

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

MÜASİR NƏSRDƏ MİSTİFİKASIYA İDEYA-ESTETİK VASİTƏ KİMİ

İxtisas: 5715.01 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və təhlil

Elm sahəsi: Filologiya

Fəlsəfə doktoru elmi

dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı: _____ Xəyalə Eldar qızı Cəfərova

Elmi rəhbər: _____ filologiya elmləri doktoru, professor

Tahirə Qəşəm qızı Məmməd

BAKI – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. MİSTİFİKASIYA ƏDƏBİYYAT PARADİQMASI KİMİ	8
1.1. Ədəbi mistifikasiyanın mahiyyəti və funksiyası.....	8
1.2. Ənənəvi Şərq ədəbiyyatı və dünyagörüşü sistemində mistifikasiya	31
II FƏSİL. MÜASİR NƏSRDƏ MİSTİFİKASIYANIN TƏZAHÜR FORMALARI	58
2.1. Müasir nəsrdə müəllif mövqeyinin mistifikasiyası.....	58
2.2. Nəsrə insanın mistifikasiyası.....	80
III FƏSİL. AZƏRBAYCAN NƏSRİNDƏ MİSTİFİKASIYA	101
3.1. Yusif Səmədoğlu və Anarın yaradıcılığında mistifikasiya.....	101
3.2. Kamal Abdulla nəsrində mistifikasiya.....	123
NƏTİCƏ	137
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI	141

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. XX əsrdə ictimai-siyasi həyatda yaşanan son dərəcə mürəkkəb, xüsusilə baş verdikləri dövrdə izahları çətin, ilk baxışda səbəbləri görünməz olan və buna görə də irrasionalist təsir bağışlayan hadisələr – dünya müharibələri və inqilablar, millətlərin və fərdlərin azadlıq uğrunda apardığı mübarizədə bəzən yanlış istiqamətə yönləndirilib özgüləşməsi, daha qaranlıq girdablara düşər olması Orta əsrlərin dini mistifikasiyasından fərqli dünyəvi mistifikasiya situasiyaları üçün geniş meydan açdı. Fəlsəfə və bio-psixoloji nəzəriyyələrin fərdin mahiyyətinə, şüur və şüuraltına yönəlməsi insanın yeni sirt qatlarının açılmasına, onun mürəkkəb mövcudluğuna, qaranlıq tərəflərinə də maraq oyadırdı. Siyasətin, sosial münasibətlərin görünməz tərəfləri, qlobal proseslərin güclənməsi də hadisələrin mistifikasiya paradigmasından qavranılmasını gücləndirirdi. İnsanın gerçəkliyə münasibətlər kompleksində, xüsusən incəsənət sahəsində mistifikasiyanın funksiyası və ifadə halları genişlənməkdə idi. Sürrealizmin artıq insanın təhtəlşüurunu hədəf alması eyni tendensiyanın nəticələrindəndir. Ümumiyyətlə, götürdükdə bütün modern cərəyanlar bu və ya digər şəkildə mistisizm və mistifikasiyaya müraciət etmişlər. Modernizmlə sələf-xələf münasibətləri ilə bağlı olan postmodernizm də mistifikasiyanı nəinki dəf etməmiş, bəzən kütləvilik pərdəsi altında onun daha universal şəkildə özünü büruzə verməsi üçün şərait yaratmışdır. Bu baxımdan ədəbi-bədii fikirdə mistifikasiyanın din kontekstində təşəkkül tapmasının tədricən XIX-XX ərlərdə dünyəviləşməsi, dini və dünyəvi mistifikasiya kəsişməsinin ədəbiyyat, eləcə də incəsənətin bütün sahələrinin yeni görmə bucağında özünəməxsus yer qazanması problemin öyrənilməsini aktuallaşdırır.

Dünya ədəbiyyatının modernist və postmodernist sənətkarlarının hər birinin yaradıcılığında mistifikasiyadan bədii-estetik vasitə kimi istifadə olunmuş və oxucunun baxışlarını həyatın, kainatın gizlinlərinə yönəltməkdə yazıçılar bu üsuldən uğurla istifadə etmişlər. Mistifikasiyanın ifadə üsulları bədii mətni zənginləşdirir və

onun cazibəsini artırır. Mistifikasiya yozumlara imkan açdığı üçün bu sahədə aparılan tədqiqatların davamlılığına ehtiyac var; mətn sanki hər dəfə yenidən oxunur.

Bu baxımdan mistifikasiyaya dünya ədəbiyyatşünaslığı ilə yanaşı müasir Azərbaycan reallığında mövcud olan elmi-nəzəri və milli prinsiplər mövqeyindən yanaşılmalı və bu kontekstdə 1960-1980-ci illər nəsr, o cümlədən Anar, Yusif Səmədoğlu, Kamal Abdulla və s. kimi yazıçıların əsərləri müqayisəli-tipoloji aspektdə öyrənilməlidir.

Ədəbi təsir problemi çoxanlamlıdır və onun meyarları subyektiv və obyektiv tərəfləri ilə mövcuddur. Bu mənada dünya miqyasında yayılan ədəbi təcrübənin milli özünəməxsusluqlarını üzə çıxarmaq üçün müqayisəli araşdırmalar aparmağa, ədəbiyyatın öndə gələn simalarının yaradıcılığı əsasında hadisəyə aydınlıq gətirməyə ehtiyac var. Mistifikasiya problemindən dünya ədəbiyyatşünaslığında mətn təhlilləri prosesində, həm də nəzəri pradiqma kimi bəhs edilmişdir [95; 87; 97; 111; 105; 78; 72 ; 76; 83]. Lakin o, Azərbaycanda sistemli şəkildə tədqiq olunmamış və yeni üsullar içərisində bir o qədər də diqqət çəkməmişdir. Bu bədii-estetik vasitənin Azərbaycan ədəbiyyatındakı özəllikləri Məmməd Qocayev, Qorxmaz Quliyev, Asif Hacı, Tahirə Məmməd, Cavanşir Yusifli, Pərvanə İsayevanın elmi-tənqidi yazılarında araşdırdıqları tədqiqat predmetləri daxilində müəyyən səviyyədə elmi və ədəbi-təcrübi həllini tapmışdır. Bu istiqamətdə Tahirə Məmmədin “Neosufizm: yaradıcılıq və nəzəriyyə” monoqrafiyası [51] xüsusilə qeyd olunmalıdır. Çünki sufizm və neosufizm qarşılaşdırması mistika və mistifikasiya probleminin araşdırılmasını da stimullaşdırır. Adı çəkilən ədəbiyyatşünasların tədqiqatlarında mistifikasiya ayrıca tədqiqat predmeti kimi götürülmədiyi və Azərbaycan ədəbiyyatında özünüifadə üsulları öyrənilmədiyi, Qərb ədəbiyyatı ilə bu istiqamətdə müqayisələr aparılmadığı üçün problemin araşdırılması öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Dünya ədəbiyyatşünaslığında çap olunmuş nəzəri tədqiqatlar mövzunun işlənməsi baxımından diqqət çəksə də, bizim milli ədəbiyyat təcrübəsi əsasında yaranmadığı üçün həmin nəzəriyyələrin tətbiqi məsələlərinə də yaradıcı yanaşılmaya ehtiyac var. Eyni zamanda, Qərb ədəbiyyatında mistifikasiyanın təhlili məsələsinə kənardan,

Azərbaycandan baxış da mətnin yeni oxunuşu və dəyərləndirilməsi üçün əhəmiyyətli ola bilər.

Dissertasiyanın elmi yeniliyi. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ilk dəfə mistifikasiya problemi müasir Azərbaycan nəsrinin ədəbi-estetik dəyərləri baxımından tədqiq edilmiş; dünya ədəbiyyatı kontekstində çağdaş Azərbaycan nəsi mistifikasiyanın ifadəsi baxımından öyrənilmiş; konkret nümunələr ədəbi təsir, fəlsəfi-estetik, poetik dəyərlər baxımından elmi təhlilə cəlb edilmişdir. Təqdim olunmuş yazıçıların yaradıcılığı fantastik realizm fenomeni, elmi nəzəriyyələrin, qlobal tarixi hadisələrin ədəbi əksətdirmədə universallığı gücləndirməsi və mistifikasiyanın bu baxımdan əlverişliliyi, təhkiyədə mistifikasiyadan istifadə, insanların inam və inanclarından, ədəbi ənənədən həmin məqsədlə istifadə və s. müasir nəsrin axtarıları fonunda araşdırılmışdır.

Müdafiyyə çıxarılan müddəalar. Dissertasiya işində aşağıdakı müddəalar irəli sürülüb müdafiə olunur:

- Mistifikasiya ədəbiyyatda həyatın sirli məqamlarına diqqət yönəldən, eyni zamanda, mətnin informativliyini, poetikasını zənginləşdirən ideya-estetik vasitələrdən biridir;
- O, mətndəki ideyanı, müəllif mövqeyini, insan və onun əlaqədə olduğu kainatın mahiyyətini bədii yollarla açmaq üçün istifadə olunur və fərqli ifadə üsulları mövcuddur;
- Mistifikasiyanın incəsənətdə inkişafına XIX-XX əsrin elmi kəşfləri, şüur axını və psixanalitik nəzəriyyə, dünyada yaşanan qlobal proseslər, inqilab və müharibələr güclü təkan vermişdir;
- XX əsrin modernist və postmodernist cərəyanlarında rastlaşdığımız mistifikasiya hadisəsi orta əsrlərin dini mistikasından bəhrələnsə də, mahiyyət və funksiya istiqamətində ondan fərqlənir;
- XX əsr mistifikasiyası mifoloji, dini, təsəvvüfi qaynaqlardan, onların təcrübi nailiyyətlərindən, obraz və situasiyalarından bəhrələnmişdir;
- Müasir dünya, o cümlədən də Azərbaycan ədəbiyyatında mistifikasiyadan istifadə geniş yayılmışdır. Bunu nəsr təhkiyəsində daha qabarıq şəkildə

müşahidə etmək mümkündür.

Dissertasiya işinin məqsəd və vəzifələri. Tədqiqat işinin əsas məqsədi müasir Azərbaycan nəsrini dünya ədəbiyyatı kontekstində mistifikasiya fenomeninin elmi-nəzəri prinsipləri əsasında təhlil etmək, söylənmiş ayrı-ayrı mülahizələri ümumiləşdirmək və vahid elmi konsepsiya şəklində təqdim etməkdir.

Dissertasiyada aşağıdakı vəzifələrin gerçəkləşdirilməsi nəzərdə tutulmuşdur:

- mistifikasiya probleminin ədəbi- nəzəri prinsiplərinin təhlili və təsnifatı;
- mifologiya-folklor, din və təriqət ənənələrinə bağlılığın tipoloji faktı kimi dünya ədəbiyyatında mistifikasiyanın sənətkarlıq nöqteyi-nəzərindən formalaşdırdığı nümunələrlə təhlili;

- ədəbiyyatşünasların elmi-nəzəri müddəaları kontekstində müasir Azərbaycan ədəbiyyatının ədəbi nailiyyətlərini dəyərləndirmək;

- mistifikasiya fenomeninin mahiyyətini açmaq və Azərbaycan nəsrini bu anlamda qiymətləndirmək, milli-mənəvi özünəməxsusluqlar, ümumbəşəri özəlliklərin ideya-bədii sistemdə əksini tapan məqamlarını təhlil etmək.

Tədqiqatın obyektini və predmeti. Tədqiqatın obyektini XX əsr dünya nəsrində mistifikasiyanın dominantlıq təşkil etdiyi yaradıcılıq nümunələrinin poetikası fonunda müasir Azərbaycan nəsrinin ədəbi-estetik təcrübəsinin təhlili təşkil edir.

Tədqiqatın predmeti isə nəzərdə, ümumiyyətlə ədəbiyyatda mistifikasiyanın bir paradiqma kimi araşdırılmasıdır.

Dissertasiyada istifadə olunan metodoloji prinsiplər. Dissertasiya işində müqayisəli-tipoloji və struktur-semiotik təhlil prinsipləri əsas götürülmüşdür.

Ədəbiyyatşünaslıq poetikası ilə dilçilik poetikasının nəzəri məsələlərinin vəhdəti diqqətə alınmış, mistifikasiya problemi mexaniki mənada deyil, ədəbi-estetik, eyni zamanda tarixi kontekstdə təhlil edilmişdir.

Tədqiqatın nəzəri və praktik əhəmiyyəti. Dissertasiyanın elmi nəticələrindən ədəbiyyatımızın müasir nəsrinin poetikasının öyrənilməsində, bu nəsri təmsil edən yazıçıların folklorla, milli ədəbi yaddaşa qayıdışlarındakı müştərək və fərqli sənətkarlıq məqamlarını öyrənməkdə, ədəbi təsirin milli bədii təcrübədə kəsb etdiyi

özəllikləri üzə çıxarmaqda yararlanmaq olar. Dissertasiyanın müddəələrindən bakalavrlar, magistrılar, doktorantlar faydalana bilərlər.

Tədqiqatın aprobasiyası. Dissertasiya işi AMEA-nın Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsində yerinə yetirilmişdir. Tədqiqatın əsas müddəa və nəticələri müəllifin Azərbaycan, Türkiyə və Ukraynada çap olunmuş məqalələrində və elmi konfrans materiallarında öz əksini tapmışdır. Dərc olunmuş məqalələr və konfrans materialları işin məzmununu tam əhatə edir.

Dissertasiyanın strukturu və ümumi həcmi. Dissertasiya işi Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası tərəfindən fəlsəfə doktoru dissertasiyaları qarşısına qoyulan tələblərə uyğun qaydada tərtib edilmişdir.

Dissertasiya işi giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. Giriş – 8321, I Fəsil – 98187, II Fəsil – 83522, III fəsil – 68987, Nəticə – 6508 şərti işarədən ibarətdir.

Tədqiqat işinin ümumi həcmi 265525 şərti işarədən ibarətdir.

I FƏSİL

MİSTİFİKASIYA ƏDƏBİYYAT PARADİQMASI KİMİ

Mistifikasiya ədəbi nümunələrin izah tələb edən mühüm komponentləri sırasına daxildir və son dərəcə müxtəlif formalarda özünü büruzə verən bədii vasitədir. Ədəbi mistifikasiyaya adətən bu səbəblərə görə müraciət edilir: tənqidçiləri, yaxud oxucuları mövcudluğuna inanmaqda çətinlik çəkdikləri həqiqətə inandırmaq və əsərin bədii tutumunu, sənət vasitəsilə informativliyi artırmaq. Bir sıra hallarda müəllif mistifikasiyaya öz ədəbi potensialı, yaxud istedadına inamsızlığı ilə bağlı müraciət edir və mistifikasiya vasitəsilə oxucuların və ədəbi tənqidin “ağzını arayar”, bir növ özünü sənətkar kimi yetərli olub-olmaması ilə bağlı test aparır. Daha dəqiq desək, yaradıcılığının geniş kütlə tərəfindən qəbul edilib - edilməyəcəyini yoxlayır. Yəni bir başqa adamın adı ilə ortaya çıxan əsər oxucuların diqqətini cəlb edə bilirsə, müəllifin özü tərəfindən ifşa edilən mistifikasiya prosesi ikiqat məşhurlaşır. Bir qayda olaraq, əsər populyarlıq qazandığı hallarda müəllif əsl adını bəyan edir və oxuculara birbaşa, öz adı ilə müraciət etməyə başlayır.

Mistifikasiya ədəbi əsərdə təkcə real olmayanın əksi deyil, eyni zamanda reallıqda mövcud olacaq təxəyyülün məhsulu kimi də ortaya çıxır. Təxəyyül ilə reallığın vəhdəti, mistika ilə mövcud həyat arasındakı əlaqə, elm və təcrübənin birliyi bədii əsərin çox zaman tutumunu artırır. Ona görə də biz mistifikasiyadan danışarkən elmi mistifikasiya baxımından mövcud əsərlərin təhlilinə də növbəti fəsillərdə yer ayıracağıq.

1.1. Ədəbi mistifikasiyanın mahiyyəti və funksiyası

Sənətin ümumiləşdirmə və əksetdirmə prinsipinə uyğun olaraq belə bir müddəa ilə çıxış etmək olar ki, bədii ədəbiyyat öz mahiyyətilə mistifikasiyadır: hər bir ədəbi-

bədii nümunə oxucuda təsvir olunan hadisələrin həqiqətən baş verməsi haqqında təsəvvür yaratmağa hesablanan uydurma. Böyük Azərbaycan şairi Füzuli demişkən, “Aldanma şair sözünə ki, əlbəttə yalandır”. Bununla belə müəllif hər bir uydurmaya şərti olaraq reallıq donu geyindirəndə oxucunu bədii əsərin təsiri altına daha çox sala bilir. Reallıqdan uzaq uydurma oxucuda maraq doğurmur, onu düşündürmür, hadisələrin axarına sala bilmir. Oxucu o zaman şair sözünün ecazkarlığına inanır ki, onun içərisində həqiqət və ya başqa formada desək, insanın ruhi aləminə nüfuz edən və reallıqdan qidalanan sənət gerçəkliyi olsun. Sırf insan idrakına sığmayan bədii əsər onun üçün yorucu, bəzən isə anlaşılmaz və mənasız təsir buraxır. Belə ədəbi nümunələr isə geniş oxucu kütləsi tərəfindən sevilir.

İncəsənətdə, xüsusilə ədəbi-bədii yaradıcılığın nümunələrində mistifikasiyanın iki növünə təsadüf olunur. Onları şərti olaraq iki yerə ayırmaq olar: 1) ilkin yaxud birbaşa mistifikasiya; 2) bilavasitə yaxud metamistifikasiya.

Məlumdur ki, hər bir incəsənət nümunəsi təqlid (mimesisin) nəticəsində yaranır. Təqlid isə bir tərəfdən təqlid olunan hadisənin özünü yox, obrazını qoruyub saxlamağa xidmət edir, yəni təqlid bir tərəfdən nəsnənin əsas və spesifik xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamaq, digər tərəfdən onu dəyişdirmək cəhdidir. Bir növ hadisələrə bədii don geyindirərək oxucunun ixtiyarına təqdim etməkdir. Maraq yaratmaq üçün oxucuya bədii dilin imkanlarından istifadə edilərək təqdim edilən əsər reallıqla bədii təfəkkürün vəhdətindən ərsəyə gətirilir. Bu sənət nümunəsi o zaman oxucu üçün maraqlı olur ki, yaradılan nümunə onu həyəcanlandırır, düşündürür və bəzi məqamlarda, hətta dəyişməyə belə sövq edir. Belə sənət nümunələri illərin sınağından çıxaraq hər zaman oxucunun marağına səbəb olur. Hadisə və nəsnənin aparıcı və spesifik tərəflərini qoruyub saxlamaq cəhdi resipiyentin (oxucunun, tamaşaçının, dinləyicinin) təsvir olunan nəsnə və hadisələri tanıması, gerçək dünyada rast gəldiyi və yaxud haqqında bu və ya digər mənbədən məlumat əldə etdiyi nəsnə və hadisəyə uyğun gəlməsi ilə əlaqədardır (yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi mövcud reallıq üzərində qurulmuş uydurma). Deməli, resipiyentin yaradıcı müəllif tərəfindən mistifikasiya hədəfinə çevrilməsinin bir sıra şərtləri mövcuddur: a) müəlliflə resipiyent arasında heç bir sənəddə təsbit olunmamış, lakin uzun əsrlər boyu davam

edən, ənənəyə söykənən, sanki hər iki tərəfin könüllü şəkildə gözlədiyi müqavilə mövcuddur: müəllif müəyyən anlaşıqlı işarələr sistemi ilə resipiyenti aldatmaq niyyətində olduğunu bürüzə verir, resipiyent də könüllü şəkildə müəllifin təklif etdiyi virtual bədii dünyaya daxil olmaq aktı ilə aldanmağa hazır olduğunu bildirir; b) müəllifin yaratdığı “ikinci” virtual bədii dünya müəyyən cəhətləri ilə mütləq resipiyentə tanış olmalıdır. Bu o deməkdir ki, müəllif təsvir etdiyi hadisə və nəsnələr haqqında həqiqətə uyğun və bəzi hallarda hətta həqiqi məlumat verməlidir. Bu mistifikasiya yaradan müəllif və mistifikasiyaya hazır olan resipiyent arasında “bağlanmış” müqavilənin əsas şərtlərindən biridir, yəni oxucu təxəyyülündə yer ala bilməyən mistifikasiya ya mövcud deyil və ya inandırılı hesab edilmir; c) müəllif oxucunu həqiqətən aldatdığını imitasiya etmək üçün həqiqətə uyğun yaxud həqiqi hadisələrin axarında, yaxud nəsnələrin xüsusiyyətlərində dəyişikliklər etməlidir; ç) bu iki cəhətin (həqiqət və uydurmanın) üzvi vəhdəti mimesis aləminə daxil olmaq istəyən resipiyent üçün şərait yaradır; resipiyent oyun prosesində olduğu kimi həm virtual, həm də real aləmə daxil olma dərəcəsi və onda təsvir olunan hadisələri yaşaması həqiqiliyin (həqiqətə uyğunluğun) və uydurmanın üzvi vəhdətinin səviyyəsindən, habelə oxucunun hazırlıq səviyyəsindən, statusundan (“sadələvh oxucu”, real oxucu, “ideal oxucu” və s.) asılıdır. Adətən oxucuların çoxu bu uydurma və reallığın vəhdətinə uyur və bədii əsərin bir növ iştirakçısına çevrilir. Daha fərqli bir baxışla hadisələri izləməyi bacaran resipiyent isə müəllifin uydurduğu məqamla reallığı qarşılaşdırır və bu zaman müəllifin ecazkar sehrinin gücünü müəyyənləşdirir. Hər iki resipiyent müəllif üçün əzizdir, lakin ikinci tip izləyici onun üçün həm də söz sahibidir, bir növ iş prosesində müəllifə təsir edən qüvvədir. Çox zaman bu tip resipiyentlər ədəbiyyat biliciləri və ya təfəkkür və dərk etmə gücləri daha yüksək olan şəxslərdir ki, müəllif bu cür resipiyentləri də nəzərə almalı olur.

Bəzən müəllifin yaratdığı əsərin yaranma prosesi sözün həqiqi mənasında özü belə mistifikasiyaya söykənir. İsa Hüseynovun ömrünün son illərində yazdığı əsərlər buna nümunə ola bilər (“İdeal” və ondan sonrakı əsərlər). Belə ki, müəllif bədii ədəbiyyatda bu gün dərk edilməsi çətin olan prosesi təsvir edir. Müəllif əsərlərinin ona, konkret olaraq müqəddəs qüvvə tərəfindən diktə edildiyini iddia edir. Bu zaman

müəllif özü də oxucu tərəfindən anlaşılmaz bir mistifikasiyaya çevrilir. Bir növ müəllifin obrazı mistikləşir. Oxucu təxəyyülünə sığmayan belə əsərlər ilkin olaraq tənqiddə məruz qalır. Ancaq bəzən bizə sirli, bəzən də gülünc görünən hadisələrin real olması müəyyən müddətdən sonra təsdiqlənir, hətta elmi sübutunu da tapa bilir.

Müasir nəsrə, xüsusən postmodernist mətnlərdə bütün varlıq və yoxluqlar arasında sədlərin yığılması əsərin strukturunda mistifikasiyaya yol açır. *“Postmodern romanda tarix və tarixdən kənar, din və dindənənar, predmet və təsəvvür, hər şey, hər dəyər, birbirinə qarşı üstünlüyünü və ya alçaklığını itirər və bərabərləşir. Bu da insandakı “gerçəklik” alqısının itirilməsinə, ən azından sarsılmasına yol açar”* [69, 122].

Bədii əsərdə hissi-maddi formada onun yaradıcısının niyyəti, nəzərdə tutduğu ideya məzmunu öz təcəssümünü tapmışdır. Bədii əsərin yaradıcısı bu baxımdan müəyyən estetik dəyərlərin kriteriyalarına cavab verən bədii nümunə ortaya qoymalıdır. Bədii əsər bədii mədəniyyət sahəsində informasiyanın əsas qoruyucusu və mənbəyi kimi çıxış edir [98, s. 428].

Bədii əsər fərdi və ansambl səciyyəsi daşıya, məkanda açıqlana və zamanda inkişaf edə, özünəyeterli yaxud ifa sənəti tələb edə bilər. Mədəniyyət sistemində bədii əsər özünün nəsnə və predmet daşıyıcısı olması sayəsində fəaliyyət göstərə bilər. Buna kitabın tipografik mətnini, rəsm əsərinin fiziki-kimyəvi və həndəsi xüsusiyyətlərini, kinematoqrafik lentləri, ifa sənətində orkestri, aktyoru, xanəndəni göstərmək olar.

Bədii əsər ilkin təsviri sıranın əsasında qurulur. Bu sıra səslənən yaxud təsəvvür olunan nitqi, təsviri incəsənətdə formaların və rənglərin müstəvilərinin bir-biri ilə çulğalaşmasını, kino və teleekranda hərəkət edən təsvirin proyeksiyasını, musiqi səslənmələrinin təşkili sistemini ehtiva edir.

Bədii əsər təbiət nəsnələrindən fərqli olaraq insanın qarşısına qoyduğu məqsəd nəticəsində yaranır. Lakin bununla yanaşı bədii əsər təbiətin sərhəddində yaradılır. Onun yaradılmasında təbiətin materiallarından istifadə olunur. Bəzi incəsənət növlərində bədii əsər təbiətin müəyyən cəhətlərini və predmetlərini vurğulamaq nəticəsində meydana gəlir. Bəzi hallarda isə insanlar əl-ələ verib bədii nümunə ortaya

qoyurlar. Buna memarlığı, memorial-monumental və bağ-park heykəltaraşlığını aid etmək olar.

Bədii əsər eyni zamanda utilitar-praktik nəsnelər aləmi, sənədli-elmi mənbələr və digər mədəniyyət abidələri ilə təmasdadır. Belə ki, tarixi roman öz strukturu baxımından tarix elminin və bədii söz sənətinin görüş yeridir. Bədii əsər dünyanın dərkində özünü təsdiq etmək üçün heç olmasa bədiiliyin minimal tələblərinə cavab verməlidir, yəni onu kamilliyə yaxınlaşdıran pilləyə qalxa bilməlidir. Tolstoy bədii əsərləri üç növə bölürdü: onun fikrincə, bədii əsər a) “öz məzmununun əhəmiyyətinə görə” b) “formasının gözəlliyinə görə”; c) öz həqiqəti təcəssüm edə bilməsinə görə” böyük sənət nümunəsinə çevrilə bilər [99, c. 38].

Bu üç məqamın üst-üstə düşməsi şedevrin meydana gəlməsinə səbəb olur. İncəsənət əsərinin məziyyəti onun yaradıcısının istedadı, ideya məzmununun orijinallığı və səmimiliyi (yeniləşmə prinsiplərinə üstünlük verən mədəniyyətlərdə), kanononun maksimum təcəssümü (ənənəyə riayət etməyi üstün tutan mədəniyyətlərdə), sənətkarlığın yüksək səviyyəsi ilə müəyyən olunur [99, c. 39-40].

Sənət əsərinin bədiiliyi ideyanın gerçəkləşməsinin dolğunluğunda, onun estetik ifadəliliyinin büllurlaşmasında, məzmunlu formada müəllif konsepsiyasının adekvatlığında və obrazlı fikrin ayrı-ayrı çalarlarında öz təzahürünü tapır.

Bədii əsərin bütövlüyü onun hissələrinin tarazlığında, rəngarəngliyin vəhdətində öz təcəssümünü tapır. Əsl sənət əsərinin üzvi vəhdəti, qərəzsizliyi Kanti və Höteni onu təbiətin məhsulu ilə, romantikləri universum ilə, Hegeli insanla, Potebnyanı sözlə müqayisə etməyə vadar edirdi.

Müasir təsviri incəsənətdə ətraflı şəkildə bütün detalları təsvir olunmuş sənət əsərlərinə də, fraqmentarlığa bədii bütövlüyün statusunu verən nümunələrə də təsadüf etmək olar. Lakin bütün hallarda əsl sənət əsəri müəyyən təşkilolunma, düzüm prinsiplərinə tabe olur, estetik ideyaların çulğalaşmasına meydan açır. Bu və ya digər incəsənət növünün inkişafı prosesində texniki vasitələr bədii funksiya rolunu oynaya bilərlər. Bu vasitələrin köməyi ilə bir qayda olaraq sənət əsəri resipiyentə çatdırılır. Kino sənətində montaj buna misal ola bilər.

Maddi cəhətdən təsbit olunmuş plandan əlavə bədii əsər ideoloji, etik, sosial-psixoloji səciyyəli kodlaşdırılmış informasiyanın da daşıyıcısı ola bilər. Bu informasiya məhz sənət əsərinin strukturunda bədiilik kəsb edir. Nisbi sabitliyinə baxmayaraq bədii əsərin məzmunu sosial inkişafın, bədii zövqlərin, cərəyanların və üslubların dəyişməsinin təsiri altında bədii əsərin məzmunu dəyişə bilər.

Sənət əsərində bədii məzmun sahəsində əlaqələr birmənalı şəkildə təsbit olunmamışdır. Bu sənət əsərini elmi əsərdən fərqləndirən əsas xüsusiyyətdir; bunun sayəsində bədii əsər məna sistemlərində birdəfəlik qapanmamışdır və müxtəlif nəzər nöqtələrindən oxunmağı mümkündür.

İfa üçün nəzərdə tutulmuş bədii əsər artıq özünün mətn strukturunda bədii-məna çalarlarının çoxmənalılığını nəzərdə tutur və bu onun müxtəlif bədii şərhlərini mümkündür. Mədəni varislik prosesində yeni bədii bütövlük məhz bu prinsipin əsasında meydana gəlir.

Sənətkar bədii nümunədə keçmiş əsrlərin nailiyyətlərini yaradıcı şəkildə əxz edir və özünü külləşdirir. İrsə belə bir yaradıcı münasibət böyük əhəmiyyət kəsb edir, onu epiqon nümunələrdən fərqləndirir.

Böyük sənətkarların əsərlərini yalnız forma baxımından təkrar edən, lakin onun ideya və məzmununa toxuna bilməyən epiqonçular yeni bədii bütöv ortaya qoya bilmirlər və onu eklektik şəkildə təkrar edirlər. Mədəniyyət hadisəsi qismində bədii əsər estetik nəzəriyyə tərəfindən müəyyən sistem tərkibində nəzərdən keçirilir. Bir qayda olaraq, bədii əsər bir və ya bir neçə incəsənət növünün bədii dəyərlər kompleksində (janrı, üslubu, yaradıcılıq metodunu buna aid etmək olar) araşdırılır. Bədii əsərin özü də daxil olmaqla sənətkar və resipiyentdən ibarət üç tərkib hissəsindən təşkil olunmuş sosial estetik proses çərçivəsində də öyrənmək mümkündür.

Sənət əsərinin psixofizioloji qavrayışı problemləri incəsənətin psixologiyası, onun cəmiyyətdə varlığı məsələləri incəsənətin sosiologiyası tərəfindən tədqiq olunur.

Bilavasitə yaxud metamistifikasiyanın da öz növbəsində iki növü mövcuddur:
1) müəllif bu və ya digər səbəbə görə oxucunu azdırmaq üçün öz müəllifliyini

gizlədir. Buna Prosper Merimenin “Klara Qazülün teatri”, “Güzla” əsərləri misal ola bilər. Burada yazıçı əsərlərin müəllifinin başqası olduğunu göstərir. Müəllif öz əsərini başqasının kilaşdırmaqla sanki məsuliyyəti öz üzərindən atır və ya oxucuya söylədiyi yalanla yeni bir oyun qurmuş olur. Zahiri görkəmini dəyişərək oxucunun bu görünüşdə müəllifə münasibətini öyrənir. 2) Müəllif əsərin həddləri daxilində bir tərəfdən bu və ya digər personajı həqiqəti dərhal anlamaq imkanından məhrum edir. Bu çox zaman oxucunun da (tamaşaçının da) fəvqəladilik statusundan məhrum olunması, onun sadələvh personaj səviyyəsinə endirilməsi hesabına həyata keçirilir. Detektiv romanların çoxu, xüsusilə Aqata Kristinin, Artur Konan Doylun, Çingiz Abdullayevin əsərlərinin poetikası məhz bu prinsip əsasında qurulmuşdur. Çox vaxt belə əsərlər oxucunun yaddaşına uzun müddət hakim ola bilmir. Resipiyent əsərə oxu prosesində uyur. Zaman keçdikcə bu uyma aradan qalxır, təfərrüatlar unudulur və əsərin yaratdığı xoş təəssürətdən başqa heç nə xatırlanmır. Sofoklun “Çar Edip” əsərində də əsl həqiqətin təkə personajdan deyil, tamaşaçılardan da gizlədilməsi buna misal ola bilər. Prof. Qorxmaz Quliyev özünün psixoanalitik tənqid adlı məqaləsində qeyd edirdi ki, *“Edip kompleksi Z. Freydin psixoanalitik təliminin aparıcı kateqoriyalarından biridir və XX yüzilliyin ədəbiyyatına və ədəbiyyatşünaslıq fikrinə dərin təsir göstərmişdir. Edip kompleksi dərüni-psixoloji kompleksdir. O, uşağın əks cinsdən olan valideynə şüursuz erotik bağlılığı və öz cinsindən olan valideynə isə ambivalent və yaxud bəzən hətta təcavüzkar münasibət zəminində təşəkkül tapır. Freydin Edip kompleksi kateqoriyası Sofoklun çar Edip haqqında antik yunan mifindən istifadə edərək yaratdığı faciə əsasında şərh olunur. Freyd və onun ardıcılıları sübuta yetirməyə çalışırlar ki, bütün kişilər bu və ya digər şəkildə labüdü olaraq Edip kompleksinə məruz qalırlar və bu kompleks faktiki olaraq onların fəaliyyətini istiqamətləndirir”* [46, s. 226-227].

Məlum olduğu kimi, Ziqmund Freyd təliminin əsasını iki nəzəriyyə - həzz nəzəriyyəsi və təhtəşüür nəzəriyyəsi təşkil edir. Onlardan birincisi insanı hər şeydən öncə həzz axtarıcısı qismində nəzərdən keçirir və həzzi ən mühüm həyat mənbəyi hesab edir. İkinci nəzəriyyəyə görə insan təkə şüurun deyil həm də şüursuzluğun daşıyıcısıdır. Məhz şüursuzluq, Freydin fikrincə, son dərəcə fəal psixoloji impulsları

ehtiva edir. Bu impulsların mənşəyi və xarakteri haqqında ihsan bir qayda olaraq heç bir məlumata malik olmur. Freydə görə, həzz şüursuzluğun məzmununu və materialını təşkil edir, lakin cəmiyyət tərəfindən təqdir olunmadığına görə sıxışdırılıb şüurdan çıxarılır. Uşağın qəbulolunmaz niyyətinin sıxışdırılması prosesini alim “Edip kompleksi” timsalında nümayiş etdirmişdir. İctimai əxlaqın təsiri altında uşağın anaya erotik meyli və ataya ikibaşlı münasibəti şüursuzluğu sıxışdırılır. Freyd belə hesab edirdi ki, dünya ədəbiyyatının üç zirvə nümunəsi – Sofoklun “Çar Edip” (e.ə. V əsr); Şekspirin “Hamlet” əsəri (1601); Dostoyevskinin “Karamazov qardaşları” (1879-1880) əsərləri “Edip kompleksi” mövzusunda yazılmışdır [103, c. 285-294]. Elmi ictimaiyyət Freydin şüursuzluq nəzəriyyəsini müsbət dəyərləndirsə də onun həzz nəzəriyyəsi birmənalı qarşılanmadı və bir sıra alimlər tərəfindən kəskin şəkildə tənqid olundu. Bu nəzəriyyənin müəllifi zaman keçdikcə ondan uzaqlaşdı, hər halda ona müəyyən köklü dəyişikliklər etməyə cəhd etdi. Yaradıcılığının son mərhələsində Freyd göstərdi ki, şüursuzluqda yalnız cəmiyyətin rədd etdiyi egoist impulslar deyil, həmçinin müsbət impulslar da yerləşə bilər. O belə hesab edirdi ki, insanpərvərlik cəmiyyət tərəfindən tərbiyə olunmaqla yanaşı, həm də şüursuzluqda proqramlandırılmışdır.

Deməli, əhəmiyyətli ədəbi əsər yaratmaq üçün mistifikator özündən kənarında olan insanları aldatmaq bacarığına malik olmalıdır. Əgər yazıçı sözdə oyun sənətinə malikdirsə, mistifikator həmçinin həyatda oyun sənətinə də yiyələnəməlidir. Bu oyun quruluşuna görə digər oyunlardan - əsərlərdən fərqlənir. Burada müəllif söz oyununun mahir ustası olmaqdan əlavə, həyat oyununun da bilicisi olmalıdır. Həyat oyunundakı oyunçular isə həm xarakter və davranışlarına görə, həm də dünyaya baxışlarına görə hər zaman fərqlənirlər. Bu baxımdan ədəbi mistifikasiya eyni zamanda həm həyatda, həm də ədəbiyyatda aparılan kollektiv oyundur. Bu oyunda həm təqdim olunmuş mistifikasiyanı təmiz sikkə kimi qəbul edənlər, həm də mistifikasiyanın “tərəfində” olanlar istər-istəməz iştirak edirlər. Bir növ aldadan (yazıçı) və aldadılan (oxucu) hər iki tərəf oyunçuya çevrilir. Bu oyunun sahibi oyunu quran yaradıcı şəxs olsa da, onun qurduğu oyuna oxucunu inandırma qabiliyyəti, məharəti o qədər böyük olmalıdır ki, sonradan müəllif özü ideal oxucunun tənə

obyektinə çevrilməsin. Burada ideal oxucu dedikdə biz hadisə və nəsnələri dərin təhlil etmə qabiliyyətinə malik olan şəxsləri nəzərdə tuturuq. Bu baxımdan yazıçılar oxucuları “aldatmaq” məqsədilə bir çox yazı texnikasından istifadə etmişlər. Tənqidçilər arasında bəziləri qeyd edir ki, amerikan yazıçısı Ceyms Coys oxucuları çaşdırmaq və daha çox qəlizlik yaratmaq məqsədi ilə “şüur axını” texnikasına müraciət etmişdir. Lakin bu da Ceyms Coys nəsrinin özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biridir və onun özünün qeyd etdiyi kimi onun əsərlərini uzun müddət təhlil olunmasına və ölməzliyinə səbəb olur. Ümumilikdə isə “şüur axını” təliminin müəllifi psixoloq U.Ceymsdir. Məlumdur ki, bu təlim modernist incəsənətin, xüsusilə ədəbiyyatın təşəkkülündə və inkişafında böyük rol oynamışdır.

U.Ceyms bütün XX əsr pragmatik estetikasının əsasını təşkil edən prinsip ortaya qoymuşdur: hər bir insan fəaliyyətinin məqsədi yaxşı təcrübənin, yəni parlaq və güclü həyat təəssüratının əldə olunması ilə bağlıdır. Bu təəssürat əxlaqi, dini və estetik dəyərləri əhatə edərək ehtiva edir.

“Uliss” əsərində Ceyms Coys Bibliya əfsanələrindən, İrland mifologiyasından bol-bol istifadə etmişdir. “Şüur axını”nın ən bariz nümunəsi olan on səkkizinci bölümdə Coys ardıcıl səkkiz cümlədə durğu işarələrindən istifadə etməmişdir. İngilis dilində “run-on sentence” adlandırılan belə cümlələr “şüur axını”nda yazılmış bir mətn üçün çox xarakterik cəhətlərdən biridir. Beləcə Ceyms Coys “şüur axını”nın bu cəhətindən də məharətlə istifadə etmişdir.

Coys özünün digər bir əsəri olan “Finniqa üçün yas” əsərini də eyni texnikadan istifadə edərək yazmışdır. Cavanşir Yusifli özünün “Ceyms Coys və onun “Uliss” romanı” adlı məqaləsində qeyd edirdi ki, *“Ceyms Coysun bütün XX əsr ədəbiyyatının yönünü dəyişdirən romanı yazmaqda dərin səbəbləri olmalı idi. Şübhəsiz ki, bu, ilk növbədə modernist estetikanın mahiyyətindən irəli gəlirdi. Yəni, reallıq illüziyasından əl çəkən ədəbiyyat bütün gücünü toplayıb insanın irrasional mahiyyətini araşdırmaqla məşğul idi. Bunu ümumi səbəb hesab etmək mümkündür. Ən əsas səbəb isə konseptual xarakter daşıyırdı. Coys insan fikrinin, insan düşüncəsinin kökünü, onun necə meydana gəlməsini bilmək istəyirdi. Biz hər gün danışırıq, digər insanlarla ünsiyyətdə oluruq, bizə elə gəlir ki, dediklərimiz sırf öz*

fikirlərimizdir. Ancaq dərindən düşündükdə bunun belə olmadığını anlayırıq, yəni, bizim fikirlərimizdə ümumən məlum fikirlərin rudimentləri apriori şəkildə yaşaya bilir. Demək, fikir və ideyaların orijinallığı son dərəcə şərtidir. Ancaq yəqin ki, ürəyimizə və ruhumuza daha yaxın olan hisslərə inanmaq mümkündür. Onları nəinki hiss edirik, hətta sözlərlə ifadə edirik. Bu hisslər hər hansı mətnin qurulmasında son dərəcə əlahiddə tapıntı rolunu da oynaya bilər. Ancaq dərindən düşündükdə məlum olur ki, elə bir insani hiss və ya duyğu yoxdur ki, qəlbi olmasın” [63].

Vladimir Nabokov Ceyms Coysun yaradıcılığı haqqında təzadlı fikirlər səsləndirirdi. Belə ki, Nabokov da “Uliss”i Ceyms Coysun çox parlaq əsəri hesab edir, halbuki “Finneqan üçün yas” daha möhtəşəmdir. Bu əsər 60-a yaxın dildə yazılmışdır.

Eyni texnikadan istifadə edərək yazan digər bir ədib məşhur ingilis yazıçısı Virciniya Vulfudur. Virciniya Vulf iki əsərində “Missis Dellouey” və “Mayak” əsərlərində “şüur axını” texnikasından istifadə etmişdir. Düzdür, Virciniya Vulfun əsərləri nə Ceyms Coysda, nə də Uilyam Folknerdə olduğu qədər çətin və anlaşıqsız deyil.

“Missis Dellouey” əsərində əsərin qəhrəmanı xanım Delloueydir. Əsərdə olan digər obraz isə Septimusdur. O, ruhi xəstədir. Birinci dünya müharibəsinin şahidi olmuş bu insanın qulağına qəribə səslər gəlir. Qəhrəman özünü və ətrafında baş verənləri bütünlüklə mistifikasiya aləmi içərisində itib-batmış vəziyyətdə görür. Əslində bu iki obrazın bir-biri ilə bağlılığı yoxdur. Xanım Dellouey intihara hazırlaşır. Əsər onun intihara hazırlaşmasından bəhs edir və yalnız bir günü əhatə edir. Bir-biri ilə heç bir bağlılığı olmayan bu iki obrazı Virciniya Vulf sonda əlaqələndirir. Əsərin mistifikasiyası onunla səciyyələnir ki, oxucunun sonda gözlədiyi kimi intiharını xanım Dellouey deyil, Septimus edir. Virciniya Vulf qəhrəmanının sağ qalması üçün Septimus obrazını yaradaraq əsərdə baş verən hadisələrin içərisinə daxil etmişdir [116].

Çox maraqlıdır ki, həm Virciniya Vulf, həm də Uilyam Folkner “şüur axını”ndan istifadə etmək üçün ruhi xəstə obrazını seçmişlər. Əvvəldə qeyd etmişdik ki, şüur axını bir-biri ilə əlaqəsi olmayan fikirlərin axınıdır. Hər birimizin beynində

şüür axını ola bilər, lakin nitqimizdə biz bunu tənzimləyə bilirik. Amma bu hal ruhi xəstələrə və yeni danışmağa başlayan körpələr üçün xarakterik deyil. Bizim fikrimizcə bu iki yazıçının ruhi xəstə obrazını seçməsi məhz bununla bağlıdır. Lakin Folkner qeyd edirdi ki, o hadisələrə xəstə bir uşağın baxışları ilə baxmaq istəmişdi, ona görə məhz bu obrazı yaratmışdı.

İngilis dilli ədəbiyyatda “şüür axını”nın bir ədəbi texnika olaraq işləndiyi digər bir əsər elə Virciniya Vulfun “Mayak” əsəridir [117]. Bu əsər Remzilər ailəsi və onların mayaka baş tutacaq ziyarətlərindən bəhs edir. Bu əsər hissi və psixoloji elementlər üzərində çox ustalıqla manipulyasiya edir. “Mayak” əsəri ilə Virciniya Vulf Marsel Prust və Ceyms Coys kimi modernist yazıçıların ənənələrini davam etdirərək məzmunu fəlsəfi tədqiqatı andıran bir əsər yaratmışdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz ədiblərin əsərlərində olduğu kimi burada nəsr bir qədər çətin və anlaşıqsız dildə verilmişdir və burada da hadisələrin axarını tutmaq bir qədər çətinidir. Bu əsərdə bədii əsərlər üçün xarakterik olan dialoqlara çox az verilmişdir. Bu əsərdə, demək olar ki, mobillik heç yox dərəcəsindədir. Əsərin çox hissəsi fikirlər və müşahidələrdən yaranan təəssüratlar əsasında yazılmışdır və bir növ uşaqlıq çağı emosiyalarını xatırladaraq düşüncələrdə mövcud olan mistifikasiyaların açılmasına xidmət edir. Vulf əsəri üç hissəyə ayırmışdır: birinci hissə “Pəncərə” adlanır, ikinci hissə “Vaxt keçir” və ən nəhayət, üçüncü hissə “Mayak” adlanır [117]. Bu əsərdə Virciniya Vulf öz obrazlarının beyninə daxil olur və onların fikirlərini “şüür axını” texnikası ilə əks etdirir. Əsas yer burada obrazların fikirlərinə və hisslərinə verilib. Bədii əsərlərdə olan mobillik və dialoq bu əsərdə ikinci plandadır.

“Vaxt keçir” adlı ikinci hissəni çıxsaq, əsərin oxucuya hər şeyi çatdıran mistifikator rolunu oynaya biləcək təhkiyəçisi yoxdur. Bunun yerinə hadisələrə münasibət obrazların “şüür axını” vasitəsilə ifadə olunmuş fikirləri ilə verilmişdir. Burada dəyişmələr nəinki bir mətn daxilində, hətta bir cümlə daxilində belə baş verir. Buna baxmayaraq, Virciniya Vulf Coysdan fərqli olaraq, obrazların ruh hallarını göstərmək üçün qırıq-qırıq fraqmentlərdən istifadə etmir. Virciniya Vulfun istifadə etdiyi metod bir az daha fərqlidir. Əsərin oxucuya bəzi məqamlarda aydınlıq gətirmək və əsərin mistifikasiyasını açmaq üçün mistifikator təhkiyəçisi olmadığı

üçün Virciniya Vulf öz obrazlarını onların bir-birinə olan münasibəti, onların daxili nitqləri vasitəsilə təqdim edir. Romanın birinci hissəsində obrazların bir-birlərinə münasibətləri ətrafda baş verənlərə münasibətləri fonunda inkişaf edir, Vulf öz obrazlarını bu kontekstdə təqdim edir. Lakin bu zaman müəllif yenə də mistifikasiya oyununa girir. Belə ki, əsərin ikinci hissəsində obrazlar yoxdur və bu zaman Vulf hadisələri müxtəlif formalarda təqdim edir. Bu da əsərdə bir qədər qeyri müəyyənlik yaradır [117].

Bədii əsərin yaranması real gerçəklikdən əxz olunmuş və ya sənətkarın təxəyyülünün məhsulu olan həyat həqiqətlərinin fiksiyaya (uydurmaya) çevrilən resipiyentə ötürülməsi ilə bağlıdır. Bu baxımdan fiksiya olunmuş, yəni uydurulmuş hadisələr mistifikasiya kimi qəbul oluna bilər. Deməli, bir baxımdan bütün yaradılan ədəbi əsərlər çoxsaylı mistifik xarakter daşıyır, hətta bu əsərlər özlərində kəskin reallığı əxz etdirlər belə. Mistifikasiyadan istifadə məqsədi baxımından onu iki növə ayırmaq olar: immanent və ekstra mistifikasiyalar. Ədəbi əsərin içərisində baş verən və həmçinin əsərin özü ilk baxışdan oxucudan gizlətmək məqsədi olmayan hadisələrin çatdırılması immanent, yəni daxili mistifikasiya hesab oluna bilər.

Ekstra ədəbi vasitələrdən istifadə edən, yəni ədəbi vasitələr birbaşa müəllif mistifikasiyasına söykənsə, bu, ekstra mistifikasiya kimi təqdim olunur. Bu baxımdan ilkin mistifikasiya prinsipi əsasında qurulmuş hər bir ədəbi-bədii nümunə cavabı bu əsəri yaradana da, onunla tanış olmaq niyyətində olan oxucuya da öncədən məlum olan mistifikasiya prinsipi əsasında qurulur. Lakin bu ilk cavabı məlum, biz hətta deyərdik, şəffaf mistifikasiyadan sonra ədəbi-bədii nümunənin strukturu bir sıra digər mistifikasiya silsiləsini labüd şəkildə oxucunun sərəncamına verir. Fikrimizcə, bu baxımdan aşağıdakı şəkildə təsnifat aparmaq yerinə düşər:

1) Tanış olan kitabı açan oxucu onun məzmunu ilə öncədən məlumatlı deyil. Deməli, əsərin məzmunu, hadisələrin cərəyanının inkişaf istiqaməti ona məlum deyil. Bu baxımdan həmin mətn müvəqqəti olaraq mistik xarakter daşıyır; 2) Müxtəlif səbəblərdən – müəllifin öz istədiyini qeyri-müəyyən ifadə etməsi, bilərəkdən bəzi məqamları sirrə bürüməsi oxucunun bu və ya digər səbəbdən müəllifin dediklərini başa düşməməsi - əsərdə bəzi mətləbləri resipiyentə əsər başa vurulduqdan sonra da

məlum olmur. Afaq Məsudun “İzdiham” əsərini buna misal göstərə bilərik; 3) Resipiyyət üçün öncədən tamamilə aydın olan, lakin sövqi-təbii şəkildə duyulan mətləblər personajlar üçün mistika səciyyəsi daşıyır. Buna bütün tamaşaçıların Şekspirin “Otello” əsərində Yaqonun iç üzü aydın olduğu halda baş qəhrəman üçün sirr qalması misal ola bilər. C.Cabbarlının “Aydın” əsərində Gültəkinlə Dövlət bəyin görüşmələrindən Aydının başqalarına, xüsusən də tamaşaçılara nisbətən gec xəbər tutması da faciənin inkişafına zəmin hazırlayan mistik ab-hava yaradır. 4) Bəzi hallarda əsərdə səbəbi yalnız axırda açıqlanan, yalnız müəllif və say-seçmə personaj tərəfindən dərk olunan, lakin resipiyyət, digər personajlar üçün mistik səciyyə daşıyır. Buna Konan Doyleun Şerlok Holmsla bağlı əsərləri misal ola bilər: sənətkar və onun qəhrəmanı əsərin lap əvvəlində cinayətkarın kim olması haqqında dəqiq məlumata malik olduqları halda sadələvh doktor Vatson səviyyəsində sadələvh oxucu da əsərin strukturunu təşkil edən mistikanın nəticələrindən xəbərsizdir. Burada qurulan oyun həm də əsər daxili obrazlarla oynanılır ki, bu oyun obrazları müşahidə edən resipiyyət tərəfindən də maraqla qarşılır. Hadisələrin axarına uyan resipiyyət digər obrazlar kimi əsas rolun ifadəsindən dərin analiz etmə qabiliyyəti qarşısında heyranlığını gizlətmir. Əsərdə baş rol ifadəsindən adı altında gizlənən müəllif əslində bununla oxucunu daha çox özünə bağlayır və insana hadisələri dərk etmək üçün əvvəlcədən diqqətli olmağın lazımlılığını aşılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, hər bir yaradıcılıq metodu ədəbi üsul qismində mistifikasiyaya müraciət baxımından özünəməxsus üsullardan istifadə edir. Yeri gəlmişkən, hər bir ədəbi növ və ədəbi janr mistifikasiyanın müxtəlif üsullarına daha çox müraciət etmələri ilə bir-birindən fərqlənirlər. Bu ilk növbədə onların struktur xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Bu cəhətdən bu və ya digər yaradıcılıq metodunun bu və ya digər janra müraciəti, onun mistifikasiya potensialını istifadə etmək imkanları ilə bağlıdır. Bəzən ədəbiyyata daxil olmayan vasitələrdə uydurma üzə çıxır. Xüsusilə tarixi romanlarda yazıçılar tərəfindən bilərəkdən real olmayan hadisələrin uydurulması mistifikasiyaya meydan açır. Bu baxımdan dünya ədəbiyyatında görkəmli yazıçıların yaradıcılığından nümunə olaraq təhlilə cəlb etmək olar. Amerika yazıçısı Folkner konkret olaraq iki əsərini “Səs-küy və qəzəb” və “Mən öləndə”

əsərlərini mistifikasiyanın yuxarıda qeyd olunmuş şüur axını texnikasından istifadə etməklə yazmışdır.

“Mən öləndə” də Uilyam Folknerin əsərlərindən biridir [108]. O iddia edirdi ki, bu əsəri sonradan heç bir sözünü də dəyişməyərək altı həftə içərisində yazmışdır. Bu, oxucuda maraq və mistifikasiya elementinin olduğu düşüncəsini yaradır. Folkner bu əsəri zavodda işlədiyi zaman yazmış və 1930-cu ildə çap etdirmişdi. Bu əsər Folknerin yazdığı beşinci romandır və iyirminci əsrin ən yaxşı ədəbi əsərləri sırasında hər zaman qeyd olunur. Əsərin başlığı Homerin “Odyssey” əsərindən götürülmüşdür. “*Mən ölərkən it gözlü bir qadın mənim gözlərimi bağlaya bilməz (As I lay dying the woman with the dog's eyes wouldn't close my eyes)*” [108, p. 5].

Əsər “şüur axını” texnikası üzərində qurulmuşdur, əsərdə çoxlu təhkiyəçilər və müxtəlif ölçülü hissələr vardır. Kitabın on doqquzuncu bölməsi təkcə beş sözdən ibarətdir: “*Mənim anam balıqdır*” [108]. Bu da oxucuda mistifikasiya təəssüratı və duyğusunu yaradır.

Əsərdə əlli doqquz bölməni nəql edən on beş müxtəlif təhkiyəçi vardır. Bu əsər Addi Bandrenin ölümündən və ailənin onun vəsiyyətini yerinə yetirməkdən ötrü onu Ceferson şəhərində dəfn emək üçün istək və motivasiyalarından bəhs edir.

Folknerin bütün əsərlərində olduğu kimi bu əsərdə də hadisələr Yoknapatofda cərəyan edir. Digər hissələrdə də qeyd etmişdik ki, bu kiçik məkan Folknerin əslində doğma yurdudur və bütün əsərləri üzrə hadisələri buraya köçürərək məkana dair ədəbi-bədii mistifikasiyasını yaratmışdır.

Addi Bandren Ans Bandrenin arvadı və kasıb cənublu ailəsinin övladlarının anasıdır. Bu qadın bərk xəstədir və tezliklə dünyadan köçəcəyi gözlənilir. Onun böyük oğlu Keş bütün qabiliyyətini ortaya qoyub, bütün gücünü səfərbər edərək anası üçün onun düz yataq otağının pəncərəsi yanında tabut hazırlamağa başlayır. Baxmayaraq ki, analarının sağlamlığı günü-gündən pisləşir, baxmayaraq ki, onlar analarının tezliklə həyatdan köçəcəyini bilirlər, onun iki oğlu Darl və Cul fermanı tərk edirlər. Onların tərk etməsindən dərhal sonra qadın dünyasını dəyişir. Bandrenlər ailəsinin ən balaca uşağı Vardaman anasının ölümünü səhər tezdən tutduğu və təmizlədiyi balıq ilə assosiasiya edir və sanki bu bənzətmə və müqayisə ilə

ölümün onda yaratdığı təəssürat və düşüncəsində mistifikasiyasını açmağa çalışır. Bir az kömək nəticəsində Keş tabutu tamalayıb dan sökülməmiş bitirə bilir.

Vardamanı onun düşüncəsinə hakim kəsilən və onun üçün mistifikasiya yaradan bir fakt narahat edir: anasının o bağlı qutuda mismarlarla möhkəm möhkəm bağlanması. Hər kəs yatandan sonra o gedib tabutun qapağı üzərində dəşiklər açır və bu dəşiklərdən ikisi düz anasının sifətini göstərir. Ailənin yeganə qızı Dyui Dellin öz problemləri vardır. O, qeyri-qanuni halda hamilədir və onun bu vəziyyəti anasının ölümündən daha çox narahat edir. O, anasının ölümünə görə heç bir hissi ağırlıq və kədəri duymur.

Birinci hissənin çox hissəsini nəql edən Darl Cul ilə bir neçə gün sonra qayıdırlar və evlərinin yanında müxtəlif maşınlar görəndə analarının ölümünü dərk edirlər. Addi Ansi söz verməyə məcbur edir ki, onu Cefersonda dəfn edəcəklər. Baxmayaraq ki, bu çox çətin bir məsələdir, Ans razılaşıır. Ansin məcburiyyət hissi və süni diş almaq istəyi onu bunu etməyə vadar edir.

Keş qıçını sındırdığından tabutun qaldırılmasında o qədər də iştirak edə bilmir. Cyul burada çox fəal iştirak edir və tabut maşına qoyulur. Lakin Cyul maşına minməyə etiraz edir. O da ailənin digər üzvləri kimi atda getməyə üstünlük verir. Cyul öz atını gənc olarkən gizlicə qonşunun həyatında işləyərkən almışdır.

Səyahətlərini birnəci gecəsi Bandrenlər ürəyiaçıq yerli bir ailədə qalırlar və bu ailə Bandrenlərin missiyasına skeptisizmlə yanaşırlar və bu, onlara mistifikasiya kimi görünür. Daşqınlar səbəbindən buradakı körpülərin çoxusu dağılıb və ailə razı olur ki, su ilə keçib getsin. Sudan keçən zaman maşında problemlər yaranır, tabut yerə düşür və bu zaman Keşin sınımış ayağı yenidən əzilir. Qatırların bir çoxusu batır. Birtəhər tabutu və maşını sudan çıxarırlar. Sonra ailə üzvləri suda Keşin alətlərini axtarmağa başlayırlar.

Addi özü xatirələrini ya tabutdan nəql edir ya da ölüm yatağında canı çıxdığı dəqiqələrdə xatırlayır və oxucuya mistifikasiya şəklində bunu çatdırır. Ans ilə olan sevgisiz evliliyi, digər bir şəxslə Vitfildlə sevgi bağlılığı, uşaqlarının anadan olması hər şeyi beynindən keçirir. Vitfild özü Addinin xəstəliyini eşidəndə gəlib hər şeyi Ansa etiraf etmək istəyir. Lakin o çatanda Addi artıq ölmüşdür və o belə bir fikrindən

daşınaraq evi tərək edir. O, eyni zamanda bilir ki, Addi onların münasibəti haqqında ərinə heç nə deməyib.

Bir at həkimi Keşin sınımış qıçını bağlayır və Keş ağrıdan ürəyi getsə belə heç nədən şikayətlənmir. Ans diş almaq üçün yığdığı pulu, Keşin qramofon almaq üçün yığdığı pul ilə birlikdə yeni qatırlar almaq üçün verirlər. Bundan əlavə Culun atını da qatıra dəyişirlər. Motson şəhərindən keçdikləri zaman insanlar onların məşindən gələn dəhşətli qoxudan şoka düşürlər. Ailə şəhərdəyəkən Dell hamiləliyinə son qoymaq üçün dərman almaq istəyir, lakin aptekdəki həkim bu dərmanı satmaqdan imtina edir və əvəzinə evliliyi məsləhət görür. Darl Keşin ayağı üçün gips düzəltmək istəyir ama bu çox pis alınır və ağrını artırmaqdan yana heç bir işə yaramır. Bandrenlər bu gecəni yerli ailələrdən birinin evində qalırlar. Darl meyidi yandırmaq məqsədi ilə fermaya od vurur. Cul heyvanları oradan çıxarmağa nail olur. Hətta həyatını təhlükəyə ataraq anasının tabutunu da oradan çıxarır. Darl anasının tabutu üzərində uzanıb ağlayır.

Növbəti günü onlar Cefersona çatırlar və Addini dəfn edirlər. Darlın fermanı yandırmasına görə məhkəmə qarşısına çıxmaq yerinə Bandrenlər Darlı dəlixanaya verməyə qərar verirlər. İki adam onu Cekson ağıldankəmlər insitutuna aparır. Ailə xəyanəti, müharibə təcrübəsi və Culun Ansın oğlu olmadığı ilə bağlı indiyə qədər sirli qalan mistifikasiyasının açıqlara dərk etməsi Darlı daha da dəli edir. Bu zaman Dell yenidən uşağı məhv etmək üçün dərman almaq istəyir. Özünü həkim kimi qələmə verən adam bu dərmanın əvəzinə onunla yatmağı təklif edir və sonda Dell aşkar edir ki, bu heç hamiləliyə son qoymaq üçün dərman deyilmiş. Növbəti gün uşaqlar ataları tərəfindən onun yeni dişləri ilə qarşılaşırlar və bir az həya, bir az da qürur ilə o yeni arvadını uşaqlara təqdim edir. Onunla Addini dəfn edən zaman tanış olmuşlar və o, yerli qadınlardan biridir.

Addi Keşin, Darlın, Culun, Dellin və Vardamanın anasıdır. Amma Ans Culu çıxmaq şərti ilə onların hər birinin atasıdır. Culun atası Vitfilddir. Ans qəribə obrazdır. O, heç vaxt tərləyə bilmir. İyirmi iki yaşında gün vurmada sonra tərləmə qabiliyyətini itirmişdir. Ans inanır ki, nə vaxtsa tərləsə öləcəkvə bu hiss ona mistifikasiya kimi görünür. Bundan əlavə onun tökülmüş dişləri və dırnaqları həmin

dövrədə iqtisadi vəziyyət və əməyin işarətlərini göstərir. O evini və fermasını özü tikmişdir və bu zaman yerli fermerlərin hansı vəziyyətdə, hansı ağır şəraitdə yaşadıqlarının, çalışdıqlarının şahidi oluruq.

Əsərin on doqquzuncu və əlli doqquzuncu hissələrini ailənin böyük oğlu Keş nəql edir. Əsərin iki hissəsini isə Pebodi nəql edir. O ailənin həkimidir. Əsər boyunca Folkner on beş müxtəlif yanaşma şəklini təqdim edir. Hər hissəni bir nəfər nəql edir. Addi də oxucuda mistifikasiya təəssüratı yaradan hissəsini tabutdan nəql edir. Hər xarakter öz hissləri və fikirləri ilə inkişaf edir. Bu baxımdan Darl obraz olaraq dominantdır.

Virjiniya Vulf və Ceyms Coys kimi Folkner də “Şüur axını”nın pionerlərindən hesab edilir. Folkner bu texnikanı ilk olaraq “Səs-küy və qəzəb” əsərində işlətməmişdir. İlk əsərin uğurluluğu yenidən bu texnikanı bədii əsərə gətirməyə onu həvəsləndirirdi. Məhz “şüur axını” vasitəsilə Folkner cənub həyatının hər gününün metafizikasını yarada bilir. Addinin dilindən nəql etdiyi hissəsində Folkner qadın, ana və feminist mövqeyini ortaya qoymuş olur.

Əsərin Addi obrazı ilə bağlı olan hissəsi onu daha yaxşı başa düşməyə imkan verir. O ölümündən sonra da, hətta ölüm yatağında belə qadın olaraq öz səsini qaldıra bilir və öz ailəsini onu Cefersonda dəfn etməyə məcbur edə bilir. Addinin ölü ikən diri mistifikasiyası əsərin əsas xəttini və güclü təsirə malik ifadə tərzini göstərir.

Mistik təzahür özünü xalq ədəbiyyatının bir növü olan dastanlarda daha bariz şəkildə büruzə verir. Qədim dövr Yunan və Şərq ədəbiyyatında biz bunun bir çox nümunələrinə rast gəlirik. Xalq yaradıcılığında, əfsanə və dastanlarında mistik elementlərdən geniş istifadənin şahidi oluruq. “Dədə Qorqud”, “Koroğlu” kimi Azərbaycan dastanlarında mistik elementlər və mistik dünyagörüşü qabarıq şəkildə təqdim edilir. Təpəgöz kimi təsvir edilən bədheybət, elə Dədə Qorqud obrazının özü həm də mistik obrazlardır. “Koroğlu” dastanındakı Qırat və Dürat obrazları onların doğulduqdan sonrakı 40 gündəki insan gözü ilə görülməsi yasaq olan yaşam həyatı özü bir sirli mistik əlamət kimi verilir. 39-cu gündə Koroğlunun atasının dediklərinə tam riayət edə bilməməsi atlara baxmaq həvəsi qanad çıxaran atların qanadlarının yox olması ilə nəticələnir [12, s. 25]. Dastandakı bu hadisə mistik element kimi verilsə də,

proseslərin sonrakı davamında məhz bu element digər hadisələrin tamamlanmasına yardım edir. Qırat və Dürat adi at deyillər. Onlar ildırım sürətinə malik qeyri-adi atlardır. Baş qəhrəman məhz bu atların hesabına daha cürətlidir.

Başqa bir istiqamətdən məsələyə yanaşdıqda isə demək olar ki, dastanlar başdan-başa mistik əsərlərdir. Uydurulmuş, mövcud olmayan obraz və hadisələr mistifik əsərlər üçün, səciyyəvi nağılçılıq, dastançılıq üçün vacib elementlərdəndir. Məhz bu səciyyəvi xüsusiyyətinə görə xalq ədəbiyyatının bu növü mistik ədəbi nümunələr kimi daha çox diqqəti cəlb edir. Dastanlarda olan mistik elementlərdən danışarkən bu mistikanın özünü də iki qrupa ayırmaq olar: 1) Obrazların mistifikasiyası – buraya Təpəgözü misal göstərmək olar; 2) hadisələrin mistifikasiyası – buraya da döyüş meydanlarında qəhrəmanın çoxluq üzərindəki qeyri-adi qələbəsini nümunə göstərə bilərik. Deməli, həddindən artıq şişirtmə özü də mistika və mistifikasiyadır. Qanad çıxarıb uçmağa hazır olan atlar kimi bu özünü daha qabarıq şəkildə göstərir.

Bunun kimi bir sıra əsərləri analiz və təhlil süzgəcindən keçirdiyimiz zaman görürük ki, mistifikasiyaya məruz qalmış hər bir bədii əsər antik dövrdən bu günə kimi fəlsəfi fikirdə kifayət qədər ətraflı və rəngarəng şərhini tapmış, eyni zamanda bədii ədəbiyyatda mövcud olan, lakin hələ bu vaxta qədər təcəssüm xüsusiyyətləri ətraflı şəkildə təhlil olunmamış və hətta mövcudluğu sübuta yetirməyə ehtiyac duyulan simulakr fenomeninə əsaslanır: hər hansı bədii nümunə həyat hadisəsini imitasiya edir, onun dünyanı subyektiv rükursdan müşahidəsinin və dəyərləndirməsinin yekunu kimi meydana gələn modelinə əsaslanır, lakin bədii nümunələrin böyük əksəriyyətinin söykəndiyi belə bir model əslində subyektiv münasibətin məhsuludur və çox zaman reallıqdan uzaqdır. Burada biz mistifikasiyanın iki növünə rast gəlirik. Birincisi, bu və ya digər şəkildə real həyat hadisəsindən çıxış edən bədii nümunələr – buna Stendalın “Qırmızı və Qara”, Lev Tolstoyun “Anna Karenina”, Mirzə İbrahimovun “Gələcək gün”, Məmməd Səid Ordubadinin “Dumanlı Təbriz” və s. əsərlərini misal göstərmək olar. Məlum olduğu kimi, Stendalın “Qırmızı və Qara” əsəri qəzetdə çıxan məqalənin əsasında yazılmışdır. Eləcə də Lev Tolstoy özünü qatarın altına atan qadın haqqında oxuduğu

yazıdan sonra məşhur əsərini qələmə almışdır. “Gələcək gün” əsərinin qəhrəmanı Firidun və yaxud Ordubadinin “Dumanlı Təbriz” əsərinin qəhrəmanları Səttar xan və Bağır xan tarixi şəxsiyyət kimi mövcud olmuşdur.

Yeri gəlmişkən, XIX əsrdə yaşamış fransız yazıçısı Stendal özünün məşhur “Qırmızı və qara ” romanının elə adı ilə diqqəti cəlb edən mistifikasiyaya yol açmışdır. Belə ki uzun müddət tədqiqatçılar bu əsərin adı ilə bağlı sirri açmağa cəhd edərək müxtəlif şəkildə açıqlamışlar . Məsələn, V.V.Vinaqradov bu adın mənasını qırmızı-qara rulet sahəsinin [75, c. 100-101], B.Q.Reizov qan və ölümün [97, c. 180], M.E.Yelizarov isə inqilabın və ona olan reaksiyanın rəngi ilə əlaqələndirirdi [79]. Yeri gəlmişkən, biz B.Q.Reizovun və M.E.Yelizarovun fikrini öz düşüncəmizə daha uyğun hesab edirik. Belə ki, əsərin inqilabi ab-havası da bu fikirləri təsdiqləyir.

“Dumanlı Təbriz” əsəri Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi roman janrının bədii cəhətdən ilk mükəmməl nümunəsi hesab olunur. Əsərdə XX yüzilliyin ilk inqilablar dövrü realist boyalarla və əhatəli şəkildə təcəssüm olunmuşdur. Ümumiyyətlə, minillik ətalətin müqavimətini qırıb bəşər nəslinin inkişafının magistral yoluna çıxan və bununla bağlı çoxsaylı kataklizmlərə məruz qalan dinamik Şərqi gerçəkliklərlə dolu və oxucuya çatdırılması üçün ətraflı mənzərəsini və təəssüratını, bədii, mistifikasiyanın üsullarından istifadə olunmuş şəkildə zəngin, hərtərəfli məlumat bu əsərdə verilmişdir.

M.S.Ordubadinin qeyd olunan romanında Cənubi Azərbaycanda baş verən inqilabi hadisələr və onlara qarşı aparılan azadlıq mübarizəsi prosesi təsvir edilir. Burada real tarixi şəxsiyyətlər olan Səttar xan və Bağır xan obrazlarının həyat tərzi və fəaliyyətləri müəllifin əsas diqqət mərkəzində olan motivlərdən biridir [55]. Əsərin əsas mövzusu Məşrutə hərəkatıdır. Məlumdur ki, XX yüzillik bütün dünyada müstəmləkəçilik sisteminin dağılması, xalqların və millətlərin öz hüquqları uğrunda mübarizəyə qalxıb dünyanın xəritəsini köklü dəyişikliklərə uğratdıqları yüzillik olmuşdur. Məşrutə hərəkatı bu prosesin öncülü olmuş, milli müstəqillik uğrunda mübarizədə məzlum xalqlara nümunə olmuşdur. Məşrutə hərəkatı XX yüzillikdə azadlıq və demokratiyaya səsləyən inqilabi hadisələr üçün ilk cığırı açmışdır. 1905-1911-ci illərdə baş verən Məşrutə hərəkatında inqilabın xarakterinin, hərəkatverici

qüvvələrinin, uğurlarının, vüsətinin, eyni zamanda son nəticə olaraq məğlubiyyətinin səbəblərini, yəni gerçək xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq və şərh etmək tarixçilərin boynuna götürməli olduqları missiyadır. Uydurmaya, mistifikasiyaya söykənən bədii həqiqət isə sənətkardan başqa vasitələrə müraciət etməyi tələb edirdi və o, bu vəzifənin öhdəsindən o, uğurla gəldi.

Bədii əsərlərdə hadisənin bədii təcəssümü bir sıra öncül şərtlərin həyata keçirilməsini tələb edir. Mistifikasiya ədəbi üsulundan istifadə əslində həqiqətə uyğunluğun, yaxud reallığın (əlbəttə ki, uydurulmuş fiktiv dünyanın çərçivəsində) gözlənilib-gözlənilmədiyinin üzə çıxarılması və bunun səbəblərinin əsaslandırılması məqsədini daşıyır: a) müəllifin təsvir etdiyi dünya fiktivdir (fiksiyadır), yəni uydurmadır; b) lakin müəllif oxucudan gizlətmədiyi yalanı maksimum ört-basdır etməyə can atmalıdır və nəticədə bu uydurma dünyada cərəyan edən hadisələr həqiqətə uyğun olmalıdır. Müəllif oxucuya aralarındakı bədii konvensiyaya uyğun yalan danışır. O təsvir olunan hadisənin içində olmalı mahiyyəti izah etməlidir. Lakin hər iki tərəfin ümumi razılığı əsasında bu yalan maksimum həqiqətə uyğun olmalıdır və əsl həqiqət və gerçəklik onun arxasında görünməməlidir. Bu halda mistifikasiyanın qəribə bir paradoksu meydana çıxır: mən nə qədər çox yalan danışırımsa, bir o qədər bədii həqiqətə yaxınlaşmış oluram. Yəni yalan özü belə həqiqətdən doğur. Hər bir yalanın içində həqiqət olduğu kimi və ya bu gün yalan kimi görünən hadisə sabah həqiqətə çevrilir. Bəzən əksinə də olur. Mütləq həqiqət kimi qəbul etdiyimiz hadisə və ya obyektlər zaman keçdikcə həqiqi mahiyyətindən uzaqlaşır və yalana çevrilir. Çünki yalana bir obraz kimi baxsaq, onun yaranışı üçün reallıq və həqiqət olmalıdır. Bu halda mistifikasiya bir növ öz əksinə çevrilir, bədii həqiqətin açılmasında mühüm bədii-estetik vasitə rolunu oynayır. Hadisənin bədii ədəbiyyatda təcəssümünün bu xüsusiyyəti realist nümunələrdə özünü daha çox göstərir.

Eləcə də Maqşud İbrahimbəyovun “Kərgədan buynuzu” povestində mistifikasiya ilə bağlı maraqlı məqam vardır [37]. Bu əsər alim qayınatasından kərgədan buynuzu istifadə olunaraq hazırlanan türkçarə dərmanının insanı gənc saxladığını eşidən və əslində, ölümdən qorxan birinin başına gələnələr haqqında

kəskin tənqid səciyyəsi kəsb edib satiraya çevrilən komik bir hekayədir. Məlumdur ki, insanın şüurlu varlıq kimi formalaşmasında ölüm qorxusu əlahiddə rol oynayır və insan daim müəyyən mistik vasitələrdən istifadə etməklə bu qorxunu dəf etməyə, özündən uzaqlaşdırmağa cəhd göstərir. Bu mistik vasitələrdən biri, bəlkə də elə birincisi, müəyyən yaş səviyyəsində donub qalmağa cəhd göstərir. Bir qayda olaraq, onlar buna ömürlərinin ən çiçəklənən çağları ilə - gəncliklə bağlayırlar. Heç də təsadüfi deyildir ki, bu mövzu dünya mifologiyasında, ədəbiyyat və incəsənətində ən geniş yayılmış mövzulardan biridir.

Amma paradoksal haldır ki, qeyd olunan bu mövzu Azərbaycan ədəbiyyatında kifayət qədər işlənməmişdir. Maqsud İbrahimbəyov öz hekayəsi ilə bir növ bu boşluğu doldurmağa cəhd göstərmişdir. Gənc qalma arzusu bizim yazıçılar tərəfindən çox işlənməmişdir. Ədəbi-bədii fikrimizdə qocalıq institutu daha mötəbər hesab olunduğuna görə qocalıqdan daha çox yazıblar, qocalıq isə ölümə yaxın olduğu üçün ölüm ədəbiyyatımızda geniş işlənmiş mövzudur. Elə dünya ədəbi nümunələrində də bu mövzu üstünlük təşkil edir. Həm mifologiyadan, həm də dindən gələn əbədi ömür, o biri dünya inancının şüuraltına təsiri ilə mövzunu daha çox mistifikasiya hədəfinə çevirirlər, magik elementlərlə zənginləşdiriblər. Nəticədə faktiki olaraq Azərbaycan ədəbiyyatında təbii (bioloji-fizioloji) ölüm mövzusunə, demək olar ki, təsadüf olunmur: insanın dünyanı dəyişməsinə daim mistik don geyindirilir. Ölüm daha çox Əzrailin əməli, gəlib aparması kimi dəyərləndirilir. Bu baxımdan M.İbrahimbəyovun əsərində ölüm mövzusu fərqli şəkildə işlənmişdir. Maqsud İbrahimbəyovun əsəri başqa bir nəzər nöqtəsindən də diqqəti cəlb edir: müəllifin təqdim etdiyi hadisədə kərgədan buynuzundan müalicə məqsədi ilə istifadə komik poetikada lokal hadisə kimi tənqid olunmuşdur. Lakin qərribə burasındadır ki, hekayədə öz təcəssümünü tapan mövzu tədricən müəllifin nəzarəti altından çıxır. Bir növ, Rolan Bartın “müəllif ölümü” konsepsiyası işə düşür, problem universal-mistik xarakter kəsb edir, qlobal səciyyəyə daşıyır [73]. Məlumdur ki, kərgədan buynuzundan hazırlanmış preparat bu heyvanların məhv olub qırmızı kitaba düşməsi ilə nəticələnmişdir. Bu problem qlobal və mistik xarakter kəsb edir.

Dünya ədəbiyyatında isə belə bir ədəbi nümunəyə Maqsud İbrahimbəyov yaradıcılığından hələ çox-çox qabaq rast gəldiyi fikrini yuxarıda söylədik. Ancaq bu məqamda Onore de Balzakın “Şaqren dərisi” əsərinin üzərində dayanmamaq olmur. Əsər mistifikasiya baxımından çox maraqlı bir süjet üzərində qurulmuşdur. Əsərin baş qəhrəmanı olan Rafael de Valentinin həyata keçən hər bir arzusu dərinin kiçilməsinə, beləliklə də, qəhrəmanın ömrünün qısalmasına, getdikcə ölümə daha da yaxınlaşmasına səbəb olur. Mistik gücə malik olan bu element - dəri əslində əsərdə simvolik xarakter daşıyır. Deməli, bizim arzularımız reallaşdıqca ölümə daha çox yaxınlaşırıq. Ölüm və həyata keçən arzularımız burada bir-biri ilə əkslik yaradır. Qəribə bir mistik gücə malik olan dəri cavanın arzularını həyata keçirdikcə öz gücü də kiçilir, zəifləyir. Bir növ arzular insan ömrünün qəniminə çevrilir. Reallığın belə gözəl, mistik formada əksi bu ədəbi nümunəni həm psixoloji, həm fəlsəfi, həm ictimai, həm elmi, həm də fantastik nöqteyi-nəzərindən fərqləndirir. Maraqlı məqam buradakı reallığın mistik əksidir. Hadisə və qəhrəman nə qədər real olsa da, baş verənlər bir o qədər mistikdir. Arzuların gerçəkliyi ölüm reallığını təcəssüm etdirir. Bu zaman qəribə paradoks yaranır. Bitib tükənməyən, sonsuzluq qədər məhdudiyyətsiz arzu ilə qısa ömür yolu qarşılaşdırılır.

Mistifikasiyadan danışarkən diqqət edilməli bir məqam da onun bədii əsərlərdə müxtəlif formalarda özünü büruzə verməsidir. Çox zaman biz bədii əsərdə mistik elementlər və hadisələrin müxtəlif növləri ilə rastlaşırıq. Bu mistik təzahür formasının ən bariz nümunələrindən biri kimi fizioloji məqamla ruhi halın üzləşməsinin şahidi oluruq. Bəzən ruhi hala daha çox uyuma, insanın real dünyadan uzaqlaşaraq dərki çətin anlaşılan aləmlə əlaqəsi mistik hal kimi qələmə verilir. Əslində isə bizim hər gün fizioloji proses kimi icra etdiyimiz yuxu çox zaman ruhi vəziyyətimizlə fizioloji məqamın kəsişməsində ortaya çıxan bir haldır. Yuxu həm fizioloji, həm də ruhi mənada anlaşılması çətin bir prosesdir ki, biz bunu çox zaman o dünya ilə bu dünya arasındakı bir aralıq hesab edirik. Deməli, yuxu özü nə qədər fizioloji hadisə olsa da, eyni zamanda anlaşılmaz ruhi haldır, sirlidir, mistikdir. Bu baxımdan çox zaman hiss və duyğularımızın ifadəsi kimi də ortaya çıxır. İstər real həyatda, istərsə də

ədəbiyyatda yuxu özü bir mistik təzahürdür. Ona görə də bədii əsərlərdə yuxu mistik inikas kimi ortaya çıxır.

Yuxu ilə bağlı ədəbi nümunələrdə mistik elementlərə çox rast gəlinir. Bu baxımdan Afaq Məsudun, Kamal Abdullanın əsərlərindəki sirli yuxular diqqəti cəlb edir. Kamal Abdullanın “Yarımqıq əlyazma”sındakı Dədə Qorqudun yuxuları həm fizioloji, həm də mistik hal kimi çox maraqlıdır. Bu yuxular keçmiş və gələcəkdən xəbər verir. Hadisələrin həllində Dədə Qorquda yardımçı olur. Onu çıxılmaz vəziyyətlərdən xilas edir.

Digər bir mistifikasiya hadisəsi dünya tarixində Sion müdriklərinin protokolları ilə bağlıdır. Bu protokollar dünyanı idarə etmək üçün yəhudilərin hazırladığı sənədləri özündə ehtiva edir və bu mətnlər toplusu mistifikasiya problemini tamamilə yeni nəzər nöqtəsindən dəyərləndirməyə imkan verir. Belə ki, həmin protokollarda yəhudilərin dünyanı öz əllərinə alıb idarə etmək arzusunda olması və öz dinlərinin zorla bütün dünyaya qəbul etdirilməsi haqqında müxtəlif planların qurulması təsvir olunur.

“Sion müdriklərinin protokolları” yaxşı və ya pis olmasından asılı olmayaraq tarixə güclü təsiri olan anti-semitik mistifikasiyadır. Mistifikasiya nəzəriyyəsi müəyyən məqamlarda okkultizm və konspirasiya ilə də səsleşir. Yazıçı və filosof olan Umberto Eko vəfatından əvvəl Fransanın “Le Monde” qəzetinə verdiyi müsahibədə deyir: *“Mən okkultizm və konspirasiya nəzəriyyələri ilə savaşımağa çalışan bir assosiasiyanın üzvüyəm. Konspirasiyadakı yalan-palan məni özünə cəlb edir. Yalan olan, yanlış olan kitabları da yığıram. Mənim evimdəki kitabxanada Qaliley yoxdur, amma Ptolomey var! Çünki Ptolomey – səhv edirdi, yanlış idi! Əl-kimyacıları və sehrbazları da bu səbəbdən xoşlayıram. Semiotikanı - işarələr və simvollar yaratmaq qabiliyyətimiz – bizim həqiqəti necə deməyimiz yox, yalanı necə demək qabiliyyətimiz maraqlandırır. 12-ci əsrdə Con adlı bir vaiz müsəlman dünyasının tən ortasında xristian kralının idarə etdiyi nağılvəri bir krallıqdan danışır, onu təsvir edirdi. O vaxt buna elə inanıblar ki, hətta Marko Polo Çinə səyahət edəndə həmin krallığı axtarıb!”* [29].

Eko bu müsahibəsində Karl Popperdən sitat gətirərək, konspirasiyanı sindrom adlandıraraq hətta Homerin də öz əsərini Troya müharibəsi ilə bağlı hadisələr ətrafında tanrıların konspirasiyası ətrafında cərəyan etməsini qeyd edirdi. Daha sonra Eko filosof Georq Zimmelin fikrinə istinad edərək qeyd edirdi ki, konspirasiya nəzəriyyələri məsuliyyətdən uzaqlaşdırmaq üçün ən yaxşı vasitədir və bu nəzəriyyələr sirlərin daxilində olan boşluqlardan qaynaqlanır və heç bir əksi sübut oluna bilməz. Ekonun bu müsahibəsi müasiri nəzəriyyələrə, ideologiyaya və tarixə, sənətə çox gözəl bələd olan dahi bir yazıçının etirafıdır. Diqqət edilərsə, hətta mistifikasiya səciyyəsi daşıyır, hətta oxucunu mistikaya inama da meylləndirir. Həyatın özünün belə mistifikasiya üzərində qurulduğu fikrini verir. Bu məqamda mistifikasiya həqiqətdən önə çıxır və ya həqiqətin əks etdirilməsi üçün əsas təsvir obyektinə çevrilir. Təlqin mistifikasiyası həyatı daha maraqlı təqdim etmiş olur. Onu quru həqiqət şəklində deyil, obrazlı dildə desək, şirin yalanla verir.

1.2. Ənənəvi Şərq ədəbiyyatı və dünyagörüşü sistemində mistifikasiya

Ənənəvi klassik Yaxın Şərq düşüncə tərzində mistikanın təzahür formaları ilə müasir mərhələdə mistikadan çox mistifikasiya kimi özünü büruzə verən hadisədən fərqlənir. Klassik poeziyanın, xüsusən təsəvvüf ədəbiyyatının ədəbi qəhrəmanı aşıqdır və onun məşuqu mistik pərdələr içərisindədir. Həmin pərdələrin aradan qaldırılması üçün aşiq ağılı yox, eşqi əsas vasitə hesab edir. O, əql-eşq qarışdırmasında ağıldan imtina edir. *“Əqlə eşqin qarşılaşmasında pilləlilik, dərəcəlilik özünü göstərir: ilk pillədə əqlə üz-üzə duran dünyəvi eşqdir – bu tip eşq ağla uduzur; ikinci pillədə isə ağılla ilahi, həqiqi eşq qarşılaşır – bu mərhələdə isə qalibiyyət eşqindir”* [50, s. 8]. Ağıldan imtina mistik dünyaya daxil olmanın yolunu açır.

Əgər klassik Şərq düşüncə tərzində sənətkar özü sirlərin içində batıb qalırsa və bu haqda oxucusuna məlumat verib onunla birlikdə sirri axıra kimi açıqlamırsa da hər halda onun vüsəti haqqında məlumat verirsə, müasir düşüncə tərzində sənətkar hər

şeydən xəbərdardır, fikri uydurma vasitəsilə oxucunu aldatmaqdır. Oyun qurmaq, bu oyun içində oxucunu çoxgedişatlı fəndlərlə qarşılaşdırmaq və gizli məqamlar qarşısında düşündürmək müəllifin ən əsas missiyasıdır. Həyatı mistikləşdirmək, mistik üslubdan professional şəkildə istifadə edərək oxucunu qurduğu oyuna inandırmaq sənətkarı həm çətin, həm də maraqlı ədəbi yolla getməyə sövq edir. Bu mistikaya iki köklü şəkildə fərqli münasibətin formalaşmasına səbəb olur: klassik Şərq poeziyasında və düşüncə tərzində mistikaya münasibət son dərəcə ciddidir, onunla təmasa girən, yaxud təmasa girməyə məcbur olan şəxs ona qarşı heyranlığın, qorxunun və pərəstişin çulğalaşmasından əmələ gələn mütləq ciddiliyə əsaslanan bir mövqe nümayiş etdirir. Müasir mistifikasiyada isə üsulun özü artıq oxucunu apriori mövcud olmayanı həqiqət kimi qəbul etdirməyə hesablandığına görə əksər halda çoxyönlü istehzaya köklənmişdir: bu halda müəllif dünyadan xəbərsiz sadələvh oxucusunu da faktiki olaraq parodiya çevrəsinə daxil edərək həm ona, həm də özünün deyim tərzinə istehzal münasibət göstərir. Məlumdur ki, hər bir elm kimi psixologiya da fərdlikdə universallığı üzə çıxarmağa, yəni qanunauyğunluqları müəyyən etməyə cəhd göstərir. Bu ümumi cəhət heç də həmişə üzde qərarlaşmır, onu dərinlikdə axtarmaq lazımdır.

Elmi axtarışların gedişində biz fərdin həyat tərzini nəzərə çarpmadan müəyyən edən prinsipləri və reaksiyaları üzzə çıxarıyıq. Anadangəlmə proqramlar, universal nümunələrin təsiri altında bizim təkcə qeyri-şərti reflekslərimiz deyil, həmçinin bizim qavrayışımız, düşüncəmiz, təxəyyülümüz formalaşır. Kollektiv şüursuzluq arxetipi instinktiv davranışın “tətiyini buraxır”.

Arxetipdə insanın saysız-hesabsız əcdadlarının fəaliyyətinin məhz belə bir tətiyini buraxması nəticəsində əldə olunmuş təcrübəsi toplanmışdır. Bu mahiyyəti etibarilə qısa formada nəsil təcrübəsi həkk olunmuşdur.

Bu baxımdan instinktlər anadangəlmə davranış proqramları, arxetiplər isə insan psixikasının nizamlayıcılarıdır. Arxetiplər mədəni ənənə vasitəsilə deyil, bioloji yolla ötürülən apriori formalardır. Yunq yazırdı ki, arxetiplər vasitəsilə məzmun deyil, təmiz formalar nəql olunurlar; onlar materiyanı təcrübədən əxz edirlər. Xarici və daxili təcrübə psixikada belə “maddədir”; onlar anadangəlmə nümunələrə uyğun

olaraq təşkil olunurlar. Arxetip təmiz şəkildə şüura daxil olmur. Buna görə də arxetip şüura daxil olmur, o həmişə təcrübənin hansı isə təsəvvürləri ilə birləşir və şüurlu şəkildə işlənir.

Arxetipik obrazlara daxil olan yuxular, qarabasmalar, mistik görüntülər bu anadangəlmə arxetipə ən yaxın obrazlardır. Bu obrazlar eyni zamanda həm dəhşətli, həm də insanı valeh edən, onun imkanlarını qat-qat üstələyən qaranlıq, dolaşiq obrazlar kimi dərk olunurlar.

Arxetipik obrazlar son dərəcə güclü psixi enerjiyə malikdirlər, son dərəcə güclü hislərin meydana gəlməsinə təkan verirlər və fərdi şüurun dəyişməsinə səbəb olurlar. Arxetipik obrazlar insanları həmişə müşayiət etmişlər; onlar mifologiyanın, dinin, incəsənətin qaynağıdır. Bu mədəni formalarda tədricən dolaşiq və dəhşətli obrazların cilalanması prosesi həyata keçir, onlar formaca gözəl, məzmunca universal simvollara çevrilirlər. Mifologiya arxetipik obrazların ilkin işlənilib hazırlanması üsuludur. İbtidai-icma cəmiyyətində insan yalnız ilkin mərhələdə özünü “ana təbiət”dən, tayfanın həyatından təcrid edirdi.

O artıq bu mərhələdə digər canlıların yaşam tərzindən təcrid olunmasından, subyekt və obyekt münasibətlərinin yaranmasından ötrü əzab çəkir. Dində bu ilkin günah fenomenində öz əksini tapmışdır. Təbiətlə harmoniya magiyanın, ayinlərin, miflərin yardımı ilə bərpa olunur.

Şüurun inkişafı ilə bağlı olaraq onunla şüursuzluq arasında uçurum dərinləşir, gərginlik artır, insan qarşısında öz daxili aləminə uyğunlaşmaq problemi durur. Get-gedə mürəkkəb xarakter kəsb edən dini təlimlər mücərrəd ehkamlardan çıxış edərək kollektiv şüursuzluğun obrazlarına uyğunlaşdırmaq funksiyasını öz üzərlərinə götürürlər.

Simvollar insana müqəddəsliyi açıqlayırlar və eyni zamanda onu arxetiplərin son dərəcə güclü psixi enerjisi ilə üz-üzə qoymaqdan mühafizə edirlər. Simvollar və din doqmatları müqəddəsliyin daxili təcrübəsini formalaşdırır. Mistika böhran dövrlərində geniş yayılır, bu zaman ehkamlar kirəcləşir və arxetipik obrazların təcrübəsini nəql etmək çətinləşir.

Şüurun təcrid olunması tarazlığın itməsinə səbəb olur və bu halda şüursuzluq şüurun birtərəfliliyini kompensasiya etməyə cəhd göstərir. Əgər şüur artıq arxetipin təcrübəsini nəzərə almırsa, əgər simvolik ötürülmə mümkün deyilsə, onda arxetipik obrazlar ən bəsit formalarda şüura nüfuz edə bilirlər. Fərdi səviyyədə bəzi psixopatologiyalar, kollektiv səviyyədə kütləvi hərəkətlər və ideologiyalar buna misal ola bilirlər.

“Təsəvvüf və irfanın özünəqədərki bəşəri-mədəni inkişafdakı bir sıra dini-fəlsəfi görüş və etiqad sistemləri ilə uyğun və oxşar cəhətləri vardır. Şamanizm, zərdüştilik, buddizm, brəhmənizm, qədim yəhudi mistikası kabalizm, qədim yunan fəlsəfəsi (xüsusilə platonizm) və neoplatonizm, xristianlıq və s. dini və fəlsəfi təmayüllərdəki müəyyən cəhətlər islam təsəvvüfü və irfanla bənzərlik təşkil edir” [13, s. 9]. Yaqub Babayevin bu fikrindən çıxış edərək deyə bilərik ki, bu, bir tərəfdən bütün rəngarəngliklərinə və ifadə formalarına baxmayaraq dünyaya mistik münasibətin eyni dünyaduyumundan bəhrələndiyini sübuta yetirir: insan daim hərəkətdə olan dünyanın ona aramsız şəkildə verdiyi suallara cavab axtarır, bəlkə də heç zaman cavab verə bilməyəcək durumda olduğunu dərk edib mistik qısaqapanma ilə dünyanın sirlərindən agah olmağa, rasionallıq prinsiplərindən imtina edib irrasional üsullar vasitəsilə həqiqətə çatmağa cəhd edir. Çox zaman insan həyatı olduğu kimi dərk etməyə çalışır. Bu dərkə gücü çatmadıqda onu bir növ mistikləşdirir. Dərk olunması mümkünsüz, sirli bir aləmə çevirir. Suallarına cavab tapa bilmədiyi aləmi sirr donuna bürüyür. Bu sirri Tanrı qüvvəsi ilə bağlayır. Tanrını isə dini düşüncə ilə dərk etməyin mümkünlüyü konsepsiyasının tarixi çox qədimdir. Bu baxımdan görmədiyimiz, dərk çətin olan nəsnelər mistik fikirlərə rəvac verir. Bu müxtəlif dini-etiqad konsepsiyalarında mistik əhval-ruhiyyənin və dünyaduyumun oxşar vasitələrlə təcəssüm olunması ilə nəticələnir.

Məhəmməd peyğəmbər dünyasını dəyişdikdən sonra onun dövründə və ondan sonrakı xəlifələrin dövründə özünəməxsus toplum təşkil edən ilk müsəlmanlar və onların rəhbərləri son dərəcə sadə həyat tərzi keçirirdilər. Lakin sonralar toplumda qeyri-bərabərlik yarandı və onun yoxsul hissəsinin vəziyyəti kəskin şəkildə pisləşdi. Belə bir vəziyyətdə islam dininin əsasını qoyan şəxslərin həyatı müəyyən mənada

ideallaşdı və onların asketik həyat tərzini keçirməsi iddia olundu: Məhəmməd peyğəmbərin və ondan sonra gələn ilk xəlifələrin həyat tərzini asketlərin həyat tərzini təkrar edirdi. Asketik yaşam prinsipinə əsaslanan sufizmin ilk rüşeymləri məhz bu əsasda formalaşdı. Beləliklə, sərt yaşam mövqeyindən çıxış edən zahidlər sufizmin təməlini qoydular. İlk öncə onların fəaliyyəti heç bir nəzəriyyəyə əsaslanmırdı. Onlar islam dininə tapınanlardan daha intensiv şəkildə dini dəyərlərə reaksiya vermələri və dini praktikada müəyyən dəyişikliklər etmələri ilə fərqlənirdilər: belə ki, zahidlər Qurani-Kərimin məşhur “Məni yada salın ki, Mən də sizi yada salım” deyimindən istifadə edirdilər. “O”nu yada salmaq üçün də dünyadan üz döndərməyə, onu yaddan çıxarmağa cəhd edirdilər, bunun üsul və vasitələrini axtarırdılar. Təbii ki, müxtəlif dini vaistələr kimi burada da bir növ insanın özünü unutması, real həyatdan uzaqlaşaraq Allahın dərkini üçün tərki-dünyalıq seçməsi ön plana çəkilirdi. Maddi aləmi gerçək kimi görməyib, ona Yaradanı əks etdirən güzgü kimi baxaraq Tanrı ilə ünsiyyətin mükmünlüyü ideyası irəli çəkilirdi. Məhz buna görə də onlar maddiyyəti arxa plana keçirərək hər şeydə, hətta geyimdə, qidalanmada qənaətə önəm verirdilər. Bu yolla maddi həyatlarını mənəviləşdirirdilər. Onların təlimində eyni zamanda neoplatonizm, buddaçılıq və s. özünü göstərirdi: *“Bir irfani-fəlsəfi təlim kimi mürəkkəb təkamül yolu keçmiş sufizmdə yeni əflatunçuluq (neoplatonizm), buddaçılıq, şamanlıq, musəvilik və isəvilikdən gəlmə ünsürlər nəzərə çarpır”* [57, s. 21].

Mistik ideyaların təşəkkül tapmasını və inkişaf etməsini yalnız islam dininin formalaşması ilə bağlamaq düzgün olmaz. Onun tarixi daha qədim dövrlərə qədər gedir. Tədqiqatçılar göstərir ki, hələ islamdan əvvəlki dövrdə neoplatoniklərin ideyaları Yaxın Şərqi nüfuz etməyə başlamış və sonralar Suriya xristianlarının təsiri altında islama da nüfuz etmişdi. Deməli mistik ideyalar bütün dinlərdən öncə mövcud olmuşdur. Əlbəttə ki, sufizmdə, tipoloji baxımdan digər dini konsepsiyalarda mövcud olan mistik cərəyanların analoji xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq, onların arasında müəyyən paralellər aparmaq mümkündür. Lakin bunu bütünlüklə mistik cərəyanın digərinə birbaşa təsiri kimi dəyərləndirməyimiz düzgün olmaz: *“Şübhəsiz ki, bütün mistik axtarışların əsasında insanın dinə ümumi və əbədi tələbatı durur. Bu xüsusilə*

məlum ruhi və sosial şərtlər mövcud olanda özünü parlaq şəkildə büruzə verir” [102 c. 321].

Mistisizmin ətraflı şəkildə tədqiqi sübuta yetirmişdir ki, bu dünyaduyumu forması dünyanı və gerçəkliyi dini kateqoriyalar vasitəsilə dərkən müəyyən mərhələsində meydana gəlir. Məhz bu məqamda mifoloji dünyaduyumla dini dünyaduyum arasında əsas fərq meydana çıxır: mif insana dünyanı, onun nəsnə və hadisələrini bütöv şəkildə üzvi vəhdətdə dərk etməyə imkan yaradır. Dini dünyagörüşündə insanla dünyanın vəhdəti pozulur, insan hadisələri və nəsnələri ayrı-ayrılıqda, bir-birindən təcrid olunmuş şəkildə dərk edir ki, bu da onların arasında dərk edilməsi qeyri-mümkün olan boşluqların yaranmasına səbəb olur. Bu boşluqlar dindar insan üçün dünyaya mistik münasibət üçün meydan açır: bu dərkolunmaz boşluqlar təkcə nəsnə və hadisələr arasında mövcud olan əlaqələrə deyil, nəsnə və hadisələrin özlərinə də şamil olunur: dindar konkret hadisələri görüldüyü kimi görmək iqtidarında, daha doğrusu, istəyində deyil. Onu transendental dəyərlər baxımından şərh etməyə çalışır. Bu halda Allahla insan arasında mövcud olan uçurumu yalnız Allahdan gələn vəhy ilə və dindarın aramsız duaları ilə dəf etmək mümkündür. Zənnimizcə, ilk mistik düşüncə tərzini də sistemli şəkildə məhz bu zamandan dərkə münkünsüz amil kimi ortaya çıxır. Beləliklə, din mistikanın inkişafı üçün təzahür yaradır. Əgər dərk edə bilmirəmsə, yaranan suala cavab verə bilmirəmsə, deməli, bu, mənim gücüm xaricindədir və bir sirdir. Dərki münkünsüzdür və ya Tanrıya məxsus hər hansı qeyri-adi vəhy ilə aşılabilən məsələdir. Açar özü də bir növ tam dərk edib anlaya bilmədiyimiz Tanrıdadır. Deməli, dərk etmədiyimiz nə qədər mistikdirsə, dərkə gedən yol onun anlaşılması da bir o qədər mistik səciyyə daşıyaraq sirlili və qaranlıqdır. Bu isə ümumiyyətlə dünyaya mistik münasibət üçün meydan açır.

Mistika insanın təbiətə də münasibətində köklü dəyişikliklərin meydana gəlməsinə səbəb olur. Belə ki, mifoloji düşüncədə təbiət insanları və allahları ehtiva edən ümumi substansiyadır, insan-allah münasibətlərinin təşəkkül tapdıqları və inkişaf etdikləri məkandır. Bu məkanda baş verənlər çox zaman açılması mümkün olmayan hadisələrdir. Hadisələrin dərkini isə mövcud məkanda substansiyalar

arasındakı əlaqəni və məsafəni yaxınlaşdırmaqdır. Monoteist dinlərdə mistik prinsip və konsepsiyaların yaranması insanla Allah arasında təcrid olunmanın dəf edilməsi istəyi və bunun rasionel vasitələrlə qeyri-mümkünlüyündən bəhrələnir. Yalnız mistika vasitəsilə əvvəlki vəhdəti bərpa etmək mümkündür. Bu səbəbdən inanlı insanın ruhi təcrübələri onu formalaşdırır və inkişaf etdirir. Tanrının gücü də mistikdir. O gücdə həyatın yaranışı, formalaşması və inkisafı var. İnsanla Tanrı arasındakı əlaqə mistik olduğu kimi mürəkkəb və ağıl ölçüləri sferasında qeyri-dəqiqdir. Qeyri-dəqiqliyi isə rasionel yolla anlamaq mümkün deyil.

Monoteist dinlərdə, o cümlədən islamda mistikanın qanunauyğun şəkildə meydana gəlməsi insanın Allahdan bu və ya digər səbəblərə görə (müxtəlif dinlərdə bu səbəblər müxtəlif ola bilər) aralı düşməsi və ona qovuşmaq istəyinin yaratdığı həsrət ilə bağlıdır. Faktiki olaraq bütün dinlərdə mistika insanla Allah arasında mövcud olan ucu-bucağı görünməyən zaman və məkan məsafəsini bir anın içində dəf etməyə imkan verən qısaqapanmadır, üsul və vasitədir. Tanrıyla insan arasında, bəlkə də, mövcud olmayan məsafənin aradan qaldırılması üçün isə insanın özünə belə məlum olmayan gizli ruhi aləminin təzahürü olmalıdır. Bu təzahür özü də özündə mistikanı ehtiva edir. Yoxluqdan varlığa bir çağırışdır. Varlığa varmaq, ona çatmaqdır. Bu, əlbəttə ki, yalnız mistik tərəfindən bu və ya digər səbəbə görə qırılmış əlaqələrin dini düşüncənin yeni səviyyəsində, dindarın ruhi təcrübəsi əsasında mümkündür.

Bəs Tanrı ilə insan arasındakı məsafənin itməsi niyə bu qədər vacib və gərəkli amildir? Niyə insan övladı daim buna can atır. Bu suala cavab vermək özü də çox çətindir. Bütövdən ayrılmaq və sonradan yenidən bütövə qovuşmaq həsrəti ilə yanmaq məgər insanın xislətindənmi irəli gəlir? Zənnimizcə, bu təkcə insana deyil, həm də təbiətə xas bir xüsusiyyətdir. Nə qədər mücərrəd və qeyri müəyyən görünərsə də bu belədir. İnsan övladı onun üçün sirli və mistik olan qüvvəyə qovuşduqda öz xoşbəxtliyini tapacağını zənn edir. Məsafələri qısaldaraq qapatmağın yolu da məhz mistikadan keçir.

Aydın məsələdir ki, bu mistik qısaqapanma hər bir insana müyəssər olmur: təsəvvüf əqidəsinə görə bu, ancaq xüsusi seçilmişlərin – vəlilərin, ariflərin,

övliaların alın yazısıdır. Lakin bu alın yazısını gerçəkləşdirmək hər bir insanın zəhməti ilə başa gəlir. Belə hesab olunurdu ki, mistik allaha yol tapmaq üçün ətraf aləmin çoxsaylı hadisə və görüntülərini dəf etməlidir, ancaq bu halda gerçəkliyin əbədi bütövlüyü kimi dərk olunan ilahi gerçəkliyə qovuşmaq mümkündür. Bu ancaq mistikin dünyaya və insanlara yaradıcı münasibəti kontekstində mümkündür. Yaradıcılıq prosesində mistik ənənəvi dəyərləri, o cümlədən dinin zahiri ehkamlarını dəf edir. Belə ki, mistik belə hesab edir ki, Allahın vəhyi heç də yeganə ünsiyyət forması deyil və “O”nunla ünsiyyət saysız-hesabsız dəfə təkrar oluna və onu Haqqa qovuşdura bilər. Lakin eyni zamanda mistik heç də ənənələrdən imtina etmək fikrində deyil. Buna görə mistisizmdə ənənə və intuisiya bir-birilə qəribə bir şəkildə çulğalaşır: Allaha qovuşmağın əsas üsulu və vasitəsi olan intuisiya bir tərəfdən ənənəyə söykənir, digər tərəfdən onu dəf edir. Məhz buna görə də mistik belə hesab edir ki, əsl ənənə, Allaha qovuşmaq yolunda sınaqdan keçmək iqtidarında olan, mistikin intuisiyası ilə birləşib üzvi vəhdət təşkil edən ənənədir. Məhz buna görə də mistiklər öz fikir və düşüncələrini, öz hiss və həyəcanlarını yaradıcılıq prosesində ifadə etməyə daha çox üstünlük verirdilər. Bu prosesdə onlar vəhy, səda, məktub, müjdə, nəfəs, hikmət və s. səviyyəsinə qalxan ideyalarını ənənə vasitəsilə ifadə etməyə cəhd göstərirdilər. Nizaminin “Sirlər xəzinəsi”, Yəsəvinin “Divani-hikmət”, Ruminin “Məsnəvi”si, Hacı Vəli Bektaşın nəfəsləri, Nəsiminin şeirləri, Füzulinin “Leyli və Məcnunu” buna misal ola bilər. Mistiklər belə hesab edirdilər ki, insanlar bir yerdə toplum şəklində deyil, ayrı-ayrılıqda Allaha qovuşa bilərlər. Buna görə də Allaha yol tapmaq mistik görüşlərdə fərdi problemdir. Düzdür zaman-zaman bu problemin fərdilikdən çıxaraq ümumiyyə keçdiyi məqamlar da mövcuddur. Lakin bununla yanaşı mistika bir tərəfdən insanın özünü qapanmağını tələb edərsə, digər tərəfdən başqası ilə, dünya ilə, Mövla ilə, Şeyx ilə, Allahla dialoji münasibətlərin qurulmasını tələb edir. Bu təsəvvüfün ən böyük paradoksunu ortaya qoyur: mistik bir tərəfdən maksimum özünə qapalı, digər tərəfdən maksimum başqasına (mürşidə) açıq şəxsdir və insan özünün ən sonuncu arzusuna, yəni Allahla dialoqa yalnız o vaxt girə bilər ki, mürşidlə mistik ruhi dialoji əlaqələr yarada bilsin: Allahla vəhdəti-vücudun kəsə yolu insanla vəhdəti-vücuddan keçir. Məhz bunun əsasında xüsusi toplumlar

yanar, müəllimin kultu problemi gündəmə gəlir. Bununla yanaşı şəxsi mistik təcrübə əsasında əldə olunmuş biliklər dərinləşdikcə və fərdiləşdikcə kamilləşir, qlobal xarakter kəsb edir və bütün bəşəriyyəti ehtiva edir; sufi sonralar XX əsrdə isveçrəli psixanalitik K.Yunqun “kollektiv təhtəşüür” kimi müəyyən etdiyi bütün bəşər nəslinin ilkin toplum şəklində yaratdığı ilkin sözlə ifadəsi müşkül olan ilkin təcrübəyə yaxınlaşır və K.Yunqdan fərqli olaraq, kollektiv təhtəşüürün sözlə ifadə olunması qeyri-mümkün olan həqiqətlərini sözlə ifadə etməyə cəhd göstərir. Özünə maksimum qapanmış mistiklərin özlərini ifadə etməyə, könüllərini dünyaya açmağa sövq edən meyil, canatma məhz bununla bağlıdır. Bu mistik ədəbiyyatın saysız-hesabsız nümunələrinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Monoteist dinlər arasında özünün təmiz məntiqə meyli ilə fərqlənən islam daim dünyanın irrasional tərəflərinin mənimsənilməsinə, özünüküləşdirilməsinə dərin ehtiyac hiss etmişdir. Bu meyil islamın təsəvvüfə özünəməxsus münasibətlərinin xarakterini müəyyənləşdirən əsas faktordur: *“Məsələ islam tərəfindən artıq aradan qaldırılması mümkün olmayan yeniliklərin ehtiva olunmasından və hətta dini baxımdan onlara icazə verilməsindən gedirdi. Bu baxımdan islam güzəştə getdi, sufi təlimlərinə icazə verdi və onların prinsiplərinin həyata keçirilməsinə meydan açdı”* [102, c. 321].

Təsəvvüfün nümayəndələri Allaha mistik qovuşmağın zəruriliyi ideyasından birlikdə, vahid cəbhədə çıxış etsələr də, onun yolları haqqında tamamilə fərqli, bəzən bir-birinə əks təsəvvürlər sisteminə malik idilər. Yolların fərqliliyini Quranın Hud surəsindəki *“Allah təkdir, ona doğru gedən yollarsa çoxdur”* [49, s. 235] ayəsi ilə əsaslandırırırdılar. Zahidlər asketizmi təbliğ edir və yaymağa cəhd göstərirdilər, Rindlər isə varlığın bütün gözəlliklərində Allahı seyr edirdilər. Təsəvvüfün nümayəndələri öz fikirlərini, adətən, üstüörtülü şəkildə, simvollardan istifadə etməklə, alleqoriyalara müraciətlə çatdırmağa üstünlük verirdilər. Bu üsul mətni sirli mövcudluğa çevirir və oxucu ilə ünsiyyətdə müəllif respiyenti sınaqlara çəkir, onu verəcəyi böyük imtahanlara hazırlayırdı. Belə vəziyyətdə müəllif-oxucu münasibətinin özü də mistifikasiyalı proses kimi dəyərləndirilə bilər. Nəsimini özünə müəllim hesab etdiyi Al-Həllac məhz bu ikinci mövqedən çıxış edirdi.

“Şaman təlimində ruhlarla ünsiyyət, ruhların şüa ilə yerə enməsi və yenidən öz əslinə qovuşması, rəqs və səma məclisi kimi tipoloji hallar təsəvvüf və irfanla qismən və özünəməxsus şəkildə uzlaşan amillərdir” [33, s. 56]. Şamanizmin mistisizmdə önəmli bir yerə sahib olması, daha doğrusu onun ilk mərhələlərindən birini formalaşdırılması haqda fikirlərlə də rastlaşırıq. “Mistisizmin, yəni başqa bir adı ilə gizəmciliyin, türklərin tarixində Orta Asiya şamanlığına qədər uzandığı görülməkdədir. Şamanizm, qısa desək, trans halında ruhlarla əlaqə qurmağı hədəfləyir. Şamanizm dünyanın fərqli coğrafiyalarında rituallar anlamında fərqlilik göstərsə də, əsas məqsədi transa keçərək mənəvi, ruhi anlamda Tanrıya yetişməkdir” [71]. Şamanizmin sirli bir şəkildə Tanrıya yetişmə inancı dini təriqətlərdə ayinlərlə Allaha qovuşmaq, gəldiyin nöqtəyə geri dönmək yollarında qarşılaşılan çətinlikləri dəf etmək üçün ağıldan imtina ilə hala düşmə kimi davam etdi. Qədim dinlərin dünyaya, varlığa mistik qavrayışı sufizmdə xüsusi bir təlim halına gəldi. Yaqub Babayev “Təriqət ədəbiyyatı: sufizm, hürufizm” adlı əsərində mistisizmin Şərq təsəvvüfündən əvvəlki təzahürlərini və keçid ardıcılığını belə izah edir: “Zərdüştilikdəki kamil insan, xeyir-şər qarşılaşması, Tanrı ilə ünsiyyət, hind mistikasında Nirvana, zöhd, nəfslə mücadilə və onun vəsvəsesindən qurtuluş, brəhmənizmdəki vəhdət və batini mərifətlə ona çatmaq ideyası, yəhudi mistikasında maddi varlıqdan çəkinmə, Allahla ünsiyyət və onun vəsalına yetmə, batini nurlanma və s., platonizmdəki varlığın təkliyi, vəhdəti və Allahdan ibarət olması, “ölmək yaşamaqdır” ideyası, yaradılış sisteminin vahid həqiqətdən başlayıb külli-ağıl, külli-nəsf, ilkin materiya və nəhayət, maddi dünya şəklindəki düzümü, mütləq varlığı tam dərk etməyin qeyri-mümkünlüyü və s., xristianlıqda zahidlik, xəlvətə çəkilmək, məhəbbət və bu kimi bir sıra tipoloji oxşarlıqlar təsəvvüf və irfanla uzlaşan, onda özünü göstərən cəhət və əlamətlərdir” [13, s. 10]. Bunlarla yanaşı, müəllif əsərində sufizm və təsəvvüfün adı çəkilən dini və fəlsəfi sistemlərlə bağlı olmadığını da qeyd etmiş, mənbə olaraq həmin dini və fəlsəfi görüşlərdən qaynaqlanmadığı fikrini əsaslandırılmışdır. Eyni zamanda Yaqub Babayev sufizmin məhz Quran hadisəsi olmasını vurğulamışdır: “Lakin təsəvvüf və irfanın adı çəkilən din və fəlsəfi sistemlərlə bağlılığı, onlardan qaynaqlanması, rişalənməsi barədə yekdil fikir yoxdur

və bu fikirləri iki istiqamətdə qruplaşdırmaq olar: bəziləri sufizmin mahiyyət etibarilə Quran və islam hadisəsi olsa da, adı çəkilən və həmçinin bəzi başqa din və fəlsəfi görüşlərdən də qaynaqlandığını iddia edir və bunu əsaslandırmağa çalışır; ikinci qrup təfsirçilər və fikir sahibləri isə təsəvvüf və irfanın Quran və islami dəyərlərdən başqa heç bir din və fəlsəfi, əxlaqi görüşlə bağlı olmadığını, onlardan heç nəyi əxz etmədiyini iddia edir, təsəvvüf və irfanın həmin din və fəlsəfi, əxlaqi görüşlərlə uzlaşan cəhətlərinin səbəblərini isə bəşəriyyətin mədəni, mənəvi-əxlaqi inkişafında bir-biri ilə heç bir əlaqəsi olmayan xalqlarda, toplumlarda özünü büruzə verən, insan övladına aid ümumi bədii, estetik, etik, dini, fəlsəfi, həyati və s. tipoloji düşüncə tərzində, oxşar baxışlarda və təsəvvürlərdə axtarırlar. Sufizmi isə surf Quran və islam hadisəsi kimi dəyərləndirirlər” [13, s. 10]. Sufizmin adı çəkilən dini və fəlsəfi sistemlərlə oxşar cəhətlərinin özünü göstərməsi, eyni zamanda onun məhz Quran və islam hadisəsi olaraq dəyərləndirilməsi kimi izah olunur. Göstərilən bu problemin əsas səbəbi sufizmin islamdan müəyyən zaman kəsimindən sonra yaranması ilə izah olunur. Həlli də islamın özü ilə gətirdiyi sistemli baxış tərzinə əsaslanır. Sufizmdə elə bir rəmz, motiv yoxdur ki, o islamda öz izahını tapmasın. İslamdan əvvəlki dünyagörüşündən gəlmə elementlər də məhz islam sferasında davam etdirilir. Sufi sanki insanlığa aid bütün təcrübəni islam süzgəcindən keçirərək mənəviyyatında yenidən oyadır. İslamda olan daxilə açılma, qəlb və ruhun səsleşməsi sufizmdə mövcud dəyərlərin intuitiv təcrübi forma almasını gerçəkləşdirir ki, Azadə Rüstəmovanın “Mövlana Cəlaləddin Rumi” adlı tədqiqat işində bunu görə bilərik: “Sufizm islamda içdən-daxildən gəlmə, qəlbən-ruhən işıqlanma-intuitiv yolla, əxlaqi-mənəvi paklıqdan keçərək Tanrı ilə bilavasitə ünsiyyəti imkanlı bilən, ən mühümü insana öz ilahi mənşəyinə inam hissi təlqin edən xüsusi dini-fəlsəfi dünya duyumudur. İslamın təsisindən az sonra yaranmış, xüsusilə IX-X əsrlərdə meydana genişliyi almış, daha sonrakı yüzilliklərdə isə artıq davamlı bir dünyagörüş hadisəsinə çevrilmiş təsəvvüfün Şərqi ictimai-bədii fikir tarixində mühüm rolu olmuş və onun mahiyyətinə varmadan müsəlman mədəniyyətinin bir çox keçmiş səhifələrini elmi dəqiqliklə işıqlandırmaq da müşkil işdir” [57, s. 21]. Görkəmli alim A. Rüstəmova islamla sufizmin əlaqəli inkişaf qanunauyğunluqlarının mahiyyətini verərək, onlar

arasında olan mövcud dini və mistik münasibətləri əks etdirmişdir. Sufizmin islamdan doğması və bu doğuşun mücərrəd dərk olunmayanların dərk olunmasına xidmət etməsi özünü bədii təfəkkürün müxtəlif formalarında da əks etdirməyə məhkum idi. Məhz buna görə də sufizmin Şərqdə təfəkkür dünyası ilə birlikdə onun bədii sənətinə təsirindən də yan keçməmişdir: *“Təsəvvüf-sufizm Şərqi təfəkkür dünyasına əsaslı surətdə təsir etmiş, bədii sənət aləmini də əsrlərcə istiqamətləndirərək yüzlərlə görkəmli sənətkarların yaradıcılığının formalaşmasında mühüm rol oynamışdır”* [57, s. 21].

Yaxın Şərq aləmində mistikanın əsas qaynağı və ifadə forması olan sufizmin meydana gəlməsi prosesini düzgün qavramaq üçün onun özünün qaynaqları haqqında dəqiq təsəvvürə malik olmaq lazımdır. Sufizmin mənşəyi ilə bağlı bütün mübahisələrə baxmayaraq sufizmdə qnostik dünyagörüşü, neoplatonizmi, manixeyçiliyi təkzib etmək mümkün deyil. Bu tendensiyaların sufizmə təsirinin hansı şəraitdə mümkün olması sufi mistikasının özəl xüsusiyyətlərini açıqlamağa əsas verir. Yalnız bu halda biz sufizmin həm islam dinində, həm də ədəbi-bədii fikirdə tarixi rolunu, fəlsəfi mahiyyətini, onun aparıcı prinsiplərinin ədəbi-bədii fikirlə müvəffəqiyyətlə çulğalaşmış üzvi vəhdət təşkil etməsinin səbəblərini üzə çıxara bilərik. Yaxın Şərq ədəbiyyatının görkəmli bilicisi F. Bertels bu problemlə bağlı qeyd edirdi ki, dastanların, islam dünyagörüşü əsasında formalaşan ədəbiyyatın, C.Rumi, Hacı Vəli Bektəşi, Füzuli və s. yaradıcılığında mistik həyatın özünəməxsus ifadəsi diqqəti cəlb edir və eyni zamanda Şərq ədəbiyyatının mistifikasiya istiqamətində tədqiqat obyektləri kimi seçim mərkəzində dayanır. Klassik Şərq ədəbiyyatının mistik simvolları, onların zənginliyi, klassiklərin, o sıradan böyük Mövlananın bədii-fəlsəfi irsindəki mistikanın ədəbi mühitdə dəyərləndirilməsi bu yöndə xüsusilə əsasdır [74].

Yazı və onun müxtəlif növ variantlarının tarixi monoteizmdən təqribən 10-12 min il əvvəldən öz başlanğıcını götürmüşdür və müxtəlif dağıdıcı müharibələr və köçlərin nəticəsində məhv olurdu və itib batırdı. Biz bu yazıları tapdıqda belə oxumaq mümkün deyil. Çünki burada mətnin ənənəsi qırılır və beləliklə də, bu, mədəniyyətin ölməsi deməkdir. Mədəni proses məfhumunun fasiləsizliyinin də qırılmasıdır. Mətn mədəniyyəti iki əsas tərkib hissədən ibarətdir: birincisi maddi

yazıdır, ikincisi isə bu mətn yazısını yazmağı və oxumağı öyrədən maarif sistemidir. Bunlardan birinin məhvi ikincinin itməsi ilə nəticələnir. Bu problem və məsələni vahid Allah və kitab məfhum və mifi aydınlaşdıraraq həll etdi. Adi insanlar mətn və yazını başa düşmədikləri fetişləşdirir və onu mistikləşdirirdilər, savadlı və bilikli kahinlər isə sehrkar kimi qəbul olunurdu. Bu şəkildə də insanlarda qorxu yaranırdı və bu qorxunun aradan götürərək özlərindən uzaqlaşdırmaq üçün adi insanlar yazı sirrini bilən bu kahinlərə qarşı üsyan edir və amansızlıqla qətlə yetirirdilər. İlk kahinlər sayılan peyğəmbərlər müqəddəs kitablardakı yazı mətninin müəllifinin əbədi və vahid Allaha aidliyi fikrini, ideyasını ortaya atıb yaymaqla öz fiziki təhlükəsizlikləri üçün də həll yolunu tapmış oldular. Həmçinin kahinlər vahid və bir olan Allahla insanlar arasında bir vasitəçilik mövqe və statusu əldə etməklə özlərini də əlçatmaz, toxunulmaz və Allah tərəfindən yollanmış elçi kimi elan etdilər. İnsanın savadsızlığından, cahilliyindən istifadə edərək özlərini qorudular və müqəddəsləşdirdilər. Bu baxımdan yazının mistik mətn anlayışı ilə, forması ilə insanların ruhunda məskən salmasından istifadə edən kahinlər bir növ mistifikasiya alətinə çevrilirdilər. Mistikanın mistifikasiyaya çevrilməsi prosesində kanonik mətnlərin böyük rolu olmuşdur.

Ezoterik dünyagörüşü və onun bədii forma içərisində öz əksini tapması onun mistik-fəlsəfi mahiyyəti ilə əlaqədardır və bu özünü poetik vasitələr içərisində simvol və metaforlar yolu ilə dini mətnlər, traktatlar və poeziya nümunələrində gerçəkləşdirir: *“Ezoterik dünyagörüşün bədii forma içərisində fəlsəfi dərkini onun əsas elementlərinin – simvolların və metaforaların sakral funksiyalarının, gizli semantik məzmunlarının üzə çıxarılması ilə mümkündür. Bədii formaya ən qədim yazı nümunələri - dini mətnlər, mistik-fəlsəfi traktatlar və nisbətən sonrakı dövrlərə aid edilən fəlsəfi poeziya nümunələri daxildir”* [6, s. 67-68]. Məhz buna görə də poetik vasitələr olan rəmzlər, metaforalar, alleqoriyalar fəlsəfi poeziyanın əsas ünsürləri sayılırlar. XX əsrdə lirik poeziyanın get-gedə hermetik şəkildə özünə qapanmaq, ezoterik oxucuya ünvanlanmaq tendensiyası güclənir. Bu bir tərəfdən insanın daxili mistik aləminin adekvat ifadəsinə çevrilsə, digər tərəfdən lirikanın özünün kommunikativ funksiyalarından məhrum olmasına gətirib çıxarır.

Lirik əsərin subyektivi hadisədən daha çox danışanın şəxsiyyəti haqqında informasiyanı nəql edir. Lirik mən bu halda müəllif nitqinin daşıyıcısı qismində çıxış edir. Heç də təsadüfi deyildir ki, oxucunu emosional baxımdan həyəcanlandırmaq lirik poeziyanın əsas xüsusiyyətlərindən biri hesab olunur.

Aydın məsələdir ki, oxucunu həyəcan durumuna gətirmək üçün lirika sosial və mədəni baxımdan əhəmiyyətli emosiyaları ifadə etməlidir və belə emosiyaların daşıyıcısının obrazını, yəni lirik qəhrəmanı yaratmalıdır. Xalq, folklor, arxaik lirika ritualla bağlıdır. Ritual məişət durumları yaratmaqla sosial baxımdan əhəmiyyətli hissləri onların iştirakçıları arasında bölüşdürür. Məsələn, matəm mərasimlərində iştirak edən ağı ifaçıları emosiyaların ritual xarakteri kəsb etmiş mədəni baxımdan mühüm modelini yaradırlar. Ətrafdakılar bu ağları öz emosiyalarının ifadəsi kimi qavrayırlar.

Yeni dövrün lirik poeziyasında şair şəxsiyyətin müəyyən sosial-mədəni tipini və emosiyalarını yaradır. Bu şəxsiyyətin daxili aləminin quruluşunun özü toplum tərəfindən mənimsənilir və bu solumun nümayəndələri arasında ünsiyyət vasitəsinə çevrilir.

Lirikanın müxtəlif mətnləri ilə tanışlıq əsasında oxucunun ya da dinləyicinin şüurunda yaranan poetik şəxsiyyət bir növ hər bir ayrıca götürülmüş lirik əsərdən öncə gəlir və bu və ya digər mətnə, müəllifin bioqrafik şəxsiyyətinə münasibətdə azad münasibət kəsb edir.

Müəllifin bioqrafik şəxsiyyəti ilə poetik “mən” arasında bəzən mürəkkəb dialektik baxımdan ziddiyyətli, bəzi hallarda isə dramatik münasibətlər yarana bilər. Bu halda bir qütbə real parodiya maskası, hətta yalançı bioqrafiyaları yaradılmış müəllif “mən”indən təcrid olunmuş lirik qəhrəmanın keçəkləşməsi (obyektivləşməsi), digər qütbündə isə bu obrazların bütünlüklə romantik çulğalaşması, çair tərəfindən real bioqrafiyanın yenidən qurulması durur.

Lirik poeziyada bioqrafik və poetik “mən”in bir-birindən fərqləndirilməməsi geniş yayılmış bir haldır. Halbuki poetik mətnə daxil edilən hər bir bioqrafik fakt öz statusunu dəyişir, semiotik və sosial-mədəni fakta çevrilir. Bunu poetik əsərin

“səmimiliyi” haqqında da demək lazımdır: axı onu bioqrafik gerçəkliklə eyniləşdirmək olmaz.

İnsan təəssüratının səmimiliyi yalnız bədii mətnə çevrilməklə və bununla da kollektiv emosiyanın sosial-mədəni əhəmiyyətini kəsb etməklə epoxal səmimilik faktına çevrilir. Özünə yad insanın ölümünü ənənəvi formulalarla yasını tutmaqla dəfn mərasiminin ağı deyəni son dərəcə səmimidir. O, auditoriyanı həyəcana gətirir və özü də ayinin təsiri altında həyəcanlanır. Lakin insan kimi səmimi, lakin lirikası zəif olan müəllif poetik baxımdan qeyri-səmimi təsir bağışlayır. Müasir lirikanın mürəkkəbləşməsi XX əsrdə sosial-mədəni rolların zənginləşməsi və sənayeləşmə proseslərinin yoxa çıxarma meyillərinə qarşı durmaq zəruriyyəti ilə bağlıdır.

Bu ünsürlər vasitəsilə poetik nümunələrdən əldə olunan fəlsəfi biliklər bədii söz sənətkarlarının əsərlərində filosofların konsepsiyaları ilə müqayisəyə gələn bir fəlsəfi sistem vasitəsilə ifadə olunması qənaətinə gəlməyə imkan verir. Bu yöndən İnsan və Tanrı münasibətlərinin də poetik rəmzlərlə göstərilməsi fikri ilə razılaşa bilərik: *“İnsan və Tanrı münasibətləri və bununla bağlı bütün estetik, psixoloji, emosional kateqoriyalar və keyfiyyətlər poeziyada rəmzlərlə verilib. Bu baxımdan fəlsəfi poeziya bir «güzgü» olaraq Tanrının həyatda, təbiətdə «görünən» və «görünməyən» emanasiyalarını, hiss olunan və olunmayan keyfiyyətlərini özündə əks etdirən qüdrətli bədii silahdır”* [6, s. 67-68].

Hələ antik zamanlarda yaşamış olan Platon ürəyin və ya qəlbin dialektikasını analiz etmiş və bildirmişdir ki, qəlb ali bir dünyadan nüfuz edir və fiziki ölümdən sonra elə həmin dünyaya da qayıdır. Xüsusi və məxsusi tale isə məhz filosof qəlbində yaranır. Yalnız onun ağılı hərəkətə keçə bilir. Hisslə dərkedilməyən dünya Platon fəlsəfəsində əbədi və xalis fikirlər dünyası, varlığın həqiqi dünyası, müqəddəs, səma aləmi hesab olunur. Hiss vasitəsilə qavranılan Yer aləmi isə aşağı, keçici mövcudluq aləmidir. Bu dünyalar ayrıdır və heç bir zaman birləşmir. Onlar arasında uçurum var. Platona əsasən, filosof yalnız fikirlərin, ideyaların ali səviyyəsinə nəzər yetirir və belə bir seyretmə, müşahidə intellektual xarakterə malikdir. Bu müşahidə, onun fikrincə, yaradıcılıqdan da ucadır. Yaradıcılığı isə filosof empirik və aşağı aləmə aid edir. Yunan dilində “şair” sözü hərfi mənada “yaradıcı” (demiurgos) mənasındadır. Platon

yaratıcılığa ümumi tərif verir: *“Yaradıcılıq geniş anlayışdır. Yoxluqdan varlığa keçidi əlaqələndirən hər şey yaradıcılıqdır, nəticə etibarlı ilə bütün incəsənət əsərlərinin yaradılmasını və peşələri yaradıcılıq, bütün yaradanları isə yaradıcılar adlandırmaq olar”* [94, c. 133]. Platona əsasən, insanın əsas vəzifəsi İlkin və ilahi vahidə qovuşmaqdır. Onunla bütünləşmə vəcdə gələndə mümkündür. İlkin vahidin şərhinə əsasən neoplatonizm yaradıcılığın mahiyyətinin dərkini həyata keçirmişdir. O, ən ali ilkin səbəbdir və heç nədən asılı deyil. Bizim müşahidələrimiz, bütün kainat məhz İlkin vahiddən yaranmışdır. Bizim yaşadığımız dünyada gözəl təşkil olunan nə varsa, bu, məhz ruhla birbaşa bağlıdır, təbiət də ruhun bu gözəlliyindən asılıdır. Təbiət nümunələri də incəsənət əsəri kimi hansısa müdrikliyi formalaşdırır. Onun başlanğıcı və mənbəyi isə bütünlüyü ilə gözəl olan, hiss vasitəsilə qavranılmayan dünyadır [94, c. 198]. Qeyd etmək lazımdır ki, romantizm düşüncə tərzində dini mistika xüsusi və önəmli əhəmiyyətə malikdir. Lakin dini mistik meyl romantizmin bütün nümayəndələrinə aid olmamışdır. Eyni zamanda romantizm düşüncəsində və fəlsəfəsində panteist və mistik xüsusiyyətlər ateist xarakter kəsb edirdi. Mistik ənənə daha çox M. Ekxart, Y. Beme, B. Paskal, A. Silezius və başqalarının yaradıcılığında özünü göstərərək gerçəkləşmişdi. Bu ənənənin nümayəndələri iddia qeyd edirdilər ki, insan Allahı sona qədər anlaşılmayan və izah edilməsi mümkün olmayan ezoterik dərk vasitələri ilə tanıyır. A.Silezskiyə əsasən, o, yalnız müəyyən “şeylərdə özünü göstərir” ki, bunlardan biri də insandır. Kainatla bilavasitə əlaqəsi var, lakin bu bir sirr olaraq qalmaqdadır: *“Nə qədər çox şeyi dərk edirsənsə, Allah haqqında bir o qədər az bilirsən”* [110, p. 223]. Mistik baxışların ifadə olunmasında tamamilə mistik olaraq hesab olunan Spinozanın da rolu böyükdür. Spinozanın panteist fəlsəfi düşüncə tərzində romantiklər dünyanın mistik bütövlüyünü, sirli olanın dərkini yeni bir sistemini görürdülər. Eyni zamanda onlar təbiət vasitəsilə Allahı dərk etməyə meyl edirdilər. Spinozaya müraciət bədii-estetik fikir sahiblərinin də öz mifoloji düşüncə və yaradıcılığını dərk etməyə və mistisizmin ümumi əsasını, istinad etmə nöqtəsini əldə etməyə imkan vermişdi [104, c. 192].

Əgər antik düşüncə tərzində insana məxsus ali dünya ilə ünsiyyət intellektual idrak vasitəsi sferasında gerçəkləşirdisə, bu, orta əsrlərdə mistik təfəkkürün vasitəsilə

reallaşdı. İntibah dövründə isə idrak əsas, başlıca yaradıcı fəaliyyət səviyyəsinə çevrilirdi. Belə bir fəaliyyətin mistik hissəsi heç bir zaman fəlsəfənin diqqət mərkəzindən kənara çıxma bilməmişdir. Amma Qərbi Avropa fəlsəfəsinin ənənəsinin bir sonrakı inkişafı mərhələsində rəşional idrak mövqeyini tutaraq hakim düşüncəyə çevrildi. Yeni dövrün fəlsəfəsi məhz elmi biliklərin inkişafının nəticəsində təşəkkül tapdı. Fəlsəfi rəşionalizmin tərəfdarları tarixi inkişaf və tərəqqi prosesində elmi biliklərin artması, maariflənmə və tərbiyənin möhkəmlənərək təkmilləşdirilməsi yolunda ağılı, idrakın dəyişdirici gücünə inandılar. XVIII əsrdə Qərbi Avropada fəlsəfi ənənənin çərçivəsində yaradıcılıq, yaradıcı ideyalar ilk dəfə olaraq İntibah dövründə işlənib ortaya qoyuldu. XVIII əsr elə bir dövrə çevrildi ki, təbiətin və insanın mahiyyətinin dərk edilməsi, onun sosial və intellektual köləlikdən azad olunması, bu problemlər ətrafında gedən maarifləndirilməsi və eyni zamanda insanın fərdi və mənəvi bir bütün olaraq azadlığının qazanılması yolunda yeni yollar və ümidlər öz əksini tapdı. İnsan ağılı əsas “alət”ə çevrildi və xüsusi “mübarizə silahı” olaraq nəzərdən keçirildi. Gec İntibahda meydana gələn böhran hadisələrinin güclənməsini əks etdirən misitifikasiya özündə səciyyəvləndirən cərəyanlardan biri də manyerizm adlanır. Bu dövrdə İntibah incəsənətinin “ideal” nümunələrinin “gözəl və elmi maneralarına” təqlid etməyi incəsənətin əsas vəzifəsi elan etmişdi.

Manyerizmin tərəfdarları sənətkarın fantaziyası ilə onun maddi baxımdan təcəssümünü keçilməz sədlə bir-birindən ayırırdılar. Kompozisiya quruluşunda, rənglərin seçimində, musiqidə və poeziyada manyerizmin nümayəndələri yüksək ustalığı nümayiş etdirirdilər. Bu onlarda akademizm ilə, rəşmiyyətçiliklə birləşirdi.

XVI əsrin ikinci yarısında İtaliyanın saray incəsənətində aparıcı cərəyana çevrildi. Manyerizm fransız və Niderland rəssamlarına, həmçinin XVI-XVII əsrlərdə fransız və ispan poeziyasına müəyyən təsir göstərmişdir. Manyerizmi təmsil edən bir sıra sənətkarların əsərləri dini-mistik cərəyanlarla çulğalaşdılar. Eyni zamanda, manyerizmdə zadəganların və yetişməkdə olan burjuaziyanın zövqlərinə uyğun gələn dünyəvi hissi tematika da öz əksini tapdı. Manyerizm nəzəriyyəsində Orta əsrlər sxolasikasına, rəqəmlərin simvolikasına, astrologiyaya əsaslanan neoplatonizm aparıcı rol oynayırdılar.

Mistika adi mənada insanın müəmmalı şəkildə bağlı olduğu və ya əlaqə qura bilməsi mümkün olan fəvqəltəbii qüvvələrin mövcudluğuna inamdır. Bu inamın əsasında insanın dərk edə bilmədiyi hadisələr durur. İnsan onun düşüncə və dərkindən kənarda mövcud olan hər bir şeyə sirli bir nəsnə kimi baxır. Eyni zamanda bu sirr onu özünə cəlb edir. İnsan onu dərk etmənin yollarını arayır. Dərk edə bilmədiyi məqamları aşkarlamaq, onu dərkə aparan yeni yollar aramaq insana keçilməz gəldiyindən mistikaya köklənir. Məhz buna görə zaman-zaman müəyyən bir dövr üçün mistik və sirli görünən hadisə zaman keçdikdən sonra məhz insanın öz sələfi vasitəsilə üzə çıxır, mahiyyəti dərk edilir. Bu yolla da elmi əsasını tapır. Deməli, müəyyən zaman kəsimində sirli görünən (buna misal kimi təbiət hadisələrini göstərmək olar) sonradan elm inkişaf etdikcə mahiyyəti dərk edilənə çevrilir. Dini baxımdan isə insanın vasitəsiz, səmimi ürəkdən, Allahla birləşməsinə dair sakral mahiyyət daşıyan təcrübədir. Həmçinin bu təcrübənin dərk olunması və doğrulmasına həsr olunan teoloji və fəlsəfi nəzəriyyələrin, təlimlərin məcmusu da buraya daxildir. Bu məcmu isə özlüyündə “mistisizm” adlanır. Həqiqətin fəvqəl üsullarla dərk olunması hər zaman birbaşa, vasitəsiz əlaqə qurmaq yolu ilə mümkün olmuşdur. Mistika özünü mistisizmdə tapır, gerçəkləşdirir. Mistisizm emosiya, intuisiya və rəasionalizmə əsaslanan, dünyanın dərk olunması və onu anlamının əsas üsullarındandır. Mistik təcrübə dedikdə, birbaşa Allahla şəxsi əlaqə başa düşülür. Bu əlaqənin ən bariz nümunəsi kimi yuxunu göstərmək olar. Bəzən reallığın dərk edilməsi yuxu vasitəsilə mümkün olur. Mendeleyev cədvəlində alimin yuxuda görməsi faktı da məhz bu dediyimiz əlaqəyə misal ola bilər. Bu mənada yuxu dərk olunması çətin hadisə, ruhi vəziyyət və hələ də mahiyyəti elmə məlum olmadığı üçün bir mistika və mistifikasiyadır. Bu mistika və mistifikasiya Tanrı və insan arasında birbaşa əlaqə qurmağa kömək edən ruhi vəziyyətdir və ya doğrudan da ruhumuzun uçub getdiyi məkanda fəaliyyətimizdir. Bu fəlsəfi mənada Allah Absolyutdur. Allahla birbaşa, vasitəsiz əlaqə qurub onunla bir olmaq, vəhdət təşkil etmək mistisizmin əsas mahiyyətini təşkil edir. Mistisizmlə bağlı olan dini-fəlsəfi cərəyanlar bəşəriyyətin bütün məlum olan dinlərində - buddizm, iudaizm, hinduizm, xristianlıqda müşahidə olunur. Bütün bu dünya din və inanclarında müxtəlif mistik nəzəriyyələrə rast gəlinir.

Bir sıra köklü fərqləri ilə yanaşı mistik nəzəriyyələrin ümumi ortaq cəhətləri də vardır. Bu təlimlər ümumən intuitivizm və simvolizmə meyl edirlər, şüurun və ruhi aləmin, psixikanın müəyyən səviyyəsinə çatmaq üçün psixo-fiziki təlim və meditasiyaların həyata keçirilməsini şərtləndirirlər.

Hinduist, xristian və islam dinlərində mistik görüşlərin, mistisizmin mövcudluğu danılmazdır. Amma bu mədəniyyətlər arasında görünən və görünməyənlər, dərk olunan və ya dərk olunması mümkün olanların təcəssüm üsulları fərqlidir və ya oxşarlıq nöqtəyi-nəzərindən ümumi cəhətlərə malikdirlər. Ağılla ruhun arasındakı əlaqədə onların hər ikisinin bir-birini dərk etməsi yolunda təcrübənin önəmi böyükdür. Bütün dini konsepsiyalar elə bir müddəadan çıxış edirlər ki, ruhun kamilləşməsində ən önəmli yeri insanın özünü dərk etməsi tutur. Yalnız özünün daxili aləminin sirlərini özü üçün aydınlaşdırmaqla insan ruhunu kamilləşdirməyə qadir olar. Bundan sonrakı mərhələdə Allahla bütünləşmə, bir olmağa çatmaq mərhələsi gəlir ki, bu da yalnız mistik təcrübə ilə mümkündür. C. S. Triminqem qeyd edir ki, *“Mistik səviyyədə dinlər arasında əhəmiyyətli fərq yoxdur, belə ki, təcrübə hər birində, faktiki olaraq, eynidir”* [100, s. 117]. Bu fikirlə qismən ona görə razılaşımaq olardı ki, bütün dinlərdə mistik səviyyə bir ortaq nöqtədə birləşir: hər bir dinin əsas məqsədi Allaha çatmaq, mütləq ruha, Absolyuta qovuşmaqdır. Bu qovuşma yolları isə müxtəlif ola bilər. Son məqsəd odur, amma bu yolda birinin nəzərincə o birisi sapmalara yol verir.

Bəşər tarixində hindlilərin əsas mənəvi-fəlsəfi baxış mərkəzində mistik anlayışlar mənəvi mədəniyyətin əsasını təşkil etmişdir. Qədim hindlilərin bütün mədəni abidələrinin mərkəzində mistisizm özünü büruzə verir. Mistik düşüncə tərzinin dövrümüzə qədər gəlib çatan ən qədim abidələr toplularından biri də upanişadlardır. Sanskrit dilindən götürülmüş “upa-ni-şad” sözünün özü mənası etibarilə mistik səciyyədən xəbər verir. V.Q.Erman qeyd edir: “Upanişad sözü: “məhrəm bilik öyrənmək” deməkdir [106, c. 164]. “Yanında oturmaq” kimi tərcümə olunan bu söz təfsirçilər tərəfindən “Müəllimin ayaqları yanında oturub onun ruhani söhbətləri vasitəsilə həqiqəti dərk etmək”dir. Məhz həqiqətin özünün mistik xarakter daşması ilə bağlı “upanişadlar” “məhrəm bilik”, “gizli təlim” mənasını kəsb

etmişdir. “Upanişadlar” qədim hind dini-fəlsəfi xarakterli əsərdir və vedlərin ezoterik (gizli) mənalarını üzə çıxarıb izah etməyə xidmət edən “vəhylər” kimi təqdim olunurlar. Hind filosofu, mistiki, şairi Şankaraya görə “Upanişadlar” sözünün kökü “şad”dır (məhv etməkdir) [101, c. 11-12]. O, “Upanişadlar”ı “bilgisizliyin kökünü kəsən” kimi şərh edir. “Upanişadlar”ı bəzən Vedant (“Vedlərin sonu”) kimi şərh edirlər, çünki həqiqətən upanışadlar vedlərin yekun hissəsini təşkil edir və mistik vedantlar sisteminin əsas qaynağıdır [101, c. 11-12].

Upanişadlar kainatın yaranmasının, özünü büruzə verməyən Allahın (Brahmanın) ruhuna və materiyanın vəhdəti, insan “qəlbi”nin və “eqo”sunun (Atmanın) universallığının mənşəyi haqqında dərin metafiziki problemlərə toxunur və onları izah etməyə cəhd göstərirlər.

Upanişadlar insanın həyatının dörd durumu haqqında təlimi açıqlayırlar: 1) ayıqlıq, 2) yuxu, 3) yuxu görmədən dərin yuxu, 4) transsendentallıq; bu halda ali Reallıqla qovuşan insan ifadəsi qeyri-mümkün olan duruma düşür. Upanişadlar yeni doğulmalar zənciri ilə bağlı olan “karma” anlayışına aydınlıq gətirirlər. Həm insanın durumları, həm də karma ilə bağlı təlimlər mistik xarakter kəsb edirlər. Sonrakı dövrlərdə də hind düşüncə tərzini və mədəniyyətində mistik elementlər üstünlük təşkil edir. Burada əsas ideya xətti hər bir fərdiliyin özünü mütləq dünyəvi ruhda ehtiva etməsidir. Ruh özünü dünyəvilikdə tapır, mistik yüksəlişə çatmaq yolunda fərdin dünyəvi ruhla çulğalaşması, birləşməsi prosesi əsasdır.

Bəzi mistik formalar mifologiyada öz əksini taparaq mifik düşüncə ilə mistika arasında körpü, əlaqə rolunu daşıyır. Mifologiyanın və mistikanın dünyanıdərkin birgə, bir-birinə qaynayıb-qarışmış forması kimi meydana gəlməsi insan tərəfindən ilkin dünyanın dərkinin xarakteri ilə bağlıdır: insan dünyada onu əhatə edən hadisələri “tutmaq”, özünə və sosisumə izah etmək üçün təxəyyülünü işə salır və müxtəlif hadisələr, əhvalatlar, rəvayətlər uydururdu. O bir tərəfdən səmimi şəkildə uydurduqlarına inanır, digər tərəfdən onları şübhə altına alırdı. Bu təbiət hadisələrinin, insanın özü ilə bağlı fenomenlərin son dərəcə mürəkkəb, dinamik və ziddiyyətli olmaları ilə bağlı idi: ilk baxışdan bu və ya digər mifin axarına düşmüş, izah olunmuş hadisə birdən-birə özünün gözlənilməz cəhətlərini büruzə verirdi ki, bu

da mifə mistik çalarlar gətirirdi. Lakin bununla belə, əvvəlcə fenomenlə bağlı rəvayət uydurulur, sonra isə ona mistik don geyindirilir. Buna görə də mifologiya ilkindir, mistika isə ondan sonra yaranmışdır. Mifoloji gerçəkliyi ədəbi mətnlərə əsasən mif daxilində görmək, reallaşmış formasını canlandırmaq olar, lakin mistikada isə bu qeyri-mümkündür. Eyni zamanda müəyyən cəhətlərilə bir-birində təzahür etmə xüsusiyyətlərinə malikdirlər. Belə ki, bəzən mifologiyada elə hadisələr baş verir ki, onun izahı, canlandırma şəkli mümkün olmur və bu mistikaya çevrilir. İnsanın qavraya bildiyi gerçəklik özünü mifoloji şüurda daha geniş şəkildə əks etdirir. L.Levi-Brül mifoloji şüuru “məntiqə qədərki” adlandıraraq qədim zamanlarda müasir insan şüurundan fərqli olaraq əşyaların obyektiv xüsusiyyətlərinə qarşı subyektiv münasibətlə yanaşb onun mistikliyinə önə çəkmişlər [84, s. 8].

Mifologiya ilə mistikanın əlaqəli olması ilə yanaşı, mifoloji gerçəklik kontekstindən onları ayıran cəhətlər də çoxdur. Mifologiyada allahlar və ilahələr insanları idarə edir, onların bütün arzu və istəklərinə, giriş və çıxış nöqtələrinə, yoluna, taleyinə təsir göstərir. Yarımallahlar olan insanlar isə (Bilqamıs, Herküləs və s.) daxil olduqları insan cəmiyyətində nəyisə dəyişmək uğrunda uzun bir yola çıxırlar. Bu yolda onların qarşılıqlarına çıxan maneələri dəf etmək üçün əllərindən gələni edir, mümkün qədər məqsədlərinə nail olmağa cəhd göstəriirlər. Tanrılar və ilahələr burada mifoloji gerçəkliyin özülünü qoyanlar funksiyasını yerinə yetirirlər. Yəni onlar əsas qəhrəmanın taleyini, məqsədini əhatəyə alır, qəhrəmanın hər addımında tapındığı əqidəyə, ideya vasitələrinə, hərəkət trayektoriyalarına, formalarına birbaşa və ya dolayısı ilə müdaxilə edirlər. Bu allahlar və ya ilahələrdən bəziləri ya qəhrəmana kömək edir, ya ona mane olur, ya da onu əqidəsindən döndərməyə çalışırlar. Bu yerdə mistika ilə mifoloji gerçəklik arasında dərin uçurum yaranır. Mistikada isə Absolyutla ruh birbaşa əlaqəlidir. Ruh Allahı görmür, ona can atır. İnsan ruhu nə qədər Allahın bir parçası olsa da, bir o qədər ondan uzaqdır. Ona çatmaq üçün uzun yol qət etməli, mənəvi kamilliyə çatmalıdır. Bunun üçün isə onun bir yolu var, mənəvi qovuşmaya doğru özünü təslim etməlidir. Bunu biz birbaşa sufizmdə aydın görə bilirik. Beləliklə, mifologiya ilə mistika nə qədər yaxınlıqları ilə seçilsələr də, bir o qədər də ayırıcı nöqtələri ilə özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdirlər. Mif

elementlərinin özündən sonrakı mərhələdə iştirakı isə məndə mistifikasiyanın yaranmasına yardım edə bilər. Mif və sonrakı mərhələlərdə variantlaşma prosesindən bəhs edərkən Kamal Abdulla yazır: *“Tədqiqatın (mifologiyaya həsr olunmuş araşdırmanın – X.C.) əsas, aparıcı xətti «etalon və ondan kənara çıxma» qarşıdurmasının müxtəlif təzahürləri üzərində qurulur”* [1].

Ümumiyyətlə, bəşər sivilizasiyasının beşiyi hesab edilən qədim şumerlərdə yaranmış eposlarda, əsərlərdə fəvqəlfəurun təzahür formaları məhz mistika ilə sivil düşüncə tərzinin bünövrəsini təşkil etmişlər. Şumer mədəniyyətini geniş, hərtərəfli şəkildə araşdıran, tədqiq edən Samuel Kramer Şumer mədəniyyətini Yer üzünün ilk sivilizasiyası adlandırmışdır [42]. Mifologiya da başlanğıcını buradan götürmüş, sonrakı dövrlərdə başqa xalqların düşüncə tərzinə, mədəniyyətinə təsir göstərərək kök salmışdır. Öna görə də Samuel Kramer qeyd edir ki, bütün xalqların qəhrəmanlıq tarixləri oxşardır. Bu günə qədər şumer mixi yazılı gil lövhələrindən bizə doqquz qəhrəmanlıq dastanı çatmışdır. Bu dastanlar öz mistik elementləri ilə seçilir. Bu dastanlardan ikisi Enmerkarın (“Enmerkar və Aratta hökmdarı”, “Lazur işığında ucalan divarlar”), ikisi Luqalbandanın (“Luqalbanda və Enmerkar”, “Luqalbanda və Hurrum dağı”), beşi Bilqamısın (“Bilqamıs və ağa”, “Bilqamıs” dastanı”, “Bilqamıs, Enkidu və Yeraltı dünya”, “Bilqamıs və ölümsüzlər ölkəsi”, “Bilqamıs və Humbaba”) qəhrəmanlıqlarına həsr olunub. Doqquz eposdan beşi Bilqamısa həsr olunmuşdur [54].

Şumerlərin məşhur “Bilqamıs” eposunda insanın əbədi həyat, ölümsüzlük axtarışı məhz mistik anlayışın ilk təzahür formalarından biridir. İnsan hər zaman, belə desək daha düzgün olar ki, dünyaya gəldiyi və yaşadığı zaman kəsiyindən etibarən ölüm və onun doğurduğu səbəblərlə maraqlanmışdır. Ölümü və onu doğuran səbəbləri araşdırmaq insanın əbədi həyata can atması ilə bağlıdır. Bu mövzu bütün xalqların mifologiyasında aparıcı elementə çevrilmişdir. Bu element başlanğıcını Şumer eposu olan “Bilqamıs”dan götürmüş və mistik xarakter kəsb etmişdir. Dastandan bizə məlumdur ki, Bilqamısın dostu Enkidudur. Bilqamıs dostu Enkidu öldükdən sonra kədərlənərək öz ölümünün də çatacağını başa düşür. Bu düşüncədən rahatlıq tapmayan Bilqamıs əbədi həyat və ölümsüzlüyün axtarışına çıxır. Ölməzlik,

əbədi həyat ideyası bəşər tarixi boyu insanları düşündürən ən mühüm invariant xarakterli suallardan biridir. Müxtəlif xalqların yaratdıqları rəngarəng əbədi həyat miflərini bir neçə ümumi cəhət birləşdirir: a) ölüm ibtidai insan üçün mistik xarakter daşıyır; b) ölümün labüdlüyü və dəfolunmazlığı ibtidai, mifoloji təfəkkürə malik insanı qane etmir; c) buna görə də o, ölümü rasionallaşdırmağa, əhliləşdirib özününküləşdirməyə cəhd göstərir. Qədim şumerlər də “Bilqamis” dastanında bu əzəli-əbədi suala cavab verməyə cəhd göstərirlər. Bu sualın cavabını Şumer mixi qaynaqlarından tapmaq olar. Şumer qaynaqlarında deyilir ki, insanlar və tanrılar hər zaman birlikdə yaşayırlar. Tanrılar insanları onlara xidmət etmək üçün yaratmışlar. Ölümsüzlük isə yalnız tanrılara xas olan bir nemətdir. İnsanlar bu nemətin zəruriliyini dərk edir və onlar da ölümsüzlük düşüncəsinə qapılırlar, tanrılar kimi ölümsüz olmaq istəyirlər. Bilqamisın özü də müəyyən cəhətdən tanrılara xas xüsusiyyətlərə malik olsa da, insan ölümlülüyünü özündə ehtiva etdiyi üçün əbədi həyat və ölümsüzlükdən məhrumdur. Şumer qaynaqlarında göstərilir ki, tanrılar insan cildində və surətindədir. Onlar fəvqəlgüçə və qabiliyyətlərə malikdirlər. Miflərdə, əfsanələrdə mifoloji güc və xüsusi qabiliyyətlərlə təsvir olunan allahlar başlarında tac, dəyərli paltarlarda, ilahiliklərini və müqəddəsliklərini əks etdirən geyimlərdə göstərilirdilər. Hər bir Allah əlində özünə xas olan hakimiyyət simvolunu daşıyırdı. Məsələn, Eya su allahı olduğu üçün su ilə dolu olan qab, Marduk üzük və əsa ilə təsvir olunurdu. Ümumiyyətlə, “Bilqamis” dastanında politeizm, yəni çoxallahlılıq yer almışdır. Belə ki, allahlar Nammudan yaranmışlar. Nammu okean ilahəsidir. Qalan allahlar isə Kin və Anunun nigahından doğulmuşlar. Epik əsərlərdə Bilqamis Uruk hökmdarı və günəş tanrısı Utunun nəslindən olan Ninsunun oğludur. Bəzi tədqiqatçılara görə, eramızdan əvvəl XXVII əsrin sonu və XXVI əsrin əvvəllərində Şumerdə Uruk şəhərində hakimiyyət edən Bilqamis sülalənin beşinci hakimi kimi tarixi şəxsiyyət hesab edilir. Filologiya elmləri doktoru, professor Cəlil Nağıyev “Qədim Şərqi Ədəbiyyatı Tarixi” adlı kitabında qeyd edir: “Məlum olduğu kimi Bilqamis tarixi şəxsiyyət olub, e.ə. 2800-2700-cü illərdə yaşamış, baş kahin və Urukun hökmdarı olmuşdur. Bilqamis çox erkən çağlardan başlayaraq tanrı kimi təsvir etməyə başlamışlar, onun barəsində çoxlu əfsanələr yaratmışlar. Artıq e.ə. III minilliyin

sonlarında və sonralar Bilqamis qəhrəman Luqalbanda və ilahə Ninsunun və ruh “Lilu”nun oğlu, Urukun – Kullabın kahini kimi verilməyə başlanmışdır” [54, s. 87]. Bilqamis ölümündən sonra ilahiləşdirilir. Bəzi tədqiqatlarda qeyd olunur ki, onun atası iblisdir. Dostunun ölümü onun insanları ölümsüz etmək üçün axtarışa çıxmasına səbəb olur. Bu, insanların yarandığı gündən etibarən ölüm və ölümsüzlüklə əlaqədar axtarışları, tədqiqat aparmaları, maraqlanmaları ilə sıx bağlıdır. Utnapiştim Bilqamisa ölümsüzlüyün açarının dəniz dibindəki cavanlıq çiçəyində olduğunu söyləyir. Burada cavanlıq çiçəyi ölümsüzlüyün simvoludur. Bilqamısın bu çiçəyi tapıb insanlara vermək istəyinə baxmayaraq cəhdi uğursuz alınır. Belə ki, Bilqamısın tutduğu yolda ona mane olmaq üçün ilan cildinə girmiş tanrılardan biri qəfildən çiçəyi oğurlayır və əbədi həyat qazanır. Buradan da belə qənaətə gəlmək olar ki, şumer filosoflarının fikrincə, insan həyatı əbədi ola bilməz. İnsan ölümə məhkumdur.

Ölümsüzlük axtarışının ilkin başlanğıcı şumerlərdən başlayır. Onu iki müdrik insan qoruyur. Bu ağac Azərbaycan folklor nümunələrindən olan “Məlikməmmədin nağılı”ndakı alma ağacına bənzəyir. Bu almalardan yeyən insanlar cavanlaşır. “Bilqamis” dastanındakı cavanlıq çiçəyi ilə alma ölümsüzlüyün mistik elementidir. “Məlikməmmədin nağılı”ndakı almaları divlər, “Bilqamis” dastanındakı çiçəyi isə ilanın yeməsi çiçək-alma, div-ilan paralellərinin ilkin başlanğıcının məhz şumerlərdən gəldiyini təsdiq edir. Şumerlərin həyat ağacı “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında isə “Qaba ağac” adıyla verilir. İstər Qərb, istərsə də Şərq eposlarında, mifoloji nümunələrdə əbədi həyatın mistik simvolu olan həyat ağacına rast gəlinir. Lakin bunu bir daha qeyd etmək yerinə düşərdi ki, bu motivin geneoloji qaynağı, mənbəyi şumer dastanlarının vasitəsilə sivilizasiyalardan sivilizasiyalara və ədəbi mətnlərə keçmişdir.

Mistifikasiya doğuran digər konsepsiyaya mistik öncəgörümlülükdən misal gətirmək olar. Gələcək haqqında təsviri mülahizə qismində incəsənətdə öncəgörənlik mümkün və üstün tutulan variantların qabaqlanması prinsipi olaraq böyük rol oynayır. Bu, gələcəyin mədəni-tarixi dərkinin tələblərinə optimal şəkildə cavab verir. Ənənəvi olaraq işlədilən peyğəmbərlik, bədii qabaqlama, Kassandra başlanğıcı metaforik səciyyəyə daşır. Estetikanın tarixində incəsənətin peyğəmbərlik missiyası

çox zaman idealist ruhda şərh olunurdu, öncəgörən sənətkarın fəaliyyəti isə irrasional-mistik səciyyə kəsb edirdi. Bu mənada, Şərq sufilik institutu, üst dərəcədə həm də övliyalıq, ariflik, vəlilik mərtəbəsini əhatə edir, kəramət sahibi mediator funksiyasını yerinə yetirir, ağızından çıxan sözsə hikmət, nəfəs sayılıb mistik dəyər qazanırdı.

İncəsənətin öncəgörənlik qabiliyyətinin ilkin şərtləri incəsənətin təbiətində formalaşmışdır. Bu, incəsənətin dünyanı həm ruhi, həm də praktiki cəhətdən özününküləşdirməyə istiqamətlənməsi ilə bağlıdır.

Gələcəyin bədii cəhətdən özününküləşdirilməsi incəsənətin yalnız dünyanı dərk etmək, həmçinin onu yaşamaq, insanların niyyət və məqsədlərinin ifadə olunması, idealı və mümkün olanı gerçəkləşmiş kimi təqdim edə bilməsi, insanların ideallarını, ümidlərini, arzularını göstərə bilməsi ilə bağlıdır.

Bununla yanaşı gələcək zamanın xüsusiyyəti kimi deyil, mütləq gəlməli olan zamanın xassəsi kimi təqdim olunur, incəsənət üzvi şəkildə bunu həyatın mənası, tarixin subyektivi qismində insanın həyat fəaliyyəti ilə bağlayır. Məlum olur ki, incəsənət dünyagörüşün üfüqlərini genişləndirir. Belə bir münasibət insanın həyata keçməsinə maraqlı olduğu gələcəyə, onun dəyərlərinə cavab verir.

İncəsənətdə şəxsiyyətin sosial sahədə özünü təsdiq edə bilmək imkanları, aayrı-ayrı insanların və bütövlükdə bəşəriyyətin gələcək taleyi böyük əhəmiyyət kəsb edir. İncəsənətdə öncəgörənlik spesifik şəkildə həyata keçir; bu prosesdə bədii fəaliyyətə adekvat olan vasitələrdən və formalardan istifadə olunur.

Böyük sənətkarlar bir qayda olaraq sosial həyatda baş verəcək dəyişiklikləri, insanlararası münasibətlərdəki yenilikləri qabaqcadan görmək qabiliyyətinə malik olurlar.

Beləliklə, mistikanın yunan dilində “mistikos” (μυστικός) sözündən olub, sirli, əsrarəngiz mənasını bildirməsinə dair bir neçə nəticəyə gəlmək olar. Birinci, mistikanın həyata keçməsi üçün bu və ya digər şəkildə bir tərəfdən reallıqdan ayrılıb ondan fərqli səciyyə daşıyan, digər tərəfdən reallıqla əlaqələri qoruyub saxlayan xüsusi durum - ayin durumu tələb olunur. Bu baxımdan bütün dinlərdə mövcud olan mərasimlər və ayinlər əslində mistikaya xidmət edir: onlar resipiyenti bir tərəfdən

onun bütövlükdə dərk etmək iqtidarında olmadığı əsrarəngiz bir aləmlə tanış etmək, digər tərəfdən onun yaşadığı reallığı, xüsusilə onun fəsadlarını unutmamağı təlqin edirlər. Deməli, mistika dini baxımdan heç də yalnız şəxsiyyətin tanış olmadığı aləm haqqında ona məlumat vermək deyil, həmçinin onun şəxsiyyətin reallığına nisbətən daha ali həqiqət olduğunu nəzərə çarpdırmaqdır. Bu o deməkdir ki, dini mistikada gerçəklik təkzib olunmur, onun mənfi cəhətləri qabardılır və əsrarəngiz mistik dünyaya qovuşmaq üçün onun bütünlüklə dərk olunub dəf edilməsi əsas şərtlərdən biri kimi ortaya qoyulur. Bu halda reallıq deyəndə gerçək aləmin reallığı ilə yanaşı daxili aləmin reallığı da, daha doğrusu, insanın daxili aləminin reallığının bütünlüklə dərk olunub dəf olunması da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan semantik qaranlığın içində batıb qalmaq yox, onun bütün əsrarəngiz cəhətlərini dərk etmək və son nəticə etibarilə aydınlığa çıxmaqdır.

Dini mistifikasiyanı birmənalı şəkildə yalnız hansı isə əsrarəngizliyə, mənasını dərk etmək mümkün olmayan sirrə aid etmək düzgün deyil. Bu məqamın olması ilə yanaşı məhz bu sirri, daha doğrusu, əsrarəngizliyi qabartmaq üçün gerçəklik də mövcud olmalıdır; yəni mistika yalnız gerçəkliyin fonunda özünü tam büruzə verə bilər. Mistika mütləq şəkildə eyni zamanda ideal məqamı da ya əyani, ya da virtual şəkildə nəzərdə tutur: ideali sınağa çəkmədən birbaşa təqdim etmək qeyri-mümkündür. Birbaşa təqdim olunmuş ideal ideallıqdan məhrum olur, adi bir duruma çevrilir. İdeal yalnız onda nəzərə çarpır ki, ədəbi-bədii nümunənin müəllifi onu “əzablı yollar”dan keçirir, onun tədricən təşəkkül tapma prosesini təsvir edir. Real həyatda idealın inkişafını göstərir. Onu bir növ reallıqda becərir. Cücərtilərini, pöhrələnməsini, yetkinliyini və nəhayət reallığa qarışaraq bütövləşməsini təsvir edir. Bu da yalnız mistika kontekstində mümkün olur. O isə öz növbəsində dini mistikaya resipiyentin müstəqil şəkildə gəldiyi əxlaqi nəticəni də ehtiva etmək imkanı verir. Deməli, bu məqamda oxucu və ya tamaşaçı dini mistika ilə reallığı özü ayıra bilir. Dini mistikada əsrarəngizlik və ideal uydurmadır, onlar yalnız gerçəkliklə müqayisədə, gerçəklik onun kontekstində məna kəsb edir.

Şərq ədəbiyyat ənənələrinin, xüsusən sufizmin formalaşdırdığı poetik strukturlar XX əsr ədəbiyyatımızda yeni təzahürlərlə, eləcə də mistifikasiya yaradan

element və situasiya şəklində davam etmişdir. “*O (sufizm-X.C.), özünün əsrlərcə yaşayan üstünlüyünü başa vursa da, genetik kod hüququ qazanmış və sonrakı mərhələlərdə də bədii strukturlarla ömrünü davam etdirməkdədir*” [52, s. 11].

Dissertasiya işinin bu fəslində araşdırılan problemlərə aid nəticələr çap olunaraq elmi ictimaiyyətə təqdim edilmişdir: “Mifoloji gerçəklik və mistika” [19, s. 310-313]; “Mistifikasiyanın ədəbi-estetik xüsusiyyətləri” [27, s. 103-106]; “Şərq ədəbi düşüncə tərzində mistika və mistifikasiya” [26, s. 44-48]

II FƏSİL

MÜASİR NƏSRDƏ MİSTİFİKASIYANIN ƏSAS TƏZAHÜR FORMALARI

Müasir nəsrdə mistifikasiya ən çox müəllif mövqeyində və insanın varlığı problemi ətrafında gerçəkləşir. Müəllif mövqeyi məhdud mənada anlaşılmamalıdır. Müəllif mövqeyi altında dərrakəli insanın müasir zamanla səsleşən fikirləri əks etdirilir.

2.1. Müasir nəsrdə müəllif mövqeyinin mistifikasiyası

Müəllifin sosial-ictimai mövqeyi onun yaradıcılığına, əsərlərinə, əsərlərinin oxunaqlığına böyük təsir göstərir. İnsan psixologiyası olduqca qəribə və mürəkkəbliylə seçilir. Əgər hər hansı bir müəllif haqqında fikir mənfidirsə, onun əsərini oxumaqda çətinlik çəkirik. Belə bir fikir də var ki, müəllifin yaratdığı əsər onun özünü ifadə edir. “Bir az iddialı olsa da, bütün yazıçılar üçün keçərlidir bu: Kitablarında yaratdıqları dünya özlərinin bir törəməsidir əslində. Bir kitab boyunca qarşımıza çıxan xarakterlər və o xarakterlərin yoğurduğu nəsnelər... Kitablarında nə varsa özlərində də o var. Yazıçı bundan qaçmamalı” [70].

Müəllifin insanlar arasındakı şəxsi mövqeyinə əsasən onun əsəri və özü ətrafında üç formada münasibət formalaşır. Birincisi, müəllifi məlum olmayan (anonim) ədəbi-bədii nümunənin atribusiyaya olunması zamanı müəllif kimliyi ətrafında rəvayətlər yarana və müəlliflik mistifikasiya oluna bilər.

Buna Antik Yunanıstanda folklor nümunəsi kimi meydana gəlmiş müxtəlif əhvalat və rəvayətlərin xalqın özünün uydurduğu mistik müəllif Homerin adına çıxarılması misal ola bilər.

Mifdən fərqli olaraq epos insanın özünü dünya kontekstində dərkinin keçid dövrünün məhsuludur. Yəni fərd hələ özünü açıq-aydın şəkildə dünyadan və toplumdən fərqləndirə bilmir. Lakin bununla yanaşı fərdi başlanğıc da tədricən özünü bürüzə verməyə başlamışdır. Məhz bu dövrdə kor-təbii ədəbi-bədii mistifikasiya - ümumiləşdirilmiş fərdi prinsip əsasında, çox güman ki, ayrı-ayrı fərdlər tərəfindən uydurulmuş, toplumun yaşam problemlərini, dünyaduyumunu, həmçinin kollektiv şüursuzluğunu-şüurluluğunu ifadə edən kollektiv ad altında birləşdirmək meyli meydana gəlir. Buna görə də mifdən ədəbiyyata keçid dövründə meydana gələn epos da nə yaradıcısı, nə də dinləyicisi tərəfindən təxəyyülün məhsulu, uydurma kimi dərk olunmurdu. Epos heç kimə mənsub olmayan, həqiqətən baş vermiş hadisənin (hadisələrin) süjetinin dönə-dönə nəql olunması kimi qavranılırdı. Eposu təqdim edən şəxs aed, skald, ozan ola bilərdi. Onlar sözün bugünkü mənasında müəllif olmasalar da, “heç kimə məxsus olmayan”, ya da “hamıya məxsus olan” süjeti nəql edir, ona nə isə artırır yaxud ixtisar aparır, şərhlər verirlər və sairə. Buna görə də onlar mətnin “istehsalı”nda və yayılmasında iştirak etsələr də, şəxsi möhürlərini qoya bilmirdilər.

Aed, ozan və dünya xalqlarında digər eposların söyləyiciləri sözün çağdaş anlamında müəllif hesab edilmir, yəni bu gün “müəllif” deyərkən əsəri müstəqil şəkildə yaratmış, son nöqtəni qoymuş şəxsiyyət nəzərdə tutulur. Ozan və aed isə artıq onlardan əvvəl mövcud olan süjet xəttini təkrar etməklə kifayətlənir. Heç bir əlavə etmədiyini düşünsə də bu mümkün deyil. Çünki hər bir aed fərddir, onun özünəməxsus dünyaduyumu, hadisələrə münasibəti var. Bundan əlavə, ozan bu və ya digər şəkildə öz auditoriyasının da prioritetlərini, maraqlarını nəzərə almalıdır.

Amma bununla yanaşı aedin (ozanın) qarşısında süjeti eposun qaydalarını gözləməklə söyləmək problemi dururdu. Deyim tərzinin özünəməxsusluğu daha çox aedin ifaçılıq məharətində özünü göstərirdi. Bununla bağlı bir paradoks meydana gəlir: heç bir aed (ozan) ayrı-ayrılıqda özünü eposun müəllifi hesab etmirdi. Amma xalq bütün aedləri (ozanları) ümumiləşdirərək və birləşdirərək onların toplusuna “Homer”, “Dədə Qorqud” adı verirdi. Qərbi Avropa mədəniyyətində müəlliflik institutunun meydana gəlməsi ilə bağlı yunan eposlarının müəllifinin olub-olmaması haqqında “Homer məsələsi” meydana gəlmişdir. Göründüyü kimi, Homer

məsələsinin təqdim olunması mistifikasiya xarakteri daşıyırdı. “İlliada” və “Odiseya” əsərlərinin müəllifi kimi tarixdə özünə yer tutan Homerin adı ilə yenə mübahisələrə səbəb olan "Homer himnləri", "Margit" komik poeması və “Batraxomiomaxiya” (qurbağalarla siçanların müharibəsi) poeması mistifikasiya hadisəsi hesab olunur. Akademik İsa Həbibbəylinin son tədqiqatlarında Dədə Qorquddan epos müəllifi kimi bəhs etməsi də mistifikasiyaya bürünmüş müəllif kimliyinin araşdırılması kimi də qiymətləndirilə bilər [35, s. 60-63].

İkincisi, konkret müəllif əsər yaradır və onu bilərəkdən xalq yaradıcılığı kimi təqdim edir. Məsələn, Ceyms Makferson tərəfindən xalq deyim tərzindən folklor mövzularından istifadə edilərək “Balladalar” yaradılır və onu mifik (uydurma) Ossianın adına çıxırlar. Mənbələrin verdiyi məlumata görə, “*Ossian - III əsrdə yaşamış əfsanəvi kelt bardı – el şairidir. Onun şeirləri 1762-ci ildə üzə çıxıb. Amma sonradan belə bir şairin mövcud olmadığı məlum olub. Bu şeirləri XVIII əsr şotland şairi Ceyms Makferson yazıbmiş. O, bu şeirlərdə irland balladaları ilə Homer və Miltonun əsərlərini birləşdirirmiş*” [8]. Kollektiv yaradıcılığa belə bir münasibət artıq şüurlu mistifikasiya hesab oluna bilər. Bu halda müəllif şüurlu şəkildə bədii nümunələr yaratdığını dərk etsə də, toplumun mərkəzəqaçma gücünə tabe olub mistifikasiyaya yol verir, yaratdıqlarına öz şəxsi “möhürü”nü vurmaqdan imtina edir və toplumun içində əriyib getməyi üstün tutur.

Ossianın əsərlərinin mistifikasiya olunması öz həqiqi müəllifinə böyük şöhrət qazandırdı. Lakin bundan sonra onun əsl çapı yeni sensasiya yaradır. Beləliklə, Makferson tamamilə öz mistifikasiyasını üzə çıxarır. Bununla belə mistifikasiya öz işini görmüşdü. Dünya ədəbiyyatına Makferson mistifikasiyası artıq uğurla daxil olmuşdur.

Üçüncüsü, müəllif bilərəkdən öz adını gizlədir və uydurma müəlliflər adından ədəbi-bədii nümunəni təqdim edir. Bu halda mistifikasiyanın müəllifi iki obyektə implisit şəkildə parodiya hədəfinə çevirir. Bunlardan birincisi, şamplarla düşünən və bu şamplara uyğun yazıb-yaradan sənətkarlardır. İkinci hədəf isə bu şamplara uyan, dünyanı yalnız onlarla dərk edən, gerçəkliyi yalnız onun prinsipləri işığında görə və dəyərləndirən oxucu kütləsidir. Ədəbiyyatın tarixində bu cür mistifikasiya hadisələri

çox olmuşdur. Görkəmli fransız yazıçısı Prosper Merimenin yaradıcılığında da belə bir maraqlı mistifikasiya hadisəsi vardır. Onun ilk dəfə anonim şəkildə dərc olunmuş “Qüzla” əsəri cənub-qərb slavyanlarının mahnılar toplusunun fransız dilinə tərcümə edilmiş variantı kimi təqdim olunmuşdur. Toplu Strasburqda gizli dərc edilmiş, qeydlər və "müəllif" portretiylə də təchiz olunmuşdu. Guya Spalato şəhərindən olan bir nəfər italyalı folkloryığanın, həmçinin İakinf Maqlanoviç adında uydurulmuş qüzla çalanın bir sıra müəllif mahnıları və balladaları topluya daxil edilmişdi. Ön sözündə yazılanlara görə, müəllifin arzusu, romantizm dövründə dəbdə olan yerli ekzotik koloriti ifşa etmək idi. Bu dövrdə Fransa burjua inqilabının qarşıya qoyulan vəzifəni yerinə yetirə bilmədiyindən sosial-siyasi münasibətlər və mübarizələr kəskinləşmiş, mütərəqqi qüvvələrin qəzəbindən doğan etiraz dalğaları kəskin artmışdı: xüsusən də feodalizm ictimai bir formasiya olaraq həm məzmun, həm istiqamət, həm də xaraktercə dəyişmişdi. İnsan artıq yeni sosial münasibətlər sistemi kimi qəbul edilən kapitalizm cəmiyyətinə qədəm qoymuşdu. Belə dinamiklikdən bir sıra mənfi cəhətlərdə meydana çıxmışdı. Müəllifin ön sözündə yazılanlara inansaq, onun arzusu, romantizm dövründə dəbdə olan romantik koloriti ifşa etmək, onu rişxənd hədəfinə çevirmək idi. “Quslilər”, xalq mahnılarının nəsr ilə tərcüməsini təqlid edərək, nəsrə yazılmış şeirlər sırasına daxil olur, lirikanın bu janrının inkişafına təsir edir.

Bununla belə Merimenin yaradıcılığını tədqiq edərək qeyd etmək olar ki, kitabın yaradılmasının səbəbinin özü də mistifikasiyadır, “qəsdən qeyri-dəqiqdir” və toplu Merimenin inandırdığı kimi yüngül, sürətli improvizasiya deyil, uzun müddətli işin bəhrəsidir.

Prosper Merimenin “Qüzla” əsərində həyata keçirməyə cəhd göstərdiyi mistifikasiya öz nəticələri etibarilə uğurlu hesab oluna bilər və yeni dövrdə ədəbi-bədii fikirdə həyata keçirilən, detektiv janra xas olan oxucunu azdırma prinsipindən istifadə etmədən, sadəcə müəllifin adını dəyişdirməklə auditoriyanı inandırmaq yolunda atılan əhəmiyyətli addımdır. Prosper Merimenin uğuru bir də ona görə önəm kəsb edir ki, müəllif o dövrdə yaşayıb-yaradan, məhz xalq yaradıcılıq qaynaqları ilə bilavasitə çalışan, son dərəcə həssas iki nəfər slavyan əsilli sənətkarı – A.Mitskeviç

və A.Puşkini mistifikasiyanın “qurbanı”na çevirməyə nail olmuşdu. Belə ki, A.Puşkin P.Merimenin bir sıra balladalarını iqtibas etmiş, rus dilinə çevirərək “Qərb slavyanlarının mahnıları” sərlövhəsi altında çap etdirmişdi [88]. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, P.Merime heç də bütün ədəbi ictimaiyyəti aldatmağa nail olmadı. Belə ki, ilk dəfə görkəmli romantik sənətkar Viktor Hüqo həmkarının “yalanının üstünü açdı”.

Əgər birinci halda mistifikasiya təbii prosesin nəticəsi kimi meydana gəlsə, ikinci və üçüncü hallarda müəlliflər oxucunu müəyyən məqsədlərlə “azdırmaq” naminə mistifikasiyaya müraciət edirlər. Ossiyanın balladalarının müəllifi öz əsərlərində xalq ruhunun təcəssümünə cəhd edir. Lakin Prosper Merimenin əsərləri bir tərəfdən romantik sənətkarların ədəbi kolorit vasitəsilə xalqın ruhunu ifadə cəhdini, digər tərəfdən romantizmin prinsiplərini həqiqət kimi qəbul edən oxucunun sadələşməliyünü ələ salır. Burada müəllif mistifikasiya vasitəsilə romantizm cərəyanının çatışmazlıqlarını üzə çıxarır. Eyni zamanda bədii əsərdə uydurma ilə həqiqət arasındakı dialektik vəhdəti dərk edərək sadələşmə oxucu problemini də irəli sürür.

Ümumiyyətlə, insan dialektik varlıq kimi daim bir tərəfdən hərəkət etmək, dəyişmək, digər tərəfdən arabit ayaq saxlamaq, dincəlmək zərurətini hiss edir. Bu aramsız hərəkət isə onun sərbəst şəxsiyyət kimi formalaşması prosesinə təkan verir. Bütün mənfi cəhətlərinə baxmayaraq burjuaziyanın formalaşdırdığı insanlararası münasibətlər sistemi fərdi kirəcləşməyə qoymur, onu daim ictimai varlıq kimi hərəkətə sövq edir. Bütün bunlar yeni müəllif-oxucu münasibəti formalaşdırır. *“Müasir oxucular müəllif-əsər-oxucu triadasında mətn oxumağı və ya oxu prosesində mətnin niyyətini müəllifdən, müəllifin niyyətini mətndən, oxucu niyyətini isə hər ikisindən ayırmağı bilir, kütləvi şəkildə olmasa da, mətnin oxunmasını ciddi iş kimi görür, mətnin yozumunda ənənəvi, birölçülü güzgü effektinin özünü doğrultmadığı qənaətindədir”* [62, s. 162].

Mistifikasiyanın estetik formalarının ifadəsi incəsənətin janrlarından, növlərindən, yaradıcılıq metodunun imkanlarından asılıdır: klassisizm, romantizm, realizm, modernizm mistifikasiyanın müxtəlif şəkildə və səviyyədə təcəssüm olunmasına imkan verir.

Real tarixə, dövlət və məişət konfliktlərinə müraciət dramda köklü dönüşün meydana gəlməsinə səbəb oldu. İntibah dramı, Şekspirin, Lope de Veqanın, Kornelin, Rasinin dramaturgiyası bu dönüşün nümunələri hesab oluna bilər. Dramın süjetləri möhtəşəm hadisələri və qəhrəmanlığa köklənmiş xarakterli təsvir etməyə başladılar.

XVIII əsrdə Maarifçilik estetikasının təsiri altında yüksələn burjua sinfinin nümayəndələri dramın qəhrəmanları qismində çıxış etməyə başladılar. Buna Didronun, Lessinqin dramları nümunə hesab oluna bilər. XIX əsrin romantizminin nümayəndələri əfsanəvi və tarixi süjetləri qeyri-adi qəhrəmanları, onların hüdudsuz ehtiraslarını maarifçi dramın realizminə qarşı qoyurlar. Bu baxımdan XIX əsrin romantiklərindən Amadey Hofman, Lüdviq Tik nağıl janrına müraciət etməklə, demək olar ki, bütün yaradıcılıqlarını mistifikasiya şəklində quraraq bir tərəfdən maarifçilik dövrünə parodiya şəklində münasibət bildirir, digər tərəfdən yarandığı dövrün yeni ab-havasını təcəssüm etdirdi. Hofmanın yaradıcılığında nağıllarını mistifikasiya şəklində təqdim etməsi ona sonsuz şöhrət qazandırmış, həmçinin romantizm üslubunun özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirmişdi. “Şeytan eliksiri”, “Sinnober ləqəbli Balaca Saxes”, “Şelkunçik və siçanlar padşahı”, “Qızıl Küpə nağılı” əsərləri başdan ayağa mistifikasiyanın parlaq nümunələri hesab oluna bilər. “Sinnober ləqəbli Balaca Saxes” əsərində müəllif pulun hakim kəsildiyi dövrdə “əsilli-nəsilli” pozğun aristokratiyaya və onun yalançı, yaltaq qulluqçularına nifrətini gizlədə bilmir. Romantik üslub üçün xarakterik olan qrotesk və istehza bu əsərdə ifşaedici satira səviyyəsinə qədər yüksəlir və bütün bunlar yazıçının əsərində nağıl dönündə mistifikasiya şəklində təqdim edilir. Hofman bunun üçün folklor mövzularına müraciət edir və mistifikasiya üsullarından faydalanır. Əsərdə qorxaq və miskin Balaca Saxes qəhrəmanlığı və başqaları tərəfindən yaradılanları öz sehrli gücünün köməyi ilə əldə edir. Beləcə onun əsərində ilk avantürist-fırıldaqçı obrazı yaranır və hakimiyyətdə özünə aid olmayan yeri tutur. Onun yanlış şöhrətinin və fırıldaq yolu ilə qazanılmış sərvətinin parıltısı ətrafındakıları sanki kor edir. Hamı Saxesə sitayiş edir. Yalnız təmənnəsiz, coşqun gənc şair olan Baltazar Saxesin əslində heç kim olduğunu və ətrafdakıların ağılsızlığını başa düşür. Ancaq Sinnoberin sehrli gücünün təsiri altında insanlar həqiqəti anlamaqda acizdirlər: onların

gözlərində Baltazarın özü ağılsızdır. Bunun nəticəsində o, məhkəmənin qəddar hədəsinə düşər olur. Yalnız sehrbaz və cadugər Prosper Alpanusun müdaxiləsi qədəhləri dağıdır, cavan oğlanı xilas edir və onlara sevimli Kandidunu qaytarır. Beləliklə, nağıllara məxsus xoşbəxt sonluq baş verir. Lakin alman romantizmində nağılın xoşbəxt sonu sərt istehzaya köklənib. Əslində, bu mistik nağıl vasitəsilə Hofman öz yaşadığı dövr üçün müasir Almaniyanın cırtdan knyazlığının və onu idarə edən kütbeyin knyazın və yelbeyin nazirlərin karikaturasını yaratmışdı. Burada müəllif həmçinin zorakı maarifçiliyi lağa qoyurdu; belə ki, əsərdə acgöz və həmişə sərxoş professor Moş Terpinanın bütün elmi təcrübələrinin knyazın şəxsi çaxır zirzəmilərində həyata keçirilməsi buna misal ola bilər.

Göründüyü kimi, romantiklər real həyata deyil, mistik durumda olan həyatın mistifikasiyasına daha çox önəm verirdilər.

Realizm dövründə də mistifikasiyanın özünəməxsus keyfiyyətləri diqqəti cəlb edir. Realist yaradıcılıq metodu ilə yazılmış əsərlərdə mistifikasiya həyatın əsl gerçəkliyini üzə çıxarmağa xidmət edir. Bu baxımdan Azərbaycan ədəbiyyatında ilk realist nümunələr yaradan mütəfəkkir yazıçı Mirzə Fətəli Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” əsərində mistifikasiyadan istifadə üsulu diqqətəlayiqdir. Əsərdə münəccimbaşı Mirzə Sədrəddinin ulduzların qəzəbi haqqında Şah Abbasa hövlnək xəbəri ilk mistifikasiya hadisəsi kimi qeyd oluna bilər. Şah Abbas və onun saray əyanlarının ulduzları aldadaraq Yusif Sərracı hakimiyyətə gətirmələri növbəti mistifikasiya hadisəsinə yol açır. Müəllifin ustalıqla istifadə etdiyi ən maraqlı mistifikasiya hadisəsi isə əsərin sonunda Yusif Sərracın müəmmalı şəkildə yoxa çıxması ilə bağlıdır. Müəllif Yusif Sərracın hakimiyyətə mistik yolla gətirilməsi vasitəsilə dövrünün ədalətli idarəetmə prinsiplərinin əslində məhz təhsillə bağlı olmasını vurğulamaq istəyir. Bildiyimiz kimi, müəllif əsərdə Yusif Sərracın öncə Qəzvində, sonra İsfahanda, daha sonra Həmədanda böyük məktəblər keçməsinə qeyd edir. Bu baxımdan dahi sənətkar mistifikasiya ədəbi priyomundan istifadə etməklə əslində özünün maarifçilik ideyası zəminində utopik dövlət quruluşunu yaradır. Müəllif hakimiyyəti idarə etmək üçün savadlı, elmi adamın seçilməsini öz oxucularına mistik əhval-ruhiyyə ilə təqdim edir. Digər tərəfdən, Yusif Sərracın yoxa

çıxma səbəbini oxuculara açıqlamır. Bu baxımdan müəllif bu müəmmalı qeybolmanın izahını oxucuların öhdəsinə buraxır. Beləliklə, Yusif Sərracın yoxa çıxması mistik durum yaratdığı halda oxucu üçün mistifikasiya olaraq qalır [9, s. 3-35].

Realizm üslubunda mistifikasiya üsulundan istifadə edərək uğur qazanan yazıçılardan biri M. Bulqakovdur. Onun “Ustad və Marqarita” romanı buna misal ola bilər [15]. Əsərdə iştirak edən Voland obrazının adı elə özü mistifikasiya ilə bağlıdır. İlk dəfə Hötenin “Faust” əsərində yalnız bir cümlədə adı çəkilən Voland adı ilə bağlı bir sıra mülahizələr mövcuddur. Qədim alman ədəbiyyatında şeytan adının Valand adı ilə adlandırılması fikri də diqqəti cəlb edir. Lakin diqqətlə fikir verdikdə Voland adının qədim latın əlifbası ilə oxuduqda Dyavol (İblis) sözü alınır. Bu obraz bir tərəfdən mistik tərzdə təqdim olunsada, son dərəcə realdır. Romanın ilk səhifələrindən Volandın Allahın varlığı barəsində yürütdüyü fikirlərdə müəllif yaratdığı mistik durumla yaşadığı dövrdə sovet ideologiyasının zorla insanlara ateizm siyasətini yeritməsini ifşa edir. Bu baxımdan müəllifin romanda yaratdığı mistika mistifikasiyaya dönərək yaşadığı dövrün gerçəkliyini tam üzə çıxarmağa nail olur. Məlumdur ki, “Ustad və Marqarita” əsəri sovet dövründə qadağan olunmuş ədəbiyyat hesab olunsada, kifayət qədər uğur qazanmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında onunla bəzi paralelləri bölüşən Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı isə tamamilə yeni çalar kəsb edir. Fikrimizcə, bu iki əsərin müqayisəsindən realist və mifik mistifikasiya tiplərini ayırmaq olar. Bu təsnifatda qarşılaşdırma nisbi xarakter daşıyır. Ona görə ki, M.Bulqakov və Yusif Səmədoğlu bir tərəfdən mifə köklənərək, ikinci tərəfdən gerçək həyat həqiqətlərindən çıxış edərək mistikaya və onun əsasında, təbii ki, mistifikasiyaya meyl edirlər. Lakin bədii əsərlərin (“Ustad və Marqarita” və “Qətl günü”) təhlili sübut edir ki, Bulqakovun əsərində gerçəkliyin, Y.Səmədoğlunun romanında mifologiyanın xüsusi çəkisi daha artıq olduğuna görə belə bir bölgüyə zəmin yaranır. Yeri gəlmişkən, məhz bu prinsip əsasında Q.Q.Markesin “Yüzilin tənhalığı” romanı mifoloji mistifikasiyaya, Ç.Aytmatovun “Gün var əsrə bərabər” əsəri realist mistifikasiyaya nümunə ola bilər. Amma onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu iki yazıçının da əsərlərində həm mifologiya, həm də

gerçəklik mistifikasiyaya yol açan faktorlardır. Məhz onlardan birinin o birinə nisbətən xüsusi çəkiddəki dominantlığı belə bir təsnifat aparmağa imkan verir.

Hər bir mərhələdə mühit və davam edən ənənələr kontekstinə, yazıcının psixoloji durumuna, yiyələndiyi informasiyaya uyğun müəllif mövqeyi formalaşır. Bu mənada müasir dövrün ən geniş yayılmış olduğu ədəbi cərəyanında müəllif mövqeyi cərəyanın mövqeyi ilə qovuşuq şəkildə belə təzahür edir. “... *postmodern insan (sənətkar) orta əsrlərin mərkəzi və intibah sonrası insan mərkəzli dünya təsəvvürünü yıxaraq “mərkəzsiz” və ya “çox mərkəzli” bir dünya təsəvvürünü yaratdı*” [53, s. 394]. Belə çoxplanlılığın əksi üçün mistifikasiya əlverişli vasitədir.

Əslində, bədii əsər öz mahiyyəti etibarilə bir neçə yönümdə mistifikasiyadır və onun qurulmasında, nəyin öndə, nəyin arxa planda verilməsində müəllif mövqeyi əhəmiyyətli rol oynayır. Hələ vaxtilə Aristotelin göstərdiyi kimi, bütün incəsənət növləri mimesisə əsaslanır və bu, dünyanın dərk olunmasının formalarından biridir. Məlumdur ki, insan şüurunda dünyanın modelini yaratmaqla onu dərk etməyə çalışır. Bu o deməkdir ki, əslində insanın şüurunda gerçəklik bütünlüklə yox, modelləşdirilərək, yəni resipiyentə lazım olan cəhətlərin qabardılması, lazım olmayanları isə kənarlaşdırması hesabına dərk edilir. Deməli, dünyanı dərk etmə prosesində şüur inikas olunan nəsne və hadisələrin dəyişdirilməsinə, bəzi cəhətlərin kənarlaşdırılmasına, digərlərinin şişirdilməsinə, bir sözlə, mistifikasiyaya hesablanmışdır; mistifikasiya prinsipləri əsasında təşkil olunmuşdur. Özü də bu prosesin təşəbbüskarı, bütün hallarda biganə və neytral mövqedən çıxış edən obyekt tərəfindən deyil, subyekt tərəfindən könüllü şəkildə həyata keçirilir. Beləliklə, subyekt obyektə mistifikasiya hədəfinə çevirməsə - özünü lazımı səviyyədə və müəyyən nəzər nöqtəsindən aldatmasa, dünyanı adekvat şəkildə dərk edə bilməz.

Əgər dünyanın nəsne və hadisələri şüurda birbaşa əks olunsaydılar, insanın təxəyyülü və eyni zamanda yaradıcılıq qabiliyyəti üçün meydan açıla bilməzdi. Deməli, dünyanın dərki, o cümlədən onun obrazlı-bədii dərki insanın özünü aldatması, özünümistifikasiya əsasında mümkündür.

Potensial resipiyentin aldanma əsasında dünyanı dərk etməyə meyli incəsənət, o cümlədən ədəbi-bədii nümunələr yaradan şəxslər tərəfindən istifadə olunur.

Bəzən əks mistifikasiyaya yol verilir. Buna XIX əsr alman şairi və tərcüməçisi Fridrix Bodenştedin Azərbaycan şairi Mirzə Şəfi Vazehin ədəbi irsinə münasibəti misal ola bilər. Məlumdur ki, alman şairi Mirzə Şəfi Vazehin əsərlərini alman dilinə tərcümə etmiş və müəllifin adı ilə onları nəşr etdirmişdir. Lakin bu əsərlərin son dərəcə böyük şöhrət qazanmasını nəzərə alaraq o, mistifikasiyaya (oxucuları mistik vasitə ilə aldatmağa) yol vermişdir.

Bəzi hallarda sənətkarlar öz əsərlərini ekzotik, yaxud oxuculara məlum başqa müəllif adı altında nəşr edib böyük pullar qazanmağa cəhd edirlər. Mistifikasiya müəllifin təqdim etdiyi əsərdən özünü prinsipial şəkildə məhdudlaşdırması zəminində baş verən ədəbi hadisə kimi də dəyərləndirilə bilər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, resipiyent hər hansı bir yalanı yaxud mistifikasiyanı deyil, maksimum həqiqətəbənzər yalanı, yaxud da xəyalda gerçəkləşdirilə biləni qəbul edir: əgər sənətkarın təsvir etdiyi hadisə yaxud nəsne həqiqətdən çox uzaqdırsa, bəzi hallarda isə onunla həqiqət arasındakı bağlar faktiki olaraq qırılıbsa, onda resipiyent bunu “absurd” kimi dəyərləndirir və hər hansı bir “sirr” axtarmır, onu mistifikasiyanın obyektinə çevirmir. Əksinə, müəllif real gerçəkliklə yaratdığı bədii nümunədə təsvir olunan bədii gerçəklik arasında optimal məsafəni düzgün müəyyənləşdirə bilirsə, bu halda bədii mətn resipiyent üçün mistifikasiya obyektinə çevrilir; o, ilk baxışdan aydın və şəffaf görünən mətndə dərin qatlar axtarır və onları mistifikasiyanın hədəfinə çevirir. Bu belə bir paradoksal faktı sübuta yetirir ki, sarrin, mistifikasiyanın mənbəyi şəffaflıq və aydınlıqdır.

Gözə görünən və gözə görünməyən, dərk olunan və dərk olunmayan nəsne və hadisələrə mistik don geyindirib onları resipiyentlərin şüuruna, düşüncə tərzinə daxil etmək sənətkarların əsas üsul və vasitələrindən biridir.

Nəsne və hadisələrin işarəsi qismində çıxış edən söz ifadə etdiklərinə “pərçimlənməklə” yanaşı, həm də paradoks şəkildə onlardan ayrılır, başqa sözlər və ifadələrlə müxtəlif yönümlü əlaqələrə girir. Bir baxımdan söz öz koqnitiv toru ilə dünyanı bürüyən, bütün nəsne və hadisələrini və onların əlaqə və münasibətlərini ehtiva edir. Bu mövqedən dildə bir söz digər sözün (sözlərin və ifadələrin) kontekstində özünün məna potensialını bürüzə verərək yeni çalarlar kəsb edir. Bəzi

hallarda hətta ilkin mənanın əksini təşkil edən yeni məna qazanması onun zənginləşməsinin, dünyanın nəsnə və hadisələrini müxtəlif rakurslardan işarələyən qismində çıxış etməsinin, eyni zamanda dünyanı nəsnə və hadisələri ilə əlaqədar bağlı – ayrı universumunu yaratmasının ən mühüm, operativ və hərəkət təzahürlərindən biridir.

Bəşər övladı dünyanı şüurlu şəkildə dərk etməyə başladığı andan nəsnə və hadisələrin, xüsusilə onların əlaqə və münasibətlərinin qarşısında gücsüz olduğunu, mahiyyətini dərk etmək iqtidarında olmadığını hiss etmiş və buna görə də onların mahiyyətini fəvqəltəbiiliklə - mistika ilə bağlamışdır. “Mistika” sözündən yaranmış, onu müxtəlif cəhətlərdən; bəzi hallarda təkzib edən, konnotativ anlayışları buna misal göstərmək olar.

Qədim yunan dilində “mistika” sirli ayinlər, mərasimlər deməkdir. Mistika mifoloji dünyanıdərk formasının parçalanması prosesində mifin rasionallığına şübhə fonunda və onun nəticəsi kimi yaranır: mistik əhval-ruhiyyə onda formalaşa bilər ki, insan fəvqəltəbii, sirli qüvvələrin mövcudluğuna inansın, bəzən onlarla bu və ya digər şəkildə ünsiyyət qurmağın yolları üzərində düşünsün; ya buna ümid etsin, ya da əlaqə ehtimallarından əlini üzsün. Lakin rasionallıq dərk qeyri-mümkünlüyü heç də bu nəsnə və hadisələrlə irrasional əlaqələr sistemi qurmağı istisna etmir: insan bir növ gücsüzlüyünü etiraf edib, ayinlər və mərasimlər vasitəsilə bəzi hallarda ona tabe olmağa, digər hallarda isə onu ram etməyə çalışır. Bu ünsiyyət imkanı sırf irrasional səciyyə daşdığına görə mistika fenomeninin mahiyyətini açıqlamır, hətta açıqlamağa cəhd belə göstərmir. Nəticədə, fəvqəltəbiiyə mistik inanc bəzən gözlə görünən, bəzən sövqi-təbii hiss olunan, lakin mahiyyətinin açıqlanması qeyri-mümkün olan, yaxud mövcud mərhələdə qeyri-mümkün görünən fenomenlərə əsaslanır. Özü də anlam səviyyəsi nə qədər aşağı olursa, yəni rasionallıq təməldən nə qədər daha artıq məhrum olursa, paradoksal şəkildə mistik inanc bir o qədər güclü olur.

Mistika hər şeydən əvvəl sakral dini praktikadır və bütün inanc konsepsiyalarında bu və ya digər şəkildə özünü büruzə verir. Allahla birbaşa fəvqəlhissi ünsiyyət olmasa, bunun əldə edilməsi qeyri-mümkündür. Mistika ekstatik şəkildə sirli qüvvədən alınan sirli informasiya aktında yaşanır. Dünyaduyum

səviyyəsində irrasional səciyyə daşıyan mistika dini praktika kimi konseptuallaşır, müəyyən nizamı olur və bu inancdan çıxış edən insanları müəyyən nizam əsasında birləşdirir, bir sözlə, bu halda mistika irrasionallığın rasionallığıdır. Bu mistik irrasionallığın rasionallaşması özünü xüsusilə aydın şəkildə ayinlərin və mərasimlərin düzümündə büruzə verir.

Qneseoloji planda mistika qəlbin transendental dəyərlərlə təmasda həqiqəti birbaşa görmək imkanını nəzərdə tutur. Anlam nəzər nöqtəsindən mistik duyum qısaqapanmadır və sinkretik səciyyə daşır: bu prosesdə Allahla insan arasında birbaşa təmas yaranır, dünyəvi dəyərlər yoxa çıxır. Mistik qavrayış dünyanın elmi dərk qismində təhlil metodunu istisna edir. *“Mistisizm insanın ağıl və məntiq yolu ilə yetişə bilmədiyi ilahi, fəvqəltəbii deyilən gerçəkləri dərin bir sezgi ilə arama yoludur”* [68].

Mistik dünyaduyumun meydana gəlməsi arxaik kultlarla izah olunur. Ayinlərin icrası prosesində və onların yardımı ilə icmanın üzvləri dünyəvi (profan) zamandan qopur, ulu əcdadların sakral dünyasına səyahət edirlər: mistika vasitəsilə gerçək və virtual dünyalar arasında sərhədlər ortadan götürülür.

Bununla qeyd etmək lazımdır ki, din mistifikasiya obyektinin qismində real dünyadan hermetik şəkildə təcrid olunmuş axirət dünyasına istinad edir. Əlbəttə ki, hər bir yeni bilgi kimi dini ideologiyanın insanlara aşılamaq istədiyi mistik bilgi də insana məlum olan bilgilər sistemində əsaslanmalıdır: namələmə yol yalnız məlumdan keçir. Məhz buna görə də müəyyən görmə bucağından axirət dünyası gerçək dünyanın modeli əsasında formalaşmışdır. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, axirət dünyasının iki qütbü – cənnət və cəhənnəm gerçək dünyanın müəyyən, həqiqətən mövcud olan cəhətlərini ehtiva etməklə yanaşı mütləq ideallaşdırma prinsipi əsasında qurulmuşdur – cəhənnəm ifrat əzab və məşəqqətləri, cənnət isə ifrat həzz və can rahatlığını təcəssüm etdirir. Ədəbi-bədii nümunədə mistifikasiya bir çox cəhətdən dini dünyagörüşünə bənzəyir. Bununla yanaşı, müəlliflə resipiyent arasında apriori, heç bir yerdə təsbit olunmamış, lakin hər iki tərəfin gözlədikləri müqavilə mövcuddur: a) müəllif resipiyentdən ədəbi-bədii nümunəni uydurduğunu gizlətmir; b) bu müəlliflə resipiyent tərəfindən könüllü şəkildə qəbul olunmuş "mistifikasiya"

oyununun qaydaları əsasında həyata keçirilir; c) müəllif bu oyunda maksimum həqiqətə uyğunluğa can atmalı, resipiyent maksimum ona inandığını nümayiş etdirməlidir. Lakin eyni zamanda bu oyun olduğuna görə nə müəllifin, nə də resipiyentin bəlli həddi aşması məqbul hesab oluna bilməz. Bu məqam dini mistifikasiya ilə ədəbi-bədii mistifikasiya arasında bir sıra köklü fərqlərin mövcud olmasını üzə çıxarır: a) dini mistifikasiya resipiyentə (dindara) bir tərəfdən real gerçəklikdən fərqli olan virtual gerçəklik (axirət dünyası) modelini, ədəbi-bədii mistifikasiya gerçəkliyin özünün modelini təqdim edir; b) dini mistifikasiya hermetik şəkildə resipiyentdən təcrid olunmuş, mövcudluğunu heç bir vəchlə sübuta yetirmək mümkün olmayan axirət gerçəkliyinə inanc hissi aşlayır, onun mövcudluğunu heç bir sübut olmadan, qeydsiz-şərtsiz qəbul etməyi tələb edir, ədəbi-bədii fikir isə öz nümunələrini gerçək dünya modeli əsasında formalaşdırsa da, müxtəlif vasitələrlə uydurma olduğunu, yalan danışdığını bildirir və mistifikasiya vasitəsilə resipiyenti (oxucunu) öz virtual aləminə daxil olmağa, müvəqqəti və qismən bu aləmin gerçəkliyinə inanmağa dəvət edir.

Bizə məlumdur ki, mədəniyyətlərdə dini və ədəbi-bədii fikir hər zaman bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqə və münasibətlərdə olmuş, qarşılıqlı şəkildə bir-birini tamamlamışlar. Heç də təsadüfi deyildir ki, İslamın müqəddəs kitabı olan “Qurani-Kərim” və iudaizm ilə xristianlığın müqəddəs kitabı “Bibliya” dini inancları təlqin etməklə yanaşı həm də möhtəşəm bədii sənət nümunələridir. İfadə dərəcəsinə görə “Quran” ecaz sayılır; insan onu yaratmaqda acizdir, bənzərsiz və təkrarsızdır.

Ədəbi-bədii fikir də öz növbəsində dini deyim tərzindən (bədii ifadə sistemindən, üslubundan, metaforalarından və s.) geniş istifadə edir.

Milli və regional mədəniyyətlərin bu iki aparıcı amilinin sıx ünsiyyəti digər amillərlə yanaşı həm də ikisinin də insana və cəmiyyətə təsir vasitəsi kimi mistifikasiyadan istifadə etməsi onu dünyaduyumu və dünyanı dərkən üsul və vasitələri sırasına daxil edir.

Bu özünü həmçinin onda göstərir ki, faktiki olaraq oxu (mütaliə) prosesi struktural baxımdan dini ayinləri əvəz edir və resipiyentdən yalnız oxu prosesində ona təqdim olunan mistik gerçəkliyə inanmağı tələb edir. Lakin bununla yanaşı hər

bir gerçəkliyin və uydurmanın çulğalaşması olan ədəbi-bədii nümunə özünün hüdudlarından kənara çıxan müəyyən nəticələri də nəzərdə tutmağı tələb edir. Bu, əxlaqi-mənəvi dərs də, həyatı daha dərinə dərk etmək də, müəyyən bir ideoloji prinsip ətrafında birləşmək də və sairə ola bilər. Lakin dini mistifikasiyadan fərqli olaraq ədəbi-bədii mistifikasiya resipiyenti qanunlarını və qaydalarını mütləq şəkildə qəbul etməyi və onlara tabe olmağı şərt kimi irəli sürmür. Fikrimizcə, ədəbi-bədii nümunənin oyun xarakteri də məhz buna xidmət edir.

Bu baxımdan gerçəkliyi və uydurmanı müxtəlif üsullarla və müxtəlif nisbətlərdə birləşdirən hər bir ədəbi-bədii nümunə mistifikasiyadır.

Lakin bəzi hallarda müəllif oxucu ilə oyunun şərtlərini daha da mürəkkəbləşdirməyə cəhd edir. Bu halda müəllif uydurduqlarını resipiyentə həqiqət kimi qəbul etdirməyə çalışır. Bizim fikrimizcə, bunu ikiqat mistifikasiya hesab etmək olar. Bütün ədəbi-bədii nümunələrdə müəllif uydurduğunu gizlətmir və resipiyenti buna müvəqqəti də olsa, inanmağa çağırır. İkinci mistifikasiya bir növ tapmacadır. Lakin adi tapmacada paradoksal şəkildə cavab tapmacanın içindədir. Merimenin "Güzla" adlı əsər-tapmacası özünün açılması üçün açar təklif etmir və total şəkildə bütün oxucuları "dolamağa", onları "ələ salmağa" hesablanmışdır.

Ədəbi mistifikasiya mətnin həqiqi müəllifinin özü tərəfindən yazılıb başqasının adına çıxması ilə başlayır. Plagiatlığın əksi olaraq həqiqi müəllifin əsəri fiktiv müəllifə aid edilir və bu mistifikasiyada müəllif özü bilavasitə iştirak edir.

Ədəbi mistifikasiyanın vacib xüsusiyyətlərindən biri başqa adın həqiqi müəllif tərəfindən uydurulması müvəqqəti və situativ xarakter kəsb etməsi ilə bağlıdır. Mistifikator mətni başqasının adı ilə təqdim edir. Bəzən əgər mətn anonimdirsə, bu zaman oxucu onun struktur və üslubundan çıxış edərək fiktiv müəllif obrazı yaradır. Bu baxımdan həqiqi müəllif mətni, mətn özü isə müəllif-kabus yaradır və sona kimi reallıq səciyyəsi daşıyır. Müəllif adlarının dəyişdirilməsi heç də həmişə mistifikasiya xarakteri daşımır. Ədəbi təxəllüslərin, soyadların mövcudluğu bədii əsərin real müəllifliyinə xələl gətirmədiyi kimi fiktiv səciyyə də daşımır. Bu baxımdan mistifikasiya uydurma ada deyil, uydurma müəllifliyə aid edilir. Ümumiyyətlə, ad öz daşıyıcısının real mövcudluğu və onun statusu haqqında ilk məlumat xarakterinə

malikdir. Mətnin reallığının təyin olunması onun əlavə təsdiq əlamətlərinin mövcudluğuna ehtiyac duyur. Bu zaman mövcud olan çatışmazlıqlar və şübhəli qalan məqamlar mətnin mistifikasiyasını üzə çıxarmağa imkan verir. Oxucunun azdırılması və saxtakarlığın aşkar edilməsi - mistifikasiyanın mənimsənilməsində iki mərhələ təşkil edir. Müəllif adının dəyişdirilməsi və ya onun uydurulması mətn strukturunda adın həm də kriptogrammatik səviyyədə yerinin müəyyənlənməsi problemini aktuallaşdırır. Bu baxımdan həm də mistifikasiya müəllif adının poetikasının araşdırılmasında müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, fiktiv adın analizi, onun həqiqi ada münasibəti mətnin arxitektonikası mərhələsində tədqiq edilir. Mətnin müəllifinin adının varlığı, yoxluğu və yaxud uydurulması mətnin xarakteristikasına mühüm təsiri vardır. Düzdür, müəllifin adının oxucu resepsiyasına təsirini mütləqləşdirmək olmaz. Lakin eyni zamanda bu faktoru kənara qoymaq da düzgün deyil. Biz çox zaman məhz müəllifə görə bu və ya digər əsəri mütaliə edirik. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, müəllifin əvvəlki əsərləri ilə tanışlıq, yaxud onun ədəbi tənqid tərəfindən yaradılmış imici nəinki əsəri oxumağa sövq edir, bir çox hallarda apriori onun oxucu tərəfindən dəyərləndirilməsinə təsir göstərir. Lakin müəllif adının yalnız oxucu kütləsinin arasında məşhur olması deyil, həmçinin onunla bağlı digər faktorlar da oxucu resepsiyasına təsir edir ki, bir sıra hallarda müəlliflər mistifikasiyaya yol verərək öz məqsədlərinə nail olmağa çalışırlar. Bu baxımdan P. Merime iki məşhur mistifikasiyasında tamamilə fərqli bölgələrin ədəbiyyatlarına və ədəbi-bədii janrlarına müraciət etməsinə baxmayaraq (“Klara Qazülün teatri” əsərində o, ispan gerçəkliyinə, ədəbi-bədii ənənələrinə, teatr janrına, “Qüzla” toplusunda isə cənub slavyanlarının dünyaduyumuna, düşüncə tərzinə və nəsrə yazılmış ballada janrına müraciət etmişdir) ədəbi-bədii mistifikasiyanı eyni prinsiplər əsasında qurur. Əgər Merime mistifikasiyadan istifadə edib bəri başdan ədəbi-bədii nümunələrin onun qələminin məhsulu olduğunu bəyan etsəydi, o dövrdə oxucu kütləsinin əsasını təşkil edən sadələvh oxucular fransız yazıçısının ispan, yaxud cənub slavyanlarının həyat və düşüncə tərzinə yetərinə bələd olmasına şübhə ilə yanaşardılar və bu apriori şübhə təkə əsərlə tanışlıq prosesinin başlanğıc mərhələsinə deyil, mütaliəsinin bütün gedişinə və oxucuda həm əsərlərin

həqiqətə uyğunluğu, həm də müəllifin səmimiyyəti ilə bağlı şübhələrin formalaşmasına səbəb ola bilərdi. Məhz buna görə də müəllifin adını mistifikasiya hədəfinə çevirməklə P. Merime yazıların özünə yox, birinci halda İspaniyalı aktrisa Klara Qazülə, ikinci halda cənublu slavyana mənsub olmasını ön plana çəkmək və ilk növbədə sadələşmiş oxucunun diqqətini adı çəkilən ədəbi-bədii nümunələrə yönəltmək idi.

Lakin P. Merimenin müəllif adını mistifikasiya hədəfinə çevirməsinin səbəbləri təkcə bununla bitmir. Daha iki səbəbi göstərmək olar. Onların hər ikisini bir xüsusiyyət birləşdirir: onlar müəllif tərəfindən ifşa etmək məqsədi ilə işlədilir. Hər şeydən əvvəl göstərmək lazımdır ki, P. Merime bir qayda olaraq dünya bədii-estetik və ədəbiyyatşünaslıq fikrində realizmin nümayəndəsi hesab olunsada, bütün digər yaradıcılıq metodlarına açıq olan, yəni onların bədii texnikasından, üsul və vasitələrindən özünə uyğun şəkildə istifadə edən realizmin çərçivəsinə sığışmır və onun bütün əsərlərində, xüsusilə “Tamanço”, “Karmen” kimi novellalarında həm bədii obrazların strukturlaşması, həm də insanlararası münasibətlərinin təsvirində romantizmin ünsürlərinə bol-bol təsadüf olunur. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, Merimenin yazıb-yaratdığı dövr Qərb ədəbi-bədii fikrində aparıcı mövqeni ələ keçirmək üçün romantizmlə realizm arasında kəskin mübarizə gedirdi. Özü də bu mübarizə təkcə xarici durumu ehtiva etmirdi, yəni romantizmin və realizmin iki fərqli prinsiplərdən çıxış edən konsepsiyalar kimi yarışı, rəqabəti şəklində özünü büruzə vermirdi. Bu mübarizə Balzak, Dikens kimi sənətkarların yaradıcılıqlarında yumşaq, necə deyərlər, əmin-amanlıq şəraitində cərəyan etdiyi halda, realizmə meyl edən, lakin romantizmi də öz deyim tərzində sıxışdırıb aradan çıxara bilməyən sənətkarda daxililəşirdi və kəskin xarakter kəsb edirdi. Bu baxımdan P. Merimenin öz əsərlərinin müəlliflərinə adları ilə bağlı istifadə etdiyi mistifikasiya üsulu özünümistifikasiya idi, daxili mübarizənin üzə çıxarması, müəllifin bütün vasitələrdən istifadə edərək romantizmi dəf etmək cəhdi idi. Əsər müəllif üçün yaradıcı estetik aktın bir hissəsidir. Bir çox məqamlarda müəllifin adının poetikası ilə əsərin adının poetikası bir-birinə yaxınlaşır.

Bir qayda olaraq, romantizmin təşəkkülü, mahiyyəti haqqında ənənəvi mövqedən çıxış edən tədqiqatçılar bu yaradıcılıq metodunu realizmə qarşı qoymağa, realizmin kamilliyi fonunda onun çatışmayan cəhətlərini üzə çıxarmağa cəhd edirdilər. Yaddan çıxırdı ki, gerçəklik misli görünməmiş dərəcədə mürəkkəb və ziddiyyətlidir və heç bir yaradıcılıq metodu, o cümlədən realizm də onu axıra kimi dərk etmək, onun bütün tərəflərini işıqlandırmaq iqtidarında deyil. Onu da yaddan çıxarmaq olmaz ki, gerçəklik aramsız hərəkətdir, daim dəyişir və bu dəyişikliklər daim yeni-yeni problemlər ortaya qoyurlar ki, onların dərk çətinliklər meydana çıxarır və yeni-yeni mistifikasiyalar üçün şərait yaradır.

Məlumdur ki, bir qayda olaraq bu iki yaradıcılıq metodu arasında əsas fərq onların xarakterləri və bu xarakterlərin mövcud durumlarda özlərini büruzə vermələri ilə bağlıdır. Bu baxımdan realizmi Engelsin məlum tərifini əsasında tipik xarakterlərin tipik durumlarda təsviri kimi təqdim edirlər. Hər bir cəhətdən realizmin əksi kimi təqdim olunan romantizmin mahiyyəti isə qeyri-adi xarakterlərin qeyri-adi durumlarda təsviri kimi dəyərləndirilir.

Yaddan çıxarmaq olmaz ki, “tipiklik” sözünün özü daxili ziddiyyətlərə malikdir. Bir qayda olaraq, tipikliyi sosial durumlarda yaxud insan xarakterlərində ümumi cəhətlərin vurğulanması kimi başa düşürlər. Lakin əgər durumlar, yaxud xarakterlər yalnız ümumi cəhətlərdən ibarət olsaydılar, ədəbi-bədii nümunələrə ümumiyyətlə ehtiyac qalmazdı, yəni sosial durum və insan xarakteri yalnız ümumi cəhətlərdən deyil, həmçinin saysız-hesabsız fərdi cəhətlərdən ibarətdir. Əgər realizm bu fərdi cəhətləri nəzərə almasaydı, iddiasında olduğu həqiqətləri təcəssüm etməkdən imtina etməli olacaqdı. Realizm tədqiqatçılarının əksəriyyəti onun tipoloji xüsusiyyətlərindən birinin tarixilik olduğunu vurğulayırlar. Əslində, bu, realizmin başlıca prinsipidir. Bu prinsipin nəzərə alınması tipikliyin və onun fərdiliklə vəhdətinin elmi cəhətdən doğru qavranılmasına xidmət edir. Zaman və məkanın gerçəklərini bədii ümumiləşdirmə yolu ilə təqdim edən realizm bu mənada tipikləşməyə yol açır; heç də fərdiliyi inkar etmir. Fərdiliyin tipiklik içərisində itməsi realizmin xeyrinə deyil, ondan uzaqlaşmadır. Realist sənətin özündə belə yazıçı

gerçəkləri göstərmək üçün, yeri gəldikdə, mistifikasiyadan istifadə edir. Bunu əvvəlki səhifələrdə apardığımız təhlillər də göstərdi.

Bununla belə, məhz romantizmin mistifikasiya üçün daha geniş imkanlar yaratması faktını da inkar etmək olmaz. Əgər realizm əsasən həyatı tarixi gerçəkliklə bağlı açıqlamağa meyl edirsə, romantizm daha çox ideallaşmaya can atır. Bu isə o deməkdir ki, öncədən məhz romantizm mistifikasiyaya daha böyük imkanlar yaradır.

Romantik ideallaşma deyəndə biz təkcə müsbət cəhətlərin deyil, həm də mənfi xüsusiyyətlərin maksimum kamil şəkildə təcəssüm olunması ilə dağılan idealların əks olunmasını, dağıntılar içərisində müəllif mövqeyi ilə inikasını nəzərdə tuturuq. Elə bu məqam klassik Şərq romantikası ilə romantizm cərəyanının identifikasiyasına yol açır. Tahirə Məmməd həmin məqamı belə xarakterizə edir: *“Klassik Şərq romantikasında idealın istiqaməti Tanrıya doğrudur, ədaləti bərqərar edən “O”dur. Romantizmdə isə daha çox cəmiyyətdəki ədalətsizlikdən pozulan normalar və ona qarşı qoyulan ideallar əsas yer tutur”* [31, s. 158].

Bədii ədəbiyyatın mahiyyəti detalların, mənzərənin və lövhələrin dəqiqliyi ilə deyil, həyatın məntiqinin və həyəcanların, ehtirasların, düşüncələrin açılması ilə üzə çıxır: təhlilin hərtərəfliliyi, surətin yeni şəraitdə inkişafı və xarakterlərin müəyyənləşdirilməsi yalnız təsvirin dinamik inkişafında öz adekvat ifadəsini tapır. Bu baxımdan romantizm dövründə “Quslilər”, xalq mahnılarının nəsr ilə tərcüməsi hesab olunanmasına baxmayaraq, P.Merimenin romantik ab-havaya ironik şəkildə mistifikasiya vasitəsilə cavabı idi. Əslində realist P.Merimenin romantizmi tənqid hədəfinə çevirməsi məzmunca bir-birindən fərqli mistifikasiya üçün meydan açır. Hər şeydən əvvəl, P.Merime əsərini romantizm yaradıcılıq metodunun prinsiplərinə parodiya şəklində yazsa da, özünün təməl realist prinsiplərindən imtina edə bilməzdi. Bu isə xarakterlərin və durumların dinamik çəkilməsi şəraitində onların gələcəkdə hansı forma kəsb edəcəkləri ilə bağlı qeyri-müəyyənliyin – mistifikasiyanın meydana gəlməsinə yol açır. İkincisi, romantizm və realizmin birləşməsinin özü gerçəkliyə, qeyri-müəyyən – mistik münasibətin formalaşmasına səbəb olur. Nəhayət, üçüncü, P. Merime birbaşa oxucunu həqiqətə dolaylı yolla gətirməyə cəhd edir.

Merime uzun müddətli işi gerçəkləşdirərək kitabı ərsəyə gətirir və bununla da mistifikasiyaya damğasını vurur. Beləliklə, mistifikasiya Merimenin düşündüyündən də müvəffəqiyyətli alındı: “Quslilər” toplusu cənub slavyanlarının folklor nümunəsi kimi dəyərləndirildi və Adam Mitskeviç bir sıra balladaları polyak dilinə çevirdi. Puşkin tərəfindən isə son topludan 11 ballada rus dilinə yenidən tərcümə olunaraq “Qərb slavyanlarının mahnıları” başlığı ilə dərc edildi.

Kitabın nəşrindən bir neçə ay sonra ilk Viktor Hüqo mistifikasiyanı üzə çıxararaq, 1827-ci ilin sonunda Node salonunda kitabın əsl müəllifinin Prosper Merime olduğunu elan etdi. Artıq Merime özü də bəlli mistifikasiyanın müəllifi olduğunu gizlətmirdi. Belə ki, o, Höteyə özünün əvvəlki ədəbi mistifikasiyası olan “Klara Qazül” (guya ispan aktrisası tərəfindən yazılmış) kitabını avtoqrafla göndərmiş və məktubda mistifikasiyaya nə üçün əl atdığını da izah etmişdi. 1828-ci ilin yayında Höte dərgilərin birində yazdığı oçerkdə “Qüzla” anaqramını göstərərək Merimenin adını çəkməyinə baxmayaraq bu informasiya geniş yayılmadı. Yalnız Puşkinin həmin əsərdən olan tərcümələri dərc olunduqdan sonra Sobolevski vasitəsilə bu əsərin mistifikasiya olması üzə çıxdı. Bir müddət sonra Merime öz müəllifliyini təsdiq etdi. Bu halda mistifikasiya ədəbi oyun rolunda təqdim olunmuşdur.

Merimenin bu balladaları ilə bağlı mistifikasiyanın bu qədər uğur qazanmasının bir səbəbi də müxtəlif mədəniyyətlərin bir-birilə münasibətlərinin spesifikasiyası ilə bağlıdır. Bəzən yad mədəniyyət tamamilə qapalı olduqda onu mədəniyyətsizlik kimi qəbul edirlər. Misal olaraq, qədim yunanlar üçün barbar fenomenini misal göstərmək olar. Məlumdur ki, barbarların mədəniyyəti vardı, yer şumlayırdılar, heyvan əhliləşdirirdilər, at çapırdılar. Lakin yunanlar bu aspektləri mədəniyyət kimi dərk etmək iqtidarında deyildilər və burada heç bir mistifikasiyadan söhbət gedə bilməzdi. Amma Qərb cənub slavyanlarının mədəniyyətinin bəzi aspektlərini qavrayır, digərlərini qavraya bilmirdi. Burada mistifikasiya üçün yol açılır. Yəni yad mədəniyyətin bəzi aspektləri qavranılarda digərlərini qavraya bilməyəndə mistifikasiya mühiti yaranır. Merime qərbi avropalıların cənubi slavyan mədəniyyəti ilə bağlı natamam biliklərindən məharətlə istifadə edib mistifikasiyaya meydan açmışdı. Mahiyyət etibarilə mədəniyyətlərin bir-birinə münasibətləri

“qapalı-açıq” prinsipi əsasında qurulur. Heç bir mədəniyyət, təbii ki, onun üzvi tərkib hissəsi olan ədəbi-bədii fikirdə başqa mədəniyyətdən (ədəbiyyatdan) nə tamamilə təcrid oluna, nə də ona tamamilə açıla bilər. Bu hər bir mədəniyyətin bir tərəfdən universal, digər tərəfdən spesifik cəhətlərə malik olması ilə bağlıdır: universal cəhətlər mədəniyyətlərin bir-birinə yaxınlaşmasını, bir-biri ilə dil tapmasını, ortaq məxrəcə gəlməsini təmin edirsə, spesifik cəhətlər milli mədəniyyətə (ədəbiyyata) özünəməxsusluğunu qoruyub saxlamağa imkan yaratdığı kimi, həmçinin onun başqa mədəniyyətə tamamilə açılmasına imkan vermir. Bu mədəniyyətlərarası və ədəbiyyatlararası münasibətlərdə mistifikasiyanın yaranmasına geniş meydan açır. Deməli, P.Merime “Güzla” əsərində ikiqat mistifikasiya yaratmağa nail olmuşdur: birincisi, o, oxucunu azdırmaq məqsədi ilə müəllifin kimliyini gizlətməmiş, ikincisi, cənub slavyanlarının folkloruna, yəni daha çox spesifik səciyyə daşıyan ədəbi-bədii irsinə müraciət etməklə təbii mistifikasiyaya yol vermişdir. Bu ikinci cəhət P.Merimenin öz yaradıcılığında mistifikasiyanın müxtəlif cəhətlərindən uğurla istifadə etməsinə dəlalət edir. Bu baxımdan mistifikasiyanın ədəbi üsul kimi üzə çıxarılması zamanı Merimenin “Tamanqo” əsərinin təhlilində bəzi məqamlar diqqətəlayiqdir [89]. Hər şeydən əvvəl qeyd edək ki, bu əsərdə ədəbi mistifikasiya multikulturalizmin tərkib hissəsi kimi çıxış edə bilər. Belə ki, multikulturalizmin üz-üzə gəldiyi problemlərdən biri mədəniyyətlərin qarşıdurması olduğundan Qərb mədəniyyətinin sərt, bir qədər kobud pragmatizmi (mənfəət naminə quldarlığa yol verməsi, bu mədəniyyətin təsiri altında zənci mədəniyyətinin deqradasiyası (gəlik naminə öz həmvətənlərini qul kimi satan Tamanqo), nəhayət, hər bir mədəniyyətin məhvərini təşkil edən köləliyə qarşı üsyan mövzusu Merimenin immanent mistifikasiyası kimi təqdim oluna bilər. Tamanqonun Qərb adət-ənənələrini dərk edə bilməməsi müəyyən dünyaduyuma və düşüncə tərzinə köklənmiş şəxsiyyətin tamamilə fərqli, yad mədəniyyətin sirlərinə tanış olmaması, onu özünüküləşdirməkdə çətinlik çəkməsi ilə bağlıdır. Tamanqo hadisələri öz dünyaduyumunun hüdudlarında dərk etdiyinə görə, Qərb onun üçün mistikadır. Bu, “Tamanqo” əsərinin kolliziyasını təşkil edir.

Burada bir az şərhçi nəzər nöqtəsindən imtina edib əsərin qəhrəmanının nəzər-nöqtəsindən irəli gələn məntiqi başa düşmək lazımdır. Bu məqamda mistifikasiya qəhrəmanda yox, oxucuda yox, əlbəttə ki, Merimedə yox, hadisələrin gedişində özünü büruzə verir. Gerçəkliyi olduğu kimi deyil, təqlid əsasında təcəssüm etdirən sənətkarlar uydurmalara bu və ya digər dərəcədə meydan açmalı olurlar. Müəlliflə oxucu arasındakı “müqaviləni”, ikinci tərəfin şərtlərə uyğun olaraq həqiqət yerinə uydurmanı qəbul etməsi, bu istiqamətdə də ədəbi-bədii mistifikasiyanın gerçəklənməsini nəzərə alaraq qeyd etmək lazımdır ki, Merimenin haqqında söhbət açdığımız iki məşhur əsərində olduğu kimi müəllif bununla kifayətlənmir, müəllifin özünü mistikləşdirir və ikiqat mistifikasiya ortaya çıxır ki, mistifikasiyanın bu növləri müəllif tərəfindən öncədən nəzərdə tutulduğundan bir növ fəvqəlmətn səciyyəsi daşıyır. Bununla yanaşı, personajlararası münasibətlərdə də anlaşılmazlıq, bir-birinə yalan söyləmək əsasında mətdaxili, bir növ mətdən cərəyan edən hadisələrin məntiqindən doğan mistifikasiya yarana bilər. Əsərin daxilində bir qəhrəman digər qəhrəmanı başa düşür. Onda bu qəhrəmanın hərəkətləri onun üçün mistik don geyinir.

Deməli, mistifikasiya iki nəzər nöqtəsindən şərh oluna bilər. Birincisi, sənətkar uydurma hadisəni baş vermiş hadisə kimi oxucuya qəbul etdirir və o da bunu qəbul edir. Bu halda sənətkar mistifikasiyaya yol verir, oxucu isə bunu həqiqət kimi qəbul edir. İkincisi, əsər daxilində bir obraz digərinin hərəkətinin məntiqini başa düşür. Bu, onun üçün mistikadır. Qəhrəman aldatmağa can atmır, digər obraz bu və ya digər səbəbə görə qəhrəmanı anlamaq iqtidarında deyil. Bu bir növ özünün mistifikasiya edilməsi - özünümistifikasiya hesab oluna bilər. Bu xüsusiyyətə Şekspirin “Hamlet” əsərində rast gəlmək olur. Əmisinin, anasının hərəkətləri nə qədər qəbul edilməz olsa da, çox güman ki, Hamlet onların məntiqini başa düşür. Lakin bu, onun bütün dünyanı dərk etmək iqtidarından məhrum olması ilə nəticələnir. Metaforik şəkildə həbsxanaya çevrilən dünya dərk olunmaz nəyə isə, mistikaya çevrilir. Onun bütün insanlara münasibətində baş verən dəyişiklik məhz dünyanı və ayrı-ayrı adamları adekvat şəkildə dərk edə bilməməsi ilə bağlıdır. İnsanın dünyanı dərk etməməyi onun

mistik vəziyyətə düşməyi yox, ünvanlı-ünvansız mistifikasiyaya məruz qalmağı ilə bağlıdır.

Əgər birinci halda mistifikasiya təbii ədəbi-bədii prosesin nəticəsi kimi meydana gəlsə, ikinci halda müəlliflər oxucunu müəyyən məqsədlərlə “azdırmaq” naminə mistifikasiyaya müraciət edirlər. Ossiyanın adına çıxarılan balladaların müəllifi, öz əsərlərində xalq ruhunu təcəssüm etdirməyə cəhd göstərir. Lakin Prosper Merimenin əsərləri bir tərəfdən romantik sənətkarların ədəbi kolorit vasitəsilə xalqın ruhunu ifadə etmək cəhdinin, digər tərəfdən romantizmin prinsiplərini həqiqət kimi qəbul edən oxucunun sadələşməliliyünü ələ salır. Burada müəllif mistifikasiya vasitəsilə romantizmin yaradıcılıq metodunun çatışmazlıqlarını üzə çıxarır. Eyni zamanda bədii əsərdə uydurma ilə həqiqət arasındakı dialektik vəhdəti dərk etmək sadələşmə oxucu problemini də ortaya çıxarır.

Dünya ədəbiyyatında məşhur hesab olunan mistifikasiya hadisəsi kimi Şekspirlə bağlı məsələ də diqqəti özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə cəlb edir. Burada da bir tərəfdən Şekspir adlı real şəxsin tarixdə mövcud olması hələ sağlığında əsərlərin onun adına atribusiyaya olunması haqqında görüşlər formalaşdırmışdır. Lakin sonralar real şəxsiyyətin həmin əsərlərin müəllifi olması haqqında təsəvvürlərin müəyyən səbəblər baxımından şübhə altına alınması mistifikasiyaya əsas yaratmışdır. Şekspirin əsərlərinin atribusiyası ilə bağlı hər zaman mübahisə və müzakirələr olmuş və olacaqdır. Onun “Hamlet” əsərinin özü tərəfindən yazılmadığını qeyd edənlər vardır [8]. Dramaturqun yaradıcılığı ilə yanaşı onun həyatı haqqında da bizim məlumatımız kifayət qədər çox deyildir. Bizə məlumdur ki, o İngiltərədə anadan olmuş, Anna Hetueylə ailə qurmuş, bir neçə uşağı vardır, universitet təhsili yoxdur [8]. Onun avtobioqrafik məzmununda heç bir yazılı mətni qələmə alınmamışdır, hətta öz əliylə yazdığı əlyazmalarının olması onun ətrafında böyük bir sual doğurur. Şekspirin yaradıcılığını tədqiq edən tədqiqatçıların bir çoxu və əsərlərinin müəllifliyinə şübhə ilə yanaşanlar qeyd edirlər ki, heç bir universitet təhsili almadan, yüksək təbəqəli ailələrdən gəlməyən belə bir şairin möhtəşəm əsərlər yaratması qeyri-mümkündür [8]. Ona görə də qeyd edə bilərik ki, onun əsərlərinə “yiyələnmək”, dünyaya səs salaraq ingilis ədəbiyyatına diqqəti çəkən dahiyənə əsərlərin müəllifi olmaq istəyənlər

də az deyildir. Bu müəlliflər arasında F. Bekonun, Kristofer Marlonun, Qraf Oksfordun, yazıçının həyat yoldaşının, hətta bu sırada kraliça Yelizavetanın da adını çəkə bilərik [8].

Göründüyü kimi, müəllifin mövcudluğunun şübhə altına alınması-müəllif mistifikasiyası tarixdə bir neçə məqamda mövcud olmuşdur. Ümumiyyətlə, müəllifin statusu ilə bağlı müxtəlif konsepsiyalar mövcuddur. Məsələn, a) müəllif yaradıcı başlanğıcdır; b) müəllif mediumdur; c) müəllif ölmüşdür və sairə. Müəllifin qeyri-müəyyənliyi, mistifikasiyası bu problemin həllinə, məsələn, müəllifin yaradıcılığında subyektiv və obyektiv prinsiplərin münasibətini üzə çıxarmağa yardım edə bilər, yəni bu gün təkcə ədəbiyyatşünaslıqda deyil, ümumiyyətlə sənətşünaslıqda mövcud olan problemi özünəməxsus şəkildə çözməyə imkan yaradar.

2.2. Nəsrdə insanın mistifikasiyası

Yaradıcılıq ənənəsində belə bir görüş formalaşmışdır ki, yazıçı hansı mövzu və məzmununda əsər yazırsa burada humanist ideyaları təbliğ etməli, insanı, onun mövqeyini, möhtəşəmlik və əzəmətini göstərməlidir. Bir sözlə, insanı təbliğ etməli və qorunmalıdır. Burada insanın və onun mövqeyinin müəyyən olunmasında psixoloji durumun mühüm rolu xüsusilə qeyd olunmalıdır. Müəllifin və ya ədəbi qəhrəmanın psixoloji durumu mistifikasiya ilə bağlı situasiyaların əsərdə yer almasına yol açır. Bu baxımdan Perekin yaradıcılığı maraqlıdır. Yekaterina Dmitriyeva – “Məhdudiyyətin zövqü: Sirlili yazıçı Jorj Perek” adlı məqaləsində fransız yazıçısı XX əsrin 60-cı illərində sonuncu avanqard və posmodernizmin ilk nümayəndəsi kimi tanınmış Perekin yaradıcılığından bəhs etmiş və onu yüksək qiymətləndirmişdir [78]. Əsərlərində mistifikasiya üsullarından istifadə edərək onları bədii vasitələrlə həll etməyə can atan bu məşhur yazıçının ön sıralarda yer almasını təsadüfi hesab etmək olmaz. Hər bir sənətkarın yaradıcılığı ilə bağlı çoxsaylı və çoxyönlü tədqiqatların aparıldığı kimi Perekin də əsərlərinin tədqiqinə ədəbiyyatşünaslıqda az yer verilməmişdir. Lakin bu tədqiqatlar heç də hər zaman müsbət nəticələr meydana

çıxarmamışdır. Əlbəttə ki, bir tərəfdən yazıçının deyim tərzinə xas olan mistifikasiyanın ətraflı öyrənilməsi onun yaradıcılığına işıq salır və onun vüsətini, strukturunun semantik qatlarını və bu qatlar arasında mövcud olan əlaqə və münasibətlərini açıqlamağa kömək olur. Lakin digər tərəfdən “kütləvi mədəniyyət”in prinsiplərinin tələblərini əsas götürüb araşdırma aparən bir sıra tədqiqatçılar Perekin üzə olan detallarını açıqlamaqla kifayətlənirlər. Nəticədə, Avropa ölkələrinin bir çoxunda geniş oxucu kütləsi qarşısında Perek yaradıcılığının mahiyyəti məhdudlaşdırılaraq ədəbi-bədii nümunənin mürəkkəb və canlı korpusunu məhv edən stereotiplər müstəvisindən qəbul olunmuşdur.

Mistifikasiya formalarından uğurlu istifadə edən Perek dünya ədəbiyyatında 4 romanın müəllifi kimi yadda qalmışdır. Bu romanlar “Əşyalar”, “Yoxolma”, “W və ya uşaqlıq xatirələri” və “Həyatdan istifadə bələdçisi” əsərləridir. Perekin “Əşyalar” romanı ədəbiyyat aləmində sosioloji roman kimi tanınır.

“Əşyalar” [92] əsərində mistik ilhamın təsiri altında yazıb yaradan sənətkar həyat gerçəkliyini reallıqdan irrealığa keçid formasında təqdim etməyə cəhd göstərmişdir. O, yaşadığı bu mərhələdə digər canlıların yaşam tərzindən təcrid olunmasından, “subyekt-obyekt” münasibətlərinin yaranmasından ötrü əzab çəkir. Dində bu ilkin günah fenomenində öz əksini tapmışdır. Təbiətlə harmoniya magiyanın, ayinlərin, miflərin yardımı ilə bərpa olunur.

Şüurun inkişafı ilə bağlı olaraq onunla şüursuzluq arasında uçurum dərinləşir, gərginlik artır, insan öz daxili aləminə uyğunlaşmaq problemi yaşayır. Get-gedə mürəkkəb xarakter kəsb edən dini təlimlər mücərrəd ehkamlardan çıxış edərək kollektiv şüursuzluğun obrazlarına uyğunlaşdırmaq funksiyasını öz üzərinə götürür.

Simvollar insana müqəddəsliyi açıqlayır və eyni zamanda onu arxetiplərin son dərəcə güclü psixi enerjisi ilə üz-üzə qoymaqdan mühafizə edirlər. Simvollar və din doqmaları müqəddəsliyin daxili təcrübəsini formalaşdırır. Mistika böhran dövrlərində geniş yayılır, bu zaman ehkamlar kirəcləşir və bu zaman arxetipik obrazların təcrübəsini nəql etmək çətinləşir.

Şüurun təcrid olunması tarazlığın itməsinə səbəb olur və bu halda şüursuzluq şüurun birtərəfliliyini kompensasiya etməyə cəhd göstərir. Əgər şüur artıq arxetipin

təcrübəsini nəzərə almırsa, əgər simvolik ötürülmə mümkün deyilsə, onda arxetipik obrazlar ən bəsit formalarda şüura nüfuz edə bilərlər. Fərdi səviyyədə bəzi psixopatologiyalar, kollektiv səviyyədə kütləvi hərəkətlər və ideologiyalar buna misal ola bilər.

Onun fikrincə, dünyanın, insanın bütün sirləri məhz adilikdə öz əksini tapır. XX əsrin 60-cı illərində artıq ədəbiyyatda mövcud mədəniyyətdən bəhrələnərək müvafiq normalara sığınmaq artıq nümayiş etdirilmirdi. Ədəbiyyat tamamilə yeni müstəvidə inkişaf edirdi. Perekin yaradıcılığında Floberin təsiri açıq-aydın sezilsə də, tamamilə yeni səpkidə deyim tərzini müəllifin yaradıcılığında diqqəti cəlb edir.

Öz romanlarında mistifikasiyadan istifadə edərək J. Perek bəzən açıq, bir çox hallarda isə gizli şəkildə müxtəlif mənbələrə istinad və müraciət edir. “Yoxolma” [91] əsərində müəllifin bol-bol intertekstuallığa müraciəti paradoksal şəkildə oxucuda iki bir-birinə əks nəticəyə gəlməyə meydan açır: aydındır ki, açıq yaxud üstüörtülü sitatlar müəllifin düşüncələrinə, hadisələrə olan münasibətini aydınlaşdırır, lakin digər tərəfdən müxtəlif sitatlar bəzən eyni hadisəni müxtəlif cəhətlərdən və fərqli yönərdən işıqlandırmaqla onu labüdü şəkildə, müxtəlif şəkildə dəyərləndirir. Bu isə onlara mistik aura verir.

Romanın yaradılması proyektində çoxyönlülük prinsipindən çıxış edən sənətkar bir növ bir simada iki yaradıcı başlanğıcı – yazıçını və oxucunu, daha doğrusu, oxucuları birləşdirməyə cəhd edir və bununla da sənətkarla resipiyent arasında mövcud olan mistik münasibətləri ləğv etməyə çalışır. Həqiqətən də, yazıçı öncədən onun əsəri ilə tanış olacaq oxucunun dünyaduyumu, dünyagörüşü, psixologiyası, həyat təcrübəsi və digər ekzistensial parametrləri ilə bağlı heç bir məlumata malik deyil və buna görə özünü təkcə sənətkarın deyil, həmçinin oxucunun funksiyalarının icraçısı qismində təsəvvür edir və bir növ yazıçı-oxucu münasibətlərini cilovlamaqla, onları öz nəzarəti altına almaqla qeyri-müəyyənliyi aradan qaldırmaq istiqamətində addımlar atır. Lakin son nəticə etibarilə o, mistifikasiyanın yeni, həlli daha müşkül bir konsepsiyasını ortaya qoyur. Belə ki, sənətkar özünün yaratdığı əsəri – “boş işarə”ni doldurmaq üçün saysız-hesabsız subyektlərə parçalanır, sanki “canlı ölüyə” çevrilir. Bu baxımdan "Yoxolma" romanı

özü-özündən bəhs edərək, metaforik şəkildə təqdim olunmuş hadisələrin yazıda öz əksini tapana qədər bir çox hadisənin başqa hadisəyə çevrilməsindən söhbət açırdı. Yazıçının istifadə etdiyi həmin üsul “yeni roman”çıların realizmə qarşı çıxması ilə başlamışdı. Bu mənada, Perek ədəbi-bədii fikirdə mistifikasiyadan uğurla istifadə edərək köklü islahata nail olmuşdu. Perek bunu bilməklə kifayətlənmir, həm də diqqətlə və yaradıcı şəkildə istifadə edirdi və özünəməxsus mistifikasiya üçün meydan açırdı.

Nəticə etibarilə bəlli olur ki, kitaba çevrilən həyat elə mistifikasiyanın özüdür. Bu çevrilməyə oxucu da cəlb edilir, ona mətni parçaların ayrı-ayrı hissələrini öz arzusuna görə bütövləşdirmək, romançıya çevrilmək üçün romanın özü ilə oynamaq təklif olunur. Bir sözlə, mistifikasiyaya qoşulmaq müəllif kimi oxucunu da özünə çəkir. Bu baxımdan Uilyam Ceyms “Dini təcrübənin çox obrazlılığı” əsərində Edinburq universitetində oxuduğu mühazirələrinin birində qeyd edirdi ki, Antik misterianın hər vəchlə əsrlərlə çox məxfi şəkildə qorunmasının səbəbi onun bəşəriyyətə gətirə biləcəyi fəlakətlərlə bağlıdır. İstənilən mistik kult insana ilahi güc verə biləcək, onu tanrı səviyyəsinə qaldıra biləcək hansısa sirli müdrikliyin mövcudluğu ideyasına əsaslanır. Mistifikasiya mistisizm əsasında təşəkkül tapır. Yəni ancaq hiss edib görmək qabiliyyətində olmayanı aldatmaq olar. Mistiklər, məsələn, sufilər hiss edirlər, lakin görmək və izah etmək sanki onları çaşdırır. Onlar əmindirlər ki, Allahla münasibətləri mövcuddur. Mistisizm əslində üstü açılmamış və açılmasından ehtiyat edilən mistifikasiyadır. Mistifikasiya üstü açılması mümkün olan və bir qayda olaraq açılan mistisizmdir. Bu baxımdan mistifikasiya iki cür həyata keçirilə bilər. Fərd (toplum) müəyyən səbəblərə görə (qorxu, şübhə, izah olunması qeyri-mümkün fenomen) özü mistik səbəblər uydurur. Bu halda mistisizmin mənbəyi fərdin (toplumun) özüdür. Bu halda mistisizmin üstünün açılması qeyri-mümkündür. İkincisi, bir fərd başqa fərdi (toplumu) aldatmaq fikrinə düşür. Deməli, mistikanın mənbəyi müəllifdən xaricdədir. Mistikanı uyduran onun üstünü açmağa bilər. Mistifikasiya başqasının məni aldatmaq, mistisizm mənim özümü aldatmaq cəhdi kimi başa düşülməlidir [112].

Mistifikasiya müasir postmodern ədəbiyyatın paradıqlar sistemində özünə xüsusi yer tutmuşdur. Postmodernizm dünya ədəbi prosesində özünü göstərən fəlsəfi-estetik mərhələlərdəndir və modernist cərəyanlara qarşı çıxış edir.

“Postmodernizm anlayışına ilk dəfə Rudolf Panvizin “Die Krisis der europaischen Kultur” (1917) əsərində rast gəlinir. Rudolf Panviz “postmodernizm” anlayışına Qərb sivilizasiyasının Birinci dünya müharibəsi dövründə faciəvi xarakterdə olmasını göstərmək üçün müraciət etmişdir. Postmodernizm ədəbiyyat kateqoriyası kimi Federiko de Onisin “Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana, 1882-1932” (1934) əsərində işlənmişdir” [60, s. 4]. Salidə Şərifovanın qeyd etdiyi kimi bu cərəyanın adına ilk olaraq Rudolf Panvizin “Avropa mədəniyyətinin böhranı” (1917) əsərində rast gəlinir. O, Qərb sivilizasiyasının çətin vəziyyətdə olmasına diqqəti artırmaq üçün bu sözü işlətməmişdir. Daha sonralar, A.Toynbinin “Tarixin öyrənilməsi” (1947) əsərində bu sözə yenidən müraciət olunur. Postmodernizm 1950-ci ildən, İkinci Dünya Müharibəsindən sonra özünün yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. Fayaz Çaqani postmodernizmin kökünü 1968-ci ilin may ayında Parisdə baş verən tələbə iğtişaçları ilə bağlayır. Daha sonralar isə Jan Fransəviz Lyotarın 1979-cu ildə yazdığı “Postmodern durum” adlı kitabında postmodernizmin açılışına geniş yer verilir. Postmodernizm nəzəriyyəsi J.F.Liotar [86; 85], İ.Hassan [111], F.Ceymisson [113], V. Slokombi [115], U.Eko [96] və başqalarının fəlsəfi konsepsiyası əsasında meydana gəlmişdir.

Əvvəllər modernist kimi tanınan, sonradan postmodernist mövqeyə keçən italyan alim və yazıçısı Umberto Eko özünün “Qızılgülün adı” romanında postmodernizmin əsas xüsusiyyətlərini və özəlliklərini izah etməyə çalışır. O qeyd edir ki, postmodernizm nəyinsə yaxşı olmasına, müsbət tərəfinin açılmasına xidmət edən bir ədəbi istiqamətdir. Bununla bağlı Salidə Şərifova özünün “Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı” adlı monoqrafiyasında qeyd edir: “*Umberto Eko postmodernizmin hər cür vəziyyətə yararlı termin olmasına münasibət bildirərək yazmışdır ki, indiki zamanda hansısa əsəri tərfiləmək istəyəndə bu sözə müraciət olunur*” [60, s. 4].

Postmodernistlər dəqiq elmlərlə humanitar elmlərin ahəngində, birliyində fikir söyləməyə yönəlmişlər. Onlar dünyanı fraqmentar şəkildə təsvir edirlər. Belə hesab edirlər ki, böhran məqamlarında hər hansı bir xırda təsadüf problemi həll edə bilər. Digər cərəyanlar dünyanı bütöv formada təsvir etdikləri halda, yalnız postmodernist və romantiklər bu bütövlükdən kənara çıxaraq fraqmentar təsvirə üstünlük verirlər. Fraqmentar təsvirdə dünya, fikir elementləri açılır. Kiçik fraqmentar təsvirdə geniş təsvir öz əksini tapa bilər. Burada mahiyyətin tamlığı öz əksini tapma imkanına malik olur.

Postmodernizm ədəbiyyatda janrları birləşdirir. Janrlardan janrlara keçidlər edilir. Yazıçı bədii, tənqidi, elmi fikir və mülahizələrini bir əsərdə verə bilər. Belə romanlarda bəzən personaj olmur, əsərin özü baş qəhrəmana çevrilir. İnsanı əşyalaşdırmaq, süjetdən, personajdan, dünyanın vahid dərkindən imtina onların yazılarının əsas xüsusiyyətidir. Əslində, burada süjetdən tam imtina nəzərdə tutulmur. Sadəcə olaraq, normativ süjet xətti postmodernizmə yaddır. Qeyri-normativlik, sərbəstlik postmodernizmin xüsusiyyətləri sırasına daxil olur. Postmodernizm bir çox sərhədlər kimi insan və əşya arasındakı sərhədləri də pozur. İnsan əşyaya, əşya isə insana çevrilə bilər. Postmodernizm hələ həm fəlsəfi, həm də ədəbi düşüncədə başa çatmayan və davam etməkdə olan mərhələdir. Postmodernist əsərlərdə yazıçı həm də bir filosof kimi çıxış edir. Onlar dünyanı bir mətn kimi qəbul edir, onu bir oyun, oyunun bir hissəsi kimi dərk edirlər. Y.Xoyzinqanın da fikrincə, insan hər şeyi oyun vasitəsi ilə dərk edir. Oyun ilkin təcrübə, həyatın, dünyanın dərk edilməsi yolundan ilkin vasitədir. Postmodern ironiya, oyun prinsipləri, üsulları postmodernizmin xüsusiyyətlərindən biri kimi çıxış edir.

Postmodernistlər mədəni müxtəlifliyi, bu müxtəliflikdə fikrin əhatə dairəsinin genişliyini vacib sayırlar. Onlar belə hesab edirlər ki, dünya nə qədər müxtəlif təsvir edilsə, bir o qədər anlaşılır və dərk edilir. Belə müxtəlifliyi əsas götürmələrinin səbəbini keçmişin indidən, indinin gələcəkdən, bir xalqın mədəniyyətinin digərindən fərqli olması ilə əsaslandırırırdılar. Postmodernistlərə görə, obyektə subyekt arasında heç bir əlaqə yoxdur. Hesab etmək olar ki, bu əlaqəsizlik onların qüsurlu tərəfidir. Çünki hər bir şey əlaqədə daha dərk edilən olur. Hadisələrin spesifikliyini inkar edən

postmodernistlər onları bir-birinə bağlayan heç bir ümumi mahiyyətin olmamasını, ümumiyyətlə, hadisə ideyasının dəyərsiz konsepsiya olmasını göstərirlər. Onlar mahiyyət və təbiəti şübhə altına alırdılar ki, bu da onların ilk baxışda səciyyəvi çatışmazlığı kimi dəyərləndirilə bilər. Lakin həmin şübhənin beyində axtarış aktını fəallaşdırdığını, bəzən də rahatlıq, boşalma yaratdığını nəzərə alıqda bu münasibətin özünün də dünyaya mətn kimi baxmaq və oyun qurma cəhdinin bir hissəsi kimi qəbul etmək də mümkündür.

Postmodernizmdə daha çox roman janrına müraciət olunur. Nə üçün? Çünki bu janr özündə həm elmi, həm də bədii ədəbiyyatı geniş birləşdirmə imkanına malikdir. Zaman keçdikcə görürük ki, bu janr sənətkara sərbəstlik, fikrin ətraflı açılmasına görə əlverişli meydan yaradır. Bununla bağlı olaraq Vaqif Yusifli roman janrının üstünlükləri ilə yanaşı onun ərsəyə gəlməsinin çətinliyi barədə yazır: *“Roman yazmaq, bədii təfəkkürün bu geniş sahəsinə çıxmaq, təfərrüatı epik lövhələrlə vermək, çoxşaxəli hadisələrin təsvirinə meyl etmək, yaradılan obrazları xarakter səviyyəsinə qaldırmaq, əlbəttə, çətinidir”* [65, s. 167]. Vaqif Yusiflinin bu fikri ilə razılaşmaqla bərabər onu da qeyd etmək olar ki, roman daxilində yazılması nə qədər çətin olsa da, janrların müxtəlifliyindən istifadə, haşiyəyə çıxmaq, sistemlilik daxilində struktur dəyişikliyi edərək forma dəyişmək və bununla da məzmunu əsasən forma yaratmaq kimi bir sıra xarakterik vəziyyətlər meydana gəlir.

Postmodernizmdə çoxvariantlılıq mövcuddur. Yazıçı əsər daxilində iki və ya daha çox, bir-birindən fərqli və ya bir-birinə yaxın müxtəlif dünyanı əks etdirir. Bu zaman da yaradılan obrazlarda, təsvirlərdə natamamlıq, çatışmazlıqlar meydana gəlir. Bu zaman roman özünün ənənədə formalaşmış struktura uyğun mükəmməl variantından məhrum olur. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün çoxvariantlılıq yolunda istifadə olunan variantların tək-tək, hər birinin tam şəkildə işlənməsinə xüsusi diqqət yetirmək lazım gəlir.

Postmodern texnologiyanın formalaşmasında həm klassik mistik ənənənin, həm də yeni elmi texnologiyaların insan şüuruna təsirinin rolu danılmazdır. *“Əslində postmodernizm bir tərəfdən elmi-texniki düşüncənin yekunlarını, o biri tərəfdən*

mistik-ezotorik bilgiləri qəbul edib onunla müqayisədə, onu qəbul və inkarda, bir sözlə, ona münasibətdə formalaşmışdır” [32, s. 17].

Postmodern romanda mətnə münasibət olduqca fərqli və maraqlıdır. Professor Qorxmaz Quliyev “XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları” əsərində Derridanın fikrinə söykənərək qeyd edir: *“İntibah dövründən başlayaraq humanistlərin mətnlə bağlı iş ənənəsi Derridanın fikrincə tamamilə qüsurludur, çünki itib yoxa çıxmış ilkin qaynaqlardan ötrü nostalgiya və nəyin bahasına olursa-olsun əsl mənanı üzə çıxarmaq istəyi ilə hərəkət edən humanistlər mətni özünə qapanmış dəyər qismində təhlil və şərh etməyə can atırlar. Mətni başa düşmək onlar üçün onu “aldə etmək”, beyinlərinə hakim kəsilmiş məna stereotiplərinə tabe etmək deməkdir” [46, s. 261].* Mətnə rast gəlinəcək qeyri-müəyyənlik, mənanın çatdırılması üçün istifadə olunan ifadə formalarının düzgün, tam seçilməməsi mənanın oxucuya tam çatdırılmaması ilə nəticələnir. Bu, bir tərəfdən natamamlıqdır; mətn işlənərkən təhlil və şərhə düzgün, məntiqi dəlillər və sübutlar əsasdır. Bu yöndə həqiqəti axtarmaqla “tarixi şüursuzluq”dan uzaqlaşmaq gərəkdir. Postmodernistlər belə qənaətə gəlmişlər ki, gerçəklik insanın özlüyündə canlandığı təsəvvürdür. Digər tərəfdənsə, oxucunun öz sahəsində müstəqilliyinin, fərdiyyətinin toxunulmazlığıdır; o, mətni dünyanı qavradığı kimi tamamlayır.

Postmodernizmin əsas, bazis prinsiplərindən biri də mövcud dəyərlərin yenidən işlənməsi, dəyərləndirilməsidir. Modernizm keçmişin üzərindən xətt çəkdiyi halda, postmodernizm modernizmin bu prinsipinin üzərindən xətt çəkir. Belə ki, postmodernizm yeni bir prinsip yaradaraq insanı, həyatı, keçmişi, gələcəyi, hətta modernizmi də yenidən işləyib dəyərləndirərək canlandırır. Umberto Eko bu baxımdan postmodernizmi modernizmdən fərqləndirərək qeyd edirdi ki, postmodernizm keçmişdən imtina etməyərək hətta onu qəbul edir. O, bu gün baş verən və yaxud sabah baş verəcək hadisəni dəyişdirmənin mümkün olmasını irəli sürür və belə hesab edir ki, keçmişə məhv etmək qeyri-mümkündür. Umberto Eko belə hesab edirdi ki, postmodernizm keçmişə nəzərə almamaq yolunu deyil, əksinə, onun real həyatımıza daimi müdaxiləsini, hisslərimizi, düşüncələrimizi dəyişə bilmək gücünü əsas götürür. Tarixə yenidən qayıdış, onun yenidən dəyərləndirilməsi

postmodernizmin əsas xarakterik xüsusiyyətlərindən biri hesab olunur. Postmodernizm dünyaya dayandığı yerdən baxmaq, köhnə mövzulara yeni baxış deməkdir.

Postmodernizmin bu xüsusiyyətlərini özündə əks etdirərək onun paradigmasına çevrilən mistifikasiya əsasən də müasir yazıçıların vaxtilə keçmişdə baş vermiş faciələrin nüvəsini başa düşməkdə çətinlik çəkən oxuculara bunu göstərmək və hiss edərək hadisələri anlamağa kömək edən mövzulara üz tutmasında ən dəyərli vasitəyə çevrilir ki, bu üsuldan istifadə edən yazıçılardan biri də Conatan Safran Foyerdir. Yəhudi əsilli amerikan Conatan Safran Foyer keçən onilliyin ən nüfuzlu və mübahisəli yazıçılarından biri kimi tanınmışdır. O, 1977-ci ildə Vaşinqtonda anadan olmuşdur. Princeton Universitetində bakalavr dərəcəsi qazanmışdır. Hələ tələbəlik illərində yaradıcılıq uğurlarına görə mükafatlar almış və fəlsəfə ixtisasını bitirməmişdən əvvəl “Hər şey işıqlandırılır” (“Everything is Illuminated”) adlı əlyazmasını tamamlamışdır.

2000-ci ildə Foyer Hekayələr Belletristikası mükafatını qazanmışdır (“All-story Fiction Prize”). Onun ilk romanı olan “Hər şey işıqlandırılır” əsəri “2002-ci ilin ən yaxşı kitabları” beynəlxalq siyahısında yer almış və “The National Jewish Book Award” və “The Guardian First Book Award” daxil olmaqla bir neçə ədəbi mükafat qazanmışdır. Bu roman hazırda iyirmidən artıq ölkədə nəşr edilmişdir. Foyerin ikinci romanı olan “Olduqca yüksək və ağla gəlməyəcək qədər yaxın” (“Extremely Loud and Incredibly Close”) 2005-ci ildə çap olunmuşdur. Əsər mövzusunu 2001-ci il 11 sentyabrdan bəri Nyu Yorkda cərəyan edən hadisələrdən götürmüşdür. Işıq üzü gördüyü andan etibarən “Hər şey işıqlandırılır” kimi bu əsər də xoş qarşılanmaqla bərabər, eyni zamanda mübahisələr də yaratmışdır. Yazıçının 2010-cu ildə çapdan çıxan və hipermətn formasında yazılan əsəri isə “Kodlar ağacı” (“Tree of Codes”) adlanır.

Müharibə və insan talelərinin yumorla, istehza ilə təsvirinə baxmayaraq, “Hər şey işıqlandırılır” romanı hadisələr fonunda göstərilən faciə əsasında yazılmışdır [109]. Holokost haqda qeydlər və müəllifin əsər boyu yaratdığı mistifikasiyalar romanın əsasını təşkil edir. Müəllif burada yumor vasitəsilə təhkiyə üsulunu

seçmişdir. Yazıçı əsərdəki faciənin dəhşətliliyini göstərmək üçün bunu əlverişli vasitə hesab etmişdir. Dəhşətin, faciənin, insanların başına gələn ağır hadisələrin, onların düşdüyü situasiyaların çətinliyinin yumor vasitəsilə göstərilməsi oxucunun holokostun qorxunc tərəflərini anlamasına şərait yaradır. Bunu da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, hadisələrin faciəviliyinin yumorla göstərilməsi yazıçıdan ciddi hazırlıq və ustalıq istəyir. Eyni zamanda, bu yolla təqdim olunan faciənin dərkə oxucudan da dərin dərkətmə qabiliyyəti tələb edir.

“Hər şey işıqlandırılır” əsəri xülasə ilə başlayır. Əsər Ukraynada babasının həyatını tədqiq edən yəhudi əsilli amerikan bir gənc haqqındadır. Müəlliflə eyni adla adlandırılan roman qəhrəmanı Conatan babasının kəndi olan Traximbrodu axtarmağa cəhd edir. Onun əlində yalnız bir neçə xəritə və deyilənlərə görə, babasını nasistlərdən xilas edən Avqustinanın şəkli var. Səfər zamanı Conatana bələdçilik edən ukraynalı gənc oğlanın adı Aleksdir. Onların hər ikisinin 21 yaşı var. Sürücüləri isə Aleksin babasıdır. Bütün bu insanlar isə Conatanın babasının göz bəbəyi olan Semmi Devis tərəfindən müşayiət olunur. Əsərdə qeyd olunan Traximbrod kəndi əslində real Troxinbrod kəndini xarakterizə edir.

Roman özündə üç hissəni birləşdirir: Conatan tərəfindən yazılmış fəsillər, Aleks tərəfindən yazılmış fəsillər və Aleksin Conatana olan məktublarına dair fəsillər. Conatan tərəfindən yazılmış fəsillərdə Traximbroda onun ailəsinin tarixində baş verən müxtəlif hadisələr təsvir edilir. Aleks tərəfindən yazılmış fəsillərdə Conatanın səfəri barədə danışılır. Aleksdən Conatana olan məktublar hissəsində isə həm dost, həm də yazıçı kimi iki xarakter arasında inkişaf edən münasibətlərdən bəhs edilir. Həm surətlərin, həm də təhkiyənin silsiləvi təqdimatı, obrazların həyatındakı gizliliklər, qeyri-adiliklər və gözlənilməzliklər, qəfil davranışlar əsərə özlüyündə bir magiklik və mistik ab-hava verir. Romanda ard-arda gizliliklərin, mistifikasiyaların açılma istiqamətində edilən cəhdlər ilə yenilərinin yaranması qarşı-qarşıya gəlir.

Birinci hissə Conatan tərəfindən yazılmış fəsilləri əhatə edir. 1791-ci ildə Traxim Bi adlı bir kişinin furqonu çaya çırpılır. Traxim Bi ölür, lakin yeni doğulmuş körpə sağ qalır. O vaxtdan Traximbrodun bütün əfsanə və rəvayətləri bu hadisə ilə bağlıdır. Hər il bu şəhərdə Traximdey keçirilir. Bütün şadyanalıqlarda həmin gün

yada salınır. Traximbrodun əhalisi sadə həyat yaşayır. Onlar “apraytəz” və “slouçəzlərə” bölünürlər. Birincilər ənənələrə sıx bağlı olmaları, ikincilər isə dünyəvilikləri və müasirlikləri ilə seçilir. Xatirələri və xüsusi günləri qeyd etmək Traximbrodun mədəniyyətinə aid ənənələrin ayrılmaz tərkib hissəsidir.

Biz əsərdə Conatanın əcdadlarının bir nəçəsinin, xüsusilə də Brod və Safranın həyatlarının təsvirini izləyirik. Brod körpə qızıdır və o, Conatanın ulu nənəsidir. Əsərdə göstərilir ki, Brod Yankel tərəfindən övladlığa götürülmüşdür. Bir gün Yankel ölür. Brod Kolker ilə tanış olur və onlar ailə qurur. Qəza nəticəsində Kolker zədə alır, lakin sağ qalır. Zədənin təsirindən o, Broda qarşı kobud və qaba davranır. Ölümündən əvvəl Kolker Broda həqiqətləri söyləyərək Yankelin onun doğma atası olmadığını deyir. Brodun ətrafında cərəyan edən mistifikasiya əsərin bu hissəsində açıqlara aydınlaşır. Kolker öldükdən sonra onun heykəlini qoyurlar. Beləliklə də, heykəl Traximbrod şəhərinin uğur simvoluna çevrilir. Hətta Conatanın babası Safran uğur gətirməsi üçün toy günündə heykəli ziyarət edir.

Safran zəif əllərə sahibdir, ona görə də o, gənc yaşdan nizamsızdır. Safran Zoşa ilə ailə qurmuşdur. Lakin o, toy günü baldızı Cipsi ilə həyat yoldaşına xəyanət etmişdir. Bu andan etibarən müəllif sanki Safranın həyatında dönüm nöqtəsini göstərərək onu mistik halqaya salır. Müəllif burada mistik halqa ilə obrazın həyatı və onunla bağlı mistifikasiyanı ortaya qoyur. Xəyanətdən sonra Safranın həyatında dəhşətli hadisələr baş verir. Bir müddət sonra Traximbrod nasistlər tərəfindən dağıdılır. Zoşa və Safranın körpəsi də daxil olmaqla şəhər əhalisinin çoxu çayda ölür. Əhalinin bir hissəsi isə sinaqoqda diri-diri yandırılır. Yalnız Safran qaçmağı bacarır. O, Avqustina adlı bir qadın tərəfindən xilas olunur, lakin Amerikaya çatdıqdan bir müddət sonra vəfat edir.

Sonra əsərin ikinci hissəsi başlayır. İkinci hissə Aleks tərəfindən yazılmış fəsillərdir. Aleks və Conatan əvvəllər nə vaxtsa görüşmüşlər. Aleks Conatanla danışmaq üçün Conatanın ona verdiyi tezaurusdan istifadə edir (Tezaurus məhdud ingilis dilini əhatə edən danışmaq vasitəsidir). Aleks və onun babası Conatanı vağzalda qarşılayırlar, Traximbrod şəhərçiyini və Avqustinanı tapmaq üçün ona kömək edirlər. İlk öncə, Aleks və onun babası Conatanın planlarına daxil deyildi, lakin Avqustinanın

şəklini gördükdən sonra onlar qadına vurulur və tezliklə onu tapmaq istəyirlər. Bu fəsildə dəli Semmi Devislə bağlı bir sıra komik hadisələr yer almaqdadır. Semminin iti Conatanın xəritəsini yemişdir. Bu komik hadisəni verməklə Foyer əsərdə manevr edərək hadisələrin yönünü və istiqamətini dəyişdirir. Ədəbi priyom vasitəsilə hadisələr mürəkkəbləşir, gözləntilər gerçəkləşmədən başqa istiqamətə yön alır. Ona görə də əsərin qəhrəmanları üçün Traximbrodu tapmaqda çətinliklər və maneələr yaranır. Kömək üçün insanlara müraciət olunsada, heç kim o şəhər haqda məlumata sahib olmur. Sonra onlar əldən düşmüş halda bir evin qarşısında dayanırlar. Bir qadın addım səsinə çıxır. Aleks zorla qadını inandırmağa çalışır ki, bu qadın onlara kömək edə bilər. Nəhayət, qadın boynuna alır ki, o, Traximbrodun son sağ qalan sakinidir. Mistik Traximbrod sakini ətrafında və obrazlar daxilində mistifikasiyanın qurulması müəllifin əsas hədəfinə çevrilmişdir. Foyer burada gerçək insan mistifikasiyası ilə obraz mistifikasiyasının oxucu üçün çulğalaşma və inandırma prosesini uğurla həyata keçirmişdir. Belə ki, qadın əsərdə növbəti mistifikasiya vasitəsinə çevrilir. Qadının kimliyi məlum deyil və bu, bir sirr olaraq qalır. Bu sirli qadın Traximbrodun əhalisindən qalan bir neçə əşyanı onlara göstərir. Conatangil qadının Avqustina olduğunu zənn edirlər. Lakin yanıldıqlarını başa düşürlər. Buna baxmayaraq, qadın Conatanın babasını tanıyır. Qadın şəkilləri göstərərək onlar haqqında danışanda qoca kişi hirsələnir. Qadın Eli və Herşelin şəklini göstərəndə kişi daha çox hirsələnir. Sonra qadın şəkildəkilər barəsində danışır. Belə ki, Eli nasistlər onu öldürməsinlər deyərək Herşeli tapança ilə vurmuşdur. Qadın Conatangili Traximbrodun yerləşdiyi səhraya gətirir. Səhra adətən mistik, sınaq məkanı kimi verilir. Viran olmuş, əhalisi öldürülmüş şəhər artıq səhraya çevrilmişdir. Əhalisi öldürülmüş şəhərin səhraya çevrilməsi isə oxucu təsəvvüründə buranı həm də ruhlar məkanı kimi qavramaq assosiasiyası yaradır ki, bu da öz növbəsində mistifikasiyanı gücləndirən motiv kimi əsərdə sirr pərdələrini bir az da artırır. Qadın onlara nasistlərin şəhər əhalisini vəhşicəsinə öldürməsi barədə danışır. Dediyinə görə, qadının bacısı qaçmış və sonra nasistlər onu taparaq güllələmişdir. Xoşbəxtlikdən yalnız doğulmamış körpə ölmüşdür. Bacısı Traximbroddan qalan şeyləri saxlamış və and içmişdir ki, o bunları ölənə qədər qoruyacaqdır. Qadın Conatana “Bir halda” yazısı ilə işarələnmiş qutunu

verir. Conatangil evi t rk edən zaman qadının adının Lista olduđunu öyrənirlər. Onlar ilk öncə bunu bilmirlər, lakin sonradan aydın olur ki, Lista artıq ađlını itirmişdir. Qadının bu vəziyyəti də əsərdəki obraz v  hadisələrin mistik y n  istiqam tl nm sinə yol a ır.  unki mistik ənənədə ađlın önəmli yeri yoxdur, hətta müəyyən mərhələdən sonra o, artıq bir yük kimi də g r n  bilər. Təsadüfi deyil ki, əsərdə axtarılanları nişan verən də ađlıllılar yox, dəlidir.

Conatangil mehmanxanaya gəlib sirli v  mistik görünən qutuya baxırlar. Çoxlu əşyalar arasında iki kişi, qadın və körpənin şəklini g r rl r. Kişil rd n biri Aleksə oxşayır. Məlum olur ki, şəkildəki kişi onun babası, qadın nənəsi, uşaq atası v  digər kişi isə babasının dostudur. Eli əslində onun babasıdır. O  slind  Odessadan deyildir. Aleksin babası Conatanın nənəsinin də yaşamış olduđu Kolki ş h rciyind ndir. Bununla yazıçı məkandan məkana ke r k postmodern tərzdə məkan üzərindən keçidlər edir. Elinin  z ətrafında yaratmış olduđu mistifikasiya burada getdikcə a ılmađa başılayır.

Baba Conatan v  Aleksə nasistlərin Kolkini necə dađıtdıqları barədə danışır. Baba danışır ki, nasistlər əhalini sıraya d z r k kimin yəhudi olmasını g st rm lərini əmr edirlər. Baba da həyat yoldaşı v  k rp sin  görə qorxusundan Herşeli də göstərir. Herşeli sinaqoqa atırlar. Sinaqoq nasistlər tərəfindən yandırılır. Baba Herşelin o zaman onun  n yaxın dostu olduđunu qeyd edir və onun  l m n  səbəb olduđu  c n  z n  günahlandırır.

Aleksd n Conatana olan m ktublarla bađlı fəsillər isə əsərin  c nc  hissəsini təşkil edir. Aleks məktubları eynilə ikinci hissədəki dialekt də yazır.  vv l Aleks  z  ilə lovđalanır v  məktublarında qızlarla gün keçirdiyini, gecə klublarında çoxlu pul x rcl diyini söyləyir. Lakin sonra onunla dürüst olmađı qərara alır. Gecə klubuna getm kd ns  sahild  oturmađı üstün tutduđunu söyləyir. Həmçinin Conatana bir sıra tənqidi qeydlərini də bildirir. Conatana məsləhət görür ki, əsər yazdıđı zaman Safranın baldızı Cipsi ilə yoldaşına xəyanət etməsini v  Brodun aşıq olması faktlarını qələmə almasın.

Bütün məktublarında Aleks incəliklə balaca İqor haqqında danışır. Atası Aleks i və İqoru dəyər. Aleks qardaşını qorumaq istəyir v  hər ikisinin Amerikaya getməsi

üçün pul yığır. Həmçinin Aleks bildirir ki, o vaxtki səyahətdən sonra babası depressiv haldadır və bütün günü ağlayır. Babasının gecələr Avqustinanın şəklini götürərək adını təkrar-təkrar dediyini bildirir. Lakin atası və Aleks babasının zəifliyini göstərməmək üçün buna əhəmiyyət vermirlər.

Sonuncudan əvvəlki məktubunda Aleks özünü Conatan kimi hiss etdiyini yazır. Burada obrazların ikiləşməsini və bu ikiliklərin birləşməsini görmək olar. Bu cür keçidlər özünü başqası, başqasını isə özü hesab etmədə qədim Çin essesinde kəpənəyin oğlana, oğlanın kəpənəyə şəkəvari gediş-gəlişli vəhdətini xatırladır və yenə də obrazla bərabər oxucunun xəyalının da üföqlərini genişləndirərək realdan irrealə doğru yönəldir. Aleks Conatana deyir ki, artıq onlar bir-birilərini tənqid etməməlidirlər, çünki onlar artıq bir səsdə, bir ruhda yazırlar. O, məktubda bildirir ki, babası Avqustinanı axtarmaq üçün ondan pul istəyir. Buna görə də Aleks nə edəcəyini bilmir. Pul istəyi, bir yola çıxmaq üçün pul lazımlılığı yenə də hadisələri qəhrəmanın düşdüyü real vəziyyətə doğru gətirir. Son məktubunda Aleks bildirir ki, o, babasına axtarış üçün pul verməmişdir. Bilir ki, babası Avqustinanı tapsa belə bununla kifayətlənməyəcəkdir. Çünki Avqustina onun keçmişidir, daim nənəsi və dostu Herşeli istəyir. Aleks deyir ki, o və onun qohumları qorxaqdırlar, onlar “bir dəfə məhv edilmiş” həyatı yaşamağı seçiblər, əslində onlar həqiqəti dərk edə bilmirlər.

Aleks kobudluq edərək Conatanın son göndərdiyi pulu məktubla geri göndərir. Sonra məlum olur ki, babası özünə qəsd etmişdir. Conatana qarşı kobud davrandığı üçün ondan üzr istəyərək Aleks məktubu bitirir. O gecə Aleks atasına hiss etdikləri və düşüncələri barədə danışır. Aleks bütün məktublarını, “Sadələvh Aleks” imzası ilə yazır. Lakin istisna olaraq son məktubunu “Sevgi ilə Aleks” imzası ilə tamamlayır. İki cavan, nəhayət ki, əsl dost olurlar, lakin bu onların bir-biri ilə paylaştığı sonuncu yazışma olur. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, müəllif bu imzalar arasında da bir paralellik yaratmışdır; sadələvhliklə sevgi poetik məzmununda bir-birinə çox yaxındır.

Kitabın son fəsli babanın özünə qəsd etməzdən əvvəl Conatana yazdığı məktubundan bəhs edir. Baba yazır ki, Aleks atasına qarşı çıxmış və onu evdən

qovmuşdur. Məktubun sonu isə Aleksə ünvanlanmışdır. Baba Aleksə zəif olduğu üçün yox, nəhayət ki, xoşbəxt olduğu üçün indi artıq ölə biləcəyini deyir.

Holokost haqqında bir çox əsərlər yazılmış, sənədli filmlər çəkilmişdir. Lakin Foyerin holokost mövzusunda hər şeyi birləşdirən bu əsəri daim aktual olaraq qalacaqdır. O sübut etdi ki, yazıçı terrorun və bir sıra dəhşətli mübarizələrin içərisindən keçməyə belə bunu hiss edərək qələmə ala bilər. “Hər şey işıqlandırılır” əsəri ilə müəllif göstərir ki, həqiqəti əks etdirmək üçün obyektiv gerçəkliyin olması vacib deyil, bunu xəyal vasitəsilə də göstərmək olar. Bununla da yazıçı postmodern düşüncə formasını ortaya qoymuş olur. Burada gerçəkliyin ifadəsində magik realizmə müraciət olunmuşdur. Çünki biz heç bir zaman həqiqi gerçəkliyə çata bilməyəcəyik, ona görə də xəyalımızda bunun təsvirini quraraq, həqiqəti hiss edərək istədiyimiz nüansları, affekt və təsəvvürləri əldə edə bilərik.

Foyer iki nəslin – keçmiş və indiki nəslin arasındakı əlaqəni göstərərək gələcəyin məhz bu iki nəsildən asılı olduğunu göstərmişdir. O, hadisələri yaşamadan keçmişə varmağın çətinlik səddini sındırmış və affektləri təsvir edərək unikal mövqedə dayanmışdır. Əsərin sonunda baba üçün artıq hər şey işıqlandırılaraq aydın olmuşdur ki, həqiqətən də, sevgini keçmiş nəsillə gələcək nəsillə ötürməlidir. Həyatda əsas olan sevgini yaşadaraq gələcəyə ötürməkdir.

Hazırkı dövrə qədər Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yaradıcılığı araşdırılmayan Conatan Safran Foyer müasir postmodern ədəbiyyatının önəmli simalarından sayılaraq müraciət edilmiş, təqdim edilən araşdırma və təhlil işində “Hər şey işıqlandırılır” əsəri tədqiqat işinə daxil edilmişdir.

Amerikan postmodern ədəbiyyatının əsas nümayəndələri sırasında C.Bart, T.Pinçon, D.Bartelmi, R.Savenik, P.Federman kimi sənətkarların adları çəkilir. Onlar yalnız bədii əsərlər deyil, həm də postmodern düşüncə tərzinin, ədəbiyyatının nəzəri tərəflərinin tədqiq olunması, araşdırılması yolunda önəmli addımlar atmışlar. Bəzi tədqiqatçıların fikirlərinə görə, amerikan postmodern ədəbiyyatı ABŞ-da “Qara yumor” məktəbi adlanan ədəbi axının çərçivələri əsasında formalaşmış, getdikcə geniş şəkildə inkişaf edərək dünya ədəbiyyatında öz mövqeyini göstərmişdir.

“Qara yumor” məktəbi 1950-ci ildə yaranmışdır. 1960-1970-ci illərdə öz parlaq ifadəsi və geniş auditoriya kütləsi qazanaraq yayılması ilə ön plana çıxmışdır. İroniya “qara yumor” məktəbinin əsas ifadə vasitəsidir. Onlar ironiya vasitəsilə həyatda baş verənləri, dünyanın duyum tərzinin ifadəsini qeyd etmişlər. “Qara yumor” məktəbi üçün mif və stereotiplərin parodiyası, onların gülməli, istehzal təqlidi, qorxunc görünən hadisələrə gülüş, qeyri-məntiqi süjet natamamlığı və ya fraqmentarlığı, şərti personajlar, “uydurma” prinsipi, estetik və fəlsəfi kateqoriyalar vasitəsi ilə oyun təzi kimi xüsusiyyətlər xarakterikdir.

Özünün postmodernizmə olan münasibətini və onda olan yerini bildirməsinə baxmayaraq, onun önəmli və aparıcı nümayəndələrindən sayılan “qara yumor” məktəbinin yaradıcılarından olan amerikan yazıçısı Tomas Pinçonun yaradıcılığı olduqca zəngindir. Postmodernizmin inkişafında böyük rolu olması onun yaradıcılığına və əsərlərinə olan maraq və həvəsi daha da artırır. T.Pinçonun postmodern ədəbiyyatda olan rolunu Umberto Eko öz esselərinin birində də qeyd edir: *“O vaxtlar böyük bir yazıçı qrupu Palermoda eksperimental romanı müzakirə etmək üçün yığılmışdı (adama qəribə gəlir, həmin görüşün materiaları hələ də kataloqlarda qalıb: “Eksperimental roman, “Feltrinelli” nəşriyyatı, 1966).*

Belə ki, müzakirələr əsnasında maraqlı məqamlar ortaya çıxdı. Müzakirə Ranato Barillinin giriş sözü ilə açıldı. Hələ o dövrlər Barilli “Yeni eksperimental Romanın” nəzəriyyəçisi kimi tanınırdı. İndi isə onun qarşısında yeniləri: Rob-Qriye, Qrass, Pinçon var idi (qeyd etmək lazımdır ki, Pinçon o vaxtlar postmodernizmi dəbə salanlardan biri hesab edilirdi. Həmin dövrdə hələ İtaliyada, postmodernizm sözünün özü belə ortaya çıxmamışdı. Hər şey Amerikada Con Bartın verdiyi təkanlardan sonra ortaya çıxmışdı). Barilli yenidən kəşf edilmiş Russeldən bəhs etdi, Borxes haqqında isə bir kəlmə də olsun danışmadı, məlum oldu ki, onun hələ Borxesi dəyərləndirməyə imkanı olmayıb. Bəs Barilli nədən danışdı? O elan etdi ki, hələ də ən əsası müəllifin açıq mübarizədən, süjetdən imtina etməsi gündəmdədir və yeni nəsr dövrü, hadisələri yenidən dəyərləndirməklə başlayır” [30].

T.Pinçonun əsərləri qədər onun həyat təzi də hamı üçün anlaşılmazdır, müəmmadır. Onun həyatı haqqında olan məlumatlar azdır, hətta çəkirdiyi şəkillər

belə yalnız cavanlıq dövrünə təsadüf edir. Sanki hər kəsdən gizlənir və öz ətrafında gəzən söz-söhbətlərdən xəbərdar ola-ola onların içində olur. Müəlliflik mövqeyini mistifikasiya nöqtəyi-nəzərindən dəyərləndirir. N.V.Kireyevanın da qeyd etdiyi kimi, Pinçonu Selincerlə müqayisə edirlər [80, s. 21]. Belə ki, hər ikisi xəlvəti həyat yaşamış, müsahibə verməmiş, televiziya ekranlarında görünməmişlər. Ədəbi prosesdə fəal iştirak etməsinə baxmayaraq əsərlərinin işıq üzü görməsindən sonra reklam kompaniyalarında onu görmək mümkün olmamışdır. Məhz Pinçonu Pinçon edən də onun bu xüsusiyyəti olmuşdur. Bu yöndə iki fikir formalaşmışdır. Birincisi, T.Pinçon əsərlərinin oxunmasına, onun geniş auditoriya kütləsi toplamasına özünün gizlilik mövqeyindən istifadə edərək nail olmağa çalışmışdır. Əlçatmaz olmaq onu daha da arzulanan olmağa gətirib çıxarmışdır. İkincisi, onu həyatının ön plana çıxmasından daha çox əsərlərinin oxunması və həyatının isə əsərlərinə təsir etməməsi düşündürmüşdür. Sanki o deyir: “Siz mənim əsərlərimi oxuyun, həyatım mənə məxsusdur və sizi maraqlandırmaz!”. Bəlkə də bu belədir. Lakin onun bu müəllif mövqeyində duran mistifikasiyasını özündən başqa heç kim bilə bilməz. Digər tərəfdən, bu problem Tomas Pinçonun yaradıcılığına maraq doğuran tərəflərdəndir.

Tomas Pinçon 1937-ci ildə Nyu York ştatının Qlen-Kouv şəhərində anadan olmuşdur. 1953-cü ildə məktəbi bitirdikdən sonra Kornell Universitetinə daxil olmuşdur. O burada fizika mühəndisliyi ixtisası üzrə təhsil almağa başlamışdır. 1954-cü ildə universiteti tərk edərək ABŞ dəniz donanmasında qulluq etməyə yollanmışdır. 1957-ci ildə Kornell Universitetinə qayıdır, ixtisasını dəyişir, və ingilis ədəbiyyatı üzrə təhsil almağa başlayır. Vladimir Nabokovun mühazirələrini dinlədiyi söylənilir. Lakin V.Nabokov öz müsahibələrinin birində belə bir tələbəni xatırlamadığını söyləmişdir.T.Pinçon ilk hekayəsi olan “Narın yağış” (“The Small Rain”) əsərini 1959-cu ildə yazmışdır. Əsər “Cornell Writer” nəşriyyatında işıq üzü görmüşdür. Əsərdə hərbi-dəniz donanmasında xidmətdə olan gəncdən bəhs edilir. Daha sonra elə həmin ildə yazıçının “Vyanada ölüm və mərhəmət” (“Mortality and Mercy in Vienna”) əsərini “Epoch” nəşriyyat evində çap etdirir. 1960-cı ildə yazıçının “Ovalıqlar” (“Low-lands”) və “Entropiya” (“Entropy”), 1961-ci ildə isə “Qızılgül altında” (“Under the Rose”),1964-cü ildə isə “Məxfi inteqrasiya” (“The Secret

Integration”) adlı hekayələri çap olunur. Yazıçı 1960-1962-ci illər ərzində çap etdirdiyi hekayələri ilə bərabər, eyni zamanda “V.” romanı üzərində də işləyir və əsəri 1963-cü ildə çap etdirir. Əsər 1964-cü ildə Uilyam Folkner mükafatına layiq görülür. Bu andan etibarən T. Pinçon iyirmi altı yaşında artıq ən yaxşı amerikan yazıçılarının siyahısında öz yerini tutur. Əsər postmodern ədəbi nümunələrdən sayılır. Postmodern ədəbi düşüncə tərzini Tomas Pinçon yaradıcılığının sonrakı dövrlərində yazdığı “Çağırılır lot 49” (“The Crying of Lot 49”, 1966), “Cazibə qüvvəsinin göyqurşağı” (“Gravity’s Rainbow”, 1973), “Vaynlend” (“Vineland”, 1990), “Meyson və Dikson” (“Mason & Dixon”, 1997), “Günə qarşı” (“Against the Day”, 2006), “Daxili qüsur” (“Inherent Vice”, 2009) və “Qanayan kənar” (“Bleeding Edge”, 2013) romanlarında da inkişaf edərək öz əksini tapmışdır.

T. Pinçonun ilk romanı olan “V.”nin qəribə adı var. Əslində isə bu, bir qadının adının inisialıdır. İnisial simvolik element kimi mistifikasiya üçün böyük bir meydan açmışdır. Əsərdə məlum olur ki, bu qadının həyat yolu əsərin əsas qəhrəmanlarından olan Stensilin atasının həyatı ilə bağlı olub. Romanın əsas qəhrəmanları Profeyn və Stensildir. Roman on altı fəsil və epiloqdan ibarətdir. Hər bir fəsildə müəyyən hadisələrdən və ya qrupların fəaliyyətlərindən söhbət gedir. Roman, adının inisialı V. olan qadının axtarışı üzərində qurulmuşdur. V. XX əsrdə bir çox ölkələrdə müxtəlif zaman dövrlərində öz izlərini qoymuşdur. Buna görə də hər bir fəsildə V.-nin axtarışını aparan əsas qəhrəmanlar nəinki ayrı-ayrı ölkələrdə, hətta ayrı-ayrı tarixi zaman kəsiklərində də olurlar. Bu bir növ zamanda səyahətə bənzəyir. Bu baxımdan mistifikasiya paradigmasının zaman və məkan xronologiyasının postmodern mətn strukturuna uyğun qurulması burada özünü göstərmişdir.

Keçmiş dənizçilər bar və klubları, əylənə biləcəkləri hər bir yeri gəzirlər. Keçmiş dənizçi olan Profeyn yeni işə daxil olur və daha sonra bu işdən çıxır. İş isə kanalizasiyalarda amerikan timsahları hesab edilən alligatorları öldürmək olur. Daha sonra gözətçi işləməyə başlayır. Profeynin həyatı ilə paralel olaraq Stensilin həyatı göstərilir. Stensilin əlinə atasının gündəliyi keçir. Gündəlikdə reallaşmayan hansısa cinayət işində əlbir tərəflərdən biri olan V. inisiallı qadın haqda oxuyur. Bu qadının həyatı ilə Stensilin atasının həyatının kəsişdiyini görəndə baş qəhrəman bu istiqamətdə

axtırlara bařlamađa qərar verir. Axtarıřlarda məlum olur ki, V. inisiallı qadın İspaniyada, Kiçik Asiyada, Hollandiyada və bařqa ölkələrdə olmuşdur. Beləliklə, V. inisiallı qadının mistifikasiyasının açılması prosesi başlanma yoluna qəddəm qoymuşdur. Axtarıřlar Stensili Maltaya gətirib çıxarır. Stensil öyrənir ki, inisialı V. olan bu qadının əsl adı Veronika Manqenezedir. Veronika Manqeneze qəddar qadındır. Olduđu bütün ölkələrdə insan həyatına önəm verməyərək xalqı qiyam qaldırmađa təhrik etmişdir. Beləliklə də, ümidlərində yanılan Stensil Maltadan gəmi ilə ayrılmaq qərarına gəlir. Lakin gəmi 10 iyun 1919-cu ildə dənizdə baş verən qasırğa nəticəsində məhv olur.

Əsəri oxuduđumuz zaman T.Pinçonun intellektinə biganə qalmaq qeyri-mümkündür. Tarixi hadisələrin verilməsi, xronologiya, xüsusi ifadə vasitələri və üslubun seçilməsi onun yazıçılıq maneralarının genişliyindən və mürəkkəb intellektə sahib olmasından xəbər verir. Bəzən əsərdə süjetin uzanmasına gətirib çıxaran bəzi dialoqlarla rastlaşmađımız müəllifin insanların mənəvi-ruhi hissələrdən az istifadə etməsi qənaətini formalaşdırsa da, sonda bunun belə olmadığı nəticəsinə gəlirik. Çünki müəllif oxucunun psixoloji durumuna laqeyd qala bilməyərək bəzən onu əsərin ağır məqamları ilə yükləmək istəməyərəkdən bir növ beynin istirahətinə yol açma biləcək dialoqlarla bu yüklənməni aradan götürməyə çalışır.

Əsərin hər bir fəslində XX əsrin tarixi hadisələr xronologiyası ilə tanış oluruq. *“Bu, insan cəmiyyətinin inkişafının təhkiyəsidir...”* [80, s. 32]. Stensilin V.-nin sirli tərəflərini açma bilməməsi ilə müəllif göstərməyə çalışır ki, tarixi hadisələrin mahiyyətinin açılması yolunda bütün cəhdlər əbəsdir. Özünəməxsus üslubda yazılan bu əsərdə T. Pinçon sosial və mənəvi fəlakəti xalqların tarixində deyil, insan düşüncə tərzinin və mənəviyyatının dəyişilməsində görərək bunu orijinal xüsusiyyətlərlə, hadisələrlə göstərməyə çalışmışdır. Əsər Folkner mükafatına layiq görüldükdən sonra 1963-cü ilin mart ayında Milli Kitab Mükafatına namizəd olmuşdur, lakin mükafatı Con Apdaykın *“Kentavr”* əsəri almışdır.

T.Pinçonun ikinci romanı olan *“Çağırılır lot 49”* (*“The Crying of Lot 49”*) 1966-cı ildə işıq üzünə görmüşdür. Əsərin baş qəhrəmanı olan Edipa Maasa köhnə sevgilisindən miras qalır. O bu vərəsəliyi araşdırarkən mistifikasiya halqası ilə

pərçimlənmiş gizli poçt təşkilatının olduğunu aşkar edir. Araşdırmalar Edipanı hələ də bu poçt təşkilatının rəsmi şəkildə fəaliyyət göstərdiyi XIX əsr Avropa dövrünə aparır. Məlum olur ki, daha sonra qeyri-rəsmi fəaliyyət göstərən bu poçt təşkilatı XX əsrdə Amerikada da geniş yayılmışdır. Romanda XX əsrin ortalarında Amerikanın durumu, vəziyyəti göstərilir. Burada insan cəmiyyəti, insanlar dünyada yalnızlıq içindədirlər. İnsanların bu dəhşətli durumu müəllif tərəfindən parodiya ilə göstərilmişdir. Bu insan cəmiyyətində ünsiyyət vasitəsi sayılan sevgi rədd olunmuşdur. Artıq əsas ünsiyyət vasitəsi paranoyyadır. Yalnız ruhi xəstələr bu cəmiyyətdə sağ qalıb ünsiyyət qura bilərlər. Mürəkkəb süjetə malik olan bu əsər postmodern ədəbiyyatın şah əsərlərindən biri hesab edilir.

Tomas Pinçon tərəfindən qələmə alınan “Cazibə qüvvəsinin göyqurşağı” (“Gravity’s Rainbow”) əsəri 1973-cü ildə işıq üzü görmüşdür. Roman insan psixikasının manipulyasiyasına əsaslanmışdır. Burada Almaniyada faşizmin bir sıra tarixi tərəfləri təhlil olunmuşdur. İnsan və texnologiya münasibətləri yönündə romanda göstərilir ki, insan yaratmış olduğu texnologiyalar vasitəsilə özünü məhv edir. Müharibə cəmiyyətdəki insanların yalnız vasitə olduğunu göstərir. T.Pinçonun digər əsərlərində olduğu kimi bu əsərində də entropiya durumu romanın ideya-süjet xəttində önəmli yer tutur. Real hadisələrin davamında fantastikanın yer alması, faciənin gözləndiyi anda komik və absurd situasiyaların baş verməsi, fantasmaqoriyalar, paranoyya fikirləri, apokaliptik görüşlər romanda süjet boyu obrazlar və hadisələrin ətrafında cərəyan edir.

Beləliklə də, postmodern ədəbiyyatın görkəmli yazıçılarından və mistifikatorlarından olan Tomas Pinçon öz yaradıcılığında “qara yumor” məktəbinin xüsusiyyətlərini əks etdirmişdir. Bununla da o, dünya ədəbiyyatında bir sıra yeniliklər gətirərək onu zənginləşdirmişdir.

Bu fəsildə aparılan araşdırmaların məzmunu çap olunan məqalə və məruzələrlə “Postmodernizmdə əlaqəsizliklərin əlaqəsi, natamamlığın tamlığı” [20, s. 118-120]; “Основные особенности школы «черного юмора» и творчество Томаса Пинчона” [77, с. 43-45]; “Conatan Safran Foyerin “Hər şey işıqlandırılır” romanında

mistifikasiya yaradan üsul və vasitələr” [21, s. 163-169] elmi ictimaiyyətə çatdırılmışdır.

III FƏSİL

AZƏRBAYCAN NƏSRİNDƏ MİSTİFİKASIYA

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında da bədii mistifikasiya hadisəsinə geniş yer verilmişdir. Bu baxımdan daha tipik yaradıcılıqlar üzərində durmağı məqsədəuyğun hesab etdik. Azərbaycan ədəbiyyatında önəmli rol oynayan yazıçılardan olan Yusif Səmədoğlunun, Anarın və Kamal Abdullanın nəsrində müasir tendensiyalar və paradıqmalar öz əksini tapır. Müəlliflərin yaradıcılığına müraciət etsək yazıçıların yaratmış olduqları əsərlərdə obrazların, onlar arasında cərəyan edən hadisələrin təməlinə mistifikasiyanın təzahürünü görə bilərik.

3.1. Yusif Səmədoğlu və Anarın yaradıcılığında mistifikasiya

Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı zəngin bədii-estetik və sosial-ictimai dəyəərə malik olan əsərlərdəndir. Mistik obrazların əks olunması, həyat lövhələri əsərdə diqqəti cəlb edir. “Qətl günü” ənənəvi nəsr nümunələrindən fərqliliyi ilə yanaşı quruluş etibarilə mürəkkəb bir əsərdir. Mistik lövhələrin verilməsi, mürəkkəb quruluşa malik bir əsər olması romanın düzgün dərkini tələb edir.

1960-70-ci illər Azərbaycan nəsrinin ən başlıca yeniliyinin nədən ibarət olmasını anlamaq üçün öncə belə deyə bilərik ki, bu dövrdə o özünə – həqiqi estetik dəyər və mahiyyətinə qayıtmağa başlamışdır. Bu özünəqayıdış ilk olaraq nəsrin siyasi-ideoloji təzyiqdən xilas olmaqla bərabər həqiqi sənət prinsiplərinə, bədii-estetik meyarlara üz tutması ilə – incəsənətin və xüsusilə ədəbi-bədii fikrin əzəli-əbədi hədəfi olan insana, onun gündəlik qayğılarına müraciət etməsi kimi xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir. Ədəbi-bədii fikirdə canlanma sübut etdi ki, nəinki insanı, hətta dünyanın ən qlobal problemlərini də konkret insan vasitəsi ilə təcəssüm etmək yeganə doğru və dürüst yoldur. Bu, əslində o vaxtadan mövcud olan sovet

nəsrilə implisit oppozisiya təşkil edən bir ədəbiyyatın meydana gəlməsi demək idi. Stalinin ölümündən sonra Sovet rejiminin bir qədər «yumşalması» cəmiyyətdə azca da olsa azadlıq havasının duyulması həqiqi ədəbiyyatın, yeni nəsrin meydana gəlməsinə imkan yaratdı və sənətkarlar bu imkandan maksimum bəhrələnməyə can atdılar. 60-cı illərə qədər ədəbi prosesdə hakim mövqə tutan sosialist realizm prinsiplərinin sərhədlərini pozmaq, sənətkar duyumunu və iradəsini yaradıcılıqda ənənəvi sovet ədəbiyyatından daha fərqli və açıq şəkildə ifadə etmək yeni nəsrin fərqli xüsusiyyətlərinin formalaşmasına yol açdı.

Zahiri möhtəşəmlikdən və süni təmtəraqdan, rezenyorluqdan mümkün qədər uzaq durmağa çalışan yeni nəsr nümayəndələri diqqəti qəhrəmanın daxili aləminə, mənəvi-etik axtarışlarına yönəltməklə o vaxta qədər ədəbiyyatımıza az bəlli olan böyük və zəngin bir dünya yaratdılar.

Tanınmış ədəbiyyatşünas və tənqidçi Yaşar Qarayev “Nəsrin yeniliyi” adlı yazısında ədəbiyyatımızdakı bu dönüşü qeydsiz-şərtsiz və bilavasitə konkret bir ədəbi nəsil və onun ardınca gələnlər ilə bağlayır: “Altmışıncı-yetmişinci illərdə gənclər nəsrə dəstək ilə gəldilər və məcbur elədilər ki, həm oxucu, həm də ədəbi-elmi-estetik fikir öz diqqət və marağını onlarda cəmləşdirsin... *“Yeni Azərbaycan nəsrilə, yeni dalğa” ifadələrini də bizim cari leksikona elə onlar daxil elədilər... Həmin ifadələr bu nəsrin müasir milli nəsrə gətirdiyi yeniliyi (istər məzmun, ideya, mövzu yeniliyi, istərsə də forma, yaxud indi deyildiyi kimi, struktur baxımından təzə-tərliyi) ehtiva və ifadə eləyə bildi”* [44, s. 513].

Yeni nəsr fenomeninin ardıcıl tədqiqatçısı olan A.Hüseynov uzun illər ərzində izlədiyi bu ədəbi hadisənin ümumi səciyyəsinə belə verir:

“Bədii fikrin strukturundakı insana və həyata münasibətindəki əhəmiyyətli dönüş, irəliləyiş və keyfiyyət dəyişiklikləri, müasir nəsrimizdə reallığın artması, şəxsiyyətə, onun psixologiyasına daha həssas münasibət humanist idealın güclənməsi, münaqişələrin, problemlərin təsvirində daha çox mənəvi-əxlaqi aləmə keçməsi, insanla mühit, cəmiyyət arasındakı qarşılıqlı əlaqələrin daha dərinədən nəzərə alınması kimi ümumiləşdirilə bilər” [36, s. 105].

60-70-ci illər tənqid və ədəbiyyatşünaslığının bir səsə qeyd etdiyinə görə, müasir nəsrin məzmun və mövzu-problematika cəhətdən gətirdiyi yeniliklər əsasən belə ümumiləşdirilir: insanın ön plana keçməsi, mənəvi-əxlaqi məsələlərə diqqətin artırılması, ictimai həyatın mənfiliklərinə cəsarətli müdaxilə edilməsi və sair.

Ən əvvəl qeyd etmək yerinə düşərdi ki, bu illərdə yeni nəsrin əsas yaradıcıları – İsmayıl Şıxlı, İsa Hüseynov (Muğanna), Anar, Çingiz Hüseynov, Elçin, İsi Məlikzadə, Maqsud İbrahimbəyov, Sabir Əhmədov, Yusif Səmədoğlu, Sabir Azəri öz yaradıcılıqlarını intensiv surətdə davam etdirmiş, hər biri yeni-yeni ədəbi uğurlar qazanmış, eyni zamanda onlarla birlikdə ədəbiyyata yeni qüvvələr, yeni ədəbi nəslin daxil olması və özünü təsdiqləməsi üçün münbit şərait yaratmışlar.

“Altmışincılar” kiçik görünən və sadə bir adamı böyük universuma malik xarakterli, əzəli və əbədi dəyərlər kontekstində yamanlıq və yaxşılıq, ədalət və ədalətsizlik, ləyaqətlilik və ləyaqətsizlik fonunda təsvir edirdilər. Lakin bunlar artıq mücərrəd fəlsəfi kateqoriyalar qismində, şüarçılıqla təqdim olunmurdu, konkret bəşər övladının gerçək xüsusiyyəti kimi təzahür edirdi, gündəlik həyatın fonunda, aramsız seçim şəraitində reallaşırdı. Məsələn, xarakterik bir misal göstərək. İnsan, onun mahiyyəti və mövcudluğu, insan və dünya, özgələşmə, tənhalıq, daxili konflikt problemləri 60-cıların, demək olar ki, hamısı üçün xarakterikdir. Həyatın mənası, ölüm, həqiqət, yaxşılıq, xoşbəxtlik, fərdin səmimiyyəti, azadlıq, fərd və əxlaq, cəmiyyət və əxlaq kimi fəlsəfi-etik problemlərin qoyuluşu və həlli baxımından 60-cılar nəsr zəngin material verir, bu məsələlər altmışincıların yaradıcılığında özünü çox rəngarəng göstərir. Anarın “Macal”, “Ağ liman”, “Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi”, “Şəhərin yay günləri”, “Yaxşı padşahın nağılı” və s., Elçinin “Qatar”, “Poçt şöbəsində xəyal”, “Ağ dəvə”, “Mahmud və Məryəm”, “Ölüm hökmü” və s., S. Əhmədovun “Yamacda nişanə”, “Qanköçürmə stansiyası”, “Yaşıl teatr”, “Toğana”, “Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü” və s. kimi roman və hekayələri ədəbiyyatımıza insan və cəmiyyət, fərdin daxili dünyası, duyğu və düşüncələri ilə bağlı yeni bir mənzərə formalaşdırdı. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, keçən əsrin 60-cı illərində, demək olar ki, eyni ideya məzmunundan çıxış edən, çox yaxın üslubi

konsepsiyanı rəhbər tutan sənətkarlar 70-90-cı illərdə bir sıra prinsiplial məqamlarda müxtəlif mövqələrdə qərarlaşmışdılar: 60-cı illər bir növ onların rastlaşdığı, bir sırada addımladığı magistral yol idi. Sonralar onların hər biri yalnız özünəməxsus – öz dünyagörüşünə, həyat təcrübəsinə uyğun yol seçdi.

60-70-ci illər nəsrinin yeni keyfiyyətdə meydana çıxmasında, şübhəsiz ki, əvvəlki dövrün ədəbi təcrübəsində öz yerini tutmuş normativ ölçülərdən, stereotip hal almış səhvliklərdən və qüsurlardan uzaqlaşmaq cəhdləri mühüm rol oynamışdır.

İnsan mənəviyyatının maşınların kölgəsində görünməz olması nəticəsi idi ki, 60-70-ci illər nəsrinin fərdlərarası əlaqələr və gerçəkliyə olan münasibət qəhrəmanın mühit qarşısında tənhalaşması fonunda açılır. Lakin insanın mühit ilə dil tapa bilməməsindən söhbət açan, şəxsiyyətin mənəvi sarsıntılarını öz qələminə alan yazıçı heç şübhəsiz, fərdin sosial şəraitdən ayrı mövcudluğunun mümkünlüyü ideyasını yox, onun mühit ilə əlaqəsinin labüdlüyünü irəli sürür və qəhrəmanı yalqızlaşdıran naqis mühitin islah olunma problemini ön plana çəkirdi.

Dövrün ədəbiyyatında istər tarixi keçmişimizin bədii tədqiqi, istərsə də dövrümüz üçün xas olan ictimai meyllərin, məişət kolliziyalarının və mənəvi yaşantıların epik, lirik-psixoloji təhlili, milli xarakterimiz üçün tipik olan əxlaqi xüsusiyyətlərə artan sənətkar marağı və bütün bu problemlərin bədii şəkildə təcəssümü zəminində üslub və forma axtarışları, dövrün səciyyəvi yaradıcılıq amilləri böyük əhəmiyyət kəsb edir.

“Dərd də azar kimi gələndə batmanla gəlir” – Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı bu sözlərlə başlayır [59, s. 11]. Atalar sözü, məsəl tipli bu cümləsi ilə əsərini başlayan yazıçı elə ilk cümləsindən baş verəcək hadisələri metoforik şəkildə mistifikasiyaya kökləyərək son dərəcə yığcam şəkildə faktiki olaraq əsərin bütün məzmununu və ideyasını əks etdirir: bu cümlədə eyni zamanda mistik kontekstdə Azərbaycan xalqının üz-üzə gəldiyi bütün ağırlı və acılı problemlər təcəssüm olunmuşdur. Yəni əsərin bütün məzmunu bu cümlədə əks olunmuşdur. Bu mənada “Qətl günü”ndə Xeyir və Şər arasında olan mübarizə onun başlıca konfliktini kimi müəyyən edilə bilər. *“Doğrudur, romanda şər həmişə aparıcı qüvvə kimi təsvir*

olunur – yazıçı sanki bir-birini təkrar edən üç dövrdən söz açır-hər dəfə məmləkətin ən gözəl insanları məhv olur, şairlər edam olunur, kütləvi insan qırğınları baş verir, şər meydan sulayır-sanki dünyanın Xeyir-Şər mübarizəsi elə bu model üzərində qurulubmuş. Ancaq Şərin törədiciləri olan qüvvələr bircə-bircə tarixin yaddaşından silinir, gözəl insanlar isə tarixə, yaddaşa köçürlər. Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü”ndə eyni model təkrar olunur” [67]. Xeyirlə şərin, insanlıqla nadanlığın, ədalətlə ədalətsizliyin, haqla haqsızlığın, insanpərvərliklə düşmənçiliyin, tərəqqi və inkişaf ilə mühafizəkarlığın və ənənəviliyin qarşılıqlı şəkildə olan bu münasibəti əks qütblərin bir-biri ilə mübarizəsi, qarşılaşması kimi göstərilmişdir. Buradakı müsbət tərəflər və xeyirxah-humanist qüvvələr yox edilsələr belə insanlara nikbin ruh aşılırlar. Şər qüvvələr nə qədər güclü olursa-olsun, bilinir ki, onların ömrü uzun deyil və bir gün onlar da yer üzündən təmizlənəcəkdir. Şər qüvvə hər zamanki kimi müvəqqəti və onun üçün əlverişli şəraitdən faydalanmağa can atır. Baba Kaha xeyirxahlıq rəmzidir, onun dəhşətli küləyi hər zaman var gücü ilə əsir: o gah güclü, gah zəif şəkildə özünü göstərir, amma onun əsməsinin özünün də bir gec-tezi, zamanı və vaxtı var. Sanki vaxtı çatan, missiyasını yerinə yetirməyə uyğun olan bir zamanını gözləyir və əsərək öz müqəddəs vəzifəsini yerinə yetirməyə başlayır. O əsdimi hamını aparır – baxmır apardığı insan adına layiqlilərdəndir yoxsa riyakarlardan, nadanlardan, şər qüvvələrdən.

Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı ilə bağlı araşdırma apararı, münasibət bildirən bütün müəlliflər əsərin möhtəşəmliyini, onun yeni bir ədəbi söz, ədəbi mövzu və baxış, hadisə olduğunu hər zaman qeyd etmişlər. Ədəbiyyatşünas alim, professor Qorxmaz Quliyev özünün “Yanıram, a dağlar” adlı məqaləsində qeyd edir: ““*Qətl günü*” bir tərəfdən gerçəkliyin realist inikasıdır, digər tərəfdən mübhəm aləmin mifoloji-mistik təəcəssümüdür. Əsərin ən önəmli cəhətilərindən biri bu iki radikal şəkildə fərqli aləmin bir-birinə qaynayıb-qarışması, üzvi vəhdət təşkil etməsidir” [47, s. 10].

“Qətl günü” romanında paradoksal şəkildə bütün diaxron və sinxron hədləri pozub ən ümumbəşəri ideyaları və problemləri əks edən şair bu ideya və problemləri son dərəcə konkret şəkildə ifadə edə bilir: bütün xalqın, bəşəriyyətin problemləri

mistik şəkildə fərdin ürək ağrısına çevrilir. Ona görə də ilk baxışdan konkret fərd kimi çıxış edən şairlər hansısa mistik bağla bir-birilə münasibətə girir və bir növ öz cismani və mənəvi ağrıları ilə insanların günahlarını yuyurlar. “Qətl günü” romanında dərisi soyulmuş Nəsimi ilə bir neçə əsr sonra edam olunmuş Vaqif ümumi taleni yaşayırlar. Bu baxımdan Yusif Səmədoğlu mistifikasiyadan istifadə edərək bu mücərrədliklə, ümumiyyətlə şairin taleyini qabartmağa meyl edir. Dünyanın bütün nemətlərindən təcrid olunan Nəsimi ilə dünyaya tamamilə açıq Vaqifin fəvqəlzaman şairlik taleyinin eyniləşdirməsi Yusif Səmədoğlunun onların arasında, ümumiyyətlə bütün sənətkarlar arasında mistik münasibətlər sisteminin mövcudluğundan, onların fəvqəlzaman və fəvqəlməkan səviyyədə bütün bəşəriyyəti birləşdirməsindən xəbər verir ki, bu iki sənətkar tamamilə bir-birindən fərqli dünyaduyuma dünyagörüş mövqeyinə və yaşam tərzinə baxmayaraq hansısa mistik qüvvə ilə bir-birinə pərçimlənirlər. Yusif Səmədoğlu şairin konkret adını dilinə gətirməsə də, onu faktiki olaraq əsərin əsas süjet xəttindən kənarlaşdıraraq şairlərin mistik taleyinə adekvat təcəssüm forması kimi təqdim edir. Romanda Xeyir və Şər mövzusunda yeni bir baxış bucağı ilə yanaşılmışdır.

“Qətl günü”ndə müxtəlif insan talelərini görürük; onların faciələri gözlərimizin qarşısında canlandırılır. Lakin Yusif Səmədoğlu bunlara müəllif yanğısı ilə yox, böyük ustad olan Mirzə Cəlil tərzində yanaşır. O nə Şəri pisləyir, nə də ki, Xeyiri təbliğ edir. Bütün bunları yazıçı oxucuya çatdırmaq üçün yalnız həqiqəti söyləməyə üstünlük verir. Lakin oxucu tam aydınlıqla hiss edir ki, həqiqət son dərəcə ziddiyyətli və dinamikdir və özünü yalnız kəskin çəkişmələr fonunda bürüzə verərək hər an, hər gün insan tərəfindən axtarış prosesini üzə çıxarır. Bu baxımdan Y.Səmədoğlu dünya nəsrinin qabaqcıl ənənələrini davam etdirir.

“Qətl günü” romanı yazıçı kimi Yusif Səmədoğlunun da, yeni nəsrimizin də zirvəsi sayılacaq əsərlərindən biridir. Çağdaş roman yaradıcılığı axtarışlarının uğurlu nümunələrindən bir çoxunun başlanğıcı və ilkin modeli kimi dəyərləndirilə bilinən “Qətl günü” yüksək humanist pafosla yazılan və işıqlı, xoş duyğular oyadan bir əsərdir. Burada zülmə qarşı üsyankar bir ruh, insanı, onun mənəviyyatını və mənliyinin əzilməsi, tapdalanmasına qarşı etiraz yanğısı özünü göstərir. Yusif

Səmədoğlunun nəşr olunan bu romanını ədəbiyyatımızın varlığını, onun gücünü özündə əks etdirən əsərlərdən hesab etmək olar. Yazıçı “Qətl günü” vasitəsilə müxtəlif bədii və rəmzi obrazlar, tipik situasiyalarda tipik xarakterlər, bir sıra dövrləri özündə əks etdirən həyat və dünyaduyum lövhələrini ortaya qoymuşdur.

Müəllifin gəldiyi qənaətə görə, insan ömrünü kamilləşmək yolu ilə uzada bilər və o, bununla bizə göstərməyə çalışır ki, yüzilliklər ərzində xeyir və şər in mübarizəsindən yaranan bir sıra həqiqətlər vardır və bu həqiqətlər insanlar var olduqca daim davam edəcəkdir. Yazıçı bunu uzaq keçmiş və müasir həyatı böyük ustalıqla əlaqələndirərək verir. Roman bütövlükdə bir sıra məsələləri – insan problemini, onun daxili-mənəvi inkişafını, daha çox insanın kamilləşməyə olan ehtiyacı ilə bağlı məqamlara toxunmasından doğan global və aktual problemləri özündə ehtiva edir. Üç paralel və eyni zamanda əlaqəli mərhələdə, dövrdə və qatda film lenti kimi gözümüzün önündən keçən bu hadisələr cəmiyyətin beş ilini, on ilini, yüz ilini yox, mifik zamanla, daha doğrusu, fəvqəlzamanla - qədim dövrlə müasir dövrün arasındakı inkişafı, bu yolda bir-birinə zidd olan qüvvələrin mübarizəsini, çarpışmasını bədii boyalarla göstərir. Romanda müsbət qüvvələr, başlıca olaraq, sənətin işıqlı adamları olan şairlərlə təmsil olunurlar. Buna baxmayaraq burada tipikləşdirmə və fərdiləşdirmə bütün xeyirxah qüvvələri də öz əhatəsinə alır. Bununla yanaşı, öldürülən və özü özünü öldürən sənətkarlar xeyirxah qüvvələri təmsil edən rəmzlər kimi verilir. Əsərdə hökmdar, xacə Ənvər, Salahov zülməti təmsil edərək mənfi qəhrəmanların simvoluna çevrilir. Onlar özlüyündə Əhrimənin funksiya və vəzifələrini daşıyacaq insanların davamının daim olacağını, min cür üzə, hiyləyə malik və fırlıdaq işlədən şər qüvvələrin nümayəndələridirlər. Romanda bu rəmzi xarakterlər böyüyür və Baba Kaha, Kirlikir kimi dünyanı öz idarəsində saxlayan, insanlığa və insana bu dünyanı daha yaxşı tanıdan simvolik obrazlara çevrilirlər.

Baba Kaha bir tərəfdən insanlardan çox uzaqdır, sanki onların gündəlik qayğılarına, problemlərinə cavab vermir, başı qarışıqdır, ümumbəşəri problemləri həll edir, digər tərəfdən son dərəcə həssasdır, son dərəcə dəqiq mizan-tərəzidir. Bu, onun mistikasının əsasıdır. Yer üzündə bir və yeganə olan Baba Kaha bizə mifopoetik bir simvol kimi təqdim edilir. Onun ətrafında bizim heç bir zaman başa düşə

bilməyəcəyimiz böyük bir mistik aləm mövcuddur. Heç kəs bu mistifikasiyanı açma bilmir, çünki hələ ora gedib çatan və ya qayıdan olmamışdır. Hətta onu partlatmağa çalışan alpinistlər də yolda canlarını Baba Kahaya tapşırıb Allaha qovuşmuşlar. O zülmün, ədalətsizlik və haqsızlığın, pisliliyin və qaranlığın düşmənidir. Burada bizim diqqətimizi çəkən digər önəmli obrazlardan biri də məmləkətin ən qoca ağbirçəyi, müsbət qəhrəman olan Üfləmə Qasımın nənəsi ilə Baba Kaha arasında olan və əsərdə oxucuya çatdırılmağa çalışılan mistik əlaqə və mistifikasiyadır. Qoca ağbirçək qadın sanki özündə başlanğıcla sonu birləşdirirdi, onun varlığı bu məmləkətin hələ də mövcud olmasına zəmin rolunu oynayırdı. Bəlkə də ona görədir ki, Üfləmə Qasım məmləkətdən ayrılanda nənəsini özü ilə aparmır, özü tək yola düşür, öz missiyasını yerinə yetirmək üçün qoca nənəsini qoyub gedir. Ağbirçək kim üçün ağlayırdı? O, xalqın və ədalətin sözünü özündə və qələmində birləşdirən məmləkətin şairi üçün ağı deyib göz yaşını töküdü. Sərkərdənin göz yaşını tökərək onsuz da məmləkətinin viran olunaq zalım hökmdar əlinə keçmiş, qızı-qadını, uşağı-kişisi səfil vəziyyətə düşdüyünü, alçaldıldığını görərək ürəyi qan ağlayan qadının olduqca zəif bədənində, arıq kürəyinə yüngülcə toxunduracağı bəs idi ki, gözlənilən son gəlib çatsın. O mistik yüngül zərbə sanki Baba Kahanı hərəkətə gətirəcəkdi. Sərkərdə bu sonun başlanğıcını öz əli ilə həyata keçirdi. Artıq bu sonun başlanğıcını – Baba Kahanın qəzəbini heç kim sakitləşdirib dayandıra bilməz və ona qarşı heç kəs tab gətirə bilməzdi. “Sizin kökünüz kəsilsin, ay ikiayaqlı bəndələr!” deyərək bütün məmləkətə qopan Baba Kahanın ahı, səsi ilə dünyaya lərzə salır. Baba Kahanın mistikliyi də bundadır. O nizam tərəzisidir, sanki nəzarət edir ki, bu nizam qorunsun. Eyni zamanda bu nizamın pozulmasını da gözləyir ki, hərəkətə keçərək ədalət və haqsızlığı pozanları cəzalandırsın.

Baba Kaha yer üzündə pis əməllərin, bədlik və mürdarlıqların yüksəldiyi vaxt daxilindən od püskürərək zəlzələ ilə oyanır. Baba Kahanın mizan-tərəzisi insanların haqsızlığından əyilərkən, insanlığa qarşı olan şər işlər, bəd əməllər yaranaraq özünü göstərərkən, bu ikiayaqlı fani bəndələrin tanrısızlığı başlayarkən fəvqəlgüncə malik haqq küləyi ilə insanları layiq olduqları kimi cəzalandırır. “*Baba Kahanın*

oyumundan əsən o qədər güclü idi ki, bu qara və soyuq axarın sürətinə işıq da çatmazdı.

– Kökünüz kəsilsin sizin, ay ikiayaqlı bəndələr!” [59, s. 166].

Beləliklə, Baba Kaha insanların günahlarını ölçür onların nizamını saxlayan mizan-tərəzisi. “Ölümün xeyir - Ölümə qənşər” deyərək canını tapşırıran və bu dünyanı tərk edən insanların yolu bu mistik Baba Kahayadır. Baba Kahanın küləyi günahsız insanların qatillərinin hamısını aparır. Ömründə yalnız bir dəfə öz canını xilas etmək üçün cinayət törədən Sarıca oğlu Məhəmmədin qatili Zülfüqar kişi bu küləyin qabağında dayana bilmir, hətta günahı olmayan Mahmudun kəlləsinin ortasını da Baba Kaha küləyi buza döndərir. O, qəhrəmanlarını özü ilə birlikdə aparmağı ilə yanaşı, özündən sonra öz mistik elementini onların gözlərində qoyub gedir. Göydə sayrışan ulduzları dünyasını ona tapşırıranların gözündə qoyur və sanki bu ulduzlarla onların ruhuna sakitlik verir, yerdə qalan və hələ də diri olan, ölənlərin gözlərini bağlayan qəhrəmanlara öz gücünü göstərir. Sanki bu ulduzlar həmin dünyasını dəyişənlərin ulduzlarıdır və onların payına düşən bu mistik ulduzlar artıq onların cisimlərinin gözlərində həkk olunur.

Nədənsə Baba Kahanın küləyi Salahov, Muxtar Kərimli kimilərə tərəf əsmir, onların başına ölümcül buzunu yağdırmır. Ömür sürmüş, insanlara əziyyət verən, onları incidən bu mənfi yüklü qəhrəmanlar hələ də yaşayırlar. Yaşamaqları isə təhlükə altındadır, çünki bu azğınlaşmış törəmələr mizan-tərəziyə, ədalət yuvasına hücum çəkirlər. Onlar dörd istehkamçı-alpinisti Baba Kahanı partlatmaq üçün bu mistik məkana göndəriirlər. Bu mənfi qəhrəmanların yalnız bir istəyi var: Baba Kahanı birdəfəlik məhv etmək, partlatmaq və onu yer üzündən silmək. Lakin onlar buna müyəssər olmurlar. Bu dörd alpinist heç mənzil başına çatmamış “*Baba Kahanın oyumundan çıxmış qara duman, kəndirə dönüb dördünü də boğmuşdu*” [59, s. 188]. Bu mizan-tərəzini - ədaləti dağıtmağa heç kəsin gücü yetməz. Əgər Baba Kaha dağıdılsaydı, bu, Şərin Xeyir üzərində qələbəsi, ədalətsizliyin ədalət, Pisliyin Yaxşılıq üzərində qələbəsi demək olardı. Yazıçı bu müqəddəs, mistifikasiyalarla dolu, sakral məkanın dağılmamasını verməklə yenidən Xeyirin hər zaman Şər üzərində qələbə çalacağını bəyan edərək vurğulayır. Bu, bir daha sübut edir ki, Baba

Kaha toxunulmazdır, onun mistik qüvvəsi heç kəsi yaxına buraxmaz və iyrənc əməllərini həyata keçirməyə çalışanlar isə öz cəzalarını həmin dəqiqə alırlar. O, ilkin Xaosdur, burada hələ Yaxşı ilə Pis, cənnət və cəhənnəm bir-birindən ayrılmamışdır. Professor Qorxmaz Quliyev bu barədə yazır: *“Baba Kaha artefaktdır – atom bombası kimi, atmosferdə yaranan ozon deşiyi kimi insan fəaliyyətinin başabəla məhsuludur. Lakin bütün bu artefaktlardan fərqli olaraq virtual səciyyəlidir. Baba Kaha başər övladının təxəyyülünün məhsulu olsa da, nəzarətdən çıxaraq müəyyən məqamlarda dəhşətli reallığa çevrilir. Mifik mağara qismində Baba Kaha uca dağların, buzlaqların zirvəsindədir və Yerdən Göyə istiqamətlənmişdir. Məhz buna görə də onda ana torpağın mərhəməti ilə ata səmanın zəhmi üzvi vəhdətdə birləşmişlər: mifoloji Baha Kahada teoloji cəhənnəmlə cənnət hələ bir-birindən aralanmamışdır. Bəlkə də buna görədir ki, ömründə cəməsi bircə dəfə ekzistensial cinayət törətmiş Zülfüqar kişi kimi hökmdarın minbir cinayətinə “ləbbeyk” deməklə onların iştirakçısına çevrilmiş Xacə Ənvər də dünyadan can rahatlığı ilə köçürlər: Baba Kaha adildir, Baba Kaha bağışlayandır”* [47, s. 10]. Bunlar sübut edir ki, Baba Kaha həddən ziyadə çox səbrlidir, vaxtı çatanda, bu səbr kəşinə son damla düşəndə gec-tez daşacaqdır.

Romanda mistik bir element və varlıq kimi min illər boyunca insana xidmət edən gözə görünməyən, insanın yol yoldaşı, həqiqəti görüb öyrənmək, onu dərk etmək vasitəsi olaraq Kirlikir diqqətimizi cəlb edir. Adının mənası üfunət qoxuyan və ifrat kirli mənasına gələn Kirlikir adlı bu siçovul da mistifikasiyanın bütün xüsusiyyətləri ilə səciyyəviliyini əsərdə bizə açıb göstərir. Kirlikir təmiz insanların qarşısına çıxaraq mənfi qüvvələrin ifşasını həyata keçirən bir obrazdır. Özünün də dediyi kimi: *“Yəni kirlinin kirlisi. Lap kirli. Müsibət dərəcədə kirli. Üfunət qoxuyan və ilaxır... Amma qonşu, mənən təmizi yoxdu. Hansı yerimi iynəyirsən iynə, görəcəksən ki, tərtemizəm. – Səsində nə üçünsə dilxorluq duyulurdu. – Bu adı mənə, bir-iki əclaf var aramızda, onlar qoyublar. Eybi yox. Bir də, ay qonşu, kimə nəyə bizim zamanada adına görə hörmət eləyiblər?”* [59, s. 66]. Kirlikir insanlara həqiqəti çatdırır, insanın ürəyini və fikrini oxuyur, onun sanki daxili ikinci “mən”inə çevrilərək qarşıdan gələcək bələləri, əziyyətləri insana çatdırır. İnsan qəlbindəki

xəbis, riyakar hisslərin xüsusiyyətlərini yalnız onun vasitəsi ilə dərk edir. Kirlikir məhz belə bir təsiredici və dünyaduyum üçün önəmli sayılacaq bir qüvvəni özündə ehtiva edir. Xalqa, cəmiyyətə düşmən olan Səməndərov, Salahov kimi mənfi qəhrəmanların iç üzünü açır. Kirlikirin bir xüsusiyyəti isə gözünün birini yumaraq qarnını qaşması və ələ salma üsuludur. Bu, istehzanın ən güclü formalarını özündə birləşdirən xüsusiyyətlərlə Kirlikir romanın ayrılmaz və diqqətəlayiq missiyalarını həyata keçirir. Kirlikir istehza dolu bir ada sahib obraz kimi ən təmiz, ən pak, ədalətli və eyni zamanda, bəzi hallarda neytral mövqedən yanaşaraq həqiqəti çatdırma vasitəsidir. Görkəmli ədəbiyyatşünas tənqidçi Yaşar Qarayevin də dediyi kimi, həyatda özünü təmiz insan bilən insanlar təmiz sözü deyən siçovul ilə müqayisədə daha iyrendirlər: *“Ana bətnində insan bəşərin keçdiyi bioloji evolyusiyanın bütün mərhələlərini keçir. Təkrar evolyusiya mənəvi həyatda da baş verir. Kirlikir bu mərhələlərdən biridir. Şübhəsiz, müəllif müsbət qəhrəman yaratmaq üçün yox, mənfi qəhrəmanı ifşa etmək üçün siçovuldan istifadə edir. Yəni əgər insanı hətta siçovul lənətləyirsə, deməli, mənəvi meşşan – siçovuldan da eybəcərdir”* [44, s. 555].

Baba Kaha və Kirlikir bizim ədəbiyyatımızda da öz orijinallığı ilə yadda qalan güclü rəmzi-simvolik və mistik obrazlardır.

Akademik Muxtar İmanov yazır: *“Əlbəttə, heç də bütün surətlər “mifoloji” duyğularla yaşamır. Başlıca cəhət budur ki, romanda canavara, Baba Kahaya, ulduzlara, işığa, yuxuya, ölümə inanış təbii insani bir keyfiyyət kimi insanlıq nişanəsi kimi təqdim olunur”* [39, s. 103]. Ədəbiyyatşünas alimin dediyi ilə razılaşmaqla bərabər bunu da deyə bilərik ki, bu insanlıq nişanəsi ölən qəhrəmanların gözlərində görülən ulduzla onları görən şəxslər arasında mistik və mifik əlaqə vardır. Ulduzları görən qəhrəmanlar artıq bu ulduzlara və onların mahiyyətinə sirli və mistik, heç bir zaman dərk edə bilməyəcəkləri şəkildə mifoloji duyğu ilə yanaşırlar. Bu mifoloji duyğular Baba Kahaya olan inamda da özünü göstərir: *“Baba Kahanın magik gücünə inam hardasa “dünyanı nizama salır: adamlarda bir Baba Kaha xofu yaranır və bu xof onları öz pis əməlləri barədə düşünməyə, əzab çəkməyə, qismən də olsa, pis əməllərdən çəkinməyə vadar edir. Baba Kahadan əsən soyuq külək fəlakətdən,*

ölümdən xəbər verir. Adamlar hər addımda bu küləyin hənirini duyurlar, hər addımda bu küləyin qorxusu altda yaşayırlar” [39, s. 103-104].

“Qətl günü” ənənəvi nəsr nümunəsi sayılmır, o tam fərqlidir: istər quruluş, istərsə də məzmun və mövzu dərinliyinə görə seçilir. Qeyd etdiyimiz kimi, əsər üç paralel dövrü, yəni bizim üçün qeyri-müəyyən olan qədim dövrü, bizə yaxın və hadisələrin kənddə baş verdiyi dövrü və cəmiyyətin şəhər həyatını təsvir edən bu gününü əhatə edir. Eyni zamanda, roman daxilində hər dövrün öz üslubi romanı var. Birinci dövrdə biz Sədi Əfəndinin romanını, ikinci dövrdə Sədi Əfəndinin gündəliklərini görürük; üçüncü dövrdə isə müəllifin yaratdığı və kimliyini bilmədiyimiz və mistifikasiyaya məruz qalan Xəstə kimi şərti müəllif obrazının dilindən bütün məlumatları əldə edirik. Xəstə olan adam romanın aparıcı və istiqamətləndirici surətlərindən biridir. Yazıçı və tənqidçinin nitqi, özünün daxili monoloq və dialoqları vasitəsi ilə müəllif bizə öz obrazlı xarakterini çatdırır. Beləliklə, bir roman daxilində metatekstuallığı özündə əks etdirərək biz burada üç fərqli görünən, lakin bir-biri ilə daxilən bağlı olan üç romanı oxuyuruq: sanki Vaqifi səciyyələndirən başı qızıl teştdə satqın şairlərə təqdim edilən şairin romanı, Sədi Əfəndinin yazmış olduğu roman və xəstə yazıçı-tənqidçinin romanı. Hər üç roman mərhələ-mərhələ bir-birini səsləyir və tamamlayır. Bu üç dövrün hər birində özünəməxsus ictimai-siyasi mühiti, düşüncə tərzini ilə səciyyələnən xüsusiyyətlərlə səsləşən hadisələr təsvir edilir. Hər üç dövrə məxsus romanların özünəməxsus qəhrəmanları vardır. Hər bir qəhrəman bu və ya digər cəhətdən o biri qəhrəmanlara ya təsir edir və ya onların ifşasına yol açan hadisələrlə özünü göstərir.

“Qətl günü” keçmişimizi və bugünümüzü özündə birləşdirən, hər zaman aktual sayılacaq müasir bir əsərdir, istər bu günü, istərsə də sabahı təqdim edəcək bir romandır. Əsərdəki bütün hadisələr, xarakterlər və surət-obrazlar bir-biri ilə həm bağlıdır, həm də onlar müasir insanın səciyyəvi xüsusiyyətlərini bizim üçün aydınlaşdırır. Əsərin məzmununu, formasını, quruluşunu və dil xüsusiyyətlərini bir daha açıq-aydın şəkildə sübut edir ki, yazıçı oxuculara, özünün resipiyentlərinə çatdırmaq istədiyi humanist fikirlərini bəşəri sevgi ilə, insanın saflaşdırılması, kamilləşdirilməsi

istəyi ilə məqsəd və məramını gerçəkləşdirmək üçün özünəməxsus və əvəzedilməz sənətkarlıq üslubunu ortaya qoymuşdur.

Müəllif romanı ənənəvi şablon üsulla yox, özünəməxsus nikbin sonluqla başa çatdırır. Ölülərdən biri olan Xəstə dirilərə, həmçinin əsərin oxucusuna belə müraciət edir: “*Dəxi mən, a kişilər, bundan sonra, bir kimsənin röyasına girmərəm! Amma, ey mənim səbrli oxucum, işdir-şayəd, gecə rüyada sifəti xəzan yarpağı kimi sapsarı saralmış, gözləri çuxura düşmüş, beli azca donqar bir xəstə görsən, ya da ki, başında buxara papaq, əynində kürk, gülümsər və qüssəli gözlər sahibi olan bir sinli kişi görsən, o zaman bizi qınama. Vallah, ölülər savab iş tutmaq istəyirlər.*

Yuxunuz şirin olsun, dirilər!” [59, s. 188]. Bu sonluq müəllif və oxucu arasındakı körpünü əsərin məzmununun bitməsi ilə sonlandırmır, əksinə olaraq birinci tərəf ikincini düşündürməyə vadar edir ki, Xəstə və Sədi Əfəndi kimi qəhrəmanlar ölmürlər, onlar cismən dünyasını dəyişdikdən sonra ruhən hələ də yaşayırlar. Sanki öz mistik varlıqlarının əbədiliyinə qovuşmaqla missiyalarını yuxularda, xatirə və yaddaşlarda davam etdirməklə dirilərin gözlərinin açılmasında, onların sirlərdən agah olunmasında yardımçı rolunu oynayırlar.

Xalqın bu günü və dünəni ilə bağlı ciddi sosial-mənəvi problemlərə toxunmaq, real həqiqəti açmaq məqsədilə ədəbi mistifikasiyadan uğurlu istifadəsi “Qətl günü” romanını müasir Azərbaycan nəsrinin görkəmli nümunəsinə çevirmişdir.

Bunu Anarın yaradıcılığına da aid etmək olar. Müasir Azərbaycan nəsrinin fərqli və üslubi qələmlərindən və nümayəndələrindən hesab olunan yazıçının yaradıcılığı aktual mövzu və məzmun zənginliyi ilə hər zaman seçilmişdir. Mirzə Cəlil ilə Anar qələmi arasındakı irs və varis münasibətlərinə toxunaraq onun xarakterik xüsusiyyətlərini açan akademik İsa Həbibbəyli qeyd edir: “...*məhz böyük vətəndaş yazıçı Mirzə Cəlilin bənzərsiz nəsri, dramaturgiyası və satirasının güclü sənət ehtirası, milli enerjisi işığında Anar və altmışıncı illər nəslə özlərinin ədəbi mövqelərini həm müəyyən etmiş, həm də möhkəmləndirmişdir. Məsələnin başqa bir qiymətli cəhəti ondan ibarətdir ki, Mirzə Cəlilin şəxsiyyəti və irsinin vulqar-sosializm tipli təqdimatdan fərqli olan real, gerçək təbliği və dərki yollarında Anarın xidməti*

sayəsində böyük demokrat ədibə milli gerçəkçi mövqedən yanaşmağın əsası qoyulmuşdur” [34].

İstər nəsr, istərsə də dramaturgiya sahəsində yazdığı əsərlər Anar qələminin məhsuldarlığı ilə yanaşı, oxucu kütləvililiyinin prizmasından da hər zaman yüksək qiymətləndirilmişdir. Xüsusilə hekayə janrında məhəbbət motivinin işlənmə dərəcəsinə görə seçilən və mahir ustadlarından sayılan Anarın yaradıcılığında “Taksi və vaxt”, “Mən, sən, o və telefon”, “Sabah biz oyaq olacağıq”, “Hekayə”, “Yağış kəndi” və s. əsərləri ədəbi-bədii qələm nümunəsi kimi diqqətimizi çəkməkdədir. Lakin onun “Mən, sən, o və telefon” əsərinə yeni prizmadan baxmaqla məhəbbət mövzusunda yazılan mətn-məzmun xüsusiyyətləri ilə yanaşı bu kontekstin daxilində gizlənən mistifikasiyası ilə xüsusi əhəmiyyətə malik mahiyyətlə də oxucunu öz təsiri altına alır. Bu baxımdan Anarın “Mən, sən, o və telefon” hekayəsinin özünəməxsus, fərqli və oyunvari mövzu və təsir dairəsi ilə bərabər əsərə mistifikasiya probleminin təhlili və səciyyəsi nöqtəyi-nəzərindən də baxmaq və analiz etmək aktual olardı.

Prof. Qorxmaz Quliyevin “Kontekst və kod: yazarın dedikləri və oxucunun eşitdikləri” adlı məqaləsində qeyd edir: *“Hər bir bədii mətn ehtiva etdiyi informasiyanın ikili xarakter daşmasına görə iki növ kodlaşdırma prinsipi əsasında formalaşır: birincisi, ədəbi əsər sənətkarın oxucuya ötürmək istədiyi informasiyadan ibarətdir, deməli, bu baxımdan kod qismində bədii əsərin açarı da müəllif tərəfindən müəyyənləşdirilir. Bunu “müəllif kodu” yaxud “intrakod” adlandırmaq olar. İkinci prinsip müəllifdən asılı olmayan faktorlar əsasında yaranır” [45, s. 42].* Əsərdə gerçəkliklə mistifikasiya müəllif tərəfindən elə çulğalaşdırılmışdır ki, onları bir-birindən ayırmaq çətinləşir; gerçəklik özünü mistifikasiyada, ikinci isə birincinin vasitəsilə təzahür edir. Anar nəsrinin özünəxas üslubu və problem-mövzu yaradaraq üzərində işləmək xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir. Anarın “Mən, sən, o və telefon” əsərinin özünəməxsus mövzu və təsir dairəsi vardır. Əsərə mistifikasiya probleminin təhlili və səciyyəsi nöqtəyi-nəzərindən də baxmaq və analiz etmək aktual olardı. Əsər Vaqif Səmədoğlunun sözləri ilə başlayır:

“Telefon nömrələri

Oxşamaz bir-birinə

amma hamısında insan səsi...

...pis günlər

oxşamaz bir-birinə

birində özün susarsan,

birində telefon. Vaqif Vəkilov” [10, s. 179].

Bu sözlər əsərdə cərəyan edəcək və istifadə olunacaq vasitənin nüvəsini ortaya qoymağa və anlamağa kömək edir. Əsərdə mistifikasiya məhz başlanğıc nöqtəsini Rasimin toyundan çıxan dostlar və onların həyat yoldaşlarının şəhərin küçələrində addımlayarkən aralarında keçən dialoqdan götürür:

“–Mənim bir təklifim var, – deyə Firuzun arvadı sözə qarışdı. Onun həmişə bir təklifi olurdu, – heç kəs boynuna məsuliyyət götürmək istəmir. Gəlin onda məsuliyyəti bölüşək. Hərə bir rəqəm desin.

Firuz: –Əla, – dedi. O həmişə arvadının təkliflərini bəyəniirdi. – İki. Mən iki çəkdim. Firuzun arvadı:

–Doqquz, – dedi.

Kamal: –Sıfır, – dedi və arvadına baxdı, – sən de.

–Mən? Nə deyim, bilmirəm... yaxşı, dörd.

Murad: –Beş, – dedi.

Bircə Muradın arvadı heç nə deyə bilmədi, çünki dəstəkdən artıq kəsik siqnallar eşidilirdi” [10, s. 180-181].

Əsərin qəhrəmanı olan Seymurun bundan sonra yol boyu düşüncəsinə hakim kəsilən bu nömrəyə yenidən müraciəti müəllifin əsərdə başlamaq istədiyi mistifikasiya oyununun yaranmasına səbəb olur. Telefondan başlanan bu oyun daha sonra obrazların bir-biri ilə mütəmadi şəkildə əlaqə saxlayaraq söhbətləşməsi ilə davam edir. Müəllif təhkiyəçi kimi obrazı seçməsi özü də mistifikasiyanın birbaşa verilməsi ilə bağlıdır. Oyun zamanı təhkiyəçi obraz olan Seymur daha bir mistifikasiyaya əl ataraq telefon söhbətlərinin birində adının Rüstəm olduğunu deyir: *“O özü də bu barədə məndən bir şey soruşmurdu, amma bilirdi ki, iyirmi doqquz yaşım var, subayam, elmi idarədə işləyirəm. Bircə adımlı bilmirdi. Nədənsə ona əsil adımlı deyil, başqa ad demişdim: Rüstəm. Niyə? Bilmirəm” [10, s. 185].* Telefon

obrazlar arasında mənəvi-psixoloji boşluğu aradan qaldırmaq üçün böyük mistik rol oynayır *“İlk öncə Mədinə və Seymur bir-birinə təklik tilsimi bağlayır. Danışqlarından məlum olur ki, hər iki qəhrəmanın həyatında boşluq var. Və bu boşluq onlara mənəvi əzab verir. Bu sadə, təsadüfi telefon danışqları sanki onlar üçün təklik tilsimindən qurtulmağın əlverişli bir vasitəsinə çevrilir”* [48, s. 61]. Əsərdə telefon tanışılığından çıxaraq görüşmək istəyən Seymurdan fərqli olaraq Mədinə obrazı telefon mistifikasiyasından kənara çıxmaq istəmirdi. Obrazın telefonla söhbət oyununa davam etməyə səbəb onun şəxsi həyatının uğursuzluğu ilə bağlamaq olardı:

“–Mən sizi haçan görəcəm axı? Amma siz düz deyirsiniz, görüşməyə. Bu məhəbbətin ən gözəl formasıdır, bir-birimizə telefon xətləriylə bağlanmışıq. Gözəl əlaqədir.

–Birtərəfli əlaqədir, – dedi, – o, mənada ki, mənə zəng edə bilərsiniz, amma mən sizə yox.

–Bəli, ona görə də mən sizi görməliyəm. Ünvanınızı deyən bu saatca gəlim ora.

–Xahiş edirəm sizdən, – dedi və səsinə ağrı duydum. – Xahiş edirəm bu sevinci məndən almayın. Belə təklifi mənə çoxları edir. Siz də etsəz, sizinlə də salam-kəlamım kəsiləcək, – susdu, sonra əlavə etdi, – amma sizə mən çox isnişmişəm. Siz ilk adamsınız ki, ərimin ölümündən sonra özümə yaxın, məhrəm bilirəm” [10, s. 188]. Dövrün sərt ictimai tələbləri və həyatında bədbəxtlik nəticəsində həyat yoldaşını itirməsi kimi bir sıra hadisələrin baş verməsi yeni tanışlıq üçün Mədinənin hələ də hazır olmayaraq telefon oyununa davam etdirməsinin səbəbini açıqlayırdı.

Təhkiyəçi əsərdə mistifikasiya oyununun vasitəçi elementi olan və hekayənin də iştirakçısı kimi gördüyü telefonu simvol şəklində götürərək onun müxtəlif mənə və rəzmlərini də ifadə edir: *“Bu hekayənin iştirakçılarında biri – telefondur. Mən telefon haqqında bir neçə kəlmə demək istəyirəm. Son vaxtlar mən telefonlar barəsində çox düşünürdüm: onlar mənə qəribə və müxtəlif cür görünürdülər. Bizim laboratoriya müdirimizin otağında – masanın üstündə qara bir telefon aparatı var. Hər dəfə bu aparata baxanda mənə elə gəlirdi ki, onun xətti dinamik məftilinə oxşayır. Müdirin daima nigaran, daima təlaşlı, qorxu çəkən gözlərinə baxanda mənə*

elə gəlirdi ki, bu telefonu onun otağına gec partlayan mina kimi qoyublar. O hər zəngdən, hər hərəkətdən diksinirdi. Yəqin ona elə gəlirdi ki, bu mina – telefon hər dəqiqə bəd bir xəbərlə partlaya bilər. Bir gün zəng eləyib ona deyəcəklər ki, səni işdən çıxarıblar, yaxud arvadın qaçıb...” [10, s. 184-185]. Daha sonra təhkiyəçi telefonu mütiliyn, təşəbbüslüüyün, asılılıq, köməksizlik və passivliyin insanlar üzərindən simvolik təzahür obyektinə və elementi kimi görərək şərh vermişdir: *“Kanselyariyamızda da telefon vardı. Amma diski rəqəmsiz, bağlı, qara bir dairə idi, elə bil möhürlənmişdi. Mənə elə gəlirdi ki, bu telefon təkərsiz maşın, ünvanlı məktub kimi köməksiz və acizdir. O, sanki mütiliyn, asılılığın, passivliyin, təşəbbüslüüyün rəmzi idi – sənə zəng vura bilirlər, amma sən heç kəsə zəng vura bilmirsən”* [10, s. 185].

Əsərdə mistifikasiya oyununu Seymur-Mədinə, Mədinə-Rüstəm mistifikasiya qrupları kimi versək daha düzgün olardı. Çünki sonrakı hadisələrin cərəyanında Seymurun iş yerini dəyişməsi və yeni iş yerində Mədinəni görməsinin şahidi oluruq. Bu da birinci qrup oyun prosesinin Seymur obrazı nöqtəyi-nəzərindən birtərəfli mistifikasiyanın açılması ilə özünü göstərmiş olur. Seymur özü də bilmədən Mədinənin adını siyahıda görərək tanıyır. Onu necə tanıması obrazın özü üçün də mistifikasiya kimi mənə kəsb edərək bundan baş açmağa bilmir və bunu hətta “nağıl” adlandırır: *“Bu, lap nağıla oxşayırdı. Tale bizi bir idarədə rastlaşdırmışdı, amma o hələ bu barədə bir şey bilmirdi. İndi o, makinasında mənim verdiyim böyük materialı yazarkən heç ağına da gətirmir ki, bu materialı ona mən vermişəm, yəni, bilir ki, mən vermişəm, amma bilmir ki, mən oyam, yox, daha doğrusu, necə deyim, mən – mənəm”* [10, s. 189]. Əsərin sonrakı gedişatında müəllifin əsərdə qurduğu mistifikasiya getdikcə obrazın əsər daxilində transformasiya edən mistifikasiyasına keçir. Seymur Rüstəm olaraq Mədinə ilə telefonla danışarkən yeni iş yerində Mədinəni görməsini ona bildirmir və özü də bunu “oyun” adlandırır: *“Bəs sizin işiniz nə oldu? – deyər soruşdu. – Təzə işə düzəldiniz?”*

Onda mənim ağıma da gəlmədi ki, qəribə bir oyun başlayıram, amma ani olaraq hansı daxili qüvvəsə məni saxladı və belə cavab verdim: –Yox, bilirsiniz, fikrimi dəyişdim. Köhnə yerimdə qaldım” [10, s. 189]. Sanki obrazın mistifikasiyası

müəllifin mistifikatorluğunu davam etməsində ona kömək etmiş olur. Mistifikasiya əsərdə getdikcə mürəkkəb hal alır. Müəllif təhkiyəçi obraz olan Seymur vasitəsilə oxucuya daha mürəkkəb və maraqlı etmək naminə öz mistifikasiyasının üzərində durmadan işləyir. Bu da oxucuya onun özü tərəfindən könüllü şəkildə qəbul edilən müqavilənin bir hissəsinə çevrilməyə və iştirakçı tərəflərdən biri olmağa imkan yaradır. Seymur Mədinə üçün mistifikasiya olan telefon və tanışlıq oyununun qaydalarını hələ bir müddət davam etməyə hazır idi: *“Bu oyun belə başladı. Mən artıq bu oyunun qaydalarını da bilirdim. O isə hər şeydən bixəbər idi”* [10, s. 190]. Lakin getdikcə bu oyun artıq təhkiyəçi obrazın özünün boynuna aldığı kimi nəzarətdən çıxmış, əsərin süjeti daxilində hadisələrin gedişatı istiqamətində obrazların ixtiyarına verilmişdir: *“Artıq mən heç bir şey edə bilməzdim. Hadisələr mənim nəzarətimdən, ixtiyarımdan çıxmışdı. Poçt qutusuna atdığın məktub kimi”* [10, s. 190]. Mistifikasiya oyununun çətinliyini obrazın dilindən verən müəllif onun çoxcəhətliliyi və strukturunun xüsusiyyətlərini də vermiş olur: *“Bu oyunun öz çətinlikləri vardı. Gərək bütün sözlərini, ifadə, düşüncə tərzini dəyişdirəydin. Telefonda bir adam olaydın, işdə başqa. Hərəsinin də öz aləmi, öz davranışı, öz psixologiyası”* [10, s. 190].

Əsərdə Seymur qurduğu oyunun təsirindən obraz olaraq öz daxili “mən”inə dair narahatlığını görmüş olur. O, Mədinəni işdəki öz “mən”indən qısqanır və ikinci “mən”i ona tamamilə yad biri kimi görünür: *“Birdən ağıma gəldi ki, ilk dəfə özüm haqqında, özümün ikinci “Mənim” haqqında özgə bir şəxs kimi düşünürəm”* [10, s. 191]. Hətta biz bu ikinci “mən”i əsərin adında da aydın şəkildə görə bilərik: “Mən, sən, o və telefon” əsərinin adındakı “o” məhz bu ikinci “mən”i ifadə edir. Seymur təhkiyəçi obraz olaraq özü də öz qurduğu mistifikasiya oyununun mistik qəhrəmanına çevrilmişdi. Özü də bilmədən və fərqi belə varmadan öz mistifikasiyasını yaradaraq element-obraz kimi bəzən müşahidəçi, bəzən də iştirakçı obraz olaraq müəllif tərəfindən təqdim edilirdi. Seymur telefon iştirakçılarından biri kimi hekayədə Rüstəm-Mədinə qrupundakı tərəflərdən sayıldığından kənara çıxıb bilmir. Mədinə ilə Rüstəm yalnız telefonda əlaqələrini saxlayırlar. Lakin Mədinə özü də getdikcə Seymurun hisslərinə və münasibətlərinə laqeyd qalmır. Müəllif əsərin

müəyyən bir hissəsindən sonra Seymurla Mədinə arasında olan münasibətləri mistifikasiyanın yumşalmasına doğru açır. Mədinə ona başına gələn hadisələrdən, pilot olmuş və vəfat etmiş əri ilə bağlı xatirələrdən danışır. Onlar arasında yaranan münasibətlər Seymurun Mədinəyə evlənmə təklifinə qədər gedir çatır. Rüstəm olaraq Seymur artıq bu oyunu bitirərək müəlliflə birlikdə mistifikasiyanı oxucu üçün bitirməyə qərar verir: “*Mədinə telefonu dinləyirdi. Bu vaxtlar o zəng edərdi.*

O, — yəni mən.

Bilirdim ki, o daha zəng eləməyəcək, daha heç bir vaxt zəng eləməyəcək, amma bir an mən də şübhələndim, mən də gözlədim və mən də möcüzə arzuladım-istədim, telefon səslənsin. Telefon susmuşdu” [10, s. 196]. Buradan görünür ki, Seymur üçün Rüstəm-Mədinə mistifikasiyası artıq bitmişdir. Lakin Mədinə üçün telefondakı Rüstəm obrazı mistifikasiya olaraq qalır və yəqin ki, heç bir zaman da açılmayaraq qalacaqdır.

Beləliklə, Anarın “Mən, sən, o və telefon” əsərin təhlili müəllifin yaratmış olduğu mistifikasiya ilə yetərli olmayıb, təhkiyəçi və obrazların əsərin daxilində cərəyan edən mistifikasiya oyunu vasitəsi ilə də inkişafı kimi səciyyələnmişdir.

Müasir nəsr yaradıcılığında şahidi olduğumuz üslubi boyaları və xarakterik xüsusiyyətlərin səciyyələnməsini Anarın postmodern ədəbiyyatın nümunəsi hesab olunan “Ağ qoç, qara qoç” əsərində görə bilərik. Əsər mistifikasiya problemini özündə ehtiva edir.

“Ağ qoç, qara qoç” əsəri Anarın postmodern ruhda qələmə aldığı və işıq üzü gördüyü zamandan etibarən maraqla qarşılanmış əsərlərindəndir. Əsər “Məlikməmməd nağılı”nın postmodern strukturoloji dəyişimi ilə – dekonstruksiyası ilə yenidən işlənərək müəllif təhkiyəsi əsasında başqa forma və məzmununda əks olunmuşdur. Tənqidçi-publisist Nərgiz Cabbarlı “Yeni nəsil ədəbiyyat-2” əsərində yazır: “*Strukturu etibarilə iki qatdan – 2 hissədən ibarət olan əsər reallığı nağıl adı altında pərdələməyə çalışır*” [17, s. 50]. Yazıçının özü “Ağ qoç, qara qoç” əsərini utopik və antiutopik nağıllar adlandıraraq iki hissəyə bölmüşdür. “Məlikməmmədin nağılı”nda olduğu kimi, əsərdə də biz iki hissəli bu bölgüyə nəzər yetirsək, bədii mətnə müəllifin üzərində işləmək və qarşısına qoyduğu ideya-motivləri

gerçəkləşdirmək üçün əsas götürdüyü zaman fərqliliyi postmodern mistifikasiya paradigmasının əsas şərtlərindən biri hesab oluna bilər. Əsərdə müəllifin əks etdirdiyi iki müxtəlif zaman paraleli mistifikasiya probleminin mövcudluq elementlərini özündə ehtiva edir. Təhkiyəçi mistifikator utopik hissədən anti-utopik hissəyə keçərkən oxucu bu zaman paralelini aydın şəkildə görmək imkanına malik olur. Tənqidçi-publisist Nərgiz Cabbarlı “Yeni nəsil ədəbiyyatı” əsərində qeyd edir: *“Düzünü deyim ki, bu əsərdə utopik nağıldan daha artıq antiutopik nağılın gerçəkliyi məni dəhşətə gətirdi... Əsərin əsas canı və qayəsi olan ikinci hissə”* [16, s. 91-92]. Sanki ikinci hissənin siyasi, ictimai problemlərinin ağırlığı birinci hissənin utopik nağıl və mistifikasiyasının vasitəsilə ön plana çəkilir. “Əslində necə ola bilərdi, lakin gerçəklikdə necə oldu” kimi bir fikir anti-utopik cəmiyyətin təzahüründə yaranır. Zaman paralellərinin sıralanması bu psixoloji və ictimai ağırlığı özündə utopik şirinlik və anti-utopik acılıq fonunda əks etdirməyə çalışır.

Postmodern dekonstruksiyanın ilk əlamətləri əsərin ilk səhifələrində folklor nümunəsindəki Məlikməmməd obrazının adının dəyişilərək Məlik Məmmədli kimi verilməsindən başlanır. Məlik Məmmədli utopik ölkədə yaşayır və dövrünün tanınmış jurnalisti olmaqla yanaşı həm də telerejissorudur. Utopik ölkədə yaşayan baş qəhrəman müəllifin məqsədlərini həyata keçirmək üçün milli-genetik ideyaların daşıyıcısı kimi əks olunmuşdur. *“Anarın utopiyasını bu yöndən, bircə, milli utopiya kimi səciyyələndirmək olar ki, bu da bir millət kimi özünüdərk mərhələsini yaşayan, müstəqilliyə çıxan Yeni Azərbaycanın vətəndaşının arzu və ideallarına tamamilə uyğundur”* [18, s. 18]. Məlik Məmmədin yaşadığı ölkədə hər bir ünsür: hər bir küçə, dağ, bağ, park, meydan, muzey, restoran və s., hətta ərazi bütövlüyü də real dünyanın utopik əsasda işlənmiş milli və bədii ideyasına əsaslanır. Bizə elə gəlir ki, sanki bu utopik cəmiyyət mistifikasiyalarla doludur. Şüurumuz bu qədər ədalətli, ideal, milli-mədəni tarixiliyi və zənginliyi ilə seçilən ictimai-sosial mühiti özündə birləşdirən bir ölkəni real və mövcud olan kimi qəbul edə bilmir. Mövcudluğu qeyri-mümkün olan utopiya ilə yazıçı mistifikasiyanı yaradaraq əsərin birinci və ikinci nağılı arasında əlaqə qurmuşdur. Əsərin ikinci hissəsinə keçərkən müəllifin yaratdığı yeni mistifikasiya mühitinin şahidi oluruq. İkinci hissəni oxuyan oxucu üçün sanki birinci

nağılda barəsində danışılan utopik ölkə xronoloji zaman dəyişikliyinə uğramışdır. “*Neçə il bundan qabaq bir jurnalist kimi Bakıdan İstanbula on günlüyə ezamiyyətə gedərkən Məlik heç ağına gətirə bilərdimi ki, bu ezamiyyət belə uzun - neçə illər – çəkəcək, onun da, başqa ölkələrdə qalmış milyonlarla azərbaycanlının da vətənlərinə yolu bağlanacaq. Burada elə müdhiş hadisələr baş verəcək ki, hər bir əsil azərbaycanlı kimi Məliyin də daha heç vaxt üzü gülməyəcək*” [11, s. 358]. Mistifikator Məlik Məmmədlini ikinci zaman paralelində təsvir edərək uzun müddət oxucunu zaman və məkan mistifikasiyasının təsiri altında saxlayır. Anti-utopik cəmiyyətdə hər bir şey tam əksinədir: “*Antiutopiyanın mahiyyətində xalq gülüşünün elementləri yox dərəcəsində olduğundan, burada karnavallığa da yer yoxdur, əksinə, qorxunun və qaranlıq niyyətlərin, antidemokratik üsul-idarənin hökmranlığı bu janr üçün xarakterikdir*” [14, s. 191]. Bu hissədə nağıl edilən utopik cəmiyyətdəki ərazi bütövlüyündən tutmuş, hər bir ünsür tam fərqlidir və anti-utopik xüsusiyyətlərə malikdir. Bakı üç zonaya bölünmüşdür. Hər bir zonanın özünəməxsus adı və siyasi-ictimai quruluşu vardır: “*Dünya bu üç siyasi quruluşa malik olan hissələri məhz elə belə, Zona adlandırırsa da, xarici kütləvi informasiya vasitələri imkan tapanda və xəsis məlumatlar alanda Birinci Zona, İkinci Zona, Üçüncü Zona istilahlərini işlətsələr də, bu bölgələrin rəsmi adları da vardı – Birinci Zona BEHİŞTİ BADI-KÜBƏ, İkinci zona BAKI KOMMUNASI, Üçüncü zona BAKU SİTİ adlanırdı*” [11, s. 358]. Burada hər bir zona Azərbaycanın tarixi inkişaf dövrünün simvolik təzahürüdür. Behişt Badi-Kübə farsların əsarətində, Bakı Kommunası rusların, Bakı Siti isə ingilislərin təsiri altındadır. Salidə Şərifova “*Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı*” adlı monoqrafiyasında qeyd edir: “*Vurğulamaq lazımdır ki, postmodern əsərlərdə zamanların montajı özünü qabarıq şəkildə göstərmişdir*” [60, s. 42]. Bu üçlü zamanın montajı bizə keçilən tarixi dövrləşmənin nöqsanlarını, çatışmazlıqlarını xalqın irrasional düşüncə tərzinin onun dəyərləri çərçivəsi ilə formalaşma mexanizmini başa düşməyə kömək edir. Bu istiqamətdə eyni məkan, lakin fərqli zaman müstəvisində xronoloji dövrləşmə prosesinin dərk edilməsi isə oxucunun payına düşür.

Əsərdə digər mistifikasiya təzahürü “Məlikməmməd nağılı”ndakı Simurqun bənzər funksiyasını icra edən Ərxan obrazında özünü göstərir. Nağılda Simurq

Məlikməmmədə işıqlı dünyaya çıxmağa kömək etdiyi kimi əsərin ikinci nağılında da Ərxan Məlik Məmmədlilər Bakının üç zonasına gəlməsinə yardım edir, həyat yoldaşı Aypəri, oğlu Beyrək və qızı Burla ilə görüşməsinə yardımçı olur. İkinci nağılın əvvəlində Ərxanın mistifikasiya mövqeyi əsərin sonunda daha da güclənir: *“Ola bilsin ki, Ərxan çox gizli bir təşkilatın nümayəndəsi idi, hər cür səlahiyyətləri vardı, istədiyi yerə girib-çıxa bilirdi, bura da Məliyi izləyə-izləyə gəlib çıxmışdı, amma axır ki, ondan nə istəyirdi?”*

- *Yaxşı, axı nə bildin mən burda, bu qumlu sahildəyəm?*

Ərxan:

- *Yəqin özünü də bilmədən tükümü oda tutmusuz – dedi – mən də uçub gəlmişəm. Məlik Məmməd nağılı yadınızdən çıxıb, bəlkə mən də sizin Zümrüd quşunuzam – güldü.*

- *Boşla sən Allah, nə nağılbazlıqdır? Həyat nağıl deyil. Çox acı şeymiş həyat.*

- *Təəssüf ki, elədir – dedi Ərxan – amma nağıl həyatdan daha gerçəkdir.*

- *Yaxşı, nağıl həyatdan gerçəkdirsə, sən də Zümrüd quşusansa, çıxar məni işıqlı dünyaya. Qa deyəndə ət, qu deyəndə su verərəm”* [11, s. 412].

Resipiyent Ərxanın mistifikasiyanın açılacağını gözlədiyi halda, mövcud obraz getdikcə bu funksiyanı daha da gərginləşdirir. Məliyin düşdüyü bu qaranlıq dünya onun üçün daha da mistikləşir. Ərxan ona ağ və qara qoçun onun üçün gəldiyi səmti göstərir və oxucu mistifikasiya içində qeyb olur: *“Sizinçün gəliblər. Məlik Məmməd nağılını tamamlamaqçün. Axı hələ göydən üç alma düşməyib”* [11, s. 413]. Getdikcə resipiyent üçün mistifikasiya daha da genişlənir və Məlik Məmmədlinin ətrafında baş verən müəmmalar artır: *“Çətinliklə yerindən durdu, az qala yıxılacaqdı. Bir-iki addım atdı, indi qoçları doğrudan da aydın görürdü. Ərxana tərəf çevrildi və yenə donub qaldı: Ərxan ilim-ilim itmişdi. Yerin dibinəmi batmışdı, uçub göyəmi qalxmışdı? Bəlkə doğrudan da quş imiş – Zümrüd quşu”* [11, s. 414]. Ərxan mistifikasiyası yalnız Məlik Məmmədli üçün deyil, oxucu üçün də tamamilə mistifikasiya olaraq qaldı və bu sirr bir daha açılmayacaq müəmmaya çevrildi. Bundan sonra isə Məliyin mistifikasiyası davam edir: *“Məlik qumların üstüylə qoçlara tərəf addımlamağa başladı. İndi lap aydın görürdü, özü də orda tək bir qoç qalmışdı: Ağ qoç. Amma*

Məlik irəlilədikcə elə bil o da uzaqlaşdı. Məlik qaçmağa başladı, ayaqlarını qumlardan güclə dartıb çıxarırdı.

Bir iki-dəfə büdrəyib yığıldı, sonra durub yenə qaçmağa başladı. Ona elə gəlirdi ki, məsafə get-gedə azalır. Bax indicə Ağ qoça çatacaq. Az qala çatacaqdı...

Az qala. Az qala...” [11, s. 414]. Oxucu artıq Məliyin sonrakı həyatından tamamilə xəbərsiz qalaraq mistifikasiyanın açılacağını gözlədiyi halda tam əksi ilə üzləşir. Məliyin mistifikasiyası müəllifin və təhkiyəçinin də istədiyi kimi uğurla nəticələnir.

Beləliklə, resipiyent Məlik Məmmədli və onun mistifikasiyası ilə üz-üzə qalır, hər bir şey onun üçün tamamilə müəmma içində olur. Əsəd Cahangirin də qeyd etdiyi kimi, yazıçı nağılı inkar etməyərək ona yeni yozum verir, dəyişdirir və zamanın tələbinə uyğun tərtib edir [18, s. 32]. Beləliklə də, nağıl real həyatla birləşir, oxucu müəllifin qurduğu oyuna inanır və mistifikasiya postmodernizmin tələblərinə uyğun gerçəkləşir.

3.2. Kamal Abdulla nəsrində mistifikasiya

Kamal Abdulla Azərbaycan nəsrində postmodern ədəbiyyatın öndə gələn simasıdır.

Yaradıcılığı mənə zənginliyi ilə fərqlənən Kamal Abdulla “Yarımçıq əlyazma” (2004), “Sehrbazlar dərəsi” (2006), “Unutmağa kimsə yox” (2011) romanlarının, hekayə və bir sıra şeirlərin müəllifidir. Onun bədii əsərləri nəinki Azərbaycan, həmçinin dünyanın bir çox ölkələrində tərcümə olunaraq oxunur və sevilir. Əsərlərindəki dərin süjet xətti ilə cərəyan edən hadisələrin izinə düşən hər bir oxucu bu ədəbiyyat nümunələrinin sehrinə düşərək müəllif qələminin mükəmməlliyinə bir daha əmin olur. Tənqidçi Cavanşir Yusifli “Kamal Abdulla romanının üstünlüyü və qüsuru haqda” məqaləsində yazıçının mətn yaratmaqda üstün mövqeyə malik olduğunu qeyd edir: *“Kamal Abdulla, şübhəsiz ki, professional yazıçıdır. Onun bədii*

mətnlərini başqa bir bucaqdan baxıb qiymətləndirmək cəhdləri, son zamanların təcrübəsinin də göstəridiyi kimi sadəcə qeyri-professionallıqdır” [64].

Ədəbiyyatşünas, professor Tahirə Məmməd “Neosufizmin və postmodernizmin “Sirri-zəmanə”si” adlı məqaləsində Kamal Abdullanın “Sirri-zəmanə” hekayəsinin əvvəlindən mifoloji və təsəvvüfi motivlərini təhlil edərək göstərir ki, *“Sirri-zəmanəni sufizmə aid mətndən neosufi-postmodernist mətnə çevirən təsəvvüf sisteminin tam şəkildə özünü göstərməməsidir; sufizmə aid bir mətn yaratmaq heç müəllifin məqsədi də deyil. O, sufizmdən pastij məqsədilə istifadə edir” [52].* Bu baxımdan görüldüyü kimi müəllif sufi eləmentlərindən istifadə edərək yeni - postmodernizmə xas bir mistifikasiyaya uğramış mətn yaratmışdır. Onun yaradıcılığını mahiyyətini aydınlaşdırmaq üçün hər zaman paralelizmləri nəzərə almaq lazımdır. Kamal Abdulla poetikasında mifin, folklorun və təsəvvüfün çağdaş ədəbiyyatla girdiyi paralellər özü bir mistifikasiya çevrəsi yaradır. Yaddaş qatlarına yazıçı cazibəsinin izahını müəllif elmi-bədii esselərində də verir. Məsələn, Füzuli ilə münasibətlərini belə açıqlayır: *“Füzuli məni hər zaman ahanrüba kimi özünə çəlb edib. Füzulinin sözə münasibəti, sözü mum kimi beytin içində “əzib” yerləşdirmə bacarığı mənim təsəvvürlərimin hətta hüduddlarından kənara çıxıb” [2, s. 5].*

Kamal Abdullanın mətnə hopdurduğu yaddaş qatları ilə özünü (müəllifi) və yaradıcılığını mistifikasiyaya bürüməsini Elxan Qaraxanoğlu bu cümləsi ilə gözəl ifadə edir. *““Gizli Dədə Qorqud” “Gizli Kamal Abdulla”ya çevrilir...” [43].*

Onun “Sehrbazlar dərəsi” əsəri mistika və mistifikasiya ilə zəngin bir romandır. Hətta onu “spiritual roman” da adlandıranlar haqlı mövqedən çıxış etmiş olarlar. Romanın personajları ruhlar aləminə mənsubdurlar. Mistik havası və təhtəşüür dünyası bu əsərə xüsusi diqqət yönəldir ki, bu da araşdırılacaq mövzuda paraqrafın əsasını təşkil edir.

Kamal Abdulla Azərbaycan ədəbiyyatında kütləvi şəkildə genişlənmiş, müxtəlif mövzuda, səpkidə romanların yazıldığı bir dövrdə yeni, müasir məzmununda və üsulda romanlar yaratdı. Bunlardan birincisi və çap olunduğu andan səs salan, bədii ədəbiyyat tərzimizdə dönüş yaradan, bizdə dastanlara və tarixə yenidən, tamamilə fərqli bir baxış bucağı açan, fakta yanaşma üsullarında müasir dünya

ədəbiyyatı ilə eyni çevrəni bölüşən “Yarımçıq əlyazma” oldu. Bu barədə Aydın Talıbzadənin səsləndirdiyi fikri qeyd etmək yerinə düşərdi: *“Yeni Azərbaycan romançılığı Kamal Abdulladan başlayır. Bu fikrə mən elə bu yazını yazanda gəldim. Bir vaxtlar kim roman çap elətdirirdisə, onu barmaqla nişan verib tanıyırdılar. İndi romançılıq kütləvi xarakter alıb: əsərlər ard-arda nəşr olunur, amma müəlliflərin kim olduğunu bilmirsən. Roman yazmaq halva çalmaq kimi asan bir şeyə çevrilib. Mənim fikrimcə, Azərbaycanda müasir romanı Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma”sı dəbə mindirdi”* [61, s. 21]. 2004-cü ildə qələmə aldığı “Yarımçıq əlyazma” romanı “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının dekonstruksiya yolu ilə postmodernizmin qanunlarına uyğun şəkildə işlənib hazırlanmış, mifik obrazlara yeni baxışı, dastanda baş verən və süjet boyu qaranlıq qalan məqamları, mövcud olan boşluqları yeni bir biçimdə, yeni bir çalarda bizə təqdim etdi. Roman bəzi folklorşünaslar və ədəbi tənqidçilər tərəfindən dastanın müqəddəs, toxunulmaz mənəvi-milli dəyəri baxımından narazılığa səbəb oldusa da, üslubu və tərzi, məzmun və ideyası, mistik elementləri ilə bütün oxucuların, ədəbi tənqidçilərin böyük marağına səbəb oldu. “Yarımçıq əlyazma”nın bu uğuru növbəti bir uğurun yaranmasına da zəmin hazırladı. Görkəmli yazarımız 2006-cı ildə özünün “Sehrbazlar dərəsi” əsərini oxuculara təqdim etdi. Bu əsər işıq üzü gördüyü andan etibarən geniş oxucu auditoriyasını ələ ala bildi, hər kəsi öz sehri ilə ovsunladı. Roman türk, rus, litva, qazax, fransız, yapon və ingilis dillərinə tərcümə olunaraq dünya ədəbiyyatında da özünə layiq yerlərdən birini tutdu. Beləliklə də, oxucu kütləsini daha da genişləndirdi.

Kamal Abdullanın postmodern romanlarından olan “Yarımçıq əlyazma” müəllifin yaradıcılığında xüsusi yerlərdən birini tutmuşdur. Yazıcının “Yarımçıq əlyazma” romanı fransız, türk, rus, polyak, ərəb, portuqal, alman və s. dillərə tərcümə olunmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatının, ədəbiyyat nümunələrinin və ümumilikdə mədəniyyətinin dünya ictimaiyyətinə tanıtılması və onlar tərəfindən rəğbətlə qarşılanması çox sevindiricidir. “Yarımçıq əlyazma” əsərini oxuduqdan sonra yazıçı qələminin sehrinə qapılmamaq mümkün deyil. Düzdür, əsərdə təkrarların olmasına baxmayaraq, konkret bir cümlələr ilə qeyd olunması münasib sayılan bu təkrarlar əslində əsərə bir dolğunluq, müəyyən hissənin oxucu tərəfindən tam dərk olunmasına

gətirib çıxarmışdır. Oxunduqca axıcılıq, dilinin aydınlığı, müəllif qələminin səmimiliyi oxucunu tilsimləyir və fikrin yayınmasına imkan vermir. Müəllifin əsərdəki cümlələr arasındakı əlaqələri ustalıqla sehri, görünməz mistik zəncirlərlə əlaqəli şəkildə qurması oxucunun əsəri sevməsinə və onun tilsiminə düşməsinə səbəb olur. Əsəri oxuyub qurtardıqdan sonra da oxucu bu tilsimdən uzun müddət qurtula bilmir. Düşüncələr, fikirlər hələ də əsərin ecazkarlığının təsiri altında qalır. Postmodern ruhu özündə birləşdirən əsər özündə dövrü paralellizmləri birləşdirir. Bu paralellizmləri birləşdirməklə bərabər körpü rolunu oynayaraq gizli əlaqə və sirləri də ortaya çıxarır. Müəllif əsər boyu bütün gücünü oxucunu bir paraleldən digərinə aparmaqla fərqli dövrlər, müxtəlif hadisələrlə qarşılaşdırır. Bəzən oxucunu aydın olmayan, mistik görünən hadisələrdən digərinə salmaqla onu düşündürməyə vadar edir, bəzən isə özünün qurduğu mistifikasiyanı açmaqla oxucunu heyrləndirməklə yanaşı ona bu vasitəni açıb göstərir. “Yarımçıq əlyazma” ilk cümlələrindən etibarən postmodernizmin paradigmalardan olan intertekstual xüsusiyyətə malik olmasını göstərir.

Əsərdə mistifikasiya yaradan hadisələr vardır. Bunlardan biri əsərin mətnini birinci şəxs qismində nəql edən təhkiyəçi ilə bağlıdır. Bu təhkiyəçi müəllifin özü deyildir. Təyyar Salamoğlu roman haqda söylədiyi fikirlə əslində bu mahiyyəti müşahidə etmişdir: “*“Yarımçıq əlyazma” romanı təhlil edilərkən əsərə yanaşmadakı birinci prinsipial yanlışlıq Kamal Abdullanı roman mətninin yox, romanın müəllifi kimi qəbul edilməsi ilə baş verir. Halbuki postmodernist estetikaya görə, mətn tək-cə müəllif oxunuşunda romana çevrilmir, o həm də hər bir oxucunun qavrayışında yenidən “oxunur” və “yazılır”*” [58, s. 356]. Onun kimliyi məlum deyil. Əlyazmanı nə üçün tədqiq edir? O da məlum deyil. O nə tarixçi, nə yazıçı, nə də zəlzələşünasdır. “*...məni ancaq elə-belə, heç nəyə dəxli olmayan bir maraqdı, aparır bu işin dalınca. Bir az orasından, burasından oxuyub qaytarım və çıxım gedim, işim var, gücüm var... Mən tarixçi deyiləm, yazıçı deyiləm, nəhayət zəlzələşünas deyiləm. Yaxşı bəs mən kiməm? İlahi mən axı niyə bu qədər sirr hərisiyəm?!*” [5, s. 6]. Bu fikirlə tamamilə razılaşıırıq ki, təhkiyəçi müəllifdən daha çox onun beynini qurcalayan və bu qurcalamalardan yaranan obrazdır. Bütünlüklə roman müəllifə aiddir, lakin roman

daxilindəki mətnin nağıl edilməsi, yəni təhkiyəsi adı məlum olmayan, mistifikasiya mövqeyində duran təhkiyəçiyə aiddir.

“Kamal Abdullanın “ikinci mətnlə - “yarımçıq əlyazma ilə maraqlanması onun postmodernist mövqeyindən və düşüncəsindən xəbər verir: məlum mətn aşkarlanır, bərpa edilir, yenidən söylənilir və yazılır” [41, s. 89].

Təhkiyəçi rolunu oynamayan müəllif mistifikatordur ki, bu da yarımçıq əlyazmanı qələmə alandır. Mətnin təhkiyə sahibi isə müəllif mövqeyində duran mistifikasiyasını qoruyub saxlamışdır.

Kamal Abdulla bizim indiyədək bildiyimiz, uşaqlıqdan bəri oxuduğumuz, haqqında tədqiqat işləri aparılan, məqalələr yazılan, əsasında film çəkilən “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını dekonstruksiya etmiş, yeni bir biçimdə və olduqca maraqlı bir biçimdə təqdim etmişdir. Bu biçim “yuxu” idimi, “gerçəklik” idimi yoxsa “paranoya”? Bu mistifikasiyanı yazıçı olduqca mükəmməl şəkildə işləmişdir. Fayaz Çaqaninin təbirincə desək: *“Postmodernistlər faktla fantaziya arasındakı fərqi qəbul etmirlər. Onlara görə, söz və əşya, məna və mənalandıran, subyekt və obyekt arasında heç bir mühüm əlaqə yoxdur. Bu mülahizə tarix kimi reallığın da təsvirini tələb edir. Postmodernizmdə həm tarixi, həm də bədii əsərlər onların yaxşı və pis nüsxələrindən daha çox reallıq üçün əvəzlənib yenidən işlənilir” [28, s. 216].*

Təhkiyəçi əlyazmanın əsas məzmun hissəsi barədə danışır. Bu hissəni *“Qeydlər və yaxud “Müşahidələr” adlandıraraq qeyd edir ki, burada “nə zamansa yazılacaq böyük bir Dastanın hazırlıq qeydlərinin aparıldığını görməmək mümkün deyil” [5, s. 8].* O, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının dünya ədəbi elmindəki yerindən söhbət açır, dastan qəhrəmanlarının dünya ədəbi eposlarındakı qəhrəmanlarla, hətta onlardan bəzilərinin yarımçıq əlyazmadakı obrazlarla paralelizmini qeyd edir. Təhkiyəçi yarımçıq əlyazmanın iki qatdan ibarət olduğunu açıb söyləyir. Birinci qat, Dədə Qorqudun qeydləri, ikinci paralel qat isə hökmdar Şah İsmayıl Xətəinin həyatı ilə bağlıdır. Təhkiyəçi Dədə Qorqud hadisələrinə dair mistifikasiyanı qeyd edərkən tərəddüd içində qalır, bizim tarixi milli dəyərimizin dəyərliliyini qeyd edərək sanki əlyazmanı təqdim edərkən özünü daxilindəki tərəddüddən və kənar rəylərdən qorumağa çalışır. Hətta təqdim etdiyi bu əlyazmaya görə gələcək mənfə rəyləri

öncədən bilir və artıq özünü buna hazırlayır. Bununla da birbaşa oxucunu onunla həmfikir olmağa razı salır. Bir növ, oxucuya psixoloji təsir göstərərək onu özü ilə bərabər yuxuya qərq edir.

Kamal Abdulla “Yarımqıq əlyazma”da zaman paralelləri vasitəsilə indiki dövrün kontekstində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı mifik obrazlar vasitəsilə hadisələri istədiyi səmtə, ideyanı verməyi uyğun gördüyü istiqamətlərə yönəldir. Bunlardan biri də casus oyunudur. Belə ki, əlyazmanın oğuz cəmiyyəti ilə bağlı əsas hissəsində casusla bağlı hadisə əks olunur. Dədə Qorqudun katibliyi ilə Bayandır xan istintaq qurur. Bütün oğuz xanları və bəyləri bu istintaqa cəlb olunur. Nəticədə, casus tapılır. Lakin Fatma obrazının qurduğu mistifikasiya oyunu vasitəsi ilə casus xilas edilir. Bu mistifikasiya getdikcə açılır. Yazıçı bizim indiyə qədər bildiyimiz igid oğuz cəmiyyətinin əxlaqi boşluğunu açıb göstərir. Bu əxlaqi boşluğu göstərməklə sanki Kamal Abdulla qara yumorla oğuz bəylərini tənqid edir. Əslində digər postmodern bədii əsərlərə müraciət etsək buna bənzər əxlaqi mövzuların mövcudluğunu görə bilərik. Lakin yazıçı bu mövzuya üstüörtülü yanaşmışdır. Üstüörtülü yanaşsa da, qeyd olunan mövzunu mütləq şəkildə strukturlaşdıraraq romana daxil etmişdir.

“Yarımqıq əlyazma” romanında digər mistifikasiya yaradan vasitələrdən biri də Dədə Qorqud və Nur daşı arasında olan mistik əlaqədir. “*Bircə sən bilirsən, nə etdimsə Oğuz üçün etdim, Oğuzun gələcəyi üçün etdim. Xanın könlünə ilham ver, şafqət damarın işlət, məhəbbəti bizlərdən yan keçməsin, qadir Tanrıya şükürlər olsun...*” [5, s. 224]. Nur daşı mistik elementdir. Mistik əlaqələr və tellər vasitəsi ilə Dədə Qorqud olanları görür. Nur daşı hər şeyi, olanları, hadisələri ona ötürür: “*Uyqu mənə hər şeyi açıb göstərdi. Mən kim idim, uyqu görəm. O uyquda Beyrəyin gələcəkdəki anını görəm?! Nur daşı söylədi həpsini*” [5, s. 70]. Burada “qara yumor” məktəbinin özəlliklərindən sayılan paranoyanın xüsusiyyətləri xatırlanır. Dədə Qorqud Nur daşı ilə söhbət edir. Bu müqəddəs daşa öz dərđini danışır, ondan kömək diləyir. O, Nur daşı vasitəsilə Tanrıya çatmağa çalışır. Nur daşı bəzən Tanrı ilə Dədə Qorqud arasında vasitəçi rolunu oynayır. Nur daşı Qorqud atanın sirdaşı olur, ona söylənilən bütün sirləri bu daşa deyərək qəlbini ağırlıqlardan qurtarır: “*Oğuzun tüm*

sirri mändə idi. Mən dəxi onları Nur daşına əmanət edib durmuş idim. Nur daşı olmasaydı nə edə bilərdim ki...” [5, s. 66].

Digər mistifikasiya yaradan vasitələrdən biri də “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından adı Təpəgöz kimi tanıdığımız, lakin “Yarımçıq əlyazma” romanında adı Təkgöz olan oğuz elinin qarşılaşdığı düşməndir. Dastanda Təpəgöz yunan mifindəki sikloplar kimi nəhəng, tək gözlü, qorxunc bir məxluqdur. Dastandan fərqli olaraq, romandakı paralel obraz kimi Təkgöz cüssəli deyil, arıq, səsi cır, əlləri qısa, bədheybət və sehirlili qüvvəyə malik olan bir obrazdır. Kamal Abdulla “Dədə Qorqud” haqda tədqiqatlarında təkgözün yaddaş qatında həm yunan, həm də Oğuz mifologiyasının iştirak etdiyini vurğulayır. *“Həm yunan, həm də Oğuz miflərindən anadan təkgöz doğulan bədheybət, nəhəng, bir sözlə, şər mücəssəməsi olan sikloplar gəlib keçir”* [3, s. 259]. Basatla Təkgöz meydanda savaşırkən sehrini işlədərək *“Bir bədheybət, boylu-buxunlu, təpəsində bircə gözü, çılpaq bədənli Təkgözə döndü”* [5, s. 242]. Döyüş boyu Təkgöz öz mistik sehrindən istifadə edərək cilddən-cildə girir, Basatın diqqətini yayındırır. Gah Dədə Qorqudun, gah da Basatın könül verib sevdiyi Burla Xatunun cildinə girir. Onda paranoyanın yaranmasına səbəb olur. Lakin onu bu paranoyadan Qoğan Aslan çıxarır. Qoğan Aslan ona güc, iradə, stimül verir. *“Mənim gözüüm getdi dəydi düşərgənin o başındakı bir cüt gözə. O bir cüt göz bu tərəfdəki təpənin altında bunların sallaxanaları vardı, ordan mənə nəzər yetirirdi. Dikmişdi özünü mənə, baxdıqca baxırdı. Əvvəl-əvvəl tanımadım, sonra tanıdım. Anam idi mənim, Qoğan Aslan idi. Gəlib məni burda tapmışdı”* [5, s. 240]. Belə bir sual yarana bilər ki, Basat nə üçün Qoğan Aslanı anası adlandırır? Belə ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunda Basatın mənşəyi Qaba Ağacla Qoğan Aslan götürülür. Dastanda qəhrəman, ər igidləri güc simvolu olaraq aslanla əlaqələndirirlər. Romanda da Qoğan Aslan mistik element kimi Basata kömək edir. Onunla telepatik əlaqəyə girir və Basat Təkgözə qalib gəlir. Onun başını kəsir və Təkgözlə bərabər onun düşmənləri də meydanda yoxa çıxır. Basata yardımçı digər mistik elementlərdən biri də Təpəgözün başını kəsdiyi balaca, sehirlili taxta qılınc olur. Sonradan bu mistik element də öz vəzifəsini yerinə yetirmiş kimi balacalaşaraq torpağın üstündə yox olub gözdən itir.

“Yarımqıq əlyazma” intertekstuallığı ilə yanaşı öz metatekstuallıq xüsusiyyətinə də malik bir roman kimi, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ilə dialoqa girir. Paralel mətnlər vasitəsilə dialoqda olan bu iki mətn arasında ayrı anlamlarla bərabər oxşar elementlərin də olması göz önündədir. Yazıçı bunu ustalıqla işləyərək “Dədə Qorqud” mətninə postmodern ruhla yanaşaraq, yeni mətni oxucunun ixtiyarına verir.

Romanın digər bir hissəsi Şah İsmayıl Xətai dövrü ilə bağlıdır. Romanda Azərbaycan tarixində müstəsna yeri olan Şah İsmayıl Xətai bədii obraz kimi postmodern düşüncə tərzində yenidən işlənmişdir. Yazıçı Şah İsmayılın obraz olaraq mistifikasiyasını yaratmışdır. Bəzi tədqiqatçıların fikirləri bədii nəsrə də öz əksini tapmış olur. Belə ki, bir sıra tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, Şah İsmayıl Xətai öz oxşarını saraya gətirmişdir. Beləliklə, onun barəsində belə bir mistifikasiya formalaşmışdır ki, onun oxşarı şeirlər yazmış, xəttatlıqla məşğul olmuşdur. Bu barədə geniş müzakirələr, hətta mübahisəli diskussiyalar da olmuşdur. Bu kimi tarixi-bədii problemi Kamal Abdulla “Yarımqıq əlyazma”ya gətirmişdir. Romanda Şah İsmayıl Xətai dövrü iki yerə bölünür: Çaldıran döyüşünə qədərki və Çaldırandan sonrakı, görkəmli sərkərdə, cəngavər padşah obrazı və şair Xətai.

Romanın Şah İsmayıl Xətai ilə bağlı hissəsində digər mistifikasiya yaradan obrazlardan biri də Hüseyin bəy Lələdir. Onun mistifikasiyası Çaldıran döyüşündən sonrakı dövrlə səsleşir. Əsərdə məlum olur ki, Hüseyin bəy Lələ sağdır və şahın hüzuruna gəlir. Rəhim yüzbaşı gec də olsa onu tanıyır. Lələ bəy Hüseyin şahla görüşür. Görüş Lələnin istədiyi kimi nəticələnmir. Hüseyin bəy Lələ qarşısında igid cəngavər Şah İsmayılı gözləyirdi, lakin o şair Xətaini gördü. Bu zaman o mənən öldü. Özünün də mənən öldüyü kimi, “*Lələ kəmərinin arasında gizlətdiyi balaca bir qəmənə çıxarmağı ilə Xızrın ürəyinə saplamağı bir oldu*” [5, s. 264]. Hüseyin bəy Lələ otaqdanca taxtın yanındakı “gizli yoldan” yox olub itdi. Sonradan məlum oldu ki, əslində bu bir “yuxu” imiş.

“ – *Amma yanında Şahın... bir şəxs var idi... Hüseyin bəy Lələ... Hə, əlbəttə ki, Hüseyin bəy Lələ. O idi Şahın yanında. Bə bu hara itdi? – Yüzbaşı ətrafa boylandı.*

– Nəməmə? Sənin əqlin çaşdı, gədə? Burda bizdən savayı adam var? Qapı – bir, pəncərə – dəmir qəfəsli... Hüseyin bəy Lələ kimdi? Bəli, bəli, bir beləsi var idi. Vaxtilə Şahımızın lələsi olmuşdu, hörmətli bir zat idi. Çaldıran eşitmişən. O Lələ Çaldıranda həlak oldu, şəhid oldu” [5, s. 267].

Rəhim yüzbaşının Hüseyin bəy Lələni görməsi bir paranoyadır. Əslində onun gördüyü Lələ mistikaya çevrilmişdir. Rəhim yüzbaşının mistik durumu ilə Şah İsmayılın mistik durumu, səhər Taclı xanımın gördüyü yuxu arasında əlaqə vardır. Əgər bu yolla düşünmüş olsaq, belə çıxır ki, Şah İsmayılın ölümü bu əlaqənin əsasında onun özünü öldürməsinə gətirib çıxarır. On ilin fikri, düşüncəsi, bu zaman ərzində Şah İsmayılın əsərdə verilməyən, lakin romanın görünməyən tərəflərindən səsləyən paranoyasının yaranması fikrinin formalaşmasına gətirib çıxarır. Bu ruhi-mistik durumu duymaq, onu hiss etməyi müəllif oxucunun ixtiyarına verərək onu düşündürür.

Roman Azərbaycan ədəbiyyatında postmodernizmin ən gözəl nümunələrindən sayılır. “Yarımqıç əlyazma”nın daxilindəki ideya onun estetik xüsusiyyətlərinin çatdırılmasında, bədii nümunələr içərisində özünəməxsus yer tutmasında önəmli rol oynayır. Sanki roman daxilindəki paralelli mətnləri zaman yazmış, nəsillərdən nəsillərə ötürmüşdür.

Yazıcının mistifikasiya baxımından ən zəngin, diqqət çəkən əsəri “Sehrbazlar dərəsi”dir. “Kamal Abdulla “Sehrbazlar dərəsi”ndə bizi orta əsrlərin şah saraylarına, qaranlıq hücrələrinə, sehirbazlar məkanına çəkib aparır. Bu məkanda ruhlar aləminin həqiqətləri ilə qarşılaşırıq. Bu məkanda sufilərin, ürfan alimlərinin var olan dünya - əslində, “yalan dünya” və həqiqət dünyası ilə bağlı düşüncələri ilə tanış oluruq. Real hadisələr tamam mistik bir donə bürünür” [66, s. 169]. Romanın mistik havası və özünəməxsus təhtəlşüür dünyası bu əsərə xüsusi diqqət yönəldir. İndiyə qədər əsər mistifikasiya baxımından tədqiq olunmamışdır. Ona görə də biz romanı bu yöndən tədqiq edəcəyik.

Romanda istər zaman, istərsə də məkan paralelləri özünü göstərir və bu paralellər bir-biri ilə səsləşərək postmodern roman kimi əsərdə bir bütöv, bir vahid yaradır: “Roman bir bütün olaraq ta başlanğıcdan sona qədər dünyanın ZAMAN

boyutunu düzənləməyə çalışır” [7, s. 25]. “Sehrbazlar dərəsi” romanının bütün personajları müəllif təxəyyülünün məhsuludur. Onlar ruhlar aləmində yaşayırlar. Personajlar sırasında Karvanbaşı, Xacə İbrahim ağa, şeşəbiğ cəlladbaşı Məmmədqulu, padşah, vəzir Məşdəli, Cavan sehrbaz və ya Ağ dərviş, Hacı Mir Həsən ağa Səyyah və ya Səyyah sehrbaz, gözəl Pərnisə və başqaları – onlar hamısı orta əsrlər dövründə yaşayırlar. Hər bir personajın öz dünyası vardır. Bu dünyalar mümkünsüzü də mümkün edir. Buna misal olaraq, cəlladbaşı Məmmədqulu ilə gözəl Pərnisənin sevgisini göstərmək olar. Bizim təsəvvürümüzdəki cəllad obrazı dekonstruksiyaya uğrayır. Burada biz qəlbində sevgi oyanan, pəncərə qarşısında qəmli gözlərlə gözəl Pərnisəyə baxan başqa bir təsvirə və səciyyəyə gələn, başqa bir obrazlı cəlladla qarşılaşırıq.

Əsərin ilk səhifələrindən görürük ki, Karvanbaşı və onun karvanı uzun yol qət etmiş, öz ölkələrinə, doğma yurd-yuvalarına sarı gedirlər. Lakin Karvanbaşını bir məsələ çox narahat edir. O, lap uşaqlığından bu məsələni ürəyində saxlamış və ürəyi artıq çox yorulmuşdu. Qərara gəlmişdi ki, artıq bu məsələni aşkara çıxarıb sirlərə vəqif olmalıdır. Sirlər mistifikasiyadır. Bilinmir vardır yoxsa yoxdur, özlərində həqiqəti, yoxsa yalanı gizlədir? Sirlərin özünəməxsusluğu onların qeyri-adi bir xüsusunun ortaya çıxarılmağına qarşı yönəlmişdir. Sirlər vardır ki, onların mistifikasiyasını açsaq, insanları xoşbəxt edər. Sirlər vardır ki, mistifikasiyası açılmamalıdır. Açılırsa, böyük bir qiyamət, dəhşətli faciələr baş verər. Lakin Karvanbaşının açmaq istədiyi, agah olmaq istədiyi sirr, almaq istədiyi intiqam onun məqsədinə - mistik məqsədinə çevrilir. Ona stimül verir. Əslində bu məqsəd hələ yoxdur, real deyil. İnsan reallığının inkişafına doğru yönəlmiş mistifikasiyadır. Alfred Adlerin “Çatışmazlıq kompleksi”ni biz Karvanbaşında aydın şəkildə görürük. Bu, əvvəlcə, çatışmazlıq hissi ilə başlayır və getdikcə kompleksə çevrilir. Bu da gələcəkdə onun özünün və ailəsinin faciəsinə gətirib çıxarır. Ümumiyyətlə, insan və onun formalaşması prosesinin özü çatışmazlığın məhsuludur. Bu hiss bəşər nəslinin inkişaf yolunda bu və ya digər şəkildə özünü göstərir. Çatışmazlıq hissi psixoloji səviyyədə gərginləşdikcə çatışmazlıq kompleksinə çevrilir. Belə bir kompleksə girən Karvanbaşının intiqam hissi ona kömək edir ki, o, işində irəli getsin, saraya qədər

gedib çataraq padşahın ən yaxın adamı olsun və onun bütün karvanının başçısı vəzifəsinə yüksəlsin.

Romanın mistik sirlərlə dolu başqa bir hissəsi Sehrbazlar dərəsi ilə bağlıdır. Bura elə bir dərədir ki, oraya getmək üçün gərək özü də mistifikasiya ilə dolu olan Görükməz təpədən keçəsən. Görükməz təpə özü isə elə bir yerdir ki: *“Bunun arxasında özü boyda bir üçbucaq başdan-başa elə bil ki, boz dumana bürülü qalmışdı. Bu əsrarəngiz üçbucağın ətrafı nə ki, aləmdə var idi, o idi, artıq heç nə deyildi. Ortada isə boz bir üçbucaq, təpəsi göyə dirənmiş boz bir pərdə kimi idi. Görükməz təpə ilə üzüyuxarı qalxan heç kim olmamışdı, çünki elə bir-iki addımdan sonra qıraqdan baxana elə gəlirdi ki, bu adam üzüyuxarı ayağını boşluğa basa-basa havanın üstü ilə qalxır. Bir dəfə biri qalxmaq istəmişdi. Ayağının altında torpağı hiss eləmişdisə də dörd ətrafı elə bilmişdi ki, bu adamın ayağı heç nəyə dəymir, qıraqdan baxanlar yenə də baxıb-baxıb ancaq onu görmüşdülər ki, bir adamdı hava ilə göyə qalxır. Bu adam da hamı qalxanlar kimi bir, iki, üç addım atdıqdan sonra cəsarəti uçub getmiş, xoflanıb geri dönmüşdü”* [4, s. 29-30]. Lakin sonradan təhkiyəçi qeyd edir ki, bu təpənin başına yalnız bir nəfər çıxa bilmişdi. Bu adam dərviş Hüsniyə olmuşdur. Dərviş Hüsniyə təpənin lap başına qalxaraq orada bir xeyli uzanmışdır. Lakin ona tamaşa edənlərə elə gəlmişdi ki, o göy üzündə quş kimi qanad açıb durmuşdur. Bu andan etibarən təpənin mistifikasiyası ilə Hüsniyənin mistifikasiyası da bir-biri ilə əlaqələnir. Belə ki, təpədən endikdən sonra Hüsniyəyə şəhərdə heç kəs yaxınlaşa bilmir. Hüsniyə özü də artıq şəhərdə pərişan gəzməyə başlayır. Dərviş bir gün şəhərdən çıxıb gedir. Mistifikator kimi yazıçı burada dərvişlə bağlı hissəni tamamlayır. Bu mistifikasiyanı daha da genişləndirərək qeyd edir ki, deyilənə görə dərvişin Sehrbazlar dərəsində olduğunu görənlər, lakin bu da bir sirr olaraq qalır: *“Dərədən sehrbaz gətirməyə gedən bir əməli-saleh adam onu orda görübmiş. Amma nə bilmək olar...”* [4, s. 31].

Sehrbazlar dərəsi əsl sehlə doludur və ətrafında özünəməxsus və xüsusi bir mistifikasiya ilə zəngin mühit yaratmışdır ki, bunu açmaq qeyri-mümkündür. Bu dərədə hər zaman yaz fəslidir. Çöldə qar-boran da olsa Sehrbazlar dərəsində hər zaman yazdır. Quşlar cəh-cəh vurur, ağaclar ilboyu yaşıl gövdələri, tər çiçək və

yarpaqları ilə ətrafa füsunkar gözəllik və ətir yayır, “... torpağın otu, ağacın yarpağı, kolların bir-birinə qarışmış gənc və qüvvətli gövdələri, bir sözlə ətrafda hərəkət edən, amma gözəgörünmədən hərəkət edən hər türlü yaşıl canlılıq...” [4, s. 34] o dərəcəyə gedənləri özünə valeh edir. Eyni zamanda bu mistik yer onlara rahatlıq verdiyi qədər də oradakı sehr insanlarda maraqla qorxunu özündə ehtiva edən qəribə bir hiss yaradır. Mistik dərənin sehrbazlarının hər birinin özünəməxsus gücləri vardır. Əsərdə Xacə İbrahim ağa Sehrbazlar dərəsinə gəlir. Burada “ruhiyyat bilicisi”sini tapmaqda ona Cavan sehrbaz kömək edir. O, Xacə İbrahim ağanı Hacı Mir Həsən ağa Səyyah və ya Səyyah sehrbazla tanış edir. Xacə İbrahim ağa sehrbazı da götürüb bu mistik dərədən Karvanbaşının onları gözlədiyi yerə, Qarağacın yanına aparır və daha sonra sabahki gün evə doğru yol alırlar.

İftixar Piriyeu “Sehrbazlar dərəsi”nin sehri” adlı məqaləsində sehrbazlar haqqında yazır: “Onlar adi insanların bacara bilmədikləri müqəddəs mətləblər həyata keçirə bilirlər; məsələn onlar absurd olan ruhlarla insanların dialoqunu yarada bilirlər və s...” [56, s. 7]. Lakin biz müəllifin bu fikri ilə razılaşmaq istəməzdik. Çünki əsərdə ruhlarla bağlı yeganə sehrbaz məhz Səyyah sehrbazdır. Bu, Səyyah sehrbazın Xacə İbrahim ağa ilə dialoqunda da öz əksini tapmışdır: “*Bu dərədə ruhların bilicisi bir tək mənəm biləsən. Bizlərin hər birimizin öz məşğuliyyəti var. Ruhlarla təmas işini görənsə təkcənə mənəm. Deyirəm birdən düşünərsən ki, bəlkə daha müqtədir birisini tapa bilərdim, nə üçün axtarmadım, elə qabağıma keçəni götürüb gəldim, heç narahat olma, nə istəyin olsa mən yerinə yetirəcəyəm*” [4, s. 41]. Səyyah sehrbazla Xacə İbrahim ağa arasında keçən dialoqlar əsərdəki bir sıra mistifikasiyaların açılmasına kömək edir. Bunlardan biri də Cavan sehrbazla bağlıdır. Ağ dərviş Səyyah sehrbazın müəllimi, ikinci isə öz növbəsində birincinin də daxil olduğu iyirmi dörd şagirdindən biri olmuşdur. Böyük Ruhani Birliyi Ağ dərvişin edamına qərar verdikdən sonra iyirmi üçü intihar etmiş şagirdlər öz sıralarından Səyyah sehrbazı çıxartmışdılar. Bu bir mistik missiya idi ki, Səyyah sehrbaz sağ qalmışdır. Yuxu bir sıra sirlərin açılmasına səbəb olduğu üçün bədii ədəbiyyatda geniş şəkildə özünü əks etdirməkdədir. Kamal Abdulla da Səyyah sehrbazın mistik missiyasının bir hissəsini yuxu vasitəsi ilə açır. Səyyah sehrbaz bir gecə yuxu görür.

Yuxuda görür ki, intihar edərək intiqam alan iyirmi üç nəfərdən biri, onun ən yaxın dostu qana dönmüş ağ paltarda quş tək uçub gəlir, Səyyah sehrbazın onlarla birlikdə intihar etməsinə icazə verməmələrinin səbəbini açıqlayır. Ağ dərvişin ölərkən öz ruhunun yenidən doğulacağını, Səyyah sehrbazın onu axtarıb tapmalı olduğunu, onu necə tapacağını yuxuda sehrbaza əyan edir. Səyyah sehrbaz Xacə İbrahim ağa ilə dialoqunda yenidən başqa bir cisimdə doğulmuş Ağ dərvişi tapmasını ona danışır. Artıq bu andan etibarən mistik ruhu ilə Sehrbazlar dərəsini qoruyan və eyni zamanda gələcəkdə baş verə biləcək hadisələri əvvəlcədən bilərək Səyyah sehrbazın yolunu gözləyən Cavan sehrbazın və ya Ağ dərvişin mistifikasiyası oxucunun özünün də interpretasiyası ilə ona aydın olur: *“Ağ dərviş elə oturduğu yerdə təvrişini dəyişdi, yenə üzünü artıq neçəminci dəfə çöndərüb Sehrbazlar dərəsindən yuxarı, Görükməz tərəyə sarı tutdu, baxdıqca baxdı, kimi bu ağ tufanın içində arayırdı ondan başqa bir kimsə bilmirdi, bilə də bilməzdi. Gözləri isə yol çəkməyinə əməlli-başlı yol çəkirdi. Başına qara-qura fikirlər gəlib girirdi, nə illah edirdi, onlardan yaxa qurtara bilmirdi”* [4, s. 135]. Ağ dərviş nəyi gözləyirdi? Bu, romanın mistifikasiya yaradan vasitələrindən biri olan Karvanbaşının öz atasının ruhu ilə söhbətinin nəticəsi və ondan sonrakı hadisələrdən sonra bizə aydın olur. Karvanbaşı artıq öz müqəddəratını həll edən addımlar atmışdır. İntiqam hissi ilə alışıb yanan Karvanbaşı atasının ruhu ilə söhbəti zamanı peşmançılıq hissi ilə səhv etdiyini anlamışdır. Lakin artıq gecdir. Padşah adamlarını göndərərək onun ailəsini öldürməyi əmr vermişdir. Bu zaman səyyah sehrbazın mistik missiyasının əsl mahiyyəti ortaya çıxır. Biz bunun ifadəsini İftixar Piriyevin fikrində daha aydın görürük: *“Kamal əsərin sonunda müharibə nəticəsində kökü kəsilməkdə olan insanlar içərisindən bir körpəni “Sehrbazlar dərəsi”nə gətirir və bununla da müəllif bütün insanlara car çəkərək bildirir ki, daha yaxşı olar ki, hər bir insan özü dərk edərək saflaşsın, onsuz da dünyanın müqəddəs insanları insanlığın məhv olmasına yol verməyəcəklər. Ən çıxılmaz halda belə məxluqunu qoruya biləcəklər”* [56, s. 7].

“Sehrbazlar dərəsi” Ağ dərvişlə, onun müridləri ilə bağlı hekayəsindən tutmuş əsərin sonunda Karvanbaşının ailəsinin faciəsi və oğlunun Səyyah sehrbaz tərəfindən xilas edilməsinə qədər mistifikasiya elementləri ilə zəngindir. Çalışdıq ki, bütün bu

elementləri üzə çıxararaq təhlil edək. “*Romanda bir çox bilinməyən (məchul, sirr) bir araya gətirilib; hər bir sirr (bilinməyən, məchul element) ilə açıqlanacaqmiş kimi qurğulanıb*” [7, s. 25]. Əsərin mistifikasiya nöqteyi-nəzərindən tədqiqi yazıçı qələmi və onun məhsulu olan “Sehrbazlar dərəsi”nin mükəmməlliyini ortaya çıxarmaq yönündə aparılmışdır.

Əvvəlki fəsillər kimi, üçüncü fəslin də elmi məzmunu çap olunan məqalə və məruzələrdə öz əksini tapmışdır: “Kamal Abdulla və "Sehrbazlar dərəsi" romanının mistifikasiyası” [22, s. 324-326]; “Kamal Abdulla və “Yarımqıç əlyazma” əsərinin mistifikasiyası” [23, s. 30-35]; “Anarın “Ağ qoç, qara qoç” postmodern romanında mistifikasiyanın təzahür xüsusiyyətləri” [24, s. 168-172]; “Anarın "Mən, sən, o və telefon" əsərində bədii gerçəklik və mistifikasiya” [25, s. 148-153]

NƏTİCƏ

Dissertasiyada aparılmış tədqiqatdan əldə olunan nəticələri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

Müasir dünya incəsənətində, eləcə də ədəbiyyatda mistifikasiya əsas bədii-estetik vasitələrdən biridir. Mistifikasiya bədii təfəkkürün ayrılmaz xüsusiyyətlərindəndir və o, müəyyən inkişaf mərhələlərindən keçmişdir.

Müasir mistifikasiyanın mənşəyində, ilkin modelində mifoloji dünyagörüşü və mistisizm, eyni zamanda, yeni dövrün elmi nəzəriyyələri, siyasi prosesləri dayanır.

Mifoloji dünyagörüşü və klassik Şərq mistisizmi XX əsrin mistifikasiyası üçün təsiredici qaynaqlardan olsa da, onlar arasında bərabərlik işarəsi qoymaq mümkün deyil. Bu iki güclü qaynaq müasir mistifikasiyanın qida mənbəyidir. Çünki istər mifologiya, istərsə də mistisizm, təsəvvüf bizim üçün fəvqəltəbii olanı özünün səmimi inanc sistemində çevirmişdi. Müasir sənət üçün xarakterik olan mistifikasiyada isə məqsəd və irrealın semantik funksiyası nə mifologiya, nə də mistisizmlə üst-üstə düşür. Mistifikasiyada uydurulanın doğruluğuna inandırma var, lakin o inanc və dini etiqad səciyyəsi daşmır. Bu mənada, mifologiya və mistisizm mistifikasiyanın poetik strukturunun qurulmasında öz zəngin xəzinəsi ilə iştirak etsə də, meydana çıxan yeni və fərqlidir.

Aparılan tədqiqatdan da göründüyü kimi, bədii mətnə tədqiq etmədən mistifikasiyanı nəzəri cəhətdən ümumiləşdirmək qeyri-mümkündür. Bu hər şeydən əvvəl onunla bağlıdır ki, sənətkar subyektiv dərk prosesində obyektiv gerçəkliyin bütün tərəflərini ehtiva etməyə çalışır. Lakin mahiyyət etibarilə, dünyanın bütün zənginliklərini ehtiva etmək iqtidarında deyil. Mənz buna görə də özünün görə bilmədiyi və yaxud görmək iqtidarında olmadığı aspektlərə mistik don geydirməyə və oxucuya təqdim etmə yolunu seçir. Bu baxımdan dünya ədəbiyyatının bütün bədii nümunələrində mistifikasiyanın elementlərinə təsadüf edilir. Lakin müəllif həyatın dərkə çətin tərəflərinə oxucu baxışını yönəltmək üçün mistifikasiyaya məqsədyönlü

şəkildə müraciət də edə bilər. Bundan istər Qərb, istərsə də Şərq ədəbiyyatı təmsilçiləri istifadə edir. Deməli, müəlliflə gerçəklik arasında təmas prosesində yaranan mistifikasiya universal səciyyə daşıyır. Bu, bilavasitə ədəbi-bədii əsərlərin poetikası ilə bağlı problemdir.

XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəllərində nəzəri fikirdə müəllif-oxucu modelinin fərqli strukturlarının müəyyənləşdirilməsi, model tərəflərinin üst-üstə düşən və ayrılan tərəflərinə həm yaradıcılıq, həm də nəzəriyyədə demokratik yanaşma ilə bərabər, eyni zamanda müəllifin özünü oxucuya tamamilə göstərmək istəməməsi mətnin poetikasında mistifikasiya təzahürlərini gücləndirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, əvvəllər də müəllifin təxəllüs altında gizlənməsi mistifikasiya hesab oluna bilər. Lakin tamamilə müəllifə yeni biografiya uydurmaq meyli ancaq yeni dövr ədəbiyyatına xas olan xüsusiyyətdir. Müəllif mövqeyinin mistifikasiya olunması ilə dini mistisizmlə yanaşı dünyəvi mistifikasiyanın da meydana çıxmasına yol açdı.

İnsanın mürəkkəb daxili-ruhi aləmi və əlaqələri ilə üzləşən və onu açıqlamaq yolunda çətinlik çəkən sənətkar istər-istəməz insanın xarakterindən izahı müşkül və yaxud qeyri-mümkün olan cəhətləri görür və bununla bağlı onlara mistik don geyindirirdi. İnsanı onun şüur axınına və yaxud təhtəlşüuruna aid etmək istəyən modernist cərəyanlar insanın mistik varlıq olduğunu nəzərə çarpdırır, həmçinin insanın şüur axınına və təhtəlşüurunu mistik formada təqdim edirdilər.

Müasir nəsrə mistifikasiyanın təzahür formaları müəllif və insan (obraz) mövqeyinin mistifikasiyası əsasında araşdırılmışdır. Müəllif mövqeyinin mistifikasiyası özünü üç formada göstərmişdir: 1) Müəllifi məlum olmayan ədəbi nümunələrin rəvayət və əfsanələr əsasında atribusiyası, 2) konkret əsər yaradan müəllifin onu bilərəkdən xalq yaradıcılığı kimi təqdim etməsi, 3) yaratdığı ədəbi-bədii nümunənin müəllifin bilərəkdən özünü gizlədərək uydurma müəllif adından verməsi yolu ilə müəllif mövqeyinin mistifikasiyası özünü göstərir.

Nəsrə insanın mistifikasiyası onun psixoloji durumu vasitəsilə təzahür edir ki, bunu J.Perekin, S.Foyerin, T.Pinçonun yaratmış olduqları əsərlərin obrazları vasitəsilə özünü göstərməkdədir. J.Perek yaradıcılığına daxil olan “Əşyalar”, “Yoxolma” əsərlərində simvollar, simvol-insan qarşılıqlı əlaqəsi, açıq-gizli istinadlar,

müraciətlər, intertekstuallıq və örtülü istinadlar, müəllif düşüncəsinə, müəlliflə oxucu münasibətlərində mistik əlaqə və təzahürlər özünü göstərir.

Qərb və dünya ədəbiyyatı ilə müqayisədə müasir Azərbaycan nəsrinə, xüsusən də modernizm və postmodernizm üçün mistifikasiyanın yad olmadığı, həm milli, həm də beynəlxalq təcrübədən qaynaqlanaraq istifadə olunması səciyyəvi hal kimi diqqət cəlb edir.

Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanında mifoloji-mistik elementlərdən geniş istifadə olunmuşdur. Eyni zamanda, Yusif Səmədoğlu Azərbaycan ədəbiyyatında şərin ümumiləşdirilmiş mistik obrazını yaratmış, onun tariximizin bütün dövrlərindən keçərək bugünkü dövrə çatmasını mistifikasiya üsulu ilə təqdim etmişdir. Lakin xalqın tarixinə, taleyinə diqqət yetirən Yusif Səmədoğlu mistik şərlə yanaşı mistik xeyri də strukturda yerləşdirmişdir. Roman belə bir ideya tələq edir ki, şəhər heç vaxt tamamilə sıxışdırılıb aradan götürülməməsinə baxmayaraq xeyir daim onun xüsusi çəkisini azaltmağa can atmalıdır.

Anarın yaradıcılığında mistifikasiyanın xarakterik təzahür nümunələrindən olan “Ağ qoç, qara qoç” romanında utopiya və antiutopiya modelindən istifadə olunmuşdur. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalqının tarixən üzləşdiyi çətinlikləri və müəllif ideallarını bir araya gətirən bu romanda mistik intertekstuallıqdan istifadə olunaraq müəllif dəyərləndirməsi və konsepsiyası gerçəkləşir. Qeyd olunan əsərdən başqa onun “Mən, sən, o və telefon” əsəri də mistifikasiya problemi kontekstindən nəzərdən keçirilmişdir. Belə ki, Seymur obrazı vasitəsilə təhkiyəçi obrazın qurduğu oyun əsər daxilində Mədinə ətrafında mistifikasiyanın təzahür xüsusiyyətlərini önə çəkmişdir. Hətta qurulan mistifikasiya oyunu əsərin müəyyən məqamlarında təhkiyəçi obraz üçün də mistifikasiyaya çevrildiyi məqamlar aşkar olunmuşdur.

Postmodernist sənətin təmsilçisi olan Kamal Abdulla müasir bədii-estetik fikirdə təsadüf olunan mistifikasiyanın bütün formalarından uğurla istifadə etmişdir. Belə ki, “Yarımçıq əlyazma” romanının “Kitabi-Dədə Qorqud”a həsr olunmuş hissəsində dastanın mətnini dekonstruksiyaya uğradaraq faktiki olaraq, mistik

müstəvidə dastanın postmodernist variantını ortaya qoymuşdur. Şah İsmayıl Xətaiyə həsr olunmuş hissədə ikiqat mistifikasiya ilə üzləşirik:

1) Sərkərdə Şah İsmayılın şair Xətaiyə mistik şəkildə çevrilməsi;

2) Bu iki şəxs arasında ilk baxışdan heç bir əlaqə olmamasına baxmayaraq mistik tellərlə bir-birinə bağlanması.

“Sehrbazlar dərəsi” romanı Kamal Abdulla yaradıcılığında postmodern əsərləri içərisində özünəməxsus yer tutur. Mistika və mistifikasiyanın müxtəlif təzahür xüsusiyyətləri ilə seçilən əsər Ağ dərvişlə Səyyah sehrbazın mistik missiyası, Karvanbaşının və onun oğlunun düşdükləri durum daxilində mistifikasiya elementləri ilə zəngin hadisələrdə iştirakı, Sehrbazlar dərəsinin mistifikasiya ilə zəngin məkan kimi üzə çıxarmağa çalışmışıq.

Ümumiyyətlə, tədqiqatdan hasil olan bu qənaətlər belə bir nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, 1960-80-ci illərdən etibarən müasir nəsrədə mistifikasiya önəmli bir ideya-estetik vasitə kimi ədəbi-bədii yaradıcılıqda müxtəlif formalarda özünü büruzə verməkdədir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Abdulla, K.M. Filologiyamızda yeni istiqamət – MİFOLİNQİVİSTİKA: [Elektron resurs] / – 1 oktyabr, 2020. URL: <https://sim-sim.az/kamal-abdulla-filologiyamizda-yeni-istiqam%C9%99t-mifolinqvistika/>
2. Abdulla, K.M. Mənim Füzulim / K.M.Abdulla. – Bakı: Mütərcim, – 2019. – 120 s.
3. Abdulla, K.M. Mifdən yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud / K.M.Abdulla. – Bakı: Mütərcim, – 2009. – 376 s.
4. Abdulla, K.M. Sehrbazlar dərəsi / K.M.Abdulla. – Bakı: Mütərcim, – 2006. – 224 s.
5. Abdulla, K.M. Yarımçıq əlyazma / K.M.Abdulla. – Bakı: “XXI” – YNE, – 2004. – 288 s.
6. Abdullayeva, M. Ezoterik əsərlərin fəlsəfi mahiyyəti // – Bakı: Bakı Universitetinin xəbərləri, – 2014. №1, – s. 66-73.
7. Acaloğlu, A. Qarağacın kölgəsində Kainatı çözmək // 525-ci qəzet. – 2011, 29 yanvar. – s. 25.
8. Ağaoğlu, E. Mövcud olmayan dahilər: [Elektron resurs] / – 24 mart, 2017. URL: <http://kulis.az/koshe-apa/news/14994>
9. Axundov, M.F. Əsərləri: [iki cilddə] / M.F.Axundov. – Bakı: Atilla, – c. 1. – 2000. – 127 s.
10. Anar. Seçilmiş əsərləri / Anar. – Bakı: Çarşıoğlu, – 2004. – 488 s.
11. Anar. Seçilmiş əsərləri / Anar. – Bakı: Lider, – 2004. – 416 s.
12. Azərbaycan dastanları: [5 cilddə] / tərt. ed. H.Araslı. – Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, – c. 4. – 1969. – 507 s.
13. Babayev, Y. Təriqət ədəbiyyatı: sufizm, hürufizm / Y.Babayev. – Bakı: Nurlan, – 2007. – 128 s.

14. Bəkirqızı (İsayeva), P. Ağ qoç, qara qoç romanı. Utopiya və antiutopiya paradigmasından // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2009. №2, – s. 187-192.
15. Bulqakov, M. Master və Marqarita: [Elektron resurs] / – 7 aprel, 2020. www.vivo-book.com, 775 s. URL: <http://www.kkoworld.com/kitablar/mixail-bulqakov-master-ve-marqarita-kko-aze.pdf>
16. Cabbarlı, N. Yeni nəsill ədəbiyyatı / N.Cabbarlı. – Bakı: Elm, – 2006. – 380 s.
17. Cabbarlı, N. Yeni nəsill ədəbiyyatı-2 / N.Cabbarlı. – Bakı: Qanun, – 2008. – 218 s.
18. Cahangir, Ə. Ağ saç, qara saç / Ə.Cahangir. – Bakı: Nurlan, – 2006. – 173 s.
19. Cəfərova (Əliyeva), X.E. Mifoloji gerçəklik və mistika // – Bakı: Filologiya məsələləri, – 2013. №1, – s. 310-313.
20. Cəfərova (Əliyeva), X.E. Postmodernizmdə əlaqəsizliklərin əlaqəsi, natamamlığın tamlığı // – Bakı: Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri, – 2013. №4, – s. 118-120.
21. Cəfərova (Əliyeva), X.Ə. Conatan Safran Foyerin “Hər şey işıqlandırılır” romanında mistifikasiya yaradan üsul və vasitələr // – Bakı: Ədəbiyyat məcmuəsi (Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2014. №1, – s. 163-169.
22. Cəfərova (Əliyeva), X.Ə. Kamal Abdulla və "Sehrbazlar dərəsi" romanının mistifikasiyası // Ümummilli Lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 92-ci ildönümünə həsr olunmuş VI Beynəlxalq elmi konfransın materialları, – Bakı, – 2015, – s. 324-326.
23. Cəfərova (Əliyeva), X.Ə. Kamal Abdulla və “Yarımqıç əlyazma” əsərinin mistifikasiyası // – Bakı: “Poetika.izm” jurnalı (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2016. №2, – s. 30-35.
24. Cəfərova (Əliyeva), X.Ə. Anarın “Ağ qoç, qara qoç” postmodern romanında mistifikasiyanın təzahür xüsusiyyətləri // – Bakı: “Poetika.izm” jurnalı (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2017. №3, – s. 168-172.
25. Cəfərova (Əliyeva), X.Ə. Anarın "Mən, sən, o və telefon" əsərində bədii gerçəklik və mistifikasiya // – Bakı: İpək yolu, – 2021. №1, – s. 148-153.

26. Cəfərova (Əliyeva), X.E. Şərq ədəbi düşüncə tərzində mistika və mistifikasiya // XII Beynəlxalq Simpozium "Şərq və Qərb: mədəniyyətlərin inteqrasiyası, – Eskişehir, – 30 mart, – 2021, – s. 44-48.
27. Cəfərova (Əliyeva), X.E. Mistifikasiyanın ədəbi-estetik xüsusiyyətləri // “Dil, cəmiyyət, şəxsiyyət və Nizami Gəncəvi yaradıcılığı” mövzusunda beynəlxalq elmi konfransı, – Sumqayıt, – 2021, – s. 103-106.
28. Çaqani, F. Postmodernizm (İngiliscədən tərcümə edən Elmar Vüqarlı) // – Bakı: Körpü, – 2007. №1, – 305 s.
29. Eko, U. Həqiqət yox, yalan maraqlıdır: [Elektron resurs] // – 27 iyun, 2015.
URL: <http://www.kulis.az/news/12854>
30. Eko, U. Roman üzərinə qeydlərdən: [Elektron resurs] / – 25 iyun 2015.
URL: <http://kitabxana.net/files/books/file/1382635900.pdf>
31. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi: inkişaf mərhələləri və problemləri: [2 cildə] / – Bakı: Elmin İnkişafı Fondu, – c. 1. – 2018. – 360 s.
32. Əsədova, A. Təsəvvüfdə və postmodernizmdə insan və sənət problemi: filologiya üzrə elmlər doktoru dis. / – Bakı, 2015. – 229 s.
33. Göyüşov, N. Quran və irfan işığında: hikmət və düşüncə karvanı həqiqət sorağında / N.Göyüşov. – Bakı: İqtisad Universiteti nəşriyyatı, – 2004. – 288 s.
34. Həbibbəyli, İ.Ə. Ədəbi-tarixi yaddaş və müasirlik / İ.Ə.Həbibbəyli. – Bakı: Nurlan, – 2007. – 696 s.
35. Həbibbəyli, İ.Ə. “Kitabi-Dədə Qorqud”: yazılı epos və ya epopeya / İ.Ə.Həbibbəyli. – Bakı: Elm, – 2020. – 280 s.
36. Hüseynov, A. Nəsr və zaman / A.Hüseynov. – Bakı: Yazıçı, – 1980. – 185 s.
37. İbrahimbəyov, M. Kərgədan buynuzu: [Elektron resurs] / – 22 mart, 2015.
URL: http://maksudibragimbekov.com/az_kergedan_buynuz.html
38. İlin, İ. Postmodernizm XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2005. №6, – s. 158-173.
39. İmanov, M.K. Sənət qayğıları / M.K.İmanov. – Bakı: Elm və təhsil, – 2015. – 192 s.

40. Kamal, N. Umberto Eko və postmodernizm fəlsəfəsi / N.Kamal. – Bakı: Qanun, – 2008. – 208 s.
41. Kamal, R. Kamal Abdulla: Yazıdan Mifə / R.Kamal. – Bakı: Mütərcim, –2011. – 116 s.
42. Kramer, S.N. Tarix Şumerdən başlayır / S.N.Kramer. – Bakı: [n.y.], – 2009. – 280 s.
43. Qaraxanoğlu, M. Düma ilə Coys arasında Kamal Abdulla rahatlığı: [Elektron resurs] / – 10 may 2020. URL: <https://kulis.az/news/16209>
44. Qarayev, Y.V. Seçilmiş əsərləri: [5 cildə] / Y.V.Qarayev. – Bakı: Elm, – c. 3 – 2015. – 908 s.
45. Quliyev, Q.H. Xüsusidən Ümumiyyə / Q.H.Quliyev. – Bakı: Elm və Təhsil, – 2016. – 320 s.
46. Quliyev, Q.H. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları / Q.H.Quliyev. – Bakı: [n.y.], – 2012. – 344 s.
47. Quliyev, Q.H. Yanıram, a dağlar // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2010. №12, – s. 9-12.
48. Quliyeva, A.Ə. Anar yaradıcılığında mənəvi-əxlaqi problemlər / A.Ə.Quliyeva. – Bakı: MBM, – 2013. – 96 s.
49. Qurani-Kərim / red. A.Mövlayi, B.Nəbiyev. – Bakı: Nurlar, – 2006. – 621 s.
50. Məmməd, T.Q. Ədəbiyyat müasir elmi yanaşmalar kontekstində / T.Q.Məmməd. – Bakı: Xan, – 2019. – 412 s.
51. Məmməd, T.Q. Neosufizm: yaradıcılıq və nəzəriyyə / T.Q.Məmməd. – Bakı: Xan, – 2016. – 120 s.
52. Məmməd, T.Q. Neosufizmin və postmodernizmin “Sirri zamanə”si [Elektron resurs] / – 3 may, 2017. URL: <http://senet.az/neosufizmin-v%C9%99-postmodernizmin-sirri-z%C9%99man%C9%99si/>
53. Mustafayev, M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti / M.Mustafayev. – Bakı: Avropa, – 2021. – 438 s.
54. Nağıyev, C. Qədim Şərq ədəbiyyatı tarixi / C.Nağıyev. – Bakı: Asiya, – 2004. – 546 s.

55. Ordubadi, M.S. Dumanlı Təbriz / M.S.Ordubadi. – Bakı: Yazıçı, – 1985. – 730 s.
56. Piriye, İ. “Sehrbazlar dərəsi”nin sehri // 525-ci qəzet. – 2012, 18 dekabr. – s. 7.
57. Rüstəmov, A. Mövlana Cəlaləddin Rumi / A.Rüstəmov. – Bakı: Elm, – 2005. – 176 s.
58. Salamoğlu, T. Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Monoqrafiya və ədəbi tənqidi məqalələr. III nəşr / T.Salamoğlu. – Bakı: “E.L.” NPŞ MMC, – 2012. – 480 s.
59. Səmədoğlu, Y. Seçilmiş əsərləri / Y.Səmədoğlu. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2005. – 320 s.
60. Şərifova, S. Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı / S.Şərifova. – Bakı: Elm və təhsil, – 2015. – 104 s.
61. Talıbzadə, A. Sehrbazlar dərəsinin Ağ dərvişi və ya qutlu olsun Kamal Abdullanın 60 yaşı // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2010. №12, – s. 20-22.
62. Yaqubova, M.R. Bədii mətn və nəzəriyyə: “Yeni dünya” və “müəllifin ölümü” qarşıdurma kimi / – Bakı: Dil və ədəbiyyat, – 2019. IX cild. №2, – s. 162-188.
63. Yusifli, C.Ə. Ceyms Coys və onun “Uliss” romanı: [Elektron resurs] // – 9 fevral, 2017. URL: <http://sim-sim.az/slider/cavansir-yusifli-ceyms-coys-v%C9%99-onun-uliss-romani/>
64. Yusifli, C.Ə. Kamal Abdulla romanının üstünlüyü və qüsuru haqda: [Elektron resurs] / – 19 dekabr, 2016. URL: <https://www.azadliq.org/a/24371934.html>
65. Yusifli, V.Ə. 2004-cü ilin nəşri // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2006. №2, – s. 154-171.
66. Yusifli, V.Ə. Böyük kitab // – Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2014. №10, – s. 164-179.
67. Yusifli, V.Ə. Doğumun və ölümün mübarək, Yusif Səmədoğlu!: [Elektron resurs] / – 3 may, 2017. URL: <http://www.kaspi.az/az/doumun-ve-lumun-mubarek-yusif-semedolu/?action=disablemobile>

Türk dilində

68. Gizemcilik Nedir, Özellikleri Nelerdir?: [Elektronik kaynak] / – 30 mayıs, 2020. URL: <https://dersimizedebiyat.org/gizemcilik-nedir-ozellikleri-nelerdir.html>

69. Narlı, M. Postmodern roman ve modern gerçekliğin yitimi // Türkbilig, – 2009. №18, – s. 122-132.
70. Sert, S. Mistisizm, Ortadoğu ve edebiyat:[Elektronik kaynak] / – 30 mayıs, 2020.
URL: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/05/30/mistisizm-ortadogu-ve-edebiyat>
71. Türk Mistisizmi: [Elektronik kaynak] / – 2 may, 2021.
URL: <https://umitoloji.com/turk-mistisizmi/>

Rus dilində

72. Балазанова, О. Знаменитые мистификации / О.Балазанова. – Москва: Фолио, – 2009. – 480 с.
73. Барт, Р. Избранные Работы. Семиотика. Поэтика / Р.Барт. – Москва: Прогресс, – 1989. – 616 с.
74. Бертельс, Е.Э. Суфизм и суфийская литература / Е.Э.Бертелс. – Москва: Наука, – 1965. – 524 с.
75. Виноградов, В.В. Символика игры и идеологические схемы // Временник Пушкинской комиссии. Изд. АН СССР, – 1936. – с. 99-104.
76. Галимска, М. Мистификация как литературное явление (Черубина Де Габриак) // Polilog. Studia Neofilologiczne, – 2013. №3, – р. 65–75.
77. Джафарова (Алиева), Х.Е. Основные особенности школы «черного юмора» и творчество Томаса Пинчона // Культура народов Причерноморья, – 2014. №274, – с. 43-45.
78. Дмитриева, Е. Удовольствие от ограничения: Загадочный писатель Жорж Перек: Жорж Перек и комбинаторная литература // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография, – 2010 (июнь). №106 (6), – с. 219-231.
79. История зарубежной литературы XIX века / М.Е.Елизарова, Б.И.Колесников, С.П.Гиждеу [и др.]. – Москва: Просвещение, – 1972. – 616 с.

80. Киреева, Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н.В.Киреева. – Москва: Флинта, – 2004. – 216 с.
81. Кныш, А.Д. Мусульманский мистицизм / А.Д.Кныш. – Москва: Диля, – 2004. – 453 с.
82. Лало, А. Томас Пинчон и его Америка: загадки, параллели, культурные контексты / А.Лало. – Минск: РИВШ БГУ, – 2001. – 268 с.
83. Ланн, Е. Литературная мистификация / Е.Ланн. – Москва: «Либроком», – 2009. – 234 с.
84. Леви-Брюль, Л. Сверхестественное в первобытном мышлении / Л.Леви-Брюль. – Москва: Педагогика-Пресс, – 1994. – 608 с.
85. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна (Перевод с французского Н.А. Шматко) / Ж.-Ф.Лиотар. – Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, – 1998. – 160 с.
86. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодерн как неуправляемое возрастание сложности: [Электронный ресурс] / – 4 мая, 2020. URL: <https://fil.wikireading.ru/31485>
87. Масанов, Ю.И. Литературные мистификации // Современная библиография, – 1940. №1 (18), – с. 126-145.
88. Мериме, П. Гузла. Перевод: Н.Я. Рыкова / П.Мериме. – Москва: FTM, – 2014. – 345 с.
89. Мериме, П. Таманго: [Электронный ресурс] / – 31 май, 2020. URL: <https://www.libfox.ru/36890-prosper-merime-tamango.html>
90. Моруа, А. Лелия, или жизнь Жорж Санд / А.Моруа. – Москва: Правда, – 1990. – 688 с.
91. Перёк, Ж. Исчезание / Перёк, Ж. – Москва: Издательство Ивана Лимбаха. – 2004. – 400 с.
92. Перёк, Ж. Вещи: [Электронный ресурс] / – 1 март, 2020. URL: <https://ru.bookmate.com/books/SCWGsk0i>
93. Пинчон, Т. В. Пер. с англ. Г. Григорьева, А. Ханина / Т.В.Пинчон. – Санкт-Петербург: Амфора, – 2000. – 525 с.
94. Платон. Собрание сочинений / Платон. – Москва: Мысль, – 1994. – 860 с.

95. Попов, П.С. Мистификация // Новый мир. – 1935. №3, – с. 282-293.
96. Постмодернизм, ирония, занимательность. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. Роман. – Москва: Книжная палата, – 1989. – с. 427-468.
97. Реизов, Б.Г. Почему Стендаль назвал роман «Красное и чёрное» // Из истории европейских литератур. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, – 1970. – с. 170-186.
98. Садохин, А. Культурология. Словарь терминов, понятий, имен / А.Садохин. – Москва: Медиа, – 2014. – 768 с.
99. Толстой, Л.Н. Об искусстве // Л.Н.Толстой. Собрание сочинений: [22 томах]. – Москва: Художественная литература. – т.15. –1983. – 423 с.
100. Тримингем, Дж.С. Суфийские ордены в исламе / Дж.С.Тримингем. – Москва: Наука, – 1989. – 231 с.
101. Упанишады в 3-х книгах: [в 3 томах] / Пер. предисл. и комм. А.Я. Сыркина. – Москва: Наука, Ладомир, – т.1. – 1991. – 240 с.
102. Фильштинский, И.М. История арабской литературы X-XVIII века / И.М.Фильштинский. – Москва: Наука, – 1991. – 726 с.
103. Фрейд, З. Художник и фантазирование (сборник работ) / З.Фрейд. – Москва: Республика, – 1995. – 400 с.
104. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф.Шлегель. – Москва: Искусство, – т.2. – 1983. – 271 с.
105. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература, – 1988. №10, – с. 88-104.
106. Эрман, В.Г. Очерк истории ведийской литературы / В.Г.Эрман. – Москва: Наука, – 1980. – 230 с.

İngilis dilində

107. Eco, U. Postscript to the Name of the Rose / U.Eco. – New-York: Hartcourt, – 1985. – 91 p.
108. Faulkner, W. As I Lay Dying / W.Faulkner. – New York: Vintage, – 1991. – 267 p.

109. Foer, J.S. *Everything is Illuminated* / J.S.Foer. – New York: Houghton Mifflin Company, – 2002. – 288 p.
110. Frank, M. *The philosophical foundations of early German romanticism* / M.Frank. – New York: SUNY Press, – 2004. – 286 p.
111. Hassan, I. *Making sense: the trials of postmodern discourse* // *New literary history*, – 1987. Vol. 18, №2, – p. 437-459.
112. James, W. *The Varieties of Religious Experience: a Study in Human Nature* / W.James. – New York: Routledge, – 2002. – 415 p.
113. Jameson, F. *Postmodernism and consumer society* // *The antiaesthetic: Essays on postmodern culture*. Ed. by Foster H. – Port Townsend: Bay Press, – 1984. – p. 111-126.
114. Royster, P. *Thomas Pynchon: A Brief Chronology*: [Electronic resource] / University of Nebraska. – Lincoln, – 2005. – 10 p. – January 12, 2014. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=librarysciences>
115. Slocombe, W. *Postmodern Nihilism: Theory and Literature*: / PhD dissertation / – Cardiff, 2003. – 330 p.
116. Woolf, V. *Mrs. Dalloway* / V.Woolf. – Hertfordshire: Wordsworth Editions, – 1996. – 176 p.
117. Woolf, V. *To the Lighthouse* / V.Woolf. – Hertfordshire: Wordsworth Editions, – 1994. – 176 p.