltməsi və bu musiqi aləti üçün indi də Hindistanda sevilən mahnılar yazması yaxşı bəllidir).

Beləliklə, oxşartıdan çıxış edib deyə bilərik ki, şekspirilər "piano", "sitar" düzəldənlərdir. Ayrı-ayrı mədəniyyətlər, çağlar isə bu "pianinoda" öz mahnılarını çalırlar. Deməli, sənətkar əsəri ilə elə bir sistem, elə bir struktur kəşişmələri, oynaşmaları qurur ki, hər "toxunuşda" irəliləmədən qoyulmamış mənalər səsləndirə bilsin. Tekst sənətkardan ayrılıb mədəniyyətlərdə, insan şüurlarında, dürlü çağlarda dövrüyyə etməyə başlayır. Başlayır müstəqil həyatla yaşamağa. Bax, bu zaman da ayrı-ayrı çağlar, ayrı-ayrı adamlar onda öz melodiyalarını "çalırlar".

Sənətkar necə bədii sistem yaradanda əsər belə zəngin həyatla yaşamağa başlayır və öz yaradıcısına böyük sənətkar adını, gətirir? Bu suala çağdaş elm hələ də tam, inandırıcı cavab tapa bilməyib. Biz də tapammayacağıq. Bəlkə də cavab haradasa biologiyada, fizikada, psixologiyada ediləcək tapıntının içindən çıxacaq. Bəlkə də heç vaxt tapılmayacaq və ya hər dövr özünün yarımçıq cavabını versə də bu yarımçıq cavablar yığılıb tam cavabı əmələ gətirməyəcək.

Bizim üçünsə bu pessimist sonuca baxmayaraq, dediklərimizdən konstruktiv nəticələr də çıxır. Müəllif mifi Azərbaycanda parlaq sənətkarlar qalereyasını yaratmışdır. - Burada Nizami muzeyindəki heykəllər kimi Nizami, Füzuli, Mirzə Cəlil, Üzeyir bəy və başqaları düzülüşlər. Ancaq mədəniyyətimizə və sənətimizə yanaşmanın bu yönümü ilə yanaşı başqası da olmalıdır. Mədəniyyət və estetika müəllif mifi yönümündə işləməklə yanaşı, bu mifləri dağıtmaqla da məşğul olmalıdır. Bundan başqa, üçüncü bir yönüm də var.

Həmin yönündə tekstlər öz müəllifinin dərinliyini və ucalığını mədh etmək üçün düzlənmirlər. Tekstlər yazarlırsız düzlənirlər. Əli Vəliyevin və onun kimi, artıq, oxunmayan neçə-neçə yazarların romanları var ki, dərinlik göstəricilərinə cavab vermirlər. Nə etməli, onları buraxıb ağıllı araşdırmalara layiq tekstlərdənmi yapışmalı? Bu metodla işləsək, araşdırmağa çox az tekst olacaq mədəniyyətimizdə. Britaniyaya, Rusiyaya baxanda Azərbaycan kultüründə çox az tekst var. Bunların arasında isə asanlıqla dalğa-dalğa mənalar verən tekstlərin sayı daha azdır. Yerdə qalanları yalnız məharətli əl melodiya kimi çalıb gözəl mənaların qaynağına çevirə bilər. Bu planda güclü örnəyi Kamal Abdulla "Gizli Dədə Qorqud" araşdırması ilə ortaya qoymuşdur. Dərinlik ölçülərindən yanaşılsa, "Kitabi-Dədə Qorqud"u dərinsiz, yəni dayaz tekst saymaq olar. O, heç yəhudilərin Kabbalasının özülündə durmuş şifrlənmiş anlamlarla dolu "Zohar" poeması da deyil. Ancaq Kamal Abdulla mif haqqında mif yaradaraq "Kitabi-Dədə Qorqud"u çox dərin mənaların qaynağı etmişdir və indi də bu işi öz bədii tekstləri ilə Kitaba mənalar yazaraq davam edir. Düzdür, Kamal Abdullaya yazı zamanı elə bir intonasiya gərək olur ki, oxucuya bildirsin: "Görün, Dədə Qorqudda nə dərinliklər var?!" Çünki dastanın müəllifinin və dastanın özünün dərinliyinə heyranlıq olmadan tekst üstünə çoxlu mənalar yapmaq bizim alışdığımız kultür situasiyasında bu işi görəndə adama heyranlıq oyatsa da onu semiozis demiurqu kimi göstərmir. Biz belə şeylərə öyrəşməmişik. Bizim üçün alim öz dərinliyi ilə başqasının tekstinin dərinliyini və bu axırıncı ilə də başqasının ruhunun dərinliyini açandır. Bizim üçün yaxşı alim, yaxşı bilici tekst sandığının qapağını qaldırıb oradan

fokusçu kimi mənalar çıxarıb dörd yana səpələyəndir. Dəbdə olanı budur. Teksti pianinoya çevirib orada adamı kosmosda gəzdirən melodiyaları çalan araşdırıcı tipi bizdə hələ ki heyranlıq yox, qımışıq törədir.

Ancaq Kamal Abdullanın "Gizli Dədə Qorqud"u, Aydın Talıbzadənin bir çox semantik variasiyaları, Vaqif İbrahimoğlunun bir çox tamaşaları dayaz olan nəsnələrdə çoxlu anlamları səsləndirməklə Azərbaycan üçün semiozis demiurqunun, yəni bilinmələr, bildirmələr yaradıcısının ilk örnəklərini verirlər. Bu ilk örnəkləri göstərən bir cürətli addımı da atıb fransız poststrukturalistlərində işlək olan "diskurs" terminindən istifadə edərək deməlidirlər: biz tekstin içindəkiləri üzə çıxaran deyilik, biz tekst üstünə diskurs yapanlarıq. Diskurs dürlü tutumda olan, yəni bir cümlə, ya bir abzas olan deyimlərdir ki, mənalar düzümünü verir. Fuko diskurslar yapan adi ağıllı bilik adamlarından Nitsşeni, Freydi, Marksı onunla fərqləndirir ki, bu axırıncılar diskurslar yox, dünyaya, tekstlər qurmağa yeni qaydalar verən diskursluq modelini ortaya qoymuşlar. Bir örnək: Nitsşe deyəndə ki, "Biz Tanrını öldürmüşük", bu diskursla yeni tipli diskursların törədici modelini vermişdir. Çünki onun diskursu fəlsəfəyə öldürmə aktını gətirmiş və ondan sonra Mədəniyyəti, fəlsəfəni, incəsənəti, müəllifi, dərinliyi, əxlaqı öldürməklə bağlı XX yüzilin intellektuallığında yüzlərlə diskursları törətmişdir. Beləcə, bütün avanqard ənənəvi sənəti öldürmüş, Adornonun neqativ dialektikası fəlsəfəni estetik effektdə dağıtmağa yönəlmiş, feminizm hərəkatı maskyulin kültür tipini sarsıtmışdır.

Nitsşenin, Freydin, Marksın miqyasına Azərbaycan alimləri hələlik çata bilməzlər. Ancaq öz miqyasımız üçün

diskursluq yaradıcılığı ola bilən şeydir və bu iddianı çağırmızdakı azəri intellektual axtarışlarında sezmək olar.

Deməli, semioloji demiurqlar və ya diskursluq yaradıcıları dərinlikləri üzə çıxarmırlar, ən adi tekstlərə, ən adi faktlara mənalar qatarını qoşa bilirlər və beləliklə, kültürdə bilinmələr, mənalar bolluğunu yaradırlar. Azərbaycanda böyük və dərin müəlliflərə heyranlığın yanında başqa bir düzüm də durmalıdır. Bunu açaq.

Bütün tekstlər, bura həm sənət tekstləri, həm davranış tekstləri, həm də geyim tekstləri, məsələn, Azərbaycan aşığılarının militant qalifləri və s. dərininə yox, eninə (semantik enə) genişləndirilərək mədəniyyətin başqa olayları ilə bağlanaraq semantik qığılcımlar səpələyə bilirlər. Ən istedadsız keçmiş nəsr əsərləri elmi maraq hədəfində durmağa layiq sayılmalıdırlar.

Araşdırıcıların bu məsələdə qabağını kəsən gülünc görünmək qorxusudur: onlara elə gəlir ki, hamının uğursuz saydığı tekstdə maraqlı mənaları səsləndirən zaman mütləq bunu müəllifin dərinliyini kəşf etmək kimi verməlidirlər, bu isə qondarmalığı ilə gülüş doğurar. Biz məhz belə situasiyaya düzəliş vermək istəyirik. İstedadsız tekstlərin, məsələn, sosialist realizmində yazılmış və çapdan çıxan kimi də unudulmuş yüzlərlə tekstlərin kommentarilərini müəlliflə yox, kültürün dönəmi ilə bağlamaq gərəkdir. Bilməliyik ki, bu tekstlərin "dillərində" araşdırıcının diləndirdiyi mənalar müəllifin dərinliyini yox, kültürün semantik sıxlığını göstərir. Hər tekst zaman keçəndən sonra kültürün, çağın sənədinə çevrilir, nələrə isə tanıqlar verir. Məsələn, yüzlərlə Azərbaycan romanında sevənlərin guya ki, "lirik", əslində, isə bayağı danışıqlarını araşdırı-

araşdırı, TV kanallarla "məhəbbət" mövzusunda nəyə görə adamların sərt reallıqlardan danışmağa gücləri çatmadığını öyrənə-öyrənə Azərbaycan kultüründə seksual repressivliyin sonuclarını danışmaq olar.

Bu mənada Azərbaycan tekstlərinə yeni yanaşmalara böyük gərəklər var.

Açıqlamalar və ədəbiyyat

1. Давыдов Ю. Неоавангардизм и проблема ответственности искусства. - В кн.: "Художественный процесс и идеологическая борьба". М., Наука, 1975, с. 273.

2. Распутин Валентин. Век живи - век люби. М.: "Молодая гвардия", с. 317

3. Георгий Почепцов. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998. <http://lib.ru/CULTURE/SEMIOTIKA/semiotika.txt>

4. Мишель Фуко. Ницше, Фрейд, Маркс. <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt>.

5. Мишель Фуко. Что такое автор. <http://www.park-line.ru/Library/koi/COPYRIGHT/fuko.txt>

6. Поппер Карл. Открытое общество и его враги, т. 1. М., 1992, с. 64.

7. К. Юнг. Психология и поэтическое творчество. - "Самосознание европейской культуры XX века". М., 1991, с. 104-105.

8. Ницше Фридрих. Человеческое, слишком человеческое. Книга для своюдных умов. - Фридрих Ницше. Сочинения, т. 1, М., Мысль, 1990. с. 349.

KAMAL ABDULLANIN DEKONSTRUKSİYASINDAN AÇILAN İZLƏR...

Bu yazını yazanın başındakı informasiya saxlancında və ya "kataloqunda" Konfutsinin "oğul ehtiramı", Nitsşenin "biz Tanrını öldürmüşük" diskursu, Derridanın dekonstruksiya metodu, yəni nəyisə söküb aldatdıqlarını, aldandıqlarını, gizlətdiyi izləri üzə çıxarmaq üsulu elə uzaqdan-uzağa durmuşdular ki, nə bir-biri ilə baxışdırlar, nə də üstlərinə düşən baxışları bir-birinə ötürürdülər. Kamal Abdullanın "Yarımçıq əlyazma" romanı bu yazını yazanın başında qəfildən onları bir-birinə dəxlisizlik durumundan çıxartdı. Roman bu yazını yazandakı post-strukturalizm, post-modernizm düşüncə kataloqunu da Azərbaycan kultürünə yönəlik aktivləşdirib dirildi. Kataloqdan Azərbaycan tekstlərinə gediş-gəliş açıldı.

Öncə post-strukturalistlərin sevimli sözü "diskurs"u düşünək. Diskurs həmənkı tekstdir, bir-iki cümlə də, abzas da, geniş mətn də ola bilər. Ancaq diskursun tekstdən bir fərqi var. Tekst şəhəri də, təsviri sənət əsərini də, Göy Məscidi də bildirə bilər, yəni onların hərəsini tekst saymaq olar. Diskurs isə sözdən düzəlmiş-düzlənmiş tekstləri bildirir. Düzdür, gərəkərsə, diskursu tekst kimi qavraya

biləcəyimiz şəhərlə də bağlamaq olar, ancaq bu şəkildə şəhərin sisteminin əsasında hansı diskurs durur? Bir neçə il öncə Bakıya yönəlik Hacıbala Abutalıbov aksiyası başlananda bu, xeyli camaata "şəhəri təmizləmək" diskursunda açıldığı üçün bəyəniş qazanmışdı və faktiki olaraq adi şüurlar üçün Abutalıbova yönəlik korrupsiyon, səriştəsizlik və s. suçlamalarının gücünü xeyli zəiflətməmişdi.

Fransız intellektualı Mişel Fuko bir yazısında, sadəcə, ağıllı olan adamların diskurslarından Nitsşenin, Marksın, Freydinkini onunla fərqləndirirdi ki, bu axırıncılar öz diskursları ilə başqalarına yeni düşüncə, danışq biçimləri, qaydaları vermişdilər. Kamal Abdullanın romanına daxil olduğu üçün bu düşüncəni açıqlayım.

Nitsşenin "Dəli" adlı əsəsində dəli əlində fənər bazar meydanına çıxaraq dörd yanına qışqırır ki, Tanrını axtarıram. Axırda isə yana-yana söyləyir, hanı Tanrı? Yoxdur, çünki ölüb. Onu biz, sən, mən öldürmüşük. Bax, Nitsşe bu sözləri ilə yeni tipli diskursların törədici modelini vermişdi. Çünki onun diskursu fəlsəfəyə uca kəsləri və uca nəsnələri, olayları öldürmə aktını gətirmiş və ondan sonra Mədəniyyəti, Fəlsəfəni, İncəsənəti, Müəllifi, Əxlaqı öldürməklə bağlı XX yüzilin intellektuallığında yüzlərlə diskurslar törətmişdir. Beləcə, bütün avanqard sənəti ənənəvi sənəti öldürmüş, Adornonun neqativ dialektikası fəlsəfəni estetik effektdə dağıtmağa yönəlmiş, feminizm isə hərəkəti maskyulin kültür tipini sarsıtmışdır.

(Dünya tarixində öncələr də dağıtma aktları olmuşdu. Ancaq öncələr dağıtma qurmaq üçün edilirdi. XIX yüzilin axırlarından isə Avropa mədəniyyətində öldürmə sonsuz təkrarlanan, diriltmə məqsədi güdməyən eyləmə çevrilmişdi).

"Yarımqıq əlyazma" romanının itələndiyi beş-on diskurs varsa, onlardan biri də "Tanrını öldürmə"dir ki, romanda dekonstruksiya aktlarını verir. Yox, Kamal Nitsşenin darıxdırıcı nüsxəsi olaraq Tanrını "öldürmür". "Yarımqıq əlyazma" Tanrı analoqunda yüksək tutulan başqa nəsnələri öldürür, dekonstruksiya edir. Bu aktlardan biri elə romanın adına yazılıb: tekst ideyası bitmişlik konstruktuna söykənir. Düzdür, bir vaxtlar estetikada "non finito", yəni bitməzlik prinsipi Bitginlik ideyasına öz yarasını vurmuşdu. Kamalda isə "non finito" təkcə romanın axırı ilə bağlı deyil. "Yarımqıq əlyazma"nın içində tekst ritmik olaraq pozulur, yarımqıq qalır və bununla da alışıdığımız Tekst ideyasına qiyam edilir.

Ancaq mənim üçün Kamaldakı ən maraqlı dekonstruksiya aktı Konfutsinin "oğul sayğısı, ehtiramı" diskursundan itələnəndə yaxşı açılır. Ehtiram, sayğı kəlməsini min dəfə işlədirik. Bundan başqa, mədəniyyətlərin arxitektobikasında ehtiram prinsipi durur: Tanrıya sayğı, Keçmişə sayğı, Böyüklərə sayğı, Vətənə sayğı və s. Bütün bunlar sayğının Vertikalıdır: aşağıların pillə-pillə vertikalə düzlənən yuxarılara sayğısıdır. Sayğının üfüqi, horizontal düzümü də var. Bu, nəzakət, etiket deyilən fenomeni verir: dostların, bir-birinə bərabər, tay olanların bir-birinə sayğısı nəzakət faktını yaradır.

İudaizm, Xristianlıq, bizim İslam Tanrıya, peyğəmbərlərə, müqəddəslərə, Qutsal Kitaba və s. sayğı üstündə durur. Bu dinlərlə bağlı kultürlərdə qorxu, tabular sayğını gücləndirməyə çağırıldıqları üçün "müsbət" nişanını almışlar. Hətta Erik Fromm kimi intellektuallar "qorxudan ehtiram etməyin" yerinə "sevdiyin üçün ehtiram etməyi" qoyanda qorxunu rədd etsələr də, ehtirama yox demirlər.

Bu fonda Konfutsinin önəmi odur ki, uzaq keçmişdə mədəniyyətin arxitektonikasında duran sayğıni "oğul ehtiramı" deyimində diskursa çevirmişdi. Yəni mədəniyyətlər əslində "oğul ehtiramı" (aşağuların yuxarılara ata kimi ehtiramı) prinsipi ilə yaşayırdılar, Konfutsi isə həmin prinsipi kəltürdən soyub çıxararaq fəlsəfi diskursa çevirdi. Bundan sonra Çin üçün "sayğı" bilincsiz, şüursuz əməl olunandan bilincli, şüurlu əməl olunana çevrildi. Bunun sonucunda elə bir Çin (Sinqapur, Tayvan və s.) qranit özəlliği alındı ki, bu özəlliği nə öncələr baş vermiş qiyamlar, nə Mao-nun Mədəni inqilabı "dekonstruksiya" edə bildi. Həmin dekonstruksiya ilə bağılı əskidən ilginc örnəklər də verim: Böyük Çin səddini tikdirmiş Sin Şi Xuandinin vəziri Li Si xaqa hakimiyyətini möhkəmləndirmək üçün Konfutsi ruhunda Keçmişdən danışa-danışa, Keçmişği göylərə qaldıra-qaldıra İndiyə ləkə atanları repressiya etmək təklifini vermişdi və beləcə, minlərlə bilik adamları yox edilmişdi.

Konfutsinin diskursu Çində ailə deyilən qurumu içəridən möhkəmcə hörgülənmiş, hörölmüş nəsnəyə çevirmişdi. Bax, sayğının bu gücünü dağıtmaq üçün də elə o çağlar birinin suçuna görə bütün qohumları cəzalandırmaq metodu işə salınmışdı ki, "cinayətkarla" qohumluğu və bütönlükdə qohumluğu adamların burnundan gətirsin".

İndi bu sayğı, ehtiram olayından itələnilib "Yarımcıq Əliyazma"nın içinə və orbitinə topladılmış sayğılı "nəsnələri" sərgiləsək, "Kitabi-Dədə Qorqud"un, Şah İsmayılın azərbaycançılıq kultunu görəcəyik (Rəhman Bədəlovdan aldığım bilgiyə görə "Kitabi-Dədə Qorqud"un "İlliada", "Odyssey", "Mahabharata", "Şah-namə" tipində Azərbaycan paradikmasına, yəni düşüncələri, davranışları yönəldən say-

ğılı örnəyə çevrilməsində Anarın təşəbbüsü önəmli olub). Romanın içində isə bizim "oğul ehtiramı" ilə sevdiyimiz keçmiş ərənlər, Dədə Qorqud deyimləri və s. düzlənib.

Kamal Abdulla romanında avanqardist, post-strukturalist, post-modernist dirənişlə, bax, bu olayları dekonstruksiya edir və sonucda miflərin, romantik-romantik bütövləşmələrin sökülmüşlüyündə prozaik, ironik izlər tapır. Aydın olur ki, Azman Təpəgöz azmanlıq görüntüsü verən cılız ovsunçu imiş, "at ağızlı Aruz" arxaizm aurasında epitet deyilmiş. Sadəcə, bir dəfə Bayındır xanın ağızından çıxmışdı və Dədə Qorqud gələcək dastan üçün onu yadında saxlamışdı (lap romanı üçün blaknotuna deyimlər yığan çağdaş yazarlar kimi).

Kamal Abdulla "Yarımqıq Əlyazma"nın romantik, yəni roman düzüb-qoşmaları ilə Qazanı, Beyrəyi, boyu uzun Burla Xatunu, Dədə Qorqudun özünü dekonstruksiya edir. Beləcə, "Yarımqıq Əlyazma" "Tanrını öldürmək" diskursu ilə şəcərə bağlılığında olan dekonstruksiya aktını götürüb onunla Azərbaycan kultüründə guya ki, sementləşdirmə işini görən Keçmişə, bizim sevgili tekstlərimizə ehtiram fenomeninə qarşı qiyam qaldırır. Bir vaxtlar hamımız kimi "sevməyə bir şey varmış" sevinci ilə "Kitabi-Dədə Qorqud"a vuruluban ondan araşdırma yapmağa girişmiş Kamal daha sonra "unutmağa kimsə yox" romantik pessimizm diskursu ilə "Gizli Dədə Qorqud" elmi kitabını yazmışdı. Bu çevrimdə, metamarfozada Ulu abidəyə sevgini dekonstruksiya edən "unutmağa kimsə yox" nihilizmi sevgiyə difiramblar söyləməkdən usanmayanlar üçün "xunveybinçilik"dir. Əslində isə... Bax, bu "əslində isə"ni açmaq bizim kimliyimiz, necəliyimiz üçün düşündürücüdür.

Dünya tarixi uzun sürə Yaxşını sayğılamaq və sevgini bu sayğılamaq, urvatlandırmaq aktına cəlb etmək üstündə qurulmuşdu. Ancaq paralel olaraq sezilirdi ki, sevginin və ya belə də demək olar, pietetin leksikonu, sevginin heyran baxışları nəyisə anlamaq və anlatmaq işini kasadlaşdırır, bəsitləşdirir. Ona görə də böyük sufilər bildirdilər ki, Tanrıya ən böyük iman küfrlə qonşuluqdadır. Yəni Allaha ən böyük inam davamlı olaraq küfr qoxusu verən sərt sualları ortaya atır və bu sualların öhdəsindən gəlməklə inam özünə yeni güc, yeni arqument qazanır.

Musiqinin gözəl bilicisi Adornonun bir əsərini oxumuşdum. Orada bu filosof Bethovendən, Motsartdan ədəbaz, snob, yekəxana tonda, sanki yuxarıdan aşağı baxaraq danışırdı. Sonra mənə bəlli oldu ki, Adorno böyük bəstəçilərdən heyran-heyran yazmağın verdiyi bayağılaşmanın qarşısını almaq üçün bu tonu seçib.

Sayğımı, sevgini dekonstruksiya etmək aktı Azərbaycan variantında Kamalın yeniliyi deyil. Mirzə Cəlil, Sabir çağlarının mövhumat, riya saydıqları gerçəkliyini sökəndə, əslində, Azərbaycan dünyasında ehtiramda olan adət-ənənələri, inamları dekonstruksiya edirdilər. Ancaq Kamalın dekonstruksiyasının bir fərqi var. Onlar söküb-söydüklərini Azərbaycan üçün pis, təhlükəli saydıqları üçün və adamlarımızı ayılmaq üçün "öldürmə" aksiyasını yapırıdılar. Rafiq Tağının klassiklərə sayğımızı dekonstruksiya etməsində bu cəhət qalır, - yəni o da "pis olduğunu bilib vidalaşmaq gərəkdir" diskursundan itələnilir. Bu istedadlı yazıcının diskursunun Yazıçılar Birliyində hiddət doğurması göstərir ki, bizdə klassikaya sevginin, hətta qurumdan qovmaq sonucları və deməli, qorxuları ola bilər.

Kamal Abdullanın "Kitabi-Dədə Qorqud"u, Şah İsmayıl Xətai simvolunu dekonstruksiya etməsində isə "pis, yararsız olduğu üçün" motivi yoxdur. Kamal Abdullanın dekonstruksiyasının hədəfi Dədə Qorqud, Şah İsmayıl dünyaları deyil. Bayağılaşma, primitivləşmə və hətta dözümsüzlük sonucları verən ehtiram və sevgidir Kamalın Nitsşesayağı öldürmə aktının hədəfi. Kamalın dekonstruksiyası sevgi, heyranlıq, pərəstiş və sayğı doqmatizminə yönəlib. Çağımızda çox şeylər səmimi heyranlıq, səmimi pərəstiş, heyranlıqla dolu sevgi, sayğılarla dolu sədaqət görüntüləri ilə edilir. Çağımızın total riyası, ikiüzlülüğü səki sevgi, səki sayğıdır, ona görə də onları sökməyə böyük gərəklər var.

Heç bilmirəm post-modernizm nəzəriyyəçiləri düşünlərmi ki, post-modernizm plyuralizmin qaçılmaz sonucudur. Onlar yazıblar ki, bu mədəniyyət nəyisə mərkəzə qoymaq xasiyyəti ilə vidalaşır. Ona görə də tekstlərdən başlıca, əsas ideya, əsas olay çıxıb gedir. Onlar yazıblar ki, bu mədəniyyətdən fallosentrizm, yəni kişi mərkəzçiliyi çıxıb gedir. Onlar yazıblar ki, bu mədəniyyətdə əhatəli, universal, doqmatik, yəni etibarlı təməllərə söykənən nəzəriyyələr hörmətdən düşür. Onlar bir də yazıblar ki, hər nəsnə o qədər çevrimlərdə, yönümlərdə, dəyişgilərdə göstərilir ki, heç nə təkəbbürünü, urvatını, ciddiliyini saxlayammır. Belə olanda isə lağ, ironiya dünya üzrə düşüncələrə öz intonasiasını verir.

Biz mədəniyyətdə Nyuton fizikasının, Evklid həndəsəsinin analoqu olan dünyada yaşamağa alışmışıq. Post-modernizm Mədəniyyətin Eynşteyn fizikası, qeyri-Evklid həndəsəsidir. Alışılmış sayğı və sevgi mədəniyyətimizi

dekonstruksiya edən Kamal Abdulla, necə ki vaxtında bunu Batı üçün Borxes, sonralar Umberto Eko, Koelyo, Paviç, Türkiyə üçünə Orxan Pamuk etmişdi, Azərbaycan üçün alışılmamış dünyaya baxmaq üçün pərdəni qaldırır və biz başqa "oyun qaydalarında" oynayan mədəniyyətləri görürük. Biz bir də başqa "oyun qaydalarını" görürük və bizə aydın olur ki, qədrbilənləyin özülündə sıyıq, bayağı sevginin və sayğının durması vacib deyil. Bizə aydın olur ki, dünya olaylarının bir mexanikaya söykənən "qrammatikada" düzlənməsi var, bir də yuxulardakı kimi ruhun "qrammatikasında" açılan dünya var.

Aydın Talıbzadə

OLAĞANÜSTÜ YAZI VƏ DÜŞÜNCƏ

(balaca buddalar üçün şalaxo rəqsi)

"Anlamaq, dərk etmək denotativ deyimlər söyləməkdir: onlar ya nəsnələrə tuşlanır, ya da nəsnələri görükdürür".

Jan-Fransua Liotar

Niyazi Mehdiyin beyni elə bil ki, bir bilgi, ideya "zavod"udur; həmin bu "zavod" bu Yazı ərəfəsində sanki öz sıxlıq enerjisindən "partlayıb" və onun bilgiləri "yağa su damar kimi" dağılıb xaosun içində.

Fəlsəfə professoru xaos balıqçısıdır. Niyazi Mehdi əlində tilov dənizdən balıq çıxarırmış kimi dünya efirindən ideyaları tutur, onların elmi diskursunu tapıb bu ideyaları tekstləşdirir, öz dərk etdiklərini söyləmələrlə bəliitmək arzusunda bulunur. Fəlsəfə professoru istəyir ki, xaosdan yığışdırdığı ideyaların bir-birilə narrativ əlaqəsini aşkarlasın və bu ideyaları bir kəndirdə düyünləyib həmin kəndirin köməyilə ensin, mən nə bilim, hansı-hansı dərinliklərə.

Gərçi belə olmasaydı, Niyazi öz kitabını "Sənətin arxeologiyası" adlandırıb arxasına da "Sənətin arxitektonikası" ifadəsini qoşmazdı ki.

Arxeologiyanın əzəli mövcudluq şərti qazımaq. İnsan da qazımağa meyilli olan bir məxluq. Çimərlik sahilində elə bir uşaq tapmazsan ki, quyu (çuxur) qazımağı özünə məşğuliyyət eləməsin: böyükklər də vaxtı "öldürmək" uc-batından həvəslə onlara qoşularlar, yaş qumun içi ilə o yan-bu yana lağımlar atarlar. Körpələr torpaqda oynamağı ona görə hər şeydən çox sevərlər ki, qazımaq imkanı əldə edərlər. Torpağı qazımaq zərurətdir; bu, təbiətin insandan ötrü kodlaşdırdığı bacarıqdır, peşədir, əyləncədir, gerçək dünyada olmaq araçısıdır, fərdi və toplumsal həyatın, psixosof yaşantıların faktıdır.

Qazımaq bilincaltının həzzidir. Çünki qazımaq ibtidai insan üçün tapmaq, yemək, qorunmaq, sığınacaq bulmaq, yəni yaşamaq demək olub. İndisə qazımaq kimi güclü bir istək, ehtiras atılıb qalıb bilincaltının bir küncündə və hərdən müxtəlif situasiyalarda bizə qayıdıb bizi ilgiləndirir. Heç düşünmüsünüzmü ki, yer qazıyan zaman torpağın iyi niyə adama bu dərəcədə xoş gəlir?

Qazımaq arxetipdir və bu arxetip insanın başlanğıca, yəni mağaraya, ayrı cürə desəm, öz doğma tarixi evinə, bir qədər də konkretiyə çalışsam, yuvasına dönmək arzusunu eyni hamlaşdırır. Nədən ki, insan xtonik varlıqdır. Yoxsa türkün qaba ağaqla qohumluğunu daha nə ilə izah etmək mümkün?

Fəlsəfə professorunun düşüncə müstəvisində rəqsi də "qazımaq", yəni onu da arxeologiyanın materialına çevirmək, arxetipləri qaranlıqdan "götürüb" işığa "gətirmək" yol veriləsi bir işdir. Nədən ki, rəqs istənilən qədər əl-kimya arxetiplərini işarələrlə görükdürməyə qadir: "Şərqi göbək rəqsləri od-alov əlamətlərini həm görünüşçə, həm də mənaca təkrar edir. Qafqazın ismətli qadın rəqsləri

ri ehtirasların oduna qarşı süzə-süzə gəzən qamətlə mehin, fəzanın, havanın sərinliyini qoyur. Kişi rəqslərimizdə "igidlik" anlamını təsirli bildirmək üçün odun, daşın, havanın "əl-kimyası" yada düşür. Mövlud Süleymanlının "Köç" romanında oynayanda qolları düz yerdən sındıran igidlər alov titrəşməsini bədənlərində təkrar edirlər. Açılmış qollar həm yırtıcı quş qanadlarını, həm də nəhəng ağacın budaqlarını andırır. Gərilmiş sinədə, donmuş pozalarda isə daşın parametrləri duyulmağa başlayır".

Niyazi Mehdiyin rəqs fiqurlarının semantik çevrəmindən "qazıyıb" çıxardığı sonuclar ilginclərdir. Hərçənd böylə bir "qazıntı" fəlsəfə professorunun estetik ideyası üslubunda əgər olmasa, o, mənalar qənsərindən sakitcənə ötüb keçəcək, heç birinə də gözünün ucuyla belə baxmayacaq. Çünki Niyazinin düşüncəsi yalnız o mədəniyyət hadisələrinə, yalnız o nəsnelərə refleksiya eləyir ki, onların semantik çənbərində bir mənənin "şüalandırdığı" sınıb çiliklənən düz xətlər digər mənənin "şüalandırdığı" burulub-burulub qıvrımlaşan əyriylərlə məclisini yaradır və estetikləşir.

Qazımaq fəlsəfənin əməli formasıdır. Əbəs deyil ki, məzarçılar dünyanın qeyri-rəsmi filosofları statusunda qəbul edilirlər.

Arxeologiya gerçək coğrafi yerləri, yəni dünyanı hücrə-hücrə qazıyıb mədəniyyətləri aşkarlayır.

Filosof isə insanda güzgülənən dünyanı "qazıyıb" fəlsəfəni tapır.

Aş qazanını "qazıyıb" da qazmağa çatmaq olur. Qazmaq aşın kvintessensiyasıdır, yəni cövhərdir. Aşı qazmaqsız bişirdin, heç nə: zəfərandan da bir kömək hasil olmayacaq. Niyazi Mehdi üçün bildirən zəfəran kimi bir şeydir. Onun

marağının mərkəzi eyhamın arxasında gizlənmiş bildirilənin semantik çevrimidir. Sənətin, poeziyanın məhz bu semantik çevrəmi Niyazinin Yazılarının obyektidir.

Mən bu Yazılara məqalə demək istəməzdim.

Mən bu Yazılara araşdırma demək istəməzdim.

Bu Yazılar sənətlə bağlı kulturoloji Düşüncə "qazıntı"larıdır, yəni arxeologiyadır

Torpaq təbiət üçün nədirsə, Dil də toplum üçün elə odur.

Fəlsəfə professoru da məhz Dili "qazıyıb", mədəniyyətin üstündən Dil "qapağı"nı götürüb sənətin dibsizliyində dibi aşkarlamağa çalışır.

Dil sistemin açarıdır.

Açarın dili olmasa, qıfılı açmaq mübhəm.

Mən indi elə bir Tekst yaradıram ki, həmin bu Tekst Niyazi Mehdiinin bütün düşüncə dünyası üçün xarakterik dil maneurlərini, fikir oyunbazlığını görükdürsün.

"Olağanüstü" sözü də elə bu missiyanın simvolik ifadəçisi, haradasa Niyazinin Mətn qurmaq üslubuna bir işarə. Fəlsəfə professorunun Yazısı yazı deyil, düşüncə üçün enerjidir: bu Yazılardan yazılar yarana bilər mərcan adaları kimi. Di gəl ki, onun cümlələri pırpız, pırtlaşıq, dəvə hörgüləri kimi qozbel, dəniz yosunları kimi gur və sahman-sız. Niyəsi də bu ki, Niyazi birbaşa fikrin özünü yazır, çılpaq mənanı yazır. Və bu məna xatirinə fəlsəfə professoru ərəb-fars tərkiblərindən mümkün qədərincə imtina edir. Yazdığı mənanı türkcənin ilkin codluğu ilə, çöl adamlarının danışığına uyğun ritmika ilə bir az da qabardıb yazır, çətini bir az da çətinləşdirib yazır, Dili "sındırıb" yazır, sözləri, "sındırıb" yazır, sındırdığının həzzindən sındıra-

sındıra oynayib yazır. İmkanı olsa, o, hərfləri də bircə-bircə "sındırıb" içinə baxar ki, səsi görsün, hərfin "arxitektonik" quruluşunda "şifrələnmiş" gizlinləri aşkarlasın.

Fəlsəfi dil fəlsəfi düşüncənin güzgüsüdür.

Anadolu türkcəsində "qeyri-adi" kəlməsinin özündə qapsıdığı mənanı "olağanüstü" sözü ilə bildirirlər. Azərbaycan dilində bu ifadəni ilk dəfə elmi analizə gətirən adam Niyazi Mehdi olub.

Fəlsəfə professoruna qoşulub mən də istərdim ki, azəri türkləri bu sözün məna genişliyinə və kosmik sükutuna "atılıb" onun fantastik bütövcəliyindən həzz duysunlar, bunun dünya dışını, zamansızlığı və məkansızlığı, möcüzə xislətini eyhamlaşdırmaq gücünü dəyərləndirsinlər.

"Niyazi Mehdi azəri türkcəsi fəlsəfi dil nümunəsi kimi". Bu, tədqiqat ünvanlı bir mesajdır. Belə ki, fəlsəfə professorunun Yazısı, daha doğrusu, bu Yazı içrə gəlişən Dil onun qnoseologiyasının şəkli, sosio-psixoloji portreti. Almanca Martin Haydegerin fəlsəfi dili necə idisə, Niyazi Mehdi də Dili elədir: sanki bu Dil məntiqi düşüncə postulatlarına öcəşə-öcəşə, lotusayağı bir tərzdə primitiv qavrayışla höcətləşə-höcətləşə özünə Bilgə yolu cızır. Fəlsəfə professoru üçün bu, bir priyomdur və həmin priyomun məqsədi oxucunu qəfil "diksindirib" onu nurlandırmaq, mənadan agah etməkdir. Bu Dilin fəlsəfi sınırlarında Ziqmund Froyd tülkü-tülkü gəzişir, fəlsəfə professorunun hər söyləməsini "burunlayıb" orada bir bilincaltı faktoru axtarır; tapanda tapır, tapmayanda yerini verir Karl Güstav Yunqa. Yunqun arxetiplərisə universal bir şey: hər Mətn üçün aktual. Nədən ki, "bədii tekstin korpusunda əski insan təsəvvürlərinin, ritual və miflərinin xeyli qalıqla-

rı səpələnmişdir". Elə isə bu rudimentlərə "ayaq qoyub" arxetiplər fəvqünə qalxmağa (bəlkə də enməyə) nə var ki... Bundan o yanısı Fridrix Nitsşenin fəlsəfə qapılarından görünən postmodernizmdir. Balaca buddalar qəzet kəsimlərindən çərpələnglər düzəldib rumba oynaya-oynaya onları havaya uçurdanda bu, postmodernizm olur. Mən müxtəlif mədəniyyətlərin fraqmentlərini qurama prinsipi üzrə bir-birinə calaşdırmaqla məşğulam.

Bu kitab da fraqmentardır. Onun fraqmentarlığı Niyazinin düşüncə mozaikasının diqtəsidir. "Düşünmək", fəlsəfə professoruna görə, "nələrisə bağlamaqdan, nələrisə ayırmaqdan başqa bir şey deyil". Niyazi Mehdi heç vədə öz Yazılarında sözlərin karnavalından qorxmur. İncəsənət düşüncənin yaşadığı sərgüzəştin, səyahətin fəlsəfi eyhamıdır. Bunu mən demədim. Niyazinin fikir dənizindən bir "löleyi-şəhvar" kimi çıxartdım. Yəni "olmayan qəvvasibəhri mərifət" düşüncə mirvarilərini bula bilməz.

"Haradansa qayıtmaq üçün qabaqca ora getmək gərəkdir". Fəlsəfə professoru bir vaxtlar getdiyi yerlərdən indi qayıdır və onun yazdıqları ruhun apardığı virtual qeydlər kimi bir şeydir. Bu kitab Niyazi Mehдинin keçmişindən indisinə yolladığı bir ismarıqdır, zamandan zamana göndərilmiş bir düşüncə taleyidir.

NİYAZI MEHDI
**SƏNƏTİN
ARXEOLÖGİYASI**
**SƏNƏTİN
ARXİTEKTONİKASI**

NƏŞRİYYAT REDAKTORU:
N.ƏBDÜLRƏHMANLI

KOMPÜTER TƏRTİBATI:
Sahib QƏNİYEV

YIĞICI:
Xəyalə MİKAYİLOVA

KORREKTOR:
Ceyran ABBASOVA

Çapa imzalanmışdır: 22.05.2007
Formatı 84x108 1/32.
Fiziki ç/v 10,75; ş.ç/v 17,95.
Tirajı 300. Sifarişli

QANUN NƏŞRİYYATI

Bakı, AZ 1001,

Natəvan döngəsi 1.

Tel: 437-52-84; 431-16-62

Faks: 493-84-30

E-mail: ms@azdata.net

Web: qanun.az